

Museu das Origens: Um projeto visionário de Mário Pedrosa

Edson Luiz Oliveira¹

ORCID - 0000-0001-7678-5391

Resumo: Desde 1978, época em que Mário Pedrosa propôs a criação do Museu das Origens (MO), até a atualidade, os agendamentos políticos, culturais, sociais e midiáticos passaram a fazer parte dos horizontes das expectativas de intelectuais e artistas sensíveis às alterações significativas nas relações étnicas e sociais. Por isso, a proposta merece hoje ser revisitada na mira de novos contextos socioculturais. Sendo um projeto visionário, deve ser analisado dentro das perspectivas museológicas atuais, em um contexto histórico e social diverso, uma vez que a configuração das ideias e as condições materiais para um empreendimento tão ousado se encontram agora muito mais maduras. As questões de identidade, gênero, raça e diversidade estão marcadamente presentes em diversas pautas de reivindicações políticas, e a arte não pode se eximir desses fatos. A partir daí, o artigo pretende analisar o projeto do MO com novo olhar, consciente da rede discursiva que imperava no momento de sua formulação em comparação com o que se vislumbrou, posteriormente, nos campos da arte e da cultura.

Palavras-chave: Museologia. Arte Moderna. Pós-Modernismo; Museu das Origens. Mário Pedrosa.

¹ Graduado em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes - USP (1981), com mestrado em Artes, também pela ECA-USP (1991), e doutorado em Letras, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP (1996). Possui experiência didática na área de Literatura Comparada e Comunicação Social. Ministrou aulas na Universidade Anhembi Morumbi. Participou da Cooperação Técnica Educacional entre o Brasil e Timor-Leste, trabalhando no Ministério da Educação daquele país e na Universidade Nacional Timor Lorosae - UNTL. Em Brasília, trabalhou na Escola Nacional de Administração Pública (ENAP). Em Mato Grosso, foi coorientador do MINTER, entre a USP e a UNEMAT. Atua também na área de Cinema e História da Arte, com um segundo Doutorado na área de Artes Visuais, na ECA-USP. Atualmente, realiza pós-doutorado na área do Cinema Documentário, no Diversitas-USP, Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos (FFLCH), com o projeto Brasil em tela: Autorrepresentação da realidade brasileira, sob a supervisão da profa. dra. Giselle Gubernikoff. E-mail: edsonklaxon@gmail.com

Abstract: Since 1978, when Mário Pedrosa proposed the creation of the Museum of Origins (MO), until today - political, cultural, social and media agendas have become part of the horizons of expectations of intellectuals and artists sensitive to significant changes in ethnic and social relationships. For this reason, the proposal deserves to be revisited today in view of new sociocultural contexts. As a visionary project, it must be analyzed within current museological perspectives, in a different historical and social context since the configuration of ideas and material conditions for such a daring undertaking are now much more mature. For the issues of identity, gender, race, and diversity are markedly present in various agendas of political demands and art cannot escape these facts. Seen from this perspective, the article intends to analyze the MO project with a new approach, aware of the discursive network that prevailed at the time of its formulation, in comparison with what was later glimpsed in the fields of art and culture.

Keywords: Museology. Modern Art. Postmodernism. Museum of Origins. Mário Pedrosa.

Resumen: Desde 1978, cuando Mário Pedrosa propuso la creación del Museo de los Orígenes (MO), hasta hoy - las agendas políticas, culturales, sociales y mediáticas se han convertido en parte de los horizontes de expectativas de intelectuales y artistas sensibles a cambios significativos en las relaciones étnicas y sociales. . Por ello, la propuesta merece ser revisada hoy ante los nuevos contextos socioculturales. Como proyecto visionario, debe ser analizado dentro de las perspectivas museológicas actuales, en un contexto histórico y social diferente, ya que la configuración de ideas y condiciones materiales para un emprendimiento tan atrevido son ahora mucho más maduras. Los temas de identidad, género, raza y diversidad están marcadamente presentes en diversas agendas de demandas políticas y el arte no puede escapar a estos hechos. Visto desde esta perspectiva, el artículo pretende analizar el proyecto MO con un nuevo enfoque, consciente del entramado discursivo que imperaba en el momento de su formulación, en comparación con lo vislumbrado posteriormente en los campos del arte y la cultura.

Palabras clave: Museología. Arte Moderno. Posmodernismo. Museo de los Orígenes. Mário Pedrosa.

Introdução

Com artigo que versava sobre a gravurista alemã Käthe Kollwitz², escrito em 1933, Mário Pedrosa – um ícone do movimento político de esquerda no Brasil – iniciou o seu percurso como crítico de arte. A partir de então, permaneceu atuante no cenário artístico nacional, apesar dos longos períodos de afastamento do país por questões políticas que não deixaram de causar grande prejuízo aos movimentos artísticos no Brasil. O primeiro exílio foi em razão do Golpe do Estado Novo, de 1937, quando tinha então 37 anos. Aos setenta anos, teve que deixar mais uma vez o país pelo fato de os militares decretarem arbitrariamente sua prisão preventiva no auge da repressão da ditadura militar de 1964.

Quem se beneficiou com isso foi o modernismo conservador que, na esteira da Semana de Arte Moderna, abraçou a causa do “retorno à ordem”, uma tendência que se tornou prevalecte ao adquirir tinturas de realismo social com aderência aos temas locais. Nesse ambiente, tendências libertárias e experimentais propostas pelas vanguardas europeias como o Dadaísmo, Surrealismo – e depois as tendências abstracionistas – foram abafadas no Brasil. Infelizmente, Pedrosa não se encontrava aqui para reivindicar a sustentação dessas propostas mais radicais.

Quando ele retornou ao Brasil de seu primeiro exílio, em 1945, pronto para exercer o ativismo artístico aliado à lucidez política, o contexto já era bastante diferente daquele do início dos anos de 1930. Porém, para o crítico, tudo continuava sendo uma questão de “liberdade em arte”, sempre fiel às ideias que André Breton e Leon Trotsky lançaram no histórico manifesto de 1938, “Por Uma Arte Revolucionária Independente”³. A partir de então, Pedrosa passou a defender a introdução do abstracionismo no contexto defasado da arte brasileira em detrimento da decantada “cor local” que funcionava como um entrave para a introdução de novas tendências estéticas no “país do carnaval”⁴. Assim, as ideias trazidas por Pedrosa da Europa, Estados Unidos, Japão e Chile – lugares onde

² “As tendências sociais da Arte e Käthe Kollwitz”. O texto foi publicado em 1936, no jornal *O Homem Livre*, a partir de uma conferência proferida por Mário Pedrosa, ocorrida em 1933, no Clube dos Artistas Modernos (CAM), em São Paulo.

³ Em 25 de Julho de 1938, André Breton e Leon Trotsky lançaram o Manifesto “Por Uma Arte Revolucionária Independente”, em nome da Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (F.I.A.R.I.), cujo mote era “Toda licença em arte, exceto contra a revolução”.

⁴ Primeiro romance do escritor baiano Jorge Amado, *O país do Carnaval* (1931), faz um retrato crítico e investigativo da imagem festiva e contraditória do Brasil, a partir do olhar do personagem Paulo Rigger.

viveu e deixou sua marca – foram fundamentais para o *aggiornamento* da arte brasileira.

Foi somente no período pós Segunda Guerra que Pedrosa teve a oportunidade de ocupar posições decisivas em instituições museológicas e opinar sobre as exposições de arte que estavam sendo organizadas. Posteriormente, viria a exercer sua influência também sobre a Bienal Internacional de São Paulo. A partir de então, além de seu trabalho como crítico, passou a desempenhar importante papel como curador, sempre “impulsionando o enraizamento brasileiro da arte autônoma, defendendo a continuidade de pesquisas”⁵.

Mergulhado nas dinâmicas da Arte Contemporânea que expressavam de maneira bastante intensa as mudanças sociais da segunda metade do século XX, Pedrosa sentiu-se desafiado pela *Pop Art*, que passou a predominar no cenário norte-americano, a partir do início dos anos de 1960. Por outro lado, mostrava-se absolutamente sensível em relação ao que estava acontecendo no Brasil naquele momento. Aproximou-se de artistas geniais, como Hélio Oiticica, Antônio Dias – com seu “pop sertanejo” – e Lygia Clark. Esse grupo de artistas sentia a necessidade de criar novos conceitos para dar conta dos fenômenos estéticos que estavam emergindo com força total nas formas da “anti-arte”. Foi naquele momento que Pedrosa começou a utilizar o termo “pós-moderno” para descrever a arte que então se produzia, lançando com exclusividade um tema profícuo que viria a prevalecer nos debates estéticos, permanecendo em pauta pelo menos até o final do século XX.

[...] Em artigo para o Jornal Correio da Manhã, de 1966⁶, Mário Pedrosa já cunhava para si a denominação de “arte pós-moderna”, prenunciando a chegada de novos tempos para o mundo da arte. Devido ao seu papel de incentivador e fomentador do desenvolvimento de uma nova forma de se pensar o movimento artístico, Mário Pedrosa será colocado na função exercida por Leo Castelli no estudo de Anne Cauquelin.⁷

⁵ GABRIEL, Marcos Faccioli. “Mário Pedrosa: as ideias”. *ARS* (São Paulo) 16 (34) Set-Dez 2018, Scielo. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202018000300067.

⁶ PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. *Correio da Manhã*, 26/06/1966.

⁷ GONTIJO, Bruno Henrique Fernandes. “Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mário Pedrosa: Em-breantes da Arte Contemporânea”. *Linguagem na Arte*, 04 ago. 2020. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/linguagensnasartes/article/view/4418/3116>

Mário Pedrosa: inventor de museus

Podemos discutir se há um modelo conceitual capaz de englobar as várias propostas museológicas de Pedrosa. Se pensarmos no Museu de Brasília (1958), e em outros dois projetos inovadores idealizados por ele, o *Museo de la Solidaridad* e o Museu das Origens, tudo indica que sim. De fato, há um ideal estético que permeia todos eles. Vejamos: por ocasião da construção da nova capital, Pedrosa propôs ao arquiteto Oscar Niemeyer um museu de reproduções, composto de núcleos históricos, que incluíam da “Pré-História” à “Época Moderna”, mencionando a “Arte dos Povos Primitivos Contemporâneos”, que deveria conduzir à etapa contemporânea que abrangia a forma de arte sintetizada na gigantesca obra arquitetônica que se construía no Planalto Central. “Ainda que trajetórias alternativas pudessem ser percorridas pelos visitantes, o percurso antevia um traçado que o levava inexoravelmente ao contemporâneo”⁸. Para o inventor de museus, “a arte abstrata coroa esse longo processo de conquista da autonomia do fenômeno artístico, dispensando o objeto ou conservando dele apenas o rastro no espaço” (PEDROSA, 1996, p. 244). Apesar do Museu de Brasília não ter saído do papel conforme esperado, as ideias de uma estética convergente, introduzidas por Pedrosa, ficaram reservadas no horizonte do possível, prontas para emergir novamente em projetos futuros.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), muito bem localizado num dos extremos do Aterro do Flamengo, contava com um prédio magnífico projetado pelo arquiteto carioca, nascido em Paris, Affonso Eduardo Reidy. Entretanto, depois do lamentável incêndio ocorrido em 1978, o museu estava totalmente desprovido de acervo próprio e sem perspectivas para uma retomada. Pedrosa sugeriu, então, não apenas a reestruturação do museu nos moldes antigos, mas propôs um projeto inédito que vislumbra a criação de um conjunto de cinco instituições: 1) Museu do Índio, a partir daquele já existente; 2) Museu de Arte Virgem, formado a partir do Museu de Imagens do Inconsciente; 3) Museu do Negro, a ser constituído “a partir de peças trazidas de África e de obras criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas”; 4) Museu de Artes Populares, composto por “peças colhidas nas várias

⁸ Sabrina Parracho Sant’anna; Marcelo Ribeiro Vasconcelos. “Do museu de reproduções ao Museu das Origens: reflexões sobre projetos institucionais de Mário Pedrosa”. *Sociologias Plurais*, v. 7, n. 1, p. 147, jan. 2021.

regiões do Brasil”; e 5) Museu de Arte Moderna, que deveria “reconstituir um acervo que seja antes de tudo representativo da arte brasileira”.

O incêndio do MAM Rio foi um acaso distópico de uma gestão que já vinha demonstrando fragilidades, portanto era necessário fazer ressurgir das cinzas do antigo museu uma instituição que estivesse de acordo com as expectativas do presente, a partir da contemporaneidade e não apenas algo convencionalmente moderno. Em lugar de uma narrativa linear em direção ao futuro, era chegado o momento decisivo, em que a arte precisava refletir sobre si mesma. O projeto de um Museu das Origens se colocava nessa brecha, com um ímpeto de renovação, em que mais uma vez a arte poderia servir para transformar experiências, não mais remetendo ao futuro, mas “encontrando num mundo originário um vínculo afetivo capaz de, para Pedrosa, mudar um sistema capitalista em decadência que era também tragédia da cultura” (SANT’ANNA, 2019). Portanto, o projeto de 1978 idealizava o Museu das Origens como uma unidade constituída por cinco unidades “independentes, mas orgânicas” (PEDROSA, 1978).

Assim, a nova instituição museológica não deveria tentar recriar cabalmente o MAM Rio, ou seguir os mesmos passos que levaram a sua primeira configuração. O tempo, a filosofia – e até mesmo a ideologia – que inspiraram a criação do museu, no final da década de 1940, encontravam-se totalmente superados a partir das reviravoltas dos anos de 1960. Em entrevista concedida à FUNARTE, cerca de um ano depois de lançada a proposta do MO, Pedrosa aponta que a intenção ao apresentar o projeto estava ligada ao seu entendimento sobre a crise da arte moderna. Nesse sentido, na percepção de Pedrosa (1979), o novo museu não deveria despender grandes esforços para comprar obras consagradas de artistas modernos como Picasso ou Matisse, mas procurar formar um acervo “que realmente fosse representativo do que havia de cultura ou de criativo neste país”, sendo capaz de mostrar aos brasileiros e aos visitantes estrangeiros que o Brasil não é um país anônimo que segue as regras do que se faz em Nova York ou Paris, sem qualquer respeito e ligação com as raízes brasileiras.

Pedrosa via a busca de tais raízes não como bravata patriótica, mas como elemento de iniciação e de identidade que poderia ter mais importância em seu contexto do que qualquer modernismo histórico, que, segundo ele, deveria ser esquecido para que se pudesse “baixar ao chão e tirar lá de dentro os tesouros que estão lá e que nós não soubemos mostrar nem utilizar” (PEDROSA, 1979).

Na crítica astuta de Pedrosa, a busca das “origens” sempre esteve presente entre as suas principais inquietações. Mas o que parece ocorrer, no final da década de 1970, é uma profunda mudança de ênfase sobre a capacidade comunicativa da arte moderna, possibilitando retorno às “raízes” de uma arte brasileira intocada, ou seja, a volta às “origens”. Tal mudança de perspectiva já pôde ser observada, pela primeira vez, nos planejamentos feitos para a exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, proposta por Pedrosa logo após seu retorno ao Brasil, em 1977 (REINALDIM, 2019), e que pode ser entendida como fruto das experiências obtidas em seu exílio no Chile e na França, sendo, portanto, anterior ao incêndio do MAM Rio.

Em maio de 1972, por ocasião da inauguração do *Museo de la Solidaridad*, Pedrosa fez um discurso histórico sobre as obras doadas por artistas modernos do mundo inteiro, irmanados com a causa socialista chilena:

Além de olhá-las, contemplá-las, admirar essas peças vivas e corpóreas, de dialogar com elas pelo tato, pelos sentidos, pelo pensamento, adquirimos uma nova experiência de vida, um novo enriquecimento cognitivo, que é sobretudo, um veículo da Verdade, ainda transcendente em seu contraste com uma realidade que a nega. E enquanto a realidade permaneça negando-a, a arte continua em sua permanente aproximação a uma verdade cada vez mais histórica, e cada vez menos transcendente. (PEDROSA, 2013, p. 99)

Isso demonstra a postura que Pedrosa assumiu durante a breve experiência socialista chilena, violentamente interrompida em razão do golpe militar de 11 de setembro de 1973. Após sua fuga do Chile em direção à França, onde passou os últimos anos de seu exílio até o definitivo retorno ao Brasil, Pedrosa começou a redigir as *Teses para o Terceiro Mundo* (1978), onde aborda a crise que assolava não apenas os países centrais, mas o mundo inteiro. De fato, a crise do capitalismo atingia também os países desenvolvidos naquele período, mas era nos países da periferia mundial que a situação tomava a forma de um descontentamento político generalizado, que colocava em questão a própria ordem econômica capitalista e as instituições políticas que ela impunha ao Sul Global, afligido pelo imperialismo e seus males. A reação a essa tomada de posição não demorou a chegar, podendo ser exemplificada na própria ditadura de Pinochet e nos demais regimes de exceção que se espalharam mundo afora.

Pedrosa via nos crimes do imperialismo exatamente a ruína de todas as velhas culturas pré-capitalistas, e é a partir daí que a proposta do Museu das Origens pode ser analisada em seu verdadeiro contexto. Retomando, em parte, uma perspectiva mais frequente em seus escritos da década de 1930, Pedrosa parece, mais uma vez, rejeitar a arte burguesa⁹.

Das origens às Diversidades

Desde o passamento de Mário Pedrosa, em 1981, até os dias atuais, vivemos pelo menos três momentos de imenso impacto mundial: a queda do Muro de Berlin (1989); o atentado terrorista às Torres Gêmeas (2001); e, atualmente, a pandemia da Covid-19, iniciada em janeiro de 2020 e sem previsão de ter um fim satisfatório. As consequências socioculturais desses fatos contundentes foram profundas, causando grandes manifestações, como aquelas organizadas contra a Organização Mundial do Comércio, em Seattle (1999), e *Occupy Wall Street* (2011), em Nova York. Mas também houve momentos de confluência e consenso em que o Brasil se comportou como um *global player*, como é o caso da ECO-92, no Rio de Janeiro e no Fórum Social Mundial (FSM), em Porto Alegre (2001). Nesse meio tempo de avanços e retrocessos, houve também uma fermentação de ideias que resultaram em mudanças profundas no horizonte das expectativas, confrontando a mentalidade dominante.

Atualmente, contestamos até mesmo a forma como vivemos neste planeta, com a aceleração das mudanças climáticas e o espantoso crescimento demográfico, fonte de crises principalmente nas regiões mais pobres. Vinculado a tudo isso, estão os problemas do racismo, do patriarcalismo e da contínua expansão neoliberal fincada na injustiça social. Até mesmo a industrialização e o urbanismo, que outrora se diziam modernizantes, exibem agora sua face mais cruel e decadente. Silencia-se a fala do diferente, apaga-se da memória a contribuição dos povos originários, dos negros, dos loucos e das classes populares na formação histórica e cultural de nosso país. O que observamos é a continuidade da tendência de folclorização das diversidades e da cultura popular. A impressão que permanece

⁹ Sabrina Parracho Sant'anna; Marcelo Ribeiro Vasconcelos. "Do museu de reproduções ao Museu das Origens: reflexões sobre projetos institucionais de Mário Pedrosa". *Sociologias Plurais*, v. 7, n. 1, p. 147, jan. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/sclplr/article/view/79168/42957> Acesso: 18/09/2021.

é de que somente os homens brancos, social e economicamente privilegiados, merecem (meritocracia!) estar nas páginas dos duzentos anos de história da nação. “A essa mentira tripla dá-se o nome de sexismo, racismo e elitismo”¹⁰, nas palavras de Lélia Gonzalez (1982).

O Museu do Índio tinha sido criado, em 1953, pelo antropólogo Darcy Ribeiro. Porém, Mário Pedrosa tinha a intenção de vincular essa instituição ao seu projeto do Museu das Origens. Mas qual seria afinal a razão de colocar em seu design museológico inovador um museu que já existia como entidade dedicada às culturas indígenas? Provavelmente, a intenção do curador era criar um conjunto de instituições que dialogassem entre si. Índícios desse diálogo com a arte indígena podem ser encontrados no Discurso aos Tupiniquins e Nambás (1976), texto em que Pedrosa revela a sua confiança na potência criativa e revolucionária dos povos originários, situando-os abaixo da linha do Equador.

Na época em que Pedrosa idealizou o Museu das Origens, ninguém poderia imaginar, por exemplo, que décadas depois, no México – ao se comemorar os 500 anos de resistência indígena e a queda de Tenochtitlan –, “*el presidente mexicano Andrés Manuel López Obrador pidió perdón a las víctimas de la catástrofe originada por la ocupación militar española de Mesoamérica y el territorio de la actual República Mexicana*” (CORRAL, 2021).

Em diversas partes do mundo, o movimento de contestação de monumentos que glorificavam escravocratas e colonialistas ganhou corpo no século XXI. Com uma mentalidade décadas à frente de seu tempo, Pedrosa já tinha essa percepção da diferença. Para ele, jamais os povos originários das Américas poderiam ser ofensivamente considerados simplesmente como bárbaros, uma vez que a conquista e a colonização das Américas significaram muito mais um sinal de atraso e injustiça do que um exemplo de civilização. Atualmente, com a circulação de novos conceitos, como o de “decolonialidade”, é possível perceber melhor o que Pedrosa tinha em mente quando trazia para dentro do museu o ponto de vista dos povos originários:

La decolonialidad es una respuesta a la relación de dominación directa, política, social y cultural establecida por los europeos, y es una lucha que se mantiene hoy, más de 530 después de la llegada de Colón, cuando “expertos” e “intelectuales” europeos insisten

¹⁰ Lélia Gonzalez, em entrevista para o jornal Mulherio, ano II, nº 5, janeiro/fevereiro de 1982, p. 3.

en enseñarnos quiénes somos, como somos, que nos conviene. El concepto va ligado con la colonialidad/modernidad, producto de un colonialismo político y geopolítico que se da en el “descubrimiento” de América.¹¹

Cada vez mais, percebemos que os três séculos de dominação colonial, que se seguiram à conquista da América pelos europeus, significaram um genocídio, uma verdadeira catástrofe demográfica para os povos originários que aqui viviam. Dizimados pelas doenças trazidas da Europa, eles sofreram todo tipo de assédio e foram submetidos a tratamento desumano. Chegaram a ser escravizados e forçados a aceitar a religião do invasor. Portanto, o empreendimento colonial não foi apenas uma conquista material, mas uma programada destruição de identidades, impondo crenças estrangeiras, costumes e sistemas de produção trazidos de fora. Tudo em nome de uma civilização supostamente mais “adiantada”.

Hoje, com a crise climática, comprova-se que a exploração intensiva da natureza e a dizimação dos povos originários era um empreendimento sem futuro. Pedrosa, com sua larga visão, compreendia perfeitamente a situação em que se encontravam os povos indígenas no Brasil, por isso planejava colocar a arte indígena no MO, não para exibir um gabinete de curiosidades ou um acervo de artesanato exótico, mas a fim de confrontar as criações da arte indígena com as manifestações da arte contemporânea. Neste ano de 2021, 40 anos após sua morte, podemos assistir a ecos das ideias de Pedrosa. Ao completar 70 anos de existência, a Bienal de São Paulo, em sua 34ª edição, finalmente incorpora uma quantidade significativa de artistas indígenas a sua prestigiosa exposição. Entre eles, encontram-se cinco brasileiros: Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Jaider Esbell, Uýra e Gustavo Caboco¹². Pedrosa haveria de se regozijar com isso.

O Museu da Arte Virgem seria formado a partir do Museu de Imagens do Inconsciente. Em 1947, Pedrosa já havia anteriormente entrado em contato com desenhos, esculturas e pinturas criados por internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (CPNPPII), localizado no bairro carioca de Engenho de Dentro. Essa aproximação foi possível graças a uma exposição realizada no Ministério da

¹¹ Aram Aharonian. “A 500 años de la caída de Tenochtitlán, el pensamiento colonial”. Carta Capital, 20/08/2021. Disponível em: <https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Pelo-Mundo/A-500-anos-de-la-caida-de-Tenochtitlan-el-pensamiento-colonial/6/51390> acesso em: 25/09/2021.

¹² MEDEIROS, Jotabê. “Bienal de São Paulo é histórica com arte indígena”. *Amazônia Real*, 03/09/2021. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/bienal-de-sao-paulo/>

Educação e Saúde, que obteve grande repercussão na imprensa.

A mostra, antes instalada nas dependências do CPNPPII, foi intitulada “Exposição de Pintura dos Alienados do Centro Psiquiátrico Nacional”, sendo constituída por uma coletiva de trabalhos realizados entre 1946 e 1947, no Ateliê de Pintura e Modelagem, um dos braços do Setor de Terapia Ocupacional (STO), dirigido por Nise da Silveira (Abranches, 2017). A psiquiatra alagoana, fundadora do Museu de Imagens do Inconsciente, tinha postura bastante avançada frente à loucura em nossa sociedade:

Não se cura além da conta. Gente curada demais é gente chata. Todo mundo tem um pouco de loucura. Vou lhes fazer um pedido: vivam a imaginação, pois ela é a nossa realidade mais profunda. Felizmente, eu nunca convivi com pessoas muito ajuizadas. (Nise da Silveira)¹³

Dentro do mesmo espírito inclusivo associado à imaginação e inspirado por Nise da Silveira, Pedrosa tinha em mente um Museu da Arte Virgem que acolhesse abertamente a arte das crianças, de pessoas com transtornos mentais, assim como os artistas “primitivos”. No entanto, não partira do zero ao incluir uma instituição de prestígio como o Museu de Imagens do Inconsciente, que contou com seu total apoio desde o início. O projeto do curador respaldava as propostas humanistas da época. “No inconsciente se aninham restos de um imaginário não completamente aniquilados pela reificação da produção industrial. Na arte das crianças, dos doentes mentais, na arte popular, esses elementos afloram com mais evidência” (MAMMÌ, 2015, p.13). É nesses termos que Pedrosa nutria ideias semelhantes àquelas de Nise da Silveira, “que incluía terapia ocupacional em seu ateliê de pintura, com subsequente análise de imagens baseada nos estudos psicanalíticos de Carl G. Jung”¹⁴.

Pedrosa se volta para a produção espontânea dos que ainda se mantinham imunes ao racionalismo e ao academicismo na arte. A espontaneidade da infância, o coletivismo ritual do primitivo e a imagética do inconsciente plasmados em arte tornaram-se objeto

¹³ CAMPOS, Elza. “Nise contra o estigma da loucura com afeto, ciência e arte”. *Vermelho*, 17/05/2021. Disponível em: <https://vermelho.org.br/coluna/nise-contra-o-estigma-da-loucura-com-afeto-ciencia-e-arte/> Acesso em: 25/09/2021.

¹⁴ ABRANCHES, Fernando. “A noção de “arte virgem” em Mário Pedrosa”. *EMKOMUM*, 01 ago. 2017. Disponível em: <https://fernandabranched.wordpress.com/2017/08/01/iii-a-nocao-de-arte-virgem-em-Mário-pedrosa/> Acesso em: 25/09/2021.

de estudo e ofereceram elementos para discutir os caminhos da arte moderna brasileira, cada vez mais interessada na abstração e na geometria. (Abranches, 2017)¹⁵

No final da década de 1940 e início dos anos de 1950, Pedrosa chegou a frequentar o ateliê dos internos do Centro Nacional Psiquiátrico Pedro II (CNPPII), local onde conviveu com artistas que mudaram o rumo da arte jovem da época, como Abraham Palatnik, Ivan Serpa e Almir Mavignier. Tudo começou quando, em 1947, durante a exposição no Ministério da Educação e Saúde, Pedrosa descobriu a produção plástica de Adelina Gomes, Emygdio de Barros, Raphael Domingues e Carlos Pertuis, pertencentes ao grupo de asilados no CNPPII. O impacto causado pelas obras desses artistas internos no Centro Psiquiátrico despertou seu interesse pelo trabalho de terapia ocupacional de Nise da Silveira, e ele passou a conviver com a materialidade daquilo que já intuía (Abranches, 2017).

Em momentos anteriores, Pedrosa já tinha se familiarizado com esse gênero de arte que ele chamava de “arte virgem”, também conhecida na Europa como “*Art brut*”, com a qual, provavelmente, ele teria entrado em contato através das ideias de André Breton e Charles Etienne, pioneiros desse assunto, que passaram a circular no ambiente intelectual e artístico europeu. Vejamos um artigo publicado pelo crítico francês Etienne, no periódico *Combat*, sobre a exposição dos desenhos do artista esquizofrênico Wölfli, organizada no foyer de *l’Art brut*, em Paris, em novembro de 1948:

[...] *La plus fascinante exposition de cette semaine est celle des dessins de Wölfli, organisée par l’ “Art Brut” au siege du Editions Gallimard. Adolf Wölfli, villageois de l’Emmenthal, fut enfermée en 1895 dans une Maison d’aliénés près de Berne, après, entre autres, trois tentatives de viol. De 1900 à sa mort, en 1930, il a fait aux crayons de couleurs des milliers de dessins où ce qui frappé le plus, ce n’est pas l’angoisse du délire, mais une extraordinaire harmonie, tout y “sonne et résonne”, images symboliques et surtout lignes et couleurs pures, em une veritable “musique de sphères”.*¹⁶

¹⁵ ABRANCHES, Fernando. “A noção de “arte virgem” em Mário Pedrosa”. *EMKOMUM*, 01 ago. 2017. Disponível em: <https://fernandabanches.wordpress.com/2017/03/22/estetica-de-Mário-pedrosa/> Acesso em: 25/09/2021.

¹⁶ Charles Etienne in: Coupure de presse, *Combat*, s/d [1948 ou 1949]. Disponível em: <https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100865180> Acesso em: 25/09/2021.

O próprio André Breton tinha em sua coleção particular vários desenhos desse artista suíço que era doente mental, mas considerado pelo líder do Surrealismo como um dos maiores artistas do século XX. A exposição de Wölfli, em 1948, foi a primeira mostra do tipo considerada como “*Art Brut*” e conseguiu certa repercussão na imprensa da época, como evidencia o artigo de Etienne, um dos maiores especialistas desse gênero de arte. Portanto, ideias estéticas associadas ao imaginário e à loucura não deveriam ser estranhas a Pedrosa.

O Museu do Negro deveria constituir seu acervo “a partir de peças trazidas de África e de obras criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas”. Desde então, os estudos culturais colocaram o africanismo na ordem do dia. Mas, naquele tempo em que Pedrosa sugeriu que o MO incluísse a matriz africana, essas ideias ainda não eram tão difundidas como o são atualmente.

Natureza e homens, geografia e história, não foram generosos com a África. É imprescindível repassar as condições fundamentais desse processo de evolução, para colocar os problemas em termos objetivos, e não sob a forma de mitos aberrantes como a inferioridade racial, o tribalismo congênito e a pretensa passividade histórica dos africanos. Todas essas abordagens subjetivas e irracionais podem apenas mascarar a ignorância voluntária (Ki-Zerbo, 2010, p. 25).¹⁷

Mais uma vez, quem ofereceu os parâmetros para que se respeitasse os aspectos míticos, mágicos ou religiosos da arte foi André Breton que, em 1957, tinha publicado *L'art margique*, onde afirmava que a obra de arte tem sua origem na magia, sendo uma forma de criação assim como o mundo é criação. Para Breton, toda arte é mágica, pois nos traz esperança em seu próprio domínio de “resolver o enigma do mundo”. Breton buscava demonstrar com isso que há uma “beleza mágica”¹⁸.

Enquanto Breton realizava sua enquête sobre a arte mágica (*enquête sur l'art magique*), Pedrosa estabelecia um paralelo entre a arte moderna e a magia em outros termos, em que a arte é entendida como um esforço do pensamento

¹⁷ Joseph Ki-Zerbo. *História Geral da África*. Brasília: UNESCO, Secad/MEC, UFSCar, 2010. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/gratuito-historia-geral-da-africa-em-8-volumes-7357-paginas-em-pdf/> Acesso em: 25/09/2021.

¹⁸ Robert Paul. “André Breton et l'art magique comme principe de dépassement aussi mystérieux que l'inspiration”. *Arts et lettres*, 12 ago. 2010. Disponível em: <https://artsrletters.ning.com/m/blogpost?id=3501272%3ABlogPost%3A71874> Acesso em: 25/09/2021.

e da sensibilidade ocidental para recuperar o pensamento mítico, caído em esquecimento com o advento do racionalismo metafísico da civilização utilitária burguesa. Dessa maneira, Pedrosa recolocava a questão da magia com o intuito de restabelecer o liame entre arte e vida.

O **Museu de Artes Populares**, tal qual proposto por Pedrosa para integrar o MO, nunca havia existido como tal. Porém, as ideias dos modernistas, principalmente Mário de Andrade e Câmara Cascudo, de certa maneira, apontavam para essa direção. O acervo deveria ser composto por “peças colhidas nas várias regiões do Brasil”. No entanto, há que distinguir o interesse de Pedrosa pelas artes populares e o interesse decantado pela “consolidação do modernismo brasileiro pautado em abordagem predominantemente folclórica da nossa herança – e porque não dizer da presença – primitiva, a serviço de políticas identitárias do Estado brasileiro”¹⁹.

A ideia parece utópica, mas, se assim for, trata-se de uma utopia que mira retorno à realidade da vida, como declarou Pedrosa, no Chile, em maio de 1972, na ocasião da inauguração do *Museo de la Solidaridad*:

[...] Adquirimos uma nova experiência de vida, um novo enriquecimento cognitivo, que é, sobretudo, um veículo da Verdade, ainda transcendente em seu contraste com uma realidade que a nega. E enquanto a realidade permaneça negando-a, a arte continua em sua permanente aproximação a uma verdade cada vez mais histórica, e cada vez menos transcendente. Um dia, num ponto do horizonte, os dois processos se encontrarão, e então a arte será vida, e a vida será arte. (PEDROSA, 2013, p. 99).

Para Pedrosa, as práticas artísticas remetem às sociedades pré-capitalistas, presentes nas práticas dos povos tradicionais, sendo comumente consideradas como “arte popular” ou “artesanato”. A partir daí, é possível que o artista recupere uma posição transformadora e revolucionária na medida em que busca um retorno à condição de artesão (PEDROSA, 1995, p. 326). Mas esse posicionamento não deve ser confundido como uma leniência ao gosto pelo exótico e folclórico, característico da mentalidade colonizada, mas sim como um artesanato que “contribui para romper a estrutura de classes e põe em questão o monopólio da atividade criadora da burguesia” (PEDROSA, 1995, p.328).

¹⁹ ABRANCHES, Fernando. “A noção de “arte virgem” em Mário Pedrosa”. EMKOMUM, 01 ago. 2017. Disponível em: <https://fernandabranches.wordpress.com/2017/08/01/iii-a-nocao-de-arte-virgem-em-Mário-pedrosa/> Acesso em: 25/09/2021.

Por fim, o **Museu de Arte Moderna**, propriamente dito, que igualmente deveria fazer parte do **MO**, lançava-se como o empreendimento central do projeto de Pedrosa, uma vez que deveria reconstituir acervo que seria antes de tudo representativo da arte brasileira. Àquelas ideias de conjunto que haveriam de desembocar no abstracionismo vieram a se somar à antiarte ou arte pós-moderna, que, do ponto de vista de Pedrosa, dirigia-se a um “comportamento significativo” (PEDROSA, 1966).

Sua crítica à arte nacionalista promovida pelo Estado brasileiro e a atuação entre artistas concretistas e abstracionistas na defesa da “forma afetiva na obra de arte” são aspectos marcantes de sua militância política no âmbito das artes. A produção da vanguarda brasileira, inicialmente atenta aos postulados da *Gestalttheorie* e mais tarde às questões da *Fenomenologia da Percepção* (Merleau-Ponty), como acreditava Pedrosa, poderia afetar instâncias adormecidas da percepção, capacidade universal e primária de experimentar o mundo das “formas privilegiadas” da arte (Abranches, 2017).

O projeto de Pedrosa para o Museu de Arte Moderna remetia ao movimento iniciado nos anos de 1960, pelos artistas neoconcretistas no Rio de Janeiro, indicando a volta do experimentalismo e a busca por um coletivismo perdido por causa da banalização do modernismo. Introduzia uma renovação da arte, agora condicionada à participação do espectador, ao mesmo tempo em que negava a apropriação da arte como mercadoria. Uma vez que artistas da categoria de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica propunham suas ações a partir de objetos considerados sem nenhum valor econômico como “obra de arte”, mas que se revelavam como dispositivos transitivos para a ação estética acontecer, a arte passava então a ser o próprio ato.

A bem dizer, essas ideias já estavam em fermentação na ocasião da exposição “Alegria de Viver, Alegria de Criar”, prevista para acontecer no MAM Rio antes do episódio do incêndio, mediante proposta feita por Pedrosa, logo após seu retorno do exílio, em 1977. Talvez, esteja aí a chave para o entendimento da abrangência da proposta de Pedrosa para o **MO**. Se, por um lado, a teoria da *Gestalt* ajudava a justificar a existência da arte, “porque as formas diferenciadas do objeto artístico nos permitiriam mobilizar capacidades perceptivas adormecidas, ancestrais, compartilhadas pelo coletivo” (Abranches, 2017), por outro, a intuição holística dessa teoria serviu para fundamentar a ideia de um museu baseado em fontes diversas, mas que constituía um todo orgânico que dialogava entre si.

O escultor e pintor Sandy Calder, famoso por seus móveis, pode ser visto como um exemplo legitimado da arte abstrata e espacial. Grande admirador de seus trabalhos, Pedrosa havia apelado para a capacidade que a fruição estética possui de ativar percepções primárias. Vejamos como o crítico descreve as obras do artista estadunidense:

La unidad visual y espacial de estos objetos se revela en la trama y contorno de líneas o planos externos y en la fuerza, convincente y funcional de los materiales utilizados. Lo que mantiene la unión y cohesión de todo ese grupo artístico es el poder de afirmación de esa unidad total en fuerte contraste con el espacio circundante.

(PEDROSA, 1953, p. 18)²⁰

Essa ideia de conjunto que cria seu próprio espaço parece ter calado fundo no pensamento de Pedrosa, resultando não somente em um princípio estético, mas numa visão de mundo. Esta pode ter sido um dos sustentáculos de um museu composto de cinco unidades independentes que formam um todo, sem prejudicar a proeminência de cada um deles. Uma proposta que envolve posicionamento bastante afirmativo, capaz de superar as armadilhas do modernismo de ocasião, ao mesmo tempo em que ecoa sentimentos antropofágicos, ao colocar lado a lado a arte originária e a estética contemporânea.

107

O que Pedrosa manifesta, ao situar numa mesma instituição a arte negra, indígena, popular, e as imagens do inconsciente, é que as manifestações artísticas consideradas como “primitivas” não devem ser subestimadas como “artesanato” ou simples objetos folclóricos: são manifestações artísticas tão modernas como a arte de vanguarda. Embora possam estar impregnadas da religiosidade ancestral e façam parte de uma tradição que pode se perder no tempo. Enfim, todas elas são manifestações artísticas contemporâneas.

Com isso, Pedrosa antecipou de certa maneira o conceito que estava por trás da grande mostra *Magiciens de la Terre*, que viria à luz anos mais tarde, em Paris, a partir de uma proposta curatorial feita por Jean-Hubert Martin. Este reuniu num generoso espaço, no *Centre Pompidou*, em 1985, cinquenta artistas reconhecidos pela crítica ocidental e outros tantos, vindos de diversas localidades da África, Ásia e Américas, que eram majoritariamente ignorados no Ocidente, mas tinham o reconhecimento de sua comunidade de origem como criadores de objetos de encantamento. Assim, recuperava-se o elemento sagrado que a arte

²⁰ PEDROSA, Mário, citado por María Cecilia Grassi. In: Rev. *Sociologias Plurais*, v. 7, n. 1, p. 75-109, Jan. 2021.

outrora possuía também na Europa. Favorecia-se, desse modo, o encontro da arte produzida por artistas ocidentais com a produção dos magos artistas provenientes de regiões que estavam fora do eixo eurocêntrico.

A grande exposição que marcou época também não deixava de ecoar a atitude dos primeiros modernistas que, a exemplo de Picasso, buscaram inspiração nas máscaras africanas expostas no *Musée de l'Homme*, no Trocadéro, em Paris, no princípio do século XX. A diferença está no fato de que Pedrosa buscava na imensidão do espaço geográfico brasileiro as fontes que motivavam sua proposta para a reconstrução do MAM Rio, atingindo assim novo patamar conceitual. O empreendimento não deixava de antecipar as ideias que estavam no horizonte do porvir. Infelizmente, o projeto do MO, assim como o Museu de Brasília, não se concretizou naquele momento conforme planejado.

Hélio Oiticica, *Whitechapel-Experiment: Eden*. Whitechapel Gallery, Londres, 1969.



MOMUS - Concordia University's Faculty of Fine Arts, Canada.

Uma análise de conjunto da obra do artista carioca Hélio Oiticica, que esteve bastante próximo de Pedrosa, pode oferecer outras tantas pistas para o entendimento da proposta do Museu das Origens. Isso pode ser observado na expressão “o museu é o mundo, é a experiência cotidiana”, formulada por Oiticica em meados dos anos de 1960, ou em suas inúmeras ações, a exemplo de quando convidou integrantes da escola de samba Mangueira para participar com ele da mostra *Opinião 65*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Não obstante, os sambistas foram impedidos de entrar no espaço interno do museu. Então, como forma de protesto, foi imediatamente organizada manifestação em frente ao prédio, onde Parangolés podiam ser adquiridos pelo público ali presente. Esse

mergulho nas formas populares de arte, aliadas às tendências mais avançadas da arte contemporânea, era a marca das obras de Oiticica. “Na arquitetura da favela está implícito um caráter do Parangolé”²¹. Em 1969, ele realizou em Londres, na *Whitechapel Gallery*, a instalação que chamou de *Whitechapel Experiment*, apresentando o projeto *Eden*.

Conforme seu autor, a obra era uma “exposição-manifesto”, concebida como uma “experiência-mostra”. Tal como Pedrosa, Oiticica demonstrava grande interesse pela totalidade que a arte podia representar, ao conceber “experiências que se prolonguem para o campo sensorial, como uma ‘experiência afetiva’ total”²². A maior parte da agitada década de 1970, o artista brasileiro passou nos Estados Unidos, mostrando sua arte e dialogando com outros integrantes da vanguarda nova-iorquina, sempre consciente de seu lugar de origem.

Conclusão

Com o *Museu das Origens* vimos, mais uma vez, “Mário Pedrosa à procura do nexos orgânico entre a arte abstrata e a cultura material do país, descartando o simples alinhamento ideológico com os programas de modernização” (ARANTES, 2004, p. 68). Nada obstante, essa instituição museológica, que deveria ressurgir das cinzas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, constituía um passo em direção ao futuro, antecipando os tempos pós-modernos que então se anunciavam. Uma vez que o conjunto de cinco museus “independentes, mas orgânicos” (PEDROSA, 1978) trazia o espírito da mistura de concepções e estilos e o sincretismo de ideias características dos novos tempos. Como curador, Pedrosa se contrapunha ao nacionalismo simplista, sem abrir mão da busca das “raízes brasileiras” como elemento de diferença e identidade, fatores que passaram a ser utilizados enviesadamente durante a vigência do modernismo tardio. As ideias ufanistas e slogans triunfalistas deveriam enfim ser esquecidos, para dar espaço a uma arte brasileira que seja capaz de sintetizar o moderno e o originário. Para que isso acontecesse, seria necessário “baixar ao chão e tirar lá de dentro os tesouros que estão lá e que nós não soubemos mostrar nem utilizar” (PEDROSA, 1979).

²¹ OITICICA, Hélio (1964), in: JACQUES, 2003, p.35.

²² OITICICA, Hélio. *Whitechapel Gallery: experiência mostra*, 27 jan. 1970. In: ITAÚ CULTURAL. *Programa Hélio Oiticica*. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/Programa Hélio Oiticica (AHO/PHO) 0338.70.

Referências

BERENSTEIN JACQUES, Paola. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. **Pecados de Heresia**: trajetória do Concretismo carioca. 2004. Dissertação de Mestrado em Sociologia – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

_____. **Construindo a memória do futuro**: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2011.

_____. “Presságios e projetos: o incêndio do MAM e os rumos da arte contemporânea”. **Revista VIS (UnB)**, v. 13, p. 1/14-18, 2014.

_____. **Mário Pedrosa e as Musas**: reflexões sobre crítica e projetos museais. In: PUCU, Izabela; VILLAS BÔAS, Glaucia; PEDROSA, Quito (orgs.). **Mário Pedrosa Atual**. 1ed. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019, v. 1, p. 373-413.

PEDROSA, M. Calder y la música de los ritmos visuales. **Ver y Estimar: Revista de Crítica Artística**, 9(31), 5-24. Recuperado de **Revistas de Arte Latinoamericano**, Disponível em: <<http://www.revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/86.1953>>. Acesso em: 3 jan. 2021.

PEDROSA, Mário. ARANTES, Otília (Org.). **Forma e Percepção Estética**: Textos Escolhidos II. São Paulo: Edusp, 1996.

PEDROSA, Mário. **Exposição Alegria de viver, Alegria de criar** [manuscrito]. **Coleção Mário Pedrosa**, Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: 1978.

PEDROSA, Mário. Entrevista com Mário Pedrosa. In: **Projeto Memória INAP**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.

PEDROSA, Mário. Discurso de inauguração do Museu da Solidariedade. In: OITICICA FILHO, C. **Encontros: Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro, Azougue, 2013.

CORRAL, Gerardo Villagrán del. “Carta do México: López Obrador, el genocidio conquistador y la resistencia indígena”. **Carta Maior**, 15. ago. de 2021.

SITES:

Escritório de Arte.com

<https://www.escriitoriodearte.com/artista/helio-oiticica>

Luiza Mader Palatino. **Solidariedade e imaginação social em museus da América Latina**. Tese PGEHA-USP, 2020.

https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-212111/publico/2020_LuizaMaderPaladino_VCorr.pdf

MOMUS - Concordia University's Faculty of Fine Arts, Canada

<https://momus.ca/helio-oiticicas-journey-art-visionary-coke-dealer-back/oiticica-edem/>