

## O pensamento de Mário Pedrosa sobre museus

Cauê Alves<sup>1</sup>

ORCID - 0000-0002-0373-8989

**Resumo:** O presente artigo aborda os projetos de museus em que Mário Pedrosa esteve envolvido ao longo de sua vida. Desde o MAM do Rio de Janeiro, do MAM São Paulo, das ideias para um museu na nova capital federal, passando pelo Museu da Solidariedade Salvador Allende, em Santiago, durante o seu exílio, até o projeto do Museu das Origens. Entre as décadas de 1950 e 1970, Pedrosa elaborou uma reflexão valiosa e os desdobramentos de suas proposições permanecem relevantes para o debate atual sobre museus. Numa época em que avança o desmonte do campo institucional da cultura, a reflexão de Pedrosa continua abrindo possibilidades para as discussões sobre o futuro dos museus.

**Palavras-chave:** Arte. História dos museus. Instituição. Mário Pedrosa. Museu.

---

<sup>1</sup> Cauê Alves (São Paulo, Brasil, 1977) é bacharel, mestre e doutor em Filosofia pela FFLCH-USP. Desde 2010, é professor do Departamento de Artes da FAFICLA, PUC-SP. É coordenador do curso de especialização em Museologia, Cultura e Educação, e líder do grupo de pesquisa em História da Arte, Crítica e Curadoria da PUC-SP (CNPq). Entre 2016 e 2020, foi curador-chefe do Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, MuBE. Em 2020, assumiu o cargo de curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo. E-mail: [alves.cauê@uol.com.br](mailto:alves.cauê@uol.com.br)

**Abstract:** This article discusses the museum projects that Mário Pedrosa was involved in throughout his life. From the MAM do Rio de Janeiro, from the MAM São Paulo, from the ideas for a museum in the new federal capital, to the pelo Museu da Solidariedade Salvador Allende, in Santiago during his exile, to the project for the Museu das Origens. Between the 1950s and 1970s, Pedrosa produced a valuable reflection, and the consequences of his propositions remain relevant to the current debate on museums. At a time when the dismantling of the institutional field of culture is advancing, Pedrosa's reflection continues to open possibilities for discussions on the future of museums.

52

---

**Keywords:** History of museums. Institution. Mário Pedrosa. Museum.

**Resumen:** En este artículo se analizan los proyectos museísticos en los que estuvo involucrado Mário Pedrosa a lo largo de su vida. Desde el MAM de Río de Janeiro, desde el MAM São Paulo, desde las ideas para un museo en la nueva capital federal, al Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en Santiago, durante su exilio, al proyecto del Museo de los Orígenes. Entre las décadas de 1950 y 1970, Pedrosa produjo una valiosa reflexión y las consecuencias de sus propuestas siguen relevantes para el debate actual sobre los museos. En un momento en el que avanza el desmantelamiento del campo institucional de la cultura, la reflexión de Pedrosa sigue abriendo posibilidades de debate sobre el futuro de los museos.

53

---

**Palabras clave:** Arte. Historia de los museos. Institución. Mário Pedrosa. Museo.

Depois do recente incêndio da Cinemateca Brasileira, previsto e denunciado pelos trabalhadores da instituição como inevitável, tendo em vista o projeto de destruição em curso; do incêndio do Museu Nacional, em 2018; do incêndio do Museu da Língua Portuguesa, em 2015; do Museu Paulista, fechado desde 2013 e com previsão de abrir quase uma década depois; do incêndio do Memorial da América Latina, em 2013, apenas para citar os mais recentes entre nós, é urgente refletir sobre a contribuição de Mário Pedrosa na formulação de projetos de museus. Embora uma quantidade considerável de instituições artísticas ou museológicas tenha se fortalecido nas últimas décadas, é inegável que as fragilidades de nossos museus ainda são gigantescas. A reflexão e atuação direta de Pedrosa em diferentes museus, entre as décadas de 1950 e 1970, deixou um legado valioso, e os desdobramentos de suas proposições permanecem atuais e relevantes para o debate sobre museus.

Pedrosa colaborou no projeto do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, participando de reuniões e assembleias no início dos anos de 1950, como revela a pesquisa de Sabrina Marques Parracho Sant'Anna (SANT'ANNA, 2008). O crítico escreveu apresentações para catálogos de mostras exibidas no museu, como a do Grupo Frente, sugeriu exposições, e participou da seleção de obras a serem aceitas ou adquiridas para o acervo. Uma década depois da fundação do MAM do Rio de Janeiro, Pedrosa concebeu uma outra proposta.

Em carta para Oscar Niemeyer, de 24 de julho de 1958, o crítico havia afirmado sobre os museus de São Paulo e Rio de Janeiro: “a despeito dos esforços sobre-humanos e patrióticos de suas direções”, eles “muito deixam a desejar quanto às suas coleções e acervos” (PEDROSA, 1995. p. 288). Pedrosa aponta as fragilidades dos museus recém-criados nas maiores cidades do país, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e os dois museus de arte moderna, que possuem falhas “insanáveis” em seus acervos.

Nesse período, mesmo que não tivesse aderido ao desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, Pedrosa defendia a utopia construtiva e o projeto urbanístico de Lúcio Costa: uma obra coletiva que parecia se opor ao individualismo e subjetivismo expressionista. Brasília surge como esboço do que seria chamado de “Síntese das Artes”. O projeto da capital federal, inicialmente, foi compreendido como uma “cidade – obra de arte”. No texto *Reflexões em torno da nova capital*, 1957, Pedrosa problematiza uma série de pontos que denominou de “anacronismos de

uma utopia” (PEDROSA, 2015. pp. 131-146), fazendo ressalvas sobre o projeto político de Brasília, mas defendendo a sua monumentalidade. Mesmo que Pedrosa tenha sido contra a retirada da capital federal do Rio de Janeiro, e o gesto populista que a acompanhou, ele apostou no projeto de Lúcio Costa. Mas, logo em seguida, demonstrou seu desencanto com o projeto construtivo e racionalista.

Na carta para Oscar Niemeyer, com sua proposta para um museu de arte em Brasília, num momento em que ele ainda acreditava no potencial transformador da nova capital, Pedrosa enumera treze tópicos em que formula sua proposta para o arquiteto. Depois de dissertar sobre a dificuldade de se criar um “museu de artes plásticas do nada e torná-lo algo digno” (PEDROSA, 1995. p. 288), reconhece a importância de uma instituição de arte em Brasília. O crítico introduz que o museu da nova capital não seria um museu tradicional: “O museu de Brasília não procurará adquirir obras originais para seu acervo. Será todo ele um museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagens de toda espécie, maquetes etc.” (PEDROSA, 1995. p. 288). Desse modo, ele não competiria com os museus já existentes nas grandes cidades. Dada a sua natureza, para Pedrosa, o museu de reproduções não possuiria falhas ou omissões em relação aos movimentos ou estilos do passado e, além disso, traria ao público “a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas até a arte de nossos dias” (PEDROSA, 1995. p. 288).

Claro que hoje essa concepção de história pressuposta no projeto do Museu de Brasília nos parece tradicional demais. Uma história que abarque a totalidade das manifestações artísticas, uma história compreendida a partir da justaposição linear de estilos, dividida por ciclos históricos e que tem a pretensão de representar com precisão a produção de todos os tempos e lugares é uma utopia análoga ao sonho de Brasília como nova capital-oásis no meio do deserto.

As referências citadas por Pedrosa, para um museu feito inteiramente a partir de fotografias e que fosse atraente, criando ambientes sedutores, eram as mostras e feiras internacionais, como a Trienal de Milão. As estratégias expositivas que pretendem despertar interesse do grande público, hoje bastante conhecidas de todos nós, acabaram se tornando, décadas depois, recorrentes nas chamadas exposições *blockbusters* da indústria da cultura. Mas não é correto afirmar que as atuais exposições imersivas, que não trazem obras originais dos artistas e apelam para uma apresentação espetacular e fetichista dentro de museus, seria o que Pedrosa havia projetado.

A proposta de Mário Pedrosa, em vez de estar no campo do entretenimento, possui um caráter pedagógico, civilizatório, que fomentava a reflexão e recorria a projeções de slides, textos explicativos que seriam gravados e que educariam o cidadão da nova capital. O museu realizaria cursos de História da Arte e crítica para a formação do gosto do público. Cinco anos antes, em 1953, para as comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo, Pedrosa integrou uma comissão ao lado de sir Herbert Read e Ernest Rogers, para a formação de um museu didático e documental nesses mesmos moldes e que, por motivos financeiros, não pôde ser concluído.

Certamente, há uma relação entre o projeto para o museu de Brasília de Pedrosa e o *Museu Imaginário* de André Malraux. A primeira versão do texto de Malraux, publicada em *A vozes do Silêncio* (MALRAUX, 19-?), é de 1947 e certamente o crítico brasileiro teve contato com as ideias do escritor francês, que foram citadas e debatidas nos jornais, nos anos de 1950, como o *Correio da manhã* e o *Diário Carioca*. Como ministro da Cultura de De Gaulle, Malraux veio ao Brasil em 1959, e esteve em Brasília na ocasião da doação pela Novacap do terreno para a construção da *Maison de France*.

O *Museu Imaginário* reconhece que é impossível reunir e comparar, num museu tradicional, mesmo de grandes proporções, obras que estão em cidades distantes, em especial afrescos ou vitrais que não podem ser deslocados. Nesse sentido, o museu será sempre incompleto, mas por meio de imagens e reproduções de obras localizadas nos mais longínquos lugares podem se encontrar, superando diferenças não apenas espaciais, mas também temporais. A reprodução permite aproximações entre obras e detalhes e abre para outros modos de ver a arte. Mesmo que a noção de *Museu Imaginário* ultrapasse a concepção de um museu de imagens, e que ela só seja possível depois da fotografia proporcionar a reunião de obras que jamais poderiam ser vistas juntas, há nessa ideia um alargamento da noção de museu. A instituição museológica passa a ser vista como um espaço de imagens documentais, mas também mentais, ou seja, que se encontrem na nossa imaginação.

Entretanto, para Mário Pedrosa, o Museu de Brasília, além de reproduções, teria uma “filmoteca especializada de filmes e documentários de arte e de filmes experimentais de caráter objetivo, dinâmico e plástico” (PEDROSA, 1995. p. 288), ou seja, a fotografia ou o filme deixam de ser apenas um documento para serem também uma obra. E é justamente esse o ponto que Douglas Crimp vai apontar, em *Sobre as ruínas do museu*, como sendo o erro fatal de Malraux:

Enquanto a fotografia era um mero veículo por meio do qual os objetos de arte adentravam o museu imaginário, mantinha-se uma certa coerência. Mas, uma vez que a própria fotografia passa a ser apenas um objeto a mais, restabelece-se a heterogeneidade no coração do museu, e suas pretensões de conhecimento estão condenadas ao fracasso. Pois nem mesmo a fotografia é capaz de destacar abstratamente o estilo de outra fotografia. (CRIMP, 2005. p. 52)

Certamente a crítica niilista de Douglas Crimp, ao museu e à autonomia da arte, não pode ser simplesmente dirigida para as ideias de Mário Pedrosa. Tampouco a crítica de Crimp à abordagem meramente formal pelos museus e o questionamento sobre o modo como a fotografia entra nas instituições podem ser aplicados ao crítico brasileiro. Pedrosa se opôs ao formalismo e ao esteticismo, chamando atenção para o que poderia ser denominado de social nas experiências estéticas, sem se render, por outro lado, à arte como mero conteúdo. Também jamais poderíamos dizer que Pedrosa se alinharia ao ideário de Malraux. Na verdade, do ponto de vista político, eles estão em polos opostos, principalmente depois de Malraux se aproximar da direita francesa. Entretanto, a discussão sobre a imagem, no caso os filmes experimentais, como um objeto no interior do museu, e não mais como um veículo, é relevante para apontarmos as contradições dessa proposta de museu sem obras originais elaborada para Brasília.

Cerca de dois anos depois de escrever a carta para Niemeyer, Pedrosa publicou no *Jornal do Brasil* o texto *Arte Experimental e Museus*, em que estabelece oposição entre o museu tradicional “que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado” (PEDROSA, 1995. p. 295) e o museu de hoje, caracterizado como “casa de experiências”. Citando os *Bichos*, de Lygia Clark, os não-objetos de Ferreira Gullar e a exposição dos neoconcretos, ele chama atenção para o fazer experimental, aberto, e conclui: o museu moderno é sítio privilegiado para que experiências sejam feitas e decantadas.

Em 1961, Pedrosa publicou o texto *Museu, Instrumento de Síntese* (PEDROSA, 1995. p. 297-298), onde distingue a apreciação artística da inferência lógica. Próximo do pensamento de Merleau-Ponty (MERLEAU-PONTY, 1996), que também foi usado como crítica ao que foi chamado de cientificismo da arte concreta, que havia recorrido à *Gestalt*, Mário Pedrosa conclui que aproximar-se de um trabalho de arte e percebê-lo não é uma ciência como ramo específico do conhecimento baseado em provas, princípios e raciocínio lógico. Assim como na

ciência, a apreensão da arte requer sensibilidade, observação e mesmo pesquisa, mas sem a necessária exigência de uma metodologia prévia que legitime a validade da percepção. A ciência é determinação e explicação do mundo, enquanto a percepção é por definição indeterminada e ambígua, o modo como temos para nos aproximar do mundo, com tudo o que há de processual e inacabado nele.

A arte nos ensina a retornar ao mundo em que vivemos, ao contato direto com ele, anterior à reflexão e análise. Com a arte aprendemos a retornar às coisas mesmas, aos fenômenos que nos aparecem, que podemos observar, descrever tal como percebemos e não o contrário: derivar o que eu percebo de uma constituição prévia do que eu penso estar percebendo, mas estou construindo. Entretanto, a arte nos exige ir além do campo da experiência perceptiva. Segundo Merleau-Ponty, jamais podemos ignorar a percepção, mas é necessário retomá-la e ultrapassá-la. O filósofo francês, como se sabe, foi lido pelos neoconcretos por indicação de Mário Pedrosa. E as ideias de Merleau-Ponty parecem estar pressupostas nessa breve reflexão de 1961, momento em que o crítico aponta para a finalidade do museu em educar, formar o intelecto e o espírito das novas gerações. O crítico pensa o museu como um instrumento de síntese, capaz de contribuir para uma educação não lógica e sim perceptivo-estética.

Nesse mesmo ano, Mário Pedrosa assume a direção artística do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição que teve em sua gestão a maior crise de sua história. Pedrosa viveu de perto a fragilidade do modelo privado no Brasil, herdado do MoMA de Nova York, e o processo de derretimento do museu. Em ata da Assembleia Geral Extraordinária do MAM, de 23 de janeiro de 1963, ocasião em que foi aprovada a dissolução da entidade e a entrega do acervo à Universidade de São Paulo, Pedrosa reconhece que “lamentavelmente, não conseguiu organizar o grupo que, segundo seu plano, deveria suportar os encargos do Museu com o fito de manter a sua autonomia” (MAM, 1963, p. 4). O presidente da instituição, Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, havia se pronunciado sobre a impossibilidade de continuar financiando o Museu, já que havia assumido os encargos relativos à Fundação Bienal de São Paulo.

Na votação sobre a dissolução do MAM, que teve, entre os votos contrários, os de Cláudio Abramo, Lívio Abramo e Mário Schenberg, o crítico Mário Pedrosa se absteve, mas reforçou que “todos os esforços deveriam ser praticados a fim de ser mantido o Museu como entidade viva e atuante” (MAM, 1963, p. 4). Cerca



de um ano antes, em 17 de maio de 1962, Mário Pedrosa havia redigido um documento, destinado ao futuro presidente do MAM, uma vez que Francisco Matarazzo Sobrinho estava se dedicando à Bienal. Segundo Pedrosa, “a tarefa do sucessor do atual presidente Matarazzo é [...] de ordem educacional e didática” (PEDROSA, 1962, p. 1). Nesse momento, o MAM de São Paulo, com Mário Pedrosa à frente, tinha celebrado um convênio para transferir-se para a Cidade Universitária, onde seria projetado um edifício para abrigá-lo.

Consta do programa do Museu incluir no seu futuro recinto todo o Setor de Escolas. Estas dividem-se em 3 ramos: 1) Escola de Iniciação, onde se ensinará ao público leigo como ver e apreciar uma obra de arte. 2) Instituto de Arte, destinado ao estudo da história da arte, em nível médio e universitário, dentro dos mais modernos métodos e processos desse ensino, e de acordo com as características inerentes à nossa formação histórico-cultural e à nossa situação geográfica no mundo; e finalmente uma Escola, de nível universitário, de Comunicação Visual, Teoria de Informação e Desenho Industrial, instituto que até hoje não existe no Brasil. Este último setor do Departamento Educacional no museu é o mais importante de todos e imensa e imediata utilidade prática para o desenvolvimento industrial do país. (PEDROSA, 1962, p. 1)

Tarsila do Amaral havia enviado carta para ser lida na reunião de dissolução do MAM de São Paulo, e nesta:

Concordava com a transferência do Museu à Universidade, sugerindo fosse ele acompanhado por Mário Pedrosa ‘a quem devemos em São Paulo a no Brasil toda uma vida dedicada, desinteressada e inteligente às artes brasileiras contemporâneas’. Mas em seguida o secretário lembrou que não poderia impor como condição da doação o encargo de ser Mário Pedrosa o diretor do Museu, mas a assembleia recomenda aos dirigentes da Universidade de São Paulo o nome de Pedrosa para “administrar o Museu e promover a execução de suas finalidades. (MAM, 1963, p. 5)

A reunião terminou com “um voto de louvor à atuação do Sr. Mário Pedrosa como diretor geral do Museu, cuja experiência o candidatam a dirigir qualquer Instituto de Arte no país” (MAM, 1963, p. 5). De fato, não havia sido descartada a possibilidade de Pedrosa dirigir o Museu depois de transferido para a USP.

Em resposta a uma carta de Romero Brest – então diretor do *Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Argentina, de 1º de fevereiro de 1963, em

que propõe ao MAM uma exposição de arte geométrica, retrospectiva e atual –, Mário Pedrosa responde:

Infelizmente nada posso fazer, agora. O Museu, sociedade civil, deixou de existir e foi doado, por inteiro, à Universidade [...]. Motivo: falta de recursos privados para seguir mantendo-o. Estamos aguardando o processo da sua transferência para a Universidade, para saber como será reorganizado, que pessoal do antigo Museu será aproveitado e se serei ou não chamado a dirigi-lo. Depende tudo isso de muitas coisas, inclusive a política. Eis aí porque nada posso decidir sobre a sua proposta. (PEDROSA, 1963, p. 1)

Fica evidente que Mário Pedrosa tinha alguma expectativa de dirigir o museu que foi transferido para a USP. Em todo caso, o crítico cogita levar a proposta ao MAM do Rio de Janeiro. Em documento sem data, datilografado, intitulado Medidas para Salvar o MAM de São Paulo, há a menção do processo da transferência do Museu à Universidade. Nele, há referência à comissão, nomeada pelo reitor da USP, para fazer a organização do Museu na Universidade, onde se lê:

Seria de toda a conveniência que o diretor geral do museu, até a sua cessão, fosse convidado a fazer parte da mesma comissão, uma vez que é a pessoa mais a par de todas as questões concernentes ao Museu e já com planos elaborados para o bom funcionamento e desenvolvimento do Museu. (MAM, 196?, p. 3)

No dia 2 de maio de 1963, houve a primeira reunião da Conselho Consultivo do Museu a ser formado com as obras de arte recentemente doadas à Universidade de São Paulo. Conforme a ata da reunião, a comissão indicada pelo reitor Antonio Barros Ulhôa Cintra foi constituída pelos professores Sérgio Buarque de Holanda, Cândido Lima da Silva Dias, Pedro Alcântara Marcondes Machado. Walter Zanini foi o nomeado pelo reitor para o cargo de “conservador e supervisor da entidade em formação” (ZANINI, 2013, p. 19). Na reunião, que Mário Pedrosa não participou, foi definido o nome da nova entidade como Museu de Arte Contemporânea da USP, após ressalvas iniciais de Walter Zanini, que gostaria de manter o nome Museu de Arte Moderna, mas que não pôde porque apenas as obras foram doadas à Universidade e não o Museu inteiro.

Mário Pedrosa, que já havia defendido a tese *Da natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* (PEDROSA, 1996, p. 105-177) e foi classificado em segundo lugar, atrás de Flexa Ribeiro, para a cátedra de História da Arte e Estética, da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, em 1949, também não pôde estar à frente do projeto de um museu universitário em São Paulo. Nele

estava explícita a integração do museu com a universidade, a aposta na educação da sensibilidade do homem e na formação de sujeitos que pudessem contribuir para o desenvolvimento do país. O projeto de Pedrosa tinha entre os objetivos formar artistas e técnicos em geral, em contato com a tecnologia, que permitiria a profissionais exercerem atividades ligadas às artes e indústria. Provavelmente, essa ideia é precursora do que mais tarde se tornou a Escola de Comunicações e Artes da USP, fundada em 1966, com o nome de Escola de Comunicações Culturais. Mário Pedrosa nunca chegou a atuar como diretor de museu na Universidade de São Paulo ou como professor da USP.

Cerca de um mês depois da assembleia que dissolveu o MAM de São Paulo, Mário Pedrosa realizou em 21 de março de 1963 uma conferência, um ato público em prol do MAM, publicada no Estado de São Paulo, três dias depois. Nesse momento, o crítico fala da indiferença e da ignorância dos homens ricos, de São Paulo e do Brasil, em relação ao Museu, o que ameaça a sobrevivência deste. Ele narra o que chamou de *via crucis* do museu:

Durante longos agonizantes meses, procurou-se quem, entre banqueiros, industriais, homens de posse, empresas industriais, de informação, quisesse ficar com o legado de Cicillo Matarazzo. Foi baldada essa procura, não se encontrando um substituto para aquele cidadão (PEDROSA, 1995. p. 304).

Mário Pedrosa lembra da importância do museu para o meio artístico do país e para tornar a cidade menos provinciana. Cita com elogios outros ex-diretores do Museu, como Léon Degand, Lourival Gomes Machado, Sergio Milliet, Wolfgang Pfeiffer, e seu antecessor, Paulo Mendes de Almeida. Numa espécie de balanço de sua gestão, Pedrosa escreve que conseguiu aproximar os artistas da cidade, do MAM de São Paulo, de iniciar uma política de aquisição, mesmo que nunca tenha podido elaborar um orçamento com verbas discriminadas para cada serviço ou função. O crítico fala da dificuldade de implementar iniciativas que gerem recursos, como atividades de cinema, cursos ou venda de livros e lamenta a falta de subvenção federal. Em sua avaliação, nem sequer pode iniciar a “integração e formação do artista no seu verdadeiro meio, isto é, o meio produtivo industrial, tecnológico e cultural de seu tempo” (PEDROSA, 1995. p. 302). Essa relação da arte com o meio industrial e tecnológico foi algo que ele incentivou inicialmente, mas aos poucos se afastou, recusando a submissão da arte ao design. Mesmo antes de assumir a direção do MAM de São Paulo, ele fez a crítica ao racionalismo e objetivismo da arte dos anos de 1950 e não foi partidário de uma estética tecnológica ou de uma ciência que se sobreponha ao fazer artístico.

Em sua reflexão sobre o período no MAM de São Paulo, ele aponta ainda a limitação que é para o museu estar restrito a uma só fonte de renda e reconhece que as Bienais promovidas pelo Museu pioraram a situação, uma vez que a maior parte dos recursos acabaram indo para a “realização daquelas formidáveis mostras” (PEDROSA, 1995. p. 303). E reconhece que: “a Bienal, criatura do museu, sufocou o seu criador” (PEDROSA, 1995. p. 303). Ele sabe que a saída encontrada, a doação do acervo para a Universidade de São Paulo, mesmo não sendo a ideal, foi a única possível. Ele diz claramente que as elites sociais e os homens ricos do país, que produzem e acumulam riquezas, não assumiram seu dever de investir na cultura e delegaram isso ao Estado, e só são estatizantes quando se trata de matérias que não rendem dividendos. E conclui: “A tarefa cultural que compete aos nossos grandes homens de negócio não pode mais ser executada à custa do esforço individual isolado. Ela exige a cooperação de muitos e ou de vários, exige o grupo, o esforço coletivo” (PEDROSA, 1995. p. 307).

Na década seguinte, em 1971, durante a ditadura civil-militar no Brasil, Mário Pedrosa estava exilado em Santiago do Chile e participou da elaboração de outro museu. Ele liderou a construção do acervo do Museu da Solidariedade, como presidente do comitê dos artistas e críticos. A instituição foi construída em apoio ao processo democrático que elegeu Salvador Allende. Nesse momento, trata-se do apoio ao projeto político que buscava realizar profundas reformas sociais e econômicas no Chile.

Entre 1970 e 1973, período em que Salvador Allende esteve na presidência da República chilena, foi instalado no país um dos mais inovadores regimes de transformação social do Ocidente. Tratava-se de superar a desigualdade econômica não apenas respeitando as estruturas democráticas parlamentares e o pluripartidarismo, mas também desenvolvendo mecanismos de democracia direta. Foi uma via que buscou a redistribuição de riquezas que se distinguiu tanto do modelo capitalista quanto das sociedades burocráticas do leste europeu.

Em apoio ao governo de Allende, artistas do mundo todo enviaram obras.<sup>2</sup> A iniciativa foi fruto de um trabalho assumido por artistas e intelectuais que, além do crítico brasileiro, contou com a participação do crítico de arte

---

<sup>2</sup> O museu recebeu peças de artistas dos mais diversos países e movimentos, como Joan Miró, César Baldaccini, Lígia Clark, Sérgio Camargo, Alexander Calder, Cruz Diez, Wilfred Lam, Julio Le Parc, Claes Oldenburg, Arthur Luis Pizza, Antonio Dias, Maurício Nogueira Lima, Claudio Tozzi, Jesus Rafael Soto, Siqueiros, Portocarrero, Soulages, Tapies, Torres Garcia, Vasarely, Frank Stella, entre muitos outros.

espanhol, José María Moreno Galván, e do artista catalão José Balmes. Com o entusiasmo do presidente Allende, eles fundaram um comitê internacional bastante representativo para conduzir o movimento de solidariedade.<sup>3</sup>

É inegável o papel de Mário Pedrosa como o grande gestor por trás da concepção do Museu da Solidariedade, uma vez que ele já tinha a experiência de participar da comissão organizadora das Bienais de São Paulo, de 1953, 1955, esteve a frente da Bienal de 1961 como diretor geral, além de sua experiência como diretor do MAM de São Paulo, entre 1961 e 1963. O Museu da Solidariedade possui uma das mais importantes coleções de arte moderna internacional da América Latina, e está marcada pelo ideal utópico que a criou e que foi compartilhado por tantos artistas. Dada as condições políticas, culturais e éticas em que surgiu, o Museu da Solidariedade é um exemplo raro de envolvimento voluntário de artistas e intelectuais em sua construção.

Durante discurso em ocasião da primeira mostra da coleção do Museu, em 11 de maio de 1972, Mário Pedrosa chamou atenção para o projeto curatorial da instituição:

Essas obras aqui expostas não estão distribuídas arbitrariamente: se buscou uma lógica interna que as unisse e, na medida do possível, seus espaços correspondem a essa lógica. Todas as ideias, ou estilos da arte contemporânea do mundo estão aqui representados. E todos os senhores verão, desde a Cinha Lírica de Miró, até as obras que não pedem mais contemplação, porque constituem um chamado à ação revolucionária. O que une indissolivelmente essas doações é precisamente este sentimento de fraternidade, para que jamais se dispersem em direções e destinos diferentes. Os artistas as doam para que o Museu não se desfaça com o tempo, para que permaneça através dos acontecimentos, como aquilo para o qual foi criado: um monumento de solidariedade cultural ao povo do Chile, em um momento excepcional de sua história. (MUSEU DA SOLIDARIEDADE SALVADOR ALLENDE, 2007. p. 31)

<sup>3</sup> O Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile era formado por críticos e diretores de Museus de países como Itália, França, Holanda, Inglaterra, Suíça, Polônia, Estados Unidos, Espanha, Argentina, Cuba, Brasil, Argentina e Uruguai. Entre eles, estavam Louis Aragon, poeta e diretor da Lettres Française; Jean Leymarie, diretor do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris; o historiador da arte italiano, Giulio Carlo Argan; o diretor do Museu de Arte Moderna de Amsterdam, Edward de Wilde; o crítico de arte norte-americano, Dore Ashton; o crítico de arte inglês, Ronald Penrose; o curador suíço Harald Szeemann; o poeta espanhol Rafael Alberti; o poeta, e crítico de arte argentino, Aldo Pellegrini; o pintor, e vice-diretor da Casa de las Américas, Mariano Rodriguez; o professor e crítico de arte polonês, Juliusz Starzyrsky; e o cineasta e consultor do departamento de Belas Artes da Unesco, Danilo Trelles.

Em carta aberta “Aos Artistas do Mundo”, o presidente da República do Chile, Salvador Allende, referindo-se ao Museu da Solidariedade afirma que se trata de “Um acontecimento excepcional que inaugura um tipo de relação inédita entre os criadores e o público” (MUSEU DA SOLIDARIEDADE SALVADOR ALLENDE, 2007. p. 240). E ressalta a importância desse modo de colaboração com recursos materiais e espirituais para a soberania e o desenvolvimento das grandes massas populares. Em ambos os pronunciamentos, fica clara a vontade e a esperança em construir um patrimônio público que possa colaborar na transformação do Chile. Assim, a criação do Museu da Solidariedade, que mais tarde ganhou o nome de Salvador Allende, é um gesto exemplar de ação curatorial fecunda, que abriu outra perspectiva de futuro.

Mesmo depois do golpe que interrompeu o processo democrático no Chile, Mário Pedrosa continuou trabalhando no projeto do Museu. Do México, para onde se refugiou antes de ir para Paris, escreveu em 25 de outubro de 1973 uma carta para José Maria Moreno Galván, pedindo sua colaboração para negociar a recuperação das obras doadas ao Museu: “Os artistas doaram como testemunho de sua simpatia com o povo chileno naquela maravilhosa etapa de sua vida nacional; e não para um país subjugado por sinistras forças fascistas” (MUSEU DA SOLIDARIEDADE SALVADOR ALLENDE, 2007. p. 263). Pedrosa foi protagonista na formação de um museu em que a ênfase não estava só na arte, mas também na educação. Depois de muitos anos tendo seu acervo escondido da ditadura, o Museu está aberto e em funcionamento em Santiago. Nesse momento, o crítico compreende o gesto dos artistas como contribuição para realização da utopia socialista no Chile. Trata-se da construção de um monumento da história, não aquela dos vencedores de sempre, mas dos que lutaram contra a injustiça e pela liberdade.

Mário Pedrosa retornou ao Brasil apenas em outubro de 1977 e, no ano seguinte, em 1978, o MAM do Rio de Janeiro, instituição que havia contado com sua contribuição nos anos de sua formação, pegou fogo. Cerca de 1000 obras foram destruídas, entre elas dois trabalhos de Picasso, dois de Miró, grande parte das pinturas construtivas de Torres Garcia, entre tantos outros artistas latino-americanos. No mesmo ano do incêndio, ocorrência que, como vimos, não é um caso isolado na história dos museus no Brasil, Mário Pedrosa elaborou uma proposta de reorganização do MAM do Rio de Janeiro, chamada por ele de Museu das Origens.

Partindo da constatação de que o MAM que ele conhecera havia acabado e que não havia condições de refazer o projeto original do museu, Pedrosa cobra a presença do Estado, sabendo das dificuldades do mecenato privado para contribuir com o museu de modo desinteressado e permanente. Para ele, o financiamento deveria vir de empresas estatais, dos três níveis de governo e de doações privadas. Para a construção do Museu das Origens, ele imaginou uma fundação pública ou mista, que fosse autônoma, gerida por técnicos e que não estivesse sujeita às intervenções políticas e burocráticas. Trata-se de um conjunto de instituições independentes, mas que se complementariam: “Na fundação do Museu das Origens, prevê-se o estabelecimento de cinco museus: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares” (PEDROSA, 1995. p. 310).

O projeto de Mário Pedrosa nunca chegou a ser realizado completamente, mas o Museu do Índio, como o próprio crítico já havia indicado em sua proposta, mesmo sem sede, já possuía uma estrutura, um rico acervo e uma organização desenvolvida. A noção de Arte Popular, para Pedrosa, num momento em que ele defendia o que chamou de arte de retaguarda, uma arte que recusa a fatalidade tecnológica e do progresso, apontava para o artesanal, para o fazer dos que vem de baixo, enfim, para lugar social dos desprivilegiados, algo distante da noção de arte como aliada da indústria, que o crítico havia defendido nos anos de 1950.

Já o Museu de Imagens do Inconsciente havia surgido em 1952, depois que Nise da Silveira, médica psiquiátrica, e o artista Almir Mavignier começaram a trabalhar com internos do Hospital Psiquiátrico Pedro II. Entre 1946 e 1951, uma série de artistas foram reconhecidos, e Pedrosa foi um defensor das qualidades estéticas deles. Ao lado de Ivan Serpa e Abraham Palatnik, o crítico se aproximou do ateliê e estabeleceu uma interlocução com Nise da Silveira, no momento em que elaborava sua tese sobre arte e Gestalt. Pedrosa conseguiu convencer Nise da Silveira a emprestar obras de Emygdio de Barros, artista participante dos ateliês, para a 2ª Bienal de São Paulo, em 1953. Um ano antes, em 1952, Nise da Silveira havia fundado o Museu de Imagens do Inconsciente, uma espécie de museu-escola, a partir da produção artística dos ateliês. Pedrosa já havia levado o então diretor artístico do MAM de São Paulo, Léon Degand, que elaborou para o MAM de São Paulo a mostra *9 Artistas do Engenho de Dentro*. Aos poucos, o Museu de Imagens do Inconsciente cresceu e se tornou um centro interdisciplinar que envolve arte,

clínica, investigação sobre teorias da Psicologia e Psiquiatria. Seu acervo possui atualmente cerca de 350 mil obras. Nos últimos anos de vida, entre 1979-1980, Mário Pedrosa se manteve próximo da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente.

Inspirado no projeto de Museu das Origens, o banqueiro Edegar Cid Ferreira promoveu, no Parque Ibirapuera, em 2000, a *Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500*. O projeto foi apresentado como uma comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil. Simbolicamente aberta para convidados na data de 22 de abril de 2000, celebrando a chegada dos portugueses, a mostra se vangloriava de ter trazido ao Brasil a carta de Pero Vaz de Caminha, o documento que instaura o contato que irá se desenvolver como um genocídio dos povos indígenas. A maioria dos módulos apresentados enfatizaram a teatralização das obras, que em grande parte foram ofuscadas pela cenografia espalhafatosa. A organização reivindicou uma atualização do projeto de Mário Pedrosa. Nas palavras de Edegar Cid Ferreira, no texto de apresentação: “Consuma-se o sonho do visionário crítico Mário Pedrosa”. (MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO, 2000, p.12)

O conjunto das exposições foi formado por cerca de 12 módulos, e a maior parte contou com curadores/ pesquisadores reconhecidos no meio. O atual Museu Afro Brasil, fundado em São Paulo, em 2004, por Emanuel Araújo, teve uma espécie de ensaio antecipador com os módulos precursores Arte Afro-Brasileira e, principalmente, Negro de Corpo e Alma, que buscou romper com os estereótipos sobre a arte afro-brasileira. Certamente, o maior legado da mostra. A *Mostra do Redescobrimento* foi anunciada como um evento espetacular, e módulos como o da Arte Barroca e O Olhar Distante tiveram enorme destaque na mídia. Em vez de uma oportunidade de construir instituições e refletir sobre a história da arte brasileira, a mostra foi forjada pelo marketing cultural para lustrar a imagem de mecenas das artes de um banqueiro que, anos depois, seria condenado e preso por prejuízos causados aos credores do seu falido Banco Santos.

O projeto do *Museu das Origens*, de Mário Pedrosa, encenado como farsa na Mostra do Redescobrimento, foi neutralizado, seus propósitos desprezados e seus aspectos críticos enfraquecidos por um evento efêmero que consumiu milhões de reais. O que era também uma política afirmativa de valorização da produção dos excluídos se tornou um evento de massa com um discurso nacionalista. O curador-geral da mostra, Nelson Aguilar, embora tenha partido de Mário Pedrosa



e o citado na série de catálogos editados, em entrevista para a Folha de São Paulo afirmou que o projeto de *Museus das Origens* era datado:

É necessário um ponto de vista mais aberto para lidar com a ideia do Mário para o Museu das Origens. Também sempre havia algo de ideologia no Mário Pedrosa. [...] Se existe algo que o final do século 20 revelou foi a morte das ideologias. Nesse sentido, [A Mostra do Redescobrimento] é uma exposição nova, pois não tem esse empenho ideológico que atravessa a crítica do Pedrosa. (AGUILAR, 2000)

A produção simbólica dos índios, dos negros, dos alienados e da arte popular estava contemplada no projeto do Museu das Origens como um modo de dar voz aos oprimidos, aos que historicamente foram vencidos pelo chamado “progresso”. Mas o que se viu na *Mostra do Redescobrimento* foi a tentativa de reafirmação da história dos vencedores, de uma noção de civilização que, no final das contas, cultua a barbárie.

Entretanto, até os fracassos dos projetos de museu de Pedrosa são tão relevantes quanto os êxitos dos museus que ele ajudou a criar. O Museu das Origens, longe de ser datado, trazia algo de originário, ele tem a potência de dar origem, de propiciar algo não previsto, de instigar o outro, o futuro, além de nos fazer rever o passado. No momento em que o crítico já não aposta na vanguarda, a arte de retaguarda (PEDROSA, 1995. p. 341-347) trazia uma promessa de futuro. O Museu das Origens é a projeção de uma utopia transformadora, talvez um modo de escovar a história a contrapelo, para usar a expressão de Walter Benjamin. Ele pode ser compreendido como um monumento aos excluídos que, além de romper com a noção historicista de progresso, contribui na construção da consciência histórica e na percepção de que a arte é anterior à separação entre o erudito e o popular ou à divisão de classes da sociedade capitalista. Pedrosa, sem qualquer nacionalismo, mas indo em busca das raízes, chama atenção para o primitivo que os colonizadores não foram capazes de elevar à categoria de arte.

As transformações de Pedrosa sobre as ideias de museu acompanharam certa mudança na própria compreensão da noção de história por parte do crítico. De um museu totalizador, sem lacunas ou ausências relevantes em seu acervo, que pressupõe uma noção linear e positiva da história, Pedrosa reformula no final da vida sua posição para o Museu das Origens, em que a noção de historicidade está no centro. Mais do que uma narrativa completa e sem equívocos, o que passa

a importar em sua última proposta não é o discurso sobre o passado, mas sim o modo como ele pode iluminar o presente e abrir o futuro, revelando o que ainda não foi visto. Em momento maduro de sua trajetória, o museu se aproxima mais de uma instituição fecunda, que pode dar origem ao que não foi previsto, uma gênese interminável, do que daquela instituição concebida para Brasília, um museu de reproduções de imagens, permeado pelo ideário de abarcar toda a tradição ou história da arte.

Essa mudança de postura, observável em sua trajetória como crítico de arte que sempre se manteve próximo dos artistas, acompanhando o processo criativo de diferentes gerações, numa revolução constante, deve ser compreendida principalmente a partir da abertura para a arte experimental dos anos de 1960 e 1970. A noção de um museu experimental está próxima da famosa frase de Hélio Oiticica, “museu é o mundo”, que se relaciona com um estado de criação latente. Concordando com Pedrosa no início dos anos de 1970, Oiticica ironiza o “ir ao museu à Madison vernissages” (OITICICA, 2011, p.155) e evoca o experimental e o anticolonial.

Mas essa postura aberta e mutante nunca abdicou do papel político e pedagógico que um museu pode ter, instituição de transformação social que contribui com a educação da sensibilidade e o aprimoramento da percepção. A solidariedade e fraternidade também foram fundamentais em sua postura crítica e na mobilização da comunidade artística internacional para a construção do museu em apoio ao governo democrático de Salvador Allende. Um projeto de museu envolve uma postura política frente ao mundo e os afetos que ela mobiliza. A vontade moderna de construção e valorização do patrimônio público é pensada como modo coletivo de colaborar a uma sociedade mais justa. Mesmo que nem todas as ideias de Pedrosa tenham se realizado como concebidas e que algumas delas tenham sido apropriadas e desenvolvidas de maneiras espetaculares e distantes do seu ideário, os museus que ele concebeu, incluindo aqueles que nunca saíram do papel, são ideias fecundas e atuais.

Mesmo que os desmontes de instituições e projetos culturais estejam em pleno desenvolvimento no Brasil de hoje e que os incêndios ainda nos assombrem, os projetos de museus que Mário Pedrosa participou, e não foram poucos, continuam pulsando. Eles trazem a esperança e proporcionam experiências que indicam que a memória guardada pelos museus pode abrir possibilidades de um futuro emancipador.

## Referências

- AGUILAR, Nelson. Curador descarta novidades [Entrevista concedida] a CF. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 abr. 2000. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1904200007.htm> Acesso em: 10 ago. 2021.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- MALRAUX, André. *As Vozes do Silêncio*. Trad José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, 19-?. Vol. I e II.
- MERLEAU-PONTY. M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PEDROSA, Mário. *Arquitetura: ensaios críticos: Mário Pedrosa*. Org. Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PEDROSA, M. “Arte Experimental e Museus”, *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, M. “Da natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte”, *Forma e Percepção Estética*. Textos Escolhidos II. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996.
- PEDROSA, M. “Depoimento sobre o MAM”, *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995. p. 304.
- PEDROSA, M. “Museu, Instrumento de Síntese”, *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, M. “O novo MAM terá cinco Museus”, *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, M. “Projeto para o Museu de Brasília”, *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, M. “Variações sem tema ou a Arte da Retaguarda”, *Política das Artes*. Textos Escolhidos I. Org. de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, Mário. [Correspondência]. Destinatário: Jorge Romero Brest. São Paulo, 7 mar. 1963.
- PEDROSA, Mário. *Observações destinada ao futuro Presidente do Museu*. MAM-SP. São Paulo, 17 mai. 1962.
- MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. SÃO PAULO**. Ata de Assembleia Geral Extraordinária, 23 jan. 1963. no, 073.
- MUSEU DE ARTE MODERNA. SÃO PAULO**. Medidas para Salvar o MAM de São Paulo, sem data, 196?.

MUSEU DA SOLIDARIEDADE SALVADOR ALLENDE. *Estética, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade: tributo a Mário Pedrosa*. São Paulo: Associação Museu Afro-Brasil: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. Org. Cesar Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2008.

ZANINI, Walter. *Walter Zanini: escrituras críticas*. Org. Cristina Freire. São Paulo: Annablume: MAC-USP, 2013.