

Museu das Origens: um projeto para pensar a arte brasileira

Ana Cecília Araújo Soares de Souza
Yacy-Ara Froner

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

Este artigo busca analisar o projeto do *Museu das Origens* de Mário Pedrosa, como solução para o incêndio sofrido pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978. Estabelecendo como fio condutor o conceito de origens, que une a primeira instituição museológica brasileira – o Museu Real (1818) – ao projeto de Pedrosa, procuramos compreender os limites e os alcances dos sistemas estruturantes em torno do reconhecimento de identidades nesses espaços. O *Museu das Origens*, portanto, criava novas demandas no contexto museal brasileiro, ao colocar no mesmo contexto de igualdade, produções artísticas advindas de distintas procedências. Mário Pedrosa foi um dos primeiros autores a produzir uma crítica à dominação colonial nas esferas política, econômica e artística, significativa para a fundamentação de seu pensamento autônomo e disposto a romper com os centros hegemônicos do poder.

Palavras-chave: Museu das Origens; Mário Pedrosa; narrativas museais; diversidade.

Uma breve introdução das *Origens*

A criação do primeiro museu brasileiro data do século XIX, quando D. João VI (1767-1826), por meio do decreto de 06/06/1818, transformou a residência oficial da família real portuguesa em *Museu Real* – hoje, *Museu Nacional*. Seus antecedentes remetem à *Casa de História Natural*, conhecida como *Casa dos Pássaros* devido às primeiras coleções ornitológicas organizadas por naturalistas, bem como em função de este ser um espaço de preparação de adornos indígenas para envio à Portugal e ao exterior. Devido ao intenso fluxo de naturalistas no Brasil oitocentista, as coleções etnográficas, arqueológicas e de ciências naturais definiram a vocação museológica introdutória de um país em busca de suas “origens”, através do estudo das comunidades autóctones – extintas ou viventes –, da geologia, da botânica e da fauna nativas.

O primeiro reconhecimento cultural do “mundo de cá” ocorreu a partir dos modelos museais e científicos do “mundo de lá”. Nossa identidade pelo olhar do outro não foi isenta de apropriação de esquemas interpretativos que, por trás de uma suposta neutralidade ancorada

na ciência positivista, mediram a natureza e o humano desta terra pela régua e pelo compasso europeus. Com a vinda de D. João VI (1767-1826) e o estabelecimento da família real portuguesa entre 1807 e 1821, as estruturas funcionais e educacionais do Estado Moderno – o Arquivo, o Museu e a Biblioteca – reproduzem os padrões da matriz original europeia. Dessa forma, o primeiro museu do Brasil, o Real Museu e Gabinete de História Natural, fundado em 1818 – Museu Imperial em 1822, com a Independência, e Museu Nacional a partir de 1889, com a República – nasce com a identidade de um museu de ciência voltado à História Natural; para seu funcionamento, é traduzido do original francês e publicado pela Imprensa Régia, em 1819, a "Instrução para os viajantes e empregados nas colônias sôbre a maneira de colher, conservar, e remetter os objectos de historia natural", um tipo de instrução normativa que orientava os procedimentos de coleta e remessa de objetos arqueológicos e etnográficos, além de exemplares minerais, da flora e da fauna, com o intuito de conhecer as riquezas da terra. A "Instrução" determinou que a vocação do primeiro museu brasileiro fosse utilitarista, baseada em um modelo científico cartesiano apropriado ao modo de produção mercantilista, uma vez que por meio da pesquisa sobre a natureza seria possível mapear os produtos únicos da colônia. Se, por um lado, os acervos iniciais refletem as coletas das expedições subsidiadas pelos reinos europeus e por empresas nacionais, por outro também replicam as relações comerciais e culturais estabelecidas, não apenas com o Império Colonial Português, mas àquelas oriundas dos vínculos com o Reino Unido da Grã-Bretanha e com o Império Austríaco. Assim, a instituição museal emerge a partir de uma narrativa civilizatória, baseada no modelo europeu de reconhecimento do mundo, a partir de um caráter universal e cognitivo, ou seja, por meio do conhecimento da diversidade humana e natural. Dessa diversidade nasce a arte representativa do território como desenho científico, registro da paisagem e da sociedade colonial, mas também como aquela expressa nos objetos dos povos originários.

Qual o fio condutor que conecta o primeiro museu brasileiro ao *Museu das Origens* proposto por Mário Pedrosa (1900-1981) em 1978? Na contramão, sob qual fratura percebemos o distanciamento entre esses modelos? De acordo com Froner (2015, p.166), nos sistemas museais do XIX são construídos "o território de uma narrativa e uma visão de mundo específicos: a civilização ocidental que por meio de sua arte, cultura, história e conhecimento científico constrói uma aparição de mundo particular que divide o "eu", do "outro". A coleção é apenas uma forma de marcar esta distinção. Reconhecimento de "semelhanças e dissemelhanças". Dessa relação hegemônica e homogênea, o museu é mais um instrumento operacional de sedimentação de um modelo civilizatório europeizante. De que forma e em qual medida a proposta de Pedrosa redefine e redimensiona este paradigma totalitário, sectário por natureza? Uma das pistas está no emprego do plural proposto para o nome próprio do museu – *Origens* –, denotando que no campo das relações brasileiras, afro-latino-americanas por excelência, as nascentes são múltiplas, as interferências entrelaçadas,

as narrativas plurais e diversas, pois, em uma alma antropofágica, o caldo da cultura é multifacetado. Mas não se enganem, esse caráter múltiplo não torna nossa existência representativa, composta pelas coleções, fragmentada. Antes, se as camadas de sentido do tempo histórico estabelecem um fio condutor para a compreensão ocidental de cultura, as confluências imaginárias de tradições distintas podem encontrar na heterogenia e na dessemelhança o lastro de nossa produção cultural e artística que se revelam – algumas vezes – nas curadorias e nos museus.

No entanto, não há como compreender a construção dos sistemas de agenciamento dos museus no Brasil – ou mesmo no contexto da América Latina a partir de sua inserção geográfica e cultural – apartada do cenário internacional. Se hoje observamos o colapso dos arranjos tradicionais, a partir do surgimento de categorias que reformulam os padrões de pensamento por meio da compreensão de novos fenômenos – como o ativismo das vozes excluídas das comunidades LGBTQIA+, negras, indígenas e femininas –, as projeções para uma inovação conceitual ocorrem de forma lenta, principalmente pelo caráter elitista e conservador da estrutura. A pós-modernidade presentifica uma sensação subversora de disjunção temporal fomentada pela disrupção tecnológica, desqualificação dos modelos intelectuais e ausência de um paradigma social no campo da cultura amplamente percebido a partir das categorias anteriores baseadas na singularidade dos valores, ou seja, desqualificar o sistema da cultura que formulou os conceitos operacionais do museu nos séculos XIX e XX; antes, nossa intenção é prenotar como Pedrosa se apropria e subverte o modelo anterior com a proposição do *Museu das Origens*. Nossas questões principais gravitam em torno de algumas questões: como ele foi engendrado e concebido? Sob quais reflexões ele foi modelado? Quais inquietações foram projetadas por Mário Pedrosa e de que forma suas experiências prévias – como seu vínculo com Nise da Silveira (1905-1999) e o Museu de Imagens do Inconsciente, de 1952; a proposta do Museu de Brasília, de 1958, e o projeto do Museo de la Solidaridad, no Chile, entre 1971 e 1973 – influenciaram o programa proposto? Por fim, como esta proposta foi atualizada?

Pedrosa entre-lugares: a crítica e a academia; o museu e a política

Antes de nos adentrar às especificidades do *Museu das Origens* é preciso destacarmos que por conta da profundidade do assunto abordado, o nosso intuito foi o de propor uma revisitação crítica, a partir da sistematização do material referente ao tema, por meio da leitura da bibliografia relacionada ao objeto de pesquisa, da catalogação e do entrecruzamento de referências significativas para a nossa análise, o que nos possibilitou dispor de uma visão fluída, sensível e contaminada, especialmente, pelas questões levantadas, ao longo do nosso percurso investigativo.

Mário Pedrosa é um dos teóricos mais importante da história da crítica de arte brasileira e da América Latina. Dentre os motivos que o levaram a conquistar tal insígnia está a maneira peculiar com a qual transitou entre a arte e a militância política. Ele jamais separou a revolução social da arte de vanguarda e por isso desenvolveu um pensamento mais horizontal e orgânico voltado para a realidade socioeconômica do Brasil. Pedrosa se comprometeu com a investigação de singularidades que marcassem a produção nacional em meio a pluralidade das diversas culturas aqui existentes. Suas reflexões nos proporcionaram um exercício transgressivo do olhar sobre o Brasil na arte brasileira, mostrando-nos a necessidade de se “buscar novas experimentações, afirmando a diferença, a variação, a resistência à sujeição da identidade e da individuação” (Adrião; Cabral; Toneli, 2012, p. 210).

Se na década de 1930, ele começava a se destacar a partir de uma crítica voltada à função social da arte, tendo como foco inicial a exposição da gravurista alemã, Käthe Kollwitz (1867-1945) no Brasil, na década de 1970, observamos em Mário Pedrosa um desejo ainda mais latente pelo nascimento de uma grande produção coletiva interessada no retorno às raízes da arte brasileira, enfatizando, principalmente, nossa posição enquanto um país marcado pela colonização europeia, pertencente à América Latina e localizado no Terceiro Mundo. É nesse período, recém-chegado de mais um exílio¹, que o teórico irá formular um dos projetos mais significativos de sua carreira, no qual depositava os últimos suspiros (digamos assim) da utopia moderna e a síntese de suas crenças na formulação de uma espécie de genealogia para o campo artístico no Brasil. Tratava-se, então, do *Museu das Origens*, uma proposta inicialmente criada como uma solução ao incêndio sofrido pelo Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, em 1978 (Leal, 2021). Apesar de toda a comoção incitada pela tragédia do MAM, este episódio foi visto por muitos intelectuais (inclusive o próprio Mário Pedrosa), como uma oportunidade de reconstruir o museu em consonância à novos modelos institucionais mais democráticos e de uso comunitário, objetivando para além de sua atualização estrutural e medidas de segurança, “à modernidade de sua concepção como instrumento do fazer, do saber e do prazer de todo um povo” (Pontual, 2013, p. 465).

Nesse sentido, acreditamos que o projeto do *Museu das Origens* serve como uma ferramenta para Pedrosa consolidar sua narrativa genealógica sobre a arte brasileira compatível às necessidades do contexto local. A iniciativa também servia para ressoar os debates de quais o crítico se encontrava inserido no sistema artístico internacional, a exemplo da Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada pela Organização das Nações Unidas para

¹ O primeiro exílio ocorreu entre 1937 e 1945, durante o Estado Novo. Ao retornar clandestinamente para o Brasil em 1941, Pedrosa foi preso e depois deportado para os Estados Unidos em função de sua atuação na criação do Partido Operário Leninista em 1936. Durante sua estadia – anterior ao movimento reacionário macarthista –, atua na seção de cinema do Escritório de Coordenação de Negócios Interamericanos em Nova Iorque e como correspondente do *Correio da Manhã*. O segundo exílio (1970-1977), decorrente do golpe de 1964, é marcado por sua permanência no Chile de Allende (1907-1973).

a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), em 1972. Este evento é considerado um marco de profundas mudanças sucedidas na área da museologia com repercussões sobre o papel dos museus como agentes de inclusão cultural, de afirmação da identidade de grupos sociais, de reconhecimento da diversidade, de desenvolvimento econômico e de referência para as políticas públicas culturais na América Latina, caracterizando deste modo o avanço do campo museológico na região em termos de institucionalização e de cooperação.

A Mesa de Santiago foi um evento integrado ao seu tempo, compreendido como a tumultuada década de 1970 na América Latina, particularmente no Chile, estando nele e com ele. Apesar de resultados demorados na América Latina, fez opções e pautou-se na criticidade. Na singularidade dessa parte da América, o evento evidenciou a pluralidade nas relações do homem com o mundo e suas respostas à ampla variedade dos seus desafios (Alves; Reis, 2013, p. 131).

Mário Pedrosa estava muito sensibilizado por tais questões, principalmente, no que diz respeito a importância dos museus no mundo contemporâneo e sua contribuição com os planos educativos e de desenvolvimento social. Logo, não podemos negar o quanto o pensamento acerca do *Museu das Origens* estava contaminado pelo clima de efervescência política e cultural² vivido por ele no Chile, no início da década de 1970. É preciso lembrar ainda que, naquela época, Pedrosa se achava exilado em Santiago (de 1970 a 1973), experiência que o estimulou a conhecer mais sobre a América Latina e a refletir à artificialidade das disjunções entre arte erudita e arte popular.

Ao lado do crítico espanhol José María Moreno Galván (1923-1981) e do pintor italiano Carlo Levi (1902-1975), Pedrosa foi um dos responsáveis pela concepção do *Museu da Solidariedade Salvador Allende*, instituição gestada a partir de uma proposição única e diferenciada, até então, no campo da formalização de propostas museológicas, porque teve a construção de seu acervo promovida a partir da doação direta dos artistas, não passando pela mediação de colaboradores, apoios ou mecenas. As obras ofertadas chegavam, unicamente, do entusiasmo dos artistas diante da experiência socialista vivenciada pelo povo chileno naquele período.

A fim de que a ideia se concretizasse, Mário cria e preside o “Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile”, do qual participavam artistas, críticos de arte e diretores de museus de vários países. Pedrosa usa de seu respeito, prestígio e conhecimento conseguidos como crítico de arte para mobilizar artistas plásticos do mundo inteiro. As embaixadas do Chile se transformaram em receptores das doações, sendo que algumas obras chegavam diretamente ao Instituto de Arte Latino-americano em Santiago [...] Salvador Allende em seu discurso agradece a

² O governo de Salvador Allende (1970-1973) desenvolveu um intenso programa político contra o imperialismo, com grande impacto dentro e fora do território chileno. Entre as principais decisões, encontravam-se a nacionalização dos recursos naturais do país (como as minas de cobre), e a reforma agrária. Além disso, a arte e a cultura contribuíram para dinamizar o teor social das ações políticas propostas por Allende, buscando, sobretudo, o desenvolvimento de uma produção artística decolonial e coletiva, voltada para atender, de maneira geral, à realidade latino-americana.

atitude solidária dos artistas que doaram e ainda doariam obras para o povo do Chile, agradece também àqueles que, como Pedrosa, haviam conseguido doações por meio de seus contatos e influências. Parafrazeando Mário, Allende diz que aquele não seria somente um museu, mas seria o Museu dos Trabalhadores, lugar em que a cultura não seria mais um patrimônio da elite, mas daqueles que haviam sido renegados até então, como os trabalhadores da terra, da usina, das fábricas e do litoral (Zoli, 2011, p. 234-235).

Outro aspecto importante da proposta, consiste no fato do crítico brasileiro, influenciado pela aproximação com o antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1977), também exilado em território chileno, passar a direcionar sua atenção para a pesquisa da produção artística indígena³ do Brasil, bem como para a produção de matrizes africanas ou afrodescendentes – trazendo para o debate suas inquietações frente ao processo de decolonização sofrido pelos países da África desde a década de 1950 –, introduzindo vozes excluídas no campo curatorial de projeções. Em sua proposta, as vozes negras e nativas não eram introduzidas no projeto pelo desvio do outro – exótico e despojado de autoidentidade –, mas como protagonistas de uma história silenciada. Todas essas demandas, portanto, foram fundamentais para a construção da base ideológica do que viria a ser o projeto do *Museu das Origens*.

Mário Pedrosa foi um dos primeiros autores a criticar a dominação colonial nas esferas política, econômica e artística. Aspecto significativo para a fundamentação de seu pensamento autônomo e distante dos centros hegemônicos do poder. Pedrosa “elaborou uma crítica do mundo, dentro do qual situa a sua crítica de arte, que pudesse dar acesso a uma visão universal” (Bompuis, 2019, p. 290). O *Museu das Origens* não só procurava a universalidade como também refletir o que havia de Brasil na arte brasileira. O projeto estava configurado em cinco núcleos museológicos independentes: Museu do Índio, Museu de Arte Virgem (Museu de Imagens do Inconsciente)⁴, Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. Além disso estava incluso em suas atividades, cursos teóricos e de aprendizados práticos direcionados às discussões sobre história da arte e antropologia cultural com seções especializadas de cultura urbana, comunidades rurais, tribais e festas cultuadas pelo povo brasileiro como o Carnaval:

O museu será traçado de forma a dar 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. Tudo o que é representativo de cada época, de cada cultura e civilização, de cada escola estará presente no museu. Desta forma, o museu proverá o mais completo panorama da evolução artística de todos os povos, e

³ Na época do incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pedrosa estava preparando uma exposição para esta instituição, em parceria com Lygia Pape (1927-2004), sobre arte indígena, intitulada de “Alegria de Viver, Alegria de Criar”. A mostra deveria ser inaugurada em 1979, mas devido a tragédia foi cancelada. Em 1983, Darcy Ribeiro publicou no Vol.1 de *História Geral da Arte no Brasil*, um texto basilar para uma visão menos reacionária e excludente da arte indígena brasileira, sob o título *Arte Índia*.

⁴ Museu de Imagens do Inconsciente foi fundado em 1952, pela médica Nise da Silveira (1906-1999). Sendo resultado de seu trabalho no Centro Psiquiátrico Pedro II (atual Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira), no bairro do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro.

oferecerá ao povo brasileiro e às futuras gerações um documentário excepcional com o qual sua educação artística e cultural se fará, visualmente, do modo mais satisfatório possível (Pedrosa 2016 *apud* Pucu, 2019, p. 452).

Em sua proposição, Mário Pedrosa destacava, aliás, os recursos que cada uma das unidades disponibilizava e aqueles necessários para o funcionamento de ambas. Conforme o crítico, o Museu do Índio já era possuidor de um acervo rico, mas não dispunha de um local apropriado. O Museu de Arte Virgem ou do Inconsciente também apresentava um conjunto de obras importantes e, ao contrário do núcleo anterior, tinha um espaço próprio que só precisava reformar devido a precariedade de suas instalações. O Museu de Arte Moderna, por sua vez, deveria reconstituir seu patrimônio dando ênfase a produção brasileira: passando pelas primeiras figuras representativas do impressionismo, como Eliseu Visconti (1866-1944), até as gerações seguintes: Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964), Volpi (1897-1976), Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1886-1973), entre outros. Ademais, contaria com salas latino-americanas, europeias e norte-americanas; de arte concreta, neoconcreta e ambientes para exposições temporárias. Quanto aos Museus do Negro e o de Artes Populares precisariam formar seus acervos levando em consideração à aquisição de peças trazidas da África (no caso do primeiro) e artefatos colhidos nas mais variadas regiões do Brasil.

Quanto a estrutura administrativa e as estratégias de sustentabilidade do museu, Mário acreditava que o espaço deveria ser de natureza pública ou mista, além de dispor da liberdade “organizatória e artística, para que estivesse protegido das ‘variações de orientação e administração, consequência de intervenções políticas extemporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis” (Pedrosa 1995 *apud* Pucu, 2019, p. 465). Ou seja, tratava-se de projetar outra forma de institucionalidade, onde o diálogo entre cada unidade referida fosse contemplado; razão que fazia do *Museu das Origens* não um fim em si mesmo, mas um instrumento de mobilização dos conceitos de arte e artista.

Algumas considerações...

Diante das questões apresentadas sobre o *Museu das Origens*, consideramos que esta proposta nos mostra certo interesse de Pedrosa em retornar ao nosso passado mais remoto, como meio de renovar a produção artística brasileira. Conforme o teórico, a arte vivenciava um momento de crise oriunda pela expansão do capitalismo no mundo que, dentre outros problemas trazidos, teria ocasionado a castração da criatividade. É nesse contexto, sobretudo, a partir de 1975, que Mário Pedrosa irá começar a escrever mais nitidamente sobre certa instabilidade no campo da arte e a urgência de se encontrar outras possibilidades fora da abordagem histórica europeia. Desta forma, ao lançar o projeto do *Museu das Origens*, ele procurava aproveitar toda aquela movimentação causada pelo incêndio no MAM do Rio de

Janeiro para mudar radicalmente a sua direção e recuperar outros museus já existentes, porque defendia que isso possibilitaria o desenvolvimento de uma rede entre as instituições, no sentido de preservar aquilo que cada uma teria de mais inestimável, potencializando suas existências. O *Museu das Origens* não só atendia as novas demandas geradas pelo circuito artístico internacional, mas também criava outras ao colocar, por exemplo, no mesmo patamar de igualdade a produção desenvolvida pelos pacientes psiquiátricos e pelas crianças junto aos trabalhos de artistas modernistas consagrados.

A proposta de Pedrosa origina-se de uma catástrofe: o incêndio do MAM-RJ. Convidado para participar do “Comitê Permanente pela Reconstrução do MAM”, em 14 de setembro de 1978, em reunião realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, ele apresenta sua proposta⁵.

Se no Brasil antropofágico da primeira metade do século XX só importava deglutir o que não era brasileiro, essa renovação do circuito de arte da década de 70 se daria justamente no que fora renegado nas décadas anteriores. Em suas palavras, “toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos, portanto nada mais adequado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do que apresentar essa arte que temos em abundância, ao lado de um acervo de arte contemporânea brasileira e latino-americana”. Em seu plano, os acervos do já existentes Museu do Índio e do Museu do Inconsciente seria incorporado ao projeto. O Museu do Negro seria constituído por peças trazidas da África e de obras afro-brasileiras, principalmente com fins religiosos. O Museu de Artes Populares seria composto por peças colhidas de diversas regiões brasileiras. E finalmente o Museu de Arte Moderna configuraria um acervo representativo da arte brasileira, com obras das diferentes gerações, desde Eliseu Visconti até os artistas da geração de 70. O Museu das Origens também teria salas latino-americanas, salas europeias e norte-americanas, salas de arte concreta e neoconcreta, além de salas de exposições temporárias (Nascimento, 2019, p. 897).

Contudo, a proposta de Pedrosa não foi concretizada na prática. Observamos que a sua “não saída do papel” é o reflexo de uma sociedade ainda presa aos valores tradicionais e provinciana em seu entendimento sobre os agentes produtores da arte, sem ter a preocupação de lançar um olhar mais atento as narrativas dos muitos grupos que a constituem. Também precisamos ressaltar que por mais inovador que fosse para a época, o *Museu das Origens* não rompia com o ideal de modernidade. Isso se justifica por várias razões a começar pelo fato de seus núcleos museológicos serem pensados de modo categorizados e não coexistentes. O pensamento racional moderno, a busca pela ordem e a urgência de se definir uma genealogia para a arte brasileira são algumas questões ainda latentes neste projeto pedrosiano.

O *Museu das Origens*, renderia ainda extensões em décadas posteriores. Segundo Parracho (2019, p. 408), podemos detectar algumas influências em ações específicas, como

⁵ O documento original está publicado on-line no site da Memória Lage e também foi publicado no *Jornal do Brasil*, em 15 de setembro de 1978, e na *Arte Hoje*, em outubro de 1978. Disponível em: <https://goo.gl/nQt7si>. Acesso em: 03 mar. 2022.

a criação, por Dinah Guimarães, em 1994, da “Galeria Permanente Mário Pedrosa” no *Museu Nacional de Belas Artes*, com base exatamente no projeto em questão. Também em 2000, Nelson Aguilar inauguraria a “Mostra do Redescobrimento” no Pavilhão da Bienal de São Paulo, cujos núcleos remontariam ao projeto de Pedrosa, o qual, de fato, expressava uma rota alternativa que ganhava força na arte contemporânea. Além disso, acreditamos que o próprio projeto do Parque do Ibirapuera (1954) em São Paulo tenha tido influência do museu de Pedrosa, uma vez que faz referência a alguns de seus núcleos ao instaurar o *Museu Afrobrasil*, a *Oca*, o *Museu de Arte Moderna* e o *Pavilhão das Culturas Brasileiras*.

Apesar do problemático conceito das origens, quanto a produção artística brasileira, e dos eventuais clichês nacionalistas, é interessante ressaltar esse episódio como o início de uma ação decolonizadora rumo ao desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre a arte local. O *Museu das Origens* serve como objeto de apoio a nossa análise porque tensiona a partir de núcleos museológicos específicos, aquilo que era validado como as raízes fundadoras da cultura brasileira para Mário Pedrosa. Motivo que tem aberto a possibilidade de reconstrução de narrativas, até, então, silenciadas e reprimidas; de linguagens e conhecimentos subalternizados pela ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna europeia.

Mesmo com algumas fragilidades, a proposta de Pedrosa nos permite conhecer as contribuições e as histórias dos grupos sociais que se movem às margens das estruturas de poder, não porque desejaram estar nesta posição, mas porque foram simplesmente confinados a este lugar de subalternizados pelo sistema capitalista:

Partindo do diagnóstico de que tanto a retórica da modernidade e progresso como a lógica da colonialidade e controle estão sustentadas por um aparato cognitivo que é patriarcal (normatizando as relações de gênero) e racista (baseado em classificações sociais racializadas) (MIGNOLO, 2008; QUIJANO, 2014), as opções decoloniais e o pensamento decolonial buscam, assim, uma genealogia de pensamento que não seja fundamentada exclusivamente no pensamento eurodescendente, mas que possa recorrer a categorias e discursos explicativos que emergiram nas línguas e histórias dos povos ameríndios e africanos subjugados. Como exemplo deste fazer decolonial e que sempre esteve presente na história latino-americana⁶ (Amaral, 2021, p.5).

Se considerarmos a experiência do *Museu das Origens* como findada por sua não realização na esfera física, estaríamos restringindo certa complexidade do pensamento de Mário Pedrosa no que diz respeito a sua última fase (considerada por nós a de maior amadurecimento crítico), onde, após passar por tantas adversidades políticas a exemplo de vários exílios, ele vai mais do que nunca se empenhar em mergulhar no Brasil. Segundo Gullar (2000), Pedrosa é como Sócrates que, mesmo, na iminência da morte, deixava-nos a lição

⁶ Citação disponível em: <https://doceru.com/doc/110se1x>. Acesso em: 7 set. 2023.

para seguirmos em frente aprendendo com as circunstâncias defrontadas. E, assim, esperançoso, o crítico se portava diante de um cenário nada acolhedor: a experiência de vanguarda minguava e a revolução na qual acreditava estava destruída pelo imperialismo. Contudo, em uma reviravolta, Mário nos presenteava com seu famoso texto “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”, escrito dois anos antes de propor o Museu das Origens, e nele lançava as sementes do que viria a ser o seu último projeto museal, buscando na origem cultural brasileira, o caminho para o renascimento da nossa própria arte:

Daquela plataforma ironicamente lançada na direção dos primeiros espoliados da colonização (aos Tupiniquins e Nambás), Mário Pedrosa extrairia pouco depois a proposta de um Museu das Origens [...] Temendo o pior, nos últimos tempos passara a recomendar aos nossos artistas que renunciassem às estratégias consagradas instituídas, onde arriscavam se tornar especialistas no negócio cada vez mais redundante de imagens (tanto faz se instalações politicamente corretas, como vemos hoje, ou o visual glamouroso das galerias), e que saíssem à procura de gestos coletivos que pelo menos anunciassem a existência de vida para além do mercado” (Arantes, 2000, p. 51-52).

A partir do *Museu das Origens*, Pedrosa compartilhava conosco a necessidade de retomarmos o rumo da nossa própria história. É como uma viagem ao autoconhecimento daquilo que fomos, somos e desejamos ser. Um museu em suspensão, condenado em sua essência ao inacabamento, mas também pleno de potencialidades, lembrando-nos de lembrar de nós mesmos, sempre.

Na atualidade, pesquisas e publicações procuram dar conta do itinerário crítico de Pedrosa na sociedade brasileira, encontrando no próprio aspecto plural de sua produção – como ensaísta crítico, político revolucionário ou promotor de curadorias e projetos museais – , as demandas de renovação de um país em transição. A publicação, em 2015, de *Mário Pedrosa: Primary Documents* e a tese de Luiza Mader Paladino, *A Opção Museológica de Mário Pedrosa: Solidariedade e Imaginação Social em Museus da América Latina* (2021), além das inúmeras referências apresentadas neste texto, demonstram a pertinência de encontrar em Mário Pedrosa, a qualidade intelectual brasileira, capaz de inscrever no elástico local-global, caminhos próprios que buscam alterar sistemas engessados.

Referências

ADRIÃO, Karla Galvão; CABRAL, Arthur Grimm; TONELI, Maria Juracy Filgueiras. Singularizar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Livia do (org.). *Pesquisar na diferença*: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ALVES, Vânia Maria Siqueira; REIS, Maria Amélia Gomes de Souza. Tecendo relações entre as reflexões de Paulo Freire e a Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972. *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 113-134, 2013. ISSN: 1984-3917.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori (org.). *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Mário Pedrosa inatual. In: *Mário Pedrosa: 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.
- BOMPIUS, Catherine. Mario Pedrosa: uma indissociável relação entre arte e política em nome da revolução. In: BÔAS, Glaucia Villas; PEDROSA, Quito; PUCU, Izabela (org.). *Mário Pedrosa atual* [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- FERREIRA, Glória; HERKENHOFF, Paulo (org.). *Mário Pedrosa Primary Documents*. Trans. Stephen Berg. New York: The Museum of Modern Art, 2015.
- FRONER, Yacy-Ara. Coleção e arquivo como prática coletiva: A narrativa, a retórica e o semiológico. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S. l.], p. 165-177, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15678>. Acesso em: 3 mar. 2022.
- GULLAR, Ferreira. Entre Sócrates e Dionísio. In: *Mário Pedrosa: 100 anos*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2000.
- LEAL, André. O incêndio do MAM-RJ e as respostas de Mário Pedrosa às crises artísticas, museológicas e políticas da época. *Revista Sociologias Plurais*, v. 7, n. 1, p. 162-189, 2021. Disponível em: DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/sciplr.v7i1.79169>. Acesso em: 12 mar. 2022.
- MEDEIROS, Jacqueline; PUCU, Izabela (org.). *Roberto Pontual: obra Crítica*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2013.
- MUSEUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE. *Instrução para os viajantes e empregados nas colônias sobre a maneira de colher, conservar, e remeter os objectos de historia natural* (trad). Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1819. Disponível em: <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/musnac.htm>. Acesso em: 3 mar. 2022.
- NASCIMENTO, G. Brasil, Arte e Origem: do Museu das Origens à Galeria Mário Pedrosa. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 14, p. 893-901, 2019. DOI: 10.20396/eha.vi14.3384. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3384>. Acesso em: 3 mar. 2022.
- PALADINO, Luiza Mader. *A Opção Museológica de Mário Pedrosa: Solidariedade e Imaginação Social em Museus da América Latina*. 2021. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-212111/publico/2020_LuizaMaderPaladino_VCorr.pdf. Acesso em: 3 mar. 2022.
- PARRACHO, Sabrina. Mário Pedrosa e as musas: reflexões sobre a crítica e projetos museais. In: BÔAS, Glaucia Villas; PEDROSA, Quito; PUCU, Izabela (org.). *Mário Pedrosa atual* [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.
- SANT'ANNA, Sabrina Parracho; VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. Do museu de reproduções ao Museu das Origens: reflexões sobre projetos institucionais de Mário Pedrosa. *Revista Sociologias Plurais*, v. 7, n. 1, p. 131-161, jan. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/sciplr.v7i1.79168>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/sciplr/article/view/79168>. Acesso em: 12 mar. 2022.
- ZOLI, Ana Flávia. O Museu da Solidariedade do Chile e Mário Pedrosa. *Humanidades em Diálogo*, São Paulo, 2011. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106201/104873>. Acesso em: 7 mar. 2022.