

Cultura de Museus no Brasil: Mário Pedrosa e a VI Bienal de São Paulo

Museum Culture in Brazil: Mário Pedrosa and the 6th São Paulo Biennial

Clara Mourão Downey¹

Resumo

Durante o período de 1 de outubro a 31 de dezembro de 1961 aconteceu, no atual pavilhão Ciccillo Matarazzo, a VI edição da Bienal Internacional de São Paulo. Contou com a participação de 681 artistas, de 50 países, totalizando 4.990 obras e atingindo 300 mil visitantes. É conhecida por sua grandiosidade e ousadia ao comemorar o marco de 10 anos da exposição, contudo, as críticas se dividem entre definir essa grandiosidade em "antiquária ou epifânica", como constata Glaucia Villas Bôas (2022). O projeto da edição propunha um olhar crítico à narrativa ocidental, colonialista e imperialista da história da arte. Ao antecipar o debate pós-colonialista durante a VI edição - que só veio a repercutir no final dos anos 80 - Mário Pedrosa denunciou o que faltava e falta às instituições museológicas brasileiras: evocar a identificação com seu público. A denúncia não foi ouvida com tanto eco à época, mas pode nos evidenciar um marco no processo de construção de uma nova cultura de museus no Brasil, que pertence de fato a todos.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; Exposições; Bienal de São Paulo; Cultura de Museus.

Abstract

From October 1 to December 31, 1961, the 6th edition of the São Paulo International Biennial took place in the current Ciccillo Matarazzo pavilion. It had the participation of 681 artists from 50 countries, totaling 4,990 works and reaching 300,000 visitors. It is known for its grandiosity and boldness in celebrating the 10th anniversary of the exhibition, however, criticisms are divided between defining this grandeur as "antiquarian or epiphanic", as Glaucia Villas Bôas (2022) observes. The edition project proposed a critical look at the western, colonialist and imperialist narrative of art history. By anticipating the post-colonialist debate during the sixth edition - which only came to reverberate in the late 1980s - Mário Pedrosa denounced the lacking in Brazilian museological institutions: evoking identification with their public. The complaint was not heard with so much echo at the time, but it can show us a milestone in the process of building a new culture of museums in Brazil, which in fact belongs to all.

Palavras-chave: Keywords: Mario Pedrosa; Exhibitions; São Paulo Biennial; Museum Culture.

1

Clara Downey é artista, especialista em arte-educação pelo SENAC e mestranda em artes, cultura e linguagens pelo UFJF. Sua pesquisa possui enfoque na relação do público brasileiro com exposições de arte e democratização do acesso à cultura.



Introdução

A década de 1960 no Brasil foi marcada por reviravoltas na primeira fase democrática do país. Brasília foi inaugurada, o pensamento emancipatório e crítico circulava pelos meios culturais, enquanto políticas públicas conservadoras que proibiam o uso de biquínis, por exemplo, eram sancionadas pelo governo recém eleito de Jânio Quadros. Após oito meses de governo, renúncia e uma falha tentativa de golpe, Jânio foi substituído por seu vice João Goulart em 7 de setembro de 1961, apenas um mês antes do início da VI Bienal. Avanços e retrocessos caminhavam juntos, e a potência de países, antes colonizados, continuavam nas mãos imperialistas do ocidente.

Foi neste cenário que veio a público, durante o período de 1 de outubro a 31 de dezembro de 1961, no atual pavilhão Ciccillo Matarazzo, a VI edição da Bienal de São Paulo. Segundo dados fornecidos pela Fundação Bienal, contou com a participação de 681 artistas, de 50 países, totalizando 4.990 obras e atingindo 300 mil visitantes. É conhecida por sua grandiosidade e ousadia ao comemorar o marco de 10 anos da exposição, contudo, as críticas se dividem entre definir essa grandiosidade em “antiquária ou epifânica”, como constata Gláucia Villas Bôas (2022). O projeto da edição propunha um olhar crítico à narrativa ocidental, colonialista e imperialista da história da arte. Para tanto, fez-se uso de abordagens museográficas e históricas a fim de propor uma nova narrativa, inserindo obras e artistas que foram deixadas de lado pelo olhar eurocêntrico. Essa inserção contava com a exibição de obras de África, Ásia, América Latina, bem como a participação, pela primeira vez, da União Soviética e de países do leste europeu. O intuito era promover uma reflexão acerca das origens das criações artísticas. Esse debate foi extensamente antecipado pelo secretário geral da edição, Mário Pedrosa, pois veio a repercutir dentro da comunidade artística e acadêmica apenas no final da década de 1980, com as teorias pós-coloniais e decoloniais.

O projeto, que hoje chamamos de curatorial, de Mário Pedrosa na VI Bienal de São Paulo, faz parte de uma pesquisa há anos desenvolvida pelo mesmo, assim como explicita Paladino:



A sexta edição da Bienal pode ser considerada a gênese museológica de Mário Pedrosa, na qual observou-se o comparecimento de artistas contemporâneos em pé de igualdade com artistas não consagrados e práticas originárias, cujo legado cultural não fora impactado pelo crivo da arte europeia. A linha de tensão entre a arte popular e a arte erudita, questão chave para o autor em sua passagem pelo Chile e, posteriormente, para inclusão das artes indígenas e africana em seu relato museográfico e artístico, foi o pano de fundo da VI Bienal. (PALADINO,2020, p.35)

O presente artigo busca evidenciar o caráter democrático do pensamento pedrosiano ao se pensar cultura de museus no Brasil, traçando um paralelo de seus escritos sobre o assunto, até culminar em seu projeto para a VI Bienal de São Paulo, onde antecipou o debate pós-colonial de universalização da arte. Não foi bem recebido à época, mas após a disseminação do pensamento pós-colonial ao final dos anos 80, foi aplaudido.

Epifânico ou antiquário?

Crítico moderno, já abraçara os ideais emancipatórios do movimento, advogando o nacionalismo entre o internacionalismo, assim como afirma Nascimento (2019), foi quem traduziu a revisão de valores artísticos internacionais, para o Brasil. Em meados do séc. XX, borbilhava o pensamento de reconstrução e abandono de ideias racistas, colonialistas e imperialistas em um mundo que se reconstruía após a segunda guerra, enquanto enfrentava a tensão nuclear da guerra fria. Uma das primeiras medidas tomadas em função dessa reconstrução foi a criação da ONU (Organização das Nações Unidas) em 1945; tendo seu braço da cultura na Unesco, esta propôs uma reinvenção do pensamento artístico através da criação da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) em 1948:

O papel dessas associações era incentivar o estudo das artes, inclusive promover o estudo do folclore e dos bens materiais das sociedades tradicionais – tanto que em 1947 foi criado no Brasil a Comissão Nacional do Folclore



Cultura de Museus no Brasil:
Mário Pedrosa e a VI Bienal de São Paulo
Clara Mourão Downey

para ser representante do país na Unesco –, bem como estimular a livre circulação das obras e dos artistas de diferentes nacionalidades em mostras internacionais. Na reinvenção desse novo mundo onde se desejava o fim das falsas doutrinas da desigualdade das raças, acreditava-se que não cabia conceituar a arte a partir de um único ponto de vista: o do europeu. Interessava aos membros dessas instituições incorporar as produções artísticas não só do Ocidente, como das diferentes partes do mundo, tal como as asiáticas, africanas, oceânicas e americanas. O mundo estava em crise e a arte também e, por isso, interessava aos circuitos artísticos, expor as produções culturais de todas as nações, sem distinções raciais e culturais, pelo menos esse era o propósito. (NASCIMENTO, 2019, p.894)

Mário Pedrosa esteve presente em todos os encontros da AICA neste período, estando intensamente envolvido com a associação, concorreu à sua presidência no ano de 1966, perdendo a eleição para o historiador e crítico Giulio Carlo Argan. Em 1961, ano da VI Bienal, houve um congresso da AICA voltado à Brasília, mas o enfoque de Pedrosa nesse evento foi na construção da forma e o projeto da capital.

Outro evento que nos evidencia essas raízes de pensamento que culminaram no projeto da VI Bienal, foi a palestra de celebração de 30 anos da Semana de Arte Moderna, em 1952, onde Pedrosa discursou sobre o espírito universal da arte. Barros resume:

Depois de uma análise esmiuçada dos desdobramentos do modernismo brasileiro em torno dessas experiências, ocupa-se em discutir uma questão de alcance amplo: a associação do modernismo brasileiro à busca de um fundo de universalidade antenado com o que se produzia na comunidade artística européia. Então, amplia o foco da perspectiva, e discorre sinteticamente acerca da rebelião da arte moderna européia contra a tradição de representação naturalista - passando daí ao esclarecimento do papel que nesta revolução teria desempenhado a descoberta de outras culturas artísticas, como as orientais, as africanas, as oceânicas e americanas. Por fim, depois de dar a perceber



Cultura de Museus no Brasil:
Mário Pedrosa e a VI Bienal de São Paulo
Clara Mourão Downey

que o interesse dos modernistas europeus por esses povos não era da ordem do exótico, mas sim do formal e do expressivo, Mário Pedrosa chega ao âmago de sua tese, retornando ao ambiente do modernismo brasileiro. O primitivismo também teria sido a porta através da qual o modernismo penetrou no Brasil. Contudo, como possuíamos um riquíssimo folclore ainda não explorado, foi daí que o modernismo brasileiro pôde extrair suas fontes renovadoras da forma e expressão. (BARROS, 2008)

Também podemos citar o discurso de Pedrosa na conferência realizada na exposição de pinturas do Centro Psiquiátrico Nacional, em 31 de março de 1947, no Rio de Janeiro. O texto foi publicado no jornal Correio da Manhã, 21 dias após o evento e levou o nome de "Arte, necessidade vital". Para além dos paralelos traçados por Pedrosa da relação entre arte, saúde mental e espírito, notamos passagens que explicitam a raiz do seu pensamento museológico. Segundo Pedrosa:

Pintura e escultura, as artes em geral, são técnicas que devem ser aprendidas como se aprende a ler e a escrever, a costurar, a cozinhar, a tecer. Seus efeitos se podem fazer sentir até sobre os doentes mentais, quer curando-os ou alentando-os, quer atraindo-os a vir de novo cá fora, no nosso mundo bruto e feio, com mensagens que por vezes são decifráveis e brilham, fulminantes, fugazes, como lampejos. Não há nem pode haver, na verdade, barreiras ao mundo encantado das formas; não há las para se entrar no seu recinto, que não é de ninguém, que é comum a todos os homens indistintamente. Feliz a humanidade quando todos eles, sem inibições e iniciados, puderem penetrar o seu campo mágico! A iniciação está ao alcance de todos. (PEDROSA, 1947, p.66)

É interessante notar que havia um plano muito bem traçado em seu projeto para a VI Bienal, pois não havia somente um pensamento universalista em Pedrosa, mas também um objetivo democrático. Era sua intenção construir um novo pensamento populacional, acerca do que se havia estabelecido enquanto arte, para que todos pudessem se encontrar e pertencer ao ambiente artístico. No catálogo da exposição, Pedrosa assinala:



Cultura de Museus no Brasil:
Mário Pedrosa e a VI Bienal de São Paulo
Clara Mourão Downey

Através dessas salas, pode-se avaliar bem da obra desses artistas, de seu início e de sua evolução, de sua posição atual no conjunto da situação. É no exame dessas mostras, seguidas pela sala geral dos brasileiros, que melhor se poderá apreciar o balanço das Bienais passadas, do acerto de suas distinções, dos efeitos que por acaso tivera, sobre a evolução da arte no Brasil. Do exposto se verá se o saldo foi positivo. É nossa convicção que foi. (PEDROSA, 1961, p.137)

Contudo, a crítica dessa edição, que se consolidou ao longo dos anos, diferenciou-se do que previu Pedrosa. Adjetivos como “antiquária”, “exposição monstro” e “pouco instigante” foram usados para descrever a VI edição da Bienal, e, além disso, foi apontada uma falta de contemporaneidade por uma exposição que se propõe a exhibir o que há de novo no cenário artístico nacional e internacional. Como foi evidenciado por Aracy Amaral, em uma crítica lançada no jornal Estado de São Paulo dias após o final da mostra: “(...) não nos parece absolutamente cabível esse tipo de exposição dentro de uma Bienal, cujo objetivo principal é mostrar regularmente o desenvolvimento da arte contemporânea em todo o mundo” (AMARAL, apud. DALCOL, 2018, p.290).

Havia uma grande expectativa que essa exposição, ao mesmo tempo que fosse revisionista, também trouxesse a inovação tão característica da Bienal. Mas ao adentrar o pavilhão, ao invés de se deparar com o “Guernica” de Pablo Picasso, pela primeira vez em solo nacional, ou até mesmo as instigantes e participativas obras de Lygia Clark, o visitante se deparou com quase 5 mil obras, dentre elas: uma revisão da caligrafia sino-japonesa; arte mural indiana; afrescos bizantinos; todas as manifestações artísticas brasileiras, dos povos primitivos aos neo-dadaístas; além de salas individuais para artistas que foram figuras nacionais, pouco conhecidas, de diversos países e retrospectivas das três últimas edições da Bienal. Era uma exposição densa, que propunha ser um marco para universalidade artística, como afirma Pedrosa (1961):

Tornou-se, pois, sem favor, na atualidade, na manifestação artística de maior universalidade do mundo. Essa universalidade não se traduz apenas no plano geográfico



Cultura de Museus no Brasil:
Mário Pedrosa e a VI Bienal de São Paulo
Clara Mourão Downey

ou político, isto é , no espaço; mas se traduz também, no tempo, isto é, sai da contemporaneidade artística para alcançar as profundezas do passado.

Pedrosa acabou antecipando um debate que somente veio a surgir na comunidade artística e acadêmica ao final dos anos 80, com a exposição “Magiciens de la Terre”, no Centro Pompidou em Paris. Curada por Jean-Hubert Martin, a exposição se tornou um marco para os estudos pós-coloniais ao propor, supostamente pela primeira vez, uma universalização da arte, onde se pretendia acabar com a supremacia ocidental e europeia da arte. Muito similar ao projeto de Pedrosa em 1961, “Magiciens de la Terre” exibiu objetos artísticos de países e culturas dos cinco continentes do globo, uma curadoria minuciosa que não possuía um olhar para artefatos, artesanatos e objetos sacrais, mas sim para obras de artes em suas mais variadas expressões e origens, ao longo de séculos. Definitivamente foi fundamental para uma horizontalização e uma revisão do que foi considerado até então, história da arte. O debate decolonialista portanto, se propagou com força no início do século XXI e neste cenário, alguns pesquisadores brasileiros fizeram uma revisão da VI Bienal e apontaram-na como “epifânica” (VILLAS BÔAS, 2022) e “transgeográfica e transhistórica atenta aos desenvolvimentos desiguais entre os centros e as periferias” (DALCOL, 2018).

Portanto, por mais inovadora que possa ter sido, a exposição teve sim um caráter extremamente museológico, é interessante ressaltar que ela pode ter sido mal compreendida à época, mas é comum hábito entre o público, desde o surgimento do modernismo, o não acatamento da nova arte enquanto manifestação legítima. Ao se deparar com uma novidade artística, que quebra com os padrões artísticos até então estabelecidos, mesmo que recentemente, o público é permeado por um saudosismo e um conservadorismo que, por vezes, chega ao ponto de rejeitar esse objeto como artístico. Segundo Steinberg:

Há um sentimento de perda, de exílio repentino, de algo que foi voluntariamente negado — às vezes o sentimento de que a cultura ou experiência acumulada sofre uma irremediável desvalorização, deixando a pessoa exposta à privação espiritual. (STEINBERG, 1975, p. 248)



A inovação no discurso de Pedrosa pode ter sido percebida, mas foi rejeitada ao ponto que causou um desconforto ao tentar quebrar paradigmas coloniais enraizados na sociedade. Contudo é importante ressaltar que Pedrosa pode então, ter sido “epifânico”, transgressor e quem sabe até vidente, ao propor uma exposição universalista da arte no Brasil da década de 1960, mas foi preciso que Jean-Hubert Martin, na França de 1989, afirmasse a importância dessa proposição, para que o debate finalmente ecoasse, no Brasil. É necessário que o debate seja legitimado pelas nações coloniais, mesmo que ele seja sobre a não-legitimação do debate pelas nações coloniais.

Conclusão

Ao antecipar o debate pós-colonialista durante a VI edição - que só veio a repercutir no final dos anos 80 - Mário Pedrosa denunciou o que faltava e falta às instituições museológicas brasileiras: evocar a identificação com seu público. A denúncia não foi ouvida com tanto eco à época, mas pode nos evidenciar um marco no processo de construção de uma nova cultura de museus no Brasil, que pertence de fato a todos. Segundo Bourdieu (2016):

O museu fornece a todos, como se tratasse de uma herança pública, os monumentos de um esplendor passado, instrumentos da glorificação suntuária dos grandes de outrora: liberdade fictícia já que a entrada franca é também entrada facultativa, reservada àqueles que, dotados da faculdade de se apropriarem das obras têm o privilégio de usar dessa liberdade e que, por conseguinte, se encontram legitimados em seu privilégio, ou seja, na propriedade dos meios de se apropriarem dos bens culturais ou, para falar como Max Weber, no *monopólio* da manipulação dos bens de cultura e dos signos institucionais da salvação cultural. (BOURDIEU, DARBEL, p. 163, 2016)

Os bens culturais só serão, de fato, de deleite geral, quando todas as classes, raças e gêneros tiverem suas manifestações consideradas arte, para que o público possa se identificar e pertencer. Mário Pedrosa, mesmo que mal interpretado à época, colocou essa questão em debate décadas atrás, mas esse continua sendo o maior desafio das instituições museológicas.



Referências Bibliográficas:

BARRIENDOS, J. **CONFLUÊNCIA ESFÉRICA curadoria global após 'Magiciens de la Terre'**. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 1–14, 2015. DOI: 10.36025/arj.v2i2.7293. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7293>.

BARROS, J. D.. (2008). **Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil**. ARS (São Paulo), 6(ARS (São Paulo), 2008 6(11)). <https://doi.org/10.1590/S1678-53202008000100004>

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **Amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Porto Alegre: Zouk, 2016.

DALCOL, Francisco. **Mário Pedrosa e a 6º Bienal de São Paulo (1961): uma proposição crítica ao relato ocidental da história da arte**. In: Arte Além da Arte, 1º Simpósio de Relações Sistêmicas da Arte, 2018.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. **A BIENAL DE 1961: A ATUAÇÃO DE MÁRIO PEDROSA**. In: Anais do VII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - UNICAMP. Campinas, 2011.

MARI, Marcelo. **A arquitetura brasileira no debate internacional: AICA de 1959 e a crise do projeto moderno**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS, 56., 2018, SALAMANCA. Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas: Lingüística y Literatura. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018. DOI: http://dx.doi.org/10.14201/0AQ0251_3. Disponível em: <https://edicionesusal.com/obra/978-84-9012-916-6/>.

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>.

PALADINO, Luiza Mader. **A opção museológica de Mário Pedrosa: solidariedade e imaginação social em museus da América Latina**. São Paulo, 2020. 276 f. : il.



PEDROSA, Mário. **Arte, necessidade vital.** Correio da Manhã, 21/04/1947.

PEDROSA, Mário. **Introdução.** In: VI BIENAL DE SÃO PAULO MUSEU DE ARTE MODERNA, catálogo geral. São Paulo, 1961.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **"MAGICIENS DE LA TERRE", VINTE E CINCO ANOS DEPOIS "INTENSE PROXIMITÉ"**. UDESC, Simpósio 2 – A exposição de arte como espaço de comunicação

SMITH, Terry. **Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização.** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v7., n.13: mai.2017

STEINBERG, Leo. **A Arte Contemporânea e a Situação de seu Público .** In: _____. A Nova Arte. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1975.

VILLAS BÔAS, Gláucia. **A 6ª Bienal de São Paulo na berlinda.** In: Bienal de São Paulo: desde 1951/org. Paulo Miyada - São Paulo: Bienal, 2022.

O público. Fundação Bienal de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/548>

6ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicoes/6bienal>

ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era dos museus a era dos curadores.** São Paulo, Boitempo Editorial:2004.

ABOUT THE INTERNATIONAL ASSOCIATION OF ART CRITICS AICA
Disponível em: <https://aicainternational.news/aica>

