

A exposição que sonhou com um museu

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira*

Resumo: Este trabalho procurou investigar um ponto-chave na constituição do acervo do Museu de Arte de Brasília (MAB): a produção, a execução e a divulgação da mostra intitulada “Sala Brasília”, componente da XII Bienal Internacional de São Paulo, em janeiro de 1976. A mostra nasceu da parceria entre a Fundação Bienal e a Fundação Cultural de Brasília e era, a princípio, o início do acervo do Museu do Artista Brasileiro (MAB), planejado para ser implantado na capital federal. Tal enlace entre exposição, museus ‘desejados’ e acervo(s) também permitiu que nos aproximássemos das razões que fizeram com que a capital federal só viesse a ter um museu de arte trinta anos após a sua concepção, bem como dos possíveis porquês da ausência de um museu no projeto inicial.

Palavras-chave: Museu de arte; Exposições; Acervo.

Abstract: This paper sought to investigate a key point in the constitution of the collection in the Brasília Art Museum (BAM): the production, the execution and the divulgation of the exhibition entitled “Brasilia Hall”, which was a component of the XII São Paulo International Biennial, in January 1976. The exhibition was born from a partnership between the Biennial Foundation and the Cultural Foundation in Brasília and was, in principle, the beginning of the Museum of the Brazilian Artist collection, planned to be implemented in the Federal Capital. This entwinement between exhibitions, ‘desired’ museums and collection(s), also enabled us to approximate the reasons why the Federal Capital only had an art museum thirty years after its conception and the possible whys as to the absence of a museum in the initial project.

Keywords: Art Museum; Exhibitions; Collection.

Brasília nasceu como elemento simbólico do governo de Juscelino Kubitschek antes mesmo de apresentar-se como a cidade que apreendemos a chamar de capital. Sua realidade já era um campo de representações contraditórias que matizaram o projeto desde de 1955. Matizes diversos foram sendo alterados e alternados ao longo dos anos. Brasília “era” a cidade utópica e pioneira, ao mesmo tempo em que figurava como a cidade autoritária e artificial. A representação que nos interessa de Brasília é aquela que confere ao projeto o *status* de “cidade modernista”, no sentido mais estrito da História da Arte, o que de fato não elimina as acepções anteriores, mas as destaca através de outra lente.

O ponto específico do projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer que procuramos analisar começa com a confecção do anteprojeto – que, em seu caráter “moderno”, não continha nenhum museu, em especial, nenhum museu de arte, como bem destaca Valerie

* Mestre em História da Arte pela Unicamp e aluno de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (UnB). Este trabalho foi orientado pela Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito e contou com recursos da CAPES.

Fraser –, e salta para a XIII Bienal Internacional de São Paulo em 1975, quando da mostra intitulada “Sala Brasília”, cujo objetivo central era angariar obras de arte para construção do Museu do Artista Brasileiro (MArB), com sede na capital federal, configurando-se como o primeiro museu da cidade.

O projeto do MArB nunca chegou a se concretizar. Em seu lugar, outro museu foi criado, dez anos depois, e levaria o título de Museu de Arte de Brasília, com caráter diverso daquele sonhado nos anos 70, mas herdando dele parte do acervo reunido pela Fundação Bienal. O primeiro passo para compreender essa tênue relação é investigar como Brasília foi configurada como símbolo modernista e o que significou para seus “arquitetos” a ausência de um museu.

Brasília tinha sido concebida como uma articulação entre os preceitos formalistas do pensamento do mestre arquiteto Le Corbusier e o modo peculiar e orgânico com que a arquitetura brasileira assimilou tais preceitos. A urbe, na acepção da dupla Costa-Niemeyer, deveria ser uma cidade organizada, eficiente e, sobretudo, capaz de articular duas esferas: o espaço político administrativo – sua natureza mais óbvia – e um centro cultural que promovesse, no Planalto Central, o encontro das diversas matrizes da cultura brasileira.

Costa defendia que a cidade “deveria ser concebida (...) não como uma *urbs* (...), mas como uma *civitas*, tendo as virtudes e atributos apropriados a uma verdadeira capital”.¹ Parte dessa ambição foi concretizada na construção de espaços administrativos, edifícios amplamente conhecidos e outros que reconheciam presenças necessárias à “cidade moderna”, como a igreja, a universidade e o teatro-ópera. Este último, de fato, configurou-se como um elemento-símbolo daquilo que os arquitetos denominaram como Espaço de Lazer e Diversões. Nesse *locus*, o museu não era uma alternativa.

A questão merece apreciações cuidadosas. Como adverte Ulpiano Bezerra de Menezes, a história da criação dos museus e sua proliferação – mesmo que tardia, no caso do Brasil – está intimamente ligada à idéia do fortalecimento de um modo de operar e de representar a nação. Museus históricos foram importantes na medida em que constituíram uma certa memória nacional, vista como comum e consensual. Da mesma forma, museus de arte foram chamados a construir, por meio do domínio estético, valores cívicos (MENESES, s.d.: 103), cuja finalidade era dupla: produzir referências narrativas comuns e garantir ao Estado um papel importante nas dinâmicas do que deveria ser considerado *arte* e, por conseguinte, um amplo aparato classificatório da cultura, cortejado por denominações como Museu do Folclore, Museu de Arte Sacra, Museu de Belas Artes ou de Arte Moderna. Nesta

¹ Lúcio Costa *apud* FRASIER, 2006.

medida, nada mais corriqueiro que um museu para coroar o projeto nacionalista-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (MOREIRA, 1998:19).

Embora o próprio projeto da Pampulha, em Belo Horizonte, no início dos anos 40, marco da primeira parceria entre os arquitetos e JK, não possuísse um museu numa reconhecida área de lazer. É, também, constrangedor lembrar que, em 1954, Niemeyer projetou o atual Museu de Arte Moderna de Caracas, um excelente exercício do modo como edifícios modernistas podiam estar aptos a abrigar obras de arte que compartilhavam um projeto estético semelhante. Como nos lembra Maria Cecília França Lourenço sobre aquele período: “A imagem da arte moderna é vitoriosa e unida a valores positivos – arrojo, heroísmo, ousadia, audácia, entusiasmo, coragem, progresso e destemor –, atraindo o poder político e, em especial, o econômico, para criação de tais museus” (LOURENÇO, 1999: 12).

Embora esses motivos possam soar como óbvios para a constituição de um espaço museal para arte (ou um museu histórico de amplitude nacional), os idealizadores de Brasília não estavam dispostos a garantir um espaço de memória no Plano Piloto. Fraser, em seu artigo “Brasília: Uma Capital Nacional sem um Museu Nacional”, dá-nos importantes indícios do problema. Segundo ela, o projeto de Lúcio Costa não comportava um museu, porque a instituição, para o urbanista, estava vinculada à idéia de passado, em sua acepção negativa. O projeto de Brasília havia sido inserido na representação de uma cidade sem passado, em uma região que precisava ser desbravada e conquistada, legando à cidade todas as expectativas do futuro. O que excluía um museu, visto como espaço antimoderno. Uma visão futurista dos espaços de memória catalisada por um antiacademicismo ².

Em sua obra *A cidade modernista*, James Holston (1993) salienta que Brasília só se tornou uma realidade política viável quando passou a caracterizar uma completa ruptura tanto com o passado, quanto com o presente, com suas manifestações urbanas em outros locais do País. A cidade surge nos planos do governo como uma espécie de antídoto contra as mazelas brasileiras. Holston afirma que a cidade utópica dos anos 50 é fruto de uma leitura estética do modernismo num aspecto preciso: o apagamento (HOLSTON, 1993:13). Tal leitura incita à reinscrição. É um modelo que se aplica à ausência de um museu numa cidade que acabara de nascer, uma vez que o acervo de qualquer museu traria para essa nova urbe bens de um Brasil do passado, exterior à cidade, um país que deveria ser superado dentro da perspectiva que, novamente Holston, chama de *futuro alternativo*. De certo modo, a recusa de

² “Le Corbusier é, novamente, uma figura de importância neste momento. Lúcio Costa e Niemeyer teriam tido bastante familiaridade com o desdém de seu mestre por todas as coisas acadêmicas e sufocantes, por meio de seus escritos, de suas palestras no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1929, e por terem trabalhado com ele no prédio do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, em 1937”; cf. FRASER, 2006.

um *lugar de memória* que não fosse dedicado à própria memória e à história da cidade põe à vista um movimento paradoxal: a descontextualização, por meio da recusa de elementos de memória exteriores (o Brasil que deveria ser superado ³), e a noção de contexto histórico contemplada pela inauguração do Museu da Cidade, em 1960, (planejado por Niemeyer para guardar a posteridade a história da construção da cidade).

Com Brasília, Costa desejava rejeitar as hierarquias sociais e culturais incentivadas pelos museus. “Isto tornaria o fato de que ela não possui um museu uma virtude, ao invés de uma ausência, como a aplicação da ideologia antimuseu de tantos modernistas” (FRASIER, *op.cit.*). Essa hierarquia promovida pelos projetos museais tradicionais também era lida como um obstáculo para a utopia da arte total, entendida como a unidade de todas as artes, excluindo os projetos e as instituições que promoviam sua fragmentação. Dentro dessa lógica, um museu de arte moderna, o mais contemporâneo possível, não seria bem-vindo no Plano Piloto, uma vez que continha os dois movimentos museais rejeitados – hierarquia e classificação –, além de indicar que a arte moderna estaria sendo apropriada como um fato do passado, uma contradição evidente numa cidade modernista.

No entanto, a ausência de um museu de arte de amplitude nacional passou a incomodar as autoridades no início dos anos 70, de modo que, em 1975, a Fundação Bienal de São Paulo produziu a mostra “Sala Brasília”, uma exposição anexa à XIII Bienal de São Paulo. A iniciativa partiu de Oscar Landmann – presidente da Fundação Bienal na época –, e do fundador Francisco Matarazzo Sobrinho. Ambos ambicionavam a construção de um museu na capital federal, um museu que, naquele dezembro de 1975 e no mês seguinte, em 1976, se insinuava na criação do acervo do futuro MArB. Parte da mostra, senão toda ela, seria doada ao novo museu a ser construído pela Fundação Cultural do Distrito Federal (FCB), órgão responsável pelos aparelhos e instituições culturais presentes em Brasília e nas cidades satélites. Durante o evento, a Fundação Bienal agiu como intermediária entre o futuro museu e “destacados elementos e entidades do meio empresarial paulista”, que foram estimulados a adquirir obras, dentre aquelas presentes na mostra, para transferi-las ao museu mediante doação.

O texto do catálogo da mostra, intitulado “A sala Brasília e o museu do artista brasileiro”, sem assinatura – o que configura um projeto institucional –, afirmava que cerca de 300 obras de “artistas de diferentes épocas e tendências” estavam presentes naquela iniciativa. O texto alertava para o fato de que a iniciativa da sala traz prestígio “sem prejuízo das

³ “Embora tenha sido concebida para criar um tipo de sociedade, Brasília foi necessariamente construída e habitada por outra – pelo resto do Brasil, que se pretendia negar”; cf. HOLSTON, 1993, p.30.

características fundamentais” da Bienal, ao mesmo tempo em que lançava o embrião de outra instituição de arte.

Nos documentos presentes no arquivo da Fundação Bienal, pode-se verificar que a primeira idéia era a constituição de uma sala denominada “Sala do Artista Americano”. Idéia abandonada e que passou para a criação do Museu do Artista Brasileiro:

...mais afinada com a de transformar Brasília no grande centro americano de estudos brasileiros, de acordo com o programa dentro do qual se desenvolve o ambicioso projeto de constituição da Memória Nacional, destinada a englobar de forma sistematizada toda a documentação referente aos assuntos relacionados com a vida brasileira em todos os seus aspectos. (FUNDAÇÃO BIENAL, 1976: 06)

De fato, a engenharia do evento foi do embaixador Wladimir Murinho, da FCB (GDF, 2003), cuja presença política foi fundamental para a constituição de um museu de arte em Brasília (o MAB, em 1985). O convênio entre as fundações era simples; coube à Bienal a realização da exposição, a escolha das obras e dos artistas, e a FCB comprometia-se a construir e a manter o futuro museu, o que de fato fez, mas com alterações significativas, e dez anos depois. Desta forma, a Bienal tentava manter uma de suas características primeiras: um *evento-instituição*, “competente canal difusor e ativador de modas” e com “capacidade de impor nomes para a formação dos acervos e preparar o público para o desafio da novidade artística.” (LOURENÇO, 1999: 22).

“Sala Brasília” foi uma mostra que sonhou com um museu de impacto nacional. O Museu do Artista Brasileiro, contudo, esbarrou no nacionalismo do governo militar da época. Entre os escolhidos para compor a mostra – o que não foi nenhuma novidade para o meio cultural e artístico – havia uma quantidade sensível de artistas estrangeiros.

Uma análise dos artistas listados no catálogo da mostra indica-nos que o futuro “Museu do Artista Brasileiro” teve dificuldade de absorver um conceito tão estranho à arte nacional, como aquele que procura definir um certo “artista brasileiro”, na medida em que nomes como Di Prete (Itália), Tomie Ohtake (Japão), Isabel Pons (Espanha), Liuba Wolf (Bulgária), Fayga Ostrower (Polônia), Fernando Odriozola (Espanha), Jacques Douchez (França), Lothar Charoux (Áustria) e Yolanda Mohalyi (Hungria), por exemplo, não eram casuísticos. Pelo contrário, são exemplos de artistas estrangeiros que marcaram em definitivo a cena da arte brasileira desde os anos 40. A questão, de fato, é espinhosa, porque há um número grande de artistas “estrangeiros” que não foram selecionados para a mostra e que, mesmo assim, cindiriam, ou ao menos complicariam toda a estratégia conceitual de uma arte visual “brasileira”.

A prova dessa complicada manipulação conceitual esteve presente na própria XIII Bienal de São Paulo. Uma das polêmicas que marcaram o evento foi o desabafo do artista piauiense Mestre Dezinho, que, embora selecionado na Pré-Bienal de 1974, teve suas obras ignoradas pela organização (montagem) e pelo júri, preocupados com figuras nacionais conhecidas e ao grande número de estrangeiros (Amarante, 1989:236)⁴.

O exemplo serve para ilustrar quão difícil eram (e de certa forma continuam a ser) os encontros entre diferentes modos de fazer arte. Artes que, embora contemporâneas entre si, não pertenciam todas àquilo que depois consagraremos como a instituição “Arte Contemporânea”. Nesse caso, “o artista brasileiro” e sua produção eram um falso problema, uma vez que, para resolvê-lo, os sonhadores do MArB teriam de abrir uma difícil trincheira numa área onde as fronteiras nacionais e o culto da nacionalidade eram cotidianamente desafiados, ora por artistas migrantes, ora pela lógica anticonvencional de desafiar o discurso identitário.

A ditadura burocrático-autoritária vigente encontrou, então, respaldo para concretizar o MArB dentro da própria homogeneidade da produção artística nacional. Era tarde demais para sonhar com uma arte visual legitimamente brasileira. Contudo, cerca de 34 obras daquela mostra em São Paulo chegaram à inauguração do Museu de Arte Brasileira; cerca de 15% do acervo original do museu (223 obras listadas no catálogo inaugural). As obras chegaram via FCB, que as havia acolhido em 1976, e estavam imersas na coleção dessa Fundação.

Com o MAB, o caráter nacional do MArB deixou de ser protagonista. O museu que agora advogava a missão de reunir obras de arte dentro das esferas e influências da cidade registra uma mudança importante em relação à utopia da cidade síntese e anti-Brasil. Desde o primeiro momento, o MAB procurou indicar que suas ambições eram mais regionais que nacionais e que o caráter nacional de seu acervo – mesmo internacional – estava ligado à dinâmica da cidade, a seu papel como capital e, sobretudo, a sua própria história.

Vinte cinco anos haviam se passado desde a inauguração, e trinta desde o início da formulação do projeto; de certa forma, o MAB já não poderia almejar ser o *lugar de memória* da arte brasileira, como queria a Sala Brasília. Como se pode ler em seu catálogo, as obras provenientes daquela mostra e destinadas a outro projeto museal agora estavam convivendo com uma representação diversa daquela que procurou, durante anos, predominar

⁴A questão descortinou um jogo discursivo que buscou, desde 1970, criar uma forma “democrática” na escolha dos artistas brasileiros (a figura do curador ainda não havia se imposto). Na Pré-Bienal eram escolhidos os artistas que participariam, no ano seguinte, da Bienal Internacional, cf. ALAMBERT & CANHETE, 2004, p.142.

no imaginário brasileiro. O texto de João Evangelista de Andrade Filho, museólogo responsável pela implantação técnica do museu, mostra-nos a preocupação com uma arte regional, que, de fato, será predominante no acervo do MAB:

Diga-se de passagem que esses Salões das Cidades-Satélites, como o espírito integrador que os informa, representam o maior êxito da política cultural do DF, no que se refere às artes plásticas. (...) não se pode falsear a nossa Brasília, misto de pompas e misérias, repleta de contradições que devem ser resgatadas. (GDF,1985:15)

Como podemos observar, a ausência de um museu de arte importante na cidade deu tempo a toda uma nova geração de artistas recém-chegados – ou nascidos na capital – de ocupar parte do espaço vago. De certo modo, há que se ter um juízo crítico sobre os porquês dessa ausência. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de ignorar que ela pode ter sido um dos motivos para o fortalecimento da produção artística local, que, por 25 anos, não teve de dividir espaço com uma instituição nacional que privilegiaria a produção exterior. Mas esta é apenas uma ilação, sendo necessária uma pesquisa específica sobre o tema.

Referências Bibliográficas:

- ALAMBERT, F. & CANHETE, P. **Bienais de São Paulo**: da era dos museus a era dos curadores. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- AMARANTE, L. **As Bienais de São Paulo**: 1951 a 1987. São Paulo: ProEditores, 1989.
- FRASER, V. “Brasília: Uma Capital Nacional sem um Museu Nacional” In: **Fórum Permanente de Museus de Arte**: entre o público e o privado. Disponível em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/val_fraser/.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Sala Brasília: XIII Bienal de São Paulo**. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal, 1976.
- GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. **Museu de Arte de Brasília**. Catálogo de acervo e exposição, 1985.
- HOLSTON, James. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- LOURENÇO, M.C.F. **Museus acolhem o Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.
- MENESES, U.B.de. “Pintura histórica: documento histórico?” In: **Como explorar um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista da USP, s.d..
- MOREIRA, V.M.L. **Brasília: a construção da nacionalidade**: um meio para muitos fins (1956-1961). Vitória: EDUFES, 1998.