



## Cultura de museus no Brasil: a gênese das instituições artísticas no país.

Diálogos com a graduação

Clara Downey

 [0000-0003-2379-7799](https://orcid.org/0000-0003-2379-7799)

Museum Culture in Brazil: The Genesis of its Artistic Institutions.

Cultura de museos en Brasil: la génesis de las instituciones artísticas en el país.

**palavras-chave:**  
história das exposições;  
museus; público.

Compreender a cultura de museus (isto é, o hábito de se visitar museus) em um país colonizado como o Brasil requer entender historicamente a gênese da criação dessas instituições, mesmo que de forma panorâmica. Como os museus vieram para o Brasil e aqui se desenvolveram? Para qual público foram criados e quais as relações com ele estabelecidas (e como elas mudaram ao longo dos anos)? Essas são algumas das questões que precisam ser analisadas, a fim de entender o que é necessário alterar, de modo que esses espaços tornem-se mais democráticos e acessíveis e que a apreciação do patrimônio artístico e o encontro com as obras contemporâneas possam se inserir no hábito e no anseio da população brasileira.

**keywords:**  
History of Exhibitions;  
Museum; Public.

\*Universidade Federal  
de Juiz de Fora, Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.  
ars.2019.165380



For a better understanding of what constitutes museum culture – that means, the habit of visiting museums – in a colonized country as Brazil, it is necessary first to understand the creation of these institutions historically, even if through a panoramic overview. How did museums arrive in Brazil and develop here? For whom were they created? How has their relationship with its public established and changed over the years? These are some of the questions that need to be answered in order to understand under which conditions a museum can be transformed, becoming more democratic, and what makes it possible for the public experience vis a vis the work of art to become a common practice in Brazil.

Comprender la cultura de museos (o sea, la costumbre de visitar museos) en un país colonizado cómo Brasil exige entender históricamente la génesis de la creación de estas instituciones, aun que de modo panorámico. ¿Cómo que los museos vinieron para Brasil y se desarrollaron? ¿Para cual público fueron creados y cuales las relaciones mantenidas entre ambos (y cómo han cambiado a lo largo de los años)? Esas son algunas de las cuestiones que han de ser analizadas para entender lo que puede cambiar para que estos espacios sean más democráticos y accesibles y que la apreciación del patrimonio artístico y el encuentro con las obras contemporáneas puedan ser inseridos en la costumbre y el anhelo del pueblo brasileño.

Cultura de museus no Brasil:  
a gênese das instituições  
artísticas no país.

---

**palabras clave:**  
historia de las exposiciones;  
museos, público.

Para analisarmos uma obra de arte, precisamos também considerar o momento em que ela se revela aos olhos do público e, assim, de fato se realiza. Uma exposição de arte é o lugar onde as obras performam, o meio em que a arte se apresenta, a forma mesma como o público a vivência. Há uma vertente da história da arte que pesquisa a história das exposições e vê a importância do momento de encontro entre o público e a obra e o que dele resulta. O teórico e curador Pablo Lafuente, um dos pioneiros na pesquisa sobre história das exposições, afirma em entrevista:

(...) aquele momento em que a arte entra em contato com o público é muito definitivo para a arte, talvez um momento mais definitivo do que aquele em que a arte é feita. A determinação de significados, efeitos e implicações da obra é construída nesse momento quando se toma contato com a obra (...).<sup>1</sup>

---

1. CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Martins de (orgs.). **Histórias das exposições:** Casos Exemplares. 1ed. São Paulo: Educ, 2016, p. 15.

Para compreender o que seria a cultura de museus (isto é, o hábito de se visitar museus) em um país colonizado como o Brasil, precisamos, antes de tudo, entender historicamente a gênese da criação dessas instituições, mesmo que de uma forma panorâmica – focalizando o eixo Rio de Janeiro-São Paulo, cidades que sempre foram consideradas grandes pólos, receberam mais investimentos e apresentaram, conseqüentemente, maior desenvolvimento naquela área. Como que os museus vieram para o Brasil e aqui se desenvolveram? Para qual público foram criados e quais as relações com ele estabelecidas (e como elas mudaram ao longo dos anos)? Essas são algumas das questões que precisam ser analisadas, para que seja possível entender o que é necessário mudar, a fim de que esses espaços tornem-se mais democráticos e acessíveis e que a apreciação do patrimônio artístico e o encontro com as obras de arte contemporâneas se possam inserir no hábito e no anseio da população brasileira.

A problemática da constituição dos museus de arte no Brasil tem relação com o modelo de criação dessas instituições, que resulta da ação europeia e cujo objetivo era agradecer os estrangeiros aqui residentes e a elite cultural, intelectual e monetária, o que, por sua vez, cria e confere à instituição uma “aura” de não acessível. Uma população que durante muito tempo tenha sido constantemente

excluída de espaços culturais, quando convidada a finalmente permeá-los, não se sente confortável ou capaz de fazê-lo e se auto-exclui, assim, desses espaços.

Este mapeamento da gênese dos museus no país inicia-se a partir do primeiro museu criado no país: o Museu Nacional. Inaugurado em 6 de junho de 1818 por Dom João VI, o então Museu Real, situado no Campo de Santana – parque localizado na praça da República, no Rio de Janeiro – foi transferido, em 1892, para o palácio de São Cristóvão, no parque da Quinta da Boa Vista. O atual Museu Nacional, pertencente à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com seu acervo de mais de 20 milhões de peças, era considerado o maior museu de história natural e antropológica da América Latina, quando, em 2018, um incêndio destruiu o prédio e grande parte de suas obras. Nesse mesmo ano, foram completados 200 anos do Museu Nacional e, assim, dois séculos de instituições museológicas no Brasil. Isso levantou uma grande discussão sobre o descaso, por parte dos órgãos públicos, com o nosso patrimônio e também sobre a questão da visitação de museus no país.

Com a intenção de direcionar este mapeamento, a fim de nos aproximarmos do tema deste artigo, ou seja, a criação de instituições artísticas em território nacional, a Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro mostra-se relevante. A raiz de sua fundação encontra-se na chamada Missão Francesa, que se deu em 1816, por meio de um decreto que criava a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Para a formação da equipe de professores dessa escola, contratou-se uma missão artística composta pelo arquiteto Grandjean de Montigny; os pintores Nicolas Taunay e Jean-Baptiste Debret; o escultor Auguste Taunay e, posteriormente, Marc e Zéphérin Ferrez; o gravador Charles Pradier; entre outros artífices. Era chefiada por Joachim Lebreton, antigo membro do Instituto França. Mais tarde, alguns desses artistas retornaram à França e os que aqui permaneceram cumpriram, em 1826, o objetivo maior de fundar a Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A Academia tinha o intuito de inaugurar o ensino artístico no Brasil; entretanto, ela também se responsabilizava pela criação de exposições, concursos e prêmios, conservação de patrimônio e criação de pinacotecas e coleções.

O Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, por sua vez, é

considerado o primeiro museu de arte do Brasil. A iniciativa partiu de Gustavo Campanema, em 1937, e, por meio do decreto-lei nº 378, o museu foi finalmente inaugurado, em 1938, pelo presidente Getúlio Vargas. Ele tem origem na Escola Nacional de Belas Artes – antiga Academia Imperial de Belas Artes – e as 54 obras que compunham seu acervo inicial advêm das aquisições de Joachim Lebreton por meio da Missão Francesa.

Temos, então, uma questão a ser esclarecida. Esta pesquisa baseia-se no estudo de exposições de arte. Apesar de se considerar o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro como o primeiro museu, entendido enquanto instituição e com a respectiva estrutura, para este mapeamento da gênese museológica/expográfica do país, preferimos assumir enquanto tal a Academia Imperial de Belas Artes, devido ao fato de que ela foi pioneira na realização de exposições de arte, isto é, dos Salões de Belas Artes.

Seguindo nossa análise, a próxima instituição inaugurada no país foi a Pinacoteca do Estado de São Paulo, primeiro museu de arte de São Paulo, aberto em 1905 pelo governo estadual e pela Secretaria do Interior e Justiça. Localizava-se dentro do Liceu de Artes e Ofícios e possuía uma pequena coleção de 59 obras, advindas do acervo do Museu do Estado (atual Museu Paulista) e da doação de obras por personalidades públicas locais. O início de sua trajetória foi conturbado administrativamente, devido ao fato de que o espaço havia sido deixado sob responsabilidade do poder privado, apesar de suas obras serem públicas. No entanto, mesmo sem se resolver completamente essa questão, o governo deu prioridade a seu plano de diminuir as diferenças culturais entre São Paulo e a capital do país, o Rio de Janeiro, e seguir seu modelo de estabelecimento de instituições museológicas. A Pinacoteca permanece, então, dentro de uma instituição acadêmica, enquanto o Museu do Estado constrói sua autonomia e se abriga em uma sede apropriada.

A constituição do acervo da Pinacoteca, sua escolha e aquisição, por um bom tempo deu prioridade à arte oitocentista e acadêmica, fechando seus olhos para as manifestações modernistas:

A Pinacoteca do Estado de São Paulo era um museu, trancado num edifício neoclássico, cuja arquitetura contribuía para sua postura orgulhosa e elitista, cega à contemporaneidade, alheia a sua cidade – um verdadeiro

mausoléu das artes plásticas. As últimas direções do museu procuraram alterar essa situação de anacronismo tão acentuado que não servia nem mesmo como espaço representativo dos interesses de uma nova elite urbana e industrial.<sup>2</sup>

Atualmente, percebemos uma alteração no tratamento das obras do acervo da Pinacoteca, a partir de propostas curatoriais e expográficas que privilegiam o momento de recepção, já que essas novas possibilidades de exibição permitem ao público transitar por diversos períodos da história da arte brasileira, incluindo temas contemporâneos, além de frequentemente compreender a realização de exposições itinerantes de arte contemporânea.

A primeira análise da história da criação da Pinacoteca nos dá uma visão do estabelecimento de uma instituição elitista e acadêmica, reforçando a imagem que o grande público tem desse espaço como um lugar não convidativo.

O museu é uma instituição secular e muitas vezes seus métodos, sua organização, sua estrutura, serviços, enfim, o conjunto de suas atividades forma um todo tradicional, para não dizer obsoleto, anacrônico, gerando uma situação interna de pouca transformação e nada vinculada com a realidade dinâmica da vida social na qual o museu deve estar inserido.<sup>3</sup>

No entanto, apesar de um longo tempo privilegiando uma perspectiva tradicionalista e ultrapassada, nas últimas décadas, a Pinacoteca tem elaborado programas educacionais que se tornaram referência no Brasil. O projeto de acessibilidade para públicos especiais é extremamente cuidadoso e revela o empenho da instituição em facilitar o acesso à visitação, além de uma preocupação em revisitar seu acervo e criar uma forma dinâmica de expô-lo, a fim de que ele se integre à vida cultural da comunidade e se torne capaz de acessá-la.

Chegamos a um momento importante de nosso mapeamento, que remete ao período pós-segunda guerra no Brasil. Foi nesse momento em que Ciccillo Matarazo e Assis Chateaubriand iniciaram a formação de coleções de arte, com o intuito de fomentar o meio

---

**2. FUNARTE. Pinacoteca do Estado - São Paulo.** Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 9.

**3. FUNARTE. Pinacoteca do Estado - São Paulo.** Rio de Janeiro: Funarte, 1982, p. 9

cultural no país, e fundaram instituições artísticas que viriam a dispor de grande relevância para a modernidade no Brasil. Dentro desse contexto, já se delineava, na cidade de São Paulo, um cenário favorável para o seu desenvolvimento econômico e cultural. Segundo o historiador e crítico de arte Mário Pedrosa, naquele momento, São Paulo apresentava a maior concentração de brasileiros vindos de outros Estados e também já acolhia significativo número de imigrantes, inclusive aqueles que instalavam seus negócios, fábricas e empresas refugiando-se dos desastres econômicos e sociais do pós-guerra europeu (PEDROSA, 1995, p.220). Houve um surto de industrialização, impulsionado pela substituição de importações, o que trouxe um aumento da população urbana entre 1940 e 1950.

Em artigo publicado no periódico São Paulo em Perspectiva, de 2001, a socióloga Rita Alves Oliveira discute os impactos causados por essas circunstâncias na cultura brasileira: “São Paulo acelerava sua ascensão econômica e industrial como síntese do Brasil e vitrine do mundo”<sup>4</sup>. Além disso, a autora destaca que os “novos empreendimentos culturais na capital paulista foram sustentados por um novo mecenato, proveniente dos setores emergentes da sociedade: a indústria e as organizações da imprensa.”<sup>5</sup> – e do qual faziam parte os dois empresários, por ela caracterizados como mecenas modernos:

4. OLIVEIRA, Rita Alves. “Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira”. In: **São Paulo em perspectiva**, 15 (3), 2001, p. 19.

5. Idem, p. 20

Assis Chateaubriand (1891-1968), empresário ligado às comunicações que se embrenhou pelos trâmites artísticos; do outro, Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), o Ciccilo, industrial de ascendência italiana, hoje considerado Presidente Perpétuo da Fundação Bienal.<sup>6</sup>

6. Idem, p. 20

Assis Chateaubriand Bandeira Mello, dono de um império jornalístico, fundador e proprietário dos Diários e Emissoras Associados, criou o Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947. Foi indispensável nesse processo a contratação de Pietro Maria Bardi, que estruturou não apenas o acervo da instituição, mas a idealizou enquanto um museu moderno – e não um museu de arte moderna –, um laboratório, um museu didático, um centro cultural, apoiando-se na afirmação de que “a arte é uma só, não tem limites

Cultura de museus no Brasil:  
a gênese das instituições  
artísticas no país.

---

de tempo, não tem limites de espaço”<sup>7</sup>. Assim, pode-se afirmar que a

(...) existência do MASP demonstra o acerto de Assis Chateaubriand ao apoiar-se no incontestável prestígio internacional do Professor P.M.Bardi – jornalista, ensaísta, crítico de arte, museólogo, inovador, organizador e criador cultural de primeira grandeza – para indicá-lo diretor do Museu que pretendia fundar.<sup>8</sup>

A sede inaugural do museu ficava nos “Diários Associados”, localizado na Rua 7 de abril, em São Paulo; sua pinacoteca era formada por algumas obras emprestadas de amigos e outras que já faziam parte de seu acervo, elas ficavam expostas de maneira suspensa, para que não entrassem em contato com as paredes, devido à umidade do prédio. Exposições que colocavam em evidência a cultura local – como a arte indígena, a cerâmica nordestina e uma mostra de artistas ditos primitivos –, além de propostas didáticas e objetos de design também eram exibidos, a fim de incentivar e apresentar novas formas de conhecimento sobre arte:

(...) organizam-se mostras gerais, de arquitetura, desenho industrial, urbanismo com os planos londrinos, artes gráficas e propaganda, consoante ao proposto pelo MoMA novaiorquino e às linhas filosóficas a considerar que arte é uma só, em diversas modalidades.<sup>9</sup>

O MASP, ao longo do tempo, tornou-se o mais importante Museu da América Latina, possuindo um rico acervo de arte internacional e nacional, uma verdadeira aula de história da arte no meio da Avenida Paulista – lugar de sua sede definitiva, projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi, e um dos prédios mais famosos do Brasil. Desde a criação do museu, seu intuito tem sido realmente o de “(...) formar uma mentalidade para a compreensão da arte”<sup>10</sup>, como afirmou Lina Bo Bardi. Como consequência, nota-se uma grande valorização de períodos menos recentes em seu acervo, que reúne obras de arte francesa do fim do século XIX, por exemplo, que nem mesmo o Museu Nacional de Belas Artes possui. Apesar de preferências estéticas um pouco conservadoras, Chateaubriand

7. BARDI, Pietro Maria. **Pequena História da Arte:** introdução aos estudos das artes plásticas. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1993, p. 84.

8. BARDI, Pietro Maria. **40 anos de MASP.** São Paulo: Crefisul, 1986, p. 5.

9. LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno.** São Paulo: Edusp, 1999, p. 99.

10. Idem, p. 98.

fez muito pelo país, ao trazer para cá obras que antes só podiam ser vistas na Europa, contribuindo, assim, para a democratização da arte – isso sem falar na preciosa atuação de Bardi, cuja principal bandeira era a da criação de um museu vivo, que conquistasse um público diverso.

Adriano Canas<sup>11</sup> identifica o “museu-laboratório” de Bardi nas ações promovidas pelo MASP desde sua fundação, que podem ser entendidas como propostas didáticas que abarcam as diversas modalidades de exposições, a difusão cultural e os cursos formadores de público para a arte moderna e de artistas. Nesse contexto, a criação da *Habitat - Revista das Artes no Brasil*, dos cursos livres (história da arte, desenho, pintura, fotografia etc.) e do curso de desenho industrial do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) pode ser entendida como o corpo do projeto civilizador do MASP: ao mesmo tempo que coloca o público em contato com as tendências da arte, da arquitetura e do desenho industrial, esse programa impulsiona a formação de profissionais para atuar nas áreas em desenvolvimento na cidade. Dessa maneira, o museu cumpriria sua função social e responderia a uma necessidade histórica.

No entanto, o museu passou por momentos de completo abandono de sua proposta original. Atualmente, há uma tentativa do MASP de se reinventar, voltando às ideias primordiais de seus fundadores, como podemos perceber tanto nas propostas de expografia do acervo, com a volta dos cavaletes de vidro projetados por Lina Bo Bardi – lembrando que essa alternativa para a exposição do acervo foi utilizada apenas no MASP da Paulista –, quanto com a volta da diversidade de temas e propostas de exposições e de cursos sobre arte e história da arte ministrados, entre outras proposições.

Seguiremos agora para a contribuição de Francisco Matarazzo Sobrinho, mais conhecido como Ciccillo Matarazzo para a cultura no Brasil. Ainda no período pós-guerra, em um momento em que os europeus vivam as consequências do conflito, e um sentimento de união internacional tomava conta dos países, São Paulo torna-se polo importante na economia e na industrialização, por meio da união entre Brasil e Estados Unidos. Dono do maior complexo industrial do país, Ciccillo almejava criar um museu de arte moderna nos moldes do MoMA de Nova York (MoMA), enxergando na fundação do MAM (Museu de Arte Moderna) uma parte importante da imagem de

---

11. CANAS, Adriano Tomitão. “MASP – museu laboratório: museu e cidade em Pietro Maria Bardi”. In **9º Seminário Docomomo Brasil: interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente.** Brasília, 2011.

Cultura de museus no Brasil:  
a gênese das instituições  
artísticas no país.

desenvolvimento que desejava transmitir. Naquela época, quando se verificava o crescimento do continente americano e uma situação de crise no território europeu, a referência europeia de arte e de museus, que havia guiado a implantação de museus no Brasil desde o seu início, passa a perder força. Dessa forma, ainda desvalorizando o nacional, o país começa a almejar o modelo capitalista de progresso dos Estados Unidos e seus modelos de instituições culturais.

Aracy Amaral<sup>12</sup> traz à luz a participação de Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo, que desde os anos 1940 era “o elemento mais entusiasta da nova ideia”<sup>13</sup>, nesse processo de estreitamento das relações entre Brasil e Estados Unidos. De fato, Milliet era quem estabelecia contato com todo o grupo de interessados em criar o MAM de São Paulo, que incluía mecenas e artistas, dentre eles, o empresário norte-americano Nelson Rockefeller, com quem o crítico trocava cartas recorrentemente.

O contato entre Milliet e Rockefeller incentivaria não apenas a construção do museu brasileiro, como também a “publicidade da arte americana no país”<sup>14</sup>.

Esses e outros fatores fizeram do MAM-SP o reflexo direto das experiências do Museu de Arte Moderna de Nova York e sobretudo, da relação entre Matarazzo Sobrinho e Nelson Rockefeller:

Na década de 1940, setores emergentes da sociedade paulista e intelectuais interessados na criação de instituições que abrigassem a produção artística moderna encontraram em Nelson Rockefeller o parceiro ideal para a concretização de seus projetos. O diretor do MoMa em Nova York doa um conjunto de obras, viabilizando a instauração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948. Com o auxílio de representantes das artes e membros da família, Francisco Matarazzo Sobrinho preside a instituição e o crítico belga Leon Dégand é convidado para exercer o cargo de diretor artístico.<sup>15</sup>

Assim, o MAM-SP é inaugurado em 1948, na mesma sede do MASP – rua 7 de abril –, onde vai permanecer até 1958, quando é transferido para o Parque Ibirapuera. Apesar da latente influência do MoMA na criação do MAM, este havia sido idealizado como um

12. AMARAL, Aracy. “Do MAM ao MAC: a história de uma coleção (1988)”. In **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)** - Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 200.

13. Idem, p. 240.

14. “Do outro lado da moeda, a participação brasileira na cena artística norte americana era escassa. Podemos frisar Anita Malfatti, que de forma pioneira vai aos E.U.A. em 1916. Também, na década de 1930 a exposição no Roerich Museum com a presença de Tarsila, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Cícero Dias e Gomide. Todavia, é Portinari quem ganha mais destaque no cenário internacional, onde expõe no MoMA, intitulado ‘*Portinari of Brazil*’ (AMARAL, 2006 p.51).

15. AMARAL, Aracy. “Sobre Bienais: A Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal Nacional de São Paulo de 1970.” In Anais 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 2596.

museu vivo, que propunha a participação ativa dos jovens de São Paulo. A instituição paulistana teria como atrativos, além das mostras de arte, uma cinemateca, cursos de arte, palestras, debates. Todas essas iniciativas incluíam total abertura para as experimentações de arte<sup>16</sup>.

Ao longo dos anos, o MAM-SP atravessou diversos percalços, especialmente quando transferiu seu acervo para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1963. Apesar disso, o espaço ainda é uma importante instituição no país, especialmente por suas propostas referentes à interação entre o público e a instituição.

Nesse sentido, o MAM propõe uma nova relação entre público e obra, partindo do entendimento da arte moderna como um patrimônio digno de estar em um museu e que deve ser preservado, a fim de difundir o conhecimento. A ideia não é mais a da fruição da obra como algo sagrado, e sim como prática capaz de fomentar o acesso de todos à arte, de modo que o conhecimento seja espalhado para o maior número de pessoas e se torne mais uma ferramenta para a conquista do progresso. Uma das razões pela qual o intuito foi bem-sucedido foi o fato de que esse também era o ideal da arte moderna brasileira: “transformar a sociedade pela arte entendida enquanto conhecimento, assim fazendo dela uma vanguarda ética, logo, política”<sup>17</sup>.

Dentro de nosso panorama, acreditamos que o MAM-SP seja a instituição que mais destinou esforços para criar uma relação de duplidade, tornando-se, de fato, um “museu-formador”, que incentiva a disseminação do conhecimento na área de arte ao público geral e promove, assim, a formação cultural.

Logo em seu segundo ano de funcionamento, o fundador do MAM já começa a pensar sobre a criação de uma Bienal de Arte, aos moldes da Bienal de Veneza. Entretanto, ambicioso e visionário, Ciccillo Matarazzo pretende oferecer o dobro do prêmio máximo dado pela Bienal de Veneza em sua Bienal de São Paulo. Como já vimos anteriormente, isso faz parte de seu plano de divulgar São Paulo como uma metrópole industrializada e uma capital cultural. Portanto, em 1951, nasce a Bienal Internacional de São Paulo: “Sua primeira edição foi realizada pelo Museu de Arte Moderna (MAM-SP) em um pavilhão provisório localizado na Esplanada do Trianon, na região da

---

16. AMARAL, Aracy. “Do MAM ao MAC: a história de uma coleção (1988)” In *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)* – Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

17. LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 106.

Cultura de museus no Brasil:  
a gênese das instituições  
artísticas no país.

Avenida Paulista”<sup>18</sup>. Além disso, como lembra a pesquisadora Renata Zago<sup>19</sup>:

a criação da Bienal de São Paulo está inserida em um momento de consolidação da ideia de uma cultura brasileira do pós-guerra, que compartilha espaço com a fundação de museus de arte, tornando a arte acessível ao público em geral, o que sempre esteve presente no projeto da Bienal.

Os planos de Ciccillo realmente foram muito bem-sucedidos e, no período entre 20 de outubro e 23 de dezembro, a Bienal recebeu cerca de 100 mil pessoas, sendo 45 mil pagantes. Obras de artistas como René Magritte e Pablo Picasso vieram pela primeira vez ao Brasil; além disso, destaca-se a organização de uma sala espacial em homenagem a grandes artistas modernos brasileiros: Di Cavalcanti e Cândido Portinari. Ciccillo Matarazzo, em entrevista concedida à *Folha da Noite*, em 24 de dezembro de 1951, logo após o encerramento da exposição, comemorou o sucesso:

Agora é que vai começar o nosso trabalho mais sério – diz Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. Precisamos convencer todos os responsáveis pelo destino do nosso Estado e do Brasil da importância dessa nossa Bienal, que conseguiu atrair representação de 21 países, além do nosso. Não podemos esconder a nossa satisfação em verificar o enorme interesse do público pela arte. Pela primeira vez na história artística brasileira, 50 mil pessoas pagaram entrada para ver uma exposição de artes plásticas. Isto demonstra o extraordinário amadurecimento do nosso povo, o seu desejo de saber, de aprender, de ver. Sem Dúvida, é um fato que não poderá passar despercebido para quantos tenham responsabilidade nos destinos de São Paulo e do Brasil.

A Bienal de São Paulo, desde sua primeira edição, é uma megaexposição, que visa receber um grande público e exibir o que há de mais novo na arte. Entretanto, muitas críticas à forma de receber o público geral foram feitas a essa exposição:

---

18. BIENAL DE SÃO PAULO. In: **30 x Bienal** – Transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/texto/83>. Acesso em 26 de dezembro de 2019.

19. ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. “As Bienais Nacionais De São Paulo: O Caso da Pré-Bienal 1970”. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v.7, n.13, maio 2017, p.104.

Dirão que o povo não entende a verdadeira arte. Mas, se assim é, para que a Bienal? Tanto esforço, tanto dinheiro para levar ao homem das ruas coisas que ele não pode entender? Em verdade, a questão é outra: organizada como está a Bienal parece obra de novos-ricos: mistura quantidades heterogêneas, confunde valores desiguais, quer ser, à viva força, a maior e mais 'avançada' exposição do mundo. Não é de admirar, pois, que a gente do povo se sinta desorientada e desiludida ao percorrer os seus pavilhões. Exceção feita para um pequeno grupo que ali encontra campo propício para suas experiências, a Bienal tem feito as delícias apenas dos esnobes, dos tolos, e dos aproveitadores.<sup>20</sup>

Essa afirmação de Fernando diz respeito a uma Bienal em específico, pois foi feita quando esta estava em sua terceira edição. Contudo, acredita-se que ela deva ser levada em consideração também para a edição analisada neste artigo. Observamos, ao comparar as duas falas – a de Ciccillo, conferida ao periódico *Folha da noite*, e a de Pedreira, acima transcrita –, que, na verdade, a visão de Ciccillo pode estar um pouco equivocada, pois ele se baseou apenas nos números de visitação e não na qualidade da visita.

A partir deste ponto, em nosso panorama museológico/expográfico, iniciaremos a observação de um novo fenômeno, que se refere às exposições que obtiveram números expressivos de visitação, mas pecaram na qualidade da visita. Por ser uma novidade nacional, a I Bienal atraiu um grande número de visitantes, mas a falta de preparo para receber o público geral fez com que este não se sentisse pertencente a este tipo de espaço. Mesmo que a população frequente eventos e instituições museológicas, isso não significa que o problema da sensação de não pertencimento a estes locais tenha sido sanado.

A Bienal foi fundamental para incentivar o público a visitar exposições, mas, no princípio de sua trajetória, não soube lidar com esse público e fazer com que as visitas promovidas tivessem qualidade. Atualmente, pelo contrário, a Fundação Bienal possui um dos melhores setores educativos do Brasil e recebe o público de uma forma efetiva e acessível.

Apesar dos atuais esforços coletivos para desmitificar essas instituições e convidar o público a se aproximar da arte, séculos de exclusão por parte das elites não se desfazem facilmente. A questão

da educação artística, a compreensão da importância da arte e da cultura, o anseio por permear esses espaços são assuntos que de fato colocaram-se recentemente no debate do meio artístico; no entanto, continuam sendo as elites que mais usufruem da produção artística e dos aparatos culturais no país. A principal questão do afastamento do público geral em relação aos espaços artísticos não é mais somente sua exclusão peremptória desses espaços, mas também a preservação de uma “aura” engessada em torno dessas instituições e o sentimento do espectador de não pertencimento a elas, além de uma deficiência, por parte dos museus, em receber o público geral; todas questões que impedem a democratização da arte e impossibilitam que ela pertença, sim, a todos.

## Bibliografia

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Itaú Cultural, Studio Nobel, 2003.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio:** artigos e ensaios (1980-2005) – Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo:** 1951-1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989.

BARDI, Pietro Maria. **40 anos de MASP.** São Paulo: Crefisul, 1986.

BARDI, Pietro Maria. **Pequena História da Arte:** introdução aos estudos das artes plásticas. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1993.

BIENAL DE SÃO PAULO. In: **30 x Bienal – Transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição.** Disponível em: <http://www.bienal.org.br/texto/83>. Acesso em 26 de dezembro de 2019.

---

CANAS, Adriano Tomitão. MASP – museu laboratório: museu e cidade em Pietro Maria Bardi. In: **9º Seminário Docomomo Brasil: interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente**. Brasília, 2011. Disponível em <[http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/130\\_M24\\_OR-MASPMuseuLaboratorio-ART\\_adriano\\_canas.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/130_M24_OR-MASPMuseuLaboratorio-ART_adriano_canas.pdf)>. Acesso em: 30 de abril de 2019.

CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes Martins de (orgs.). **Histórias das exposições / Casos Exemplares**. 1ed. São Paulo: Educ, 2016.

ESMERALDO, Eugênia Gorini. Breve Comentário Sobre Pietro Maria Bardi e a Fundação do Masp. In.: **Modernidade Latina Os italianos e os Centros do Modernismo Latino-Americano**. São Paulo, 2014. Disponível em <[http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/EUG\\_PO RT.pdf](http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/EUG_PO RT.pdf)>. Acesso em: 04 de abril 2019.

FUNARTE. **Pinacoteca do Estado - São Paulo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus Acolhem Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

OLIVEIRA, Rita Alves. “Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira”. In: **São Paulo em perspectiva**, 15 (3), 2001, pp. 18-28.

PEDROSA, Mario. **Política das artes**. São Paulo: Edusp, 1995.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Arte Brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais Nacionais De São Paulo: O Caso da Pré- Bienal 1970**. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.13: mai..2017. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>Acesso em: 30 de abril de 2019.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. Sobre Bienais: A Bienal internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal Nacional de São Paulo de 1970. In: **Anais 26º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/renata\\_cristina\\_de\\_oliveira\\_maia\\_zago.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/renata_cristina_de_oliveira_maia_zago.pdf)>. Acesso em: 30 de abril 2019.

**Clara Downey** é graduada pelo bacharelado interdisciplinar em artes e design da Universidade Federal de Juiz de Fora (2018). Atualmente, cursa o bacharelado em artes visuais pela mesma instituição. Atuou como pesquisadora em projeto de iniciação científica (BIC/UFJF) intitulado “História da arte como história das exposições: as Bienais de São Paulo da última década”, orientado pela Profa. Dra. Renata Zago (2017 – 2018), em seu projeto de conclusão de curso, intitulado “Reflexões Sobre a Cultura de Museu no Brasil: Um Estudo Através da 30ª e 32ª Bienal de São Paulo” e, atualmente, como pesquisadora autônoma, desenvolvendo seu projeto de mestrado e se aprofundando no tema “Cultura de Museus no Brasil”. Possui experiência também como mediadora de exposições de arte, tendo trabalhado no Museu de Arte Murilo Mendes (2018-2019) e iniciando, em 2020, uma pós-graduação em arte educação (2020).