...just the Northern Hemisphere
...progressive people and from
...yellow people of our Southern
...vanguardism and Bankers
...complete my subversiveness,
...piece on Revolution in the Third

...times to frighten us, your
...Kissinger & Kennedys.
...the children, abrazos to Adga,
...on! Maria

...being, and you never.

...ow up one day here
...where still we can find
...workers to talk and
...good wines? This is true
...on some of these days.

...stimes card I got to see
...h occasion.
...greenness and love grow
...along

...seu de Arte
...to ao Povo!

...B.
...lo Federal
...DROSA

...ocratização
...das cassações
...dência pro-
...Brasil

...TADURA
...EMAP

Luiza Mader Paladino

VERSÃO CORRIGIDA

A Arte não
é fundamental.
A profissão do
intelectual é ser
revolucionário...

A Opção Museológica de Mário Pedrosa:

Solidariedade e Imaginação Social em Museus da América Latina

18 MAYO 1972

Museo de la Solidaridad:

LOS ARTISTAS DEL MUNDO JUNTO AL PUEBLO DE CHILE

El Presidente de la República, Salvador Allende, inauguró la muestra que cuenta con 600 obras. Estas fueron donadas por pintores y escultores de todo el mundo. La exposición tiene un valor de un millón de dólares.

El Presidente de la República, Salvador Allende, inauguró ayer en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal una exposición de 600 cuadros que han sido donados al pueblo chileno por artistas de todo el mundo. Esta donación es como señal de simpatía por las reformas que en el campo social y económico está efectuando el Gobierno de la Unidad Popular. Los cuadros y obras escultóricas que anoche comenzaron a exhibirse serán la base del futuro Museo de la Solidaridad, que se establecerá luego en el edificio UNCTAD.

en su íntimo al ideal de una sociedad más justa, más libre y más humana que la que prevalece actualmente en la mayor parte del mundo."

Según los artistas, incorporados al Comité, ellos "no pueden mirar con indiferencia que sus pinturas, esculturas y creaciones sean monopolizadas para el goce estético de coleccionistas privilegiados que las pueden comprar, al contrario, aspiran a que estén allí donde su acceso al público sea el más amplio." Agregan que "los trabajadores de la cultura de casi todos los países vuelven hacia el Chile

"O Museu de Arte Moderna nas para uma elite intelectual, também aberto ao povo, que maior, de sentir e saber". Assim, durante a entrevista coletiva, Arruda Pereira (Ibirapuera), programa que irá cumprir com a ordem de São Paulo. Além do fundador do MAM e a quem, muitas vezes, foram gratas e elogiosas, com arte e artistas de São Paulo.

CENTRO

de São Paulo

Repetindo aos presentes, o UH, o crítico Mario Pedrosa, do MAM e sua Bienal, tem toda a razão de ser, o centro de irradiação de cultura que as dificuldades encontradas no desenvolvimento do Museu, e foi o que Pedrosa salientou que "preteve um panorama de toda a arte moderna de uma forma dinâmica, maior número de pessoas". E hoje, está havendo maior integração, e citou estatística sobre a frequência aos museus é superior ao futebol.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação Interunidades
em Estética e História da Arte

LUIZA MADER PALADINO

**A Opção Museológica
de Mário Pedrosa:**
Solidariedade
e Imaginação Social
em Museus da América Latina

VERSÃO CORRIGIDA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação Interunidades
em Estética e História da Arte

LUIZA MADER PALADINO

**A Opção Museológica
de Mário Pedrosa:**
Solidariedade
e Imaginação Social
em Museus da América Latina

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades
em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo
para obtenção do Título de Doutora em Estética e História da Arte

Área de concentração: **Teoria e Crítica de Arte**
Orientadora: **Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire**

SÃO PAULO, 2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Paladino, Luiza Mader.

A opção museológica de Mário Pedrosa : solidariedade e imaginação social em museus da América Latina / Luiza Mader Paladino ; orientadora Maria Cristina Machado Freire. -- São Paulo, 2020.

276 f. : il.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2020. Versão corrigida.

1. Crítica de Arte. 2. Museologia. 3. Arte – América Latina. 4. Pedrosa, Mário, 1900-1981. 5. Museu de la Solidaridad Salvador Allende. I. Freire, Cristina. II. Título.

CDD 701,18

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Luiza Mader Paladino

Data da defesa: 17/09/2020

Nome do Prof(a). orientador(a): Maria Cristina Machado Freire

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 16/ 11/ 2020

Assinatura do(a) orientador(a)

LUIZA MADER PALADINO

A Opção Museológica de Mário Pedrosa:

Solidariedade e Imaginação Social
em Museus da América Latina

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades
em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo
para obtenção do Título de Doutora em Estética e História da Arte

Área de concentração: **Teoria e Crítica de Arte**

Orientadora: **Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire**

Aprovada em: 17.09.2020

Banca Examinadora

Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Instituição: Universidade de Brasília

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Joaquin Barriendos Rodríguez
Instituição: Universidad Nacional Autónoma de México

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz
Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Nilce Aravecchia-Botas
Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini
Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Miguel e Antônio,
esperanças de um futuro melhor

AGRADECIMENTOS

Expresso todo o meu carinho e gratidão aos amigos e amigas, familiares e colegas de trabalho pela acolhida e assistência ao longo do doutorado. A conclusão desta tese é fruto de uma rede fraterna criada desde 2012, ano em que cheguei a São Paulo. De lá para cá, essa trama de afeto se expandiu e ganhou novos sotaques, gêneros e sociabilidades múltiplas, que foram fonte inesgotável de aprendizado e cumplicidade.

Ao longo desses oito anos, a curiosidade inicial pela arte latino-americana foi aprofundada por meio de aulas, congressos, leitura e muita pesquisa. Pouco a pouco pude compreender a beleza de sua pluralidade e resistência, evitando cair na armadilha da avaliação apressada e essencialista. Esse breve itinerário, por fim, desaguou na imensidão que é a obra, a biografia e o legado de Mário Pedrosa. O crítico foi um permanente farol ético e estético, cuja direção pela liberdade continua a orientar diferentes gerações.

Quem me estimulou a enveredar por esse caminho foi a minha orientadora, Cristina Freire, que me acolheu ainda no primeiro ano de estadia na cidade. Agradeço pela confiança e, sobretudo, pela generosidade das trocas e ensinamentos. Obrigada, também, pela chance de tornar este trabalho possível e pela oportunidade de associar rigor e empatia à pesquisa. A junção dessas duas noções parece estar cada vez mais em extinção em um panorama acadêmico marcado pela lógica do mérito e do individualismo. O incentivo ao exercício crítico e fraterno foi vivenciado de perto no GEACC – Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu, pelo qual passaram Eduardo Shoji, Bruno Sayão, Emanuelle Schneider, Júlia Coelho, Bárbara Kanashiro, Luise Malmaceda, Adriana Palma, Heloisa Louzada, Maria Adelaide Pontes, Carmen Palumbo, Ligia Nobre e Nadiesda Dimambro. Um agradecimento especial às queridas parceiras Fernanda Porto e Marina Vianna, pela amizade e pelas inúmeras trocas. E, mais uma vez, à Fernanda Porto, que topou diagramar lindamente este doutorado. Agradeço, ainda, à Isadora Nuto, pela revisão. Aos professores Emerson Dionisio, Joaquín Barriendos, Ricardo Fabbrini, às professoras Lilia Schwarcz e Nilce Aravecchia, pela leitura atenta e pela relevância das considerações feitas na banca de defesa. À artista Cecília Vicuña, por suas palavras encantadas compartilhadas em uma entrevista realizada em 2018, em São Paulo, que me encaminharam definitivamente para a experiência chilena da Unidade Popular.

Também sou grata à equipe do PGEHA e da biblioteca do MAC USP, especialmente à Sara Vieira, por seu auxílio e paciência generosa em todos os momentos e ao Paulo Marquezine, Anderson Massao e à Neusa Brandão. Aos funcionários e funcionárias dos arquivos institucionais do Centro Cultural São Paulo, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, do Museu da Solidariedade Salvador Allende, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile, da Fundação Salvador Allende e do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Um agradecimento à parte à Renata Cotrim, do Centro de Documentação e Memória da UNESP, e à Marcele Souto, do Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, pela gentileza no decorrer do custoso trabalho de pesquisa de fontes primárias.

Às amigxs Talita Dias, Bruna Maria, Raquel Portela, Camila Soato, Ana Luiza Rangel, Marulina, Hugo Cabral, Bárbara Macri, Marina Watanabe, Fábio Baroli, Andreia Narciso e Carlos Dias, saibam vocês que o fim de um trabalho é resultado de muita cumplicidade, companheirismo, leveza, além das infindáveis conversas noite adentro. Ao Zuza, pela ajuda e paciência no período da qualificação, quando esta tese ganhou seus primeiros contornos.

Aos familiares, não posso deixar de manifestar a imensa gratidão que sinto pela minha amada irmã Helena, parceira de vida. Igualmente, à tia Bel, presente com o seu carinho atencioso. À vó Luiza, a quem reverencio pela sabedoria e resiliência. Ao padrinho Rogério, por sua escuta sempre acolhedora. Ao Zé, Paulinha e Maroca, que torceram à distância. Ao Gui, pela ajuda com a tradução. Ao tio Hugo, pelos materiais sobre o Pedrosa. Por fim, obrigada aos meus pais pelos caminhos abertos.

América, não invoco teu nome em vão
Pablo Neruda

América, não invoco teu nome em vão.
Quando sujeito ao coração a espada,
quando aguento na alma a goteira,
quando pelas janelas
um novo dia teu nome me penetra,
sou e estou na luz que me produz,
vivo na sombra que me determina,
durmo e desperto em tua essencial aurora:
doce como as uvas, e terrível,
condutor do açúcar e do castigo,
empapado em esperma de tua espécie,
amamentado em sangue de tua herança.

RESUMO

PALADINO, Luiza Mader. **A Opção Museológica de Mário Pedrosa: Solidariedade e Imaginação Social em Museus da América Latina.** São Paulo, 2020. 276 f. Doutorado (Tese em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

Esta pesquisa apresenta uma reflexão sobre o pensamento museal e os projetos institucionais concebidos por Mário Pedrosa (1900-1981) entre as décadas de 1960 e 1970, com foco em sua passagem pelo Chile e na produção posterior ao período de exílio. O ponto de partida desta tese indica que a opção museológica do autor se distingue pelo embate dialético entre a arte moderna e os saberes e práticas apartados dos cânones artísticos. Para evidenciar essa proposição, o trabalho articula-se em dois momentos: primeiro, na concepção do Museu da Solidariedade, durante o governo de Salvador Allende (1970-1973), e, segundo, nas ideias defendidas pelo crítico após regressar ao Brasil, em 1977. Leva-se em consideração a conjuntura política e cultural da Unidade Popular e, posteriormente, o debate latino-americano presente nas instituições, em consonância com o ceticismo de Pedrosa em relação ao curso das vanguardas. O que se busca defender é que a vocação comunitária chilena retardou o desencanto acarretado pela crise da arte que o autor salientou nos últimos anos de vida, além de radicalizar um programa estético fomentado desde a década de 1940. Essa avaliação parte da noção de radar latino-americano, um fenômeno do exílio que contribuiu para a implementação de uma nova agenda mobilizada pela experiência popular autogestionária e pela inclusão de um repertório terceiro-mundista manifestado nas obras tardias do crítico. Por fim, procura-se examinar o projeto da exposição de arte indígena *Alegria de Viver*, *Alegria de Criar* e a idealização do Museu das Origens à luz do conceito “arte de retaguarda”, cunhado pelo crítico. Os procedimentos metodológicos desta pesquisa têm como base o levantamento e o estudo de centenas de fontes primárias investigadas em doze arquivos institucionais procedentes do Brasil, do Chile e da Espanha.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; Museu da Solidariedade; Arte Latino-Americana; Crítica de Arte; Museu das Origens.

ABSTRACT

PALADINO, Luiza Mader. **Mário Pedrosa's Museological Option: Solidarity and Social Imagination in Museum's of Latin America.** São Paulo, 2020. 276 f. Thesis (PhD in Esthetics and Art History) – Interunits Postgraduation program in Esthetics and Art History, Universidade de São Paulo.

This research presents a reflection on the museological thinking and institutional projects of Mário Pedrosa (1900-1981) in the 1960s and 1970s, with a focus on his time in Chile and work in years post exile. The starting point of this thesis indicates that Mr. Pedrosa's museological option distinguishes itself through the dialectic clash between Modern Art and the knowledge and practices aloof of artistic canons. To support this proposition, the present work hinges on two distinct moments: First, the conception of the Museum of Solidarity, during the presidency of Salvador Allende (1970-1973) and, finally, on the critic's ideas after his return to Brazil, in 1977. It is taken in consideration the political and cultural environment of Popular Unity and, thereafter, the current Latin Americanist debate in accordance with Pedrosa's skepticism regarding the directions of the vanguard. The thesis' defense is that Chile's community vocation checked his disenchantment brought about by the artistic crisis that Mr. Pedrosa underlined later in life, besides radicalizing an aesthetic program fostered since the 1940s. This assessment derives from the notion of Latin American radar, a phenomenon of exile that contributed to the implementation of a new agenda rallied by the self-managed popular experience and by the inclusion of a third-worldly repertoire manifested in Pedrosa's late works. Finally, the present work aims to examine the project of the "Alegria de Viver, Alegria de Criar" (Joy of Living, Joy of Creating) native Brazilian art exhibit and the idealization of the Museu das Origens (Museum of the Origins) in light of the "Rear-garde art" concept, coined by the critic. The methodological procedure of this research is based upon the gathering and study of hundreds of primary sources investigated in twelve institutional archives from Brazil, Chile and Spain.

Keywords: Mário Pedrosa; Museum of Solidarity; Latin American Art; Art Criticism; Museum of the Origins.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Introdução

- Figura 1** – Mário Pedrosa: *O Museu de Arte Moderna será aberto ao povo!* Jornal Última Hora, São Paulo, 19 de novembro de 1960.
- Figura 2** – *Rascunho do Programa Político de Mário Pedrosa*, 1966.
- Figura 3** – *Capa do catálogo Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no país*. MAM SP, 1960/1961.
- Figura 4** – *Sala especial de Alicia Penalba, artista premiada*, 1961.
- Figura 5** – *Embaixador Gordon visitou a Bienal*. Jornal Diário da Noite. São Paulo, 20 de dezembro de 1961.
- Figura 6** – *El Pueblo tiene arte con Allende*, 1970.
- Figura 7** – *Cartaz da Galeria Artesanal da COCEMA*, 1972.
- Figura 8** – *Museo de la Solidaridad: Los artistas del mundo junto al Pueblo de Chile*. Jornal El Clarín. 18 de maio de 1972.
- Figura 9** – *Mário Pedrosa retorna ao Brasil*. Folha de São Paulo. 9 de outubro de 1977.

I Capítulo

- Figura 10** – Catálogo: *Dos encuentros: De artistas del Cono Sur - Santiago de Chile (1972). De plastica latinoamericana - La Habana, Cuba (1972)*.
- Figura 11** – Revista *Cormorán*. N° 8. Dezembro/1970.
- Figura 12** – *Contracapa do Catálogo da mostra América no invoco tu nombre en vano*, 1970.
- Figura 13** – Gracia Barrios. *América no invoco tu nombre en vano*, 1970. Látex e óleo sobre tela. 160 x 301 cm.
- Figura 14** – *Vista geral da Galeria Artesanal da COCEMA*, 1972.
- Figura 15** – *Cartaz do Tren Popular de La Cultura*, 1971.
- Figura 16** – *Catálogo do Instituto de Arte Latinoamericano*, 1971.
- Figura 17** – Raúl Martínez. *Repeticiones de Martí*, 1968. Óleo sobre tela. 147x126 cm.
- Figura 18** – Joaquín Torres García. *Nuestro Norte es el Sur*, 1935. Luis Felipe Noé. *El arte de América Latina es la Revolución*, 1971.
- Figura 19** – *Solidaridad con pueblos de Chile y América en Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur*. Jornal El Siglo, 15 de maio de 1972. Detalhe da pintura *Definiciones 5*, de Ernesto Deira, à direita.
- Figura 20** – *Museo de la Solidaridad*. Maio de 1972.

II Capítulo

Figura 21 – *Carta de Gordon Matta-Clark a Mário Pedrosa.*
14 de junho de 1971.

Figura 22 – *O crítico de arte espanhol José Moreno Galván visita uma cooperativa ligada à reforma agrária chilena, 1971.*

Figura 23 – *Membros do CISAC - Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile.*

Figura 24 – *Carta de Hans Haacke a Mário Pedrosa.*
24 de abril de 1972.

Figura 25 – *Detalhe do projeto de bandeira de Antonio Dias.*
Carta de Antonio Dias a Mário Pedrosa. 17 de março de 1972.

Figura 26 – David Alfaro Siqueiros. *Sem título*, portfólio
Canto General, 1968. Litogravura. 60 x 104 cm.

Figura 27 – Joaquín Torres García. *Sem título*, 1942.
Óleo sobre cartão. 70,5 x 81 cm.

Figura 28 – Lygia Clark. *Sem título* (Série *Bichos*) Sem Data.
41,5 x 61 cm.

Figura 29 – *El Presidente Allende saluda a Mario Pedrosa.*
Detalhe. Jornal *El Siglo*, Santiago, 20 de maio de 1972.

Figura 30 – *Inauguran el Museo de la Solidaridad.* S/Autor.
Jornal *La Nación*. 16 de maio de 1972.

Figura 31 – Mário Pedrosa ao lado dos estudantes.
5 mil estudiantes. Jornal *Puro Chile*. 31 de maio de 1972.

Figura 32 – *Capa e contracapa do catálogo do Museo de la Solidaridad.* Detalhe da pintura de Miró. 1972.

Figura 33 – *Projeto de montagem da obra de Sol Lewitt.*
9 de abril de 1973.

Figura 34 – Mathias Goeritz. *Projeto do Museu Experimental El Eco.* Tinta sobre papel. 26x21,6 cm. 1952.

Figura 35 – *Proyecto de carta a Pablo Picasso.* Julho de 1972.

Figura 36 – *O Museu da Diáspora Chilena.* Le Nouvel
Observateur. 16 de agosto de 1976.

III Capítulo

Figura 37 – *A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário.* Capa do Pasquim, ano XIII, n. 646, 12-18 novembro, 1981.

Figura 38 – *Ilustração de uma das esculturas paraguaias na matéria sobre a VI Bienal escrita por José Gómez Sicre na revista Américas, janeiro de 1962.*

Figura 39 – *A Bienal em palestras.* Jornal Estado de São Paulo, 29 de novembro de 1961.

Figura 40 – *Arte Africana Estará Presente na Bienal.*
Jornal Folha da Manhã, 4 de junho de 1961.

Figura 41 – *Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton.* Sem data
(Provavelmente redigida em 1975).

Figura 42 – *Capa do catálogo da mostra Hacia un perfil del arte latinoamericano, 1972.*

Figura 43 – *O que representa Mário Pedrosa para V.?*
Origem e data não identificadas.

- Figura 44** – Capa da revista *Ver y Estimar*, n. 16, 1950.
- Figura 45** – *¿Por qué son tan geniales?* Edgardo Giménez, Carlos Squirru e Delia Puzzovio, 1965.
- Figura 46** – Capa do catálogo da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978.
- Figura 47** – *As vanguardas já nascem cansadas*, por Sonia Streva. Revista GAM, setembro de 1977.
- Figura 48** – Revista *Amauta*, Lima, ano I, n. 1, setembro de 1926. Ilustração de José Sabogal.
- Figura 49** – Anna Bella Geiger. *Brasil Nativo Brasil Alienígena*, 1977. Offset sobre Cartão Postal.
- Figura 50** – *Arte Indígena*, por Mário Pedrosa. Jornal do Brasil, 6 de junho de 1978.
- Figura 51** – Darcy Ribeiro e Mário Pedrosa. *Encontro com a alma brasileira*. Entrevista de Ferreira Gullar, Glauber Rocha, Darcy Ribeiro e Mário Pedrosa concedida a Elizabeth Cardoso. Jornal do Brasil, 24 de fevereiro de 1997.
- Figura 52** – *Destruções em um dos andares do MAM RJ após o incêndio*, 1978.
- Figura 53** – *Novo MAM terá cinco Museus. É a proposta de Mário Pedrosa*. Jornal do Brasil, 15 de setembro de 1978.
- Figura 54** – Raphael Domingues. *Sem título*, 1948. Nanquim sobre papel.
- Figura 55** – Programa da Sessão Portuguesa da AICA, 1976. *Arte Moderna e Arte negro-africana: relações recíprocas*.
- Figura 56** – *Lula e a bandeira do PT no enterro de Mário Pedrosa*. Jornal O Globo, 7 de novembro de 1981.

Considerações Finais

- Figura 57** – *Manto Tupinambá*.
- Figura 58** – Nivalda Amaral de Jesus, 67, líder da comunidade de Olivença (BA), vê manto tupinambá em SP.

LISTA DE SIGLAS

CAYC – *Centro de Arte y Comunicación*

CEPAL – Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe

CIMAM – Comitê Internacional de Museus e Coleções
de Arte Moderna

CISAC – Comitê Internacional de Solidariedade Artística

CPC – Centro Popular de Cultura

COCEMA – Cooperativa de Centro de Mães

IAL – Instituto de Arte Latino-Americana

ICOM – Conselho Internacional de Museus

ITDT – Instituto Torcuato Di Tella

MAC – Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile

MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade
de São Paulo

MAM RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAM SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MICLA – *Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano*

MIRSA – Museu Internacional da Resistência Salvador Allende

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes do Chile

MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque

MSSA – Museu da Solidariedade Salvador Allende

OEA – Organização dos Estados Americanos

UnB – Universidade de Brasília

ARQUIVOS PESQUISADOS

Arquivo digital da artista Graciela Carnevale:

<http://archivosenuso.org/carnevale/colecciones>

Arquivo digital da Fundação Biblioteca Nacional:

<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Arquivo digital do Museu de Belas Artes, Houston:

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>

Arquivo Histórico Wanda Svevo

Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo

CEDEM – Centro de Documentação e Memória

da UNESP – Fundo Mário Pedrosa

Fundação Salvador Allende

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade

de São Paulo – Fundo Aracy Amaral

Museu da Solidariedade Salvador Allende

Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile

Museu de Arte de São Paulo

Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía

ENTREVISTAS

Daisy Peccinini – 23 de junho de 2017

SUMÁRIO

Preâmbulos para uma Introdução 25

1 Iniciativas Culturais do Governo Allende: por um “Povo Continente” 51

- 1.1. Experiência no Exílio: Radar Latino-Americano 51
- 1.2. Arte, Cultura e Povo na Unidade Popular 59
- 1.3. Arte popular, COCEMA e Trem da Cultura 70
- 1.4. Instituto de Arte Latino-Americana 79
- 1.5. *Encuentros de Artistas del Cono Sur* 86

2 Museu da Solidariedade:

O Canto de uma Nova Alvorada 99

- 2.1. Redes de Solidariedade no Exílio 99
- 2.2. Museu Dialético: Entre o Internacionalismo e o Latino-Americanismo 105
- 2.3. *Operación Verdad*: Primórdios do Museu 109
- 2.4. Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile 113
- 2.5. Mário Pedrosa e os Artistas: Um Diálogo Fraternal 121
- 2.6. Inauguração do Museu: *A los artistas del Mundo!* 136
- 2.7. Ampliando as Redes Solidárias 143
- 2.8. Museus Pedagógicos para a Reeducação dos Sentidos 150
- 2.9. Epílogo 157

3 Volta do Exílio:

Retorno às Origens 163

- 3.1. Gênese de um Pensamento Museológico e Crítico 163
- 3.2. Inflexão e Continuidade 173
- 3.3. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás e Teses para o Terceiro Mundo 177
- 3.4. Mário Pedrosa e a Crítica de Arte Latino-Americana em Perspectiva 186
- 3.5. Uma Década de “Latino-Americanismo Galopante” 196
- 3.6. Arte de Retaguarda: Uma Síntese Museológica 207
- 3.7. Alegria de Viver, Alegria de Criar 218
- 3.8. Museu das Origens 226

Considerações Finais 243

Bibliografia 253

fundador do MAM e a quem o sr. Mario Pedrosa teve pala-
vras gratas e elogiosas, compareceram dezenas de críticos de
arte e artistas de São Paulo.

CENTRO CULTURAL

Repetindo aos presentes, declarações anteriormente feitas à
UH, o crítico Mario Pedrosa disse que "São Paulo, através do
MAM e sua Bienal, tem todas as condições para se tornar um
centro de irradiação de cultura para o mundo". Após afirmar
que as dificuldades encontradas são próprias do estágio de de-
senvolvimento do Museu, e facilmente superáveis, o professor
Pedrosa salientou que "pretende fazer do museu o verdadeiro
panorama de toda a arte moderna brasileira, que será apresen-
tada de uma forma dinâmica, pois nossa meta é atrair cada vez
maior número de pessoas". Esclareceu ainda que, nos dias de
hoje, está havendo maior interesse do povo pela arte de van-
guarda, e citou estatística americana, provando que, nos EUA,
a frequência aos museus é superior à dos campos de beisebol
e futebol.

A Arte não fundamental. profissão do electual é ser olucionário...

MASTRO COM
CORDAS,
O MAIS ALTO
POSSÍVEL

BASE EM CIMENTO COM
INSCRIÇÃO:
PR "ETO PARA BANDEIRA
DO OVO"
ANTÔNIO BRAS

Mario Pedrosa Moderna Será

J
NO
CINC
A P
MÁF

18 MAYO 1972

Museo de la Solidaridad:

LOS ARTISTAS DEL JUNTO AL PUEBLO

El Presidente
Salvador Allende
muestra que cuer
Estas fueron dona
escultores de todo
La exposición tien
llón de dólares.

El Presidente de la Republi-
ca, Salvador Allende, inauguró
ayer en el Museo de Arte
Contemporáneo de la Quinta
Normal una exposición de 600
cuadros que han sido donados
al pueblo chileno por artistas de
todo el mundo. Esta donación
es como señal de simpatía por
las reformas que en el campo so-
cial y económico está efectuán-
do el Gobierno de la Unidad
Popular. Los cuadros y obras
escultóricas que anoche
comenzaron a exhibirse serán
la base del futuro Museo de la
Solidaridad, que se establecerá
luego en el edificio UNCTAD.

La formación de este Museo
tiene una corta historia. En ene-

a: Museu de Arte
Aberto ao Povo!

0-15/9/78
VO MAM
CO MUSE
ROPOSTA
RIO PEDR

MUNDO
DE CHILE

de la República,
le, inauguró la
nta con 600 obras.
adas por pintores y
el mundo.
e un valor de un mi-

en su íntimo al ideal de una socie-
dad más justa, más libre y más
humana que la que prevalece
actualmente en la mayor parte
del mundo".

Según los artistas, incorpora-
dos al Comité, ellos "no pueden
mirar con indiferencia que sus
pinturas, esculturas y creati-
vos sean monopolizadas para
el goce estético de coleccionis-
tas privilegiados que las pueden
comprar, al contrario, aspiran a
que estén allí donde su acceso
al público sea el más amplio".
Agregan que "los trabajadores
de la cultura de casi todos los
países vuelven hacia el Chile
de hoy lleno de esperanzas. "La
via chilena del socialismo" es la

Writing to you, and even now, when I am
writing I feel sorry that I did not write
before.

The last sign from you was in the col-
lective letter you all wrote me from Austin,
some months ago. You were so sweet. Here
in Paris our life is very calm, uneventful.
Mary is still working on Joyce. Now she
decided to attack a version in Portuguese of
the very Finnegans Wake while she waits
for the answer of your friend in Viking
Press, to whom Mary sent, according
to your kind instructions, the manuscript
of her English version of Finnegans. I think
it is about time for the lady in the
Editing House to say something on the
matter. Mary is a very glib person,
but I believe (she did not say it to me)
she feels quite uncomfortable ~~about~~
^{about} ~~that~~ absence of any sign from the lady
of Viking. May I ask you if you
know something about the affair, since

stuff, art, reputation and
having Mary on the other
stuff. I have just published
among poets, for OPUS,
whole number to him.
Speech to the Turpinian

polemical piece against the
the rich, white and prosper-
ous of negro and yellow
Hemisphere. Against Vamp
art. And in order to complete
I am writing a big piece
World, etc.

Your countryman continues
Ford, Reagan, Wallace, Kiss
And now - Kisses to the
love, love, love to you! M

Everybody comes to Paris,
when will you show up
this Old Paris, where
some pleasant corner
to drink some good
I expect from you to

PS This was a Christmas
Yon in the appropriate occa-
Best greet

Pedrosa

M.D.B.
Para Deputado Federal
MÁRIO PEDROSA

- Pela redemocratização
- Pela anulação das cassações
- Pela independência eco-
nômica do Brasil

CONTRA A DITADURA

FUNDO CEMAP

Mario Pedrosa: Museu de Arte Moderna Será Aberto ao Povo!

"O Museu de Arte Moderna não será um órgão fechado, apenas para uma elite intelectualizada; seu conjunto de obras será também aberto ao povo, que sente uma necessidade, cada vez maior, de sentir e saber". Assim falou o prof. Mario Pedrosa, durante a entrevista coletiva de ontem, no pavilhão Arnaldo Arruda Pereira (Ibirapuera), quando fez breve exposição do programa que irá cumprir como diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Além do sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador do MAM e a quem o sr. Mario Pedrosa fez algumas palavras gratas e elogiosas, compareceram dezenas de críticos de arte e artistas de São Paulo.

CENTRO CULTURAL

Repetindo aos presentes, declarações anteriormente feitas a UH, o crítico Mario Pedrosa disse que "São Paulo, através do MAM e sua Bienal, tem todas as condições para se tornar um centro de irradiação de cultura para o mundo". Após afirmar que as dificuldades encontradas são próprias do estágio de desenvolvimento do Museu, e facilmente superáveis, o professor Pedrosa salientou que "pretende fazer do museu o verdadeiro panorama de toda a arte moderna brasileira, que será apresentada de uma forma dinâmica, pois nossa meta é atrair cada vez maior número de pessoas". Esclareceu ainda que, nos dias de hoje, está havendo maior interesse do povo pela arte de vanguarda, e citou estatística americana, provando que, nos EUA, a frequência aos museus é superior a dos campos de beisebol e futebol.

PROXIMA BIENAL

O professor Pedrosa interrompe o ritmo normal da entrevista para falar sobre a importância econômica e artística de suas peças (escultura) expostas na sala: originais de peças nestras do "futurismo". O sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, solicitado a se manifestar pelo novo diretor, disse que "no futuro, nossa Bienal será transformada em Cidade das Artes". Esclareceu que estão sendo realizados entendimentos para que a próxima dê também mostra de cinema e teatro, "não o cinema que se vê dia a dia, mas aquele desconhecido ainda no tempo e no espaço". Disse, por sua vez, Mario Pedrosa, que estão sendo feitas negociações visando a presença de maior número de artistas e obras do Exterior à VI Bienal. O Peru apresentará trabalhos pré-colombianos em ouro; participarão, também, a Itália, Holanda, França, Polônia, Austrália, Alemanha, Índia (pela primeira vez), Argentina, Japão, China e inúmeros outros países. Será feita, ainda, uma mostra de livros de arte e livros históricos raros.

Preâmbulos para uma Introdução

“A opção museológica de Mário Pedrosa”, parte do título desta tese, faz referência a duas obras escritas após a implantação do regime militar no Brasil.³ Na ocasião, o crítico elaborou um minucioso estudo histórico e político para compreender as raízes do golpe de 1964, apontando, entre outros motivos, a opção imperialista da burguesia brasileira, de origem agrária e servil aos interesses norte-americanos. Por esse ângulo, é compreensível o resgate cada vez mais considerável dos escritos do autor, não apenas pela relevância crítica, mas, sobretudo, pela atualidade e pertinência de seu pensamento para a avaliação do percurso artístico e político dos últimos anos. Seus estudos contribuem, igualmente, para o entendimento dos influxos regressivos que a sociedade brasileira atravessa, já que seu preciso diagnóstico, estabelecido em 1966, continua tragicamente atual. A dimensão pública sempre foi o ponto de partida do debate proposto pelo crítico, que conduziu com ética e contundência intelectual as demandas mais urgentes da época, sem perder do horizonte a erudição e a densidade interpretativa. Quase quarenta anos após o seu falecimento, esses princípios permanecem presentes como um farol ético e político, além de colaborarem para a inteligibilidade do acelerado curso da história, cujo deserto de ideias parece impedir o exercício livre da imaginação social e afetiva.

Um dos objetivos desta tese é a investigação da genealogia museal do autor, um pensador múltiplo e de vasta produção escrita, em compasso com o seu repertório político e crítico. Segundo Pedrosa, o diretor de uma entidade museológica deveria participar ativamente do tempo presente e dar continuidade à batalha artística assumida do lado de fora, ou seja, no campo da crítica. Se o papel do crítico sedimentava-se no compromisso permanente com alguma “aventura artística de vanguarda”, restava ao diretor observar, estimular, experimentar, além de preservar “as antenas do crítico” para acolher os movimentos de arte relevantes da época. “Sua

3 *A Opção Brasileira e A Opção Imperialista*, ambas de 1966.

Mario Pedrosa: Museu de Arte Moderna Será Aberto ao Povo!

"O Museu de Arte Moderna não será um órgão fechado, apenas para uma elite intelectualizada; seu conjunto de obras será também aberto ao povo, que sente uma necessidade, cada vez maior, de sentir e saber". Assim falou o prof. Mario Pedrosa, durante a entrevista coletiva de ontem, no pavilhão Armando Arruda Pereira (Ibirapuera), quando fez breve exposição do programa que irá cumprir como diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Além do sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador do MAM e a quem o sr. Mario Pedrosa fez palavras gratas e elogiosas, compareceram dezenas de críticos de arte e artistas de São Paulo.

CENTRO CULTURAL

Repetindo aos presentes, declarações anteriormente feitas a UH, o crítico Mario Pedrosa disse que "São Paulo, através do MAM e sua Bienal, tem todas as condições para se tornar um centro de irradiação de cultura para o mundo". Após afirmar que as dificuldades encontradas são próprias do estágio de desenvolvimento do Museu, e facilmente superáveis, o professor Pedrosa salientou que "pretende fazer do museu o verdadeiro panorama de toda a arte moderna brasileira, que será apresentada de uma forma dinâmica, pois nossa meta é atrair cada vez maior número de pessoas". Esclareceu ainda que, nos dias de hoje, está havendo maior interesse do povo pela arte de vanguarda, e citou estatística americana, provando que, nos EUA, a frequência aos museus é superior à dos campos de beisebol e futebol.

PROXIMA BIENAL

O professor Pedrosa interrompe o ritmo normal da entrevista para falar sobre a importância econômica e artística de suas peças (escultura) expostas na sala: originais de peças nossas do "futurismo". O sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, solicitado a se manifestar pelo novo diretor, disse que "no futuro, nossa Bienal será transformada em Cidade das Artes". Esclareceu que estão sendo realizados entendimentos para que a próxima dê também mostra de cinema e teatro, "não o cinema que se vê dia a dia, mas aquele desconhecido ainda no tempo no espaço". Disse, por sua vez, Mario Pedrosa, que estão sendo feitas negociações visando a presença de maior número de artistas e obras do Exterior à VI Bienal. O Peru apresentará trabalhos pré-colombianos em ouro; participarão, também, a Itália, Holanda, França, Polônia, Austrália, Alemanha, Índia (pela primeira vez), Argentina, Japão, China e inúmeros outros países. Será feita, ainda, uma mostra de livros de arte e livros históricos raros.

Figura 1 Mário Pedrosa: O Museu de Arte Moderna será aberto ao povo!
Jornal Última Hora, São Paulo, 19 de novembro de 1960.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

atividade é, pois, a de um observador atento, de um experimentador, como o químico no seu laboratório”.⁴

Como a imagem que abre esta introdução revela, a opção basilar que permeou o itinerário do crítico brasileiro ancorou-se em um modelo de museu democrático, público e aberto ao povo. Portanto, vale compreender as particularidades dessa trajetória, localizando os contextos sociais e os principais atores que participaram desse transcurso no Brasil e no Chile. A vocação solidária e a imaginação social percorreram todo o caminho intelectual de Pedrosa, cujas defesas estéticas e políticas se atrelaram aos principais acontecimentos da vida social do país na segunda metade do século XX. Do mesmo modo, o exercício fraterno e integrador marcaram as gestões institucionais em que se envolveu. Assim, torna-se determinante considerar o seu papel como gestor para apreender o engajamento do autor em favor de um museu inclusivo, aberto à comunidade e aos mais variados movimentos artísticos, abarcando, ainda, manifestações concebidas fora do cânone ocidental.

A hipótese de trabalho procura evidenciar a construção de um pensamento crítico em sintonia com as propostas museológicas que se consolidaram ao longo das décadas de 1960 e 1970, a partir de um embate dialético entre a arte de vanguarda e os saberes marginalizados. Um dos vetores dessa opção museológica estruturou-se por meio da legitimação da arte moderna, especialmente a de matriz construtiva. Por outro lado, apoiou-se em uma interpretação mais fraterna e alargada da arte, assimilando o objeto artístico como parte essencial de um projeto cultural ampliado. Esse entendimento abrangeu, desde o final dos anos 1940, noções estéticas frequentemente apartadas da sociedade, como a arte dos pacientes do hospital psiquiátrico Engenho de Dentro e as experiências artísticas realizadas por crianças, distantes dos modelos acadêmicos. Posteriormente, Pedrosa incluiu em seu itinerário crítico a valorização da cultura popular, após acompanhar de perto as cooperativas autogestionáveis de artesanato no Chile, durante o governo de Salvador Allende, entre 1970 e 1973. Igualmente essenciais foram as contribuições das artes indígenas, africanas e demais produções realizadas pelos povos “danados da terra”⁵ do Terceiro Mundo, nas quais vislumbrou uma forma latente de potencial revolucionário e esforço de inventividade autêntica.

Como parte da intelectualidade formada em sua geração, Mário Pedrosa teve uma educação acadêmica ancorada no pensamento eurocêntrico, portanto, era um defensor da modernidade, não obstante soubesse como poucos dos limites e contradições do projeto moderno. Basta lembrar da sentença “condenados ao Moderno”, diagnóstico recomendado pelo autor para sinalizar o destino de um país como o Brasil, onde tudo podia “começar do começo” (PEDROSA, 1981, p. 304). Ciente das imprecisões do moderno e da ausência de tradições firmadas, tomou emprestado o conceito de “civilização-oásis”, do historiador da arte alemão Wilhelm Worringer,

4 PEDROSA, Mário. O crítico e o diretor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1960. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

5 Em *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, de 1975, Pedrosa recorre à ideia de “danados da terra”, uma citação direta ao livro *Condenados da Terra*, de 1961, de Frantz Fanon.

para situar a nova capital como paradigma da permeabilidade cultural reiterada pelos processos coloniais. No curso da colonização, os europeus fizeram “tábula rasa e, assim, puderam transplantar [...] suas formas culturais mais adiantadas, como se tratasse de uma transplantação de oásis. [...] A América se fez com essas transplantações maciças de culturas vindas de fora”. As formas importadas, ou seja, o oásis, junto à civilização se adaptariam, “criando raízes bastante para permitir brotos culturais autóctones” (PEDROSA, 1981, p. 304-305). Brasília ofereceu as condições ideais para o florescimento de uma cultura regional, cujos brotos se cristalizaram por meio de formas arquitetônicas brasileiras, que o autor nomeou “regionalização” (PEDROSA, 2007, p. 51). Todavia, haveria um equilíbrio possível entre as formas importadas e as formas locais, de modo a propiciar uma condição de maturidade cultural? Na época, vislumbrou-se na capacidade de síntese universal da linguagem moderna, representada pela nova capital, o ponto de partida para se alcançar um estado de harmonia. Otília Arantes esclareceu os fundamentos da devoção de Pedrosa por essa arte sintética e universal, muito embora tenha ressaltado, em contrapartida, a consciência do autor diante da impossibilidade da “coincidência absoluta entre o processo de internacionalização e o de maturação cultural” (ARANTES, 2004a, p. 13). A luta pessoal por Brasília representou, via de regra, a batalha pela arte moderna e a sua síntese universal, simbolizada pela modernidade, como os caminhos mais breves para o desenvolvimento do país.

A discussão sobre a admissibilidade do projeto moderno no Brasil e os impasses gerados pela prática constante de importação cultural em nações com tradições pouco firmadas foi um tópico obrigatório no debate de parte da intelectualidade nacional e, de modo geral, em países vizinhos que partilharam heranças coloniais semelhantes. O descompasso entre as raízes arcaicas, decorrentes do empreendimento colonial, e as expectativas de prosperidade e superação do atraso marcou os principais embates teóricos nas áreas das ciências sociais e da cultura. O sociólogo peruano Aníbal Quijano, por exemplo, questionou a possibilidade do florescimento de movimentos de vanguarda em um ambiente cultural como o de seu país, no começo do século XX, ao alegar o abismo resultante da “tentativa de fazer imagens crocantes em um ambiente úmido” (QUIJANO *apud* LAUER, 1990, p. 48).

Em sentido próximo, “as ideias fora do lugar”, desenvolvidas por Roberto Schwarz, fornecem uma chave de leitura oportuna para elucidar a questão acerca da dissonância entre a tradição científica, tecnológica e liberal de contextos metropolitanos e os imensos obstáculos para a sua prospeção em países latino-americanos. Schwarz revelou que a permeabilidade histórica característica de países subdesenvolvidos favoreceu a importação reiterada de formas jurídicas, culturais e econômicas, como o liberalismo, mas também impossibilitou seus respectivos transplantes, em face da conjuntura colonial escravagista e predatória. Os contextos locais, completamente refratários às correntes mais avançadas vindas de fora, viram-se em uma encruzilhada, pois, ao mesmo tempo que não puderam concretizar as versões originais, não permitiram seu descarte total, gerando um produto deturpado e irreconhecível diante da matriz exterior que o originou.

Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passarem a maneira barroca, neoclássica romântica, naturalista,

modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social. Seria de supor que aqui perdessem justeza, o que em parte se deu. No entanto, vimos que é inevitável esse desajuste, ao qual estávamos condenados pela máquina do colonialismo (SCHWARZ, 2000, p. 25-26).

A geração de pensadores que Pedrosa integrou se comprometeu a elaborar uma agenda estética e política, levando em consideração a natureza conservadora e autoritária de um país que abolira a escravidão há pouco mais de cinco décadas. As transformações sociais e urbanas ocorridas nos primeiros anos do século XX aprofundaram

cada vez mais o descompasso entre o esforço de atualização de um país que deve ser estruturado para se incorporar às novas formas de articulação do sistema econômico internacional e os limites internos representados pela extensão territorial, pela “dissipação improdutiva do capital importado”, pelo nepotismo, pelo analfabetismo e pela dificuldade em incorporar ao sistema produtivo os contingentes de ex-escravos, de migrantes e estrangeiros (MARTINS, 2010, p. 280).

Por essa perspectiva, tornou-se imprescindível a prática da atividade crítica aliada a outras áreas do conhecimento, cujo esforço conjunto gerou um instrumental necessário para enfrentar as contradições do projeto de modernidade e o constante desarranjo entre o novo e o arcaico. Portanto, é essencial compreender o contexto cultural e intelectual de que Pedrosa participou para evitar uma análise isolada de sua produção escrita. Além disso, torna-se válido situar a dimensão pública e ética em que esse debate foi instaurado. O autor foi um permanente interlocutor da vida cultural do país e contribuiu, com independência intelectual e política, para o entendimento dos impasses resultantes da dinâmica interna estabelecida entre conservadorismo e modernização, na qual avistou as raízes da experiência moderna da sociedade brasileira (SALZSTEIN, 2001, p. 71).

Desde a década de 1930, a *intelligentsia* brasileira abarcou a nacionalidade e a identidade como problemas primordiais do projeto modernista, conforme demonstrou Carlos Alberto Martins. Segundo o autor, os intelectuais do período se autoatribuíram a tarefa de construir um sentido de identidade nacional que conduziu o projeto modernista a “propor a ação cultural como política cultural”, com a chancela do Estado (MARTINS, 2010, p. 294). Posteriormente, Mário Pedrosa formulou novas propostas para o país avançar rumo à modernidade, contudo, com um programa estético distinto daquele iniciado por seus antecessores, pois, como é sabido, era um declarado “inimigo do nacionalismo” (WISNIK, 2015, p. 10). A tradição do modernismo se apoiou inicialmente no nacionalismo de cunho social, transitando entre o cubismo e o expressionismo, em função da manutenção da figuração. O figurativismo foi uma plataforma de fortalecimento “da imagem de um país ainda muito incerto de si mesmo” (ARANTES, 2004b, p. 62), e, por esse viés, a batalha pela abstração, capitaneada por Pedrosa, parecia forçar a renúncia de toda uma tradição que fora conquistada penosamente de uma hora para a outra.

Mário Pedrosa integrou uma geração composta por diversos intelectuais que forjaram suas agendas ancorados no desejo de transformação nacional e na possibilidade de reinventar um novo país. Muitas vezes essa batalha pela superação do subdesenvolvimento crônico foi além do âmbito teórico, manifestando-se, também, por meio de um embate direto no campo político. O autor foi um atuante de primeira hora na vida política brasileira ao longo de quase seis décadas de militância. Em 1938, ajudou a fundar a IV Internacional, em Paris, sendo o único delegado presente oriundo da América Latina. Posteriormente, rompeu com as diretrizes trotskistas, por discordar das imposições sobre o papel do Estado soviético no curso da Segunda Mundial. Em meados da década de 1940, dirigiu o jornal *Vanguarda Socialista*, veículo fundamental de discussão, divulgação e atualização das principais pautas alinhadas ao campo do “socialismo democrático” da época (LOUREIRO, 2017, p. 15). Nessas diferentes frentes de ação, sua atividade intelectual esteve diretamente entrelaçada aos acontecimentos políticos do país. Em plena ditadura militar, Pedrosa filiou-se ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro), partido de oposição criado pelo regime para disputar as eleições de 1966, segundo Dainis Karepovs (KAREPOVS, 2017, p. 159). A campanha do crítico estruturou-se em três disparadores basais: a luta pela redemocratização, pela anulação das cassações de opositores e pela independência econômica do Brasil.⁶ Seguramente, “arte e revolução” foram “vasos comunicantes” (PEDROSA, 1971a, p. 8). Superar a miséria, modernizar a sociedade e lutar pela independência cultural e econômica foram eixos simultâneos em sua trajetória.

Nessa direção, fica ainda mais nítido o engajamento do autor pelas correntes abstratas na arte. Através dessas linguagens, o caminho estaria aberto para a instauração de valores universais, cujas diretrizes estéticas seriam compartilhadas por todos os povos, sem distinção social. Evidentemente, a análise da defesa de Pedrosa torna-se míope se não ajustada ao contexto brasileiro pós Segunda Guerra Mundial. Sua metodologia crítica se sedimentou a partir do acordo entre as tendências internacionais e a realidade local (ARANTES, 2001, p. 45). Essa relação dialética garantiu a adoção de um modelo de modernidade ampliada, que acolheu produções tão plurais quanto a arte dita primitiva, a arte dos pacientes psiquiátricos, a arte realizada por crianças e demais criações concebidas fora do crivo oficial. Ao longo de mais de quarenta anos de atividade crítica, o pensamento de Pedrosa não se manteve constante e homogêneo. Ao contrário, nota-se que as tendências artísticas que defendeu chegaram a ocupar polos opostos, conforme pontuara Ferreira Gullar:

6 Integraram o Comitê da campanha política de Mário Pedrosa: Vinícius de Moraes, Di Cavalcanti, Ferreira Gullar, Amílcar de Castro, Reinaldo Jardim, Hélio Pellegrino, Jânio de Freitas, Glauber Rocha, Luciano Martins, Nara Leão, Djanira, entre outros. Sobre isso, ver: APRESENTAÇÃO de Mário Pedrosa, Candidato a Deputado Federal. *Programa Político, MDB, 1966*. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa. Sobre a militância trotskista, ver: MARQUES NETO, José Castilho. *Solidão Revolucionária, Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1993. Sobre a biografia política, ver: KAREPOVS, Dainis. *Pas de Politique Mariô!:* Mário Pedrosa e a Política. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.

Figura 2 Rascunho do Programa Político de Mário Pedrosa, 1966.
 Fonte: Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP.
 Fundo Mário Pedrosa.

em alguns momentos, ele defende, com igual entusiasmo, expressões artísticas aparentemente contraditórias. Mas essas contradições, se por um lado refletem o seu caráter de homem permanentemente engajado, por outro indicam a complexidade de seu pensamento estético, a profundidade de sua indagação.⁷

A reflexão sobre arte e loucura, após o apoio incondicional aos pacientes do Setor de Terapia Ocupacional do Hospital Nacional Psiquiátrico Pedro II, dirigido pela psiquiatra Nise da Silveira, ratificou o programa estético aberto e solidário capitaneado pelo autor. Segundo Gláucia Villas Bôas, ao amparar o caráter artístico dos pacientes, Pedrosa colaborou com a quebra dos princípios renascentistas, além de amalgamar a dimensão criativa à imaginação e à sensibilidade, desvinculando-as dos cânones tradicionais (BÔAS, 2014, p. 278). O elo entre todas essas frentes teve sua origem na “necessidade vital” da arte, premissa sustentada pelo crítico desde o final da década de 1940. Essa dimensão fraterna e dilatada da arte moderna forneceria as condições ideais para o despertar de um novo público, pois a defesa pela libertação da humanidade também passava pelo ofício pedagógico de reeducar os sentidos.

7 GULLAR, Ferreira. O crítico da crise. *Estadão*, São Paulo, 6 nov. 1981. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

Daí pode-se mensurar que o programa de Pedrosa também foi pedagógico, ao integrar às suas reflexões estéticas a centralidade do papel educativo da arte para o avanço da sociedade. Assim, no decurso do debate, torna-se relevante avaliar os procedimentos críticos e pedagógicos desenvolvidos no interior dessa batalha artística a partir da perspectiva museológica. Embora o foco deste trabalho esteja centrado no período chileno e posterior ao exílio, é imprescindível entender a atuação de Pedrosa nessa rede institucional por meio da análise, mesmo que breve, da formação das primeiras instituições modernas brasileiras, no final da década de 1940, e do modo como sustentaram uma imagem inovadora ao estimularem as tendências abstratas.

Evidentemente, o crítico foi uma testemunha basal do desenvolvimento dos primeiros equipamentos culturais modernos erguidos no país. Na ocasião, os museus se apresentaram na condição de produtores de arte moderna e, sobretudo, legitimadores da arte abstrata. A criação dos museus paulistanos e cariocas e a inauguração das primeiras Bienais de São Paulo introduziram o Brasil em um novo patamar na trama regional, tornando-o, para os vizinhos latino-americanos, uma vitrine internacional de renovação das linguagens artísticas. A alteração da tradição visual, antes vinculada à identidade nacional fomentada pelos modernismos dos anos de 1920, evidenciou a atualidade das instituições artísticas nacionais na chave internacionalista. A implantação dos Museus de Arte Moderna no país reivindicou o internacionalismo, “assim revelando o nacionalismo estreito e discriminador” (LOURENÇO, 1999, p. 104). Nesse panorama, Mário Pedrosa defendeu arduamente a assimilação institucional e crítica da arte abstrata, levando-a para o centro da reflexão. O autor o fez por acreditar no poder de alcance de uma linguagem universal (ou internacional), de plasticidade inovadora, que poderia atualizar um país periférico como o Brasil.

Todavia, um exame mais atencioso de suas gestões demonstra que o engajamento que o moveu a sustentar as linguagens de matriz abstrata não o impediu de elaborar um prisma mais integrador da arte. Essa opção fraterna e ampliada se fez presente nas gestões institucionais nas quais esteve envolvido diretamente. Desse modo, estabelece-se como linha de investigação o estudo da contribuição de Pedrosa para diferentes entidades museais no Brasil e no Chile, levando em consideração seu projeto ampliado de modernidade e de museu como ativador de novos paradigmas artísticos, para além do objeto autônomo e da lógica do progresso. Esse programa museológico buscou “solapar as categorias geográficas e cronológicas estabelecidas, e jogar fora a imagem convencional do museu de arte moderna para oferecer um relato mais diverso, menos eurocêntrico” (NELSON, 2017, p. 58).

Ao receber o convite para assumir a direção artística do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), posto que manteve entre 1960 e 1962, Pedrosa anunciou: “O MAM não será um órgão fechado, apenas para a elite intelectualizada; seu conjunto de obras será também aberto ao povo”.⁸ Para o crítico, um museu de arte moderna tinha como função primordial cooperar com o progresso da educação e da cultura do país. Para colaborar com a educação, primeiramente a entidade museal deveria se distanciar

8 MÁRIO Pedrosa: Museu de Arte Moderna será aberto ao povo. *Última Hora*, São Paulo, 19 nov. 1960. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

da imagem de museu estático e repositório de obras-primas, para tornar-se um equipamento mais dinâmico e democrático. Desse modo, o museu também deve ser

atuante e sua função precípua é a de levar sua riqueza para fora, em forma ativa, sendo fonte de experiências artísticas e estéticas, funcionando dinamicamente e atraindo não só o povo como também congregando em torno de si artistas, críticos e demais homens da cultura artística no desenvolvimento da estética e da educação do país.⁹

O Museu, como espaço por excelência de artistas e, portanto, lugar de inventividade criadora, tornava-se uma extensão da parceria colaborativa entre crítico e artista, ideia estimulada por Pedrosa, no Rio de Janeiro, desde a década anterior, cujos desdobramentos impactaram no surgimento da arte concreta no Brasil (BÔAS, 2014, p. 279). Essa relação de cumplicidade e colaboração foi uma constante na trajetória do autor e seguiu vigente em gestões futuras, a exemplo do Museu da Solidariedade, que teve seu acervo estruturado exclusivamente com obras doadas por artistas. Certamente, as doações foram fruto de uma conjuntura múltipla, que abrangeu desde a solidariedade ao experimento socialista chileno até o prestígio de Mário Pedrosa e as redes de confiança e afeto construídas ao longo de sua vida.

A vocação democrática do MAM SP também foi assinalada pela pauta heterogênea de exposições. Iniciativa realizada por seu antecessor Paulo Mendes de Almeida, *Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País* foi concretizada na gestão de Pedrosa. Aberta ao público entre dezembro de 1960 e janeiro do ano seguinte, a exposição abarcou obras de diversas linguagens artísticas de mais de sessenta artistas mulheres que tiveram um papel basilar na evolução da arte moderna no Brasil.¹⁰ A proposta conceitual da exposição evidenciou que a presença feminina sempre fora essencial para o desenvolvimento da arte brasileira, desde as modernistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, às gerações mais contemporâneas do período, como Lygia Clark, Amelia Toledo, Lygia Pape e Tomie Ohtake.

Evidentemente, o recorte feminino da exposição não englobou uma leitura feminista, cada vez mais frequente nas reflexões acadêmicas e curatoriais desde o final da década de 1980. Porém, é possível apontar que a pauta expositiva do MAM SP, sob a direção de Pedrosa, propiciou um debate múltiplo e, até mesmo, incomum para a época. Outro ponto que vale destacar enquanto estratégia original foi a tentativa de democratizar a instituição por meio de um plano de exposições itinerantes pelo interior de São Paulo e por outros estados, como a recém-inaugurada capital. Além disso, o autor apoiou uma proposição audaciosa para aquele momento, que visou utilizar

9 REESTRUTURA de base nos planos para atualizar o Museu de Arte Moderna. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1960. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

10 Foram sessenta e uma artistas expositoras, como Tarsila do Amaral, Georgina de Albuquerque, Maria Antonieta Amaral, Sheila Brannigan, Maria Célia, Lygia Clark, Ismenia Coracy, Mona Gorowitz, Clara Heteny, Ernestina Karman, Judith Lauand, Renée Lefèvre, Maria Leontina, Anita Malfatti, Marianne Peretti, Tomie Ohtake, Amelia Toledo, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Felicia Leirner, Maria Bonomi, entre outras.

Figura 3 Capa do catálogo *Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no país*. MAM SP, 1960/1961.
 Fonte: Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.
 Fundo Aracy Amaral.

o cinema e a televisão, dois veículos de comunicação de massa, como ferramentas pedagógicas capazes de “possibilitar uma inter-relação entre cultura e povo”.¹¹

Ao assumir a direção do MAM SP, o crítico também se incumbiu da organização da VI Bienal Internacional de São Paulo, em 1961, data comemorativa dos dez anos da entidade.¹² Historicamente, as Bienais de São Paulo tinham como missão divulgar a arte brasileira, em momento de privilegiada atenção internacional; apresentar a arte estrangeira para o público local; representar simbolicamente a cidade de São Paulo e o mecenato de seu empresariado; e servir como articulação internacional de críticos envolvidos na formulação das representações nacionais (HERKENHOFF, 2001,

11 REESTRUTURA de base nos planos para atualizar o Museu de Arte Moderna. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1960. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

12 A VI Bienal de São Paulo foi a última edição realizada em conjunto com o MAM. O certame internacional passou a funcionar como entidade pública e autônoma, desvinculando-se do Museu que a originou, provocando, logo depois, a doação do acervo à Universidade de São Paulo, em 1963 (Cf.: AMARAL, Aracy (Org.). *MAC USP: perfil de um acervo*. São Paulo: Techint Engenharia S.A., 1988).

Figura 4 *Sala especial de Alicia Penalba, artista premiada, 1961.*
 Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

p. 118-119). Seguramente, a Bienal pôs em funcionamento uma complexa maquinaria de gestão cultural, redesenhando uma nova geografia para o mundo das artes na região (GARCÍA, 2004, p. 17).

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 a inclusão das artes indígenas e africanas em seu relato museográfico e artístico, foi o pano de fundo da VI Bienal.

Por meio de salas expositivas que contavam, por exemplo, com dezenas de obras do barroco indígena paraguaio, organizado pelo artista Lívio Abramo, e com pinturas em córtex de árvore concebidas por aborígenes australianos, essa edição revelou visões artísticas heterogêneas, elaboradas para além da tradição ocidental. Havia, ainda, espaços para reproduções de afrescos do santuário de Ajanta, na Índia, e cópias de afrescos medievais de estilo bizantino, da Iugoslávia. O tino latino-americanista de Pedrosa igualmente foi ressaltado através da presença de doze países vizinhos e de salas especiais em homenagem a artistas basais do continente, como o uruguaio Pedro Figari e o muralista mexicano José Clemente Orozco. Uma das artistas premiadas do certame foi a escultora argentina

Alicia Penalba, reparando-se, de alguma maneira, os antecedentes desiguais da instituição, que historicamente destinou suas premiações a europeus e norte-americanos, conforme demonstrara o crítico mineiro Frederico Morais (MORAIS, 1979, p. 59-60).

Ademais, essa edição teve como pano de fundo uma série de conflitos impactados pelo contexto internacional da Guerra Fria. Ao expor artistas do bloco socialista, incluindo a delegação cubana, Pedrosa provocou uma guinada diplomática inédita na instituição. Jornais da época divulgaram a viagem de Pedrosa à União Soviética, onde articulou a vinda de uma grande retrospectiva das vanguardas russas ligadas ao suprematismo e ao construtivismo, missão abortada pela burocracia estatal do país soviético.¹³ Mesmo que a apresentação dos artistas russos de matriz construtiva não tenha se efetivado, esse fato confirma a antena vanguardista do crítico, que permanentemente esteve aberta aos movimentos mais avançados da época, assim como ratifica a tentativa de inserir e adiantar debates cruciais no circuito brasileiro, antes mesmo de serem pautados no exterior.

O panorama político em que a Bienal se organizou foi marcado pela presença constante dos Estados Unidos na região para tratar de assuntos táticos que incluíam, além de pautas sociais e econômicas, a criação de projetos de modernização cultural. Essas estratégias foram concretizadas por meio de investimentos estrangeiros estimulados pela Aliança para o Progresso no princípio da década de 1960. Essa Aliança era uma espécie de atualização da Política de Boa Vizinhança, capitaneado pelo presidente Franklin Roosevelt para aproximar os países latino-americanos dos interesses políticos norte-americanos durante a Segunda Guerra Mundial. A Aliança para o Progresso empenhou-se em alinhar o Brasil às diretrizes políticas dos Estados Unidos no hemisfério ocidental, com o “duplo objetivo de desenvolvimento econômico e de progresso social” (GORDON, 1962, p. 3). Lincoln Gordon, um dos estrategistas por trás da Aliança, foi nomeado na época para chefiar a missão diplomática norte-americana no Brasil, com o objetivo de “corrigir, neste país, aquela situação que poderia constituir sério obstáculo aos anseios de desenvolvimento do povo brasileiro” (Ibid., p. 1). Indubitavelmente, a correção a que o embaixador norte-americano se referia destinava-se aos ecos da revolução comunista cubana na região, portanto, impedi-los foi uma das incumbências diplomáticas primordiais, em compasso com a política pan-americanista.¹⁴ Por esse ângulo, Lincoln Gordon foi um “soldado da Guerra Fria cuja missão, tal como ele a entendia, era assegurar que o Brasil não se tornasse comunista” (SKIDMORE *apud* GREEN, 2009, p. 53).

Diversos jornais divulgaram a visita do embaixador à VI Bienal, dirigida por Pedrosa, que na ocasião era uma figura amplamente reconhecida

13 O crítico conta sobre o episódio no artigo *Vicissitudes do Artista Soviético*, de 1966 (Cf.: AMARAL, Aracy (Org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*: Mário Pedrosa. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007).

14 Arturo Ardao realizou uma síntese histórica do pan-americanismo no texto *Panamericanismo y Latinoamericanismo*. Segundo o autor uruguaio, esse termo fora forjado em 1889, nos Estados Unidos, com a motivação de fortalecer os interesses comerciais do país em um contexto marcado pela política expansionista norte-americana (Cf.: ARDAO, Arturo. *Panamericanismo y latinoamericanismo*. In: ZEA, Leopoldo (Org.). *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI; UNESCO, 1986).

Figura 5 *Embaixador Gordon visitou a Bienal.*

Jornal Diário da Noite, São Paulo, 20 de dezembro de 1961.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

por sua trajetória na militância política de esquerda marxista. Vale destacar que um dos focos de instabilidade da sexta edição foi a renúncia de Jânio Quadros, que foi substituído por João Goulart. O então presidente gaúcho responsabilizou-se pela promoção de uma política externa independente, marcada pela aproximação, ainda que breve, com o bloco socialista, o que foi um dos fatos que desencadearam o golpe militar três anos depois. Conforme demonstrou James Green, os conflitos entre o governo de João Goulart e as empresas norte-americanas, decorrentes das ameaças de nacionalização, desapareceram com o golpe. “Pelo menos de acordo com seu próprio ponto de vista, [Lincoln] Gordon salvou o Brasil da ameaça comunista” (GREEN, 2009, p. 72), segundo o historiador.

O embaixador foi um dos principais artífices do golpe de 1964, que conspirou para a derrubada do presidente Goulart e instaurou um regime ditatorial violento por mais de vinte anos. O visitante ilustre da VI Bienal, caracterizada pela vocação democrática e integradora de Pedrosa, foi indiretamente responsável pela introdução da censura, da perseguição e da tortura, que se tornaram mecanismos sistemáticos da ditadura. Não por acaso, Mário Pedrosa teve o seu pedido de prisão preventiva decretado por esse mesmo regime em julho de 1970, levando-o a buscar asilo político.

A chegada de Mário Pedrosa ao Chile, país que o acolheu da ditadura brasileira, coincidiu com a vitória de Salvador Allende, presidente responsável pela implantação da via socialista pacífica e democrática. Esse experimento inédito na área política, capitaneado pela Unidade Popular, uma coligação de partidos de esquerda, favoreceu um amplo programa de iniciativas e instituições culturais, que são tema do primeiro capítulo desta tese.

O Programa Básico da Unidade Popular foi o eixo oficial que formulou as principais diretrizes na área cultural, baseando-se, especialmente, na valorização da arte nacional e popular como estratégia primordial de superação da dependência histórica em relação às tendências estrangeiras. A cultura foi elevada a potencial transformador da sociedade e aliada de primeira hora do experimento socialista, ao ser considerada um tipo de trabalho humano do mais alto valor em benefício da independência nacional.¹⁵ O Programa Básico também se ancorou em uma política de denúncia contra as intervenções da OEA, Organização dos Estados Americanos, órgão aparelhado aos interesses imperialistas dos Estados Unidos.

A passagem de Pedrosa pelo país andino é avaliada a partir da noção de radar, conceito cunhado pela historiadora Denise Rollemberg (1999) para situar a experiência no exílio e compreender as mudanças impulsivadas pelo encontro entre diferentes gerações de movimentos de esquerda que se uniram no Chile. Vale lembrar que o país se tornou um centro de acolhimento de exilados oriundos de vários países devastados pela ditadura, regime de exceção que se alastrou pela América Latina a partir da década de 1960. Apesar do trauma do desterro forçado e do sufocamento de projetos de esquerda deflagrados pelos militares, sob a égide da lei de segurança nacional, o exílio privilegiou a inserção da pauta latino-americana no centro das discussões e promoveu uma ampliação de horizontes teóricos e culturais.

O crítico literário Ángel Rama (1978) chamou de “drenagem de cérebros” o ambiente favorável de intercâmbios culturais gerado pela condição do exílio, criando uma conjuntura inédita de trocas e reflexões antes inimagináveis. Vendo por esse ângulo, é possível avaliar a atuação de Mário Pedrosa no país, localizando em seu repertório crítico uma tendência terceiro-mundista propiciada pelo radar latino-americano que alterou significativamente os referenciais teóricos do autor. Imprescindível destacar, também, que o Chile acolheu figuras fundamentais da vida política e cultural brasileira, como Ferreira Gullar, Celso Furtado, Theotônio dos Santos e Paulo Freire. Chamada de “cidade-dormitório” pelo pedagogo pernambucano, Santiago virou “um centro de ensino e de conhecimento de América Latina” (FREIRE, 1992, p. 23) para intelectuais e políticos de diferentes vertentes partidárias democráticas.

Ao chegar ao Chile, Pedrosa foi convidado para integrar o corpo docente do Instituto de Arte Latino-Americana, entidade crucial para o aprofundamento do debate e fomento da arte regional, por meio de exposições, publicações e congressos que fortaleceram uma rede de intelectuais alinhados com a pauta latino-americanista. Importante recordar que a inserção da América Latina no radar discursivo foi ampliada pela CEPAL, Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, a partir 1948. Sediado em

15 *PROGRAMA Básico do Governo da Unidade Popular* (Candidatura Presidencial de Salvador Allende). Santiago do Chile, 17 dez. 1969, p. 27.

Figura 6 *El Pueblo tiene arte con Allende, 1970.*

Fonte: Catálogo *A los Artistas del Mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende. México/Chile 1971-1977.*

Santiago, esse órgão ligado às Nações Unidas foi eficaz para a oficialização do latino-americanismo no marco internacional, em contraposição ao pan-americanismo da OEA, instituição ordenada pelas orientações norte-americanas (ARDAO, 1986, p. 158).

Durante a Unidade Popular, a cultura assumiu um lugar privilegiado, e diversas iniciativas contribuíram para democratizar o acesso da população às mais variadas manifestações artísticas, que antes eram regalia apenas de uma classe abastada. O Museu da Solidariedade é, então, investigado a partir de um programa cultural mais amplo, que contou com uma rede de instituições, como o Instituto de Arte Latino-Americana, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile, além de ações como o Trem Popular da Cultura, que circulou por diversas cidades no interior do país com exposições de arte, teatro, música e dança. Acompanhando esses relatos institucionais mais consolidados, igualmente busca-se compreender o papel da arte popular e dos saberes não eruditos na composição dessa grande agenda cultural.

Por meio do estímulo a cooperativas, o Estado chileno promoveu projetos de revalorização do fazer coletivo, ampliando os processos de produção da atividade criativa artesanal. É significativo avaliar o modo como Pedrosa vislumbrou um potencial revolucionário de “liberdade criativa e alegria popular” (PEDROSA, 1995, p. 332) nas cooperativas de artesanato, como a

Figura 7 Cartaz da Galeria Artesanal da COCEMA, 1972.
Fonte: <http://www.memoriachilena.cl>

COCEMA, Cooperativa de Centro de Mães. A inserção da arte popular em seu *corpus* crítico partiu do esforço de eliminar a separação entre popular e erudito, inaugurada no Renascimento, para posicionar no mesmo patamar o domínio popular e a arte erudita, como esclareceu no texto *Arte Culta e Arte Popular*.¹⁶

O Museu da Solidariedade, tema abordado no segundo capítulo, é considerado dentro dessa constelação de instituições e iniciativas culturais promovidas pela Unidade Popular. Uma leitura isolada impede uma avaliação mais detalhada do Museu, que certamente foi a entidade mais importante do governo Salvador Allende, por sua vocação internacionalista. Na ocasião, Mário Pedrosa foi convidado diretamente pelo presidente para gerir a nova iniciativa. O crítico, figura amplamente conhecida e prestigiada no circuito estrangeiro, fundou o CISAC, Comitê Internacional de Solidariedade Artística, para centralizar a organização da instituição

16 Artigo apresentado no *I Colóquio Internacional de Historia del Arte*, que discutiu o tema *Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular*, na cidade de Zacatecas, em 1975. Além de Pedrosa, participaram do congresso Michel Ragon, Marta Foncerrada de Molina, Enrique Marco Dorta, Donald Robertson, Elisa Vargas Lugo, Adelaida de Juan, Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Alberto Manrique e Marta Traba, que apresentou o trabalho intitulado *Relaciones actuales entre arte popular y arte culto*. Posteriormente, as apresentações foram publicadas no livro *Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular: Colóquio Internacional de Zacatecas*. México, DF: Universidade Autônoma do México, 1979.

e ampliar os contatos com artistas de todo o mundo para garantir as doações. Sobre a entidade, o autor comentou: “a característica principal desse Museu da Solidariedade, fundado sob minha orientação, é que jamais compraria um quadro. Outra disposição era que artistas jovens poderiam ir para lá se quisessem, sem a menor obrigação”.¹⁷

O Museu simbolizou a vocação fraterna do experimento socialista, angariando obras de artistas de diversas partes, movidos pelo sentimento de afeto, afinidade e solidariedade ao povo chileno. O Museu foi concebido para o povo e, para tanto, contou com o engajamento dos artistas, de forma que tivessem consciência do destino de suas obras. Nesse viés, era fundamental que elas não ficassem restritas a coleções privadas ou confinadas em áreas metropolitanas de países ricos. A entidade se originou como um potencial mobilizador que uniu artistas de distintas nacionalidades em prol das lutas contra o imperialismo e a dependência cultural e econômica. No catálogo da primeira exposição da instituição, em maio de 1972, Pedrosa fez um apelo à ideia de Terceiro Mundo que o Chile encarnava naquele momento. Um país pequeno e distante foi alçado a “representante de todo o mundo subdesenvolvido” (PEDROSA; TRELLES, 1972, p. 8).

A experiência no Chile, lugar onde atuou com intelectuais e artistas impactados por teorias terceiro-mundistas, assim como a aproximação com as cooperativas de artesanato, criou condições para a guinada crítica observada nos últimos textos e nos diversos depoimentos que concedeu após a volta do exílio, em 1977. Nota-se, nesse período, uma radicalização em sua leitura crítica sobre o modelo eurocêntrico de arte e sociedade, que o crítico procurou expandir, inserindo relatos de culturas periféricas, com foco no repertório terceiro-mundista.¹⁸ Conforme apontara o sociólogo Florestan Fernandes, após a passagem pelo Chile, Pedrosa “trouxe uma visão mais rica dos problemas mundiais e da situação dos países do 3º Mundo”.¹⁹ Entretanto, é válido pontuar que essa noção inclusiva e solidária de arte foi desenvolvida desde a década anterior, sobretudo, nas direções do MAM SP e da VI Bienal, ao incorporar “formas originárias [...] que não haviam sido determinadas pela dinâmica do capitalismo ou da sociedade liberal” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 87).

Após a derrubada de Allende, no trágico 11 de setembro de 1973, os intelectuais que participaram da formação do Museu se exilaram e deram continuidade ao projeto no exterior. O Museu Internacional da Resistência Salvador Allende, nome que recebeu no exílio, amplificou as redes iniciais de solidariedade. Sobre a etapa do Museu na condição de desterro, Pedrosa comentou:

17 Mário Pedrosa & a Vitória de seus Fracassos. *Pasquim*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 469, 23-29 jun. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

18 Terceiro mundo é um termo que passa a ser empregado com frequência por Pedrosa em textos, entrevistas e correspondências ao longo da década de 1970. Ele o utiliza em algumas cartas enviadas à crítica norte-americana Dore Ashton e, também, em textos como *Declaração Necessária* (1971), *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* (1975), *Variações sem Tema ou Arte da Retaguarda* (1978).

19 MÁRIO Pedrosa morre aos 81 anos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 nov. 1981. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

18 MAYO 1972

Museo de la Solidaridad:

LOS ARTISTAS DEL MUNDO JUNTO AL PUEBLO DE CHILE

El Presidente de la República, Salvador Allende, inauguró la muestra que cuenta con 600 obras. Estas fueron donadas por pintores y escultores de todo el mundo. La exposición tiene un valor de un millón de dólares.

El Presidente de la República, Salvador Allende, inauguró ayer en el Museo de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal una exposición de 600 cuadros que han sido donados al pueblo chileno por artistas de todo el mundo. Esta donación es como señal de simpatía por las reformas que en el campo social y económico está efectuando el Gobierno de la Unidad Popular. Los cuadros y obras escultóricas que anoche comenzaron a exhibirse serán la base del futuro Museo de la Solidaridad, que se establecerá luego en el edificio UNCTAD.

La formación de este Museo tiene una corta historia. En enero de este año se formó el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, que hizo llegar al Primer Mandatario chileno su apoyo por los cambios revolucionarios impulsados. A principios de año, el Comité hizo una declaración y en parte de ella manifiesta que "confiamos que el gesto de estos artistas no es el gesto aislado de algunos, sino más bien corresponde a un rasgo común a la colectividad artística contemporánea. Esa comunidad...

en su íntimo al ideal de una sociedad más justa, más libre y más humana que la que prevalece actualmente en la mayor parte del mundo".

Según los artistas, incorporados al Comité, ellos "no pueden mirar con indiferencia que sus pinturas, esculturas y creaciones sean monopolizadas para el goce estético de coleccionistas privilegiados que las pueden comprar; al contrario, aspiran a que estén allí donde su acceso al público sea el más amplio". Agregan que "los trabajadores de la cultura de casi todos los países vuelven hacia el Chile de hoy lleno de esperanzas. "La vía chilena del socialismo" es lo que mueve a la mayoría de ellos a ofrecer de Chile los mejores frutos de su poder creativo. Y lo hacen sin ninguna opción de partidismo político o sectario. Si hay política en su acción, es política en el más amplio sentido del vocablo, es decir, en un sentido eminentemente ético, humanista y libertario".

CARTA DE ALLENDE

El Jefe de Estado cuando recibió el apoyo de más de 500 artistas que están incorporados al

En las exposiciones de Arte Contemporáneo de la Quinta Normal. EN LA FOTO, el Jefe del Estado junto a Mario Pedrosa, Presidente del Comité Internacional de Solidaridad Artística.

Figura 8 Museo de la Solidaridad: Los artistas del mundo junto al Pueblo de Chile. Jornal El Clarín, 18 de maio de 1972. Fonte: Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

Na Espanha, fizeram-se exposições e novas coleções foram reunidas em Paris. Quando saí da França agora, já era a terceira exposição que se fazia em vários lugares do país. E a ideia é continuar um museu ambulante. Houve até uma proposta de se fazer uma espécie de caravana, dois ou três caminhões, bem organizados, para sair pela Europa, parando nas cidades. Eu me lembro que estava lá [Julio] Cortázar, o grande escritor argentino, e ele disse: “Eu quero ser o chofer desse caminhão, pois eu sou um bom chofer”.²⁰

A instituição seguiu conectada a pensadores de diversas partes do mundo, e mais artistas se juntaram à iniciativa, que continuou recebendo centenas de doações até a década de 1990, quando o país voltou à normalidade democrática. No período de abertura, a entidade ganhou uma sede e um novo nome: Museu da Solidariedade Salvador Allende, que, atualmente, é uma das instituições museológicas mais importantes do Chile.

O fim do exílio e a volta de Mário Pedrosa ao Brasil, em 1977, assunto discutido no terceiro capítulo, coincidiu com uma abertura institucional para a pauta latino-americana no Brasil e nos países vizinhos.²¹ Foram inúmeros os eventos que, ao longo da década de 1970, reuniram teóricos dispostos a revitalizar o repertório crítico da arte produzida regionalmente. Um estímulo fundamental para dar continuidade a essa agenda, embora repleta de limitações e falhas, foi a I Bienal Latino-americana de São Paulo, concebida pelo peruano, radicado no México, Juan Acha, em 1978, ano de “latino-americanismo galopante”²², devido à abundância de exposições e colóquios dedicados ao tema. A I Bienal Latino-americana foi formulada na tentativa de superar o histórico de relações desiguais entre a Bienal Internacional e a América Latina, assinalado por “omissões, frustrações, submissão aos interesses euro-norte-americanos e, sobretudo, pela ausência de qualquer projeto ou, em sentido mais amplo, qualquer política visando a defesa da arte latino-americana, a brasileira inclusive”.²³

20 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: confissões de um livre Pensador. Entrevista concedida a Cláudio Kahns, Sergio Gomes e João Marcos Pereira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

21 Esse olhar sobre o latino-americano na arte contemporânea foi uma pauta presente em congressos e simpósios internacionais que ocorreram em distintos lugares, por exemplo: Quito, em 1970; Austin, em 1975; São Paulo e Caracas, em 1978; Medellín e Cidade do México, em 1981. Vale mencionar que Pedrosa participou do primeiro evento, no Equador.

22 PONTUAL, Roberto. Mitos impostos, Mitos depostos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1978. Caderno B. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo. O “latino-americanismo galopante” referido por Pontual foi atestado em alguns eventos ao longo daquele ano, como a mostra América Latina: Geometria Sensível, no MAM RJ; o I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Artistas Plásticos, em Caracas; a I Mostra Latino-americana de Fotografia Contemporânea, em Oaxaca; além da mencionada I Bienal Latino-americana, em São Paulo.

23 MORAIS, Frederico. O desencontro da América Latina. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1978. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

Figura 9 Mário Pedrosa retorna ao Brasil.
 Folha de São Paulo, 9 de outubro de 1977.
 Fonte: Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP.
 Fundo Mário Pedrosa.

Faz-se necessário expandir essa reflexão para entender o horizonte do exercício crítico na região e, sobretudo, para apontar o legado de Mário Pedrosa na formação e profissionalização do campo da crítica de arte. Do mesmo modo, procura-se compreender o porquê do advento de um modelo de crítica mais comprometida, que criou ferramentas e metodologias próprias para examinar a arte latino-americana à luz de novos enfoques teóricos. A historiadora da arte Aracy Amaral, protagonista basal dessa virada latino-americana, escreveu sobre a responsabilidade social da crítica de arte na região, lançando o seguinte questionamento: “Qual deve ser a função da crítica de arte em países que lutam contra o subdesenvolvimento, realidades nas quais a produção artística pode parecer totalmente supérflua, diante dos problemas de sobrevivência que nos rodeiam a todos?” (AMARAL, 2013, p. 511). Os ecos da pergunta feita por Amaral certamente integraram o campo de discussão sobre as diversas facetas da arte continental, que envolviam desde a questão da identidade à tomada de consciência dos artistas e críticos frente à conjuntura díspar dos países da região.

Nesse viés, é plausível encontrar um ponto de convergência entre a guinada latino-americana na crítica de arte e nas pautas institucionais e os últimos textos e relatos de Pedrosa. A filósofa Otília Arantes nomeou de *O Ponto de Vista Latino-Americano o corpus* crítico de Pedrosa produzido após a vivência chilena (ARANTES, 1995, p. 313). Nesse conjunto de textos, observa-se a recuperação de tradições que não haviam sido capturadas pela historiografia oficial, como as práticas e os saberes oriundos da cultura popular e indígena. Essa interpretação, que buscou se distanciar das orientações eurocêntricas, identificadas em textos como *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* e *Teses para o Terceiro Mundo*, por exemplo, se amparou em parâmetros terceiro-mundistas partilhados no exílio. Havia, nesse grupo de obras, uma leitura ancorada na inversão geopolítica, a qual localizou nos países situados ao sul uma fagulha revolucionária capaz de deflagrar a almejada transformação social e econômica. Essas obras-manifesto sintetizaram praticamente todo o discurso crítico, político e museológico que o autor sustentou ao voltar para o Brasil.

Mário Pedrosa assumiu uma postura totalmente cética em relação ao alcance transformador da arte de vanguarda, deixando de se auto atribuir

o papel de crítico: “não sou mais crítico de arte. Pensador político é um título bonito. Sou pensador em geral, não sou somente um pensador político, mas crítico de arte não sou mais. Não tenha mais porque exercer”.²⁴ Seu descontentamento se dirigia ao esgotamento da arte moderna, que fora catalisado pelo conformismo e pela ausência de compromisso social da *pop art* norte-americana, movimento que originou o conceito de “arte pós-moderna”, cunhado pelo autor na década de 1960, antes mesmo de se tornar um termo corrente. Conforme Pedrosa apontara, as vanguardas se desenvolveram ao lado dos críticos, que, em colaboração com os artistas, participavam do esclarecimento dos novos conceitos e formas estéticas. No contexto do final da década de 1970, não fazia qualquer sentido o crítico insistir em um movimento que já não era capaz de indicar mudanças aos fluxos regressivos impostos pelo capitalismo. Para Pedrosa, a arte de vanguarda era uma “balela”, pois “hoje o terceiro mundo é cada vez mais separado da civilização mundial. Esta arte de vanguarda que querem fazer acaba esquecendo que o mundo hoje está sob a contingência do terceiro mundo”.²⁵

Para superar essa crise total, propôs uma volta profunda às raízes, no sentido urgente de mergulhar em suas origens culturais, afinal, uma nação empobrecida era aquela que também desconhecia a si mesma. Nessa perspectiva, a vivência terceiro-mundista catalisada em sua experiência política no Chile ganhou novos matizes no Brasil. Em uma entrevista concedida a Cícero Sandroni, Pedrosa compartilhou o desejo de aprofundar o conhecimento das origens do país, o que resultou no projeto de uma ambiciosa exposição de arte indígena, reunindo acervos de instituições nacionais e estrangeiras:

Durante o meu exílio em países da América, como o Chile e o Peru, fiquei impressionado com a força da presença do índio na cultura desses países, especialmente os da região amazônica. A Amazônia é a maior área do mundo em termos de homogeneidade ecológica. Passei a interessar-me pelo índio e comecei a entender melhor a América Latina. Aqui no Brasil vivemos debruçados sobre o Atlântico, com os olhos voltados para a Europa, de costas viradas para a América do Sul. Não podemos ignorar países vizinhos, grandes nações que têm o mesmo desenvolvimento cultural e econômico, e países por onde se estende a área amazônica. A Amazônia é a chave de união da América do Sul.²⁶

24 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: confissões de um livre Pensador. Entrevista concedida a Cláudio Kahns, Sergio Gomes e João Marcos Pereira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

25 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: “A arte não está na primeira fila da revolução”. Entrevista concedida a João Ricardo Moderno. *Jornal O trabalho*, 11 jun. 1979. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

26 SANDRONI, Cícero. A arte está em decadência, mas os sindicatos estão vivos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

Concebida em conjunto com a artista Lygia Pape, essa mostra seria realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob o título *Alegria de Viver, Alegria de Criar*. Diante do desencanto com os caminhos tomados pela arte pós-moderna, na qual identificou um rumo sem volta ao espetáculo da autodestruição, o crítico apostou na alegria espontânea e na potência do fazer criativo da arte indígena como maneiras de superar a decadência da arte e do indivíduo na sociedade capitalista. O projeto de Pedrosa e Pape não teve continuidade, pois, em 8 de julho de 1978, o MAM RJ pegou fogo, queimando-se quase 90% de seu acervo da noite para o dia. O incêndio levantou uma série de questões sobre o papel do museu na circulação, preservação e difusão da cultura. Pedrosa, figura protagonista da arte moderna no país, viu o projeto estético que defendera desde a década de 1940 virar cinzas junto com o MAM. Diante desse panorama trágico, o autor apoiou a reformulação completa da instituição, tendo em vista que o modelo de mecenato privado que a sustentou em seu período de formação igualmente havia se esgotado junto com a arte de vanguarda.

Completamente coerente com a defesa que vinha fazendo da cultura indígena, Pedrosa sugeriu um ponto de partida para reformular a entidade, por meio de “uma permanente fonte de alegria criativa: eis por onde devemos começar o acervo do novo museu”.²⁷ O Museu das Origens, proposta de Pedrosa para o novo MAM, abrangeu cinco museus independentes: o Museu do Índio, o Museu de Arte Virgem (do Inconsciente), o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu de Arte Populares. Esse conjunto museológico é interpretado a partir do conceito de “arte de retaguarda”, cunhado por Pedrosa para designar um movimento de resistência aos influxos do capitalismo. A arte de retaguarda “resiste à presença brutal dessas forças. A retaguarda resiste à retirada fantástica que está ocorrendo. O seu papel é de resistência” (PEDROSA, 2013, p. 150). A retaguarda pode ser compreendida como uma síntese do discurso defendido desde o final de seu último exílio e, por esse ângulo, o Museu das Origens foi a possibilidade de concretização desse programa. A proposição de Pedrosa para o MAM, porém, não foi implantada e, logo depois, o crítico faleceu. Contudo, os disparadores críticos desse projeto ainda repercutem direta ou indiretamente em publicações, textos críticos e projetos curatoriais.²⁸ O mais conhecido é a *Mostra do Redescobrimento*, no Pavilhão da Bienal, organizada por Nelson Aguilar, em 2000, cujos núcleos remontam ao Museu das Origens.

A liberdade criativa e a alegria popular foram fenômenos cruciais para o desenvolvimento da vocação revolucionária e comunitária da arte. Esses

27 PEDROSA, Mário. Repensando uma estética nacional a partir das cinzas do MAM. Entrevista concedida a Maria Angélica de Carvalho. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

28 É possível citar alguns casos de exposições recentes cujas abordagens buscaram aproximar a arte contemporânea da “questão indígena” ou “antropológica”, como a 32ª *Bienal Internacional de São Paulo*, de 2016; *A queda do Céu*, organizada por Moacir do Anjos, no Paço das Artes, em 2015; e *Histórias Mestiças, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lília Schwarcz*, no Instituto Tomie Ohtake, 2015. Sobre o assunto, ver: CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Descolonização e incerteza nas exposições paulistas de arte contemporânea*. Disponível em: <http://blog.ubueditora.com.br/descolonizacao-e-incerteza-nas-exposicoes-paulistas-de-arte-contemporanea/>. Acesso em: 5 jun. 2018.

dois elementos impactaram os princípios críticos nos quais se apoiou para defender um retorno às origens, por meio da arte indígena e da produção artística de países do Terceiro Mundo. A liberdade criativa e a alegria popular fornecem uma chave de leitura primordial para compreender toda a obra de Pedrosa. De certo modo, esses princípios definiram as opções museológicas do crítico, desde a organização da VI Bienal de São Paulo, em 1961, até os últimos projetos concebidos, como o Museu das Origens, em 1978. Vale retomar uma das proposições deste trabalho, calcada na ideia de como o autor estruturou um *corpus* crítico em sintonia com o pensamento museológico. Ambas as frentes se apoiaram em um embate dialético entre a arte moderna e as práticas realizadas fora do repertório europeu. Essa noção alargada de modernidade e de manifestações artísticas foi levada a cabo em distintas agendas institucionais, sendo radicalizada após a experiência no Chile, a partir do convívio com intelectuais amparados por teorias terceiro-mundistas. Muito embora tenha ocorrido uma inflexão em seu pensamento, é possível averiguar um conjunto de ideias coesas que Pedrosa conduziu ao longo de seu itinerário crítico, desde a década de 1940, quando vislumbrou a necessidade vital da arte, ao aprovar a produção artística dos pacientes do Engenho de Dentro.

Para finalizar, é apropriado registrar que esta pesquisa move-se na esteira de uma série de investigações que vêm sendo realizadas há mais de uma década na tentativa de sistematizar interpretações rigorosas sobre a vasta produção de Mário Pedrosa. O amplo arco temporal de sua obra, que abarca cerca de seis décadas de pensamento intenso publicado em jornais, livros e manifestos, bem como as múltiplas frentes nas quais se envolveu, exige um esforço redobrado para a pesquisa não cair no percurso leviano da análise monótona e repetitiva. Devido à considerável quantidade de artigos, ensaios, livros e entrevistas sobre diferentes temáticas publicados pelo autor, o que resulta impraticável abarcá-los em sua totalidade, o recorte deste trabalho se concentrou no exame do que se designou “projeto museológico”, com foco no repertório latino-americano. Este estudo parte de um procedimento metodológico ancorado no levantamento e na avaliação de centenas de fontes primárias investigadas em doze arquivos institucionais procedentes do Brasil, do Chile e da Espanha. O cruzamento dessas fontes de diferentes localidades e naturezas, como fotografias, boletins informativos, correspondências, entrevistas, matérias de jornal e catálogos, visa a apurar de forma minuciosa as múltiplas histórias e narrativas, muitas delas esquecidas. Um dos propósitos desta pesquisa de doutorado é dar inteligibilidade e contribuir para a reflexão sobre a crítica e a arte produzidas na América Latina, localizando a extensa obra de Mário Pedrosa nesse marco geográfico e político que ainda desperta pouco interesse na historiografia da arte produzida no país. Ademais, esse método revela a importância do estudo acurado das variáveis históricas e institucionais para o entendimento da atuação de Mário Pedrosa como crítico e gestor.

Os trabalhos capitaneados pelas pesquisadoras chilenas Carla Macchiavello, Claudia Zaldívar e María Berríos foram referências basais para o desenvolvimento desta tese. Vale ressaltar que Zaldívar sistematizou a primeira investigação sobre o Museu da Solidariedade, no início da década de 1990, no período de transição democrática, dando inteligibilidade à história dispersada da instituição, por meio da organização de fontes primeiras do período da Unidade Popular e, posteriormente, na fase

da resistência, durante a ditadura. No Brasil, as obras escritas por Silvia Cáceres e Renato Maia Neto foram, provavelmente, as primeiras que se debruçaram sobre a etapa chilena e o Museu da Solidariedade. A primeira ancorou-se na dimensão pedagógica do Museu, e a segunda, em um detalhado levantamento de documentos que colaboram para o avanço da história da arte fora da perspectiva formalista de análise. As investigações realizadas pelo Núcleo de Pesquisa em Sociologia da Cultura, coordenado pela socióloga Gláucia Villas Bôas, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, igualmente proporcionam avaliações rigorosas sobre o legado do autor. Importante citar, ainda, a dissertação de Pollyana Quintella, que se debruçou sobre os projetos da mostra *Alegria de Viver, Alegria de Criar* e do Museu das Origens, concebidos sob a orientação “primitivista” de Pedrosa. Por fim, é válido mencionar a tese do pesquisador Marcelo Mari sobre a relação entre estética e política na obra do crítico entre as décadas de 1930 e 1950, cujo recorte temporal, apesar de não integrar o objeto de pesquisa deste estudo, proporciona uma leitura fundamental para compreender a trajetória do autor em períodos posteriores.

A M E R I C A
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

A M E R I C A
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

A M E R I C A
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

A M E R I C A
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

A M E R I C A
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

A M E R I C A
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

A M E R I C A
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

1 Iniciativas Culturais do Governo Allende: por um “Povo Continente”

1.1. Experiência no Exílio: Radar Latino-Americano

Em julho de 1970, Mário Pedrosa teve a prisão decretada pela Auditoria Militar do Exército Brasileiro, acusado de difamar a imagem do Brasil no exterior.²⁹ O crítico e um grupo de intelectuais cariocas haviam organizado um extenso parecer com provas sólidas de atentados aos direitos humanos realizados pelas autoridades brasileiras que seria enviado à Anistia Internacional e a agências de notícias estrangeiras. No final da década de 1960, diversos relatórios começaram a circular no exterior com graves acusações sobre a sistematização da tortura em prisões brasileiras; até então, pouco se sabia sobre essas violações no âmbito internacional, e a própria Anistia Internacional manteve silêncio sobre os abusos contra os direitos humanos no país nos primeiros anos do governo militar (GREEN, 2009, p. 208).

Aquela altura, agentes da ditadura buscavam artifícios controversos para evitar o desgaste no exterior gerado pelas crescentes denúncias. Sob a justificativa de manter a ordem pública, o regime militar torturava indivíduos ou grupos considerados subversivos e impatriotas, ao mesmo tempo que negava publicamente a existência das violações.

Pedrosa era uma figura pública de reconhecimento internacional quando, aos setenta anos, foi acusado pela polícia política. Tinha uma posição

29 Junto a Pedrosa, foram denunciados o diplomata Miguel Darcy e sua esposa, a jornalista Rosiska Darcy, Maria Regina Pedrosa (sobrinha do crítico) e seu marido Carlos Eduardo de Senna Figueiredo, além de outras seis pessoas. Ver: PELLEGRINO, Hélio. Ressurreição de Mário. In: FIGUEIREDO, Carlos Eduardo Sena (Org.). *Mário Pedrosa, Retratos do Exílio*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982. Ver também: JUIZ decreta a prisão de implicados em publicações contra o país no exterior. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1970. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

Figura 10 Catálogo: *Dos encuentros: De artistas del Cono Sur* - Santiago de Chile (1972) *De plastica latinoamericana* - La Habana, Cuba (1972)
Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

importante na Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), da qual havia sido eleito vice-presidente em 1957. Dois anos depois, organizou o Congresso Internacional de Críticos de Arte em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, ocasião que, sediada pela primeira vez em um país latino-americano, reuniu nomes como Meyer Schapiro, Giulio Carlo Argan, Jorge Romero Brest, Tomás Maldonado, Bruno Zevi, entre outros, para debater o tema *A Cidade Nova, Síntese das Artes*. Como presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Pedrosa liderou o boicote à X Bienal Internacional de São Paulo, em resposta à censura e à repressão do regime militar brasileiro, em 1969³⁰. No ano seguinte, mesmo ano em que teve sua prisão decretada, foi eleito novamente vice-presidente da AICA em uma assembleia da entidade no Canadá.

Em março de 1971, a revista *New York Review of Books*³¹ publicou a nota *Protest in Brazil*³², escrita por Dore Ashton. A crítica norte-americana, que integrou o Comitê Internacional de Solidariedade ao Chile (CISAC), do Museu da Solidariedade, fez um apelo para que os artistas e intelectuais se engajassem contra o pedido de prisão preventiva de Mário Pedrosa, “o mais importante crítico e historiador” do país, e de outros brasileiros. Em seguida, indicou que ela e Pedrosa acreditavam no poder das manifestações convocadas, embora ressaltasse que os atributos de legalidade tivessem pouca relevância para os militares naquele momento. Por fim, pediu que os leitores participassem do protesto, enviando cartas de repúdio ao governo militar.

Intitulada *The Case of Mario Pedrosa*, a *New York Review of Books* publicou, no ano seguinte, uma carta aberta destinada ao presidente Emílio Garrastazu Médici, assinada por Alexander Calder, Henry Moore, Cruz

- 30 Os protestos foram deflagrados depois que a exposição de artistas brasileiros selecionados para a VI Bienal de Paris, no MAM RJ, organizada por Pierre Restany, foi censurada. No âmbito internacional, Restany organizou um boicote à X Bienal de São Paulo, o qual contou com a adesão de delegações de países como França, Holanda, EUA, Itália, Suécia, México, etc. No Brasil, Mário Pedrosa mobilizou o boicote, que foi aderido por diversos artistas, como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, entre outros. Os boicotes seguiram ao longo de toda a década de 1970, ocasionando diversos problemas e lacunas na organização das Bienais. Sobre o boicote, ver: SCHROEDER, Carolina. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. 2011. 189f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2011. Ver também: AMARAL, Aracy. O boicote à X Bienal: extensão e significado. In: *Arte e meio artístico: entre a Feijoada e o X-burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- 31 Antes do caso envolvendo o crítico, a revista foi um dos primeiros veículos nos Estados Unidos a divulgar artigos sobre a tortura de prisioneiros políticos, fornecendo um “panorama sombrio da situação dos opositores presos no Brasil” (GREEN, 2009, p. 226-227).
- 32 ASHTON, Dore. Protest in Brazil. *New York Review of Books*, v. 16, n. 4, 11 mar. 1971. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/1971/03/11/protest-in-brazil/>. Acesso em: 19 jun. 2018.

Diez, Pablo Picasso, Max Bill, Pierre Soulages, entre outros artistas³³, que responsabilizavam o governo brasileiro pela integridade física e moral do crítico. Indignados com o mandado de prisão política de Mário Pedrosa, exaltavam-no como “uma das expressões mais completas da inteligência de um país que ele sempre representou brilhantemente e soube defender com intransigência e coragem”.³⁴

Quando a carta foi publicada, Pedrosa seguia exilado há mais de um ano no Chile, país que lhe concedeu asilo político. Os protestos contra o mandado de prisão vieram a público em um contexto no qual o crítico já não sofria mais qualquer tipo de intimidação direta do governo militar; o ato, contudo, carregava em si uma importante força simbólica, ao congregar mais de uma centena de nomes de prestígio da cultura mundial, expressando o reconhecimento de Pedrosa e o seu potencial mobilizador. Os protestos organizados por Ashton reforçavam a relevância do crítico como figura pública nesse mesmo círculo e também davam fôlego, na mídia estrangeira, às crescentes manifestações contra a tortura³⁵.

Além da reconhecida trajetória como crítico de arte, Pedrosa tinha um longo histórico na militância política. Seu percurso no engajamento político se misturou “com as lutas mais significativas do século XX em prol da liberdade e da igualdade social” (LOUREIRO, 2017, p. 14). Na década de 1920, o crítico ingressou no recém-inaugurado Partido Comunista Brasileiro (PCB), do qual tornou-se dissidente logo depois, para integrar a Oposição de Esquerda no Brasil, ligada à IV Internacional trotskista. Como “comunista, anarquista, trotskista”³⁶, Pedrosa passou parte da vida na ilegalidade, foi preso inúmeras vezes e se exilou outras três: a primeira, em 1937, quando fugiu do Estado Novo; a segunda, em 1970, quando teve a prisão decretada pela ditadura militar; e por fim, logo depois, em 1973, com o golpe de Augusto Pinochet ao governo de Salvador Allende.

Alguns dias após ser indiciado, escreveu: “Proscrito e perseguido pelo Governo do meu país, vejo-me forçado a bater às portas de uma embaixada em busca de abrigo. Deu-me o Chile [...]. Refugiei-me por isso sob o teto da Representação diplomática de uma nação livre latino-americana”³⁷. Em

33 THE Case of Mario Pedrosa. *New York Review of Books*, v. 18, n. 4, 9 mar. 1972. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/1972/03/09/the-case-of-mario-pedrosa/>. Acesso em: 19 jun. 2018. A carta publicada pela revista, em inglês, indicava que aquela lista de assinaturas era parcial e que outros vinte e cinco artistas latino-americanos residentes em Paris também haviam participado do protesto. Há versões da mesma carta em francês.

34 Idem. 9 mar. 1972.

35 Em correspondência enviada a Niomar Moniz Sodré, Pedrosa comenta sobre o manifesto assinado pelos artistas: “Junto a esta mando-lhe uma carta interessante assinada por artistas internacionais, inclusive Picasso, que se manifestou a meu favor no cabuloso processo que ainda está rolando contra nós, e que agora vai ser julgado, no curso deste mês. Tentei fazer a carta ser publicada aí, mas foi impossível”. Ver: Carta de Mário Pedrosa a Niomar Moniz Sodré. 1 de março de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

36 Este foi o modo como o crítico se autodenominou em entrevista ao Pasquim (PEDROSA, Mário. A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário. *Pasquim*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 646, 12-18 nov. 1981).

37 PEDROSA, Mário. Carta redigida em 5 de agosto de 1970, após ter a sua prisão decretada. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

outubro de 1970³⁸, Pedrosa chegou ao Chile, local que atravessava um momento de grande efervescência política, cultural e social. Parte do contingente estrangeiro que se mudou para lá o fez como consequência de “cinco características indiscutíveis: tradição de asilo, liberdade de opinião, relativa estabilidade política, ampla cidadania e, até a década de 1960, tímida laicização” (CÁCERES, 2019, p. 316).

À medida que a América Latina era limada por regimes militares, o país andino tornou-se um ponto de refúgio de perseguidos políticos, pois havia ali um contexto favorável de inserção intelectual em organismos internacionais, em instituições acadêmicas e, até mesmo, em projetos oficiais do novo governo. Nessa perspectiva, o exílio foi um momento de redefinição das esquerdas, assegurando contatos com as realidades mais diversas (ROLLEMBERG, 2007, p. 211-212). A estratégia da ditadura de expatriação como fragmentação política gerou perda de raízes, traumas e o sufocamento das esquerdas, todavia, o exílio ainda proporcionou um ambiente oportuno de trocas, em consonância com a ideia de radar desenvolvida por Denise Rollemberg. Segundo a historiadora, “o exílio também foi vivido como ampliação de horizontes. Impulsionou a descoberta de países, continentes, sistemas e regimes políticos, culturas, povos, pessoas” (ROLLEMBERG, 1999, p. 299).

A descoberta da conjuntura latino-americana como eixo de interesses, vivências e articulações teóricas, que impactou parte dos intelectuais brasileiros e estrangeiros, igualmente integrou a noção de radar no exílio. A Revolução Cubana e a “latino-americanização da Guerra Fria” provocaram um clima profícuo de “redescobrimento da América Latina nas universidades e nos centros de pesquisa do mundo inteiro” (WASSERMAN, 2012, p. 84), e, sem dúvidas, a via chilena ao socialismo contribuiu para ampliar o interesse pela história e pelos processos políticos do continente.

Ángel Rama também escreveu sobre a condição de exílio como uma constante histórica na América Latina. O confronto entre intelectuais e o poder militar ou caudilhesco, desde o período das independências, no século XIX, até a década de 1970, acarretou desterros permanentes. Porém o crítico literário uruguaio apontou um aspecto favorável causado pelo exílio forçado, sobretudo em países desenvolvidos da América Latina, como o Brasil e a Argentina: suscitar uma zona fértil de contatos intersazonais, que seria improvável em situações de normalidade democrática (RAMA, 1978, p. 95-105). Assim, a comunicação entre as elites intelectuais de diferentes áreas foi intensificada e o conhecimento das singularidades culturais desses campos foi ampliado. Rama demonstrou o quanto o “Brasil viveu de costas para a América espanhola e esta, por sua vez, viveu entre a ignorância ou o medo daquele país desconhecido que parecia tão grande e ameaçador nos mapas geográficos” (Ibid., p. 95-105). O autor continua a análise, afirmando que

38 Sobre a ocasião, Pedrosa comentou: “Eu estava na embaixada quando houve a eleição do Allende [...]. Fiquei três meses na embaixada. Depois eu saí do Brasil e em 1 de outubro de 1970, o Allende já estava eleito. E assisti à posse” (MÁRIO Pedrosa: confissões de um livre pensador. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa).

Apesar de pertencer ao denominador comum da América Latina, tem sido muito escassa a comunicação cultural ou política entre o Brasil e seus vizinhos. Esses intelectuais descobriram a existência da América Hispânica, não só em suas singularidades políticas, mas nos seus modos culturais (RAMA, 1978, p. 95-105).

No caso de Mário Pedrosa, é possível afirmar que a condição de exílio favoreceu a implementação de uma nova agenda, que motivou expandir a sua zona de reflexão, afinal, sua atividade de crítico e militante foi uma prática permanente de redefinições críticas. Nesse contexto de mudanças na ordem mundial, nos idos da década de 1970, sua responsabilidade era a de contribuir para a compreensão dessa nova conjuntura. Gradualmente, ele aderiu a uma tendência mais crítica aos cânones europeus e, sobretudo, ao imperialismo norte-americano no campo da cultura e da política. O radar latino-americano, como fenômeno do exílio, possibilitou novas miradas e a concretização de uma agenda que coexistiu, nos planos prático e simbólico, com a convicção da solidariedade como eixos ético e estético.

Pedrosa fez parte de um contingente de intelectuais brasileiros exilados que colaborou ativamente na área acadêmica e, de forma ainda mais direta, na política cultural chilena, ao ser convidado para conceber o Museu da Solidariedade. Entretanto, esse Museu inseriu-se em um programa cultural e político mais amplo, sendo necessário situá-lo para compreender o contexto no qual Pedrosa foi convocado. Observa-se também, na trajetória do crítico, uma disposição maior pelo debate latino-americano, caracterizada por sua passagem em instituições chilenas e pela aproximação com teóricos terceiro-mundistas. No Chile, a aspiração terceiro-mundista tornou-se um marco discursivo fundamental e pode ser interpretada como uma das referências captadas pelo radar latino-americano do exílio. Ao fomentar o diálogo solidário com os povos que compartilharam os mesmos problemas, a ideologia vinda do Terceiro Mundo prevaleceu como um diagnóstico apoiado na tese de que a revolução mundial estava em marcha e de que seus ecos mais concretos viriam dos povos “condenados da terra”, seguindo a expressão empregada por Frantz Fanon (GILMAN, 2003, p. 45).

No dia 3 de novembro de 1970, Salvador Allende assumiu a presidência da República e estabeleceu o primeiro governo socialista democraticamente eleito na América Latina. Por meio da Unidade Popular (UP), uma coligação de partidos de esquerda³⁹, o presidente criou diferentes medidas para

39 Os partidos que integraram a Unidade Popular foram: Partido Comunista, Partido Socialista, Partido Radical, Movimento de Ação Popular Unificado e Ação Popular Independente. Juntaram-se a esses partidos, ainda, os Sociais democratas e a Esquerda Cristã.

constituir um governo de transição ao socialismo⁴⁰, com o amplo apoio da base popular. Um dos propósitos do governo Allende foi modificar, pela via institucional, o sistema político, a fim de “substituir o modelo de desenvolvimento capitalista e iniciar a construção de uma economia e uma sociedade socialistas”, gerando canais pacíficos para a sua implementação (PRADENAS, 2008, p. 39). Para tanto, fomentou uma política baseada em profundas mudanças estruturais, incorporando populações de baixa renda à vida econômica do país. As principais políticas reformistas da UP foram a intensificação da reforma agrária, a eliminação do latifúndio, a nacionalização das minas de cobre de empresas estrangeiras, sobretudo norte-americanas, e a estatização dos principais monopólios industriais.

No plano internacional, o governo Allende estabeleceu uma política de pluralismo ideológico, reestabelecendo vínculos de cooperação e solidariedade com todos os países, sem exclusivismo ideológico (FERRERO, 2008, p. 213). Além disso, estimulou a abertura política, a fim de ampliar as relações diplomáticas com os países socialistas, em oposição à orientação norte-americana. Um marco histórico desse momento foi a visita do líder cubano Fidel Castro ao país, em 1971.

Desde o final da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos recorreram ao sistema interamericano para demarcar as relações com os países latino-americanos, tendo como principal estratégia a contenção de quaisquer focos de comunismo na região. Para isso, inicialmente, criaram um aparato institucional para sedimentar as suas alianças militares e políticas no novo contexto global da Guerra Fria. A Organização dos Estados Americanos (OEA), fundada em 1948, converteu-se em uma entidade privilegiada para resolver problemas contrários aos interesses norte-americanos, mantendo a região “estável e ‘segura’ em relação à potencial influência hostil do comunismo soviético” (Ibid., p. 224). Entretanto, o clima de polarização política se acirrou e, nesse contexto, os países de Terceiro Mundo se transformaram em um campo de disputas.

A Revolução Cubana, de 1959, obrigou os Estados Unidos a alterarem a política externa em relação aos países vizinhos, de forma que os programas baseados no fortalecimento do diálogo e na estratégia da boa vizinhança mudaram de rumo diante da ameaça comunista na região. A tática para neutralizar as incidências revolucionárias se apoiou em um panorama de novos aliados: “não mais políticos vulneráveis, nem representantes das novas burguesias industriais ligadas ao projeto modernizador, mas sim militares e ditaduras que dominaram o sistema político latino-americano durante os anos sessenta” (GIUNTA, 2008, p. 301).

40 O Programa Básico do Governo da Unidade Popular definiu a transição ao socialismo da seguinte forma: “O propósito do Programa de Governo da Unidade Popular é construir uma nova economia, começando desta maneira a construção do socialismo. As forças populares buscam como objetivo central de sua política substituir a atual estrutura econômica, terminando com o poder do capital monopolista, estrangeiro e latifundiário, para iniciar a construção do socialismo. A nova economia é, em consequência, uma etapa necessária para a construção de uma economia socialista; seu funcionamento não se rege pelas leis do capitalismo, tampouco pelas do socialismo; suas leis se encontram marcadas pela teoria de uma ‘economia em transição’” (MARTNER, Gonzalo. *El Gobierno del Presidente Salvador Allende, 1970-1973: una evaluación*. Santiago: Ediciones LAR, 1988, p. 500).

Historicamente, todo o continente americano foi submetido à colonização, contudo, os Estados Unidos e o Canadá industrializaram-se, enquanto os países do Sul seguiram submersos em uma economia colonial. Desde então, a dicotomia entre América Anglo-saxônica e América Latina acentuou-se. De acordo com Paul Singer, a primeira se transformou em potência hegemônica, enquanto sobrou à segunda um lugar periférico no sistema capitalista mundial. A economia, mais do que qualquer coisa, foi a marca de diferenciação entre as duas Américas (SINGER, 1997, p. 157), mas a nomenclatura também revelou destinos distintos, segundo o economista, já que os Estados Unidos se autodenominam “A América” e seus cidadãos ficaram conhecidos como “americanos”, de forma que à outra parte americana restou a alcunha de “latinos” (Ibid., p. 158).

Todavia, a América Latina emergiu como símbolo de integração cultural e de identidade política em contraposição à ofensiva imperialista norte-americana. Esse sentimento de união continental seria renovado após a Revolução Cubana, consolidando-se como uma alternativa real ao modelo capitalista. Nesse viés, as políticas socialistas empreendidas em um pequeno e longínquo país latino-americano, representado por Salvador Allende, alteraram profundamente o tabuleiro geopolítico da região.

Respalado por centenas de documentos secretos desclassificados, o historiador Peter Kornbluh elaborou uma extensa pesquisa demonstrando a interferência constante dos Estados Unidos na vida política chilena. A eleição de Allende converteu-se em uma ameaça real aos interesses do governo norte-americano, pois seu “efeito de imitação” socialista na América do Sul poderia ecoar em outras partes do mundo (KORNBLUH, 2004, p. 68). O autor mencionou a preocupação do então Assessor de Segurança Nacional dos Estados Unidos, Henry Kissinger, com a vitória da Unidade Popular: Kissinger, figura controversa para a política latino-americana durante a Guerra Fria, havia sinalizado que “o êxito de um governo marxista eleito pelo povo constituiria um claro exemplo (inclusive um precedente) [...] e afetaria de modo significativo o equilíbrio mundial” (Ibid., p. 70).

A contrapelo das ambições norte-americanas, o Programa Básico da Unidade Popular reforçou o significado de soberania, implementando novas orientações para promover mais autonomia política no território nacional. Estabeleceu, também, uma política oficial de denúncia contra as intervenções da OEA, encarada como uma agência de interesses imperialistas. O governo chileno era, assim, alçado a representante dos países latino-americanos na luta contra qualquer forma de “pan-americanismo implícito dessa organização” (MARTNER, 1988, p. 87). Na obra *A opção Imperialista*, Mário Pedrosa identificou a linhagem pan-americana do sistema interamericano, no contexto da Guerra Fria, no mesmo momento “em que se iniciava a expansão imperialista, na hora da febre expansionista”, ainda no final do século XIX (PEDROSA, 1966, p. 16). Esses projetos políticos não apenas ofereciam indícios das ambições expansionistas dos Estados Unidos como também reforçavam a retórica bélica e intervencionista que o país desenvolveria ao longo do século seguinte.

1.2. Arte, Cultura e Povo na Unidade Popular

Logo após ser eleito, Allende lançou um programa com quarenta medidas de caráter econômico, político, social e cultural destinado a atender as demandas mais urgentes da população. A medida de número 15, por exemplo, ficou rapidamente conhecida por assegurar meio litro de leite diário para todas as crianças no Chile. Essas diretrizes políticas também contemplavam ações de estímulo à cultura, com um forte apelo de revalorização das tradições culturais nacionais. Um exemplo nesse sentido foi a medida de número 40, que garantia a criação de um Instituto Nacional de Arte e Cultura e de escolas de formação artística em todas as comunas do país.

Houve uma linha de convergência entre a política internacional e econômica da Unidade Popular e as iniciativas culturais. Ambas compartilharam um discurso atravessado pela independência política e pela erradicação do colonialismo como estratégias de superar o atraso econômico e a dependência cultural em relação aos países centrais. Inclusive, as noções de solidariedade, cooperação e fraternidade entre os países de Terceiro Mundo e a unidade latino-americana fundamentaram a política exterior de Allende, assim como os seus programas culturais oficiais.

A dimensão da solidariedade caracterizou a fundação de entidades diplomáticas dentro desse contexto de aproximação e reestabelecimento de vínculos políticos. A Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), por exemplo, foi um órgão proposto por Allende, em 1967, para coordenar as lutas contra o imperialismo em escala continental (FERRERO, 2008, p. 231). A união entre África, Ásia e América, selada pela fraternidade tri continental, zelava pela compreensão dos problemas, assim como das aspirações convergentes. Esses correlatos históricos possibilitariam o elo solidário como forma de liquidar o colonialismo e afirmar o direito de livre determinação dos povos.⁴¹

Portanto, o Museu da Solidariedade, inaugurado em 1972 em Santiago, deve ser analisado dentro desses marcos políticos destinados a transformar as rotas geopolíticas no contexto da Guerra Fria. Ao conduzirem esse novo debate, essas entidades promoveram as nações terceiro-mundistas a importantes protagonistas no âmbito internacional. Evidentemente, a OLAS e o Museu partiam de objetivos e áreas disciplinares distintas, contudo, baseavam-se igualmente no pressuposto de fraternidade como diretriz basal para uma sociedade em transformação, além de se oporem ao imperialismo político e cultural dos países hegemônicos. Não por acaso, a data de abertura do Museu da Solidariedade foi marcada, inicialmente, para coincidir com a Conferência das Nações Unidas sobre o Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), órgão da ONU destinado a proteger os produtos comercializados pelos países subdesenvolvidos. Em Santiago, um grande edifício modernista foi erguido em menos de um ano para abrigar a Terceira Conferência da UNCTAD (UNCTAD III), em 1972. Essa construção

41 OPOR ao inimigo comum a união dos três continentes. *Resolução da Primeira Conferência de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina*, 1967. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

simbolizava a “arquitetura da nova cidade, centrada no social, no público e no identitário” (VALENCIA *apud* CONTADOR, 2014, p. 78).

Os distintos discursos políticos em disputa alçaram a área da cultura a um patamar inédito de relevância. As iniciativas culturais foram encaradas como parte integrante do programa político e como plataformas privilegiadas de mudança social, fomentando a democratização da arte e a ampliação do seu acesso às camadas sociais mais vulneráveis.

Crítico da obra de arte como objeto de consumo burguês, Mário Pedrosa acompanhou de perto as transformações na cultura e as condições favoráveis para concretizar a sonhada revolução da sensibilidade humana. Para o autor, tratava-se de criar condições de devolver à arte a sua dimensão de necessidade coletiva, tal qual nas sociedades pré-capitalistas. Em sua avaliação, a arte não era apenas uma modalidade de expressão subjetiva, mas um meio estratégico de comunicação com o povo, uma poderosa ferramenta de comunicação. Seguindo essa perspectiva, a Unidade Popular se aliou aos artistas, aos intelectuais e, sobretudo, ao povo pela batalha conjunta para a implementação da revolução. O Chile havia se tornado um “projeto coletivo para o qual artistas de todas as categorias – dos artesãos aos eruditos, dos *moveleiros* aos arquitetos” participariam “com disciplina e entusiasmo” e “plena liberdade criativa” (PEDROSA, 1995, p. 320). Diferentes empreendimentos culturais, exposições, congressos, publicações e instituições foram criados para aproximar a arte da população. Sobre esse ambiente de efervescência cultural, o pintor José Balmes, decano da Faculdade de Belas Artes e militante do Partido Comunista, declarou:

Pela primeira vez pintores, escritores, músicos, bailarinos, cineastas se reuniram para refletir, discutir juntos sobre seus papéis na transformação do país. Este movimento iniciado por artistas plásticos deu origem ao Comitê de artistas e escritores. Foi algo imenso. E o debate muito intenso (BALMES *apud* MARCHESI, 2010, p. 123).

Desse intenso debate, as práticas artísticas reverteram-se em uma outra “frente” da prática revolucionária (MACCHIAVELLO, 2011, p. 1). A literatura, a arte e a cultura em geral foram compreendidas como instâncias decisivas na construção dessa nova sociedade e como canais de comunicação essenciais de revalorização da identidade nacional. A revista *Cormorán*, ligada à Universidade do Chile, trazia em sua capa uma matéria sobre as políticas culturais do governo popular, ressaltando as possibilidades inéditas no país para o seu desenvolvimento político, social e cultural. Intitulado *Novos dias – Novas metas*, o editorial da revista apontava os caminhos abertos aos trabalhadores da cultura, indicando-lhes táticas, como a adoção de metas para produzir uma concepção diferente de cultura, não mais calçada em estruturas obsoletas. A cultura, portanto, deveria estar a serviço da nova sociedade em curso.⁴²

A *Cormorán* circulou entre os anos de 1969 e 1970 e foi um veículo que contribuiu para o debate sobre a cultura, reunindo escritores e intelectuais dispostos a refletir sobre o projeto social da Unidade Popular (DÍAZ, 2016,

42 Editorial da Revista *Cormorán*, Santiago, ano I, n. 8, p. 1, dez. 1970.

CORMORAN CORMORAN CORMORAN CORMORAN

Nº 8
DICIEMBRE 1970
SCTO DE CHILE
L. 95

POLITICA CULTURAL
Y
GOBIERNO POPULAR

COMUNICACION
E
IDEOLOGIA

BOQUITAS PINTADAS
O
LOS AÑOS 40

MANIFIESTO VIPPÉ

SURREALISMO EN CHILE

Figura 11 Revista *Cormorán*. Nº 8. Dezembro/1970.
Fonte: <http://www.memoriachilena.gob.cl>

p. 216). A proliferação desse tipo de periódico, cuja referência maior era a revista cubana *Casa de las Américas*, foi um gatilho estratégico que impulsionou o comprometimento social de escritores e intelectuais como alternativas ao “intelectual de partido”. Essas revistas integraram uma rede continental de debate e difusão de textos latino-americanos, fortalecendo o compromisso no plano cultural (GILMAN, 2018, p. 129). O Instituto de Arte Latino-Americana, do qual Pedrosa foi docente, igualmente se inseriu nessa ampla rede de revistas e instituições criadas para referendar os radares socialistas na região.

A política de democratização da cultura também atuou no mercado editorial. Na época, o governo Allende criou o Editorial Nacional Quimantú, que se tornou uma das principais referências culturais da Unidade Popular. “Uma chave para abrir qualquer porta” era o slogan da editora, que promoveu uma política massiva de produção e distribuição de livros a preços populares por todo o país. O livro de bolso, principal suporte dessa nova proposta editorial, transformou-se em um dos maiores símbolos do amplo acesso à cultura (ALBORNOZ, 2005, p. 156). A Quimantú foi a editora responsável pela publicação do primeiro e único catálogo impresso sobre o Museu da Solidariedade, em 1972.

O Programa Básico da Unidade Popular foi o canal oficial que ditou os meios possíveis para efetivar uma política de valorização da cultura. Em suas diretrizes, havia um tópico específico sobre “Cultura e Educação”, em que o potencial “triunfo do povo” era expresso por “uma nova cultura orientada a considerar o trabalho humano como o mais alto valor de afirmação e independência nacional a conformar uma visão crítica da sociedade”⁴³. Os combates à dependência cultural e à influência norte-americana eram alternativas possíveis por meio de um “povo socialmente consciente e solidário, educado para exercer e defender seu poder político”⁴⁴. Logo, a representação da cultura deveria estar pautada pelo nacional e pelo popular.

As problemáticas do nacional e do popular também integraram o debate intelectual no Brasil nas décadas de 1950 e 1960 e servem para iluminar o entendimento dessa conjuntura história bastante similar à chilena, no que tange às disputas sobre o lugar de enunciação da vontade do povo. Nessa perspectiva, o debate sobre o nacional e o popular na cultura brasileira conduzido posteriormente por Marilena Chauí é esclarecedor, além de evidenciar as dificuldades amalgamadas na expressão. Primeiro, porque os termos “costuma[m] ser convertido[s] em nacionalismo cultural ou em populismo nacionalista” (CHAUÍ, 1983, p. 14), conforme aponta a autora, amplificando o vínculo entre o nacional e o Estado. Ademais, as experiências, no século XX, do Fascismo, de governos populistas e “nacionalistas autoritários latino-americanos colocam a expressão ‘o nacional popular’ sob suspeita e a ‘identidade nacional’ como altamente indesejável” (Ibid., 1983, p. 14). Para aprofundar a análise dos termos, Chauí buscou suas origens em Antonio Gramsci, o qual almejava interpretar neles um sentido contrário àquele forjado pela hegemonia burguesa e, sobretudo, fascista. Nesse viés, o nacional e o popular, para o filósofo italiano, eram formas de resgatar o passado histórico e cultural como patrimônio das classes populares (Ibid., p. 15).

43 *PROGRAMA Básico do Governo da Unidade Popular* (Candidatura Presidencial de Salvador Allende). Santiago do Chile, 17 de dezembro de 1969, p. 27.

44 Idem, 17 de dezembro de 1969, p. 28.

Com relação a esse debate, não há como não mencionar o projeto do Centro Popular de Cultura (CPC)⁴⁵, criado em 1961 e ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE). O CPC foi um centro de artistas e intelectuais filiados ao Partido Comunista Brasileiro ou simpatizantes das ideologias de esquerda, suas bandeiras eram “a luta contra o imperialismo, reforma agrária, transformação social, revolução” (GARCIA, 2014, p. 248). “Cultura posta em Questão”, texto-manifesto escrito por Ferreira Gullar durante a militância no CPC, pouco antes do golpe militar de 1964, assinalou as diretrizes da cultura popular e a emergência de colocá-la a serviço do povo, além de defender a responsabilidade social do intelectual na sociedade. Para Gullar, cultura popular é

A tomada de consciência da realidade brasileira. Cultura popular é compreender que o problema do analfabetismo, como o da deficiência de vagas nas universidades, não está desligado da condição de miséria do camponês, nem da dominação imperialista sobre a economia do país [...]. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária (GULLAR, 2006, p. 23).

Entretanto, havia uma idealização da cultura popular no projeto do CPC, além de uma visão dogmática e panfletária no plano formal e ideológico. O historiador Marcos Napolitano recorda que Marilena Chauí foi uma voz crítica à trajetória do Centro Popular de Cultura (NAPOLITANO, 2014, p. 33). Na década de 1980, período de revisionismo da produção de arte engajada ligada à esquerda comunista dos anos de 1960, a filósofa apresentou uma série de contradições ideológicas do CPC que levaram ao enfraquecimento de sua potência política e de sua eficácia social, sobretudo devido a sua constituição elitista, que tendia a diluir os conflitos de classes em um ideal nacionalista conservador, além do reduzido alcance de seu manifesto, em que, como constata a autora, por meio da “representação triplamente fantástica – do artista alienado, do artista do povo e do artista popular revolucionário em missão – é construída a única imagem que interessa, pois é ela *que se manifesta no Manifesto*: o jovem herói do CPC” (CHAUÍ, 1983, p. 92, grifo da autora).

O horizonte desse debate foi diretamente impactado pela revolução, a realidade da revolução e os atributos da revolução (GILMAN, 1997, p. 171). Os ideais revolucionários, por si sós, eram o aval necessário de legitimidade dos intelectuais envolvidos nos processos políticos, como apontou Claudia Gilman. Embora a autora argentina analise especificamente a “vontade de politização” do escritor latino-americano, é possível ampliar esse foco para a figura do intelectual de um modo geral. Seu diagnóstico apontou que essas décadas se caracterizaram “pela mobilização de forte vontade reguladora, tão disciplinadora, que a rigidez desta característica levou à falha subsequente em desenvolver um programa estético-ideológico satisfatório para os envolvidos nesta operação” (Ibid., p. 171-172).

Como veremos adiante, houve, na esfera institucional chilena, um intenso debate sobre a responsabilidade social do artista e sobre o papel da

45 Sobre o Centro Popular de Cultura, ver: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

arte na sociedade, além da revisão do impasse entre forma e conteúdo artísticos. Apesar de haver elos de convergência entre as ideias do CPC e o projeto cultural de intenso apelo nacional do Chile, é importante ressaltar seus pontos divergentes. No país andino, havia um programa oficial em curso, ocorrido dentro de um contexto no qual a revolução apresentava-se como horizonte concreto. A partir dessa conjuntura, sucedeu-se a intervenção do aparato estatal nas políticas públicas ligadas à cultura, com a criação de Centros Locais de Cultura Popular, destinados à “organização das massas para exercer o seu direito à cultura”⁴⁶.

Situar Mário Pedrosa à luz desse debate auxilia na compreensão de seu legado, assim como realça as divergências entre as visões dogmáticas de arte do CPC e de parte da intelectualidade chilena em relação à leitura sobre a eficácia social da arte engendrada pelo crítico. Entre o *Manifesto* do Centro Popular de Cultura e o *Manifesto Por uma Arte Revolucionária Independente*⁴⁷, por exemplo, certamente Pedrosa assumiria os princípios do segundo, distante de qualquer cartilha reguladora para o exercício da arte. Redigido por André Breton e Diego Rivera, esse documento pregava a independência da arte e da revolução como caminhos necessários para a implantação de uma nova cultura. Dizia o *Manifesto Por uma Arte Revolucionária Independente* que:

A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem e da humanidade hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade, mesmo que fosse apenas para libertar a criação intelectual das cadeias que a bloqueiam [...] (FACIOLI, 1985, p. 37-38).

Desde a década de 1930, Pedrosa militou pela recusa de qualquer índice de engessamento e ortodoxia no campo artístico. Crítico afiado do realismo socialista, sintoma da degradação do regime stalinista, ele lutou pela independência como esfera legítima no terreno da criação e da atuação política. Até o momento do exílio chileno, empenhou-se em defender a participação mais arejada dos movimentos de esquerda e a sua emancipação de discursos populistas ou autoritários. Sua “bússola da esquerda independente” (MARTINS, 2001, p. 39) evidentemente foi uma idiossincrasia correspondente ao projeto de revolução na arte e na política como “exercício experimental da liberdade” (PEDROSA, 2007, p.110). Durante uma mesa de debates no Instituto de Arte Latino-Americana, em 1971, o autor finalizou a sua fala sintetizando o que foi, na verdade, o projeto de toda uma vida: “arte e revolução são vasos comunicantes” (PEDROSA, 1971, p. 8). Certamente, o Chile foi um local privilegiado para Pedrosa desenvolver a sua visão de mundo, segundo a qual a defesa pela libertação da humanidade passava pelo ofício pedagógico de reeducar os sentidos.

46 *PROGRAMA Básico do Governo da Unidade Popular* (Candidatura Presidencial de Salvador Allende). Santiago do Chile, 17 de dezembro de 1969, p. 28.

47 O Manifesto publicado na revista *Partisan Review*, em 1938, foi assinado por André Breton e Diego Rivera, mas contou com a colaboração de Leon Trótski. No Brasil, o texto foi traduzido por Pedrosa e publicado na revista *Vanguarda Socialista*, em 1946, por iniciativa do crítico e de Patrícia Galvão.

Para dar prosseguimento ao programa de educação e cultura, o governo chileno instituiu o Conselho Nacional de Desenvolvimento Social, ligado à Presidência da República, cujo objetivo era ampliar as organizações do setor feminino na sociedade e estimular o surgimento de cooperativas de artesanato⁴⁸, a fim de fortalecer a participação da classe trabalhadora. Em última instância, procurava-se multiplicar os canais de produção e circulação de arte, gerando empregos na área do artesanato e aproximando os artistas de um público maior. Fazia, ainda, parte desse programa cultural a atualização de uma agenda institucional, caracterizada pela busca de uma identidade latino-americana, concomitantemente a um projeto de internacionalização, no qual conviveram intelectuais de diversas nacionalidades. O governo Allende estimulou vínculos efetivos com diversos países, como Cuba, Argentina, Peru, etc. Já no caso do Museu da Solidariedade, ocorreu a sedimentação de uma rede internacional mais ampla, com países de todo o mundo, impulsionada pela perspectiva internacionalista de Pedrosa para aquele empreendimento específico.

Durante a campanha presidencial de Salvador Allende, alunos e professores da Faculdade de Belas Artes e do Centro de Estudos Latino-Americanos organizaram a exposição *América no invoco tu nombre en vano*⁴⁹, título homônimo de um poema de Pablo Neruda. A convocatória da exposição foi lançada em outubro de 1969 e sua abertura ocorreu no começo do ano seguinte no Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile (MAC), entidade alinhada ao programa de Allende. Na época, diversos veículos de comunicação divulgaram matérias sobre a mostra, entre eles, o jornal *El Siglo*, que anunciava os objetivos do evento: “selecionar obras que tenham como tema aspectos da realidade de nosso continente; buscar [...] o que define a América frente a outros mundos e culturas, e finalmente, motivar os artistas a expressar plasticamente a nossa realidade”.⁵⁰ Havia uma articulação de propostas muito similares entre o escopo conceitual e teórico da exposição e o plano de cultura e educação da Unidade Popular, sobretudo no que diz respeito à busca de emancipação da arte latino-americana e à definição de sua identidade, assim como ao estímulo à valorização da cultura nacional e à ampliação do acesso das camadas populares às variadas formas de arte.

Vale apontar que parte da agenda da Unidade Popular difundia um discurso caracterizado pela revalorização dos aspectos nacionais e pelo sentimento de pertencimento a uma comunidade nacional historicamente confiscada pelos estrangeiros ou pela elite local associada ao capital internacional. Jorge Castañeda escreveu sobre o impacto que a construção do nacionalismo teve sobre a intelectualidade de esquerda na América Latina: para estar com o povo, a esquerda deveria se aliar à nação e obrigatoriamente assumir uma postura contra a antipátria, caracterizada pela sombra norte-americana que dominou o restante da região desde o século XIX (CASTAÑEDA, 1994, p. 232). Não isenta de contradições, a constituição

48 Cf.: *REGLAMENTO para Centros de Madres. Hacia la Comunidad Organizada*. Colección Cartillas nº 1. 1970.

49 “América no invoco tu nombre en vano” é um poema épico de Pablo Neruda (1904-1973) que integra o livro *Canto General*, de 1950.

50 VIDAL, Virginia. Pintores de la Realidad Americana se reúnen en Enero. *El Siglo*, Santiago, 13 out. 1969. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

Figura 12 *Contracapa do Catálogo da mostra América no invoco tu nombre en vano, 1970.*

Fonte: Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

desse projeto de nação associou-se ao despertar da consciência nacional aliada a uma base popular. Formá-la, observa o autor, “significava envolver-se em suas demandas sociais: terra, direitos trabalhistas, proteção ou apoio à indústria ou comércio nacional” (CASTAÑEDA, 1994, p. 233). Ademais, representava ainda a busca de uma identidade nacional, pois “não há consciência nacional sem a identificação do outro”, pauta que fortalece a sociedade ao incluir o povo à nação (Ibid., p. 237).

Esse programa latino-americanista, analisado de um modo geral como parte da agenda nacionalista da esquerda, regulamentou muitas mostras de arte durante o governo Allende, além de impactar a produção teórica realizada no período. Desse modo, o fazer artístico era concebido como meio privilegiado de acesso aos problemas “formais, sociais, raciais, humanos, políticos, econômico e culturais”⁵¹, levando em conta, também, as tradições formadoras de raízes indígenas, europeias, negras, etc.

A exposição abordava o problema da América e as demandas políticas, antropológicas e culturais assumidas naquele momento, “após quatro séculos vivenciados de uma perspectiva de dependência asfixiante”,

51 Boletim Informativo da exposição *América no invoco tu nombre en vano*, 1969-1970. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

primeiro pelo “peso da política colonial” e depois pelo “imperialismo econômico e cultural”.⁵²

Outra questão levantada dizia respeito a uma produção autenticamente latino-americana, atribuindo o valor de autenticidade a um tipo de arte que levasse em conta os aspectos relevantes para o continente naquela década:

A América atual é uma América que não apenas se remete ao passado, mas que se move para o futuro, é a América de conteúdo revolucionário, é a América do subdesenvolvimento, mas também é um mundo que começa a tomar consciência de sua situação histórica. Fazer uma arte americana vai além de fazer arte indígena, é muito mais que fazer uma arte folclórica, recorre certamente a estas tradições, mas não se esgota nelas.⁵³

América no invoco tu nombre en vano exibiu obras de distintas linguagens, como instalações, objetos, pinturas, além de peças teatrais, saraus literários, práticas circenses e apresentações musicais, como a de Víctor Jara⁵⁴, famoso expoente da *Nueva Canción Chilena*, movimento musical de recuperação da música folclórica de raiz popular e de forte conteúdo social.⁵⁵

A impressão da jornalista Virginia Vidal, do jornal *El Siglo*, era de que naquela exposição “havia de tudo”, fruto do esforço coletivo que uniu dezenas de artistas comprometidos com as transformações políticas e sociais em andamento. De acordo com a periodista, “a incorporação do povo a um processo de culturação se junta com a dedicação do artista que cria para as massas, como parte da revolução”.⁵⁶ A mostra propunha um diálogo entre o espaço privado e consagrado de uma instituição consolidada como o MAC e a área pública conformada pelos jardins da instituição. Na parte externa, uma grande tenda revelava a condição plural da arquitetura móvel, frequentemente utilizada por organizações populares nas zonas rurais do Chile. O uso da tenda como espaço expositivo criava um jogo de oposição ao ambiente tradicional dos museus, propondo novos sistemas de exibição de caráter popular que tendiam a fundir-se com a própria “propaganda populista em busca de uma identidade nacional” (MACCHIAVELLO, 2011, p. 2).

52 Informe sobre a mostra *América no invoco tu nombre en vano*, no catálogo do Instituto de Arte Latino-Americana. *Anales de la Universidad de Chile*. Nueva Serie. Abril-Junho de 1971. Ano CXXIX. Nº 1, p. 103. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

53 Idem, p. 103.

54 Víctor Jara foi brutalmente assassinado pelo regime de Augusto Pinochet alguns dias após o golpe de 11 de setembro de 1973. O cantor e outras centenas de pessoas foram levadas ao Estádio Chile, lugar que virou um centro de detenção do regime militar. Lá o cantor foi torturado e fuzilado pelas forças policiais da ditadura. Atualmente, o Estádio leva o nome do cantor (Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7680.html>. Acesso em: 28 jun. 2018).

55 Ver carta de agradecimento de María Eugenia Zamudio, uma das organizadoras da exposição, pela participação de Víctor Jara na tenda móvel do evento. Santiago, 28 de maio de 1970. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

56 VIDAL, Virginia. Exposición revolucionaria. *El Siglo*, Santiago, 13 jan. 1970. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

Figura 13 Gracia Barrios. *América no invoco tu nombre en vano*, 1970.
Látex e óleo sobre tela. 160 x 301 cm.
Fonte: mac.uchile.cl

Além disso, a configuração da tenda instituía uma antítese essencial para aquele momento, ao se opor à noção de museu como um mausoléu distante do povo. Se uma das pautas discutidas no período foi a necessidade de os artistas estabelecerem um compromisso ético e social mais próximo da realidade, os espaços museológicos igualmente deveriam proporcionar respostas eficazes às mudanças em curso. O uso da tenda como opção museológica temporária e de fácil mobilidade assegurava um espaço mais democrático, ao eliminar a seleção do público por distinção social. De acordo com José Balmes, “a tenda é o circo, o jogo, o natural, o popular. O resultado dessa experiência foi que as pessoas entraram, se sentaram e se sentiram em suas próprias casas” (BALMES, 1971, p. 168). Evidentemente, a tenda era uma alternativa mais dinâmica de exibição de diferentes linguagens artísticas; contudo, o que estava em jogo era a configuração tradicional de museu tal qual este havia sido construído até então, apartado da vida real da população. Conforme veremos adiante, repensar essa configuração foi um dos desafios assumidos por Pedrosa ao sistematizar os princípios fundamentais do Museu da Solidariedade. Formada por um acervo de obras-primas da arte moderna mundial, a entidade deveria estar em compasso com a realidade revolucionária chilena e assumir o compromisso de erguer sua imagem institucional distanciando-se da ideia de museu como mausoléu.

América no invoco tu nombre en vano também foi o título da pintura apresentada pela artista chilena Gracia Barrios na ocasião. A obra sintetizava essa abertura para o espaço público como receptáculo das forças populares ao demarcar o caráter protagonista do povo. Em diálogo com a tradição muralista mexicana, o realismo crítico no painel de grandes dimensões realizado por Barrios expressava corpos em marcha e condensava

aquilo que ocorria em “várias cidades latino-americanas, com seus cidadãos assumindo as ruas e exigindo mais representação, direitos e justiça” (GIUNTA, 2018, p. 251).

A dialética entre público e privado, popular e erudito, nacional e internacional marcou o discurso da agenda latino-americanista no Chile. Os atores envolvidos nesse processo utilizaram amplamente os locais oficiais vinculados à Universidade e aos Museus, ao mesmo tempo que convocavam trabalhadores e artistas sem formação convencional para exporem nesses espaços. Simultaneamente, instituições universitárias alinhadas ao Governo Popular promoviam gratuitamente uma série de cursos artísticos para a classe trabalhadora. Por exemplo, durante o primeiro semestre de 1970, a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile ofereceu classes de desenho, história da arte, encadernação, ilustração, xilogravura, apreciação artística e introdução à arte popular.⁵⁷ Do mesmo modo, houve uma política de descentralização cultural capitaneada pelo Instituto de Desenvolvimento Agropecuário, que promoveu a criação de convênios em zonas rurais, por meio da formação de centros culturais campestres, onde eram oferecidos cursos de teatro, artesanato, pintura mural, entre outros (ALBORNOZ, 2005, p. 152).

Na esfera pública, houve estímulo à ocupação de diversos pontos da capital e do interior do país. A pintura mural e figurativa, vertente cujos grupos artísticos mais representativos foram as *Brigadas Muralistas*, foi um dos principais recursos visuais escolhidos para aproximar a arte da população, sintetizando alguns preceitos da arte comprometida. Na época das eleições presidenciais de 1970, as diversas brigadas começaram a realizar de forma espontânea uma série de intervenções artísticas em espaços públicos de Santiago, estabelecendo um diálogo visual mais direto com a cidade. As brigadas *Ramona Parra*, *Arte Muralista*, *Inti Peredo* e *Elmo Catalán*, ligadas à juventude comunista e socialista, foram os coletivos de arte urbana mais ativos do período. O caráter amplo e urbano do muralismo reforçava o viés-político da “arte da ‘polis’, onde a imagem e a cor são oferecidas a todos”⁵⁸. Essa modalidade de arte urbana baseou-se em uma narrativa visual e política amparada em múltiplas referências, desde a importância da educação, o trabalho nas fábricas e a justiça social até o embate direto com as guerras imperialistas e a perseguição social, conforme apontou Miguel Rojas Mix.⁵⁹

57 *Cursos Artísticos y Artesanales para Obreros y Empleados*. Informe do Museu de Arte Contemporânea. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

58 Informe sobre as *Brigadas Muralistas*. Catálogo do Instituto de Arte Latino-Americana. *Anales de la Universidad de Chile*. Nueva Serie. Abril-Junho de 1971. Ano CXXIX. Nº 1, p. 107. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

59 Idem. Abril - Junho de 1971.

1.3. Arte Popular, COCEMA e Trem da Cultura

O governo Allende também impulsionou o crescimento de cooperativas e outras organizações populares, ampliando as possibilidades de efetivação do vínculo entre essas modalidades autogestionáveis e as instituições estatais, já que, por meio da valorização da cultura popular, o povo desmistificaria os processos históricos de dominação. Em 1975, Mário Pedrosa escreveu o texto *Arte Culta e Arte Popular*, sobre a significativa experiência das cooperativas de artesanato no Chile. Em sua análise, o autor identifica a divisão entre arte pura e artes aplicadas como consequência dos novos códigos de valores da burguesia, ocasionados pela ascensão do regime capitalista na Europa. Em um primeiro momento, o crítico sedimenta o seu argumento sobre as origens do rebaixamento da arte popular, indicando a cisão ocorrida na história da arte desde o Renascimento, alavancada pela ascensão social da burguesia, que se tornou a principal reguladora de uma nova categoria de arte a qual apenas iniciados saberiam apreciar (PEDROSA, 1995, p. 325). No final do século XIX, essa cisão foi catalisada quando a história e a crítica de arte transformaram-se gradualmente em disciplinas autônomas. Logo, a arte pela arte virou uma tendência cuja essência estaria restrita à sua própria área de competência. Com o advento da arte moderna, as condições de representação converteram-se em temas centrais, de modo que a arte transfigurou-se em seu próprio assunto⁶⁰, favorecendo de vez a separação entre belas artes e arte popular.

O crítico que mais se notabilizou pela defesa da autonomia da arte moderna, sustentada por uma perspectiva formalista, foi Clement Greenberg. O norte-americano tutelou sua visão crítica baseada em uma linha evolutiva da história da arte ocidental, cujo ponto de partida seria a obra do pintor francês Édouard Manet e seu ápice, o expressionismo abstrato. A construção de seu argumento, muitas vezes autoritário e inflexível, contribuiu para a elaboração de um arsenal formalista, a partir da ênfase nos elementos essenciais da pintura. A qualidade de qualquer produção pictórica, seguindo Greenberg, dava-se em função exclusivamente de seus atributos formais, de modo que os artistas sucessores da evolução iniciada por Manet deveriam dar continuidade à tarefa de reduzir a profundidade fictícia da pintura. Para o autor, “a tendência da pintura moderna foi inverter as convenções do naturalismo escultural, e criar assim um tipo de espaço pictórico que não invocaria nenhum outro sentido que não fosse a visão” (GREENBERG, 2013, p. 195).

É bom lembrar que o sentido de autonomia defendido por Pedrosa era bastante distante do posicionamento dogmático greenberguiano. Embora o crítico brasileiro tenha reivindicado a causa da arte abstrata, o fez, sobretudo, por acreditar no poder de alcance de uma linguagem universal (ou internacional), de plasticidade inédita, que poderia atualizar um país periférico como o Brasil das décadas de 1940 e 1950. Nesse debate, Pedrosa assinalou que a atuação da arte deveria ocorrer no seu campo específico e

60 Cf.: GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

segundo os seus princípios. Não obstante, manteve-se coerente com a postura crítica a qualquer caráter esquemático na arte, sendo igualmente reticente à “arte pela arte” do século XIX e ao esquema formalista modernista, que, de acordo com Otília Arantes, ao “reduzir a arte a uma construção de formas, acabava por importar o modelo científico e a reproduzir os mecanismos sistêmicos do mundo” (ARANTES, 2004b, p. 64). Dessa forma, o exercício crítico do autor invariavelmente atendeu a uma interpretação na chave mais formalista, sem, no entanto, jamais desconsiderar os atravessamentos sociais que incidiam sobre o objeto artístico.⁶¹

A faceta apolítica da retórica retiniana da arte moderna⁶², enfatizada por sua própria área de restrição, contribuiu para o status elitista da arte erudita como uma forma de mistificação cultural. Mário Pedrosa lançou a pergunta: “e a arte popular? [...] esta sempre foi um produto que nunca participou das honras da historiografia da arte erudita, capítulo da grande história das nações do mundo ocidental” (PEDROSA, 1995, p. 326). O rompimento entre erudito e popular, decorrente do acirramento da luta de classes, destinou ao segundo a marca do pitoresco. A arte popular, como qualquer outra forma de arte, de acordo com Tício Escobar, “recorre ao poder da imagem sensível para mobilizar o sentido coletivo, trabalhar a memória comum, intensificar a experiência da realidade” (ESCOBAR, 2015, p. 200), contudo, a expressão popular foi historicamente desqualificada e não reconhecida como forma artística, ficando restrita a categorias tais como folclore, ritual e cultura material. O rebaixamento da arte popular se justificou pelo fato de essa tradição não se encaixar no discurso moderno de autonomia da arte, gerando essa cisão hierárquica entre o domínio superior da arte erudita, autônoma, e o mundo das artes menores, cujo sentido estético não se desassocia de seu conteúdo e função extra-estética (Ibid., p. 200).

A admissão da arte popular no relato de Pedrosa decerto partiu do esforço do autor em romper com essa separação historicamente construída, para posicionar em patamar equivalente o domínio popular e a arte erudita. Seu empenho consistia precisamente em colocar um fim a essa dicotomia, mas essa operação não era uma novidade no exercício crítico integrador de Pedrosa, que, desde a década de 1940, construiu uma versão alargada e inclusiva de história da arte. Ao mesmo tempo em que se inseriu e, sobretudo, amadureceu o campo da crítica de arte no Brasil, também soube, em sentido contrário, se diferenciar do círculo estreito dos especialistas. Essa visão dilatada da arte permitiu-lhe elaborar um *corpus* crítico abrangente – sem perder a erudição, diga-se de passagem –, cujo poder de alcance viabilizou um diálogo fraterno com distintas frentes culturais e sociais.

61 Em uma entrevista ao Pasquim, Pedrosa comentou o assunto: “Nunca achei que o artista tinha que se desinteressar do que se passa pelo mundo. Nunca fui arte pela arte.”. In: *A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário*. Pasquim, ano XIII, nº 646, 18 de novembro, 1981. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

62 Sobre as implicações políticas e sociais do expressionismo abstrato capitaneadas pelos Estados Unidos, bem como a mudança de hegemonia cultural e artística após a 2ª Guerra Mundial, de Paris para Nova Iorque, ver o livro *How New York stole the idea of the modern art – abstract expressionism, freedom, and the cold war*, de Serge Guilbaut.

A pesquisadora Marta D'Angelo se refere ao termo “perplexidade”, utilizado por Pedrosa em *Arte, Necessidade Vital*⁶³, para indicar o espanto e a dificuldade da classe culta brasileira em lidar com obras realizadas fora da norma. Na ocasião, o autor reportara-se ao “círculo estreito dos apreciadores e conhecedores das artes plásticas dos meios cultos e também da vanguarda, diante dos quadros e desenhos dos artistas participantes” (D'ANGELO, 2011, p. 47). O autor se referia à mostra de obras realizadas pelos pacientes do hospital psiquiátrico Engenho de Dentro e se questionava: “De onde vem esta perplexidade?”, pergunta a que ele mesmo responde:

Vem ainda dum resto de preconceito intelectualista, com que abordam o problema da arte [...]. Referimo-nos a artistas, críticos apreciadores conscientes e finos que guardam, porém, da educação acadêmica, noção de certo modo anacrônica da questão. Para esses, só interessa o resultado, isto é, a obra realizada, cujo fim é ser perpetuamente admirada ou adorada, num novo fetichismo (PEDROSA, 1996, p. 41).

A perplexidade evocada nada mais era do que um sintoma do anacronismo dos setores ilustrados, cujo sistema de valores contribuiu para reforçar preconceitos intelectualistas e, sobretudo, elitistas. A perpetuação desses valores dentro dos restritos circuitos reforçaria não apenas o rebaixamento da arte produzida pelos pacientes esquizofrênicos, mas também o da arte popular e da experiência artística das crianças, nas quais Pedrosa avistou uma ampla capacidade inventiva. Outro ponto relevante a se considerar nessa fala é a menção ao fetichismo da obra de arte sustentado pela visão anacrônica dos peritos em arte. Não por ventura, a fetichização da Arte que “ainda não perdeu a maiúscula” (Ibid., p. 41) foi resguardada por uma das tradições mais caras ao discurso modernista: a pureza da obra de arte como objeto de culto. Evidentemente, esse conceito também se aproximava da ideia de aura benjaminiana⁶⁴. A reproduzibilidade do trabalho artesanal, a despeito do princípio do objeto único, e a suposta ausência de autenticidade das obras elaboradas pelos artistas do centro psiquiátrico caminhavam no sentido contrário da lógica de fetichização da obra-prima, identificada por Pedrosa no texto citado. Ademais, o padrão de reprodução do artesanato e sua função extra-estética contaminavam o elemento mais nobre da arte erudita: o selo de pureza. Portanto, é válido situar o exercício dialético que embasou a estrutura argumentativa do autor brasileiro, cuja órbita democrática e arejada acolheu com coerência e isonomia produções marginalizadas pelas convenções e por artistas validados pelo cânone artístico, ou, como bem descreveu o tradutor Boris Schneiderman:

O que não falta de modo algum a Mário Pedrosa é esta coerência de visão de mundo. E isto parece realmente explicar a

63 Título da conferência de Pedrosa realizada no encerramento da exposição organizada pelo Centro Psiquiátrico Nacional, em 1947.

64 Sobre o conceito de aura, ver o texto “A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica” (BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012).

segurança com que enfrenta o caleidoscópio estonteante das artes contemporâneas. Sua posição é sempre radical, está sempre à frente da opinião corrente e consagrada.⁶⁵

Essa tendência dialética foi radicalizada após a vivência no Chile, sendo fruto da convivência com intelectuais terceiro-mundistas e da renovação do pensamento de esquerda.

Durante os mil dias do governo Allende, houve uma política de fomento que favoreceu o desenvolvimento de cooperativas de artesanato, fornecendo subsídios para a formação de um novo mercado, que gerou empregos em comunas no interior do país e na capital. Desde o governo de Eduardo Frei Montalva (1964-1970), havia um programa de estímulo, ainda que assistencialista, a um sistema de cooperativas nacionais ligadas ao Centro de Mães, organização feminina de base popular que concentrava a produção e a distribuição de artesanato. Após 1970, a expansão do artesanato produzido pela Cooperativa do Centro de Mães (COCEMA) e outras cooperativas autogestionáveis gerou efeitos sociais imediatos, desde a mudança no padrão de venda da arte popular, não mais centralizada pelo comércio de luxo, até a redistribuição de renda que favorecia os setores mais desprovidos. Pedrosa foi testemunha da valorização do artesanato como instrumento de transformação da sociedade, por avançar na “destruição” dos valores de classe” e “cooperar com a “desalienação cultural” (PEDROSA, 1995, p. 329).

Além de tudo, as políticas públicas de estímulo à produção artesanal colaboraram para a ampliação dos direitos da mulher no mundo do trabalho⁶⁶. A figura tradicional da dona de casa deu lugar à trabalhadora que poderia garantir a renda familiar ao mesmo tempo que apoiava as transformações na sociedade, por meio da contribuição econômica como forma de superação da pobreza (CARRASCO, 2016, p. 90). O viés emancipatório da mulher após o desenvolvimento dessas pequenas indústrias de artesanato também foi observado pelo crítico brasileiro:

Modifica-se sua condição no lar. A mulher do camponês ou do operário, [...] tendo que contribuir para o orçamento como criada nas casas da burguesia local [...] descobre uma atividade que, além de libertá-la dessas necessidades, compensando-a economicamente com vantagens, dá-lhe um prestígio que afirma a sua situação no lar, assim como no interior do grupo local e familiar (PEDROSA, 1995, p. 329).

65 SCHNEIDERMAN, Boris. O Guerreiro Mário Pedrosa. *Versus*, n. 1, 1975, p. 42. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

66 Durante o *Encuentro de Artistas del Cono Sur*, em maio de 1972, um grupo de artistas visitou a cooperativa *Casa de la Cultura de Goya*, ligada à mina *El Teniente*, fato noticiado pela jornalista Virginia Vidal. No meio da matéria publicada, chama atenção a fala de uma das alunas das oficinas de artesanato, ao se dirigir aos convidados: “agora me sinto uma pessoa e não apenas é a empregada do meu marido, como antes”. Cf.: VIDAL, Virginia. Solidaridad con pueblos de Chile y America en Encuentro de Artistas Plasticos del Cono Sur. *El Siglo*, Santiago, 15 maio 1972. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

Figura 14 Vista geral da Galeria Artesanal da COCEMA, 1972.

Fonte: Catálogo da mostra COCEMA.

Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl>

Algumas finalidades da COCEMA, de acordo com o seu estatuto, visavam justamente a promover o sentido de comunidade e solidariedade entre seus membros; interpretar e expressar os interesses de suas associadas em ações de formação e superação pessoal, intelectual, cultural, artística e social; além de capacitar suas sócias para o desenvolvimento de uma atividade produtiva que melhorasse a situação econômica.⁶⁷

A Galeria Artesanal, ligada à cooperativa, organizou, em 1972, uma exposição com obras produzidas pela COCEMA, com textos de Tomás Lago, pioneiro na valorização e difusão da cultura popular no Chile, e Nemesio Antúnez, artista e diretor do Museu Nacional de Belas Artes de Santiago. Lago ressaltou os traços chilenos de valores inconfundíveis naquelas peças expostas. As formas, cores e desenhos aplicados ao uso comum reuniam toda “a capacidade de criação e tecnologia [...] vinculada ao desenvolvimento de um nacionalismo em avanço. As exposições atuais, coordenadas pelos Centros de Mães mostram em seus conjuntos [...] a herança cultural em marcha” (LAGO, 1972, p. 1). Antúnez, por sua vez, exaltou a capacidade agregadora da COCEMA ao unir os artesãos urbanos, estabelecer um local permanente de exposição e estimular o trabalho horizontal por meio de assembleias. Assim, “se produz mais e se vende mais, os modelos são selecionados, os preços discutidos, há um intercâmbio de ideias, confrontação e organização” (ANTÚNEZ, 1972, p. 13).

Outra iniciativa cultural fundamental foi o Trem Popular da Cultura, projeto que reuniu sessenta artistas que circularam por diversas cidades do interior do Chile entre os dias 15 de fevereiro e 15 de março de 1971. A proposta inicial do Trem era concretizar a medida de número 40 do Programa

67 Estatuto da COCEMA (Cooperativa de Centro de Mães). Oficina de difusão. Santiago, 1970.

do Governo, relacionada à arte e à cultura. Salvador Allende esteve presente na Estação Central, local de partida do trem, e, na ocasião, discursou aos artistas viajantes, com uma fala que enaltecia o valor dos artistas no cumprimento das metas do programa da Unidade Popular: “Agradeço aos artistas do povo, porque durante a campanha eles ajudaram a entender que não apenas a independência econômica era importante, mas também a independência cultural”.⁶⁸ A grande missão do Trem Popular da Cultura era divulgar as produções artísticas em povoados do interior do país que dificilmente teriam acesso a diferentes modalidades, como ballet, concerto musical, apresentação teatral e exposição de artes plásticas. Como parte do projeto itinerante, foram expostas serigrafias de quinze artistas chilenos, entre eles José Balmes, Roberto Matta e Gracia Barrios.⁶⁹

Artistas que participaram da viagem compartilharam relatos sobre o projeto: “estamos conscientes de que a arte deve chegar ao povo e tratamos de cumprir. É um espetáculo integrado que vai entreter e agradar”.⁷⁰ A primeira parada do trem foi a cidade de Puerto Montt, logo depois, ele seguiu o trajeto de regresso, parando em outras províncias, nas quais permanecia por dois dias. O primeiro dia era destinado à realização conjunta de espetáculos teatrais, unidos por um tema central, em que os atores apresentavam os demais artistas do grupo. No segundo dia, cada modalidade artística era apresentada em um ponto específico da cidade, podendo ampliar as ações em sindicatos, no Centro de Mães ou em assentamentos de camponeses.⁷¹

O slogan do Trem – “A arte deve chegar ao povo” –, era compatível com a noção de povo encarnado como força motriz do processo revolucionário. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, em um momento de turbulências e disputas políticas por todo o território latino-americano, o conceito de povo foi central para os projetos políticos de esquerda em elaboração. Em termos gerais, a ideia de povo adquiriu uma nova conotação, próxima à do sujeito histórico portador de um sentimento de coletividade, que a tornou capaz de transformar a sociedade, ao reivindicar direitos dentro do Estado. De acordo com Andrea Giunta, “os anos sessenta foram anos de insurreição estendida. As massas, o povo e as multidões irromperam os cenários urbanos seguros de seu poder aterrador, transformador” (GIUNTA, 2018, p. 189).

A perspectiva interdisciplinar e pedagógica do Trem Popular da Cultura, cuja base destinava-se à construção da noção de povo como sujeito coletivo e político, também pode ser interpretada como o primeiro passo para a educação como prática da liberdade, sentido próximo ao

68 ALLENDE, Salvador. Cultura sobre rodas. *La Nación*, Santiago, 17 fev. 1971.

69 Guillermo Núñez, diretor do Museu de Arte Contemporânea na época, apoiou a iniciativa do Trem Popular da Cultura. No mesmo ano, o Museu abriu a exposição *Afiches Tren de la Cultura*, com as serigrafias que participaram da mostra itinerante no Trem. De acordo com uma carta de María Eugenia Zamudio, sem data, encontrada no arquivo desta mesma instituição, a coleção de serigrafias do Trem da Cultura também foi enviada para a Finlândia. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

70 Relato do artista Sergio Feíto (FEÍTO, Sergio. Cultura sobre rodas. *La Nación*, Santiago, 17 fev. 1971).

71 Idem. Santiago, 17 de fevereiro de 1971.

Figura 15 Cartaz do *Tren Popular de La Cultura*, 1971.
Fonte: Arquivo Fundación Salvador Allende

exposto por Paulo Freire. Consciente das opressões às quais as classes populares estavam submetidas, o educador brasileiro enxergava no poder emancipador da educação o caminho mais eficaz para a transformação de “homens-objeto” em “homens-sujeito”. Essa inversão de papéis implicava uma ampla conscientização das massas “através de uma educação que as colocasse numa postura de autorreflexão e de reflexão sobre o seu tempo e espaço” (FREIRE, 1967, p.36). Para Freire, a “autorreflexão” as levaria ao “aprofundamento consequente de sua tomada de consciência”, resultando em “sua inserção na História, não mais como espectadoras, mas como figurantes e autoras” (Ibid., p. 36).

No ensaio *Os antimuseus e antiescolas de Lina Bo Bardi e Paulo Freire*, a arquiteta Olivia de Oliveira estabelece uma ligação entre os procedimentos expositivos e didáticos das experiências museológicas de Lina Bo Bardi e os métodos revolucionários de educação popular de Paulo Freire, encontrando em ambos uma “pedagogia da emancipação e da liberdade” (OLIVEIRA, 2015, p. 85). Lina e Freire, cada um ao seu modo, mantinham um olhar crítico sobre os museus e a estrutura tradicional escolar, respectivamente, propondo a democratização do acesso ao ensino e à cultura, ao reconhecerem a arte e a educação como condições essenciais do homem (Ibid., p. 85).

Não por acaso, dois anos antes da experiência chilena do Trem Popular da Cultura, Lina Bo Bardi e Walter Zanini haviam se unido em São Paulo para concretizar um outro projeto de trem de arte, um híbrido de “trem-galeria-escola” (FREIRE, 2013, p. 71). Interessante notar a confluência de ideias revolucionárias que circularam para além das fronteiras nacionais, em um período politicamente agitado na América Latina. A convergência de projetos pedagógicos e artísticos evidenciava a potencialidade e a emergência de propostas emancipatórias como a dos trens chileno e brasileiro, em um continente historicamente marcado pela desigualdade social, econômica e cultural.

A arquiteta italiana foi convocada pelo historiador da arte e então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo para elaborar um projeto de adaptação de um vagão de trem para abrigar uma galeria móvel. O Museu já promovia uma série de exposições itinerantes pelo interior de São Paulo e em outros estados do Brasil desde o ano de sua inauguração, em 1963. A ideia baseava-se na descentralização daquele acervo de domínio público de seu local fixo, ampliando o acesso a outras localidades e públicos. De acordo com Cristina Freire, a proposta era “circular o acervo do MAC USP e torná-lo disponível mais amplamente no traçado predeterminado da malha ferroviária paulista” (Ibid., p.69).

Lamentavelmente, ambos os projetos foram interrompidos pela burocracia institucional e pelas adversidades políticas. No Brasil, a ideia do trem sequer saiu do papel: logo depois seria decretado o Ato Institucional nº 5, abrindo caminho para o período mais violento da ditadura militar. Já no caso chileno, o golpe de Pinochet finalizaria de maneira brusca a utopia materializada pelo experimento socialista.

No Chile, a experiência do Trem Popular da Cultura foi inspirada nas Missões Pedagógicas da Segunda República Espanhola (1931-1939), que foram uma espécie de escola ambulante que circulou por regiões distantes da Espanha até o começo da guerra civil (1936-1939), quando foi rapidamente destituída pelo conflito. A finalidade das Missões era “difundir a cultura geral, a moderna orientação docente e a educação cidadã em

aldeias, vilas e lugares, com especial atenção aos interesses espirituais da população” (GARRIDO, 1993, p. 148). Durante os cinco anos em que as missões circularam por toda a região espanhola, elas estabeleceram mais de cinco mil bibliotecas fixas e itinerantes, além de apresentarem sessões de cinema, pequenas orquestras e exposições de arte em formato de museus móveis, entre outras tantas atividades pedagógico-culturais. Após a Guerra Civil Espanhola, centenas de refugiados espanhóis buscaram exílio no Chile, criando um contexto favorável de trocas culturais no país anfitrião, que possibilitaram a influência da experiência espanhola no projeto chileno⁷².

A ideia do Trem chileno reportava-se também ao processo revolucionário soviético, que utilizou amplamente os trens como instrumentos de agitação e propaganda para o povo. Em um país de dimensões continentais e com um enorme contingente de analfabetos, os trens tornaram-se meios fundamentais para conscientizar e mobilizar politicamente as massas, por intermédio de ações artísticas.

A dimensão popular teve o seu correlato no impulso à internacionalização, por meio de algumas instituições artísticas fundamentais do período. Podemos citar o Museu de Arte Contemporânea (MAC), o Museu de Arte Popular Americana (MAPA) e o Instituto de Arte Latino-Americana (IAL), todos ligados à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile; o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), entidade essencial para a promoção de mostras e pesquisas em arte experimental⁷³; e, por fim, o Museu da Solidariedade, que abordaremos adiante.

72 Um navio chamado *Winnipeg* levou cerca de dois mil refugiados espanhóis da região da Aquitania, na França, até o porto de Valparaíso, cidade litorânea chilena. Salvador Allende, então ministro da Saúde do governo de Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), foi quem recebeu os exilados, em setembro de 1939. O traslado dos refugiados também contou com o apoio logístico e diplomático de Pablo Neruda.

73 Sob a direção de Nemesio Antúñez, de 1970 a 1973, o MNBA foi um importante espaço de estímulo às práticas conceitualistas no Chile. Podemos citar a intervenção do artista Gordon Matta Clark, em 1971, nos muros e andares da instituição, simultaneamente à construção da sala Matta, no mesmo Museu, em homenagem ao seu pai, o pintor surrealista Roberto Matta. Em 1973, o CAYC - Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, um dos mais importantes polos de arte conceitual da América Latina, enviou para o MNBA a emblemática mostra *Arte de Sistemas*, organizada por Jorge Glusberg. Sobre as práticas conceitualistas no Chile, ver: NOVOA, Soledad. Noções sobre o conceitual/Noções sobre o experimental: Chile anos 1960/70. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sul*. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2009.

1.4. Instituto de Arte Latino-Americana

O IAL, dirigido por Miguel Rojas Mix, integrou uma das frentes culturais mais importantes do Governo Allende, caracterizando-se pelo interesse latino-americanista manifestado em diversas exposições, publicações⁷⁴ e encontros internacionais. Criado em 1970, o Instituto tinha o propósito de promover a arte latino-americana como expressão direta de uma consciência “comum entre os povos de nosso continente”⁷⁵, sendo necessário também abordar as raízes de sua dependência cultural e econômica. A entidade foi concebida com o intuito de preencher uma lacuna no ensino e na difusão da arte latino-americana, além de formar bibliotecas, museus e cátedras especializados no tema. O trabalho do IAL se apresentava como importante “contribuição na luta contra toda servidão cultural e como estímulo permanente a toda forma de arte que se cria em nossa realidade”⁷⁶. Buscando ampliar o intercâmbio da arte chilena com um panorama artístico mais avançado, o Instituto reuniu acadêmicos e críticos reconhecidos, como Mário Pedrosa e o argentino Aldo Pellegrini⁷⁷, ao corpo docente e à área de pesquisa.

Associado ao IAL, Pedrosa elaborou textos críticos sob o impacto da realidade do país andino, como *O Modelo chileno de socialismo e a frente das artes*, que foi projeto de uma mesa redonda na entidade; *Arte e Revolução*; e *Alejandro Kokocinski*⁷⁸. No primeiro, o autor propôs uma análise da experiência chilena e das práticas artísticas, tendo como horizonte de reflexão os erros e os acertos do modelo russo, de 1917. A revolução em curso no Chile deveria levar em conta o experimento ocorrido na Rússia, pautando-se, contudo, no desenvolvimento do pluralismo democrático. O crítico destinava à classe artística a responsabilidade e a contribuição para assegurar o projeto socialista, baseando-se na concepção de diversidade artística e na aspiração popular (PEDROSA, 1995, p. 317). É bom recordar que a vocação plural estética e ideológica igualmente marcou a gestão do Museu da Solidariedade, cujo princípio pautou-se na receptividade das obras doadas, independentemente da qualidade formal, da técnica e da procedência.

74 As principais publicações do IAL foram: *Las Brigadas Muralistas*; *La Imagen del Hombre, escultura neofigurativa chilena*; *Guayasamin, un artista comprometido*; *Abstratos, geométricos y cinéticos*; *Bienal Chileno-Cubana, Encuentros de Artistas del Cono Sur*; e monografias dos artistas argentinos Luis Felipe Noé e Ernesto Deira.

75 Instituto de Arte Latino-Americana. *Anales de la Universidad de Chile*. Nueva Serie. Abril-Junho de 1971. Ano CXXIX. Nº 1, p. 93.

76 Idem, p. 94.

77 Aldo Pellegrini (1903-1973), crítico de arte essencial no campo cultural argentino, foi pioneiro na difusão das vertentes surrealistas no país. Pellegrini apoiou o desenvolvimento da arte abstrata e concreta e de movimentos como o *Arte Destructivo*, na década de 1960.

78 Textos datilografados com o logotipo do Instituto de Arte Latino-Americana. O primeiro foi apresentado como projeto de mesa redonda no IAL, em 1971, e republicado em: ARANTES, Otília (Org.). *Política das Artes*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995. *Arte e Revolução* foi escrito em dezembro de 1971, e o terceiro texto, sobre o artista italiano Kokocinski, data do dia 18 de julho de 1971. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

O segundo artigo, *Arte e Revolução*, escrito no final de 1971, possuía o mesmo título de outro texto produzido por Pedrosa quatro anos antes⁷⁹. Se, no artigo brasileiro, de 1967, Pedrosa partia de uma visão crítica sobre a relação equivocada entre o realismo socialista e uma arte supostamente política voltada para as massas, sob a Unidade Popular, o texto homônimo estabelecia a instância coletiva da arte promovida pelas experiências realizadas fora dos ateliês e de outros espaços consagrados como elemento de flagrador revolucionário. Essa experiência revolucionária soviética foi lida como matriz fundamental para a arte, ao suscitar acontecimentos primordiais, como a invenção da arte de rua, que contribuiu para a destruição “da estética da torre de marfim” (PEDROSA, 1971a, p. 1). Nessa obra também havia temas caros ao pensamento do autor, como a capacidade inventiva da arte, apta a fundir “todos os gêneros, todos os ismos” em uma “poderosa e irresistível finalidade totalizadora” (Idem, 1971a, p. 3), motivando a aproximação entre a arte e a vida. Por fim, o autor concluía que

A revolução e a arte se encontram na história com uma nitidez que não havia sido vista antes. A revolução [...] é a mais transcendente criação coletiva de um povo. E dessa criação, a expressão mais profunda e mais alta e duradoura que a arte teve. Se a revolução soviética chamou à vida a arte de seus primórdios, esta arte após um eclipse de trinta anos revive agora para reacender a tocha da criatividade quase extinta e revelar aos incrédulos que a revolução não morreu, vai prosseguir. [...] Arte e Revolução são vasos comunicantes (Idem, 1971a, p. 8).

Já em *Alejandro Kokocinski*, Pedrosa voltava novamente à concepção de “totalidade”, para examinar as particularidades das obras do artista italiano, que, no período da Unidade Popular, vivia no Chile. A totalidade de Kokocinski era atribuída a seu caráter múltiplo: além de confeccionar bonecas e se apresentar em circo, o italiano era cenógrafo, pintor e desenhista autodidata. Essa característica foi destacada pelo crítico como um tipo de formação autêntica em sintonia com a arte produzida na época, em que não era mais possível conferir gêneros, técnicas, tampouco hierarquia entre as categorias. Havia, nos desenhos do artista, um “calor expressivo” combinado a uma “estrutura plástica” que Pedrosa interpretava como uma “imaginação construtiva”, a qual o distanciava de uma tradição artística que “tem a lágrima fácil”⁸⁰ (PEDROSA, 1971b, p. 2). Como veremos adiante, arte e revolução foram temas amplamente discutidos e revisados

79 *Arte e Revolução* foi escrito em 1967. Cf.: AMARAL, Aracy (Org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*: Mário Pedrosa. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

80 Difícil não evocar a passagem do texto *A missa de Portinari*, de 1948, no qual o crítico apontou “os excessos pueris das lágrimas de cimento armado dos retirantes” ao se referir à pintura de grandes dimensões do pintor brasileiro. Nesse artigo, há os primeiros sinais de rompimento com Portinari, embora Pedrosa tenha elaborado uma crítica elogiosa. Em *O painel de Tiradentes*, do ano seguinte, ocorre a ruptura total com a velha escola figurativa representada por Portinari. É sabido que, nesse momento, Pedrosa propôs novos parâmetros para a arte, sem o apelo dramático e descritivo simbolizado pelo artista de Brodowski.

pelos intelectuais ligados ao Instituto de Arte Latino-Americana, e, certamente, o crítico brasileiro contribuiu para aprofundar o debate com autenticidade e sem sectarismo.

A imagem escolhida para o primeiro catálogo do IAL se adequava à incumbência conceitual da entidade, cujo argumento central baseava-se no retorno às raízes identitárias do continente como forma de valorizar a cultura regional. Trava-se de uma divindade mexicana chamada *Tlazoltéotl*, figura ancestral representante da “mãe de Deus dando à luz ao Deus do milho Centéotl”⁸¹. Evidentemente, essa opção, longe de ser aleatória, referendava a retórica latino-americanista capitaneada pelo IAL, que assumia no debate institucional a emergência de impor uma agenda anti-imperialista. No âmbito teórico, a crítica ao imperialismo protagonizou os debates da entidade e, no plano formal, apresentou-se como uma estratégia estética muitas vezes próxima ao dogmatismo visual do CPC brasileiro. É, porém, fundamental especificar que foram diversas as linguagens e os estilos artísticos que transitaram pelo local, incluindo artistas com experiências e trajetórias díspares, mas unidos pela conscientização política.

Os propósitos do Instituto de Arte Latino-Americana faziam referência direta à ideia de “Povo Continente”, desenvolvida por Salvador Allende em vários discursos proferidos em países como Argentina, Equador, Colômbia e Peru (MACCHIAVELLO, 2011, p. 4). Nas visitas diplomáticas a esses países, o presidente frequentemente reforçava os conceitos de homem americano e de nacionalidade latino-americana e as condições culturais e políticas que fortaleciam o vínculo entre os povos. Para Allende, o Chile vinha contribuindo para a projeção da América Latina no mundo, “com personalidade própria, digna e independente, o que requer profundas transformações em sua estrutura interna social e política” (ALLENDE, 1971, p. 32). A ideia de povo era utilizada para acentuar a unidade continental, sempre em benefício coletivo da região. Em visita à Colômbia, o presidente ressaltou o sentido de “povo continente”:

Nos unimos frente a um programa [...] implacável de fazer o progresso no Chile, elevar os níveis de nossas massas, trabalhar com afincamento e com paixão dentro da nossa própria terra, mas sempre olhando através das fronteiras materiais a América Latina, para contribuir sem soberba, sem pretensões hegemônicas, que algum dia a América seja a voz de um *povo continente* (Ibid., p. 48, grifo meu).

O viés latino-americanista de Allende fazia alusão ao sonho de integração do continente, demanda presente desde o período das lutas pela independência das colônias, no século XIX. Na *Carta da Jamaica*, de 1815, Simón Bolívar já se indagava: “Quem somos nós? Não somos índios nem europeus, mas uma espécie intermediária entre os legítimos proprietários do continente e os usurpadores espanhóis” (BOLÍVAR, 1999, p. 10). O problema da identidade, cujo perfil fora forjado de forma a se diferenciar dos colonizadores, converteu-se em um tema central no debate, vinculado às ideias de nação, povo e cultura americanos. Nesse período, as identidades nacionais

81 Instituto de Arte Latino-Americana. *Anales de la Universidad de Chile*. Nueva Serie. Abril-Junho de 1971. Ano CXXIX. Nº 1, p. 103.

Figura 16 Catálogo do *Instituto de Arte Latinoamericano*, 1971.
Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

foram traçadas com intenções políticas distintas e, ao longo do século XIX, alinharam-se em um sentimento comum de identidade latino-americana.

O “povo continente” de Allende também mesclava referências à obra *Nossa América*, de 1891, do poeta cubano José Martí. Considerado em Cuba o precursor da Revolução de 1959, Martí propunha a unidade das nações latino-americanas, a superação dos atritos políticos e a eliminação dos resquícios coloniais, pensando novas formas de reorganização interna, sobretudo como estratégia de interromper as ambições expansionistas da América Anglo-Saxônica, que, desde o século XIX, intensificava as intervenções na região.⁸² “O perigo maior da nossa América é o desdém do vizinho formidável, que não a conhece; e urge, porque o dia de visita está próximo, que o vizinho a conheça, a conheça logo, para que não a desdêne” (MARTÍ, 2011, p. 32).

Indubitavelmente, Cuba foi um satélite revolucionário e anti-imperialista que marcou parte da agenda do Instituto de Arte Latino-Americana. Se a política internacional da Unidade Popular distinguiu-se pelo reestabelecimento de vínculos diplomáticos com o país caribenho, os ecos dessa aproximação tiveram forte impacto nas instituições artísticas.

Assim que foi inaugurado, o IAL instituiu conexões diretas com a *Casa de las Américas*, entidade criada em 1959 na capital cubana, fruto da necessidade cultural de intercâmbio com outros governos latino-americanos no contexto da Revolução Cubana. Ao longo da década de 1960, a maior parte dos países vizinhos havia cortado relações diplomáticas com o regime de Fidel, de forma que a instituição cubana teve que inventar mecanismos para sair do isolamento. Figuras de prestígio internacional se aliaram à Casa e o bloqueio imposto ao país socialista acabou sendo neutralizado do ponto de vista cultural, de acordo com Claudia Gilman (GILMAN, 2018, p. 136). Nessa conjuntura, a ampliação de uma rede cultural entre Cuba e Chile fortaleceu a sedimentação desse bloco na América Latina, amplificando os radares socialistas na região.

Essa associação foi concretizada por meio de uma agenda repleta de exposições, como o *Encuentro Chile Cuba*, na *Casa de las Américas*, em Havana, de 1971; o evento *Encuentros de Artistas del Cono Sur*, no Instituto de Arte Latino-Americana, em Santiago, em 1972; e a *Exposición de la Plástica Latinoamericana*, em Havana, no mesmo ano. As mostras estreitavam os laços de fraternidade entre os países, abrindo espaço para um intercâmbio artístico e ideológico. Nas ocasiões, houve doações mútuas com o objetivo de impulsionar a criação do acervo do futuro Museu de Arte Latino-americana no Chile.

82 Paul Singer aponta que a ação imperialista norte-americana começou muito antes da Doutrina Monroe, de 1904. O economista cita a anexação de parte do território mexicano pelos Estados Unidos, em meados do século XIX. Os Estados Unidos também anexaram Porto Rico ao seu território e mantiveram Cuba sob proteção por quase 25 anos. Em 1903, promoveram a separação do Panamá da Colômbia, para facilitar a construção do canal no país, no começo do século XX, e, por fim, igualmente mantiveram o país panamenho sob sua salvaguarda. Cf.: SINGER, Paul. *América del Sur 2006: de la geografía a la historia*. In: GONZÁLEZ, Helena; SCHMIDT, Heidulf (Orgs.). *Democracia para una nueva sociedad (modelo para armar)*. Caracas: Nueva Sociedad, 1997, p. 168-169.

No primeiro encontro, em Havana, Miguel Rojas Mix e os artistas chilenos José Balmes e Guillermo Núñez, junto ao vice-diretor da *Casa de las Américas*, Mariano Rodríguez, redigiram o documento nomeado *Declaración de Havana*. As diretrizes e os interesses comuns entre os países foram publicados nesse manuscrito, que postulava, também, um horizonte crítico de reflexões artísticas que orientaram as exposições e os encontros organizados pelo IAL. O primeiro ponto significativo da *Declaración* expunha o desafio do artista e a sua “consciência revolucionária” na criação de “novos valores” e de uma “nova arte”, que fosse patrimônio de todos⁸³. O papel do artista segundo a *Declaración de Havana* era semelhante à tese do “artista comprometido”, tutelada por Ferreira Gullar no começo da década de 1960. À época, o então diretor do Centro Popular de Cultura defendeu que “o artista exercerá função social na medida em que tenha consciência de sua responsabilidade e compreenda que a arte é um meio de comunicação coletiva” (GULLAR, 2006, p. 46). Essa proposição definia a reinvenção de uma nova cultura, surgida do reencontro do artista com o povo, a contrapelo da lógica individualista de criação operante nas sociedades burguesas. Para uma ação artística revolucionária, “é necessário que o artista assuma a sua responsabilidade e volte a ocupar a sua posição no povo. Apenas assim pode ser um criador. Toda criação emana de uma investigação; mas uma investigação da própria realidade”⁸⁴. Esses foram os pressupostos do intercâmbio firmado entre Chile e Cuba, estabelecendo-se então um novo “meridiano da solidariedade” (MACCHIAVELLO; SUÁREZ, 2015, p. 177) pela arte e pela revolução.

Havia uma compreensão maniqueísta na *Declaración* que opunha o criador autêntico ao criador servo da classe dominante, o qual era descrito como uma figura alienada e produtora de uma arte puramente formal a serviço da penetração cultural imperialista. No mesmo ano, Miguel Rojas Mix escreveu o texto *Arte y Revolución*, no qual desenvolvia e aprofundava questões abordadas no manuscrito feito em Havana. O texto sintetizou parte do imaginário político que prevaleceu nos debates do IAL, além de expor polêmicas e critérios ideológicos que definiram o papel dos artistas na revolução. Rojas Mix se questionava sobre as acusações de a arte revolucionária ser panfletária e, portanto, nociva à esfera da criação artística. Para defender seu argumento, fazia uma crítica à noção de liberdade criadora como conceito moderno de autonomia comprometido com o sistema burguês. Para o autor, só haveria liberdade criadora em uma sociedade nova, que rompesse com “vínculos de dependência e com a dicotomia entre arte burguesa e proletária” (MIX, 1971, p. 5). Contudo, o autor estabelecia um modelo estancado de arte, ao impor ao artista a manifestação de atributos revolucionários em sua produção, pois, se não os expusesse, a obra se tornaria “necessariamente inautêntica” e a posição de revolucionário do artista não passaria de uma “mera declaração” (Ibid., p. 4).

A *Declaración de Havana* foi publicada na ocasião da abertura do *Encuentro Chile Cuba*, mostra que trazia uma seleção eclética de artistas de diferentes gerações reunidos sob os ditames da arte revolucionária definida pelo manuscrito. A expressão plástica cubana contava com expoentes da arte abstrata, informalista e da nova figuração.

83 Declaración de la Habana (1971). Encuentro Chile Cuba. *Cuadernos de Arte Latinoamericano*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973, p. 6.

84 Idem, 1973, p. 7.

Figura 17 Raúl Martínez. *Repeticiones de Martí*, 1968.
Óleo sobre tela. 147x126 cm.
Coleção Museu da Solidariedade Salvador Allende.
Fonte: <http://mssa.cl/obras/repeticiones-de-marti/>

A obra *Repeticiones de Martí*, do pintor Raúl Martínez, por exemplo, trazia o ícone da Revolução Cubana multiplicado em cores quentes, formas e pinceladas alheias aos retratos oficiais, de cunho realista, dos grandes heróis nacionais. Na história da arte, a imagem pop norte-americana referia-se à perda de originalidade caracterizada pelo mundo do consumo e da produção serial: “O sentido trágico da Pop Art reside justamente no comentário [...] dessa perda de identidade, [...] sem julgamento e sem resistência” (CANONGIA, 2005, p. 44). Sua adoção cubana foi invertida como estratégia política para reforçar o valor e a identidade dos ícones revolucionários. Na produção pictórica de Martínez, “Che, Martí, o Povo, os heróis de sempre e os cotidianos protagonizam o outro extremo de uma luta ideológica, em contrapartida à representação pop dos ícones de consumo norte-americano” (ALONSO, 2006, p. 15).

A capacidade de articulação difundida nesses encontros legitimou a centralidade da função política da arte em oposição à retórica do objeto artístico autônomo e das leis do mercado. As redes que floresceram desse novo polo cultural e político contribuíram para uma agenda cheia de oficinas, exposições multicontinentais, debates e concursos que permitiram produzir símbolos “usados na luta”, além de “denunciar manifestações de repressão burguesa, campanhas de oposição à política imperialista e convocatórias à solidariedade internacionalista” (LONGONI, 2015, p. 237). O projeto colaborativo foi exitoso e a conferência seguinte ocorreu em Santiago, em 1972.

1.5. Encuentros de Artistas del Cono Sur

Encuentros de Artistas del Cono Sur reuniu artistas da Argentina, do Uruguai e do Chile e teve Mariano Rodriguez, representando a *Casa de las Américas*, como observador. A abertura do evento ocorreu alguns dias antes da inauguração do Museu da Solidariedade⁸⁵ e contou com a presença de Mário Pedrosa e Aldo Pellegrini, que auxiliaram na organização do encontro no Instituto de Arte Latino-Americana, ativando redes de contatos mais amplas. Um bom exemplo dessa articulação foi a participação dos pintores argentinos Ernesto Deira e Luís Felipe Noé, expoentes do grupo *Nueva Figuración*, que, a essa altura, eram figuras reconhecidas internacionalmente.

Os esforços para atrair artistas e intelectuais ao “Novo Chile”⁸⁶ haviam começado no ano anterior. Pellegrini escreveu a Deira em junho de 1971, comunicando-lhe a abertura do IAL, que incluía a concepção de um Museu Latino-Americano. Na mesma correspondência, o crítico pedia apoio ao seu contrerrâneo para divulgar a instituição chilena aos seus pares.⁸⁷ A delegação argentina foi bastante ativa no *Encuentros de Artistas del Cono Sur*, com a presença heterogênea de artistas de distintas tradições estilísticas, como Victor Grippo, Antonio Berni e Eduardo Costa, além de outros marcados pela postura mais combativa na política.

Desde o final da década 1960, as vanguardas artísticas argentinas atravessavam um período de crise caracterizado pelo afastamento do circuito artístico tradicional. As experiências de caráter conceitualista igualmente contribuíram para uma guinada radical da arte, bem como para o abandono de linguagens e materiais consagrados. Essas transformações abriram espaço para a ação política direta como forma artística legítima e possibilitaram o estreitamento do elo entre as vanguardas e os movimentos sindicais, cada vez mais relevante como instrumento de luta ideológica. Artistas argentinos envolvidos diretamente nesse tipo de militância política, entre

85 O encontro, organizado pelo IAL e pela *Casa de las Américas*, ocorreu entre os dias 3 e 15 de maio. O Museu da Solidariedade foi inaugurado dias depois.

86 Carta de Aldo Pellegrini a Ernesto Deira. 22 de junho de 1971. Arquivo Digital ICCA DOCS. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/745056/language/es-MX/Default.aspx>. Acesso em: 25 jun. 2018.

87 Idem. 22 de junho de 1971. Arquivo Digital ICCA DOCS. Acesso em: 25 jun. 2018.

os quais podemos citar León Ferrari, Graciela Carnevale, Margarita Paksa e Juan Pablo Renzi, atuaram nos debates do IAL. Esse grupo participou da emblemática proposição coletiva *Tucumán Arde*⁸⁸, em 1968, ação político-artística de denúncia que estabelecia posicionamentos convergentes com alguns temas abordados na *Declaración de Havana*. A responsabilidade social do artista como impulso inicial do ato criador e a exigência da criação como forma de investigação da própria realidade⁸⁹, tal como ocorreu nas pesquisas prévias realizadas em Tucumán, são exemplos da convergência entre a cartilha cubana e os postulados políticos acionados pelos argentinos. Os artistas de *Tucumán Arde* foram incorporados à rede chilena por meio de Julio Le Parc, que, ao passar pela *Casa de las Américas*, em Havana, apresentou a ação interdisciplinar argentina a Mariano Rodríguez.⁹⁰

Por sua vez, Luis Felipe Noé aprofundou o sentido de rede latino-americana promovido pelo IAL ao integrar o *Encuentros* e participar da mostra *El arte de América Latina es la Revolución*, cuja publicação homônima divulgava uma entrevista de Miguel Rojas Mix com o artista. Em consonância com o debate chileno, Noé propunha uma reflexão sobre o exercício artístico em um contexto marcado pela dependência cultural e a superação desse impasse como processo de emancipação política. O argentino se apropriava da metáfora da inversão para discutir os processos de descolonização em curso e, mais uma vez, o papel do artista na revolução, pois apenas a revolução revelaria a “verdadeira imagem” da América Latina (MARCHESI, 2010, p. 125). Para reforçar seu manifesto, o artista expôs uma série de cartazes que revisitavam a imagem icônica do mapa invertido de Joaquín Torres García,

88 *Tucumán Arde* foi uma ação político-artística de denúncia das condições degradantes da população de Tucumán, no norte da Argentina. Um grupo de artistas e intelectuais se apropriou de anúncios oficiais da mídia corporativa, ligada ao governo militar. Conhecida como *Operación Tucumán*, essa propaganda governamental favorecia a indústria açucareira, apoiada pelo capital norte-americano, em detrimento dos produtores locais. A Operação havia fechado várias refinarias, principal fonte de renda da região, aumentando as taxas de desemprego e pobreza. Para desmascarar a realidade simulada pela mídia, os artistas criaram um canal de contrainformação, demonstrando a inviabilidade desse projeto de modernização ligado às grandes corporações. Intelectuais e artistas de Buenos Aires, Santa Fé e Rosário se reuniram durante meses para efetivar essa campanha de comunicação coletiva, que funcionou em diversas etapas. Os artistas espalharam pela cidade a legenda *Tucumán Arde*, divulgaram cartazes com o nome fictício do evento, *I Bienal de arte de vanguardia*, para despistar os agentes de censura, e produziram um levantamento estatístico sobre a realidade social da província. A exposição foi inaugurada em novembro de 1968, na sede do sindicato da CGT (*Confederación General del Trabajo*), da cidade de Rosário, e incluía fotografias, cartazes e vídeos que denunciavam a grave situação econômica e social da província, em contraposição aos índices divulgados pelos meios de comunicação oficial, blindados pela ditadura de Juan Carlos Onganía. Cf.: LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2008.

89 Declaración de la Habana. *Op.cit.*, 1973, p.7.

90 Ver carta do dia 4 de março de 1971, de Mariano Rodríguez a Graciela Carnevale, na qual o cubano demonstra interesse pela ação e solicita fotos e materiais sobre *Tucumán Arde* à artista rosarina. Arquivo Digital Graciela Carnevale. Disponível em: <http://archivosenuso.org/carnevale/colecciones>. Acesso em 22 abr. 2019.

Figura 18 Joaquín Torres García. *Nuestro Norte es el Sur*, 1935 (à esquerda)
Luis Felipe Noé. *El arte de América Latina es la Revolución*, 1971 (à direita).
Fonte: <http://www.luisfelipenoe.com/textos/>

a qual integrou o campo iconográfico vinculado às vanguardas artísticas do começo do século XX. Segundo Mariana Marchesi, a utopia evocada pela imagem de Torres García representou uma tradição que buscou estratégias alternativas de interpretação da realidade latino-americana (Ibid., p. 125).

O ato de inversão exposto em *Nuestro Norte es el Sur* “implica uma outra localização de fundamento ideológico” e “marca uma nova etapa que se propõe como independente para a arte latino-americana” (GIUNTA, 2011, p. 296). A inversão cartográfica reivindicava novos parâmetros, a partir da “justa ideia de nossa posição, e não como querem o resto do mundo”, e buscava, ainda, “sinalizar insistentemente o Sul” (GARCÍA *apud* GIUNTA, 2011, p. 296), tal como indicou o manifesto uruguaio de 1935, que assentou muitas das bases do imaginário político e artístico décadas depois. No Chile de Allende, inverter o mapa era uma espécie de grito anti-imperialista que simbolizava um novo período de insubordinação e independência cultural.⁹¹

Na ocasião do *Encuentros*, Ernesto Deira, outro expoente da *Nueva Figuración*, comentou a um jornal chileno sobre o intercâmbio entre artistas promovido pelo evento:

O Encontro de artistas plásticos do cone Sul tem a particularidade de ser o primeiro encontro deste tipo [...] claramente preocupado com a América Latina e seus países, o que lhe confere enorme transcendência. Esse ponto de partida vai permitir, sem dúvidas, melhores formas de intercâmbio, informação e conhecimento mútuo. Apoiará os movimentos coletivos e permitirá criar as bases de uma ação unificada em nosso campo latino-americano.⁹²

Os participantes do *Encuentros de Artistas del Cono Sur* se dividiram em cinco comissões que discutiram os seguintes temas: 1 – Significação

91 Nos últimos anos, estudiosos têm formulado leituras mais críticas em relação à operação de inversão realizada por Torres García. Podemos mencionar a tese de Joaquín Barriandos, na qual o pesquisador e curador mexicano sustenta o quanto o uso massivo da inversão cartográfica como símbolo da arte latino-americana reforçou a sua própria institucionalização, “tornando-se pesada e estática, sem poder localizar-se além da meta-geografia da modernidade: é uma modernidade outra, e está invertida, mas é uma modernidade, com tudo o que isto implica” (BARRIANDOS, 2013, p. 78). Os apontamentos de Barriandos partem da reflexão sobre a construção do conceito de América Latina, elaborado por Walter Mignolo no livro *La Idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Nessa obra, o semiólogo argentino e figura chave nos estudos pós-coloniais lembra a apropriação indevida da categoria “América” feita pelos Estados Unidos para referirem-se ao seu próprio país. Na sequência, cita a herança de uma “imagem desnaturalizada do continente”, deixada por Torres García, como estratégia crítica contrária à hegemonia norte-americana na região. Contudo, Mignolo evidencia os limites dessa inversão e os “silêncios gerados pela perda da cartografia indígena e afro-americana. [...] inverter a imagem naturalizada da América, com o Sul para cima, é um passo importante, porém não é suficiente. Transforma-se o conteúdo, mas não os termos do diálogo” (MIGNOLO, 2007, p. 169).

92 DEIRA, Ernesto. Solidaridad con pueblos de Chile y America en Encuentro de Artistas Plasticos del Cono Sur. *El Siglo*, Santiago, 15 maio 1972. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

SOLIDARIDAD CON PUEBLOS DE CHILE Y AMERICA EN ENCUENTRO DE ARTISTAS PLASTICOS DEL CONO SUR

El sábado pasado finalizó el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, que se desarrolló en el Instituto de Arte Latinoamericano, de la Universidad de Chile.

En un ambiente de confraternidad se discutieron los diversos puntos del temario y se sacaron conclusiones que serán dadas a conocer no sólo en los ambientes artísticos y culturales, sino también en los frentes de masa de Argentina, Uruguay y Chile.

Tal como lo señaló cuando lo entrevistamos el pintor argentino Ernesto Deira:

"El Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur tiene la

particularidad de ser el primer encuentro de este tipo de un sector del continente, claramente preocupado por América Latina y sus países, o que le confiere enorme trascendencia. Este punto de partida va a permitir, sin lugar a dudas, mejores formas de intercambio, información y conocimiento mutuo. Apoyará los movimientos colectivos y permitirá achar las bases de acciones unificadas en nuestro campo latinoamericano. Los acuerdos se han establecido sobre las máximas posibilidades de coincidencia, sin que ello signifique que no se hayan respetado las posiciones individuales y de grupo, habida cuenta —además— de las ca-

racterísticas de cada uno de los países a que pertenecen los integrantes de este Encuentro".

Contacto con Chile

Los artistas de Uruguay y Argentina, tienen la expresión unánime de solidaridad con el pueblo chileno. Se han sentido conmovidos y admirados no sólo por el cariño con que los han rodeado trabajadores y estudiantes, sino, especialmente, por las manifestaciones culturales y plásticas que han encontrado en diversos sectores. Así como les llamó poderosamente la atención el trabajo muralista de las BRP, tuvieron la sorpresa y el gusto enorme de cepartir con los obreros de El Teniente. Cuando visitaron la Casa de la Cultura de Coya que ahora dirige Víctor Hugo Núñez, uno de ellos preguntó a los alumnos si las horas que pasaban en la Casa de la Cultura haciendo objetos artísticos se proyectaban socialmente, si integraban esa labor a la vida cotidiana, si los objetos los usaban para adornar sus propias casas. La esposa de un obrero respondió sencillamente: "Ahora me siento una perso-

na y no la empleada de mi marido, como antes".

Los visitantes apreciaron el trabajo integrado de la Casa de la Cultura. Además de la escultura en cobre (el artista Francisco Gacitúa reemplaza a Carlos Váñez, quien también fue el primer director de la Casa), tejido a telar, cerámica, pintura. Ahora se están haciendo cursos de primeros auxilios y nutrición. Tal como lo señaló Víctor Hugo Núñez: "No sólo enseñamos a hacer la olla de barro, sino también la clase de porotos que cocinaremos en ella".

Los artistas plásticos también tuvieron oportunidad de conocer una iniciativa novedosa: los talleres móviles —buses— para la gente de los villorios más apartados. Los talleres móviles van una vez por semana. Luego que los interesados demuestran las técnicas, instalarán sus propios talleres.

Eugenio Darnet, el grabador uruguayo, quedó admirado cuando un pequeño de seis años le dio una clase sobre la técnica de hacer títeres. El niño trabajaba con otros niños que él. Además de confeccionar y vestir los títeres, hacen la representación.

NO SOLO DE PAN...

Por Virginia VIDAL

ERNESTO DEIRA: "DEFINICIONES 5".

Colegio de Arquitectos de Chile

CONCURSO DE ARQUITECTURA DEL MOPT

Ponemos en conocimiento de nuestros colegiados que la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Transportes está llamando a un Concurso Público para el CENTRO CIVICO MONEDA.

Las bases estarán en venta en Santiago desde el 15 al 29 de marzo en la Oficina de Concursos del MOPT (Morandé 59-12º piso), entre las 10 y 17 horas. En Valparaíso se venderán desde el día 17, en la Delegación Provincial del Colegio (Blanco 653). Podrán ser adquiridas por todos los arquitectos que estén en pleno derecho del ejercicio profesional.

Concurso Público de Anteproyectos "Juzgado y Centro de Observación de Menores, Arica".

Las bases para este Concurso se podrán en venta entre el 29 de mayo y 12 de junio próximo.

EL SECRETARIO

MUSEO DE SOLIDARIDAD SALVADOR

Figura 19 Solidaridad con pueblos de Chile y América en Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur. Jornal El Siglo, Santiago, 15 de maio de 1972.

Detalhe da pintura *Definiciones 5*, de Ernesto Deira, à direita.

Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

ideológica da arte; 2 – A arte na América Latina e o momento histórico mundial; 3 – Arte e comunicação de massas; 4 – Arte e criação popular; e 5 – Estratégia cultural.⁹³ Embora cada mesa tenha focado em demandas específicas, prevaleceu o tema da responsabilidade social do artista, designado de maneira geral como trabalhador da cultura, cujo objetivo central seria a luta contra a dependência e o imperialismo. O resultado dessas discussões foi publicado em um catálogo produzido pelo IAL⁹⁴. A programação do evento também promoveu o contato *in locu* dos participantes com algumas ações culturais do governo Allende, como a visita a fábricas e espaços autogestionáveis de economias locais, como a mina *El Teniente*.⁹⁵

Mário Pedrosa e outros dezessete convidados, entre eles Rojas Mix e os argentinos Ferrari, Carnevale, Carpani e Paksa, participaram da segunda mesa. O compêndio desse debate amalgamava diferentes embates e visões sobre a autenticidade da arte latino-americana, o impacto e os limites do internacionalismo na sensibilidade regional e as definições de arte burguesa *versus* arte revolucionária. A primeira era descrita como tributária de uma sociedade dividida em classes e baseada na propriedade privada e a segunda, como uma arte de transição, fruto da crise da sociedade burguesa. Em todos os debates, destacou-se o caráter processual da revolução, cujo parâmetro, evidentemente, era a via chilena democrática de transição entre a etapa burguesa e a etapa socialista revolucionária.

A mesa “a arte na América Latina e o momento histórico mundial” apresentou algumas ideias caras ao pensamento de Pedrosa, com referências elaboradas pelo crítico em artigos escritos antes do exílio.⁹⁶

93 **Comissão nº1: Participantes:** Luis Felipe Noé, Helio Casal, Eugenio Darnet, Carlos Maldonado, José Balmes, Luis Araneda, Hernán Muñoz, Carmen Taber, Mariano Rodríguez, Ximena Rodríguez. **Observadores:** Ricardo Roux, Américo Castilla, Josefina Robirosa, Victor Grippo. **Comissão nº2: Participantes:** Ignacio Colombres, Ricardo Carpani, León Ferrari, Amalia Polleri, Jorge Santa Maria, Graciela Carnevale, Gustavo Poblete, Mário Pedrosa, Miguel Rojas Mix, José García, Lautaro Labbé, Hernán Meschi, Víctor Contreras, Delia del Carril, Bernal Troncoso, Maria Luisa Señoret. **Observadores:** Gabriela Bocchi, Margarita Paksa. **Comissão nº3: Participantes:** Daniel Zelaya, Pablo Obelar, Oscar Smoje, Roser Bru, Luz Danoso, Pedro Millar, Simone Chambelland, Irene Domínguez, Helga Krebs, Tatiana Alamos. **Observadores:** Manuel Tavares, Elisabeth Oldenburg, Eduardo Audibert. **Comissão nº4: Participantes:** Jorge Damiani, Julio Montané, Mônica Bunster, Ricardo Mesa, Carlos Vásquez, Alejandro González, Francisco Bustamante. **Observadores:** Irma Saffons. **Comissão nº5: Participantes:** Bengt Oldenburg, Eugenio Darnet, Ernesto Deira, Antonio Berni, Leopoldo Presas, Eduardo Rodriguez, Francisco Brugnoli, Eduardo Garreaud, Félix Maruenda, Gracia Barrios, José Martínez, Ana María Stuparich. **Observadores:** Oscar Astromujoff, Eduardo Costa, Josefina Robirosa, Juan Pablo Renzi.

94 Cf.: *Dos encuentros: 1- De artistas del cono sur (Santiago, Chile, 1972). 2- De plastica latinoamericana (La Habana, Cuba, 1972). Cuadernos de Arte Latinoamericano*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973.

95 No já referido texto *Arte Culta e Arte Popular*, Pedrosa menciona a parceria entre o Instituto de Arte Latino-Americana e a mina *El Teniente*, da fundação da *Casa de la Cultura de Goya*, um espaço de oficinas artísticas direcionadas aos trabalhadores da mina (PEDROSA, 1995, p. 330).

96 Textos escritos entre 1966 a 1970, como *Crise do Condicionamento Artístico, O “Bicho da Seda” na Produção em Massa, Quinquilharia e Pop’Art*, entre outros.

Primeiramente, havia citações diretas à teoria marxista no campo da arte. Nos anais chilenos, os participantes assinalaram o perfil hostil do capitalismo em relação à cultura artística e ao ambiente criativo: a privação da classe trabalhadora das satisfações essenciais ao ser, como a necessidade da arte, por exemplo, contribuía para a manutenção da sociedade de classes. Tal como alertou Pedrosa anteriormente, não haveria como abordar o assunto da produção sem falar no sistema de trabalho, nas formas de trabalho e na própria esfera da criação. “Nas condições dadas”, dizia o crítico, ao analisar o contexto do capitalismo avançado, “toda a atividade, mesmo a mais desinteressada, [...], tende a ser absorvida pelo círculo do trabalho produtivo, ou o trabalho que só produz para o mercado” (PEDROSA, 2007, p. 90). Sua análise estava voltada para os rumos que a arte havia tomado após a arte pop, cujo caráter complacente, que, próximo à escala industrial, diluía as fronteiras entre a arte e as *commodities*, Pedrosa via, não por acaso, com desconfiança. No entanto, sua previsão trágica da arte, acelerada pelos experimentos contemporâneos da arte pop, foi postergada em sua passagem chilena.

No contexto da Unidade Popular, sua crença na recuperação da *práxis* revolucionária das vanguardas seria renovada com a tomada de consciência do artista, cujo ato de criação não estaria mais condicionado exclusivamente à lógica do mercado. Essa foi uma das utopias que Pedrosa pôde acompanhar de perto, ao angariar centenas de obras doadas em solidariedade ao povo chileno, durante sua gestão do Museu da Solidariedade. Esse experimento de fraternidade artística abriria caminho para um devir revolucionário análogo às atividades comunitárias pré-capitalistas, que se baseavam na funcionalidade social da arte. Pedrosa frequentemente exaltou a integridade do produtor independente membro das sociedades ditas “primitivas”, reconhecendo os resíduos dessa dimensão coletiva de outrora na produção de alguns artistas contemporâneos e na arte popular chilena. Ambas as produções se caracterizavam, segundo o crítico, pela insubmissão ao mercado capitalista, cuja lei é transformar tudo em mercadoria e valor de troca.

A construção da ideia de arte latino-americana autêntica abordada no texto referente à mesa “a arte na América Latina e o momento histórico mundial” também recuperou algumas teses elaboradas por Miguel Rojas Mix em exposições anteriores do IAL. A autenticidade americana deveria ser expressa não apenas por valores exaltados na cultura indígena, folclórica ou pré-colombiana, mas também nos princípios revolucionários da América dos anos 1970, exatamente como foi pensado o eixo conceitual da mostra *América no invoco tu nombre em vano*. No entanto, o debate do *Encuentros* aprofundava esse assunto, ampliando o repertório de figuras históricas do continente, com a inclusão de José Martí e do peruano José Carlos Mariátegui. Ambos eram descritos como precursores de um sentimento que havia favorecido o surgimento de uma nova cultura, por meio do valor de seu próprio povo, em detrimento da hegemonia cultural burguesa na América Latina. De acordo com as ideias do debate, a estrutura social de classes aprofundou a dependência cultural e econômica, contribuindo para que os “países de nossa América” sufocassem a presença do elemento indígena desde a Conquista.⁹⁷

97 *Dos encuentros... Op. cit.*, 1973, p. 11

Seguindo essa linha, a citação a Mariátegui não era improcedente. Ainda nas primeiras décadas do século, o autor foi um dos primeiros pensadores marxistas a refletirem sobre o socialismo na chave indo-americana, dentro do que ele denominou “comunismo agrário inca”⁹⁸. Mariátegui defendia que a sobrevivência das práticas coletivistas era “uma estratégia política que situava nas comunidades indígenas o ponto de partida para uma via socialista própria aos países indo-americanos” (LÖWY, 2005, p. 21-22). No Chile revolucionário, as ideias mariateguianas contribuíram para sedimentar o escopo teórico dos debates, cujo propósito era a busca dos primórdios da arte e da literatura que aprofundaram “a nossa realidade e questionaram os valores institucionais”. Em suma, o que se propunha era o “gérmen de uma nova cultura: a cultura latino-americana”⁹⁹.

O apelo à arte latino-americana de estilo regional, em oposição ao viés internacionalista, também marcou as discussões da segunda comissão. O internacionalismo na arte era apresentado como uma influência negativa, caso penetrasse as realidades regionais como uma “moda artificialmente criada pelo mercado de arte e absorvido de forma superficial pelos artistas” sem uma elaboração crítica. De acordo com as reflexões da segunda comissão,

As contribuições formais do estilo internacional se difundem por todo o mundo; mas em cada região se encontram com as possibilidades locais adquirindo uma fisionomia singular. O estilo internacional dura muito menos que a sensibilidade regional e daí resulta o grande perigo¹⁰⁰.

Sabidamente, a metodologia crítica desenvolvida por Mário Pedrosa desde o final da década de 1940 não interpretou o internacionalismo na arte como um perigo. Pelo contrário, a originalidade desse método ocorreu exatamente por seu ajuste entre as tendências internacionais e a realidade local (ARANTES, 2001, p. 45). O exercício dialético entre o internacional e o local, questão chave para a arte brasileira desde o modernismo¹⁰¹, foi uma espécie de núcleo duro do pensamento crítico do autor, para quem o problema do regionalismo era essencial para o entendimento do fenômeno do internacionalismo e, sem dúvida, questão central para os países novos em processo de formação cultural moderna, como o Brasil (PEDROSA, 2007, p. 50). Entre 1958 e 1960, Pedrosa publicou em sua coluna do *Jornal do Brasil* artigos sobre o VI Congresso Ordinário de Críticos, sediado em Varsóvia, cujo tema principal foi “O problema da relação entre as diferentes

98 Sobre o tema, ver: MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano*. Seleção e introdução de Michael Löwy. Rio de Janeiro: Editora URJ, 2005.

99 *Dos encuentros...* *Op.cit.*, 1972, p.12.

100 *Ibid.*, p.13.

101 “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética entre o localismo e o cosmopolitismo [...] Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância de expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresenta como forma da expressão)”. (CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 117).

tradições nacionais e o caráter internacional da arte moderna”¹⁰². O crítico afirmava que, desde o cubismo e o abstracionismo, a arte moderna havia adquirido um caráter mais universal, contudo, sabia que a aclimação da linguagem moderna não era um fator pacífico, por isso levantou perguntas que problematizavam essa questão, como: “se se admite que a arte moderna tem tal alcance internacional, em que medida pode ela contribuir para o desenvolvimento das diferentes particularidades nacionais?”, ou ainda: “como medir-se a contribuição dos diferentes meios e tradições nacionais para o desenvolvimento dessa mesma arte moderna?”¹⁰³. Para o autor, esse debate era um dos pilares para a compreensão do desenvolvimento da arte, especialmente em países em fase de amadurecimento cultural.

Na disputa “realismo regionalista *versus* abstracionismo internacional”, é sabido que Pedrosa tomou posição pela frente mais avançada, em detrimento de seus críticos, que viam a arte abstrata como uma forma de transplante artificial em um país que havia construído seu cânone modernista há pouco tempo. No entanto, a batalha de Pedrosa pela atualização da arte, segundo Sônia Salzstein, não foi mera “plataforma da internacionalização pela internacionalização, ou de absorção das linguagens abstratas como panaceia para os problemas do descompasso cultural” (SALZSTEIN, 2001, p. 80). Salzstein aponta, ainda, que a singularidade de Pedrosa se deu justamente pela opção por um “espírito mais ventilado e internacionalista”, sem jamais deixar “de valorizar uma densidade local” (Ibid., p. 80).¹⁰⁴

Vale situar essa discussão, que, de maneira geral, integrou o campo da crítica de arte latino-americana ao longo da década de 1970. Essa perspectiva internacionalista foi interpretada com desconfiança por personagens fundamentais da crítica de arte do continente, como a crítica argentino-colombiana Marta Traba, por exemplo, cujo discurso combativo convergia com a suspeita ao influxo internacional capitaneada pelo IAL. Sobre essa questão, Traba escreveu *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas (1950-1970)*, obra essencial sobre a produção artística da região, publicada em 1973. Entretanto, é bom lembrar que, no ano de lançamento, o debate sobre internacionalismo já não mais passava pela querela entre abstratos e figurativos. Nessa conjuntura, o antigo confronto havia cedido lugar a uma produção artística assinalada pela falta de unidade estilística e pela sucessão acelerada de movimentos, como *hard-edged*, minimalismo, *op art*, arte cinética, arte povera, novo realismo, arte conceitual, etc. No livro de Traba, foi desenvolvida a tese da “resistência” artística frente à influência política e cultural dos Estados Unidos na região. Para a crítica, 1960 e 1970 foram as décadas de entrega às tendências estrangeiras e, nesse viés, Buenos Aires simbolizava a abertura e a “servidão” incondicionais às

102 Cf.: PEDROSA, Mário. O problema da universalidade da arte moderna. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 maio 1958. Arquivo CEDEM. Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

103 Cf.: PEDROSA, Mário. Arte – Fenômeno Internacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1958. Arquivo CEDEM.

104 Esse ponto de vista local, falando ainda com Sônia Salzstein, podia ser observado nas leituras que o crítico fez das obras de Alfredo Volpi, Antonio Dias ou Hélio Oiticica. Oiticica seria a “personificação do experimental” e, também, a conexão da “arte contemporânea com a dimensão erótica e transgressiva da cultura popular”. Já o trabalho do paraibano Antonio Dias amalgamava a “aspeira mordente do sertanejo com o sarcasmo pop” (SALZSTEIN, 2001, p. 80-81).

modas internacionais, principalmente ao Instituto Torcuato Di Tella, que capitaneou a ascensão de um novo modelo institucional a que o internacionalismo das vanguardas argentinas esteve fortemente atrelado (GIUNTA, 2008). Local por excelência da cena artística ligada à *pop art* e representativa do “esnobismo argentino” (TRABA, 2005, p. 191), o Di Tella foi dirigido por Jorge Romero Brest, mentor de Traba no final da década de 1940, quando esta começou a escrever para a revista *Ver y Estimar*¹⁰⁵.

Apesar da confluência de ideias capitaneadas no *Encuentros de Artistas del Cono Sur*, sobretudo em relação à pauta anti-imperialista, o aparato discursivo de Traba ia no caminho oposto à produção plástica de muitos artistas presentes no evento chileno. A crítica ficou marcada pelo conservadorismo de sua leitura formal e pelo favorecimento de artistas¹⁰⁶ que posteriormente foram cooptados pelo mercado de arte internacional. As décadas estudadas pela autora caracterizaram-se pelo alargamento das práticas artísticas, que se distanciaram cada vez mais do paradigma modernista de unicidade e autonomia da arte. Portanto, a escolha de figuras convencionais ao seu rol de “resistência” apenas evidenciava a dificuldade de Traba em assimilar proposições de caráter experimental de artistas como Graciela Carnevale e León Ferrari, para citar dois exemplos. Contudo, é importante pontuar que o projeto latino-americanista da argentino-colombiana foi sedimentado a partir da busca emergencial por uma “tradição que não fosse apenas artística, mas também, crítica e metodológica” (RAMÍREZ, 2005, p. 50) em um amplo território caracterizado por instituições artísticas frágeis e pouco profissionalizadas. Ademais, suas ideias foram cruciais para a instauração de novos marcos teóricos que reposicionaram a arte latino-americana no âmbito regional e internacional.

Voltando ao debate chileno, além da discussão sobre os limites do internacionalismo na esfera regional, os participantes da segunda mesa ressaltaram também o caráter forjado entre arte e liberdade. Ambas as noções eram associadas ao liberalismo e ao mito da liberdade de criação artística, utilizados para ocultar a repressão e a exploração do povo. Os participantes pontuaram mais uma vez a responsabilidade social do artista de “usar essa liberdade para questioná-la ou para denunciar a realidade na qual a liberdade se esconde” e, por fim, concluíram que era por meio da “revolução socialista” que seria “possível outorgar a verdadeira liberdade”.¹⁰⁷

A liberdade foi um problema fundamental na crítica de Pedrosa. Em 1967, no texto *O “bicho-da-seda” na produção em massa*, o crítico refletiu sobre a condição do artista na sociedade moderna, afirmando que o traço

105 Revista fundamental para a difusão e atualização da crítica de arte portenha, *Ver y Estimar* foi coordenada por Jorge Romero Brest e circulou de 1948 a 1955.

106 Fernando Botero, Fernando Szyszlo, Alejandro Obregón, José Luis Cuevas, entre outros. Mari Carmen Ramírez pontua que a convicção com que a crítica defendeu esses artistas prejudicou sua imagem póstuma. Primeiro, pela consolidação do conceitualismo como “língua franca” no mundo internacional da arte, segundo, pelo fato de que muitos dos artistas escolhidos por Traba como emblemas da “resistência” se “converteram em artigos de primeira necessidade artística no mercado, criando sérias dúvidas sobre a legitimidade de seus juízos críticos entre setores progressistas formados por historiadores da arte e curadores emergentes” (RAMÍREZ, 2005, p. 37).

107 *Dos encuentros: 1- De artistas del cono sur (Santiago, Chile, 1972). 2- De plastica latinoamericana (La Habana, Cuba, 1972). Cuadernos de Arte Latinoamericano*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973, p.10.

decisivo do comportamento artístico baseava-se na liberdade. “Já faz tempo que, tentando analisar o fenômeno, defini a arte de nossos dias como o exercício experimental da liberdade”, admitia (PEDROSA, 2007, p. 110), e fazia alusão a Marx para entender o lugar ambíguo do artista, equivalente ao do “produtor independente” das sociedades pré-capitalistas, nas quais não se trabalhava para o mercado, mas para satisfazer as necessidades imediatas sem a intervenção do dinheiro. Assim, o crítico comparava o artista ao bicho-da-seda: produtor de seda movido por um dom natural. Para Pedrosa, o artista havia tomado consciência do “uso da liberdade” como forma de trabalho livre, equivalente às sociedades pré-capitalistas, de forma que voltaria “a ser um produtor independente e não mais alienado no seu próprio objeto” (Ibid., p.112).

Foi exatamente esse sentido de liberdade criativa que Pedrosa observou nas cooperativas de artesanato da Unidade Popular e que mais tarde identificaria na produção de arte indígena, ao voltar para o Brasil, em 1977. O crítico destacava o potencial revolucionário da arte popular, baseado na “liberdade criativa” e na “alegria popular” como vetores fundamentais de uma sociedade em transformação, como era o Chile de Allende.

A iniciativa museológica coordenada por Mário Pedrosa não foi uma ação isolada. O Museu se integrou a uma constelação de instituições e empreendimentos culturais fomentados pela Unidade Popular como estratégia política e como forma de sedimentar a imagem do novo Chile ao mundo. Em compasso com a própria trajetória crítica de Mário Pedrosa, o Museu da Solidariedade encarnou um perfil mais internacionalista, diferenciando-se da pauta latino-americanista do IAL e de seu diretor, Miguel Rojas Mix¹⁰⁸. Não obstante, ambas as entidades se uniram para criar uma frente ampla de apoio a Allende, que, a essa altura, sofria com o agravamento dos ataques vindos das elites chilenas e da mídia conservadora, com respaldo do governo norte-americano.

108 Os perfis distintos foram assinalados por Miguel Rojas Mix, em entrevista a Claudia Zaldívar. Cf.: ZALDÍVAR, Claudia. *Museo de la Solidaridad*. Memoria para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile. 1991. Fondos y Colecciones Especiales. Cod: i0042, p. 144-148. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD

El Museo de la Solidaridad ganó este nombre por dos motivos:

- 1.- Es un Museo donado por los artistas del mundo en un gesto de simpatía y adhesión al Programa de la Unidad Popular puesto en ejecución por el Gobierno del Presidente Allende.
- 2.- Estas obras donadas por los artistas no pueden ser jamás separadas pues son destinadas a constituir un Museo de Arte Moderno y Experimental que sea expresión de la Solidaridad hacia el pueblo de Chile en este momento excepcional de su historia.

Los artistas donantes son de muchos países de Europa y América, muchos de ellos son artistas de renombre mundial y sus obras valen fortunas en los grandes mercados de arte de los países capitalistas. Un ejemplo, entre muchos, es el de Joan Miró, pintor que vive en Barcelona, y una de sus pinturas puede valer hasta centenas de millones de dólares, como el caso de su tela hecha especialmente al pueblo de Chile. Esta tela de Miró, que figura en el afiche, representa un gallo que canta La Alborada para el Pueblo Chileno.

La primera muestra de las obras regaladas están expuestas en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, en Quinta Normal. La exposición fue inaugurada por el Presidente Allende, el 17 de Mayo del presente año.

El Museo de la Solidaridad es un Museo dedicado al pueblo.

Santiago, Mayo de 1972
esv

MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE

Figura 20 Museo de la Solidaridad. Maio de 1972.
Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

- ser pendurado no interior do museu, marca "obra de Arte". Pensei numa enorme bandeira vermelha, só ver-
melha, sem nenhum desenho ou inscrição, com as medi-
das "clássicas" de uma gigantesca bandeira (5 x 8 mts,
talvez) a ser alçada fora do museu (no jardim?)

2 Museu da Solidariedade: o canto de uma nova alvorada

2.1. Redes de Solidariedade no Exílio

Os mil dias do governo Allende representaram uma tentativa concreta de consolidação do socialismo pela via democrática e a construção de uma nova cultura foi um dos mecanismos cruciais para alcançar esse objetivo. Nessa perspectiva, Mário Pedrosa elaborou uma leitura interpretativa sobre o modelo chileno e a frente das artes, reconhecendo que “a luta pelo socialismo” era equivalente à “luta pela cultura”.¹⁰⁹ No mesmo texto, o crítico destinou à comunidade artística a responsabilidade de conduzir e colaborar com o desenvolvimento cultural inerente ao processo político em curso (PEDROSA, 1995, p. 317-318). A revolução cultural confiada à classe artística foi equivalente ao papel desempenhado pelos artistas na formação do acervo do Museu da Solidariedade, em que o gesto solidário foi o elo mais significativo que amalgamou a luta pela cultura e por uma nova sociedade. Esse compromisso de fraternidade como premissa da experiência chilena foi sintetizado pelo Programa Básico da Unidade Popular, na área de “Cultura e Educação”:

As transformações que serão feitas precisam de um povo socialmente consciente, solidário e educado para exercer o poder e para defendê-lo. A cultura não se cria com uma lei, pois ela surge da luta constante pela fraternidade contra o individualismo [...].¹¹⁰

109 Cf.: PEDROSA, Mário. O Modelo chileno de socialismo e a frente das artes. In: ARANTES, Otília (Org.). *Política das Artes*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995.

110 *PROGRAMA Básico do Governo da Unidade Popular* (Candidatura Presidencial de Salvador Allende). Santiago do Chile, 17 de dezembro de 1969.

O governo criou uma série de iniciativas culturais oficiais, todavia, a instituição artística mais importante da Unidade Popular, o Museu da Solidariedade, surgiu de uma ideia espontânea, fruto do espírito colaborativo da época. Ao contrário de outros tantos museus, este se caracterizou pela particularidade de ter seu acervo formado exclusivamente por doações de artistas, e não por compra ou doação de outras entidades museológicas. A atitude fraterna que deu origem ao nome da instituição foi a mesma que a posicionou dentro de um programa político específico. A conexão direta entre a construção do processo político chileno e o ideal primordial de solidariedade foi um fator determinante para a adesão dos artistas e para a concretização do Museu. O ponto de partida político que caracterizou o estágio de concepção institucional e demarcou a doação como meio único para a sua constituição foi elementar para estabelecer as singularidades da entidade. Nesse sentido, o Museu era encarado como parte integrante do processo revolucionário em curso, conforme relatou Pedrosa ao crítico italiano Giulio Carlo Argan.¹¹¹ Esse modelo museológico baseado na doação foi o elemento de distinção do Museu da Solidariedade, que, desde o início, se distanciou do *modus operandi* tradicional de outros museus, ao “contrariar o fluxo usual dos objetos de arte – criador, marchand, colecionador privado” (FIGUEIREDO, 1982, p. 17). Afinal, os artistas não poderiam ver com indiferença suas obras tornarem-se monopólio “para o gozo estético de colecionadores privilegiados” (PEDROSA; TRELLES, 1972, p. 8); ao contrário, eles estariam dispostos a ampliar o acesso do público às obras, assim como as “condições de apreciação” (Ibid., p. 8). O artista, desse modo, além de contribuir para o processo histórico pelo qual passava o país, estaria a serviço das transformações políticas em curso, deixando de ser um “decorador de lares abastados para assumir sua verdadeira função social de educador, incentivador e intérprete de seu povo”.¹¹²

Essas contribuições não foram concretizadas para que o Chile aumentasse o seu patrimônio artístico, caso em que teriam sido oferecidas a outras instituições nacionais. As doações tiveram uma finalidade específica: eram para o povo chileno, em solidariedade ao experimento socialista capitaneado por Salvador Allende. Esse argumento foi ressaltado por Miguel Rojas Mix, em entrevista à curadora Claudia Zaldívar:

[O Museu] tem uma carga decididamente política, a cultura, neste caso concreto, está destinada a sustentar uma política. Por que os artistas doaram ao povo do Chile um Museu e não ao povo do Uruguai ou do Brasil, aos argentinos? Doaram exclusivamente porque apoiavam a experiência de Salvador Allende.¹¹³

111 Carta de Mário Pedrosa a Giulio Carlo Argan, 31 de julho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

112 *El Museo de la Solidaridad y el Arte Contemporáneo*. Folheto. Sem autor. Abril/Maio/Junho de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

113 Entrevista de Miguel Rojas Mix concedida a Claudia Zaldívar. Cf.: ZALDÍVAR, Claudia. *Museo de la Solidaridad*. Memoria para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile. 1991. Fondos y Colecciones Especiales. Cod: i0042, p. 145. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

A partilha do sentimento coletivo de cooperação e empatia foi muito além das portas do Museu, desdobrando-se em outras práticas cotidianas, como o abrigo de refugiados. Desde o final da década de 1930, o Chile desenvolveu uma política de acolhimento a exilados políticos. Um caso exemplar foi a chegada de mais de dois mil espanhóis que aportaram na cidade de Valparaíso, fugidos da ditadura franquista. Dentre os exilados, estava o pintor catalão José Balme, que, muitos anos depois, integraria a frente artística do Museu da Solidariedade, estabelecendo pontes culturais cruciais com a Espanha.

A partir dos anos 1960, o Chile deu continuidade ao histórico princípio de acolhimento, abrigando perseguidos políticos de ditaduras militares que se alastravam pelo cone sul. “Uma verdadeira constelação de intelectuais escolheu Santiago como domicílio familiar, lugar de trabalho e político”, ampliando o contingente de estrangeiros que “ratificava a atração internacional da experiência chilena” (CÁCERES, 2019, p. 314). Durante a Unidade Popular, a nação viveu uma situação ainda mais favorável de abrigo da esquerda latino-americana, tornando-se a “capital simbólica e funcional da esquerda, realidade cristalizada com a vitória de Allende” (Ibid., p. 315).

A condição de exílio, uma das táticas de desarticulação política promovidas pelos regimes ditatoriais, adquiriu, assim, outro significado. De acordo com a pesquisadora Cláudia Wasserman, a situação dolorosa da perda de raízes afetou muitos exilados, contudo, os intelectuais, especialmente aqueles que mantinham alguma trajetória na militância política, tiveram condições mais promissoras de preservar suas atividades. Em alguns casos, houve ampliação de contatos e um ambiente favorável de circulação de produções intelectuais, pois, em geral, esses pensadores e artistas eram bem recebidos por instituições de ensino e de pesquisa (WASSERMAN, 2012, p. 83).

Esse foi o caso de Pedrosa, que, àquela altura, era uma figura reconhecida internacionalmente. Ao chegar no país vizinho, instalou-se na Faculdade de Artes da Universidade do Chile como parte do corpo docente e logo depois recebeu o convite do presidente Allende para conceber o Museu da Solidariedade, participando diretamente dos principais projetos políticos do momento. Sobre a condição de exilado, o crítico escreveu: “Não é cômodo um novo exílio na velhice. Mas aqui estou e recomeço uma vida que nunca parou de recomeçar. E assim é que recomeço, inclusive, a levantar um museu de arte moderna e experimental que a vida batizou de Museu da Solidariedade”.¹¹⁴

A noção de solidariedade, como vimos, também esteve presente nos programas artísticos do Instituto de Arte Latino-Americana e até mesmo no discurso de Allende, em sintonia com a ideia de “povo continente”. Nesse viés, outro marco, anterior ao Museu da Solidariedade, pode ser encontrado na repercussão gerada pelo boicote à X Bienal Internacional de São Paulo, em 1969, que deflagrou manifestações por todo o mundo, ocasionando a desistência de muitas delegações internacionais.

114 Carta de Mário Pedrosa a Mathias Goeritz. 29 de setembro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

A Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile, responsável por organizar o envio chileno, engajou-se no boicote. Ciente de uma “nova tomada de consciência das relações entre a arte e a vida social”, a instituição mobilizou o cancelamento de sua delegação como manifestação contra a perseguição aos intelectuais e artistas brasileiros.¹¹⁵ Em carta endereçada a Francisco Matarazzo, a retirada da delegação chilena era justificada em prol da coerência com a Reforma Universitária em curso no Chile, que pretendia “ligar o destino de nossa cultura, dos artistas e intelectuais” ao “destino e existência mesma de nossos povos”. Por fim, manifestava “solidariedade aos perseguidos” do país vizinho.¹¹⁶

Na esteira do boicote, alguns atos coletivos baseados no protesto e nas noções de fraternidade e comunidade movimentaram artistas latino-americanos. Uma dessas propostas foi o contra-evento capitaneado pelo *Museo latinoamericano* e pelo *Movimiento de Independencia Cultural Latinoamericano* (MICLA), ambos integrados por Luis Camnitzer, Luis Wells, Carla Stellweg, Liliana Porter e Teodoro Maus. Inicialmente, os artistas se organizaram para promover um boicote ao CIAR - *Center for Inter-American Relations*, dirigido pela família Rockefeller e responsável por uma política cultural imperialista, cujo Conselho de direção institucional incluía líderes dos Estados Unidos diretamente ligados às ditaduras militares latino-americanas, como Lincoln Gordon, por exemplo (CAMNITZER, 2008, p. 306).

Em seguida, essa ação inicial se estendeu ao repúdio dos artistas à ditadura brasileira, por meio de uma convocatória internacional chamada *Contrabienal*. Tratava-se de uma plataforma alternativa de exposição na forma de um livro impresso com contribuições de artistas e críticos que aderiram ao boicote à XI Bienal de São Paulo, de 1971. Fruto de uma rede de artistas de várias partes do mundo, essa publicação foi marcada pela crítica institucional e por um forte apelo anti-imperialista. A carta-manifesto do MICLA expunha os motivos da adesão ao boicote, entre os quais estava a recusa em participar de “atos culturais que pretendem dar uma aparência de dignidade a um governo que esmaga seu povo por meio de torturas e das repressões mais sangrentas do nosso hemisfério”. Além disso, o texto repudiava igualmente a Bienal de São Paulo, considerada “instrumento de colonização cultural”.¹¹⁷ Seguindo o espírito combativo da *Contrabienal*, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile sediou, em 1971, as Jornadas de Solidariedade com a Luta do Povo Brasileiro. No evento, artistas chilenos produziram uma grande tela com frases contra a “Bienal Gorila” (MACCHIAVELLO, 2013, p. 32).

115 Sessão Bellas Artes, Revista *Cormorán*, Santiago, ano I, n. 3, nov. 1969, p. 7.

116 Carta de Abraham Freifeld a Francisco Matarazzo. 24 de julho de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

117 Estimado compañero. In *Contrabienal*. New York: Luis Wells, Luis Camnitzer, Carla Stellweg, Liliana Porter e Teodoro Maus, 1971. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/766014/language/es-MX/Default.aspx>. Acesso em: 2 fev. 2019.

Gordon Matta-Clark, filho do pintor surrealista chileno Roberto Matta, igualmente engajou-se no processo do boicote, liderando uma ofensiva contra o crítico de arte argentino Jorge Glusberg¹¹⁸, que havia sido convidado para organizar a edição do certame brasileiro, em 1971. O artista norte-americano fora convocado por Glusberg para participar da mostra e não apenas recusou o convite, como também escreveu um manifesto recrutando outros artistas a aderir ao boicote.

Entretanto, no lugar do protesto, surgiu a ideia de organizar uma exposição alternativa no Chile, com o objetivo de denunciar a realidade cada vez mais autoritária dos países vizinhos. O manifesto era uma espécie de plataforma de apoio aos que haviam sacrificado a

vida para a liberação do Brasil, como também de esperança para uma alternativa livre de desenvolvimento no Chile [...] criando um foro estratégico no qual os artistas pudessem novamente mostrar suas obras em um livre intercâmbio com os povos da América do Sul.¹¹⁹

Logo após publicar o manifesto, Matta-Clark se correspondeu com Mário Pedrosa, partilhando as novidades em relação ao andamento do boicote, porém, com novas perspectivas e projetos culturais para que os artistas pudessem visitar o Chile em benefício da “libertação sul-americana”. Alguns meses antes da consolidação da ideia do Museu da Solidariedade, a dimensão fraterna intrínseca aos protestos reverberou para além das fronteiras nacionais, gerando circuitos de apoio e projetos de intercâmbio. Sobre a experiência política na terra de seu pai, Matta-Clark anunciou: “meus pensamentos são do Chile” e continuou:

Existe agora em ambas comunidades artísticas na Europa e em Nova Iorque-EUA uma consciência crescente sobre o Chile. [...]. Muitas pessoas querem que você compartilhe a empolgação de uma nova república. Toda a ideia de um importante intercâmbio com o Chile está viva na mente de todos. Mesmo as maiores esperanças precisam mais do que entusiasmo para cristalizar. [...]. Por favor, me diga o que está acontecendo em

118 Crítico de arte, empresário e agitador cultural, Jorge Glusberg teve um papel essencial no fomento e na internacionalização da arte argentina no panorama mundial a partir da década de 1970. Foi criador e diretor do CAYC – *Centro de Arte y Comunicación*, entidade privada que promoveu novas mídias e linguagens experimentais, de acento conceitualista, por meio do *Grupo de los Trece*, um coletivo de artistas capitaneado pelo crítico. Por outro lado, a figura de Glusberg é bastante controversa na Argentina, por sua proximidade com o regime militar (1976 a 1983). Sobre o CAYC, ver: PALADINO, Luiza Mader. *Conceitualismos em Trânsito: intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina na Década de 1970* – MAC USP e CAY. 2105. 213f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

119 Manifesto de Gordon Matta-Clark, de 19 de maio de 1971, republicado pela Revista Ramona, nº15, sessão *Palabra de Artista. No, no y so. Cuando los artistas se niegan a los curadores*. Disponível em: http://70.32.114.117/gsd1/collect/revista/index/assoc/HASHa78b/f8175d4d.dir/r15_08nota.pdf. Acesso em: 04 mar. 2019.

Gordon Matta-Clark 131 Chrystie Street N.Y., N.Y. 10002

June 14, 1971

Dear Mario:

I have waited to write until I could give you some positive news of Sao Paulo, Glusberg, etc. Enclosed are letters and a self-explanatory news article. I hope the issue still gets more news coverage. The Museo Latinoamericano intends to work more closely with the South American press - for which I will contribute a revised statement from the U.S.A. Glusberg, once he saw a negative reaction, sent a telegram saying he would withdraw from Sao Paulo. Since his communique gives no details some more work to clarify his position is necessary. In any event my main purpose is not to go on attacking Jorge nor to subvert other peoples shows: my thoughts are of Chile.

A friend from New York, Juan Downey, will be in Chile and hopefully will have contacted you by the time you receive this letter. I will be fascinated to know what he has seen. There is now, both in Europe and in the New York-USA art communities, a rapidly growing awareness of Chile. Many people want the chance to share in the excitement of a new free republic. The whole idea of an important exchange program with Chile is alive in everybody's mind. Even the highest hopes need more than enthusiasm alone to crystallize. There are some important questions that must soon have answers. One wants to know the feasibility of a full cultural program and whether a situation can be prepared for visiting artists - both in getting there and having some means of realizing their works. I am sure that most important artists would give their best work to the cause of South American liberation.

Please tell me what is happening in Santiago: I will help in any way possible. At the moment this is the most important thing we can do.

Best wishes,

Gordon

MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE

Figura 21 Carta de Gordon Matta-Clark a Mário Pedrosa, 14 de junho de 1971.
Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

Santiago: quero ajudar da forma que for possível. No momento, esta é a coisa mais importante que podemos fazer.¹²⁰

2.2. Museu Dialético: entre o Internacionalismo e o Latino-Americanismo

Durante a Unidade Popular, o Museu da Solidariedade assumiu um lugar de protagonismo por seu caráter internacionalista e pela impressionante capacidade de mobilização global. Nessa perspectiva, podemos interpretar o gesto singular de solidariedade como uma espécie de elemento contagioso, uma ideia de comunhão coletiva transnacional que rapidamente ganhou corpo e se difundiu pelo meio artístico. Seguramente, quem mais colaborou para transmitir o sentido de solidariedade inerente à iniciativa, contando com a adesão instantânea de artistas de cada canto do globo, foi Mário Pedrosa. Embora o crítico não tenha sido o autor original da ideia, foi o grande motivador do empreendimento a nível internacional, atrelando a imagem do Museu a figuras consagradas da crítica e das artes visuais. Sobre a rápida adesão dos artistas ao projeto, Pedrosa comentou:

A ideia nasceu em um momento de júbilo e inspiração de seus promotores. A espontaneidade da ideia era tão autêntica e respondia com tal inata justiça à sensibilidade do mundo artístico internacional que jamais foi discutida ou posta em questão. Ao chegar aos ouvidos dos artistas de Paris ou Buenos Aires, México ou Londres, Roma ou Nova Iorque e outras capitais, ela se transformou, em uma metamorfose tão natural como a do casulo em mariposa, em gesto donativo, em fruto.¹²¹

Como gestor principal do Museu da Solidariedade, o crítico promoveu um “novo modelo de museu com uma ampla mirada ética e estética, incentivando a participação e o compromisso de uma ampla rede de colaboradores internacionais” (ZALDÍVAR, 2013, p. 11). A coordenação do Museu chileno foi assinalada por uma orientação internacionalista e por uma logística interna convencional, cujas demandas iniciais direcionaram-se para a ampliação do acervo, sem qualquer restrição às doações – em um contexto amparado pelo espírito colaborativo, o ato de solidariedade não poderia ser objeto de recusa. Essa particularidade estratégica inicial de angariar um maior número de obras reportava-se à própria dimensão ideológica dos primórdios do Museu, a despeito de uma gestão pautada exclusivamente pela qualidade estética dos trabalhos artísticos. Portanto, é crucial compreendê-lo a partir dessa conjuntura institucional peculiar marcada por poucos

120 Carta de Gordon Matta-Clark a Mário Pedrosa. 14 de junho de 1971. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

121 PEDROSA, Mário. *Respuesta a un Cuestionario, por Mário Pedrosa*. Sem data, p.3. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

recursos financeiros, em uma corrida contra o tempo, cujo plano piloto foi realizado mediante a união de esforços e sob um programa político definido.

A direção aos moldes mais tradicionais capitaneada por Pedrosa fundamentou-se, em um primeiro momento, nessa tática preliminar de ampliar as redes de contatos, aumentar a arrecadação de obras e vincular o Museu a figuras de prestígio. Os trabalhos enviados igualmente caracterizaram-se pela convencionalidade da linguagem e da técnica, em sua maioria pintura, gravura e escultura. O perfil tradicional do acervo se conectou à própria ideia inicial do Museu, arquitetada como uma plataforma publicitária da experiência política chilena. Desse modo, as chances de propaganda bem-sucedida seriam maiores ao serem expostas obras mais acessíveis ao público. Porém, não havia qualquer intenção de pacificar o contato com os visitantes ou privilegiar a aquisição de obras tradicionais em detrimento de proposições mais contemporâneas, pois o conceito geral da instituição calcava-se na noção de pluralidade estética e política.

Apesar da vocação plural, houve o predomínio de obras de matriz abstrata nas primeiras levas destinadas à entidade. A crítica Dore Ashton, responsável pelo envio norte-americano, chegou a denominar a instituição como o primeiro grande museu de arte abstrata do mundo. A atribuição abstracionista à natureza do acervo carregava em si um aspecto de continuidade do projeto defendido por Pedrosa desde a década de 1950. Em consonância com as gestões anteriores no Brasil, o crítico também considerou um programa pedagógico como parte fundamental da empreitada museológica chilena, confirmada por Ashton:

Como Mário Pedrosa sempre disse e comprovou, [...], a primeira exposição que organizamos foi dedicada aos mineiros de cobre do Norte. Desde então a minha experiência tem sido a de aproximar de maneira correta as pessoas da classe trabalhadora que desconhecem a arte abstrata. Mas não é difícil, pois elas aceitam.¹²²

Embora as principais estrelas do Museu, como Joan Miró, Alexander Calder, Victor Vasarely, Joaquín Torres García ou Frank Stella, para citar alguns, fossem de períodos ou movimentos artísticos distintos, o conjunto das obras se acoplava pela linhagem abstrata. Sabidamente, a batalha de Mário Pedrosa pelo abstracionismo – sobretudo a vertente concreta – coincidiu com o período de abertura dos principais equipamentos modernos no Brasil, como o Museu de Arte Moderna e a Bienal Internacional de São Paulo. Essa defesa vinculou-se a uma postura política de compromisso com a esfera pública que, de modo geral, integrou a pauta intelectual sobre os rumos da modernização cultural no país. A crença do crítico nos pintores abstratos se dava por acreditar que eles representassem a “consciência da época histórica” (PEDROSA, 2007, p. 247) que compartilhavam. Nessa linha, o autor compreendia que a pintura não podia mais competir em pé de igualdade com as manifestações da cultura de massa, como o cinema, a rádio e a televisão; deste modo, seu papel era “ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção”, no esforço “de abarcar pela imaginação,

122 Entrevista de Dore Ashton na ocasião dos 40 anos do Museu da Solidariedade. Disponível em: <https://vimeo.com/162437339>. Acesso em: 10 maio 2019.

de conceber plasticamente o mundo fabuloso que a técnica e a ciência vão devassando diariamente” (PEDROSA, 2007, p. 247).

No período que antecedeu o exílio no Chile, a reflexão de Pedrosa foi gradualmente alargada e seu arsenal crítico passou a incluir a esfera participativa como forma de criação coletiva, a despeito da unicidade do objeto artístico. A participação ampliada, equivalente ao “exercício experimental da liberdade”, estabeleceu-se como contraponto à obra de arte como mercadoria, renovando o anseio utópico das vanguardas históricas de outrora. Essa aspiração utópica das vanguardas do início do século XX, cujos ecos Pedrosa enxergou em certas manifestações contemporâneas brasileiras e na arte popular chilena, pode ser aproximada do sentido de *práxis* vital defendido por Peter Bürger. Segundo o autor alemão, a carência da função social decorrente do sistema burguês foi superada na prática pelo movimento das vanguardas históricas, que conseguiram atacar o status de arte da sociedade burguesa, organizando, a partir da própria arte, uma *nova práxis* vital.

A intenção dos vanguardistas pode ser definida como a tentativa de direcionar a experiência estética (que se opõe à *práxis* vital), tal como o esteticismo a desenvolveu, para a vida cotidiana. Aquilo que a ordem da sociedade burguesa mais contesta, ordem esta orientada pela racionalidade-voltada-para-os-fins, deve ser transformado em princípio de organização da vida (BÜRGER, 2008, p. 72).

Foi justamente nessa chave reflexiva de “princípio de organização da vida” que Pedrosa interessou-se pelos jovens artistas da época, como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Antonio Dias. Os dois últimos doaram obras para o povo chileno, e o primeiro, cujas propostas foram lidas na direção da “arte pós-moderna”, tornou-se paradigmático para as etapas futuras do Museu da Solidariedade, que acabaram nunca se concretizando por conta do golpe militar, como veremos à frente.¹²³

A experiência revolucionária no Chile, a convivência com os principais atores políticos e a aproximação com a agenda latino-americanista das instituições provocaram uma guinada na concepção crítica de Mário Pedrosa. A filósofa Otilia Arantes nomeou de *O Ponto de Vista Latino-Americano o corpus* crítico produzido após a vivência chilena (ARANTES, 1995, p. 313). Nesses textos, é possível observar a recuperação de tradições que não haviam sido capturadas pela historiografia canônica, como as práticas e os saberes oriundos das culturas popular e indígena. Além disso, havia em seu discurso uma nova convicção geopolítica, caracterizada pela mobilização de um vocabulário crítico aliado às pautas terceiro-mundistas, as quais compreendiam a emergência de um reordenamento geográfico e a inclusão de outros pontos de partida epistemológicos. A contrapelo do conhecimento ocidental, encarado como decadente, Pedrosa propunha uma mudança de latitude ancorada no Terceiro Mundo, território de onde viria “a tarefa criativa da humanidade” (PEDROSA, 1995, p. 336).

A sua noção de modernidade aberta e solidária, desenvolvida desde o final da década de 1940, acolheu tanto a arte marginalizada dos pacientes

123 Ver carta de Mário Pedrosa a Hélio Oiticica. 9 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

do hospital psiquiátrico Engenho de Dentro e as experiências artísticas realizadas por crianças, distantes dos modelos acadêmicos, quanto a universalidade da arte traduzida pelas vertentes abstratas. A disposição dialética do autor transitou entre a defesa do internacionalismo, representado pelas tendências abstracionistas, e as especificidades do regionalismo, no “sentido da fixação de uma dinâmica específica da arte brasileira, adequada às necessidades locais” (BRITO, 2005, p. 52).

No Chile, o comprometimento e o alcance público das reflexões de Pedrosa foram atualizados, assim como a predisposição dialética presente em sua trajetória, que passou a incluir um viés latino-americanista, sobretudo na produção escrita. A gestão do Museu da Solidariedade representou essa singularidade crítica, ao evidenciar a continuidade desses dois percursos: um internacionalista, baseado na escolha do órgão curatorial e na formação do acervo, com predominância da arte abstrata, e o outro, de retórica latino-americanista, visível especialmente no aparato discursivo e conceitual da entidade.

É crucial situar Pedrosa nessa discussão, pois o radar reflexivo do autor manteve-se permanentemente atento aos acontecimentos políticos e às mudanças sociais, que acompanhou com responsabilidade intelectual. A sensibilidade terceiro-mundista, catalisada pela experiência no Chile, foi objeto de análise do crítico desde a década de 1950, quando os países do chamado Terceiro Mundo despontaram como novas forças políticas, alterando a lógica bipolar do pós-guerra. O historiador Dainis Karepovs apontou que Mário Pedrosa observou com entusiasmo o processo de aprofundamento do que mais tarde se intitularia de terceiro-mundismo, em reflexões realizadas em artigos sobre a Conferência de Bandung, de 1955 (KAREPOVS, 2017, p. 138-139).

Essa Conferência, que reuniu países asiáticos e africanos, foi relevante em termos geopolíticos ao estruturar uma dinâmica política inédita e promover a cooperação econômica e cultural entre os países não alinhados. Muitas nações participantes eram recém-independentes, então havia um projeto de sedimentar redes autônomas, sem a interferência das duas superpotências. A análise de Pedrosa sobre o evento ratificava a importância do estabelecimento de um eixo político independente de Washington e Moscou, conclamando que finalmente as vozes da Ásia e da África seriam ouvidas, e terminava aproximando a pauta emergencial dos países não alinhados à realidade latino-americana:

O êxito da Conferência Afro-Asiática nos toca de muito perto. Nós, da periferia política do mundo estimamos que a iniciativa asiática proceda. Os povos latino-americanos, em sua imensa maioria, pertencem também à família dos bilhões de deserdados da terra. Na luta pela melhoria do nível de viver de nossos povos, obstáculos internacionais, economicamente removíveis, no entanto. Eis porque nossa maneira de ver os negócios do mundo não difere muito da dos povos da Birmânia, Indonésia ou Índia.¹²⁴

124 PEDROSA, Mário. Vozes da Ásia, Vozes d'África: A conferência de Bandung. *Correio da Manhã*, 16 abr. 1955. Arquivo Biblioteca Nacional.

Os movimentos de liberação nacional, frutos dos processos de descolonização nas décadas de 1950 e 1960, emergiram como uma nova possibilidade de distribuição política, impondo fim aos antigos impérios coloniais. Esse conjunto de nações passou a ser denominado Terceiro Mundo¹²⁵ e a pauta reivindicatória tinha por foco a superação do subdesenvolvimento econômico, resultante da condição periférica e da exploração colonialista e imperialista. Sem dúvidas os movimentos de descolonização africana, a Revolução Cubana e a resistência vietnamita foram marcos essenciais para o fortalecimento das ideologias terceiro-mundistas (GILMAN, 2003, p. 45).

Esses princípios se aproximavam da via socialista chilena proposta por Allende, que defendeu uma política autônoma de não alinhamento e a imposição da soberania das nações periféricas frente ao imperialismo norte-americano (FERRERO, 2008 p. 217). A teórica Claudia Gilman apontou que as expectativas sobre o poder de alcance revolucionário do Terceiro Mundo se renovaram, alterando a perspectiva eurocêntrica ou ocidentalista por um viés policêntrico. Essa transformação geopolítica e epistemológica “foi uma estrutura de sentimentos que atravessou o mundo” (GILMAN, 2003, p. 41).

Certamente, os ecos dessa “estrutura de sentimentos” impactaram o programa político e cultural da Unidade Popular. Por esse ângulo, o Museu da Solidariedade nasceu como um projeto “anti-imperialista para os povos do Terceiro Mundo” (BERRÍOS, 2017, p. 87), tendo seu acervo erguido a partir de obras doadas por artistas movidos pelo sentimento de afeto e empatia ao processo socialista chileno. O empenho coletivo dessas contribuições globais transcendia o mandato de Allende, cruzando fronteiras e congregando lutas similares contra o imperialismo norte-americano e a dependência econômica e cultural. Nessa perspectiva, a vocação combativa dos protestos e boicotes à Bienal de São Paulo e à interferência constante dos Estados Unidos na região se amalgamava às noções de cooperação e empatia partilhadas pelos artistas que apoiaram o Museu por meio das doações.

2.3. Operación Verdad: Primórdios do Museu

A ideia inicial do Museu surgiu de um encontro de intelectuais reunidos para formular estratégias de comunicação que freassem a circulação de propagandas e informações conspiratórias contra o governo popular, as quais contavam com o envolvimento direto da Agência Central de Inteligência (CIA) dos Estados Unidos.

125 Termo criado por Alfred Sauvy em 1952. O demógrafo francês “estabeleceu uma analogia entre o Terceiro Estado da Revolução Francesa e o conjunto de países menos desenvolvidos, situados na base da pirâmide social das nações” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 177).

Desde a ascensão de Allende, o governo norte-americano vinha criando diferentes táticas para desestabilizar o programa socialista.¹²⁶ Uma delas foi amparar financeiramente o jornal mais popular e de maior tiragem no país, o *El Mercurio*¹²⁷. Tradicionalmente conservador, o periódico apoiou uma intensa campanha contra Allende, com “incontáveis artigos e editoriais virulentos e incendiários, nos quais induzia a oposição a lutar contra o governo da Unidade Popular” (KORNBLUH, 2004, p. 84). Os investimentos estrangeiros não eram inéditos e se vinculavam a programas de auxílio econômico, como a Aliança Para o Progresso, que, desde a década de 1960, injetou altas quantias em empreendimentos culturais e políticos para alinhar os países latino-americanos às diretrizes norte-americanas.

Nesse contexto de recrudescimento midiático, foi criada a *Operación Verdad*, uma estratégia de contrainformação, ocorrida em abril de 1971, que convidou intelectuais, políticos, músicos, artistas e críticos estrangeiros para conhecerem as transformações em curso no governo Allende. O encontro contou com a presença de figuras reconhecidas internacionalmente, como os escritores espanhóis Alfonso Sastre e Carlos Castilla de Pino; o cantor grego Mikis Theodorakis; o poeta italiano David Turoldo; o produtor de cinema Renzo Rossellini (que já estava no Chile como assessor de imprensa do governo); o senador e pintor italiano Carlo Levi; e o crítico de arte espanhol José Moreno Galván, entre outros (MACCHIAVELLO, 2013, p. 33). Como parte da agenda cultural oficial, a visita incluiu pontos de cultura de referência vinculados aos processos da reforma agrária e da nacionalização das minas de cobre, como *El Teniente*, mencionada no tópico anterior. A programação incluiu, ainda, a passagem pelas principais entidades artísticas, como o Instituto de Arte Latino-Americana e o Museu de Arte Contemporânea, que na época exibia uma mostra das Brigadas Muralistas Ramona Parra e Inti Peredo (MACCHIAVELLO, 2016, p. 32).

O IAL aproveitou a visita do crítico de arte Moreno Galván e do pintor Carlo Levi e propôs uma palestra¹²⁸ sobre a função social do artista no processo revolucionário chileno, tema essencial de vários debates ocorridos na instituição. Nesse contexto favorável a trocas artísticas e políticas, Galván e Levi tiveram a ideia de criar um museu com obras doadas por artistas internacionais solidários à causa chilena. Assim surgiu o Museu

126 “O que mais nos preocupa em relação ao Chile é a ideia de que [Allende] possa consolidar-se e que a imagem que ofereça ao mundo seja a de seu êxito” (NIXON *apud* KORNBLUH, 2004, p. 69). Essas foram as palavras do então presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon (1969-1974), após o triunfo da Unidade Popular nas eleições de 1970.

127 Peter Kornbluh conta sobre a operação secreta entre a CIA e o jornal *El Mercurio*, após o dono do jornal chileno se reunir com Richard Nixon, antes das eleições de 1970, para advertir o presidente das sérias consequências que o triunfo de Allende poderia gerar. De acordo com os documentos desclassificados, “*El Mercurio* receberia 700 mil dólares, com a condição de que ‘empreendesse um ataque público ao governo Allende, que o obrigasse a sair de circulação’” (KORNBLUH, 2004, p. 85).

128 O convite da palestra dizia: “O Instituto de Arte Latino-Americana da Universidade do Chile tem o prazer de te convidar para um Encontro e Diálogo com José María Galván, crítico de arte espanhol, e Carlo Levi, pintor e escritor italiano, na segunda, dia 26 de abril, às 18h, no Museu de Arte Contemporânea” (Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC)).

Figura 22 O crítico de arte espanhol José Moreno Galván visita uma cooperativa ligada à reforma agrária chilena, 1971.

Fonte: <https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-moreno-galvan>

da Solidariedade¹²⁹, que, inicialmente, foi chamado de Museu de Arte Moderna e Experimental. Em resposta à oposição conservadora e à frente midiática conspiratória, alvoreceu um Museu amparado pelo ideal de união e solidariedade, envolvendo uma rede global de apoiadores.

Há, entretanto, diferentes versões sobre a gênese da instituição. Algumas narrativas sobre a origem do Museu adquiriram um teor mitológico, o que nos leva a considerar a atmosfera de agitação cultural do momento, marcada por debates e disputas de ideias no campo das artes visuais. Muitos personagens se envolveram na concepção e no desenvolvimento da entidade, somando esforços para levar adiante um projeto cultural único em um momento de crescentes pressões políticas.

De acordo com Miguel Rojas Mix, a concepção da instituição não foi individual, mas sim fruto de um espírito coletivo da época, tendo como catalisador os encontros realizados no Instituto de Arte Latino-Americana. Ademais, o diretor do IAL apontou que Moreno Galván não interveio em nenhuma instância do projeto museal, atribuindo protagonismo ao crítico Mário Pedrosa.¹³⁰

Lautaro Labbe¹³¹, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile durante a Unidade Popular, igualmente designou ao crítico brasileiro a ideia inicial do Museu:

Nasce um movimento bastante espontâneo liderado por Mário Pedrosa, com toda a sua iniciativa, sua capacidade criativa e organizacional. Ele tinha uma grande experiência na formação e direção dos museus, pensou em um museu diferente;

129 A ideia de renomear o museu como Museu de Solidariedade partiu do presidente Salvador Allende (PEDROSA, Mário. *Respuesta a un Cuestionario, por Mário Pedrosa*. Sem data, p.1. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende).

130 Entrevista de Miguel Rojas Mix a Claudia Zaldívar. Cf.: ZALDÍVAR, Claudia. *Museo de la Solidaridad*. Memoria para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile. 1991. Fondos y Colecciones Especiales. Cod: i0042, p. 144. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

131 Após a gestão de Guillermo Nuñez, Lautaro Babbe assumiu a direção da instituição, entre 1972 e 1973.

propunha o apoio dos artistas ao povo do Chile, em sua vitória pela via democrática e a um caminho socialista. Por isso começa a organizar e a falar com muita gente na América e na Europa, principalmente.¹³²

O pintor catalão José Balmes, por seu turno, outorgou a José Moreno Galván o marco zero da iniciativa chilena, na ocasião da *Operación Verdad*. Durante o encontro internacional, Balmes contou que caminhavam por uma rua movimentada de Santiago quando o crítico espanhol teve a ideia de formar um museu de arte moderna com obras doadas por artistas estrangeiros. No mesmo instante, ambos foram até ao Palácio La Moneda, sede da presidência, para compartilhar a ideia com Allende, que de prontidão se comprometeu a apoiar a iniciativa.¹³³ No decorrer do processo de organização do Museu, Pedrosa, Rojas Mix e Balmes se reuniram em outras ocasiões com o presidente, que, segundo o crítico brasileiro, “se mostrou entusiasta com todo este projeto e compreendeu o alcance de tal movimento de solidariedade artística internacional com o Chile e seu governo”.¹³⁴

Apesar do desencontro dos relatos, cada um imbuído de memórias particulares do período, bem como de diferentes interpretações do processo político desencadeado no país, prevaleceu a vocação solidária como um compromisso ético maior, a despeito das disputas internas. O triunfo de Salvador Allende no Chile, longínqua nação latino-americana, uniu artistas e intelectuais de cada canto do globo, em busca da concretização do câmbio social e da independência política e cultural.

Os documentos da época atestam que a concepção do Museu nasceu do encontro dos intelectuais estrangeiros no Chile, ao longo da *Operación Verdad*. O jornal *La Nación* noticiou os desdobramentos dessa reunião, cujo intuito principal, como o nome da operação aponta, era evidenciar a veracidade dos fatos, em oposição à distorção permanente dos setores conservadores a respeito do processo político chileno. Assim,

O mundialmente famoso crítico José María Moreno Galván e o escritor e artista Carlo Levi [...] em contato direto com o processo chileno e comovidos pela preocupação e busca da juventude e artistas chilenos [...] lançaram esta ideia cuja acolhida no mundo ganhou o símbolo de um compromisso íntimo de cada artista e suas obras com o povo chileno e seu processo¹³⁵.

132 Entrevista de Lautaro Labbe a Claudia Zaldívar (ZALDÍVAR, *op. cit.*, p. 157. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende).

133 Entrevista de José Balmes na ocasião dos 40 anos do Museu da Solidariedade. Disponível em: <https://vimeo.com/162437339>. Acesso em: 20 mai. 2019.

134 VIDAL, Virginia. Museo de la Solidaridad no tiene precedentes. *El Siglo*, Santiago, 31 mar. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

135 Cf.: SE crea Museo de Arte Moderno y Experimental. *La Nación*, Santiago, 26 fev. 1972. Outros documentos da época igualmente atribuem a ideia original do Museu da Solidariedade a Moreno Galván, entre eles: VIDAL, Virginia. Museo de la Solidaridad no tiene precedentes. *El Siglo*, Santiago, 31 mar. 1972. Nessa matéria, Pedrosa informa que a entidade nasceu da *Operación Verdad*, com iniciativa especial de Moreno Galván e Carlo Levi. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Durante a *Operación Verdad*, Mário Pedrosa estava na Índia como jurado da Trienal de Nova Deli¹³⁶. Ao voltar a Santiago, reuniu-se com Miguel Rojas Mix, José Balmes e o cineasta uruguaio e editor da Revista Marcha, Danilo Trelles, a convite do diretor do Departamento Cultural da Presidência da República. Nesse encontro, a sugestão inicial de Moreno Galván e Levi foi retomada e a ideia de criar um Museu foi concretizada. Para concentrar a organização da nova iniciativa, foi estruturado um Comitê Internacional, que seria presidido por Pedrosa.¹³⁷

2.4. Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile

O crítico começou a esboçar o Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile (CISAC), congregando críticos, intelectuais e artistas. Um dos pressupostos iniciais para participar do Comitê era o perfil político progressista, de modo que os críticos devessem manifestar alguma afinidade e comprometimento com a causa socialista chilena.¹³⁸ Mário Pedrosa era a figura mais habilitada para articular essa rede de contatos, devido à longa trajetória ligada à Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), além de ter sido jurado de diversas Bienais e diretor da VI Bienal Internacional de São Paulo, em 1961. Sobre a formação do CISAC, o crítico comentou:

[...]e eu, tendo muitos amigos da AICA, entre eles o atual prefeito de Roma [Giulio Carlo Argan]. Então convidei por telefone mesmo vários amigos de vários países – da Holanda, França, Itália, Espanha – para serem membros do CISAC [...]. E se organizou imediatamente. Meses depois, se estava reunindo mil quadros de grande importância no mundo, entre outros Juan Miró, Picasso também tinha prometido, todos os artistas importantes do mundo, Calder...¹³⁹

136 O crítico esteve fora do Chile de janeiro a abril de 1971.

137 PEDROSA, Mário. *Respuesta a un Cuestionario, por Mário Pedrosa*. Sem data, p.1. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

138 Em um documento de novembro de 1971, os nomes de Roberto Matta, José Balmes, Miguel Rojas Mix e Pablo Neruda apareciam como integrantes do CISAC. Entretanto, o próprio Pedrosa ressaltou “a personalidade estrangeira” do Museu, e, logo depois, foi decidido que nenhum chileno faria parte do Comitê. A ideia era que a iniciativa conservasse o princípio internacionalista, incluindo apenas estrangeiros “movidos pela simpatia ao povo chileno e seu Governo popular” (PEDROSA, *op. cit.*). Em carta a Dore Ashton, de janeiro de 1972, Pedrosa também resalta o perfil estrangeiro do CISAC, formado por “não chilenos”.

139 MÁRIO Pedrosa: Confissões de Um livre Pensador. Entrevista concedida a Cláudio Kahns, Sergio Gomes e João Marcos Pereira. *Folha de São Paulo*, 20 dez. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

No final de 1971, o Comitê Internacional estava formado. Seus integrantes eram Jean Leymarie, diretor do Museu de Arte Moderna de Paris; Edward de Wilde¹⁴⁰, diretor do Museu Stedelijk de Amsterdã; Louis Aragon, poeta ligado ao surrealismo e membro do Partido Comunista francês; Giulio Carlo Argan, historiador da arte italiano e membro da AICA; Rafael Alberti, poeta espanhol da geração de 1927; Juliusz Starzybsky, professor vinculado ao Instituto de História da Arte da Universidade de Varsóvia e membro da AICA; e Dore Ashton¹⁴¹, crítica de arte e ativista política norte-americana. A presença latino-americana foi composta por Aldo Pellegrini e Mariano Rodríguez, que já possuíam vínculo com o Instituto de Arte Latino-Americana.¹⁴² Junto a eles, também estavam os idealizadores iniciais do Museu, Carlo Levi e José María Moreno Galván¹⁴³.

Desse modo, o gesto comunitário de apoio e empatia ao processo chileno havia se consolidado ao redor de dez nações – Itália, Holanda, França, Estados Unidos, Espanha, Polônia, Uruguai, Argentina, Cuba e Brasil –, comprovando o prestígio e a importância da entidade. Posteriormente, outros países, como Inglaterra e Suíça, aderiram ao Comitê, ampliando mais ainda os raios artísticos do Museu no Chile. Cabe destacar a centralidade de Pedrosa para o êxito do Comitê, por meio de seu reconhecimento internacional, além da ética e do compromisso públicos no circuito artístico do qual fez parte. Durante a gestão do CISAC, o crítico trocou inúmeras correspondências e realizou uma série de viagens aos Estados Unidos e à Europa com a finalidade de divulgar o projeto chileno e angariar obras. Também foi mérito de Pedrosa a celeridade da iniciativa, que, em menos de quatro meses, colheu os primeiros frutos. A vocação solidária foi tão imediata que nenhum artista doador se preocupou em enviar um certificado de doação de obra ao Museu (ZALDÍVAR, 1991, p. 24).

No período de formação do CISAC, Salvador Allende escreveu a Moreno Galván, agradecendo-lhe os esforços em prol do “Museu de Arte Moderna”, que o espanhol havia imaginado na ocasião da *Operación Verdad*. Um dos planos do presidente era coincidir a inauguração do Museu com data de abertura da Terceira Conferência das Nações Unidas do Comércio e

140 Edward de Wilde liderou o boicote da delegação holandesa à Bienal Internacional de São Paulo em 1969.

141 Pedrosa conheceu Dore Ashton no congresso da AICA, em Varsóvia, em 1960. Na ocasião, o tema principal do evento foi o internacionalismo na arte moderna. Cf.: PEDROSA, Mário. Internacional – Regional (1960). In: AMARAL, Aracy (Org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*: Mário Pedrosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

142 Mário Pedrosa tentou ampliar a presença latino-americana do CISAC por meio de um convite a Niomar Moniz Sodré, em março de 1972, para quem escreveu: “A pessoa que desde o começo pensei em ser a mais indicada do Brasil foi você naturalmente”. Entretanto, a fundadora do MAM RJ não pôde aceitar o convite, por prováveis retaliações do regime militar. Em 1969, ela foi presa e teve os direitos políticos cassados pela ditadura. No ano seguinte, foi absolvida. Cf.: Carta de Mário Pedrosa a Niomar Moniz Sodré. 1 de março de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

143 No período de formação do CISAC, o crítico havia sido condenado à prisão pela polícia franquista por liderar um protesto na ocasião dos 90 anos de Pablo Picasso. Galván foi acusado de transformar a homenagem ao pintor em uma propaganda comunista. Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-moreno-galvan>. Acesso em: 17 jun. 2018.

MIEMBROS DEL COMITÉ EJECUTIVO

LOUIS ARAGON	Poeta, Director de Lettres Françaises
JEAN LEYMARIE	Director del Museo de Arte Moderno de París
GIULIO CARLO ARGAN	Ex-Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.
E. DE WILDE	Director del Museo de Amsterdam
DORE ASHTON	Crítico de Arte norteamericano
RAFAEL ALBERTI	Poeta español
SENADOR CARLO LEVI	Pintor y escritor italiano
JOSE MARIA MORENO GALVAN	Crítico de arte español
ALDO PELLEGRINI	Escritor y crítico de arte argentino
JULIUSZ STARZYNSKI	Profesor y crítico de arte polaco
MARIANO RODRIGUEZ	Pintor, Sub-Director de la Casa de Las Américas
MARIO PEDROSA	Vice-Presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.
DANILO TRELLES	Cineísta. Consultante del Depto. de Cultura Artes de U.N.E.S.C.O.

MESA DEL COMITÉ EJECUTIVO

MARIO PEDROSA
Presidente

DANILO TRELLES
Secretario

MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE

Figura 23 Membros do CISAC - Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile.
Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Desenvolvimento (UNCTAD III), marcada para abril e maio de 1972, como demonstra esse trecho da carta:

Seria muito significativo se pudéssemos inaugurar seu projetado Museu de Arte Moderna no mesmo momento dessa Conferência. Constituiria uma demonstração de solidariedade dos artistas progressistas de todo o mundo ao nosso processo político [...]. Abusando de sua vontade, desejo lhe pedir muito encarecidamente que acelere os esforços para tornar efetiva essa iniciativa tão significativa para o Chile.¹⁴⁴

A reunião de países serviria como uma plataforma essencial na divulgação do gesto generoso dos artistas ao processo socialista chileno. O edifício da UNCTAD havia sido construído especialmente para celebrar essa primeira reunião, daí a importância da confluência dos eventos. Ademais, a carta a Galván também reforçava o lugar prioritário da arte e da cultura no programa político de Allende, de forma que, desde o período inicial de idealização do Museu, a entidade era encarada como um motor fundamental do processo revolucionário.

Danilo Trelles e Mário Pedrosa, em nome dos membros do CISAC, lançaram as diretrizes principais do Museu, divididas em cinco pontos sob o título *Declaração Necessária*.¹⁴⁵ O primeiro ponto ressaltava que a formação do CISAC fundava-se no gesto coletivo dos artistas de renome internacional, em simpatia com as reformas revolucionárias no Chile. Eles se uniam por uma sociedade mais justa, livre e humana. O segundo apontava a importância dos artistas nos processos revolucionários ao longo do século XX, já que o socialismo não deveria ser uma bandeira restrita às classes operárias, mas englobar artistas e intelectuais engajados contra a incorporação de suas produções pelo mercado capitalista. O terceiro ponto, central para todo o escopo conceitual do Museu, discorria sobre a função social do artista na América Latina. A produção e a circulação de obras de arte deveriam ser ampliadas em prol da coletividade, em oposição ao elitismo segregador das coleções privadas. Além disso, as obras de arte não poderiam se restringir apenas aos grandes centros metropolitanos, devendo alcançar as “grandes áreas desprivilegiadas no Terceiro Mundo” (PEDROSA; TRELLES, 1972, p. 8). Nesse contexto, o Chile representava todo o mundo subdesenvolvido e oferecia as “melhores condições para tornar-se um centro cultural autêntico a serviço de seu povo e dos povos irmãos da América Latina” (Ibid., p. 8). O quarto ponto indicava o potencial mobilizador da “via chilena ao socialismo”, que angariava trabalhadores da cultura de vários países, movidos pelo sentido humanista e libertário da política. Por fim, o quinto ratificava os “mais profundos sentimentos de gratidão e respeito” do CISAC aos artistas que se solidarizaram com o Chile (Ibid., p. 8).

Decerto o terceiro ponto da *Declaração Necessária* é o mais relevante para entender a centralidade do projeto político capitaneado pelo Museu da Solidariedade, em sintonia com a dimensão social da arte reivindicada

144 Carta de Salvador Allende a José María Moreno Galván. Santiago, 11 de agosto de 1971. Arquivo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

145 Documento originalmente publicado em janeiro de 1972.

por Pedrosa. Em ambos os casos, há a defesa incondicional da emancipação do objeto artístico do sistema de arte convencional, cuja trajetória foi constantemente determinada pela lógica do mercado e por seus mecanismos de atribuição de valores. Ao definir a doação como critério exclusivo da coleção de um acervo público ligado a uma entidade fora do eixo hegemônico, o discurso do Museu reiterava a inversão desse sistema tradicional de produção, distribuição e circulação de obras de arte. Segundo Pedrosa, a instituição chilena representava a “vitória sobre a pobreza, a rotina, o mercantilismo e um pequeno passo em direção a um novo condicionamento social para a arte em sua relação com os trabalhadores, as minorias condenadas”.¹⁴⁶

Contudo, é possível identificar algumas contradições no processo de sedimentação discursiva do Museu, reveladas em notas de jornais da época que divulgaram a importância daquela coleção atribuindo esse prestígio a seu alto valor monetário: “a exposição tem o valor de um milhão de dólares”¹⁴⁷, descreviam entusiasmados os jornalistas. Essas incoerências, longe de colocarem em cheque a magnitude da iniciativa, ocasionalmente fazem parte da dinâmica inerente à constituição de discursos institucionais em condições adversas, cuja mola propulsora, vale reforçar, foi, nesse caso, o gesto solidário.

Carla Macchiavello apontou a existência de vários eixos de convergência entre a *Declaração Necessária* e a *Declaração de Havana*, concebida um ano antes, na capital cubana (MACCHIAVELLO, 2013, p. 35). Eram, no geral, questões caras ao pensamento da esquerda latino-americana, especialmente na área cultural, como a luta anti-imperialista dos países subdesenvolvidos, a arte como patrimônio coletivo e a tomada de consciência dos artistas em relação à circulação das obras de arte para além dos “mecanismos da oferta e da procura imperativos na sociedade burguesa” (Ibid., p. 35). Em ambas as declarações, tanto o artista quanto o museu foram interpretados como instrumentos de aproximação da arte com a comunidade e como meios privilegiados de emancipação cultural. Conforme vimos anteriormente, esse debate igualmente marcou a agenda de exposições e congressos organizados pelo Instituto de Arte Latino-Americana, dirigido por Miguel Rojas Mix.

Pedrosa costumava comparar o “pequeno país” chileno à coragem de um “David” que enfrentava “a sombra gigante de um Golias imperialista”¹⁴⁸. Uma das formas de atenuar a submissão ao imperialismo era fortalecendo uma política cultural própria, que não se baseasse exclusivamente na importação de valores culturais estrangeiros, sobretudo aqueles que bloqueassem o desenvolvimento “tanto no plano material como no espiritual” (PEDROSA, 1995, p. 318). Em suma, o Chile, assim como outras regiões do Terceiro Mundo, deveria se unir para libertar-se da dependência dos países metropolitanos. Nessa perspectiva, não é mero acaso que Pedrosa tenha passado a utilizar

146 Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 27 de abril de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

147 LOS Artistas del Mundo junto al Pueblo de Chile. *La Nación*, Santiago, 18 maio 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

148 Essas menções aparecem em uma carta de Pedrosa a Dore Ashton, de 15 de junho de 1972, e em *Respuesta a un Cuestionario, por Mário Pedrosa*. Sem data, p. 3. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

com frequência em seu *corpus* escrito o termo “Terceiro Mundo”, para assinalar a importância da mudança de latitude cultural e política nessa região.

As noções de atraso e dependência também foram objeto de importantes formulações teóricas nos campos das ciências sociais e da economia vinculados à CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe)¹⁴⁹, sediada em Santiago, e, posteriormente, aos pensadores ligados à Teoria da Dependência. Os ecos de ambas as vertentes teóricas repercutiram em sintonia com o discurso crítico e artístico dos principais nomes envolvidos na Unidade Popular, sobretudo nas elaborações de metodologias conceituais próprias para explicar as condições de subdesenvolvimento latino-americano, de modo a superá-las em prol de uma produção artística emancipada e independente das marés estéticas determinadas pelos centros hegemônicos. Essa confluência interdisciplinar problematizava a importação acrítica de conceitos para explicar a realidade local, tanto no âmbito da cultura quanto no da economia, redefinindo a interpretação de fenômenos fora da alçada europeia e norte-americana.

Fundada em 1948, a CEPAL foi criada para contribuir para o desenvolvimento econômico do continente. Como mencionado antes, o Chile foi um país que favoreceu o abrigo de perseguidos políticos, e, seguramente, a entidade, assim como outros organismos internacionais e órgãos vinculados às instituições acadêmicas, foi um local que absorveu parte da intelectualidade na condição de exilados. Um desses casos foi o do economista brasileiro Celso Furtado¹⁵⁰, que, logo após o golpe de 1964, buscou asilo no Chile.

Dentro da unidade cepalina, o pensamento mais relevante foi o do autor, ao refletir de modo pioneiro sobre as economias latino-americanas. A partir de seu viés teórico e histórico, Furtado sedimentou toda uma base teórica do subdesenvolvimento para analisar a história econômica da região. O economista defendeu a tese de que o subdesenvolvimento merecia uma interpretação teórica própria para a compreensão da realidade local, em face da inadequação de certas teorias europeias. Até então, os arcabouços conceituais eram elaborados dentro da perspectiva dos países hegemônicos. Buscando explicar o subdesenvolvimento como subproduto da dinâmica da expansão capitalista, o economista afirmou que “o subdesenvolvimento é, portanto, um processo histórico autônomo, e não uma etapa pela qual tenham, necessariamente, passado as economias que já alcançaram grau superior de desenvolvimento” (FURTADO, 2009, p. 161).

149 Criada em 1948, a CEPAL foi a “principal fonte mundial de informação e análise sobre a realidade econômica e social latino-americana”, além de ser referência intelectual “em toda a região capaz de gerar um enfoque analítico próprio”. Ancorado na metodologia *histórica-estruturalista*, quer dizer, orientada pela busca de relações históricas e comparativas (relação centro-periferia), a CEPAL priorizou uma reflexão crítica e analítica atenta ao comportamento dos agentes sociais e da trajetória das instituições, bem como de seus agentes em determinadas condições históricas (BIELSCHOWSKY, 2000, p. 15-21).

150 Antes do golpe, Furtado participou da criação da Sudene – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, em 1959, e, três anos depois, foi ministro do planejamento do governo João Goulart. Após a implantação da ditadura, teve os direitos políticos cassados e partiu para o exílio.

Por outro lado, diversos intelectuais vinculados à Teoria da Dependência radicalizaram a análise das raízes do subdesenvolvimento e do atraso, após a implantação dos regimes militares que minaram todo o continente. Esses economistas eram críticos das vertentes nacional-desenvolvimentistas, ideologia predominante no ambiente intelectual articulado em torno da CEPAL, cuja premissa ancorava-se na tese de que, por meio da industrialização, os países subdesenvolvidos superariam o atraso. Ao contrário dessa interpretação, defendia-se que “a situação básica de dependência leva[va] a uma situação global dos países dependentes que os coloca[va] em posição de atraso e sob exploração dos países dominantes” (SANTOS, 2016, p.403). Segundo a historiadora Cláudia Wasserman, que pesquisou esse grupo de teóricos no contexto do exílio chileno, os projetos articulados em torno da CEPAL foram derrotados pelos golpes militares:

A partir da crise dos primeiros sinais de esgotamento da chamada “industrialização substitutiva”, começam a aparecer divergências teóricas e políticas entre esses intelectuais e a reflexão principal passara a girar em torno da caracterização do capitalismo “periférico ou dependente” que impediu a sonhada autonomia (WASSERMAN, 2017, p. 74).

Ligada a economistas de tradição marxista, em linhas gerais, a Teoria da Dependência foi uma avaliação sociológica e política da América Latina associada a nomes como André Gunder Frank, Theotônio dos Santos, Vânia Bambirra e Ruy Mauro Marini que, não por acaso, receberam exílio do Chile durante o governo Allende. Escrita no desterro por Theotônio dos Santos, a obra *Subdesenvolvimento e Dependência* mobilizou discursivamente uma nova metodologia com o objetivo de esclarecer os significados da ruptura entre a Teoria da Dependência e as ideias ligadas à Teoria do Desenvolvimento. Grosso modo, o autor sustentou uma análise que implicava na necessidade de integrar em uma mesma perspectiva a expansão capitalista dos países hiper desenvolvidos e “seus resultados nos países por ela afetados”. Não obstante, o economista não abordava “estes resultados como simples efeitos do desenvolvimento capitalista, mas como sua parte integrante e determinante” (SANTOS, 2016, p. 401).

O exílio chileno contribuiu para um viés latino-americanista nessa produção intelectual, que se tornou cada vez mais refratária ao imperialismo norte-americano, em conjunto com “uma visão crítica ao eurocentrismo, à dependência e aos múltiplos preconceitos” (WASSERMAN, 2017, p. 140). Esse repertório crítico “provocou uma reviravolta na intelectualidade latino-americana e produziu uma nova visão do subcontinente e seus problemas comuns” (Ibid., p. 140). Desse modo, é possível afirmar que o *corpus* crítico de Pedrosa, bem como o discurso do Museu da Solidariedade, representado pela *Declaração Necessária*, compartilharam afinidades intelectuais com esse grupo de pensadores alinhados com um repertório terceiro-mundista, cuja chave interpretativa pautou-se da Teoria da Dependência. Segundo Gabriel Pérez-Barreiro,

O terceiro-mundismo é uma posição política que se popularizou nos anos sessenta e setenta. Ao contrário do desenvolvimentismo, reconhece que a América Latina esteve submetida

a um intenso processo de colonização que impossibilitou um desenvolvimento equitativo. Culturalmente, implicava uma recuperação de tradições indígenas e populares, na medida em que pudessem considerar indicadores de oposição à influência europeia (PÉREZ-BARREIRO, 2017, p. 33).

O curador espanhol assinala que, até o exílio chileno, a obra de Pedrosa foi marcada predominantemente por uma perspectiva eurocêntrica comum a qualquer intelectual formado no mesmo período. Contudo, no Chile, o crítico entrou em contato com uma nova geração de esquerdas que abandonou o modelo desenvolvimentista hegemônico na produção acadêmica em favor do projeto influenciado pela Teoria da Dependência, “favorecendo uma crítica mais explícita do paradigma positivista e ocidental em suas obras mais tardias” (NELSON, 2017, p. 29).

Assim, o Museu da Solidariedade se posicionava como uma entidade artística em compasso com sua atribuição terceiro-mundista, além de encarnar uma alternativa aos modelos convencionais dos grandes museus metropolitanos e “suas estruturas de exclusão que, em cumplicidade com seus apoiadores capitalistas, degradam as obras que buscam a ‘liberdade e a emancipação’” (BERRÍOS, 2017, p. 96).

O Museu de Arte Contemporânea, a Faculdade de Belas Artes e o Instituto de Arte Latino-Americana se uniram à proposta do Museu da Solidariedade e formaram a frente principal de auxílio institucional. O IAL, por exemplo, assumiu a função inicial de ente legal do Museu até que a entidade ganhasse uma sede própria. Além disso, o Instituto foi o centro administrativo do Comitê, centralizando todas as atividades relacionadas à iniciativa museológica (ZALDÍVAR, 1991, p. 16). Miguel Rojas Mix e José Balmes, então diretor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile, tornaram-se os coordenadores chilenos do movimento de solidariedade artística. Junto ao CISAC, somaram-se à equipe Maria Eugenia Zamudio, como coordenadora do projeto; a galerista Carmen Waugh, como relações internacionais; Virginia Vidal, como assessora de imprensa; e Daisy Peccinini, como assistente de Pedrosa e, hoje, importante testemunha desse momento de efervescência cultural no Chile.

Em seu relato¹⁵¹, Peccinini contou que chegou ao Chile em julho de 1971 e que logo depois foi ao IAL se apresentar e buscar algum tipo de colaboração. Do Brasil, ela herdou uma experiência significativa como auxiliar de exposições no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, sob a gestão de Walter Zanini¹⁵², desde 1966. No Instituto de Arte Latino-Americana, estabeleceu contato com Mário Pedrosa, embora já conhecesse

151 Entrevista concedida à pesquisadora. São Paulo, 23 de junho de 2017.

152 O MAC USP, instituição pública ligada à Universidade de São Paulo, teve direção de Walter Zanini desde o ano de sua inauguração, em 1963, até 1978. Com uma ampla programação e poucos recursos financeiros, o Museu tornou-se um território dialético em que coexistiam o incentivo à organização do acervo de arte moderna e uma série de mostras retrospectivas, em paralelo ao impulso à produção de arte contemporânea. Zanini desenvolveu uma plataforma interdisciplinar e multimídia (FREIRE, 2013, p. 28), dando fôlego às práticas conceituais, às novas tecnologias e potencializando uma rede internacional de trocas artísticas, por meio da arte postal.

alguns conceitos fundamentais do crítico, como o de arte pós-moderna¹⁵³. A historiadora virou assistente direta do crítico, com a função principal de receber, ordenar e listar as obras angariadas pelo Instituto de Arte Latino-Americana por meio das embaixadas.

O Ministério das Relações Exteriores estabeleceu conexão com as diferentes embaixadas chilenas, que contataram os artistas em seus respectivos países. Algumas entidades diplomáticas se engajaram com mais protagonismo, como foi o caso das Embaixadas na França (cujo embaixador era Pablo Neruda), na Espanha (Pablo Burchard), na Inglaterra (Alvaro Bunster) e no México (José de Rockha, como adido cultural). Segundo Claudia Zaldívar, nesses quatro locais a divulgação foi consistente, resultando em uma excelente acolhida por parte dos artistas (ZALDÍVAR, 1991, p. 20).

Em compasso com o perfil de pluralidade ideológica do governo Allende, o Museu encarnou esse caráter plural e aberto para receber obras de todas as tendências e estilos: “nenhum ismo deve ser excluído”, escreveu Pedrosa a Ashton.¹⁵⁴ O ponto de partida, afinal, era a fraternidade dos artistas ao povo chileno, logo, o Museu se mostrou desde o início receptivo a qualquer gesto de solidariedade, independentemente da vertente estética das obras. Certamente, Pedrosa sabia das dificuldades que esse acervo heterogêneo poderia causar no futuro, entretanto, a estratégia inicial era fortalecer a instituição com o maior número de obras possível. O crítico reiterou essa característica heterogênea do acervo a De Wilde, apontando as analogias da instituição com a própria “contradição cultural e artística de todo o século”. Ademais, respondia ao holandês que o objetivo dessa primeira fase era angariar as obras, e não pensar em uma sede própria para a instituição, questão que Pedrosa considerava prematura. Segundo o brasileiro, havia poucos recursos destinados à iniciativa, portanto, era previsível que os procedimentos fossem realizados de maneira improvisada. Desse modo, o problema da sede deveria ser abordado futuramente.¹⁵⁵

2.5. Mário Pedrosa e os Artistas: Um Diálogo Fraternal

O propósito basilar da primeira etapa da instituição amparou-se na aquisição de obras mais “convencionais em nosso sentido (arte moderna)”, de acordo com Pedrosa. Buscava-se, igualmente, organizar uma seleção de

153 Termo utilizado por Mário Pedrosa no texto *Arte Ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica*, publicado em 1966 no jornal *Correio da Manhã*. Para o crítico, a arte pós-moderna representava um outro ciclo, “não mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado, digamos assim, pela *pop art*. A esse novo ciclo de vocação antiarte chamaria de ‘arte pós-moderna’” (PEDROSA, 1981, p. 205).

154 Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 9 de janeiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

155 Carta de Mário Pedrosa a Edward de Wilde. 9 de janeiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

obras de artistas consagrados, a fim de atrair a confiança do governo e da opinião pública no “êxito do empreendimento”.¹⁵⁶ A Hélio Oiticica, o autor compartilhou como seriam elaborados os processos museológicos e as estratégias prioritárias referentes às etapas iniciais da entidade, todavia, em correspondência, evidenciou o plano de o Museu ganhar um lugar próprio até o final de 1972 e a ideia de que nessa futura sede houvesse um espaço reservado à “arte pós-moderna”.

Estamos procurando reservar, na localização dos espaços, para o museu, áreas para a arte pós-moderna (vide MP) a fim de abrigar as experiências de H.O e sequazes na categoria das “atividades creativas” (Vide MP) etc, etc. É nossa ideia fazer, então ou depois, uma verdadeira assembleia de novos artistas, “não artistas”, ou “anti-artistas” (?), em que se discutam problemas de estéticas-sociais contemporâneas, etc, etc.¹⁵⁷

Sabidamente, as décadas de 1960 e 1970 foram de intensas transformações no âmbito artístico em diversos países da América Latina. As artes visuais passaram pela tarefa de recusa das convenções, seja pelo questionamento do sistema artístico e da unicidade da obra de arte, seja pela inclusão de materiais não tradicionais e pela valorização da criação coletiva, entre outros motivos, permitindo que essas práticas desenvolvessem cada vez mais uma atuação social e política efetiva. Embora ainda não houvesse um mercado de arte consolidado, diversos artistas passaram a produzir a partir de uma concepção contrária à lógica comercial, propondo formas alternativas de circulação, em especial durante a década de 1970. O acento político que caracterizou parte dessas proposições foi marcado pelo contexto de adversidades, coincidindo com a ascensão das ditaduras militares na região do cone sul. As artes visuais já não abrangiam somente aspectos da visualidade e ampliavam-se para propostas, ações e ideias como forma essencial de indagação experimental. O experimentalismo adotado por diversos artistas indicava algumas das rupturas dessa década, não sendo mais plausível seguir produzindo da forma prevista canonicamente, e dificilmente haveria algum termo de negociação com a tradição anterior.

A inserção do artista como parte significante da obra e, em muitos casos, o distanciamento em relação à figura convencional do artista e à atribuição de sua autoria máxima e individual transformaram sua função e lugar sociais. A arte se tornava cada vez mais afastada dos limites de sua autonomia. A pauta dos artistas já não buscava simbolizar ou representar a realidade; a realidade é que se constituía como elemento das obras, sendo um dos aspectos dessa realidade naquele momento o avanço da violência e da repressão pelos regimes ditatoriais.

A ideia da vanguarda como modelo de superação da tradição foi reposicionada por um projeto de suplantar o atraso cultural causado pelo subdesenvolvimento econômico e social. O projeto vanguardista brasileiro também se posicionou contra a autonomia artística, tornando cada vez

156 Carta de Mário Pedrosa a Hélio Oiticica. 9 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

157 Carta de Mário Pedrosa a Hélio Oiticica. 9 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

mais urgente uma postura política do artista diante dos problemas da sociedade. Assim, uma visão afirmativa em relação à vanguarda nacional passou a ser elaborada no sentido de renovação da linguagem de uma arte política e socialmente crítica (REIS, 2005, p. 22). Alguns textos de críticos e artistas do período fundamentaram as bases para um projeto de arte comprometida e experimental. Hélio Oiticica, por exemplo, formulou seis pontos fundamentais da chamada “nova objetividade” da vanguarda brasileira. Eram eles: 1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para a negação do objeto e superação do quadro de cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século XX na arte de hoje (tendência que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (OITICICA, 2006, p. 154).¹⁵⁸

A respeito das mudanças nas condições de produção da arte, Mário Pedrosa refletiu sobre o esgotamento da autonomia estética, situando o comprometimento social da arte integrada à vida social como uma atividade legítima. A propósito desse “fenômeno cultural e mesmo sociológico inteiramente novo”, escreveu: “já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamai a isso de arte pós-moderna, para significar a diferença. Nesse momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas” (PEDROSA, 2007, p. 92). O crítico vislumbrava as experiências da vanguarda brasileira capitaneada por artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Dias, Antônio Manuel, Lygia Pape, para citar alguns, como precursoras da condição “pós-moderna” da arte.

Seguindo essa linha, o autor tinha noção da importância do incentivo a um espaço experimental destinado a essas proposições artísticas ampliadas, em compasso com a ideia de museu como uma “luva elástica para o criador livre enfiar a mão” (PEDROSA, 2004a, p. 341). No catálogo de uma mostra de Oiticica no MAM do Rio de Janeiro, anos antes, Pedrosa ensaiou o seu argumento acerca da função dos museus de arte contemporânea, apontando que esses locais não deveriam restringir suas atividades ao resguardo e à exposição de obras-primas.¹⁵⁹

Suas funções são bem mais complexas. São eles intrinsecamente casas, laboratórios de experiências culturais. Laboratórios imediatamente desinteressados, isto é, de ordem estética, a fim de permitir que as experiências e vivências se façam e se realizem nas melhores condições possíveis ao estímulo criador (Ibid., p. 341).

Nas décadas de 1960 e 1970, estabeleceu-se no contexto internacional um ambiente favorável de discussão e reflexão sobre o papel dos museus, que procurou rebater o lugar canônico historicamente construído das

158 Texto originalmente publicado no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, de 1967, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

159 Trata-se da exposição *Projeto de Cães de Caça*, realizada no MAM carioca em 1961.

entidades museais como meros espaços de armazenamento e conservação de obras-primas. Nesse panorama, os encontros do CIMAM (Comitê Internacional de Museus e Coleções de Arte Moderna), vinculado ao ICOM (Conselho Internacional de Museus), foram significativos locais de debate. Essas discussões giravam em torno da renovação dos museus de arte moderna e contemporânea frente aos desafios apresentados não apenas pelas mudanças abertas pelas proposições de caráter experimental, que colocavam em cheque a unicidade do objeto artístico e os espaços museais, mas também pelos rumos políticos e sociais em curso, no contexto acirrado de Guerra Fria. Segundo Heloisa Louzada, “esse foi um momento de grande contestação dos cânones museológicos por movimentos ligados ao maio de 1968, por exemplo, ou no caso dos Estados Unidos, ao *Art Workers Coalition*” (LOUZADA, 2013, p. 91-92).

Essa coalização abrangeu um grupo de artistas, críticos de arte e intelectuais nova-iorquinos engajados em pressionar museus consagrados a reverem suas políticas institucionais, que reforçavam a discriminação e a desigualdade social, além de exigirem que as mesmas entidades garantissem a inclusão de artistas mulheres, negros e latino-americanos. Ademais, questionavam a neutralidade dessas instituições, a procedência de suas coleções e a missão filantrópica de seus conselheiros, parte deles envolvidos em empresas e políticas altamente contestáveis. Dentre os integrantes do grupo nova-iorquino, podemos citar a crítica Lucy Lippard e o artista Hans Haacke.

É provável que os princípios da crítica institucional capitaneados pelo artista alemão radicado nos Estados Unidos tenham-no levado a estabelecer contatos com Mário Pedrosa. Em carta endereçada ao brasileiro, Hans Haacke descreve brevemente a ação *Pool of MoMA Visitors*, apresentada na ocasião da mostra *Information*¹⁶⁰, realizada no MoMA, e oferece a fotografia da montagem realizada no Museu de Nova Iorque como doação à iniciativa chilena. Na mesma correspondência, chama atenção um comentário feito pelo artista: “eu suspeito que o nome Rockefeller quer dizer alguma coisa na América do Sul”¹⁶¹.

Na época, o contingente de manifestações contra a família Rockefeller cresceu não apenas nos Estados Unidos, mas também em países do Cone

160 Organizada por Kynaston McShine, em 1970, essa mostra reuniu cerca de 150 artistas da Europa, dos EUA, da América Latina e de países comunistas, representando os mais significativos movimentos artísticos do momento, como arte conceitual, arte povera, *earthworks*, arte processual e videoarte. *Pool of MoMA Visitors* foi uma pesquisa realizada por Haacke na qual o artista convidava os visitantes a responderem com um “sim” ou um “não” à pergunta: “O fato do governador Rockefeller não ter denunciado a política do presidente Nixon na Indochina é uma razão para não votar nele em novembro?” O visitante depositava a sua resposta em uma caixa de plexiglass que simulava uma urna de votação.

161 Ver Carta de Hans Haacke a Mário Pedrosa. 24 de abril de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Hans Haacke
463 West St.
New York, N.Y. 10014
April 24, 1972

Mr. Mario Pedrosa
President
Comite Internacional de Solidaridad Artistica con Chile
Teatinos 220
5. Piso Of. 505
Santiago de Chile

Dear Mario Pedrosa:

Through Dore Ashton I received your call for the donation of a work for a Modern Museum in Chile.

At present the documentation on my "Poll of MOMA Visitors" is on view at the Bienal de Coltejer in Medellin, Colombia. It consists of a photograph of the set-up I had at the New York Museum of Modern Art during the INFORMATION exhibition in 1970 and an explanation of the conditions and the outcome of the poll in Spanish (text enclosed herewith). Both parts are enlarged to a size of approx. 46 x 27" each.

I would like to give your committee this documentation, if it is suitable for your purpose (I suspect the name Rockefeller means something in South America).

In case you are interested, please let me know, so that I inform the organizers of the Bienal in Colombia to send the material to Chile rather than back to New York.

I shall be leaving New York in a week and could be reached until the end of June in Germany at 53 Bonn-Bad Godesberg, Beethovenstr. 24. For reasons into which I do not want to go here I would appreciate your not using Dore Ashton as an intermediary for communication with me.

With great sympathies and best wishes for you and your important undertaking

MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE

Figura 24 Carta de Hans Haacke a Mário Pedrosa. 24 de abril de 1972.
Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Sul,¹⁶² devido a seu envolvimento indireto em conflitos bélicos e ao poderio econômico do clã, cuja órbita supostamente imparcial influenciou a formação de coleções de distintos museus.

Seguramente, Mário Pedrosa advogava por uma concepção arejada de museu, cujo programa abarcou um entendimento plural de arte, como o estímulo a propostas mais experimentais, caso contrário, àquela altura, não receberia cartas de artistas de tradições estilísticas tão distintas. As correspondências com esses artistas, sobretudo as trocas com Hélio Oiticica, revelavam a maneira como o pensamento museal do crítico amparou-se na compreensão de museu como laboratório¹⁶³ de experiências culturais, admitindo a prática de múltiplas vivências que estimulavam o ato criador. Não obstante, como vimos, o cenário de acirramento político no Chile contribuiu para que a primeira opção museológica do crítico fosse pragmática e, portanto, calcada na arrecadação de obras-primas cujos espaços de resguardo se adequavam mais à noção tradicional de museu – que classifica e armazena – do que à de laboratório. Pedrosa dizia que a vocação convencional dessa primeira etapa era limitada, porém, intencional, “quando se trata acima de tudo de organizar uma coleção de obras para o nosso museu”.¹⁶⁴

Desde o final da década anterior, instaurou-se um clima de revolta e mobilização política desencadeado pela Guerra do Vietnã, pelo maio francês e pelos movimentos de descolonização que fortaleciam a ideia de colapso do sistema capitalista. Nesse panorama, ganha destaque o papel de artistas e intelectuais envolvidos em protestos, como o boicote à Bienal Internacional de São Paulo, e projetos de doação e arrecadação de fundos para causas políticas. Contudo, havia dentro do CISAC um sentimento de receio de que o caráter apolítico de alguns artistas, sobretudo

162 Vale mencionar a manifestação *Malvenido Mister Rockefeller*, realizada em diversas cidades argentinas, em decorrência da visita do empresário norte-americano à Argentina em 1969. Convocada pela *Asociación Argentina de Artistas Plásticos*, essa exposição de cartazes integrou o circuito de protestos que tomaram o país e contou com a presença de mais de sessenta artistas, dentre os quais Ricardo Carpani, León Ferrari, Margarita Paksa, Luis Felipe Née e Antonio Berni, que também estiveram presentes no *Encuentros de Artistas de Cono Sur*, em Santiago, em 1972. Apresentada em plena ditadura de Juan Carlos Onganía, a mostra foi censurada e fechada um dia após ser inaugurada.

163 Durante a década de 1960, a ideia do museu como um laboratório experimental também foi utilizada por outros autores, como é o caso de Walter Zanini. No texto *Problemas Museológicos*, de 1964, o historiador relata o encontro com diversos intelectuais na ocasião do ICOM. Zanini manifesta interesse pelas ideias de Jean Cassou, o então diretor do Museu de Arte Moderna de Paris, citando algumas reflexões do francês: “O objetivo desse museu sendo o de conservar e classificar (característica do museu de um modo geral), é o de, sobretudo, ser um ‘laboratório experimental’, de atividade presidida pelo ‘espírito de vida’, pelo ‘estilo de presença e de presente’” (FREIRE, Cristina. (Org.). *Walter Zanini: escrituras Críticas*. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013).

164 Carta de Mário Pedrosa a Hélio Oiticica. 9 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

os norte-americanos, dificultasse a contribuição de obras.¹⁶⁵ Somava-se a esse entendimento o fato de que muitos artistas, de acordo com Dore Ashton, não possuíam quaisquer informações sobre a revolução socialista de Allende, portanto, não os entusiasmava fazer uma doação gratuita a um museu chileno (ASHTON, 2013, p. 38). A crítica norte-americana havia se envolvido em diferentes frentes políticas desde a década anterior, a exemplo da organização de protestos, como o *Angry Arts Week*, que, durante uma semana, reuniu mais de seiscentos artistas contra a guerra do Vietnã, em 1967.¹⁶⁶

A tomada de consciência da classe artística deveria levar em conta o fator político e social da realidade chilena, bem como a generosidade que rompia com o funcionamento convencional do sistema de arte, que, de forma reiterada, favoreceu a produção dos grandes centros metropolitanos. Para Pedrosa, a política ia além de uma decisão exclusivamente partidária, relacionando-se sem intermediários com a dimensão ética da arte e da vida, conforme escrevera a Ashton:

Eu acho que as pessoas como nós não podem escapar de tomar partido. Isso é política? Claro que é, mas é principalmente uma opção, uma opção ética, um sentimento de participação em um projeto maior que o negócio usual de cada um. E eu penso e espero que os artistas, apesar de sua natureza egocêntrica, sejam mais sensíveis a isso.¹⁶⁷

A crítica foi a integrante mais ativa do CISAC, confirmando a característica de multiplicidade ideológica do Museu. A representação significativa dos Estados Unidos simbolizou uma aproximação artística entre os países que se enfrentavam na arena política (MACCHIAVELLO, 2013, p. 41). Desde o começo, Ashton se mostrou engajada no projeto, prometendo dar o seu “melhor para obter o máximo de qualidade possível” nas doações.¹⁶⁸ Em 1971, propôs a realização de uma festa em Nova Iorque aos artistas “amigos da Revolução Chilena”, para conseguir doações e apoio.¹⁶⁹ Nas primeiras

165 Em carta de Pedrosa a Ashton, o brasileiro estendeu essa incerteza ao crítico inglês Guy Brett. Ele escreveu: “Sou amigo pessoal do Guy Brett, do *The Times*, de quem gosto e a escrita eu admiro. Mas acho que ele é muito alheio à política para entender a importância de nosso movimento” (Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 9 de janeiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende). Contudo, em correspondências posteriores, o autor confirmou o auxílio de Brett no envio de artistas britânicos. A Oiticica, contou: “Guy Brett em Londres reuniu uma turma disposta a mandar coisas ou ‘ideias’ para nós aqui. Entre eles estará Medalla”, em referência ao artista filipino, radicado na época em Londres (Idem. 9 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende).

166 Sobre o assunto, ver: AULT, Julie. *Alternative Art New York: 1965-1985*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003.

167 Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 27 de abril de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

168 Carta de Dore Ashton a Mário Pedrosa. 18 de janeiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

169 Carta de Dore Ashton a Mário Pedrosa. 22 de novembro de 1971. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

cartas de 1972¹⁷⁰, Pedrosa preparou uma lista com uma série de artistas que ajudariam a causar um impacto positivo na imagem do Museu, sobretudo pela origem norte-americana. A lista era ampla e eclética: De Kooning; Philip Guston; Frank Stella; Robert Rauschenberg, Robert Morris; David Smith; passando pelos minimalistas e conceitualistas, além, “naturalmente [d]o nosso velho Calder”, artista denominado por Pedrosa como “escultor de cata-ventos”¹⁷¹, por quem tinha uma grande afeição desde o período do seu primeiro exílio, nos Estados Unidos, no começo da década de 1940. Em uma das correspondências, solicitava a Ashton que entrasse em contato com Hélio Oiticica e outros artistas nacionais residentes em Nova Iorque e pedia que, “em relação à ditadura brasileira”, a norte-americana os tranquilizasse, pois seus nomes não estariam vinculados ao novo Chile socialista, a justificativa seria de que eles participariam de uma galeria de arte privada em Santiago¹⁷².

Em janeiro de 1972, o CISAC estava totalmente sedimentado e as redes começaram a ser rapidamente ativadas. Aos artistas conclamados como *Dear Camarade*, os críticos enviavam um breve histórico do Museu, que, naquela altura, ainda era nomeado Museu de Arte Moderna e Experimental (MAIA NETO, 2014, p. 333). Além disso, recorriam à noção de solidariedade e comprometimento com a causa socialista chilena, ressaltando que a iniciativa visava a formar o primeiro museu construído integralmente na base de doações. Para agilizar a articulação entre os artistas e os críticos e formalizar novas doações, Danilo Trelles e a galerista Carmen Waught viajaram à Europa antes da inauguração do Museu: Trelles foi a Roma, em fevereiro, e Waught foi à França, em maio. Do Chile, Pedrosa seguia manejando os contatos, enquanto reforçava a Argan¹⁷³ e a Jean Leymarie¹⁷⁴ a ida dos integrantes aos países.

Segundo Daisy Peccinini:

As obras foram chegando através das embaixadas. Já tinha um lugar para elas. Se eram coisas grandes, telas, por exemplo, elas iam para o MAC [Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile], que era um espaço grande vazio [...] e aí ficamos eu e Mário pensando em como dispor essas obras. Então nós fomos organizando, pois eram coisas muito díspares, mas obras absolutamente contemporâneas! Tinha os cinéticos, chegaram também obras do Sérvulo Esmeraldo. Você vai olhando e percebe que todos os artistas eram do momento! [...] ¹⁷⁵

170 Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 9 de janeiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

171 PEDROSA, Mário. Calder, Escultor de Cata-Ventos. In: ARANTES, Otília (Org.). *Modernidade cá e lá: Mário Pedrosa. Textos escolhidos IV*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 51.

172 Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. *Op. cit.*, 9 de janeiro de 1972.

173 Carta de Mário Pedrosa a Giulio Carlo Argan, 06 de janeiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

174 Carta de Mário Pedrosa a Jean Leymarie, 14 de maio de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

175 Entrevista concedida à pesquisadora. São Paulo, 23 de junho de 2017. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

ser pendurado no interior do museu, marca "obra de Arte". Pensei numa enorme bandeira vermelha, só vermelha, sem nenhum desenho ou inscrição, com as medidas "clássicas" de uma gigantesca bandeira (5 x 8 mts, talvez) a ser alçada fora do museu (no jardim?)

Figura 25 Detalhe do projeto de bandeira de Antonio Dias. Carta de Antonio Dias a Mário Pedrosa. 17 de março de 1972. Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

Ao longo do ano de 1972, diversos artistas entraram em contato com o crítico, demonstrando a amplitude das redes e o gesto de fraternidade à experiência socialista chilena. Um deles foi Antonio Dias, que, de passagem por Nova Iorque, escreveu a Pedrosa. Alguns anos antes, o autor havia publicado um artigo sobre o artista paraibano, situando-o na geração de “popistas do subdesenvolvimento”, cuja “necessidade desalienante” o afastava da tradição pop norte-americana, a quem destinava um olhar reticente, ao enxergar no movimento metropolitano uma “satisfação publicitária do consumismo pelo consumismo” (PEDROSA, 2004, p. 368-370). O artista brasileiro vivia em Milão há alguns anos e se prontificou a acionar artistas italianos, de modo que se pudesse “conseguir uma seleção do melhor que se faz hoje na Itália”. Sobre seu processo artístico, Dias compartilhou que havia se afastado temporariamente da pintura, para experimentar “outros tipos de trabalho” com filmes e proposições que lhe permitissem iniciar uma outra relação “com o trabalho de pintura”.¹⁷⁶ A partir dessas novas experiências, propôs uma obra específica ao Museu: “pensei em uma enorme bandeira vermelha, só vermelha, sem nenhum desenho ou inscrição [...] a ser alçada fora do museu (no jardim?)”, e seguia:

Eu gostaria muito que a bandeira fosse confeccionada aí no Chile e que fosse muito forte como medida, como cor e como altura. Gostaria que fosse uma coisa muito clara, visível para todo o povo [...]. Bacana mesmo seria fazer uma foto da

¹⁷⁶ Carta de Antonio Dias a Mário Pedrosa. 17 de março de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

bandeira já montada no exterior do museu e imprimir uma cartolina postal que seria distribuída a todo o visitante do museu. Esse trabalho eu acho que seria muito importante para mim vê-lo realizado aí. É um trabalho que representa um monte de coisas ao mesmo tempo.¹⁷⁷

Evidentemente, uma bandeira vermelha carregava em si as disputas políticas daquele período, marcado pela Guerra Fria e pela polarização política entre os Estados Unidos e a União Soviética, contudo, por adversidades, a bandeira não foi confeccionada, embora Pedrosa tivesse aprovado o projeto.¹⁷⁸ Em resposta a Dias, ele fez algumas considerações à proposta, sugerindo ao artista que acrescentasse ao título “Projeto para bandeira do povo do terceiro mundo, que é, realmente, o nosso povo e simboliza as aspirações revolucionárias das massas subdesenvolvidas da Ásia, África e Am. Latina”¹⁷⁹. Essa perspectiva radical de Pedrosa foi claramente impactada pela vivência chilena e seus ecos se concretizaram nos escritos produzidos nesse período. A revolução em marcha simbolizava a luta contra a submissão, e, nesse entendimento, o Museu gerido pelo crítico tornou-se um modelo “cultural autêntico a serviço de seu povo e dos povos irmãos da América Latina” (PEDROSA; TRELLES, 1972, p. 8).

No começo de abril de 1972, quase trezentas obras haviam chegado ao Chile. Mário Pedrosa se engajou para concretizar a chegada do envio brasileiro, entretanto estava ciente das limitações que os artistas teriam ao despachar os trabalhos na embaixada, em Brasília. Em uma carta a Niomar Moniz Sodré, ele alertou à presidenta de honra do MAM e sócia do jornal *Correio da Manhã*, sobre tais dificuldades: “é claro que não se pode esperar, hoje, grande número de doações por parte de artistas do Brasil. Um pequeno número seria mais que representativo e satisfatório”.¹⁸⁰ Para somar os esforços, o crítico também escreveu a Aracy Amaral, pedindo seu auxílio para formalizar a participação dos artistas brasileiros. À crítica e historiadora da arte partilhou sua análise a respeito da discrepância da presença carioca em relação à paulistana, propondo alguns nomes considerados indispensáveis, como os de Alfredo Volpi, Lasar Segall, Lívio Abramo¹⁸¹ e outros mais contemporâneos, como Mira Schendel, Amélia Toledo e Claudio Tozzi, aproveitando, ainda, a oportunidade para contar

177 Carta de Antonio Dias a Mário Pedrosa. *Op. cit.*, 17 de março de 1972.

178 A bandeira foi instalada quarenta anos depois, na mesma escala planejada por Antonio Dias no projeto original, na ocasião da mostra *40 Años del Museo de la Solidaridad. Fraternidad, Arte y Política*, em 2012.

179 Carta de Mário Pedrosa a Antonio Dias. 6 de março de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

180 Carta de Mário Pedrosa a Niomar Moniz Sodré. 1º de março de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

181 Pedrosa e Lívio Abramo eram próximos desde há alguns anos. Vale lembrar que o artista havia trabalhado em conjunto com o crítico na VI Bienal Internacional de São Paulo (1961), quando foi ao Paraguai negociar o envio de uma grande exposição de arte barroca-guarani ao evento brasileiro. No contexto chileno, Abramo escreve a Pedrosa: “Recebi tua carta e aceito gostosamente o teu convite para enviar gravuras destinadas ao Museu da Solidariedade, assim as destinadas a serem reproduzidas em serigrafia” (Carta de Lívio Abramo a Mário Pedrosa. 25 de setembro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende).

que o Museu havia recebido obras de Joan Miró, Max Ernst, Mauro Marini e Victor Vasarely¹⁸².

Raúl Retting, cônsul chileno no Brasil, mobilizou contatos no consulado para efetivar o envio da delegação brasileira ao Museu da Solidariedade e organizou, em conjunto com Niomar Moniz Sodré, uma lista com aproximadamente oitenta artistas. Além de auxiliar a indicação de artistas brasileiros, Retting também assessorou o crítico nas providências burocráticas, como a maneira de tornar viável a possibilidade de obter frete gratuito para as obras.¹⁸³ No mês seguinte, voltou a escrever: “Para o cônsul que escreve estas linhas, como chileno, tenho um grande nó de emoção na garganta, porque pude apreciar de perto o que os artistas brasileiros pensam sobre o Chile, Allende e meu povo”¹⁸⁴ e aconselhava Pedrosa a formalizar um convite, pois seria uma espécie de “carta branca” aos artistas que gostariam de dar uma prova de solidariedade ao povo chileno, mas não o faziam por receio. Além disso, acrescentava que o convite oficial poderia evitar atritos entre os dois governos¹⁸⁵. A carga com as obras já estava a caminho quando foi barrada por um general brasileiro no aeroporto do Rio de Janeiro (MAIA NETO, 2014, p. 348). Sobre o episódio, Pedrosa descreveu: “do Brasil vinha um bom grupo, mas na última hora um general meteu a pata e parou tudo à porta do avião (aquela gente até morde, passando-se perto)”.¹⁸⁶

A doação latino-americana foi considerável e contou com a presença de artistas fundamentais do continente. Um exemplo atípico veio do México, que organizou o envio de uma exposição composta por 184 obras, sem a mediação do CISAC, em novembro de 1971. Na ocasião, esse despacho foi coordenado por José de Rokha, agregado cultural da Embaixada chilena no México, que foi bastante atuante na organização das doações (MIRANDA, 2013, p. 110). A conformação do CISAC ocorreu em novembro de 1971, mesmo mês em que foi inaugurada uma mostra na galeria do *Taller del Molino de Santo Domingo*, na cidade do México, denominada *1º Envío Mexicano*, *Museo de Arte Moderno, Santiago de Chile*. Muitas das obras expostas foram incluídas no envio mexicano ao Museu da Solidariedade (SANTIAGO; LA GARZA, 2016, p. 110). A abertura dessa exposição evidencia a amplitude das redes de solidariedade que rapidamente foram promovidas e a espontaneidade da doação, que, nesse caso, não se articulou a partir do contato oficial representado pelo Comitê chileno. O conjunto de obras mexicanas caracterizou-se pelo caráter heterogêneo e pela variedade de correntes estéticas, que iam do abstracionismo às vertentes mais tradicionais do país, ligadas ao muralismo, às temáticas nacionais e revolucionárias, como as gravuras de Arturo García Bustos e o Taller de Gráfica Popular Mexicana.

David Alfaro Siqueiros doou um conjunto de gravuras intitulada *Canto General*, realizado a partir do livro homônimo de Pablo Neruda, no qual o

182 Carta de Mário Pedrosa a Aracy Amaral. 16 de abril de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

183 Carta de Raúl Retting a Mário Pedrosa. 15 de março de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

184 Carta de Raúl Retting a Mário Pedrosa. 5 de abril de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

185 Carta de Raúl Retting a Mário Pedrosa. *Op.cit.*, 5 de abril de 1972.

186 Carta de Mário Pedrosa a Maria Regina Pedrosa e Carlos Eduardo de Senna. 31 de maio de 1972. Figueiredo (*In*: FIGUEIREDO, Carlos Eduardo Sena (Org.). *Mário Pedrosa, Retratos do Exílio*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982, p. 19-20).

Figura 26- David Alfaro Siqueiros. *Sem título*, portfólio *Canto General*, 1968. Litogravura. 60 x 104 cm.

Coleção Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Fonte: <http://mssa.cl/obras/sin-titulo-carpeta-canto-general-3/>

poeta se debruçou sobre a história da América hispânica. Junto às figuras consagradas do muralismo, havia também a presença de artistas da chamada Geração Ruptura, concebida por Fernando Gamboa. Ao longo da década de 1960, o crítico e museólogo mexicano foi responsável pelo fomento de linguagens ligadas ao abstracionismo, “como parte da epopeia artística que até os anos sessenta partia da época pré-hispânica e terminava com o muralismo” (Ibid., p. 113). Após o golpe de Pinochet, Gamboa engajou-se para efetivar a saída de Pedrosa do Chile, que havia recebido asilo político temporário do governo mexicano.

A doação argentina também foi extensa e certamente teve influência de Aldo Pellegrini, que, na época, vivia no Chile. O crítico era membro do CISAC e investigador do Instituto de Arte Latino-Americana desde 1971. Vale recordar que diversos artistas argentinos estiveram presentes nos encontros coordenados pelo IAL e pela *Casa de las Américas*, mostrando-se solidários ao processo revolucionário chileno. Esse envio distinguiu-se pelo caráter plural de linguagens e vertentes estilísticas. A pintura, por exemplo, foi marcada por artistas do movimento *Nueva Figuración*, como Ernesto Deira e Luis Felipe Noé. Formado em 1961, o grupo também acolheu os pintores Rómulo Macció e Jorge de la Veja. Impactados pelo Informalismo, os argentinos da *Nueva Figuración* postularam a volta à tradição da figura humana na pintura, por meio da elaboração de obras de cores vibrantes, gestualidade violenta e representação de corpos deformados.¹⁸⁷ Outros nomes consagrados do país vizinho consolidaram o

187 O grupo expôs no MAM do Rio de Janeiro, em 1965, causando grande impacto na geração de artistas cariocas. Sobre o grupo de artistas, ver o verbete *Nueva Figuración* do dicionário de termos e movimentos da arte latino-americana (RUBIO, Augustín Pérez; GIUNTA, Andrea (Orgs.). *Verboamérica*. Buenos Aires: Fundación Constantini, 2016, p. 19).

Figura 27- Joaquín Torres García. *Sem título*, 1942.
Óleo sobre cartão. 70,5 x 81 cm.
Coleção Museu da Solidariedade Salvador Allende.
Fonte: <http://mssa.cl/obras/sin-titulo-548/>

gesto de fraternidade: Alicia Peñalba, Antonio Berni, Rogelio Polesello, Clorindo Testa, Aldo Paparella e Ennio Iommi. A primeira foi a grande premiada da VI Bienal Internacional de São Paulo, de 1961, organizada por Pedrosa; o último também integrou a delegação argentina da VI Bienal. Iommi fez parte da *La Asociación Arte Concreto-Invención*, grupo de artistas ligados à matriz construtiva liderado por Tomas Maldonado, que posteriormente lecionaria na Escola Superior da Forma, em Ulm, Alemanha. Na Argentina, a vertente concreta ancorou-se em alguns pontos fundamentais: a ruptura com a figuração e a afirmação dos valores do concretismo; a preocupação com a inteligibilidade das obras; e o desejo de transformação da realidade por meio de uma arte comprometida com o social (PERAZZO, 1990, p. 162).

O Uruguai foi representado por pintores da maior importância para a arte latino-americana: Pedro Figari, que foi contemplado com uma sala especial na VI Bienal; José Gamarra; e Joaquín Torres García, criador do *Universalismo Construtivo*, movimento cujos princípios estéticos foram sintetizados em livro homônimo, de 1944. Os fundamentos basais do pensamento do artista uruguaio ancoravam-se na “concepção da figuração como uma possibilidade dentro da tradição construtiva” paralelamente

à incorporação “da dimensão ritual e coletiva da arte pré-colombiana ao seu projeto utópico”.¹⁸⁸ Torres García faleceu no final da década de 1940, mas a doação foi realizada por sua companheira, que na época deu a seguinte declaração: “doo este quadro em nome do meu esposo, que se estivesse vivo, teria admirado o atual regime chileno e o governo liderado pelo Presidente Allende”.¹⁸⁹

Por sua vez, Cuba, país de regime amigo, efetivou a doação sob a coordenação de Mariano Rodríguez, da *Casa de las Américas*, que também integrou o CISAC. A variedade estilística da coleção cubana foi caracterizada por artistas desde o movimento abstracionista à figuração de cunho realista socialista. Dos primeiros, destacamos Amelia Peláez e René Portocarrero; já os figurativos foram representados, sobretudo, por Carmelo González, pintor vinculado à Revolução Cubana.

Os artistas brasileiros residentes fora do país conseguiram efetivar as doações. De Paris, Lygia Clark, Sérgio Camargo, Flávio Shiró, Arthur Luiz Piza, Sérvulo Esmeraldo e Frans Krajcberg enviaram obras ao Museu.¹⁹⁰ Do despacho brasileiro, destaca-se um objeto da série *Bichos*, de Lygia Clark, que, além de nutrir uma relação de amizade e parceria¹⁹¹ com Mário Pedrosa, também havia participado da Bienal organizada pelo crítico em 1961. A dimensão participativa das proposições da artista mineira reforçou o seu compromisso “estético-vital” em detrimento do apelo “formal-artístico” do objeto artístico convencional de retórica contemplativa. Segundo o autor, obras como os *Bichos* solicitavam um “comportamento diante da existência, a ação totalizadora da vida, a força catalisadora de uma atividade criativa que no universo une, reúne, funde esse lado e outro, o antes e o depois, o baixo e o alto, o ontem e o amanhã” (PEDROSA, 2004, p. 349-350).

O plano inicial de inauguração do Museu da Solidariedade, como vimos, deveria coincidir com a abertura da Terceira Conferência das Nações Unidas de Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD III), sediada em Santiago, no dia 17 de abril, data da solidariedade internacional aos povos da América Latina (GILMAN, 2003, p. 45). Embora o presidente Allende tenha reivindicado a importância da confluência dos eventos¹⁹², Pedrosa o

188 Ver o verbete *Universalismo Constructivo* do dicionário de termos e movimentos da arte latino-americana (RUBIO; GIUNTA, *op. cit.*, 2016, p. 24)

189 Cf.: VIDAL, Virginia. El Museo de la Solidaridad y el compromiso de Chile. *El Siglo*, Santiago, 14 maio 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

190 Carta de Mário Pedrosa a Maria Regina Pedrosa e Carlos Eduardo de Senna. 31 de maio de 1972. Figueiredo (*In*: FIGUEIREDO, Carlos Eduardo Sena (Org.). *Mário Pedrosa, Retratos do Exílio*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982, p. 19-20).

191 Em uma correspondência datada de 24 de fevereiro de 1964, Clark escreve a Pedrosa: “Fiquei radiante com sua carta e você si ainda não sabe, fique sabendo de uma vez por todas que você é a figura mais importante que já apareceu na minha vida, embora saibamos todos, inclusive a nossa Mary, que nunca houve trepação entre nós dois e isto ainda põe a amizade num plano fulgurante, pois é sempre você que repõe meu equilíbrio, matando minha paranoia quando tende a se estender demasiado e dizendo a palavra certa no momento exato, quando necessário” (Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa).

192 Ver Carta de Salvador Allende a José María Moreno Galván. Santiago, 11 de agosto de 1971. Arquivo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Figura 28 Lygia Clark. *Sem título (Série Bichos)* Sem Data. 41,5 x 61 cm
Coleção Museu da Solidariedade Salvador Allende.
Fonte: <http://mssa.cl/obras/sin-titulo-serie-bicho/>

advertiu sobre os possíveis contratempos caso a entidade fosse aberta no mesmo dia da UNCTAD. Os argumentos do crítico calcavam-se na possibilidade de o Museu ganhar um status secundário, em decorrência das atenções voltadas às diversas delegações da Terceira Conferência: “o que pode resultar é que os críticos e artistas passem despercebidos”.¹⁹³ Os alertas de Pedrosa ocorreram quando a instituição ainda era conhecida como Museu de Arte Moderna e Experimental.

2.6. Inauguração do Museu: A los artistas del Mundo!

O alerta de Pedrosa foi considerado e a inauguração do Museu da Solidariedade aconteceu um mês depois, no dia 17 de maio de 1972, nos espaços do Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile. A mostra ficou aberta até o dia 2 de julho e apresentou ao público cerca de 279 obras. A primeira exposição da entidade foi também um ato simbólico de projeção do Museu, cujo planejamento amparava-se na continuidade de arrecadação das doações, portanto, “essa inauguração não era a definitiva, mas um esboço do que seria este grande Museu de arte moderna e experimental” (ZALDÍVAR, 1991, p. 27), cujo plano ancorava-se na continuidade da divulgação da entidade aos artistas estrangeiros, para ampliar o acervo.

A abertura foi palco do discurso do presidente Salvador Allende, que proferiu os agradecimentos diante do galo pintado pelo artista espanhol Joan Miró, que virou símbolo máximo da fraternidade artística e obra principal da primeira etapa do Museu. Sobre o gesto de Miró, o presidente destacou:

Ele quis, não entregar um quadro, dos muitos ou dos poucos que têm em sua casa, ou em seu ateliê de trabalho, ele quis criar algo para o Chile. Foi mais generoso ainda. Ele pôs sua inteligência, suas pinceladas, sua mente para materializar este galo, que como disse o companheiro Pedrosa: “canta uma nova alvorada”, que é uma vida distinta, em um país dependente que rompe as amarras para derrotar o subdesenvolvimento e, com isso, a ignorância, a miséria, a incultura e as enfermidade¹⁹⁴.

193 Carta de Mário Pedrosa a Danilo Trelles. Santiago, 23 de fevereiro de 1972 (ZALDÍVAR, Claudia. *Museo de la Solidaridad*. Memoria para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile. 1991. Fondos y Colecciones Especiales. Cod: i0042, p. 287. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende).

194 ALLENDE, Salvador Gossens. Palavras do Presidente da República Salvador Allende Gossens na inauguração do Museu da Solidariedade. Santiago, 17 de maio de 1972 (In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). *Museo de La Solidaridad Salvador Allende: Estéticas, Sueños y Utopías de los Artistas Del Mundo pela Libertad – Tributo a Mário Pedrosa*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, ASSOCIAÇÃO MUSEU AFRO-BRASIL, 2009).

Figura 29 *El Presidente Allende saluda a Mario Pedrosa.*
 Detalhe. Jornal El Siglo, Santiago, 20 de maio de 1972.
 Fonte: Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes,
 Universidade do Chile (FAIMAC).

Em carta aos familiares, Pedrosa ressaltou a potência do galo de Miró, principal “símbolo para a retórica museográfica”, e comemorou os resultados positivos: “A ideia foi vitoriosa, e tudo foi feito no peito e na raça”.¹⁹⁵ Certamente, a obra do artista espanhol congregou com êxito os objetivos iniciais da entidade, assegurando a importância do gesto solidário ao povo chileno, além de estampar a capa do único catálogo do Museu publicado na época. O discurso proferido por Allende evidenciou a realidade dependente do país andino e a centralidade da cultura como forma de superar a condição subdesenvolvida da nação, em consonância com o escopo conceitual da entidade divulgado nos textos de apresentação do catálogo.

Os jornais divulgaram entusiasmados: “Inaugurou a mostra que conta com 600 obras. Estas foram doadas por pintores e escultores de todo o mundo”¹⁹⁶. Na realidade, foi exposta menos da metade das obras recebidas, por conta da limitação dos espaços do MAC. Apesar desse entrave, o nível da inauguração foi acima da média em comparação com as “boas exposições internacionais”.¹⁹⁷ Era um fato inédito agregar tantos nomes internacionais e consagrados em uma única mostra, além de que se expunha pela primeira vez no país artistas como Miró, Vasarely, Jorge Oteiza, Equipo Cronica, entre outros. Sobre a organização da mostra, Pedrosa apontou:

195 Carta de Mário Pedrosa a Maria Regina Pedrosa e Carlos Eduardo de Senna. 31 de maio de 1972. Figueiredo (FIGUEIREDO, *op. cit.*, p. 20).

196 Los Artistas del Mundo junto al Pueblo de Chile. *Jornal La Nación*. Santiago, 18 de maio de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

197 Carta de Mário Pedrosa a José María Moreno Galván. 28 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

As obras aqui expostas não estão distribuídas arbitrariamente: buscou-se uma lógica interna que as unisse, e seus espaços correspondem, na medida do possível, a essa lógica. Todas as ideias ou estilos da arte contemporânea do mundo estão aqui representadas. E vocês verão desde a linha lírica e criativa de Miró às obras que não exigem tanta contemplação, mas sim um chamado à ação revolucionária. O que une indissolivelmente estas doações é precisamente este sentimento de fraternidade, para que jamais se dispersem em direções e destinos diferentes.¹⁹⁸

O desafio de expor uma coleção tão heterogênea, que desde o início correspondeu ao princípio de que “nenhuma tendência, escola, estilo ou ismo deve ser excluído”¹⁹⁹, foi evidenciado na fala inaugural de Pedrosa. Como mencionado, uma de suas táticas partiu de uma lógica interna de organização museográfica para dar conta do caráter diverso das obras. Todavia, os impasses e as possibilidades de articular um acervo de múltiplas linguagens e estilos não eram um fato inédito na trajetória do autor.

Vale lembrar do projeto para o Museu de Brasília, cujo esboço foi delineado em carta de 1958 endereçada a Oscar Niemeyer, com o intuito de abranger todas as escolas e vertentes estilísticas do passado e os distintos movimentos de arte contemporânea. Entretanto, ao contrário do Museu da Solidariedade, que se pautou em um acervo de obras originais, o crítico propôs “um museu de cópias, reproduções, fotográficas, moldagens de toda a espécie, maquetes etc.” (PEDROSA, 1995, p. 288) para englobar um arco temporal amplo. Notoriamente, um museu de reproduções fazia referência à tese do “Museu Imaginário”, apresentada por André Malraux, em cuja proposta Pedrosa avistou uma possibilidade genuína de ampliação do acesso às obras de arte. Nesse viés, o Museu Imaginário concebido pelo autor francês contribuía para o distanciamento da noção restrita de arte “para privilegiados, ou para certos meios iniciados”.²⁰⁰ O Museu de Malraux, assim como o projeto museológico para Brasília, sedimentou-se na concepção de um espaço acolhedor por meio do qual “o povo se eleva, culturalmente, tornando-se capaz de apreciar desinteressadamente [...]”.²⁰¹

As diferenças entre um museu amparado por obras originais e um projeto museológico constituído por reproduções de obras de arte eram evidentes, contudo, o elo que os unia ancorava-se na concepção pedagógica da arte elaborada por Pedrosa. Segundo Silvia Cáceres, é possível identificar nas contribuições do autor à frente da gestão de diferentes museus um programa de educação através da arte que procurou incluir não apenas o público, mas os próprios artistas. Para a autora, “a reflexão museológica de

198 PEDROSA, Mário. Oigamos el canto del Gallo de Miró. *El Siglo*, Santiago, 19 de maio de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

199 Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 2 de janeiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

200 PEDROSA, Mário. Malraux e o Museu Imaginário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1958. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

201 Idem, 22 mar. 1958. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

Figura 30 Inauguran el Museo de la Solidaridad. S/Autor. Jornal La Nación. Santiago, 16 de maio de 1972. Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Mário Pedrosa compõe um todo orgânico onde tudo deve auxiliar para que esse espaço sirva às funções educadoras e reeducadoras da arte, da arquitetura e da forma” (CÁCERES, 2010, p. 111).

Nesse sentido, é fundamental ressaltar o caráter educativo do Museu da Solidariedade e vinculá-lo à concepção pedagógica da arte construída por Pedrosa em seu percurso como crítico e gestor. No caso chileno, tratava-se, primeiramente, de conservar as obras angariadas como um todo inseparável, formando um museu único, cujo acervo estaria em permanente exposição pública. Em segundo lugar, de assegurar que a solidariedade concretizada pela via das doações fosse reverenciada mediante a aproximação entre as “manifestações mais altas da plástica contemporânea” e as “grandes massas populares, inaugurando assim um tipo de relação inédita entre criadores da obra e o povo”²⁰². Por fim, tratava-se de garantir esse compromisso com os artistas doadores por meio das finalidades educativas culturais do Museu, tendo como horizonte sua “plena acessibilidade democrática, conforme o desejo dos doadores”.²⁰³ Essa resposta deveria estar de acordo com as necessidades da nova sociedade em construção, levando em consideração, sobretudo, a viabilidade da integração da arte com a esfera

202 BORRADOR de un decreto para el Museo de la solidaridad. Sem autor/Sem data. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

203 BORRADOR de un decreto para el Museo de la solidaridad. Op. cit., Sem autor/Sem data.

da vida, “expressão mais alta da via chilena ao socialismo”.²⁰⁴ A correspondência entre as revoluções política e estética, fundadas no princípio da liberdade como forma social e artística plena, tornou-se um plano possível por intermédio da educação dos sentidos. A Dore Ashton Pedrosa confidenciou: “coloco muitas esperanças nisso, pois acho que vou abrir um novo campo de experiências úteis entre os artistas criativos de todo o mundo e os mineiros chilenos”²⁰⁵.

Os meios de comunicação, em compasso com as premissas basais do Museu, ressaltaram o seu caráter popular e acessível a toda a população, inclusive à classe trabalhadora, que historicamente foi desvinculada dos espaços tradicionais de cultura e das artes plásticas. Em apenas um dia, cinco mil estudantes visitaram o Museu da Solidariedade. Uma matéria anunciava: “no interior do Museu, os estudantes acompanhados dos pintores nacionais, recorreram às diversas dependências, apreciando as diferentes obras de arte contemporânea, doadas ao nosso país pelos melhores pintores de nossa época”.²⁰⁶

Por outro lado, os veículos midiáticos de oposição ao governo Allende não acompanharam com o mesmo entusiasmo a empreitada museológica inédita no país. Uma crítica escrita por Virginia Vidal assinalava que a inauguração do Museu mais importante da América Latina não “comovia” os jornais refratários à experiência socialista, em decorrência da cobertura ínfima por parte da mídia.²⁰⁷ O periódico conservador *El Mercurio*, por exemplo, veiculou apenas uma resenha sobre a abertura do Museu da Solidariedade. Sem grande veemência, o crítico de arte Antonio Romera²⁰⁸ registrou que valia a pena a travessia até o Museu, já que a mostra tirava o público chileno de seu provincianismo com obras notáveis. Entretanto, Romera criticava a iniciativa por seu “excesso” solidário, além da exposição de um conjunto de obras “mediócras” e de trabalhos “menores de artistas reconhecidos” (MACCHIAVELLO, 2013, p. 40). Sobre o desdém da mídia reacionária, a pesquisadora chilena Carla Macchiavello apontou: “Romera argumentava que a ideia de solidariedade como base de um museu não era original” (Ibid., p. 40).

É apropriado mencionar que a desconsideração de Antonio Romera, como representante do *El Mercurio*, pela proposta museológica concebida por Pedrosa foi totalmente diferente de outras situações nas quais o crítico chileno se mostrou favorável às ideias defendidas pelo autor brasileiro. O crítico foi o emissário chileno da AICA no evento capitaneado por Mário Pedrosa na futura capital do Brasil, em 1959. Em correspondência do período, Romera lembrou a “lição romântica, generosa e visionária”

204 Idem. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

205 Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 27 de março de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

206 5 mil estudantes. *Jornal Puro Chile*, Santiago, 31 maio 1972. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

207 VIDAL, Virginia. El Museo de la Solidaridad con Chile. *El Siglo*, Santiago, 17 maio 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

208 Nascido na Espanha, em 1908, Romera se mudou para o Chile na década de 1940. O crítico presidiu a seção chilena da AICA, além de ser docente do curso da estética nas Universidades de Santiago, Valparaíso e Concepción. Participou como jurado da I Bienal Americana de Arte, em Córdoba, patrocinada pelas Indústrias Kaiser Argentina.

Figura 31 Mário Pedrosa ao lado dos estudantes.
5 mil estudantes. Jornal Puro Chile, Santiago, 31 de maio de 1972.
Fonte: Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes,
Universidade do Chile (FAIMAC).

Figura 32 Capa e contracapa do catálogo do *Museo de la Solidaridad*. Detalhe da pintura de Miró. 1972.
Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

dada por Pedrosa, em Brasília²⁰⁹. Em direção contrária, anos mais tarde, Romera não compartilhou a mesma admiração com o mais novo projeto visionário do crítico brasileiro, ao compactuar com a linha editorial conservadora do *El Mercurio*.

Os poucos recursos destinados ao Museu da Solidariedade repercutiram na impressão do único catálogo da entidade, intitulado *Museo de la Solidaridad: Donación de los artistas del mundo al gobierno de Chile*. A publicação apresentou de forma modesta os textos principais de apresentação do Museu, como a *Declaración*, firmada por Danilo Trelles e Mário Pedrosa; *A los artistas del Mundo*, a fala inaugural do presidente Salvador Allende; e uma carta assinada pelo crítico brasileiro. Fora a capa, que estampou a pintura doada por Miró, o restante das imagens foi impresso em preto e branco. Dore Ashton criticou o resultado final do catálogo pelo “desleixo do design” e os múltiplos erros na ortografia do nome dos artistas.²¹⁰ Pedrosa se desculpou com a crítica norte-americana pela negligência com o material catalográfico, contudo, lembrou-a de que todo o trabalho foi realizado sob esforço coletivo e condições adversas. De modo afável, chamou a atenção da “nova-iorquina impaciente” para que levasse em consideração “o significado de um ‘país subdesenvolvido’ em um canto muito distante do mundo”, levando a crer que as circunstâncias para a concretização da mostra e do catálogo haviam sido desfavoráveis, mas que o desfecho o deixara contente.²¹¹

209 “[...] minha gratidão por todas as atenções e gentilezas recebidas ao longo do Congresso Internacional Extraordinário da AICA. A experiência brasileira deixou uma lembrança inesquecível” (Carta de Antonio Romera a Mário Pedrosa. 3 de outubro de 1960. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa).

210 Carta de Dore Ashton a Mário Pedrosa. 9 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

211 Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 15 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

2.7. Ampliando as redes solidárias

Após a inauguração, doações de várias partes do mundo continuaram a chegar e, no final do ano, o Museu possuía sob a sua salvaguarda um acervo de mais de 800 obras. Em outubro de 1972, chegou um envio significativo dos Estados Unidos, organizado por Dore Ashton, crítica que se notabilizou pelos escritos sobre a pintura abstrata norte-americana do pós-guerra. A seleção de Ashton representou as principais escolas artísticas do país, notadamente obras desenvolvidas após a primeira geração do expressionismo abstrato. Frank Stella enviou uma pintura de grandes dimensões com aspectos formais próximos ao movimento minimalista, como o uso de formas repetidas e geométricas, a utilização de tinta industrial e a negação de qualquer aspecto ilusionista. Suas telas recortadas assumiam distintos formatos, em detrimento das formas retangulares tradicionais da pintura de cavalete, renovando os códigos de pintura herdados da abstração pictórica da década de 1950.

Houve alguns contratemplos no envio norte-americano, como a perda temporária da obra do artista conceitual Sol LeWitt. Antes de descobrir esse imprevisto, Pedrosa havia se queixado a Ashton sobre a ausência de artistas em relação à lista inicial, como Robert Motherwell e Sol LeWitt. Porém, descobriu-se depois que, por falta de compreensão, haviam perdido os materiais da obra de LeWitt, dois quadrados de madeira e uma fita elástica que devia prender um quadrado ao outro:

Com respeito a S. LeWitt, sua doação foi enviada em uma primeira carga na mesma caixa que continha uma grande pintura de [Harvey] Quaytman, mas sem indicação do autor ou instruções para montar as duas peças: dois quadrados e três tiras de plástico. De acordo com o telex, o quadrado grande abrigava um quadrado pequeno e ambos eram presos por uma fita, mas nada dizia sobre como arrumar as fitas e onde instalá-las nos quadrados”.²¹²

Após esse contratempo, o crítico pediu a Ashton que o artista enviasse um projeto com as indicações de montagem da obra. Exponente da Arte Conceitual de matriz anglo-saxônica, cujas propostas se apoiaram na defesa da natureza tautológica da condição artística, Sol LeWitt escreveu *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, de 1967. De acordo com Cristina Freire, esse texto defendeu que a ideia era mais importante que a realização do trabalho (FREIRE, 2006, p. 20). Além disso, demarcou as premissas do movimento conceitual desenvolvido nos centros hegemônicos, cujas bases linguísticas e auto referenciais se distanciaram da produção conceitualista latino-americana, assinalada pelo viés político e pela reação aos modelos artísticos exportados pela Europa e pelos Estados Unidos (Ibid., p. 12). Em abril de 1973, o artista norte-americano enviou a Pedrosa um projeto com as instruções de montagem de sua obra.

212 Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 6 de novembro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

R

APRIL 9 1973

DEAR MR. PEDROSA

THE PIECE SHOULD BE SET UP:

I hope This is all clear
Thanks you

MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE

Figura 33 Projeto de montagem da obra de Sol Lewitt. 9 de abril de 1973.
Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Para dar continuidade à ampliação do acervo do Museu, as redes de críticos ligados ao CISAC deveriam igualmente se expandir para ativar os contatos e amplificar a iniciativa chilena. Por indicação de De Wilde e Jean Leymarie, o crítico londrino Roland Penrose e o suíço Harald Szeemann entraram para o Comitê Internacional do Museu²¹³. A presença de Szeemann no Comitê despertou o interesse de centenas de artistas que haviam participado da *Documenta V* de Kassel, organizada pelo suíço, em 1972, na Alemanha. Alguns anos antes, Szeemann conduziu a emblemática exposição *When Attitudes Become Form*, cujo escopo conceitual ancorou-se no problema da forma artística tradicional ao expor um conjunto significativo de obras atravessadas pelo sentido da anti-forma. O evento reuniu artistas oriundos de movimentos de vanguarda da arte contemporânea da época, como arte conceitual, minimalismo, arte povera, entre outros, com proposições artísticas que colocavam em cheque o conceito de unicidade e permanência da obra de arte.

Paralelamente à *Documenta V*, o curador acionou mais de quatrocentos artistas que integraram a mostra alemã, reverberando os ecos do Museu da Solidariedade a um circuito global de artistas experimentais. Dessa rede, diversos artistas do núcleo de Szeemann entraram em contato com Pedrosa, ao longo do ano de 1973, manifestando empatia à entidade e ao povo chileno e demonstrando interesse em doar obras²¹⁴. O crítico admitiu a Szeemann que, naquele momento inicial, o perfil da instituição era caracterizado por um acervo de obras mais convencionais, no entanto, havia interesse da entidade em modificar esse aspecto: “Então vamos precisar do seu conselho e da sua opinião, nossa ideia é fazer um museu dinâmico, experimental e não apenas tradicional, incluindo oficinas para artistas que desejam trabalhar no local”²¹⁵. O curador suíço ficou conhecido por respaldar, no cenário internacional de exposições, um modelo de mostras que privilegiava o espaço do museu em favor da realização das obras, e não somente de sua exposição (LOUZADA, 2014, p. 22).

É essencial pontuar, contudo, que essa operação crítica e criativa em relação ao ambiente museal não era um fator inédito, tampouco exclusivo do circuito hegemônico que Szeemann representou. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, historiadores e críticos brasileiros revolucionaram o conceito usual de museu, a exemplo de Walter Zanini, diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, entre 1963 e 1978. Nesse período, Zanini estabeleceu “uma plataforma de criação multidisciplinar e multimídia”, ao tomar “um partido crítico e museológico que daria ênfase às práticas conceituais, incentivando o uso das novas tecnologias, em especial o vídeo” (FREIRE, 2013, p. 28). Como vimos, Pedrosa também se aproximou de artistas experimentais cujas proposições abrangiam a dimensão participativa e coletiva, articulando uma leitura crítica não apenas

213 Ver carta de Mário Pedrosa a José María Moreno Galván. 28 de junho de 1972. Museu da Solidariedade Salvador Allende.

214 No arquivo do Museu da Solidariedade foram encontradas cartas enviadas por 26 artistas da rede de Harald Szeemann, como Ian Murray, Samuel Buri, Yona Friedman, Getulio Alviani, Agnes Denes, Iogeborg Lüscher, Dan Graham, Ian Murray, entre outros.

215 Carta de Mário Pedrosa a Harald Szeemann. 22 de novembro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

das obras, mas, igualmente, da maneira como os espaços museológicos dialogariam com esses formatos não convencionais. Em *Arte Experimental e Museus*, escrito em 1960, o crítico assegurava que “somente à frente de um museu de arte, dita moderna, é que se pode compreender a natureza intrínseca dessa mesma arte, e, de outro lado, o papel que cabe ao museu na avaliação dela” (PEDROSA, 1995, p. 295). No mesmo texto, o crítico considerava indispensável superar a função tradicional dos museus, cedendo o seu lugar a uma formulação mais arejada, que levasse em consideração o sentido de invenção ou, nas palavras do autor, “uma casa de experiências” para a arte experimental (Ibid., p. 295).

No âmbito latino-americano, o *Centro de Arte y Educación* - CAYC²¹⁶, dirigido pelo crítico de arte argentino Jorge Glusberg, procurou reproduzir um modelo internacional de espaços culturais e exposições de vanguarda, atualizando os projetos mais contemporâneos do circuito hegemônico no contexto local. A mostra *Arte de Sistemas*, de 1971, ancorou-se no padrão heliográfico de fácil mobilidade, que possibilitou a ampla circulação da exposição e a adesão de centenas de artistas latino-americanos e nomes proeminentes do cenário artístico estrangeiro. Esse modelo expográfico foi uma das estratégias institucionais capitaneadas pelo CAYC para promover e dar visibilidade à produção experimental argentina, cuja órbita de interesses incluiu o MAC USP, durante a gestão de Zanini, gerando uma fértil rede de intercâmbios artísticos (PALADINO, 2015).

Em 1973, Glusberg enviou a versão *Art Systems II* para o Museu Nacional de Belas Artes do Chile, dirigido pelo pintor Nemesio Antúñez²¹⁷. Muitos artistas que integraram a *Documenta V* fizeram parte da mostra organizada por Glusberg, e a ressonância dessa rede compartilhada e amparada por produções experimentais de caráter conceitual ecoou no Museu da Solidariedade. Na ocasião, Mário Pedrosa escreveu a Glusberg sobre o assunto:

Acabo de receber carta de Agnes Denes, atendendo ao apelo de Harald Szeemann, para contribuir com uma doação ao nosso Museu da Solidariedade [...]. Ela me informou que participou de uma exposição organizada pelo CAYC e que esta mostra ocorreu no Museu de Belas Artes [...]. Harald Szeemann convocou todos os artistas que participaram da V Documenta. São artistas de todos os gêneros e expressão, dos, digamos, já

216 Vale mencionar que, após o golpe militar, o CAYC organizou a mostra *Homenaje a Salvador Allende*, “líder da América lamentavelmente desaparecido”, em outubro de 1973. Além da participação de artistas chilenos, o evento integrou uma programação ampla de debates, que previa a participação de pesquisadores como André Gunder Frank e Theotonio dos Santos, economistas ligados à Teoria da Dependência que se exilaram no Chile antes da ditadura Pinochet. A *gacetilla* com a divulgação da homenagem se encontra disponível no site: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/747461/language/en-US/Default.aspx>. Acesso em: 17 jan. 2020.

217 No entanto, é importante apontar que a mostra *Art Systems II* acabou não ocorrendo devido ao golpe de 11 de setembro de 1973. Sobre o assunto, ver: VIDAL, Sebastian. La exposición olvidada. El CAYC en Chile, 1973. *Revista 180*, nº 45, 2020, pp-48-57.

clássicos aos mais jovens e experimentais, como você pode testemunhar pelo o que está acontecendo no CAYC.²¹⁸

Além de organizar e aumentar as redes de artistas, Pedrosa tinha a missão de formalizar em termos jurídicos e legais um espaço oficial para o Museu da Solidariedade. Até aquele momento, as obras ficavam armazenadas no Museu de Arte Contemporânea e no Instituto de Arte Latino-Americana. O objetivo era que o Museu ganhasse uma sede no Parque O'Higgins, local de fácil acesso para a população, garantindo o perfil popular da entidade. O parque localizava-se em um ponto central da malha urbana de Santiago e há meses estava sendo remodelado para acompanhar os programas de modernização urbanística, cujo símbolo maior foi o prédio da UNCTAD. O crítico mencionou a importância de oficializar o Museu para estar “à altura do gesto generoso dos artistas”, para “abrigar as suas obras em um museu moderno e experimental destinado à educação, ao aprimoramento da sensibilidade e à elevação cultural e artística de seu povo”²¹⁹. Em uma carta enviada a Mathias Goeritz, arquiteto e artista alemão radicado no México, Pedrosa ressaltava a potência que o Parque tinha para a iniciativa, ao assegurar a dimensão aberta e democrática como instâncias essenciais do Museu:

[...] eu já sabia que você não fazia mais coisas para ‘serem colocadas em um museu’, mas o nosso museu não é um museu fechado, do tipo mausoléu. O nosso estará localizado em um grande parque com grandes árvores [...]. O exterior do nosso museu será – assim é a minha ideia – tão importante como o interior.²²⁰

O testemunho de Pedrosa a Goeritz sobre a entidade chilena é revelador por dois aspectos: primeiro, por esclarecer os princípios de seu pensamento museológico, que compreendiam a convicção das esferas pública e democrática para a eficácia social do projeto. O grau de relevância que o crítico conferia aos espaços externos seguia em consonância com a sua concepção de arte defendida desde a década de 1950, relacionada, sobretudo, à ideia de síntese das artes representada pela construção da nova capital. Nessa perspectiva, a noção de síntese não abrangia apenas a interlocução efetiva entre as distintas linguagens artísticas, mas, especialmente, a integração das artes como potencial mobilizador social que essa fusão artística presumia. Segundo, por estabelecer um diálogo de correlação artística e arquitetônica com alguns preceitos defendidos por Goeritz. A confluência de determinadas ideias compartilhadas por ambos fica evidente, por exemplo, no projeto do Museu Experimental *El Eco*, elaborado pelo artista, em 1953, na Cidade do México. A relevância estética e social destinada aos espaços externos de um equipamento cultural, elaborados em contextos

218 Carta de Mário Pedrosa a Jorge Glusberg. 20 de fevereiro de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

219 PEDROSA, Mário. *Respuesta a un Cuestionario, por Mário Pedrosa*. Sem data, p. 4. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

220 Carta de Mário Pedrosa a Mathias Goeritz. 7 de novembro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Figura 34 Mathias Goeritz.
Projeto do Museu Experimental *El Eco*. 1952.
Tinta sobre papel. 26x21,6 cm.
Fonte: http://eleco.unam.mx/el_eco/acercade/

latino-americanos com lacunas históricas semelhantes, esclarece o ponto de encontro do pensamento dos dois autores. Em suma, revela como esses intelectuais se empenharam na construção de programas que consideravam a dimensão pública como fator relevante para o avanço social e político de seus respectivos países.

O Museu Experimental *El Eco* foi concebido como uma grande escultura penetrável, que considerava indispensável a participação ativa do espectador em seus espaços. De acordo com María Teresa de Alba:

O objetivo final de toda atividade plástica é a arquitetura, disse Walter Gropius, defensor da integração das artes e ofícios, no manifesto da Bauhaus, de 1919. De maneira semelhante, para Goeritz, que não era arquiteto, mas artista plástico com formação em história da arte e filosofia, a arquitetura oferecia o marco ideal para a reunião de diversas disciplinas e para o trabalho coletivo (ALBA *apud* BROILO, 2015, p. 62).

O vínculo comunitário da arquitetura era ressaltado pelo conceito de arte total, cuja eficácia incluía o sentido emocional do objeto artístico defendido pelo artista no *Manifesto da Arquitetura Emocional*, de 1954. O compromisso ético de Goeritz baseava-se na dimensão emocional da experiência estética, “uma resposta emotiva, como algo imediato, onde a natureza e as obras de arte afetassem a sensibilidade diretamente” (BROILO, 2015, p. 69).

A transferência do Museu da Solidariedade para o Parque O’Higgins foi uma das batalhas assumidas por Pedrosa logo após a abertura da primeira

exposição, em maio de 1972, e somente a formalização jurídica poderia autorizar o pleno funcionamento e a instalação definitiva da entidade, segundo Zaldívar (1991, p. 34). O crítico estava consciente do problema ao concluir que dar prosseguimento à empreitada, abarcando a divulgação da entidade, com o propósito de angariar mais obras, sem estabelecer uma sede fixa seria um desserviço aos artistas que manifestaram solidariedade ao povo chileno. Sobre o impasse, Pedrosa se perguntava: “Como receber [as obras], se esta entidade legalmente não existe? Como posso eu adquirir [as obras] dos artistas do exterior?”.²²¹

Na ocasião, o acervo do Museu encontrava-se armazenado no porão do edifício da UNCTAD, local inapropriado para conservar as centenas de obras que integravam o acervo em construção. Segundo Pedrosa, a única garantia de legalizar o Museu com uma sede definitiva vinha da “palavra do Presidente da República, que ofereceu uma casa no Parque O’Higgins [...] para receber o Museu de Arte Contemporânea mais importante da América Latina”²²². A princípio, o tempo determinado para finalizar as adaptações do novo edifício e organizar o traslado do acervo estava previsto para o final do ano de 1973. Lamentavelmente, porém, o prazo estabelecido para o Museu ganhar sede própria e, finalmente, materializar a esperança e a empatia concedidas por artistas de todo o mundo foi interrompido pela ditadura. Mas, até o momento do retrocesso desencadeado pelo golpe, todos os agentes envolvidos na estruturação da entidade, sobretudo Pedrosa²²³, continuaram ativos na divulgação e na arrecadação de obras para o Museu da Solidariedade.

Uma matéria publicada na época, assinada pelo crítico de arte chileno Ernesto Saúl, expunha os imensos desafios enfrentados por Pedrosa ao assumir a gestão da entidade: “o valor das pinturas e esculturas alcança vários milhões de dólares. Isto, e a preocupação dos artistas pelo destino de seus trabalhos provoca dores de cabeça em Mário Pedrosa” (SAÚL, 1972, p. 5). Além de anunciar as limitações impostas pela falta de formalização jurídica do Museu, Saúl também apresentou um importante testemunho de Pedrosa sobre a mudança da sede da instituição, o qual alarga o entendimento sobre o pensamento museológico do autor. O Parque O’Higgins era visto como local ideal “remodelado para a cultura do povo”, e o objetivo do crítico brasileiro baseava-se na sistematização de “um museu de arte moderna, especialmente latino-americano, que tenha uma equipe de

221 VIDAL, Virginia. ¿Que hay con el Museo de la Solidaridad? *El Siglo*, Santiago, 29 set. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

222 VIDAL, Virginia. ¿Que hay con el Museo de la Solidaridad? *El Siglo*, Santiago, 29 set. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

223 Apesar de todas as adversidades impostas pela crescente tensão política no Chile, que desencadeou o golpe militar de 11 de setembro, Pedrosa manteve-se ativo e engajado até o final. Em julho de 1973, quando viajava pela Europa para arrecadar obras para a instituição, recebeu uma correspondência do sobrinho, que, na época, vivia em Santiago. Carlos Eduardo de Senna referia-se à iniciativa cultural chilena como “Museu de Don Mário”, o que nos leva a crer que, àquela altura, a despeito do cenário desfavorável para qualquer programa da Unidade Popular, o crítico seguia a tarefa de gerir o Museu com o rigor e o comprometimento próprios, mesmo que estivesse cada vez mais isolado. Cf.: Carta de Carlos Eduardo de Senna Figueiredo a Mário Pedrosa. 6 de Julho de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

iniciadores para ensinar o público, um cinema, oficinas para artistas convidados de todo o mundo” (Ibid., p. 5).

2.8. Museus Pedagógicos para a Reeducação dos Sentidos

Um perfil dinâmico, multifuncional e popular para a instituição museológica sempre foi uma bandeira vital defendida por Pedrosa. Essa visão integradora se fez presente nas gestões institucionais em que ele se envolveu, como a do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM - SP), posto que manteve entre 1960 e 1962. Ao assumir o cargo, Pedrosa anunciou:

O Museu moderno não é mais uma organização fechada para elites. Deve ser uma organização aberta para os povos sem perder, contudo, sua razão de ser intrínseca: educar a sensibilidade dos cidadãos, elevar-lhes o gosto, torna-los aptos a julgar e apreciar as coisas, as obras dos homens até os fenômenos da natureza.²²⁴

Essa abertura também foi marcada pela pauta plural de exposições, abrangendo distintas mostras e pela aproximação com artistas. Como estratégia de democratizar a instituição, Pedrosa fomentou um plano de exposições itinerantes pelo interior de São Paulo e outros estados, na tentativa de descentralização cultural.

Outro projeto museológico empreendido no mesmo período foi o *Parecer sobre o core da cidade universitária*, proposição urbanística elaborada em 1962 que, embora não tenha saído do papel, levanta questões significativas sobre o pensamento museal do autor. O *Parecer sobre o core...* igualmente traz à luz algumas particularidades do projeto pedagógico sintetizado pelo crítico, possibilitando novas chaves de leitura sobre a experiência chilena. Elaborado na ocasião do traslado do acervo do Museu de Arte de Moderna de São Paulo para a Cidade Universitária, esse texto evidenciou as ideias discutidas pelo autor, entre as quais o modo como organizava diferentes saberes inter-relacionados por setores culturais e científicos dentro de um campus universitário. Amparado nos princípios discutidos no CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), de 1951, Pedrosa partia do conceito de *core* como um “centro de expressão coletiva da cultura urbana de uma cidade” (SEGAWA, 2003, p. 67).

Vale localizar o contexto no qual o *Parecer sobre o core...* foi escrito, em compasso com o clima de renovação cultural que marcou toda uma geração de intelectuais brasileiros de diferentes áreas do saber, no começo da década de 1960, mesma época da inauguração da nova capital. No período, foi fundada a Universidade de Brasília (UnB), em 1961, projeto

224 Atrair 500 mil pessoas à próxima Bienal, meta do novo diretor do MAM. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 nov. 1960. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

de vanguarda capitaneado pelo antropólogo Darcy Ribeiro, interlocutor próximo de Mário Pedrosa durante o seu último exílio. A Universidade projetada por Darcy deveria acompanhar, no mesmo grau de importância, a centralidade da arquitetura moderna de Brasília, cuja monumentalidade fora projetada por Oscar Niemeyer. “Afim, não era pouco: tratava-se de uma universidade participante do próprio projeto de nação, integrada nas grandes questões nacionais e, ao mesmo tempo, referência de conhecimento, inovação, criatividade, flexibilidade” (BOMENY, 2016, p. 1015). A discussão sobre a criação da Universidade foi impactada pelo engajamento da comunidade científica em prol da reforma universitária no país, envolvendo reuniões para discutir o tema. Mário Pedrosa esteve presente em um desses encontros que buscaram debater a implantação da UnB, junto a intelectuais como Anísio Teixeira, Celso Furtado, Darcy Ribeiro, Florestan Fernandes, entre outros, “indicando a sintonia da criação de uma universidade com uma atmosfera crítica a respeito do modelo existente no país” (Ibid., p. 1015-1016).

Escrito um ano após a inauguração da Universidade de Brasília e, porventura, impactado por essa atmosfera de renovação cultural, o *Parecer sobre o core da cidade universitária* põe em destaque o lugar do Museu no core, como um “coração vivo da cultura universitária” (AMARAL, 2003, p. 63) que salvaguardaria a coleção doada por Francisco Matarazzo Sobrinho. A função social e pedagógica de uma entidade museal, crucial para a formação do indivíduo, tinha um papel central nesse projeto. Pedrosa se referia ao Museu como “terceiro meio de aprendizado”, utilizando-se do termo empregado pela curadora Molly Harrison, do *Geffrye Museum*, em Londres, e pioneira da educação em instituições museológicas. Essa terceira via era encarada como o procedimento mais efetivo para a educação do público, por seu caráter acessível e integrador. Nessa perspectiva, o Museu abarcava todas as modalidades da educação estética, ao assegurar o contato direto do público com as obras, catalisando o processo de aprendizado, em detrimento do perfil distante e acadêmico dos livros e conferências. O Museu poderia conciliar o seu programa com as “técnicas mecânicas do filme, do rádio, da televisão” (PEDROSA, 2003, p. 74) pelo poder de alcance que possuíam. O crítico ponderava sobre o uso de veículos de comunicação de massa, que fatalmente poderiam acentuar a passividade do público; não obstante, o “processo visual ativo, prático, que só a técnica do museu oferece” afastariam a inércia do visitante fruidor, pois

Com efeito, o traço distintivo único desse papel educador é que, por suas coleções, suas exposições, seu apelo constante, ininterrupto, a todo o complexo sensorial do visitante, o museu dá primazia ou prioridade absoluta ao contato real do homem com os objetos, as coisas. A experiência do aprendizado é assim necessariamente ativa, viva. Somente por esse processo, e só nele, as noções abstratas, as palavras, as teorias e explicações intelectuais ou conceituais vêm a posteriori, isto é, após a experiência sensorial, vivencial, consumada. Aí reside a formidável função educadora da arte [...] (Ibid., p. 74).

“Por suas funções precípuas”, escreveu o autor no *Parecer sobre o core...*, “a instituição-museu é, em si mesma, sobretudo quando da arte

e pelo próprio âmbito de suas atividades, o maior centro de experiências, pesquisas culturais e artísticas que se conhece na civilização contemporânea” (PEDROSA, 2003, p. 72).

Seguindo essa mesma disposição, durante a estruturação do Museu da Solidariedade, o crítico armazenou todas as correspondências com artistas e críticos, pois sabia do valor dessa documentação para a sedimentação da memória da entidade, que, àquela altura, sofria cada vez mais com a tensão política do país²²⁵. Mesmo sem uma sede fixa que destinasse um caráter legal à instituição, o autor estava ciente da importância de dar vida à história do local, ao conservar e inscrever parte dessas narrativas essenciais para a longevidade do Museu. Logo depois veio o golpe, sufocando parte dessa história, que se manteve armazenada, em boa parte, graças ao esforço visionário de Pedrosa em conservar esse material.

A dimensão democrática como prerrogativa crucial para o desempenho eficaz de uma entidade cultural, a essencialidade do seu arquivo como fonte de pesquisa, somadas, ainda, ao plano pedagógico, que visava estimular a ideia de Museu como via basal para a educação e a formação do indivíduo, eram as bases principais que formavam a opção museológica de Pedrosa. Além da trajetória como crítico de arte, o autor se envolveu em importantes gestões de Museus brasileiros e outras instituições, como a Bienal Internacional de São Paulo, sedimentando todo um pilar logístico e organizacional que certamente influenciou a sua direção no Museu da Solidariedade. Em conjunto, essas iniciativas testemunham a concepção museológica de vanguarda construída por Pedrosa, em compasso com o seu *corpus* crítico, que, ao longo das décadas de 1960 e 1970, almejou o museu como um território de liberdade, de criação e educação permanentes. A passagem do autor por essas experiências atesta que a imaginação social e a fraternidade foram motores fundamentais para que a instituição museal fosse definitivamente um lugar de abertura a outros possíveis.

A conjuntura política que permeou os debates e a concepção do Museu da Solidariedade favoreceu a organização de outros encontros e iniciativas culturais, sob o respaldo das políticas públicas fomentadas pela Unidade Popular. Nessa perspectiva, as diretrizes ideológicas e artísticas articuladas em torno do Museu concebido por Pedrosa também podem ser examinadas à luz do debate proposto pela Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em maio de 1972, cujas “resoluções se traduziram no grande marco da museologia social” (JÚNIOR, 2012, p. 101). Esse congresso de caráter interdisciplinar e formado apenas por intelectuais latino-americanos articulou um debate sobre o papel das entidades museais frente às realidades sociais, políticas e econômicas dos museus da América Latina. Convocada pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e pelo ICOM, profissionais de diferentes áreas do saber se reuniram para discutir a contribuição dos museus na sociedade, por meio da ideia aglutinadora de “museu integral”. Essa noção partia dos problemas sociais de

225 A jornalista Virginia Vidal escreveu: “Mário Pedrosa tem um valioso arquivo de pastas com correspondências com os mais importantes artistas contemporâneos que também são parte dos bens do Museu da Solidariedade. Ele, na sua qualidade de organizador, não descansará até finalizá-lo” (VIDAL, Virginia. Mas Prisa para el Museo de la Solidaridad. *El Siglo*, Santiago, 25 abr. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende).

um modo geral, possibilitando o “reencontro com as comunidades”, além de assumir o papel do museu como “agente de mudança e promotor de desenvolvimento” (TRAMPE, 2012, p. 103). A abertura do evento ocorreu apenas três dias após a inauguração do Museu da Solidariedade e estava marcada para acontecer nos espaços da UNCTAD, mesmo local que abrigou parte das obras doadas em homenagem ao povo chileno. Os quatro temas da Mesa-Redonda abrangeram pautas urgentes que partiam da concepção de museu inclusivo a serviço da sociedade: 1 - Os museus e o desenvolvimento cultural em áreas rurais e o desenvolvimento agrícola; 2 - Os museus e o desenvolvimento científico e tecnológico; 3 - Os museus e os problemas sociais e culturais; e 4 - Os museus e a educação permanente.²²⁶ Uma das resoluções do encontro foi a criação da Associação Latino-Americana de Museologia, para promover um intercâmbio mais dinâmico entre as instituições museais da região. Vale destacar que, durante essa década, floresceu um ambiente profícuo de debate e reflexão sobre arte e museologia latino-americanas, com diversos congressos e colóquios pela região.

Os eixos abordados nas comissões chilenas se aproximavam de pautas significativas não apenas do Museu da Solidariedade, mas também do Instituto de Arte Latino-Americana e de outras iniciativas culturais, cujas agendas buscaram ratificar a relevância da democratização dos espaços museais por meio de programas pedagógicos ou itinerantes. Havia, também, afinidades partilhadas em relação à importância da educação permanente, vista como um processo contínuo que não estava restrito apenas aos meios acadêmicos ou ao ensino formal. Nesse viés, os museus eram ativadores do processo educativo, por meio de uma “ação combinada” e multidisciplinar entre “educadores, museólogos e especialistas em técnicas de museus”²²⁷. Além disso, compartilhavam a disposição de compreender os problemas sociais e políticos das áreas rurais e urbanas a partir do ponto de vista regional. Em síntese, esses programas buscaram estratégias para legitimar a contribuição dos museus frente aos desafios impostos pelas circunstâncias sociais e econômicas da América Latina no período.

Um dos observadores do evento foi Hugues de Varine, diretor do ICOM entre 1965 e 1974, que na ocasião convidou Paulo Freire, “célebre por sua teoria e seu método de alfabetização conscientizadora” (VARINE, 2012, p. 142), para moderar a Mesa-Redonda em Santiago. O museólogo francês esperava que o pedagogo contribuísse para a reflexão sobre “uma nova concepção de museu como instrumento a serviço da libertação do homem e do desenvolvimento” (Ibid., p. 142). Varine conhecera Paulo Freire em Genebra, país que abrigou o pedagogo após o seu primeiro exílio no Chile, entre 1964 e 1969. No país andino, Paulo Freire aprofundou um método revolucionário de alfabetização e escreveu suas obras mais conhecidas: *Educação como Prática da Liberdade*, de 1965, e *Pedagogia do Oprimido*, de

226 Ver *Temas do Debate* no Guia de Preparação Individual da Mesa-Redonda de Santiago de Chile, 1972, em: JUNIOR, José do Nascimento; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos. (Orgs.). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo*: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Vol. 1. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibero-museos, 2012, p. 109.

227 Ver o tópico *Colaboração entre Museólogos e Educadores*, nas resoluções da Mesa-Redonda de Santiago de Chile, 1972 (Ibid., p. 136).

1968.²²⁸ Posteriormente, em Genebra, na função de Consultor Especial do Departamento de Educação do Conselho Mundial de Igrejas, conheceu Varine, que o convidou para participar do encontro chileno, contudo sua presença foi vetada por um delegado brasileiro da UNESCO por motivos políticos (ALVES; REIS, 2013, p. 124). Mesmo na ausência do autor, a ideia revolucionária da pedagogia freiriana permeou os debates da Mesa-Redonda, conforme aponta Maria Célia Santos. Segundo a autora, apesar de Freire não ter estado presente, os temas mais marcantes de sua obra, “a *conscientização* e a *mudança*, que levam o educador e todo profissional a se engajar social e politicamente, comprometido com um projeto de sociedade diferente [...] são o cerne das proposições de Santiago” (SANTOS, 2002, p. 111, grifo da autora).

A despeito da ausência do pedagogo, bem como de qualquer membro do Museu da Solidariedade, na Mesa-Redonda, é possível pressupor que ambas as propostas museológicas partilharam pontos comuns dentro do contexto chileno totalmente favorável a projetos emancipadores. Sob o governo Allende, o país tornou-se um receptáculo de exilados de várias partes da América Latina, que contribuíram para a estruturação do projeto utópico. Por meio de ações práticas, os expatriados concretizaram o sentimento de solidariedade e o espírito coletivo no país que os acolheu. Nessa perspectiva, as ideias de Paulo Freire e de Mário Pedrosa se encontraram e se potencializaram no Chile, onde a noção mais cara de suas respectivas obras, a liberdade, deixou um legado imensurável. Arte, revolução, educação e liberdade são análogas e se cruzam em um momento extraordinário da história do continente, em que a esperança e a consciência crítica foram motores essenciais na luta contra a opressão e a desigualdade.

Um dos planos mais ousados do Comitê Internacional de Solidariedade ao Chile foi a tentativa de transladar a obra *Guernica*, de Picasso, para o Museu da Solidariedade. Realizada em 1937, durante a Guerra Civil Espanhola, a pintura de grandes dimensões simbolizava os horrores da guerra em decorrência dos bombardeios alemães à cidade basca. Dois anos depois da sua realização, a pedidos do próprio artista, a obra foi transferida para o MoMA e só voltaria à Espanha após a restauração da democracia no país, com a morte do ditador Francisco Franco.²²⁹ Ao longo da década de 1970, *Guernica* tornou-se um ícone político transnacional, congregando distintas pautas antibélicas que abrangiam desde a luta pelos direitos civis às manifestações contra a guerra do Vietnã.

Embora a grande estrela do Museu da Solidariedade fosse a obra de outro espanhol, o galo pintado por Miró, havia uma grande expectativa em torno de uma doação de Picasso à entidade. No entanto, o pintor espanhol faleceu em 1973 e a doação acabou nunca se concretizando, assim como a petição do traslado. Ainda que o pedido não tenha saído do papel, a ocasião evidencia a grandeza do encontro de diferentes utopias e sonhos que permearam o processo de estruturação do Museu. Durante esse processo,

228 No Chile, Paulo Freire foi assessor do Instituto de Desenvolvimento Agropecuário e do Ministério da Educação, além de consultor do Instituto de Capacitação e Investigação da Reforma Agrária do Chile, durante a presidência do democrata cristão Eduardo Frei Montalva (1964 a 1970).

229 *Guernica* integra o acervo do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde 1992.

os membros do CISAC elaboraram um projeto inicial pontuando as demandas mais importantes para iniciar o pedido de doação a Pablo Picasso. A primeira, era solicitar que todos os artistas latino-americanos doadores assinassem a carta. Da Espanha, Moreno Galván reuniria os membros europeus para agilizar o pedido, e Roland Penrose, amigo de longa data do pintor, facilitaria o contato. Além disso, contavam também com uma aproximação estratégica entre o Partido Comunista do Chile e o da França para “fazer chegar a Picasso a conveniência e transcendência” do gesto de doação.²³⁰ Segundo Macchiavello, foram “os vínculos afetivos, artísticos e políticos que se entrecruzavam entre [Pablo] Neruda, o Surrealismo, a Escola de Paris e o Partido Comunista que os permitiu conceber projetos como o do traslado de *Guernica*” (MACCHIAVELLO, 2013, p. 38).

Vale mencionar, ainda, que o pedido de traslado de *Guernica*²³¹ para o Chile não era um acontecimento inédito e somava-se a uma série de manifestações impactadas pelo ambiente político marcado pelos movimentos de descolonização, da resistência vietnamita e do maio francês. Foi o caso da petição assinada por 265 artistas e coordenada pelo *Art Workers Coalition*, que clamava ao artista espanhol a retirada da pintura do MoMA, em 1970: “Estamos pedindo a sua ajuda. Diga aos diretores e curadores do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque que *Guernica* não pode permanecer em exibição pública enquanto as tropas americanas cometerem genocídio no Vietnã”.²³²

Diferentemente da petição norte-americana, amparada pelo viés da crítica institucional e inserida em um panorama de países metropolitanos de entidades museológicas estruturadas internacionalmente, a carta elaborada pelos integrantes do CISAC caracterizava-se pelo tom latino-americanista que distinguiu parte das ações artísticas chilenas. Além disso, o Comitê apelava para o deslocamento geopolítico da pintura, como gesto complementar ao protesto de Picasso, que congregaria o ícone político de 1937 e a experiência socialista e antifascista da década de 1970. O simbolismo da doação igualmente recorria às afinidades políticas e éticas que *Guernica* e o mestre espanhol partilhavam com a via ao socialismo chileno:

Porque o país onde está *Guernica*, símbolo eterno da dor dos povos massacrados pelo mundo, foi transformado, infelizmente, no maior produtor de *Guernicas* da história. O coração de

230 Cf.: *PROYECTO de traslado de Guernica de Nueva York al Museo de la Solidaridad*. Santiago, jul. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

231 Importante lembrar que a obra *Guernica* foi exposta na II Bienal Internacional de São Paulo, de 1953, na ocasião das comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo. Embora Pedrosa não tenha se envolvido diretamente nas negociações para o empréstimo da pintura, o crítico foi um dos encarregados de organizar essa Bienal, mobilizando contatos em diversos países europeus. Sobre o assunto, ver: ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004; e AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: BFB Projeto, 1989.

232 Petição do *Art Workers Coalition* para remover *Guernica* das galerias do Museu (A petition from Art Workers' Coalition to remove *Guernica* from galleries of the museum. *Art Workers' Coalition*, 1970. Disponível em: <https://guernica.museoreinasofia.es/en/document/petition-art-workers-coalition-remove-guernica-galleries-museum>. Acesso em: 19 jan. 2020).

Julio 19 1972

PROYECTO DE CARTA A PICASSO

Al compañero Picasso, saludos!

Nosotros, artistas latinoamericanos, tus hermanos, tus admiradores, venimos a pedirte una cosa: el traslado de GUERNICA, fruto de tu sagrada protesta y de tu genio, del Museo de Arte Moderno de Nueva York donde se encuentra por tu decisión, para el Museo de la Solidaridad de Santiago, Chile.

¿Qué es el Museo de la Solidaridad? Es el más nuevo de los museos, formado exclusivamente por donaciones de artistas del mundo solidarios al nuevo Chile y su pueblo, que contra el imperialismo y la miseria, buscan la libertad, la emancipación, el socialismo.

Y por qué te lo pedimos? Porque el país adonde está GUERNICA, símbolo eterno del dolor de los pueblos masacrados del mundo, fue transformado infelizmente en el más grande productor de Guernicas de la historia. El corazón de nuestros pueblos estallará de alegría al saber que GUERNICA está honrada y decentemente guardada -hasta que, según tu voluntad, pueda retornar a su patria natal-, en nuestro Santiago de Chile, hoy esperanza del continente del Che Guevara, nuestra patria latinoamericana. Acá, multitudes vendrán de todas partes y seguirán desfilando delante de tu obra, como en días del pasado distante hacían los peregrinos de Europa en busca del otro Santiago, el de tu tierra.

Nosotros, agradecidos, te besamos, Maestro.

MUSEO DE LA
SOLIDARIDAD
SALVADOR ALLENDE

Figura 35 Proyecto de carta a Pablo Picasso. Julho de 1972.
Fonte: Arquivo Museu da Solidaridade Salvador Allende.

nossos povos estalará de alegria ao saber que GUERNICA está honrada e decentemente guardada - até que, segundo a sua vontade, possa retornar à sua pátria nata -, em nossa Santiago do Chile, hoje esperança do continente de Che Guevara, nossa pátria latino-americana.²³³

2.9. Epílogo

A experiência chilena de transição ao socialismo despertou o interesse de diferentes círculos da esquerda de todo o mundo, que vislumbraram a viabilidade da implantação do socialismo por meio da via democrática e pacífica. A revolução andina representou “um processo político inédito na história e, por essa razão, acabaria ganhando repercussão mundial, no momento de sua vigência e mesmo após o seu desfecho” (AGGIO, 2008, p. 78). Embora o epílogo tenha sido trágico, essa experiência extraordinária concretizou um projeto utópico que se ancorou, sobretudo, no sentimento de solidariedade e empatia para além das fronteiras nacionais, mobilizando o gesto fraterno de comprometimento na construção de outros mundos possíveis. As utopias que circundaram o Museu da Solidariedade e seus inúmeros projetos, mesmo os que não saíram do papel, simbolizaram o sonho pela emancipação política e cultural, o bem-estar social e a revolução dos sentidos por meio da arte e da liberdade.

A segunda exposição do Museu da Solidariedade foi inaugurada no dia 19 de abril de 1973, em meio a um ambiente político cada vez mais fragilizado. A abertura serviu para anunciar as doações que continuaram a chegar de todas as partes, reiterando o apoio da classe artística internacional à experiência socialista chilena. No MAC, foram expostas 105 obras, entre pinturas e esculturas. No edifício da UNCTAD, 54 obras em papel, como desenho, gravura e têmperas, estavam à disposição do público. Apesar do número modesto de obras que integraram a segunda mostra, àquela altura, o acervo do Museu abrigava aproximadamente 900 obras, além de 100 trabalhos que se encontravam em diversas embaixadas chilenas aguardando o envio definitivo à entidade.²³⁴

Roland Penrose organizou um despacho com obras de mais de 40 artistas britânicos, entre os quais Henry Moore e David Hockney. O envio britânico foi primeiramente exposto no Instituto de Arte Contemporânea de Londres, em agosto de 1973, mas a instabilidade no país andino e o golpe de 11 de setembro impossibilitaram que as “tendências mais vigorosas da arte da Grã-Bretanha” (PENROSE, 1973, p. 6) chegassem ao seu destino final.

233 *PROYECTO de carta a Pablo Picasso*. Julho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

234 As quase mil obras que formavam o patrimônio da entidade foram divulgadas na matéria *Hoy se Inaugura segunda exposición del Museo de la Solidaridad*, escrita por Virginia Vidal (In: *Jornal El Siglo*, Santiago, 19 de abril de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade).

Após a inauguração da segunda exposição, Mário Pedrosa partiu para os Estados Unidos e, posteriormente, para a Europa, a fim de continuar a campanha de arrecadação de obras para o Museu da Solidariedade. O crítico voltaria à capital chilena no dia 9 de setembro, dois dias antes do golpe. Diretamente de Santiago, Carlos Eduardo Senna, seu sobrinho, informava sobre o andamento do Museu: “Quanto ao seu museu do ‘eu sozinho’, museu de Don Mário, a calma é completa. Parece que os artistas sabem da vossa viagem e decidiram esperar”.²³⁵ O clima de instabilidade política, marcado pela greve dos caminhoneiros, a crise do abastecimento e os diversos ataques terroristas contra o governo Allende, evidentemente prejudicou o andamento do Museu.

Em uma carta a Pedrosa, o crítico francês Georges Boudaille alertou que vários artistas europeus gostariam de contribuir com a iniciativa chilena, mas não o faziam por conta da complexa situação política no país. Além disso, muitos tinham receio de que um possível governo reacionário desse um golpe e roubasse as obras doadas.²³⁶ As correspondências trocadas com Senna também são importantes testemunhos da escalada de conflitos no Chile:

A política chilena rodopia com um *momentum* cada vez maior [...]. Surgiu uma série vastíssima de atentado em todo o país. O paro dos caminhões traz sua contribuição de tensão e dificuldades a este capítulo e o assassinato do chefe militar da presidência culminou a ofensiva opositora [...] O início do *enfrentamiento* – palavra cunhada para disfarçar o horror de uma guerra civil – já é motivo de aposta: não passa de setembro? não passa de outubro? Os mais otimistas apostam no fim do ano”.²³⁷

De Madrid, Pedrosa respondeu: “tudo indica que vamos chegando próximo a ponto de desenlace”.²³⁸ Em outra oportunidade, o crítico chegou a prever o final trágico da Unidade Popular: “Nessas condições, podem não derrubar o Allende, mas este será forçado a um acordo com o DC [Democratas Cristãos] e milicos para evitar a guerra civil” ou “poderão tentar um golpe contra o próprio Allende (assassinando-o, etc.)”²³⁹.

No fatídico 11 de setembro de 1973, enquanto o Palácio La Moneda era bombardeado por aviões da Força Aérea chilena, Salvador Allende proferiu seu último discurso antes de suicidar-se:

235 Carta de Carlos Eduardo de Senna a Mário Pedrosa. 25 de junho de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

236 Carta de Georges Boudaille a Mário Pedrosa. 17 de outubro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

237 Carta de Carlos Eduardo de Senna a Mário Pedrosa. 30 de julho de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

238 Carta de Mário Pedrosa a Maria Regina Pedrosa e Carlos Eduardo de Senna. 6 de agosto de 1973. *Op. cit.* 1982, p. 44.

239 Idem. 26 de agosto de 1973, p. 49.

Trabalhadores do meu país: Tenho fé no Chile e no seu destino. Outros homens superarão este momento sombrio e amargo, em que a traição deve se impor. Mas saibam que cedo ou tarde grandes alamedas vão se abrir por onde passarão os homens livres para construir uma sociedade melhor. Viva o Chile! Viva o povo! Viva os trabalhadores!²⁴⁰

Os profissionais da violência inauguraram um novo capítulo na história política da América Latina. As noções de solidariedade, cooperação e fraternidade entre os países de Terceiro Mundo e a conexão latino-americana, bases centrais da Unidade Popular, assim como o ambiente de pluralidade intelectual, foram brutalmente solapadas. Tomou o seu lugar um regime autoritário e bestial, que serviu como laboratório de políticas neoliberais implementadas pelos Chicago Boys²⁴¹, grupo de economistas que favoreceu a especulação e a força do dinheiro, em detrimento do bem-estar social.

Os quase mil dias do governo Allende representaram um sopro de esperança para muitos latino-americanos que lá buscaram abrigo e uma possibilidade real de renovação política e cultural em um continente que era gradualmente minado pelos militares, com o evidente apoio dos Estados Unidos. O golpe de Augusto Pinochet não só sepultou a promessa de um governo socialista e democrático na região como também produziu uma diáspora de exilados que tiveram de sair às pressas do Chile. A partilha de um projeto coletivo e democrático de integração latino-americana foi substituída por outra modalidade de união continental, porém de contornos sinistros: a Operação Condor.

Como o fascismo não partilha a mesma língua da solidariedade, o Museu foi soterrado pela ditadura, que enxergou na iniciativa os resquícios da revolução política de Allende; logo, seus ecos deveriam ser silenciados como parte da política oficial. Contudo, conforme aponta Claudia Zaldívar, o regime se viu mergulhado em uma contradição: como destruir uma coleção de enorme valor material e simbólico? Nessa condição, a entidade foi escondida, ocultada da opinião pública e suas portas fechadas, “como se nunca tivesse existido” (ZALDÍVAR, 1991, p. 57).

240 Último discurso de Salvador Allende. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/media-45459962> Acesso em: 22 jan. 2020.

241 Para combater a hegemonia das políticas nacional-desenvolvimentistas, a Universidade Católica do Chile criou um convênio com a Universidade de Chicago, em 1956. Tratava-se de um programa de bolsas para os chilenos estudarem nos Estados Unidos, cuja missão foi construir uma tradição de defesa do livre mercado. Desse acordo, surgiram os Chicago Boys, que contribuíram com a política econômica oficial da ditadura de Pinochet após 1973. Sobre o assunto, ver: WASSERMAN, Claudia. *A teoria da dependência: do nacional-desenvolvimentismo ao neoliberalismo*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

LE MUSÉE DE LA DIASPORA CHILIENNE

Des œuvres de Henri Moore, Matta, Julio le Parc, des tapisseries inestimables de Violetta Parra, un Picasso actuellement gardé à Madrid composent déjà le fonds du nouveau Musée international de la Résistance « Salvador Allende ». Organisé par Mario Pedrosa, ex-président du comité du musée de la Solidarité, José Balmes, ex-directeur des « Beaux-Arts » de Santiago, Miguel Rojas Mix, ex-directeur de l'Institut d'Art latino-américain, Pedro Mira et Miria Contrera, la populaire secrétaire de Salvador Allende, ce musée a une originalité, née de la nécessité : il n'a pas de murs, pas de lieu précis. Des comités de soutien installés dans la plupart des capitales européennes et dans ce qui reste des pays démocratiques d'Amérique latine assureront le rayonnement du musée dans le monde entier, grâce à des expositions nationales et internationales.

A Paris, Jacques Lassaigue, Jean-

Pierre Faye, Michel Foucault, Roland Barthes, Edgar Morin, Bernard Teyssèdre, Françoise Choay, entre autres, patronnent la première exposition, qui ouvrira le 4 novembre prochain — date anniversaire de la prise du pouvoir par la Junte.

Ce musée sans murs aura cependant un catalogue et un fichier, hébergés par les musées nationaux ou les grandes galeries des pays amis. Les fichiers rassembleront les « cartes d'identité » des tableaux, mentionnant leurs caractéristiques ainsi que les raisons politiques de la donation. Destiné surtout à maintenir vivant et à manifester l'esprit de la résistance à l'extérieur du Chili, le musée « Salvador Allende » ne mettra ses toiles en vente que sur ordre et en fonction des besoins de la résistance intérieure. « Et les besoins sont immenses, dit Miria Contrera. En argent, certes, mais aussi en solidarité. »

NICOLE MUCHNIK

« Les Prophètes », par Matta
SALVADOR ALLENDE

*jamais elepauon las obras de Moore, Violeta Parra, Picasso
y este Matta tampoco - C. Waucho*

Le Nouvel Observateur 11

Figura 36 O Museu da Diáspora Chilena.

Le Nouvel Observateur. 16 de agosto de 1976.

Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

Não obstante, as raízes baseadas no afeto, na empatia e no ideal de coletividade, alicerces fundamentais do Museu da Solidariedade, foram mais resistentes que a desumanidade imposta pelo regime ditatorial. Na condição de exilados, os múltiplos agentes envolvidos na gestão do Museu mobilizaram novos simpatizantes, que, unidos em diversos países, deram continuidade à iniciativa. No estrangeiro, a entidade recebeu um novo nome: Museu Internacional da Resistência Salvador Allende.²⁴² Mário Pedrosa conseguiu fugir para o México e, logo depois, se exilou em Paris, seu último desterro antes de voltar ao Brasil, em 1977.

242 Embora o Museu Internacional da Resistência Salvador Allende não seja objeto de análise deste trabalho, vale ressaltar que a entidade funcionou no exílio entre 1975 e 1990 e foi um importante veículo de campanha internacional de denúncia do regime autoritário que se instalou no Chile. Sobre a fase do Museu no exílio, ver: YASKY, Carol; ZALDÍVAR, Claudia [Org.]. *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. MIRSA. 1975 – 1990*. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016.

MÁRIO PEDROSA

ESTA ENTREVISTA VAI
PARA A HISTÓRIA DO
BRASIL FAZ TARDE DE
DEPOIMENTOS GRAVADOS
PARA UM LIVRO ENTRE
OS ENTREVISTADORES
- ALÉM DA PATOTÁ NA
BITUAL - LYGIA PAPE,
PELÃO, FERREIRA GOLLAR
É O AMIGO DA GENTE,
PARWIN BRANDÃO.

MAIS HELIO
PELLEGRINO
E
WASHINGTON
NOVAES

SACANAGEM. PARA CADA
MÁRIO PEDROSA QUE MORRE
DEVERIAM CORRESPONDER
CÉM F.D.P. ANTI-BRASIL.
INFELIZMENTE NÃO É O
QUE TEM ACONTECIDO.

**A Arte não
é fundamental.
A profissão do
intelectual é ser
revolucionário...**

3 Volta do Exílio: Retorno às Origens

3.1. Genealogia de um Pensamento Museológico e Crítico

Em outubro de 1977, diversos jornais anunciaram a volta de Mário Pedrosa ao Brasil. Após sete anos fora, o crítico retornou ao país quando o pedido de sua prisão preventiva foi suspenso pela Auditoria da Marinha do Rio de Janeiro. O regresso ocorreu sob o regime de Ernesto Geisel, “a penúltima ditadura de uma série que havia se iniciado em 1964 e que ainda ia esperar por Figueiredo”²⁴³ para interrompê-la, como resumiu Zuenir Ventura. O escritor mineiro revelou o caráter ambíguo daquele ano de 1977, marcado por avanços e recuos. Por um lado, o regime fechou o Congresso, continuou a prática da tortura e justificou os retrocessos sociais com a descabida desculpa de que “era preciso acumular primeiro para depois distribuir”. Por outro, “alguma coisa se mexia na política: os estudantes voltavam às ruas para protestar, depois de quase uma década de mordança, e os intelectuais da SBPC lançavam a ‘Carta aos Brasileiros’ pedindo ‘Estado de Direito, já’”²⁴⁴. A abertura gradual, porém controversa, também impulsionou a escalada de outros movimentos sociais, como o do operariado brasileiro. As greves de maio de 1978, no ABC paulista, engendraram um novo dirigente político, Luiz Inácio Lula da Silva, com quem Pedrosa estreitou laços nos últimos anos de sua vida – chegaremos a esse tema mais adiante, por ora, é relevante apenas assinalar que era essa a conturbada conjuntura política e social do país no momento em que o crítico regressou do exílio.

Ao desembarcar ao lado da crítica literária e tradutora Mary Houston, sua companheira, Pedrosa foi recebido por familiares, artistas e intelectuais

243 VENTURA, Zuenir. Madrugada de polêmicas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1997. Arquivo Biblioteca Nacional.

244 Idem, 23 fev. 1997.

Figura 37 A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário.
Capa do Pasquim, ano XIII, n. 646, 12-18 nov. 1981.
Fonte: Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP.
Fundo Mário Pedrosa.

com saudações e cartazes: “Chegou o casal que faltava ao Brasil”.²⁴⁵ O *Jornal do Brasil*, veículo no qual Pedrosa trabalhou durante anos publicando textos diários, lhe concedeu uma homenagem:

Mário Pedrosa, o erudito, o mestre, o pensador clarividente que mostrou a duas gerações de artistas o ponto de convergência do futuro e da liberdade criadora, esse fica para depois, quando chegar a hora de lhe prestarmos a homenagem necessariamente solene que merece. Até lá, inevitáveis serão as demonstrações de carinho longamente guardado – alegria, alegria, Mary e Mário chegaram!²⁴⁶

Nos sete anos de desterro, o crítico recebeu abrigo do Chile até o golpe de Pinochet, em setembro de 1973, quando teve o seu nome inserido entre os primeiros da lista de procurados pelos militares chilenos (MARTINS, 2001, p. 40)²⁴⁷. Na ocasião, conseguiu asilo na Embaixada do México, onde aguardou um salvo-conduto mediado pelo escritor mexicano Carlos Fuentes. No país que quarenta décadas antes recebera León Trotsky, Pedrosa ficou por apenas poucos meses, até, finalmente, partir para o seu último exílio, em Paris.

O Chile, como vimos, foi um importante reduto da esquerda latino-americana, e, durante a ditadura no país andino, foi o México que sucedeu a tradição de solidariedade e acolhimento que por anos caracterizou a política da nação vizinha. Nos primeiros meses após a ascensão do regime militar, calcula-se que aproximadamente trezentas famílias chilenas tenham sido abrigadas na capital mexicana, gerando um contexto favorável para a criação da “Casa do Chile” no país, local que se tornou um centro de ação política e cultural de exilados saídos de diversos países latino-americanos, em decorrência das ditaduras que se alastravam por todo o continente (SANTIAGO; LA GARZA, 2016, p. 122).

Aos setenta e sete anos de idade, após se asilar nesses três países, Pedrosa voltou ao Brasil trazendo consigo uma concepção sobre arte e política distinta daquela que defendera antes de partir. Nas inúmeras entrevistas que concedeu a jornais brasileiros, era possível identificar uma inflexão em seu pensamento acerca dos rumos da crítica e da produção artística.

245 REGRESSA o crítico Mário Pedrosa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 out. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

246 OLIVEIRA, José Carlos. Alô Mary, Olá Mário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 out. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

247 Ao regressar ao Brasil, Pedrosa compartilhou os horrores vivenciados um dia após o golpe: “Eu estava escondido, porque me procuravam. Passei para a casa de um amigo. Os primeiros dias foram uma das coisas mais terríveis que eu conheço. Fuzilando gente na rua a toda hora, aviões de caça passando por cima das casas, havia uma grande ofensiva contra estrangeiros, contra brasileiros. Mas isso era muito comum. Na rua paravam as pessoas, fuzilavam e jogavam os corpos por ali, na guia. Uma das coisas mais trágicas que eu vi” (PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: confissões de um livre pensador. Entrevista concedida a Cláudio Kahns, Sérgio Gomes e João Marcos Pereira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa).

Em uma das ocasiões, o semanário *Pasquim* indagou se Pedrosa considerava-se um terceiro-mundista, ao que o crítico respondeu categoricamente: “sou a favor de que fiquemos no Terceiro Mundo”²⁴⁸. Certamente, essa mudança de posição teve impacto da vivência no Chile, sob a experiência socialista de Salvador Allende.

Como vimos no capítulo anterior, a gestão do Museu da Solidariedade foi assinalada por uma predisposição dialética que abarcou tanto um viés internacionalista, sobretudo na formação do acervo, quanto um discurso latino-americanista no escopo conceitual da entidade. As afinidades intelectuais partilhadas com um grupo de pensadores alinhados a um repertório terceiro-mundista presente no Chile impactaram profundamente a sua obra tardia e, após o exílio, influenciaram as últimas proposições museológicas do autor. Ainda no Chile, Pedrosa voltou-se às origens do Brasil e, com o distanciamento do país, pôde se debruçar sobre a produção dos povos originários. A desconfiança em relação à *pop art* estadunidense, cujo programa estético ancorou-se em uma postura conformista, foi substituída pela convivência *in locu* com um projeto de arte comunitária que rompeu com o individualismo criativo para comprometer-se com a revolução socialista chilena.

A dimensão coletiva da arte foi traduzida por diferentes frentes culturais e artísticas do Chile. No Museu da Solidariedade, por exemplo, o elo comum se deu por meio da estratégia de doação, infringindo, portanto, os principais alicerces do sistema artístico dos países centrais. A mudança de rota de obras consagradas, tendo como destino final um país subdesenvolvido, reforçou essa comunhão social presente nas principais iniciativas culturais do governo Allende. Apesar de ter se envolvido diretamente na criação do Museu da Solidariedade, foi nas cooperativas de artesanato que Pedrosa enxergou o maior potencial comunitário da arte, cujo caráter revolucionário o crítico defendeu no artigo *Arte Culta e Arte Popular*, apresentado no México, país que o acolheu durante a ditadura pinochetista, com uma tese que se pautou no argumento de que a arte popular rompia com a estrutura de classes e, consequentemente, com o monopólio da atividade criadora burguesa, calcada na arte erudita. Assim, “[...] em um sentido de libertação nacional e socialista, essa arte pode florescer desde que haja duas condições essenciais para isso: liberdade criativa e alegria popular” (PEDROSA, 1995, p. 332).

A liberdade criativa e a alegria popular, chaves essenciais para a instauração da vocação revolucionária da arte, igualmente formataram os princípios críticos nos quais Pedrosa se apoiou para defender um retorno às origens, por meio da arte indígena e da produção artística de países do Terceiro Mundo. Desde a vivência chilena, Pedrosa dedicava-se ao estudo dos povos originários. Em uma matéria do jornal *El Siglo*, a periodista Virginia Vidal escreveu que, fora das atividades do Museu, Pedrosa concentrava-se em uma investigação sobre as genealogias da arte: “o maneirismo da arte colonial indígena e a falsa conversão”. Segundo o crítico, os indígenas eram “refratários à cultura e à ideologia importada. [...] Eles faziam as imagens

248 PEDROSA, Mário. A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário. *Pasquim*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 646, 12-18 nov. 1981. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

mecanicamente, como coisas vindas de fora. Não eram capazes de absorver a fé, de se converterem” (PEDROSA *apud* VIDAL, 1973, s/p).²⁴⁹ A negação da cultura imposta pelo colonizador presente no barroco jesuítico do Paraguai, a exemplo do estudo divulgado na matéria, forneceu condições essenciais para o florescimento de uma dinâmica artística autônoma e emancipada.

O contexto chileno no qual Pedrosa vivenciou de perto uma experiência comunitária, concretizada em distintas iniciativas culturais e política, favoreceu a mudança de rumos de seu aporte teórico, bem como de suas futuras escolhas estéticas. Apesar da guinada às origens da arte, própria do pensamento terceiro-mundista compartilhado no Chile e radicalizado posteriormente em textos e propostas de exposição, é importante salientar que essa dimensão plural não era um tema inédito para o autor. O que se busca defender é que o repertório coletivo chileno retardou o desencantamento com a arte de vanguarda que o crítico sustentou após o exílio, além de radicalizar um programa artístico fomentado desde a década de 1940. Nesse percurso, nota-se a presença de um pensamento crítico e museológico caracterizado tanto pela defesa da arte moderna quanto pelo incentivo a artistas não consagrados e a práticas originárias, cujas convenções não passaram pelo filtro da arte tradicional.

No caso específico da pesquisa sobre a arte indígena e o barroco paraguaio, apontada por Vidal como objeto de estudo de Pedrosa no Chile, é fundamental recordar a relação próxima que o crítico estabeleceu com essa tradição desde a organização da VI Bienal, em 1961. A concepção da VI Bienal pode ser considerada a gênese museológica do crítico, na qual se observou o comparecimento de artistas contemporâneos em pé de igualdade com artistas apartados dos circuitos de prestígio e da “dinâmica do capitalismo ou da tradição liberal” (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 87). A linha de tensão entre a arte popular e a arte erudita, questão chave em sua passagem pelo Chile, e, posteriormente, a inclusão das artes indígenas e africanas em seu relato museográfico e artístico foram o pano de fundo da mostra. De acordo com o texto introdutório do catálogo da Bienal, a edição foi concebida para realizar um balanço geral dos dez anos da entidade, proposta como um “encontro internacional periódico de Artes Plásticas”. Conforme o diretor geral assinalou, a exposição

Sai da contemporaneidade artística para alcançar as profundezas do passado. Com efeito, nela estão presentes formas artísticas representativas dos mais diversos graus de civilização, de culturas primitivas ou complexas, vivas ou já mortas. [...] Todas as expressões artísticas, do passado ou do presente, sejam do Ocidente ou do Oriente, entram para a formação de nossa sensibilidade e de nossa arte. As nossas Bienais vão refletindo, de mais a mais, essa força aglutinante da arte de nossos dias (PEDROSA, 1961, p. 29-30).

A “exposição-monstro” (AMARAL, 2013, p. 386) recebeu manifestações artísticas de todos os continentes, com delegações de mais de cinquenta países. Criticada por parte da historiografia da arte brasileira por

249 VIDAL, Virginia. Mas Prisa para el Museo de la Solidaridad. *El Siglo*, Santiago, 25 abr. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Figura 38 Ilustração de uma das esculturas paraguaias na matéria sobre a VI Bienal escrita por José Gómez Sicre na revista *Américas*, janeiro de 1962. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

seu “caráter histórico e museológico excessivo” (AMARANTE, 1989, p. 108), a VI Bienal mobilizou distintas concepções artísticas produzidas para além da tradição ocidental. As mostras iam do barroco indígena paraguaio, organizado pelo artista Lívio Abramo, às pinturas em córtex de árvore concebidas por aborígenes australianos. Havia, ainda, espaços para reproduções de afrescos do santuário de Ajanta, na Índia, e cópias de afrescos medievais de estilo bizantino, da Iugoslávia.

Essas exposições foram chamadas de “museográficas” devido ao apelo histórico e imemorial que lhes era atribuído, e é provável que a crítica que evidenciou o aspecto demasiadamente museológico dessa edição não tenha levado em conta a natureza pedagógica das escolhas de Pedrosa. Essas mostras históricas, avaliadas em conjunto com as proposições mais avançadas da arte contemporânea da época, eram cruciais para a formação e a educação de um público ainda pouco familiarizado com o universo artístico em um país como o Brasil.

Assim, a revolução dos sentidos capitaneada por uma linguagem internacional, como a arte abstrata, deveria buscar o seu correlato em dispositivos museológicos mais integrais, possibilitando o acesso mais amplo a proposições e escolas artísticas e levando em consideração, ainda, “o ponto de vista cultural, antropológico, histórico e estético” dessas manifestações (PEDROSA, 1995, p. 271). No balanço das bienais, escrito em 1970, Pedrosa abordou o assunto:

Pede-se agora uma nova atitude do público para com a obra criada, uma nova educação mesmo. De educação, aliás, a Bienal nunca cogitou. Nunca deu atenção ao problema. Daí a parte propriamente pedagógica, instrutiva, informativa das bienais ter sido nula. [...] E pelo esforço, pelos cuidados da própria bienal, a documentação que ficou é paupérrima. Todo o seu esforço editorial ficou nos catálogos muito gerais. Muito pouco. A desinformação é quase total (Ibid., p. 269).

A dimensão pedagógica foi de suma importância para o projeto museológico de Mário Pedrosa: na tentativa de preencher as lacunas históricas da instituição e de seu programa educativo, o crítico organizou uma série de conferências sobre os artistas e movimentos presentes na exposição. Sua proposta calcava-se num conjunto de palestras que abordaram os principais eixos conceituais estruturados para a sexta edição.

Junto às mostras históricas, considerou-se também a presença massiva de artistas fundamentais que contribuíram para o estabelecimento de uma sensibilidade contemporânea na arte, como era o caso de Kurt Schwitters. A sala especial do artista alemão foi avaliada por Ferreira Gullar como um dos pontos altos do certame, tendo sido o criador da Merzbau responsável por obras que “indicam um comportamento revolucionário, inventivo, de uma autenticidade rara em nossa época. Schwitters realizou a seu modo a integração da arte com a vida”.²⁵⁰

250 GULLAR, Ferreira. Bienal fecha domingo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Figura 39 *A Bienal em palestras.*
Jornal Estado de São Paulo, 29 de novembro de 1961.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Pedrosa se esforçou em efetivar um intercâmbio mais atuante com a América Latina, empenho cujo resultado positivo se evidenciou no compadecimento de doze países vizinhos, a exemplo das salas especiais do pintor uruguaio Pedro Figari e do muralista mexicano José Clemente Orozco, figuras basais da arte continental e ainda pouco conhecidas no país. A intenção de estreitar laços de colaboração artística com os países da região foi observada na cerimônia de posse de Pedrosa como diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, no final de 1960. Na ocasião, ele ressaltou a necessidade de o Museu e a Bienal realizarem um

intercâmbio mais atuante com os países da América Latina [...] [que] é muito mais importante do que um mercado comum, pois o estreitamento dos laços culturais é mais profícuo e mais útil do que os econômicos, facilitando a realização destes últimos.²⁵¹

251 O Museu de Arte Moderna de São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1960. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Mais de sessenta esculturas produzidas nos ateliês criados pelos jesuítas no Paraguai no século XVII foram exibidas ao público paulistano a partir de um quadro comparativo de relações estéticas e formais entre o movimento barroco brasileiro e o paraguaio. Muitas das obras apresentadas, entre as quais o *Crucificado de Trinidad*, sintetizavam “o índio mestiço, apontando plasticamente suas contradições: face indígena, cabelo ondulado, solidez índia no tronco, finura europeia nas coxas e pernas” (AMARANTE, 1989, p. 109).

Também foi incluída a apresentação de um conjunto considerável de máscaras procedentes da Costa do Marfim, resultado do empenho individual de Pedrosa. No período de produção do certame, o autor insistiu na importância da participação de países como Costa do Marfim, Nigéria, Gana e Iraque, ao evidenciar em carta o “interesse em expor significativo conjunto de obras e artistas desses países”.²⁵²

Depois da abertura da mostra, os jornais noticiaram a participação do país e apontaram o valor que o envio das máscaras, as quais integravam o acervo do Museu Etnográfico de Abidjan, tinha para os “estudiosos de arte africana e sua influência sobre as expressões artísticas dos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial”.²⁵³

Dez anos antes de concretizar a vinda de delegações de países africanos e expor de maneira inédita no Brasil uma coleção significativa de máscaras, Pedrosa havia desenvolvido uma interpretação sobre o impacto da cultura africana na arte moderna ocidental. O crítico sustentou que a então chamada “arte primitiva” foi decisiva para a instauração de uma lógica não naturalista na arte europeia, pois os artistas não ocidentais foram, segundo o autor, essenciais para o desenvolvimento de uma sensibilidade moderna que possibilitou o advento da linguagem abstrata, gerando um “fenômeno cultural novo: a internacionalização” (PEDROSA, 2000, p. 154). Em *Panorama da Pintura Moderna*, de 1951, o autor realizou um balanço geral dos movimentos da vanguarda europeia do final do século XIX e começo do XX. Embora priorizasse uma análise detalhadamente formal dos principais artistas modernos, não deixou de estabelecer um exame do ponto de vista sociológico, sobretudo ao abordar o impacto das “culturas primitivas e arcaicas” na Europa:

Estamos na época da grande expansão colonial do imperialismo moderno. Os povos do mundo inteiro abrem as suas fronteiras, por bem ou por mal, à penetração das mercadorias, dos capitais, dos desbravadores das riquezas nativas da África, Oceania, Ásia (Ibid., p. 148).

252 Em carta endereçada a Vladimir Murtinho, então chefe da Divisão Cultural do Itamaraty, Pedrosa pede uma atenção especial no contato com os órgãos diplomáticos dos países africanos mencionados e com o Iraque: “não tendo até o presente momento recebido comunicação referente à contribuição da Costa do Marfim, Nigéria, Gana e Iraque, aos quais tencionamos reservar uma sala adequada às suas exigências expositivas, venho, por meio desta, solicitar de Vossa Senhoria a fineza de uma comunicação a esse respeito” (Carta de Mário Pedrosa a Vladimir Murtinho. 28 de fevereiro de 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo).

253 A Arte Africana Estará Presente na Bienal. Jornal *Folha da Manhã*, São Paulo, 4 jun. 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Figura 40 A Arte Africana Estará Presente na Bienal.
Jornal Folha da Manhã, 4 de junho de 1961.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Conforme apontou Pollyana Quintella, “seu intento foi sempre o de garantir o aspecto universalista da arte, como categoria inerente, e mesmo por isso a possibilidade de inserir as experiências artísticas não-ocidentais” (QUINTELA, 2018, p. 18). A própria categoria “universalista”, nas últimas décadas discutida e questionada por autores ligados aos estudos decoloniais²⁵⁴, fez parte do escopo político e teórico do crítico, todavia, vale considerar que, aqui, a noção de universalismo aproximava-se da dimensão internacionalista que integrou o projeto sustentado por Pedrosa desde a década de 1940. A dinâmica do caráter universal se apoiou na união de distintas modalidades artísticas, que abarcou em um só programa a arte abstrata, a arte feita por

254 Para Immanuel Wallerstein, por exemplo, o universalismo europeu é um “conjunto de doutrinas e pontos de vista éticos que derivam do contexto europeu e ambicionam ser valores globais – aquilo que muitos de seus defensores chamam de lei natural – ou como tal são apresentados” (WALLERSTEIN, 2007, p. 60). O universalismo é analisado a partir do conceito de “sistema-mundo”, cunhado pelo autor para designar “a história dos povos e dos Estados europeus pelo resto do mundo. Essa é a parte essencial da construção da economia-mundo capitalista” (Ibid., p. 29).

crianças, por pacientes psiquiátricos e a arte dos ditos povos “primitivos”, cujas culturas tiveram sua humanidade negada. Posteriormente, Pedrosa integrou a arte popular e a produção de populações subalternizadas do Terceiro Mundo ao seu relato ampliado e fraterno, confirmando que a arte autônoma e a utopia vanguardista seguiam aliadas em benefício do “reordenamento da sociabilidade”. Pedrosa, segundo Otília Arantes,

teria aprendido com a “arte virgem” das crianças, dos loucos e primitivos, a ver nos movimentos artísticos mais avançados do século uma promessa análoga de fusão entre o que o modernismo havia separado: dimensão estética e esfera ética, arte autônoma e fundamento “vital”, experimento artístico e vínculo social renovado – descompartimentação coletiva recusada pelos apóstolos modernos da autonomia da arte (ARANTES, 2004b, p. 57).

O chamado “primitivismo” foi, ainda, crucial para o florescimento da arte moderna no Brasil, principalmente após a semana de 1922, quando os artistas se voltaram para alguns mitos de origem no país, em detrimento da “velha cultura burguesa da Europa” (PEDROSA, 2013, p. 147). Mais adiante, a fundação da Associação Internacional de Críticos de Arte e as suas versões nacionais ajudaram a propagar a linguagem moderna, reforçando o seu caráter universal. Assim, “o movimento se espalhou por todo o mundo e criou-se a convicção de que a arte moderna seria a arte de uma civilização” (Ibid., p. 147).

3.2. Inflexão e Continuidade

Após a volta ao Brasil, em 1977, o autor alterou significativamente sua avaliação a respeito da ação das culturas africanas sobre a arte moderna europeia, acrescentando uma perspectiva mais crítica acerca desse contágio cultural. Em seu parecer, recorreu a uma leitura marcada por um novo quadro referencial, logrado pela vivência no exílio. Como no texto escrito na década de 1950, o autor continuou a apontar a origem da arte moderna como fruto do empreendimento imperialista dos países europeus²⁵⁵, contudo, observou-se no interior desse argumento o aprofundamento da crítica sobre a genealogia da arte moderna, ao localizá-la como resultado da decadência da arte acadêmica ocidental: “sem a arte negra, por exemplo, a arte moderna não teria o impulso que teve nessa época” (Ibid., p. 147).

Não obstante, é basilar esclarecer que a mudança de rota ou a guinada demonstrada em relatos e textos do crítico após seu retorno ao Brasil não se apresentou como uma completa ruptura teórica e intelectual. Ao contrário, há um fluxo coerente que transitou em toda a obra de Pedrosa, assim como nas batalhas estéticas e políticas tuteladas ao longo de sua

255 Trata-se do texto *Panorama da Pintura Moderna*, de 1951.

vida. Por esse ângulo, é totalmente pertinente lembrar o impacto que a defesa de Pedrosa pela arte virgem dos pacientes do Engenho de Dentro teve para o desenvolvimento da arte concreta no país e para uma geração posterior de artistas. O termo “arte virgem” foi cunhado para referir-se a uma produção visual avessa ao adestramento estético alinhado às diretrizes da sociedade de massa, “sendo predominantemente intuitiva e afetiva” (CORREIA, 2016, p. 327).

O autor interpretou as imagens do inconsciente dos pacientes psiquiátricos fora da chave ocidental, localizando-as a partir da perspectiva da alteridade. A pesquisadora Kaira Cabañas demonstrou que esse interesse pela arte virgem foi “um gesto que o permitiu sair dos espaços artísticos da elite e acessar um manicômio aos arredores do Rio” (CABAÑAS, 2017, p. 76). Esse gesto pode ser chamado de solidariedade e, nesse sentido, é também um gesto político. A dimensão política aqui não tem qualquer pretensão partidária, mas assemelha-se a uma postura “ética, humanista e libertária” (PEDROSA; TRELLES, 1972, p. 8), tal como foi apresentado o Museu da Solidariedade.

Apesar do elemento de continuidade que perpassou a sua obra, nota-se uma radicalização na leitura crítica sobre o modelo eurocêntrico de arte e sociedade que o autor procurou expandir, inserindo relatos de culturas periféricas, com foco no repertório terceiro-mundista. O desapontamento com a arte moderna ensaiado algumas vezes em textos redigidos antes da partida para o Chile, cujo limbo estético foi acelerado pela *pop art*, finalmente alcançou o seu apogeu.

O fim do exílio coincidiu com o desfecho de um programa estético moderno que Pedrosa defendera arduamente desde a década de 1940, período em que viveu o primeiro asilo político, nos Estados Unidos.²⁵⁶ Contudo, naqueles últimos anos da década de 1970, o contexto político e artístico global era outro, e Pedrosa prontamente compreendeu que não havia mais sentido em resguardar uma agenda estética incapaz de responder aos impasses da época. De maneira semelhante, enxergava o seu ofício de crítico como atividade encerrada: “Eu não sou mais crítico de arte por ter assumido uma responsabilidade intensa quando existia um movimento de arte moderno e criativo. Hoje não existe mais. Quer dizer, eu não sou mais crítico de arte porque não há mais razão de ser”.²⁵⁷

Nesse momento, o cerne do argumento de Pedrosa amparou-se na reflexão sobre a incapacidade histórica dos europeus de conceberem a

256 Após a implantação do Estado Novo (1937-1945), Pedrosa se exilou, primeiramente, em Paris, entre 1937 e 1938. Em seguida, se mudou para Nova Iorque. Em 1940, tentou entrar clandestinamente no Brasil, mas foi preso pela polícia política do regime Vargas, sendo deportado para os Estados Unidos. Permanece no país norte-americano até 1945. Sobre o período, ver: MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. 2006. 284f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, e RIBEIRO VASCONCELOS, Marcelo. *O exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals: abstracionismo na barbárie*. 2018. 545f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, 2018.

257 PEDROSA, Mário. *Entrevista* concedida a Radha Abramo, Maria Eugênia Franco, Hermelindo Fiaminghi, Idart (Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea), 14 dez. 1977. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

manufatura do objeto artístico fora da lógica do capitalismo, daí o atraso em constatarem o potencial da arte realizada fora do eixo ocidental. Até o século XX, na Europa, nunca havia se admitido a possibilidade de os povos subdesenvolvidos produzirem arte em pé de igualdade com a tradição greco-romana. Segundo o autor, a arte pré-colombiana, a arte africana e as artes pré-históricas eram consideradas pela lógica eurocêntrica como despossuídas de importância, pois “não implicavam em desenvolvimento econômico, industrial, tecnológico, das velhas civilizações europeias” (PEDROSA, 2013, p. 124). A produção desses artefatos realizados fora do modelo ocidental era desprovida de valor de troca, isto é, sem validade para o sistema econômico dos países centrais.

Essa premissa foi desenvolvida anos antes no texto *O “bicho-da-seda” na produção em massa*, de 1968. Com um tom mais otimista, Pedrosa enxergou no exemplo do artífice independente dos regimes pré-capitalistas a marca do “trabalhador improdutivo”, que não atuava para o mercado, mas sim para atender às necessidades imediatas.²⁵⁸ Os artistas da sociedade moderna, ainda que repletos de contradição, abasteciam-se de uma liberdade nova, próxima ao sentimento partilhado pelos artífices das corporações medievais, o que foi definido pelo autor como “exercício experimental de liberdade”. Questionou-se, então: “De onde vem essa liberdade, de onde vem esse fator que impeliu os artistas à necessidade daquele exercício, daquela experiência? É este hoje o problema fundamental da crítica” (PEDROSA, 2007, p. 110).

O questionamento levantado no final da década de 1960 é crucial para compreender o desencantamento com a arte de vanguarda e o afastamento do ofício da crítica após o exílio. A liberdade, condição de valor irrenunciável para a arte moderna e problema fundamental da crítica, igualmente apresentou sinais de esgotamento, em decorrência do avanço de um ideal de progresso que corroborou a desigualdade econômica e social, mormente em países do Terceiro Mundo. O domínio da “civilização do hotel Hilton”, responsável pelo internacionalismo burguês das multinacionais, instaurou uma cultura falsa e inorgânica, como o plástico, segundo Pedrosa²⁵⁹. De uma sociedade inanimada não era possível se esperar nada, principalmente a capacidade criativa e emancipatória da arte. Em uma longa entrevista concedida ao jornal trotskista *O Trabalho*, o autor detalhou a sua visão sobre os limites da arte como resultado da ofensiva ao regime capitalista:

Eu não acredito que a arte desapareça. Mas a arte não pode continuar como ela está. O regime que nos domina é contra a arte. O capitalismo não pode aceitar a arte. Trabalhar no sistema capitalista é trabalhar para o mercado de arte, embora o

258 Segundo Lorenzo Mammì, esse texto de Pedrosa se baseia em um trecho do livro IV de *O Capital*, de Karl Marx. De acordo com o filósofo, “para Marx, é produtivo o trabalho que gera mercadoria, isto é, valor de troca e mais-valia; é improdutivo, por sua vez, aquele que se destina apenas ao valor de uso” (MAMMÌ, 2015, p. 17).

259 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: “A arte não está na primeira fila da revolução”. Entrevista concedida a João Ricardo Moderno. *Jornal O trabalho*, 11 jun. 1979. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

artista tenha que viver de uma coisa qualquer, ainda que em contradição. [...] O regime capitalista não leva à criatividade, mas à subordinação.²⁶⁰

O poder destrutivo do capitalismo sobre a dimensão criativa e a co-optação do mercado e dos *marchands* contribuíram para o estado geral de decadência da arte. A convergência total entre arte e política como esferas inseparáveis na biografia de Pedrosa tornou-se um projeto cada vez mais explícito em seus últimos anos de vida. O autor sempre defendera a liberdade como atributo fundamental da criação artística e, especialmente, como vetor basal para a revolução e para a determinação de uma comunidade livre. Ao descrever o projeto utópico de Mário Pedrosa como uma “combinação erótica de todas as liberdades”, Hélio Pellegrino seguiu um argumento semelhante: “O capitalismo, como forma social, é antiestético, isto é: contra a liberdade, contra a arte da vida, contra a possibilidade das grandes formas consentidas, através da liberdade e da fraternidade de todos”.²⁶¹ O relato do psicanalista mineiro foi destinado a Pedrosa um dia após a abertura do Museu da Solidariedade, momento no qual o crítico pôde experimentar de perto a materialização dos sentidos de liberdade, solidariedade e senso comunitário através da arte. Desse modo, é possível compreender a extensão do desencanto do autor poucos anos depois, quando todas as iniciativas culturais e democráticas foram interrompidas pela ditadura, além da conjuntura marcada por uma sociedade cada vez mais globalizada. Nessas circunstâncias, foram apresentados os primeiros sinais de corrosão, em decorrência do avanço do neoliberalismo, modelo econômico que, não por acaso, teve o Chile como laboratório experimental durante o regime de Pinochet.

O ambiente cultural brasileiro com que Pedrosa se deparou expressava o isolamento imposto por treze anos de ditadura, com algumas exceções fundamentais para o desenvolvimento da arte contemporânea brasileira, como a Área Experimental do MAM RJ, os Domingos da Criação, no mesmo museu carioca, coordenados por Frederico Moraes, e as exposições experimentais organizadas por Walter Zanini, no MAC USP. No campo da crítica, os debates mais relevantes foram conduzidos pela revista *Malasartes*, publicação que circulou entre 1975 e 1976, diferenciando-se pelo fomento de artigos que “questionavam o funcionamento do circuito de arte no Brasil e o mercado de arte que se estabelecia” (MACHADO, 2014, p. 262). Não obstante, entre meados da década de 1970 e princípios de 1980, houve “a tentativa de reconstituição de um espaço público da crítica” que “foi atropelada pelo fenômeno da globalização” (SALZSTEIN, 2001, p. 76). Conforme mostra Sônia Salzstein, nesse período, a produção de arte brasileira tentou se atrelar ao ambiente internacional sem demonstrar a nível local qualquer avanço significativo.

260 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: “A arte não está na primeira fila da revolução”. Entrevista concedida a João Ricardo Moderno. *Jornal O trabalho*, 11 jun. 1979. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

261 Carta de Hélio Pellegrino a Mário Pedrosa. 18 de maio de 1972. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

Vale dizer, entrava em colapso, ou tomava rumos que ainda são difíceis de avaliar, a tarefa de desprovincializar o meio de arte brasileiro, de conquistar para ele um ponto de vista próprio no contexto globalizado, que nos coloca em um novo sistema de relações, decerto integrado em rede, mas a serviço de uma espécie nova e mais poderosa de hierarquia e colonialismo cultural (SALZSTEIN, 2000, p. 76).

Diante desse cenário cultural limitado e condicionado pelo panorama internacional, Pedrosa se engajou completamente no estudo e na divulgação da arte dos povos originários. O interesse pela arte indígena se traduziu como solução estética e política para a crise geral da arte e da sociedade. Nesse viés, o engajamento pelas origens pode ser situado como resíduo do pensamento terceiro-mundista, do qual o crítico se acercou no Chile. Essa corrente afirmou que o empreendimento colonial impediu o desenvolvimento dos países subdesenvolvidos de modo sistemático, baseando-se em políticas extrativistas que reforçaram a dependência histórica aos países centrais. O correlato do terceiro-mundismo na área cultural se manifestou por meio da reabilitação de tradições autóctones. Portanto, é essencial localizar a crítica de Pedrosa dentro dessa conjuntura assinalada por novos referenciais.

3.3. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás e Teses para o Terceiro Mundo

O marco textual dessa nova concepção crítica de Pedrosa foi elaborado em Paris, em 1975. *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, texto-manifesto redigido em seu último exílio, sintetizou praticamente todo o pensamento crítico, político e museológico sustentado até o ano do seu falecimento, em 1981. Apesar do tom pessimista que caracterizou a sua análise sobre o transcurso da arte ocidental, esse texto deve ser interpretado como um tributo à cultura e à arte realizadas nos países de Terceiro Mundo, um último sopro de esperança e resistência frente ao avanço do capitalismo internacional.

Ainda residente na capital francesa, Pedrosa escreveu a Dore Ashton, compartilhando suas novas e “polêmicas” ideias sobre arte:

Sinto-me bem sentado à minha mesa, escrevendo sobre arte, cultura popular, política, etc. [...]. Outra peça foi o Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, uma peça muito polêmica contra o hemisfério norte, as pessoas ricas, brancas e progressistas [...] e a favor das pessoas amarelas do hemisfério sul, contra o vanguardismo e a arte dos banqueiros. E para completar a minha subversão, estou escrevendo uma grande peça sobre a Revolução no Terceiro Mundo.²⁶²

262 Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. Sem data (Provavelmente redigida em 1975). Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

A obra sobre a revolução no Terceiro Mundo mencionada na carta à crítica norte-americana tratava-se das *Teses para o Terceiro Mundo*, escrita em 1975 e publicada três anos depois.²⁶³ Ambos os textos foram articulados no mesmo período, de modo que é elementar examinar o *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* à luz das *Teses* e situá-los com base em certos parâmetros de análise, levando em consideração a experiência herdada nos últimos exílios e as formulações teóricas atravessadas pelo discurso terceiro-mundista.

Em linhas gerais, no primeiro texto, avaliou-se o panorama das artes e do sistema artístico diante de um cenário de crise generalizada e, em contrapartida, a viabilidade de uma inversão de lugares, localizando o Sul como alternativa e fonte de potencialidade criativa em resposta ao declínio ocidental. Já no segundo texto, o autor desenvolveu um exame político dos marcos históricos do século XX e avaliou a crescente atuação dos países subdesenvolvidos na geopolítica da Guerra Fria, especialmente após os processos de descolonização que desencadearam a afirmação da soberania das nações recém-libertas e o poder de autodeterminação dos povos.

Nos dois estudos, o ponto de partida foi a conjuntura de crise mundial provocada pelos países hiperdesenvolvidos, cujos dispositivos políticos, éticos, econômicos, sociais e, sobretudo, imperialistas levaram a uma situação limite de miséria e fome extremas em um mundo cada vez mais globalizado. Logo, a saída viável poderia vir unicamente dos povos pobres do sul. “Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna” (PEDROSA, 1995, p. 336). Nas *Teses*, Mário Pedrosa seguiu o mesmo diagnóstico:

Os países ricos e poderosos podem resignar-se a prolongar a ilusão do seu *status quo* até a catástrofe final. Os países pobres do terceiro (e do quarto) mundo, sendo mais ou menos desprovidos dessa ilusão perniciosa, não podem resignar-se, eis porque é preciso ver neles os portadores da Revolução (PEDROSA, 1978, p. 12).

Nos idos da década de 1970, os Estados Unidos evidenciaram uma fratura exposta após a derrota militar no Vietnã e, em face desse fracasso, sua civilização deixou de ser um modelo, provocando “uma repulsa aos olhos do mundo” (Ibid., p. 13). Nesse contexto, ou o imperialismo destruiria de vez o mundo ou, ao contrário, cederia espaço a um ideal de comunidade que pressupunha a substituição das relações de dominação pela implantação da paz mundial. O abismo cada vez mais intransponível entre os ricos do norte e os pobres do sul, catalisado pelo *modus operandi* imperialista, deveria dar lugar a relações de cooperação e solidariedade. A tese central de Pedrosa amparava-se na importância da ocupação cada vez mais irreversível dos países de Terceiro Mundo na Assembleia Geral da ONU, entidade que sintetizou a nova ordem econômica internacional baseada no direito soberano de cada país adotar o sistema econômico e social que julgasse apropriado. O autor assinalou as disputas internas na ONU e o avanço político dos

263 *Teses para o Terceiro Mundo* foi publicada na revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, n. 2, ago. 1978. No ano seguinte, também pela *Civilização Brasileira*, publicou o livro *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburgo*.

My dear Dove,
I finally break down my unhappy silence and write to you. I would like or my first impulse would be to open myself in ten explanations why I didn't write or answer you after such a long time. Al I can say before anything is that I felt sorry, deeply sorry, for not writing to you, and even now, when I am writing I feel sorry that I did not write before.

The last sign from you was in the collective letter you all wrote me from Austin, some months ago. You were so sweet. Here in Paris our life is very calm, uneventful. Mary is still working on Joyce. Now she decided to attack a version in Portuguese of the very Finnegans Wake while she waits for the answer of your friend in Wiking Press, to whom Mary sent, according to your kind instructions, the manuscript of her English version of Finnegans. I think it is about time for the lady in the Editing House to say something on the matter. Mary is a very patient person but I believe (she did not say it to me) she feels quite uncomfortable ~~about~~ ^{about} ~~that~~ absence of any sign from the lady of Wiking. May I ask you if you know something about the affair, since

you had the bright idea to advise Mary to address herself to your friend in Wiking?

Paris is a good place to work. On the other side of our common big table, in the dimly lit apartment where we live, I feel good, sitting at my desk and writing in my shilly stuff, art, popular culture, politics, etc, and having Mary on the other side, busy on her own stuff. I have just published an essay on Miro among Poets, for OPUS, which dedicated the whole number to him. Another piece, was Speech to the Tupiniquins or Nambas, a very polemical piece against the Northern Hemisphere of the rich, white and oppressive people and for our tribes of negro and yellow people of our Southern Hemisphere. Against Vanguardism and Bankers' art. And in order to complete my subversiveness, I am writing a big piece on Revolution in the Third World, etc.

Your country continues to frighten us, your Ford, Reagan, Wallace, Kissinger & Kennedies, And now - kisses to the children, abraços to Adão, love, love, love to you! Maria

Everybody comes to Paris, and you never. When will you show up one day here in this Old Paris, where still we can find some pleasant corners to talk and to drink some good wines? This is what I expect from you some of these days.

P.S. This was a Christmas card I got to send to you in the appropriate occasion.
Best greetings and love from
Mário

Figura 41 Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton.
Sem data (Provavelmente redigida em 1975).
Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

países subdesenvolvidos em choque “com os interesses das empresas imperialistas e multinacionais que não saem jamais do círculo do direito privado” (PEDROSA, 1978, p. 27-28), tornando-se um obstáculo ao avanço da História. Os ecos da revolução socialista capitaneada por Salvador Allende permearam a análise do crítico, que nomeou o chileno de “Presidente-Mártir” morto “sob as bombas do corpo de guarda do imperialismo” (Ibid., p. 28).

A epígrafe escolhida para abrir o texto, um trecho do economista egípcio Samir Amin, marcou o posicionamento defendido pelo autor não apenas nas *Teses*, mas, ainda, no *Discurso*, ambos redigidos sob o mesmo efeito de contestação: “na crise atual, há duas perspectivas. Eu me situo voluntariamente ao nível mundial, e não ao nível do ocidente separado dos países atrasados da periferia” (Ibid., p.11). Não por acaso, Pedrosa se correspondeu com o economista, a quem enviou um manuscrito das *Teses*, fato que confirma o seu olhar atento não apenas aos acontecimentos políticos, mas também à produção teórica elaborada por autores oriundos de países fora do circuito hegemônico.²⁶⁴

O economista também fora citado no *Discurso* como uma referência metodológica crucial para avaliar os povos do Terceiro Mundo sob a ótica da integralidade. Pedrosa compartilhava com o egípcio a noção de totalidade em oposição ao sistema de separação, *modus operandi* representativo do mundo ocidental. Segundo o crítico, por meio da abordagem integral seria possível assimilar a “problemática apocalíptica da divisão dos povos do planeta entre imperialismo [...] e a imensa maioria dos outros, de preferência de raças não brancas” (PEDROSA, 1995, p. 338). Diante do estado de decadência geral da arte produzida nos países superdesenvolvidos, a tomada de consciência geopolítica baseada na totalidade era sustentada como premissa primordial das transformações reivindicadas. Caso contrário, estaria mobilizada pela lógica do “lado de cima, [...] na outra perspectiva de que nos fala Samir Amin” (Ibid., p. 338), ou seja, apartada dos países atrasados da periferia.

No *Discurso*, Pedrosa recorreu ao termo “danados da terra”, uma citação direta ao livro *Condenados da Terra*, de 1961, de Frantz Fanon. Esse livro discorreu sobre os efeitos psíquicos da violência colonial e sobre o processo histórico da luta pela independência da Argélia, nas décadas de 1950 e 1960. Fanon, teórico de ascendência martinicana, foi uma das figuras mais importantes do pensamento terceiro-mundista, além de liderar os movimentos antirracista e de descolonização dos países da África. Sua obra foi traduzida e publicada no Brasil pela primeira vez em 1968, mas foi

264 Samir Amin, então diretor do Instituto Africano de Desenvolvimento Econômico e Planejamento, ligado às Nações Unidas, respondeu à carta de dezembro de 1975, enviada por Pedrosa junto a um manuscrito das *Teses para o Terceiro Mundo* (Cf.: Carta de Mário Pedrosa a Samir Amin. 5 de dezembro de 1975. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa). O economista egípcio escrevera: “Estou segurando sua carta de 5 de dezembro de 1975 há um ano! Eu sempre propus vê-lo em Paris, mas fiz visitas muito breves à capital. [...]. Enquanto espero para vê-lo, ainda gostaria de compartilhar brevemente minhas reações ao trabalho que você me enviou. Em geral, concordo totalmente com a visão da importância da revolta no Terceiro Mundo” (Carta de Samir Amin a Mário Pedrosa. 17 de janeiro de 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa).

“rapidamente retirada de circulação pelos órgãos de repressão política, mas não antes de cair nas mãos de dezenas de militantes” (GUIMARÃES, 2008, p. 105). Contudo, a recepção do autor nos círculos da intelectualidade de esquerda no Brasil foi ínfima ao longo dos anos de 1960. Muitos pensadores que tiveram contato com o livro de Fanon se exilaram, e os militantes que acolheram a saída através da violência revolucionária, defendida por Fanon, ficaram na clandestinidade, “tornando tênues os seus elos com o mundo cultural” (Ibid., p. 104), segundo o sociólogo Antônio Sérgio Guimarães. A admissão às ideias do martinicano ocorreu nas décadas seguintes, entretanto, é válido pontuar a menção ao autor no texto de Pedrosa, mesmo que breve, demonstrando a consonância de ideias sobre a revolução dos povos oprimidos do Terceiro Mundo como saída única:

Somente dentro deste contexto universal será possível pensar no engendramento de uma nova arte. Será esta uma das faces mais vitais deste prisma revolucionário em gestação nas entradas convulsas dos povos que Fanon chamou os “danados da terra” (PEDROSA, 1995, p. 338).

No hemisfério norte, o precedente aberto pela *pop art*, gerou, por sua vez, segundo Pedrosa, uma explosão de “ismos”, cuja sucessão veloz de movimentos artísticos cumpriu apenas as diretrizes do mercado e do consumo desenfreado. Essa continuidade acelerada de estilos e movimentos de arte de vanguarda era ditada pela lógica do excesso, como uma mercadoria produzida em série e vendida em qualquer *shopping center* ou feira de automóvel. A velocidade, como atributo de países hiperindustrializados e sintoma da decadência da arte dos países centrais, igualmente dilapidou qualquer possibilidade de capacidade inventiva e espírito coletivo, em prol de uma falsa liberdade de criação, calcada exclusivamente no mérito individual. Evidentemente, essa descrição se sedimentou como antítese da produção popular de artesanato, da arte indígena e, até mesmo, da arte virgem dos artistas pacientes psiquiátricos, cujas disposições criativas não se condicionaram aos princípios artísticos convencionais, tampouco às diretrizes do capitalismo.

A celeridade de “ismos” impulsionados pelo mercado de arte, a indiferença total dos “produtos ultramodernos” das sociedades avançadas e a ilusão de progresso levaram o esforço de inventividade dos artistas ao estado de ruína. O esgotamento da arte, segundo Pedrosa, sintetizado pelas “experiências revulsivas destes ultralógicos niilistas da ‘arte corporal’” (Ibid., p. 339) chegara ao seu desfecho fatal, a exemplo do artista austríaco Rudolf Schwarzkogler, que morreu se automutilando. A pressa, a velocidade e o individualismo que dilapidaram a experiência de liberdade também encaminharam a arte ao seu destino derradeiro, restando apenas o desejo de morte e de destruição: “O ciclo da pretensa revolução fecha-se sobre si mesmo. E o que resulta é uma regressão patética sem retorno: decadência. Aceitam a morte como inevitável, em nome da saturação cultural e da irracionalidade invencível da vida” (Ibid., p. 340).

Os artistas da arte corporal seriam os falsos herdeiros do surrealismo e até mesmo de Marcel Duchamp, um “incorrutível” (Ibid., p. 338), ao cooptarem erroneamente o sentido de negacionismo da antiarte. Essa apropriação equivocada acabou eliminando a herança mais cara às vanguardas

heroicas, a estreita relação entre arte e vida, por meio da exaltação do desejo de morte. Pedrosa os situou mais próximos de Filippo Tommaso Marinetti, italiano que legitimou a estética fascista, não por acaso enaltecendo a ideia de velocidade e de progresso. Ao contrário do futurista italiano, que “cantava de gozo ao espetáculo dos negros da Abissínia sob os bombardeios aéreos dos fascistas italianos” (PEDROSA, 1995, p. 339), os artistas do corpo não se ofereciam ao outro como espetáculo fascista, mas se davam a si mesmos. Vale pontuar que o niilismo observado nas práticas corporais de mutilação era completamente o inverso das ações emancipatórias com o corpo conduzidas por Antonio Manuel. *O corpo é a obra* incorporou o exercício experimental de liberdade, além de revelar o problema ético no campo artístico: “Toda aquela arte que se propõe a não fazer nada [...] fica no plano estético, por exclusão” (PEDROSA, 2013, p. 95). Em contrapartida, a atividade criativa inerente ao ato de Manuel expunha o lado ético, que, segundo o crítico, era uma noção central para a arte vanguardista:

O ato de Antonio Manuel transcende o plano de discussão puramente estético – em função de uma obra. É a própria vida. Não se discute mais uma obra feita, mas uma ação criadora. [...]. O fato de, hoje, você ter feito isso, sacode toda a perspectiva da arte, a discussão estética, a discussão ética, a discussão sobre arte (Ibid., p. 93).

Os antídotos para a decadência e para o aniquilamento da arte produzidos nos cinturões de riqueza do globo foram, precisamente, a liberdade criativa e a alegria popular, chaves essenciais para o florescimento da arte popular no Chile, sobre as quais Pedrosa depositou as suas últimas esperanças. Essas ideias eram análogas ao exercício experimental da liberdade e à alegria de viver, alegria de criar, título do projeto expositivo de arte indígena concebido pelo crítico para o MAM RJ, após o exílio. O divórcio da atividade crítica e o pessimismo com os desdobramentos da arte de vanguarda, cujo modelo estético se esgotara, encontraram um último respiro, pois “a tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e mais dispersas do Terceiro Mundo” (PEDROSA, 1995, p. 336).

Como vimos no capítulo anterior, as entidades chilenas pelas quais Mário Pedrosa passou, como o Museu da Solidariedade e, especialmente, o Instituto de Arte Latino-Americana, estruturaram-se a partir de uma agenda anti-imperialista, além de voltarem-se para a responsabilidade social do artista em benefício do processo revolucionário. O IAL se alinhou às políticas da Unidade Popular, e seu programa conceitual se ancorou na ideia de Povo Continente, de Allende, recurso utilizado para defender a integração latino-americana. Na prática, essa agenda formalizou uma ampla rede de contatos entre artistas e intelectuais de diversas áreas do continente, tendo Cuba como satélite revolucionário. As publicações, congressos e exposições resultantes dessa rede se basearam em temas como atraso, dependência e imperialismo, temáticas que também moveram pensadores vinculados à CEPAL, sediada em Santiago, e intelectuais que defenderam a Teoria da Dependência. Ambas as frentes, a econômica e a cultural, desenvolveram um outro tipo de suporte metodológico, levando em consideração a própria realidade latino-americana e seus respectivos

fenômenos, que em tempo algum integraram o quadro teórico de pensadores europeus.

Esses estudos demonstraram que os obstáculos ao crescimento econômico dos países latino-americanos não foram removidos, retardando exponencialmente o desenvolvimento do continente. O sociólogo brasileiro Octavio Ianni assinalou que, por esse motivo, não foi “por mero acaso que a problemática da dependência ultimamente foi recolocada de modo insistente nas discussões e nos estudos sobre os dilemas econômicos e políticos da América Latina” (IANNI, 1974, p. 115). No ensaio *Imperialismo na América Latina*, de 1974, Ianni examinou as raízes da dependência estrutural dos países subdesenvolvidos, contribuindo para uma interpretação do imperialismo baseada na perspectiva dos países subordinados. No caso da América Latina, a dependência estrutural em relação aos países metropolitanos fora catalisada pela interferência constante dos Estados Unidos na região. Ademais, a conjuntura de servidão foi fortalecida pela pluralidade dos mecanismos de submissão que abarcaram os aspectos não apenas econômicos, mas também políticos, militares, culturais e tecnológicos, demonstrando a complexidade dos elementos que condicionaram a dinâmica de atraso da região (Ibid., p. 140).

Essas novas abordagens teóricas auxiliaram no avanço de pesquisas e estudos sobre a própria realidade do continente, além de questionarem a importação acrítica de conceitos e teorias elaborados para avaliar conjunturas distintas da prática vivenciada nos países subdesenvolvidos. Essa premissa foi elaborada por Pedrosa em *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, e seus ecos estariam presentes no bojo do projeto expositivo de *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, sobre arte indígena, e no Museu das Origens. No texto escrito em 1975, o autor apontou:

As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir, quer dizer, fazê-lo teoricamente: porque tal expressão nos chega em livros na maior parte deformados ou disfarçados nas más historiografias de origem metropolitana. As vivências e experiências desses povos não são as mesmas dos povos do norte (PEDROSA, 1995, p. 336).

O filósofo Lorenzo Mammi apontou que as últimas intervenções feitas por Mário Pedrosa²⁶⁵ foram “rarefeitas e ocasionais”, observando no elogio “às expressões artísticas dos povos oprimidos pelo imperialismo” a permanência de uma “petição de princípios” que não acrescentaria muito ao legado do crítico (MAMMI, 2015, p. 19-20). Certamente, essa leitura enviesada parece dispensar análises mais complexas sobre a conjuntura do exílio e os resíduos teóricos da experiência forçada no estrangeiro. Examinar essas obras isoladamente evidencia a dificuldade de parte da crítica e da historiografia da arte brasileiras em desenvolver uma reflexão mais minuciosa sobre as escrituras de Pedrosa dentro da perspectiva do exílio e, especialmente, do ambiente de trocas culturais favorecido pelas redes de intelectuais latino-americanos. Portanto, é imprescindível conjecturar não apenas

265 O autor se referiu especificamente às obras *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* e *Variações sem Tema ou a Arte de Retaguarda*.

o *Discurso*, mas outras obras e entrevistas do autor, levando em conta o estreitamento com a agenda anti-imperialista e anti-colonial capitaneada por instituições e pelas redes de intelectuais de que o autor se aproximou.

O asilo político permitiu uma ampliação de horizontes culturais, em sintonia com o conceito de radar, desenvolvido por Denise Rollemberg (1999). Como intelectual responsável pela condução de um debate integrado à dimensão pública, Pedrosa contribuiu para a reflexão sobre as mudanças em curso na ordem mundial e o crescente protagonismo das nações terceiro-mundistas nessa conjuntura. Um exame pautado apenas no viés formalista dessas últimas obras é uma interpretação caduca e limitada, que não admite a inserção de um novo repertório situado na América Latina. Isto posto, é indispensável avaliar esses textos tendo em vista a noção de radar latino-americano decorrente da experiência no exílio chileno. Além disso, essa nova agenda aprofundou o sentido de solidariedade como eixos ético e estético, podendo-se afirmar que a fraternidade foi catalisada pelo contexto de integração latino-americana e pela via chilena ao socialismo.

Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, originalmente publicado na revista *Versus* nº 4, em 1976, também circulou na revista mexicana *Artes Visuales*²⁶⁶, ligada ao Museu de Arte Moderna do México, na época dirigido por Fernando Gamboa. Essa revista foi um espaço essencial para a difusão, discussão e reflexão sobre arte contemporânea, tendo sido, segundo sua editora, Carla Stellweg, uma publicação de “cultura visual” fundamental para “ativar a dinâmica artística e o diálogo” (STELLWEG, 2017, p. 106). A dinâmica editorial baseou-se na publicação de textos escritos por intelectuais do continente seguidos de comentários de especialistas.²⁶⁷ A edição que publicou o texto de Pedrosa foi dedicada ao debate sobre arte latino-americana e continha, na sequência do *Discurso*, uma breve avaliação sobre o artigo, elaborada pelo crítico e historiador de arte mexicano Jorge Alberto Manrique, estabelecendo vínculos críticos com a produção artística e intelectual da região.

Manrique interpretou a obra de Pedrosa apoiando-se em um conjunto de reflexões sobre a natureza e as particularidades da arte latino-americana perante a conjuntura internacional. As características da arte continental partiram de duas premissas distintas: a primeira se embasou no argumento de que a arte latino-americana era atrasada em relação aos grandes centros e, portanto, deveria se recuperar em compasso com as estéticas exportadas pelos países metropolitanos. Já o segundo eixo defendeu a autonomia da arte latino-americana, cujos valores deveriam ser expressos de acordo com a realidade regional. Segundo Manrique, somente a insubordinação ao sistema artístico hegemônico propiciaria, aos níveis artístico e conceitual, um lugar de emancipação. O crítico mexicano localizou o *Discurso* na tese sustentada pelo segundo eixo:

266 O texto foi publicado com o título *Arte hoy, hacia donde? Manifiesto para los Tupiniquins e Nambás* na Revista *Artes Visuales*, também em 1976.

267 Essa edição foi organizada com base na publicação de textos originais seguidos de comentários de outros autores. Aracy Amaral escreveu sobre o Grupo Etsedron, e o crítico peruano Juan Acha, em seguida, respondeu ao texto da brasileira, com o comentário “Etsedron: resposta a Aracy Amaral. Por Juan Acha”. Outro exemplo foi o artigo *Resposta a uma pergunta: quando se torna latino-americana a arte na América Latina?*, de Damián Bayón, com ponderações de Jorge Romero Brest e Rita Eder.

A ideia apoiada por Mario Pedrosa nesta revista é indiscutivelmente filiada à posição número 2: a América Latina deve produzir sua própria arte, diferente da arte dos principais centros de produção. No caso de Pedrosa, sua atitude é enriquecida por uma crítica lúcida à arte atual em geral, que também inclui uma referência crítica interessante à ideia de arte em si. Assim, verifica-se que a própria arte, como é entendida desde o Renascimento, já é inoperante; um pouco antes, um pouco depois, desaparecerá do mapa da verdadeira cultura, como entretenimento idiota dos burgueses desempregados.²⁶⁸

Além de emancipar-se dos valores artísticos hegemônicos, a abordagem de Pedrosa reconhecia a centralidade da cultura da América Latina como uma resposta eficiente à crise generalizada da arte ocidental. Não por acaso, Manrique aproximou as ideias discutidas no texto do brasileiro à noção de resistência desenvolvida por Marta Traba na obra *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas (1950-1970)*, publicada três anos antes. A crítica argentino-colombiana advogou pela evolução da arte em consonância com a problemática dos países da região, por meio do apoio incondicional à linguagem pictórica. Embora tenha indicado os pontos de contato entre os legados de Traba e Pedrosa, o mexicano não destacou as divergências, que se sobressaíam às confluências. Traba desenvolveu uma interpretação limitada e conservadora, que privilegiou a pintura figurativa em detrimento das experiências artísticas contemporâneas, baseando-se no repúdio ao internacionalismo da arte latino-americana por considerá-lo um modismo. Por sua vez, Pedrosa promoveu um programa estético ancorado na liberdade experimental, além de fundamentar um método original, que abrangeu uma relação dialética entre as tendências internacionais e a realidade local (ARANTES, 2001, p. 45).

Em sua leitura, Manrique apontou a afinidade entre o pensamento do brasileiro e outras teses concebidas por estudiosos de temáticas latino-americanas, como Darcy Ribeiro. A afluência de ideias trabalhadas por ambos se sustentava no argumento de que “cultura latino-americana é uma cultura colonial imposta, alheia e, portanto, espúria. [...] Enquanto a revolução não ocorrer, não haverá verdadeira cultura latino-americana, nem verdadeira cultura”²⁶⁹, nos dizeres do mexicano. A referência a Darcy Ribeiro não era desacertada. O antropólogo experimentou a condição do exílio, tendo vivido, ao longo de doze anos, em países vizinhos, como o Uruguai, a Venezuela, o Chile, o Peru e o México, integrando, assim, a fértil rede de pensadores latino-americanos desterrados que escolheram a região como lugar de acolhimento.

O crítico literário Ángel Rama nomeou como “drenagem de cérebros” o horizonte de trocas culturais permitido pelo fluxo de exilados na região. Nesse panorama, Rama chamou a atenção para a particularidade do caso

268 MANRIQUE, Jorge Alberto. *Artes Visuales*, México D. F., n. 10, abr.- jun. 1976. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo. O texto citado encontra-se datilografado no Arquivo do CCSP, sem qualquer referência ao número da página.

269 Idem, abr.- jun. 1976.

brasileiro, que, a partir de 1964, após a queda de João Goulart, gerou um deslocamento sem precedentes de exilados políticos que buscaram acolhida nos países vizinhos. Esse trânsito de desterrados impulsionou a descoberta da América Latina, segundo o uruguaio, não apenas por suas singularidades políticas, mas também por suas formas culturais:

Mário Pedrosa, no Chile, Ferreira Gullar, em Buenos Aires, Darcy Ribeiro, em Montevideu [...]. Eu acho que um livro imaginativo e maravilhoso como *Las Américas y la Civilización*, de Darcy Ribeiro, teria sido impossível sem esses longos anos de exílio que lhe permitiram viajar e viver por anos em vários países do continente. Da mesma forma, a experiência das artes plásticas de Pedrosa, na poesia de Ferreira Gullar [...] (RAMA, 1978, p. 95-105).

Esse trecho de Ángel Rama é essencial para trazer à tona o ambiente favorável de trocas e, especialmente, para demonstrar o interesse pelo continente latino-americano como um campo de investigações pronto para ser desbravado. Ademais, reforça a proposição do exílio chileno como local privilegiado de contatos com uma vertente plural de formulações teóricas. É importante localizar a produção textual de Mário Pedrosa nesse contexto, pois examiná-la isoladamente impede a observação dos microrrelatos por detrás dos discursos defendidos nas obras e propostas museológicas no final da década de 1970, período que coincidiu com a volta de muitos exilados para o Brasil.

3.4. Mário Pedrosa e a Crítica de Arte Latino-Americana em Perspectiva

Mencionado por Ángel Rama, Darcy Ribeiro foi um importante interlocutor de Mário Pedrosa. Eles se encontraram no exílio quando o antropólogo vivia no Peru e, ao voltarem para o Brasil, uniram-se para organizar a mostra de arte indígena. Além de *Las Américas y la Civilización*, Darcy escreveu um conjunto de textos no qual elucidou a história e as adversidades decorrentes do processo colonial no continente. Escrito em 1976, *A América Latina existe?* é um ensaio que partiu da pergunta-título para desbravar os descaminhos da região. A resposta dada pelo antropólogo foi positiva, embora tenha demonstrado a urgência de se aprofundar o significado desta existência regional. A unidade geográfica nunca funcionou como um fator de unificação, pois as diferentes formas de colonização contribuíram para que as colônias coexistissem sem conviver ao longo dos séculos:

Cada uma delas se relacionava diretamente com a metrópole colonial. Ainda hoje, nós, latino-americanos, vivemos como se fôssemos um arquipélago de ilhas que se comunicam por

mar e pelo ar e que, com mais frequência, voltam-se para os grandes centros econômicos mundiais, do que para dentro (RIBEIRO, 2010, p. 23-24).

O diagnóstico de fragmentação cultural e social levantado por Darcy Ribeiro foi amplamente discutido por intelectuais ao longo da década de 1970. Vale apontar que o entusiasmo pela América Latina catalisado pela experiência do exílio também compareceu, na mesma época, na pauta de instituições por toda a região. Ocorreu de maneira inédita uma conexão entre intelectuais, críticos e artistas que sistematizaram novas formulações localizadas ao sul, a despeito da dispersão ocasionada pelas ditaduras militares.

É possível conjecturar algumas hipóteses a respeito da difusão do debate sobre a arte latino-americana no período. Primeiramente, a “latino-americanização da Guerra Fria” (WASSERMAN, 2012, p. 84) favoreceu a propagação de ditaduras militares, gerando um fluxo inédito de exilados pelo continente. Como vimos, o Chile foi uma zona basal de contato e de reinvenção da esquerda, consolidando-se como ponto de refúgio por sua tradição em abrigar asilados políticos de variados países. O golpe capitaneado por Pinochet limou de maneira violenta o projeto socialista construído pelo governo Allende, além de causar um movimento diaspórico imediato. A tragédia chilena reforçou o vínculo fraterno no exterior, contribuindo, igualmente, para reverberar o interesse pela região. Esse argumento foi ressaltado pelo crítico peruano Juan Acha no texto *El arte como posibilidad de captar nuestra realidad latinoamericana*, escrito logo após o fatídico 11 de setembro de 1973. Os diferentes protestos contra o golpe chileno ecoaram em muitos países e instituições, despertando um sentimento coletivo de “solidariedade latino-americana”, que fomentou “o desenvolvimento de mecanismos mentais e sensitivos de mútuo apoio e defesa latino-americanista contra os golpes que lançam o imperialismo através de seus guardas locais” (ACHA, 1984, p. 335). Esses mecanismos mentais e sensitivos despertados pelos acontecimentos no Chile geraram, segundo Acha, um ambiente propício para repensar o papel que

desempenham e devem desempenhar as artes visuais nas aspirações e práticas de mudança e progresso que animam nossas coletividades, assim como sobre a significação que lhes cabem cumprir no instrumental anti-imperialista que devemos levar em conta continuamente (Ibid., p. 335).

A universalização da solidariedade latino-americana também marcou a pauta de exposições, a exemplo da mostra de arte conceitual *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, organizada por Jorge Glusberg em 1972. Como o próprio título do evento evidenciou, um dos objetivos da exposição baseava-se na elaboração de um perfil de artistas experimentais do continente, por meio do uso de papel heliográfico como suporte privilegiado. Contudo, a extensa lista de artistas abrangia também nomes oriundos da Europa e dos Estados Unidos, gerando um ruído de incoerência com a proposta conceitual induzida pelo título. O crítico argentino Rodrigo Alonso demonstrou essa incongruência perguntando-se o que faziam os artistas europeus e norte-americanos em uma mostra que se propunha a construir um perfil da arte regional. Evidentemente, a lista heterogênea de países não era sem

propósito. Alonso assinalou o ambiente favorável ao clima solidário desencadeado pelo boicote à X Bienal de São Paulo, de 1969, por exemplo. Sua hipótese era a de que distintos artistas internacionais teriam se identificado com essa pauta de protestos ocasionados pelo alastramento de ditaduras militares pela região, partilhando de modo fraterno a agenda desses movimentos de resistência latino-americanos como se fossem parte constituinte desses países: “são tempos em que qualquer um poderia sentir-se sem culpa um pouco vietnamita, cubano, catalão, chinês, mexicano ou francês” (ALONSO, 2011, p. 22).

Por seu turno, Aracy Amaral revelou que a aproximação com a produção artística continental surgiu após uma resolução da Conferência Geral da Unesco em Paris, em 1966, quando definiu-se pela primeira vez um estudo mais sistemático das artes e da literatura latino-americanas. Após essa ocasião, outras reuniões com especialistas ocorreram: em Lima, em 1967, e em Quito, em 1970, “quando então foram programados os livros publicados na década de 70 *América Latina en sus artes*, de 1974, coordenado por Damián Bayón [...]” (AMARAL, 2006, p. 129). O olhar sobre o latino-americano na arte contemporânea continuou vigente em outros congressos e simpósios internacionais em distintos lugares até o começo da década seguinte: Austin, em 1975; São Paulo, Buenos Aires e Caracas, em 1978; Medellín e Cidade do México, em 1981. Nessas circunstâncias, buscou-se romper com o isolamento do “arquipélago” descrito por Darcy Ribeiro, que historicamente estivera voltado para as grandes metrópoles. Muitos temas discutidos nesses congressos basearam-se na realidade histórica fundada no isolamento, em detrimento do intercâmbio efetivo, e nas consequências da fragmentação colonial para o desenvolvimento de uma arte latino-americana enquanto expressão distinta.

Mário Pedrosa participou do encontro em Quito, em junho de 1970, poucos meses antes de ter a sua prisão decretada. Essa foi a primeira reunião que integrou especialistas de diversos países para discutir a situação da arte latino-americana no mundo, bem como suas raízes, isolamentos e conflitos. De acordo com a ata do evento, privilegiou-se uma leitura mais sociológica, respaldada nas complexas relações entre arte e sociedade.²⁷⁰ É essencial assinalar que a presença de Pedrosa na reunião de Quito não foi meramente pontual, visto que o interesse pela arte do continente, os impasses gerados pela dependência e pela desigualdade social decorrentes de processos coloniais predatórios e posteriormente atualizados por meio do imperialismo norte-americano foram um objeto constante em seu discurso. Ademais, essa aproximação também evidenciou o tino crítico permanentemente aberto e disposto a não apenas acompanhar, mas também contribuir para os debates mais relevantes de sua época.

270 Ao longo dos dias 22 a 26 de junho, Mário Pedrosa se reuniu com Jorge Enrique Adoum, Mario Barata, Damián Bayón, Víctor Carvacho, Edmundo Desnoes, Adelaida de Juan, Jorge Alberto Manrique, José Luis Martínez, Samuel Oliver, Carlos Rodríguez Saavendra e Filoteo Samaniego. Na lista oficial, os argentinos Tomás Maldonado e Jorge Romero Brest estavam incluídos, embora não tenham participado. Cf.: Reunión del grupo de trabajo para el estudio de las artes plásticas en América Latina. Quito, 22-16 jun. 1970. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa

Figura 42 Capa do catálogo da mostra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, 1972.

Fonte: Acervo da Biblioteca Lourival Gomes Machado.

Essa abertura, como já mencionamos, foi catalisada no Chile, local onde o radar latino-americano foi aprimorado e estendido.²⁷¹ Pedrosa participou do *Encuentros de Artistas del Cono Sur*, evento que congregou artistas e intelectuais de Cuba, Argentina, Uruguai, Chile e Brasil. A ocasião foi de extrema importância para a sedimentação de uma rede de intercâmbios artísticos e teóricos na região, além de fomentar um movimento coletivo e político para as artes. Os eixos principais do encontro, focados na responsabilidade social do artista e na luta contra a dependência e o imperialismo,

271 Em carta a Dore Ashton, Pedrosa comenta sobre um convite feito pela Wisconsin University para participar de um evento sobre arte latino-americana organizado pelo historiador da arte Stanton Catlin, especialista em arte da América Latina. Em 1964, Catlin foi responsável pela exposição *Art of Latin American since Independence*. (Cf.: Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton, 27 de abril de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende).

foram pontos temáticos retomados em outros congressos sobre arte latino-americana, ao longo da década de 1970.

Embora Pedrosa não tenha realizado uma pesquisa sistemática sobre um artista específico ou um movimento artístico oriundo de nações vizinhas, tal como ocorrera na obra de muitos críticos que se aproximaram do tema, é possível afirmar que o acercamento da pauta latino-americana, vivida *in locu* no exílio, provocou uma mudança de rota em sua produção textual. São frutos dessa guinada os textos reunidos por Otília Arantes e denominados pela filósofa como *O Ponto de Vista Latino-Americano*, além do interesse pela arte indígena e, logo na sequência, a proposta do Museu das Origens. As obras escritas em seus últimos anos de vida foram norteadas pelo esforço de recuperação das tradições que nunca participaram “das honras da historiografia da arte erudita” (PEDROSA, 1995, p. 326).

Sua batalha implacável por uma mudança em direção a uma latitude localizada ao sul coincidiu com a abertura institucional para a pauta latino-americana no Brasil. Foram inúmeros os eventos que, ao longo da década, reuniram teóricos dispostos a revitalizar o repertório crítico da arte produzida regionalmente. Faz-se necessário ampliar esse debate para entender o horizonte do exercício crítico na região e, sobretudo, para apontar o legado de Mário Pedrosa na formação e profissionalização do campo da crítica de arte. Do mesmo modo, procura-se compreender o porquê do advento de um modelo de crítica mais comprometida, que reivindicou ferramentas e metodologias próprias para examinar a arte latino-americana à luz de novos enfoques teóricos.

Sem dúvida, o autor não apenas foi uma figura chave para a sedimentação da crítica no país, como também inaugurou uma leitura atenta aos valores sociais atrelados à criação artística, como apontou Jacob Klintowitz. Além de promover o pensamento social, cuja herança fora uma bússola para a nova geração de críticos, também estabeleceu um “efetivo relacionamento com o pensamento de vários atores da crítica de arte da América Latina”²⁷², conforme assinalou Aracy Amaral em uma matéria de jornal sobre a importância do legado de Mário Pedrosa para artistas e críticos da região que circulou durante a I Bienal Latino-Americana de São Paulo.

Nesse viés, é possível encontrar um ponto de convergência entre a guinada latino-americana na crítica de arte e nas pautas institucionais e os últimos textos e relatos de Pedrosa. Indispensável mencionar que essa confluência ocorreu em um momento no qual o autor havia abdicado do exercício da crítica, evidenciando o seu ceticismo quanto ao sistema da arte e, principalmente, ao campo que ajudou a profissionalizar. O desencanto com os caminhos da arte de vanguarda e a consciência de seu esgotamento confluíram com o *boom* da arte latino-americana concretizado em linhas editoriais, exposições e simpósios. Mas estar na moda, como revelou Frederico Moraes, não significava ter reconhecimento: “muitas vezes o *boom* é provocado artificialmente, quase nunca por nós, mas por eles, para suprir seus próprios fracassos, compensar deficiências criativas” (MORAIS, 1979, p. 17).

O argumento apontado pelo crítico mineiro localizava-se no cerne das posições defendidas na obra tardia de Pedrosa. A saturação geral da arte

272 O que representa Mário Pedrosa para V.? [s. l.] [s. d.]. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

Figura 43 O que representa Mário Pedrosa para V.?

Origem e data não identificadas.

Fonte: Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP.

Fundo Mário Pedrosa.

moderna caracterizou-se como uma crise geral da sociedade, resultando em uma “regressão patética sem retorno: decadência” (PEDROSA, 1995, p. 340). Desse modo, como vimos, a tarefa criativa da arte teria uma direção única. O autor identificou a reabilitação da capacidade inventiva ao regressar para o sul, mais precisamente, para os povos do Terceiro Mundo. A descoberta da América Latina desenrolou-se paralelamente ao estado de letargia de parte da arte de vanguarda no contexto internacional. Entretanto, Frederico Moraes alertou para os contratempos gerados por essa relação, indicando o perigo de estagnação e conservadorismo ao se condenar levemente qualquer produção de vanguarda (MORAIS, 1979, p. 39).²⁷³

Vale lembrar dos ataques feitos por Marta Traba às experiências mais contemporâneas denominadas “terrorismos de vanguarda”. Nesse sentido, é até mesmo possível aproximar essa investida da condenação feita por Pedrosa aos “ultralógicos niilistas da arte corporal” (PEDROSA, 1995, p. 339), muito embora o autor tenha defendido um programa estético contrário ao de Traba, a exemplo das ressonâncias da *pop art* em artistas brasileiros, como Antonio Dias e Rubens Gerchman, e as práticas vanguardistas com o corpo, de Antonio Manuel. Mas, àquela altura, a batalha de Pedrosa era outra. Diante do diagnóstico de decadência, ele escolheu o caminho ético da renúncia à atividade crítica, ao reconhecer que a formulação de

273 Aracy Amaral era contra essa tese elaborada por Frederico Moraes. A historiadora escreveu: “E isso de que a alternativa para este beco sem saída da vanguarda internacional estaria aqui na América Latina’ me parece pura imaginação de Frederico Moraes. Afinal, os interessados na América Latina no curso dos últimos anos são os próprios latino-americanos e não os europeus” (AMARAL, 2013, p. 484).

conceitos típicos da tradição moderna já não fazia mais sentido no momento. Disse Pedrosa: “Não somos vanguarda, nossa tarefa é mais profunda, é resistir”.²⁷⁴ Por esse viés, resistir era uma maneira de voltar às origens, por meio da América Latina e da produção dos povos originários.

É pertinente situar a obra de Pedrosa à luz das reflexões elaboradas por críticos latino-americanos, localizando os principais pontos de encontro e divergências, e, especialmente, posicionar os principais pensadores que circularam pelo continente. Tomaremos esses pontos de confluência como disparadores de um pensamento comum e, do mesmo modo, examinaremos o ambiente que favoreceu o surgimento de uma nova geração de críticos e historiadores de arte preocupados em definir novos marcos teóricos e metodológicos em compasso com as particularidades da arte regional.

Desse modo, é crucial examinar, mesmo que brevemente, o percurso intelectual de Jorge Romero Brest em perspectiva com o itinerário crítico de Mário Pedrosa. O argentino teve uma longa trajetória no campo da crítica de arte da região, além de ter mantido uma relevante interlocução com o autor brasileiro em encontros da AICA e em juris da Bienal. Ambos foram uma espécie de bússola primordial para a formação e o amadurecimento de parte da crítica latino-americana, ditando os rumos que o debate sobre a produção artística tomaria a partir da década de 1940. De maneira similar, os críticos também partilharam um sentimento de descontentamento frente à crise das artes e da crítica ao final de suas vidas. No caso de Brest, a década de 1970 sinalizou um abandono consciente da atividade crítica, substituída pela prática da teoria (SERVIDDIO, 2012, p. 112).

Ao contrário de Pedrosa, cuja órbita de interesse não perpassou com profundidade a arena das artes plásticas do país vizinho, Brest manifestou grande entusiasmo pela arte brasileira desde 1945, ano em que publicou o livro *Pintura Brasileira Contemporânea*. Cinco anos depois, veio ao Brasil para realizar uma série de seis conferências intitulada *Como um sul-americano vê o movimento artístico contemporâneo da Europa*, a convite de Pietro Maria Bardi. Na ocasião, o argentino pôde divulgar o seu programa estético, ancorado na defesa fervorosa da arte abstrata, batalha artística que protagonizava em seu país desde meados da década anterior. Suas falas professariam um “certo caráter polêmico na defesa e afirmação da arte abstrata”, conforme relatou em uma correspondência a Bardi.²⁷⁵ Os jornais da época veicularam o artigo *A arquitetura é a grande arte de nosso tempo*, escrito por Brest, em que o autor intercedeu em favor da integração das artes impulsionada pela arquitetura: “Não se tratará pois de um acostamento extrínseco dos diferentes gêneros mas de uma conjuntura real e efetiva entre a pintura, a escultura e a arquitetura”.²⁷⁶ Posteriormente, Aracy Amaral vinculou as conferências do argentino ao surgimento da arte concreta brasileira, que abrangeu os artistas reunidos em torno do Grupo Ruptura (1952), base do

274 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: “A arte não está na primeira fila da revolução”. Entrevista concedida a João Ricardo Moderno. *Jornal O trabalho*, 11 jun. 1979. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

275 Carta de Jorge Romero Brest a Pietro Maria Bardi. 18 de setembro de 1950. Arquivo MASP - Museu de Arte de São Paulo.

276 BREST, Jorge Romero. A arquitetura é a grande arte de nosso tempo. *Folha da Manhã*, São Paulo, 17 dez. 1950. Arquivo MASP- Museu de Arte de São Paulo.

concretismo de São Paulo, e do Grupo Frente (1953), base do neoconcretismo carioca (AMARAL, 1977, p. 98). Mário Pedrosa igualmente interpretou as falas de Brest como um catalisador da gramática concreta que floresceu e definiu os principais rumos da arte brasileira nas décadas seguintes: “Do ponto-de-vista das circunstâncias digamos históricas imediatas, creio que quem primeiro falou em ‘concretismo’ foi o nosso caro e grande confrade argentino, Romero Brest, quando de passagem por aqui fez, entre São Paulo e Rio, algumas conferências”²⁷⁷.

O impacto da presença de Romero Brest foi confirmado em outras ocasiões da vida cultural do país. O crítico foi jurado de três bienais (1951, 1953 e 1961), além de ter capitaneado o envio de uma importante mostra de arte concreta argentina ao MAM RJ, em 1953. Também participou do Congresso Internacional de Críticos de Arte em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, organizado por Pedrosa, cujo tema principal foi *A Cidade Nova, Síntese das Artes*, em 1959. Na ocasião, Brest integrou a oitava sessão, que discutiu a pauta *Tem a arte uma missão na civilização que se abre?*, junto a outros intelectuais, como Julius Starzynski, André Wogenscky, Meyer Schapiro e o próprio Mário Pedrosa.²⁷⁸

O argentino dirigiu a revista *Ver y Estimar*, veículo que circulou de 1948 a 1955 e foi essencial para a difusão e a atualização da crítica de arte no cone sul. Conforme assinalou Aracy Amaral, a revista foi responsável pela formação de toda uma geração de críticos, que, além dela, incluiu também Marta Traba e Damián Bayón, discípulos de Brest (AMARAL, 2006, p. 139). *Ver y Estimar* foi uma plataforma inédita de divulgação de pensadores latino-americanos ainda em gestação e contribuiu para o intercâmbio artístico entre os países mais avançados do continente, por meio de artigos de artistas como Mathias Goeritz e Ivan Serpa, dos autores brasileiros Sérgio Milliet e Mário Pedrosa, dos argentinos Damián Bayón e Marta Traba e do próprio Brest.

A propósito, em 1950, Milliet publicou um artigo sobre Pedrosa reconhecendo a centralidade dos escritos do autor para o amadurecimento da crítica de arte no Brasil, atividade que até então se resumia a um estilo de crônica diária, impressionista, convencional e pouco técnica. Milliet se referia aos textos sobre a artista alemã Käthe Kollwitz e o norte-americano Alexander Calder, que, como é sabido, sintetizaram mudanças significativas no interior da crítica de Pedrosa. *As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz* foi apresentado em 1933 e introduziu o gênero da reflexão social no campo da arte. Segundo Milliet, o texto sobre Kollwitz era “demasiado ortodoxo em seu marxismo e, ao mesmo tempo, esquemático”, todavia tinha o mérito de revelar ao público brasileiro uma artista da envergadura da alemã, além de “iniciar em nossa terra a crítica de fundo sociológico”. Por outro lado, o texto sobre Calder, cuja leitura inaugurou a reconhecida defesa do crítico pela abstração, era “muito mais maduro, sereno e penetrante” (MILLIET, 1950, p. 53-54), apontou Milliet em *Ver y Estimar*.

277 PEDROSA, Mário. O paradoxo concretista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1959. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

278 Sobre o Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1959, ver: LOPES, Maria Zmitrowicz. *Brasília, cidade nova, síntese das artes*: Congresso Internacional da AICA de 1959. São Paulo: ABCA, 2011.

Figura 44 Capa da revista *Ver y Estimar*, n. 16, 1950.

A batalha pela arte abstrata capitaneada por Brest e Pedrosa evidentemente foi uma pauta de proximidade entre os críticos. Não obstante, os procedimentos por meio dos quais promoveram a internacionalização da arte em seus respectivos países tornaram visíveis as dissonâncias entre ambos. Pedrosa deu o pontapé inicial de sua defesa da arte abstrata em diversos artigos escritos no *Jornal Correio da Manhã*, apostando na internacionalização promovida pela abstração como porta de entrada para os valores e formas sociais da modernidade no Brasil. Nesse sentido, a Bienal foi crucial para legitimar as linguagens de matriz abstrata e consolidar a cidade de São Paulo no mapa internacional das artes. Paralelamente, a revista *Ver y Estimar*, na Argentina, outorgou centralidade às vertentes abstratas impulsionadas por Brest, que, diga-se de passagem, também publicou textos sobre a Bienal brasileira.

O percurso da internacionalização conduzido pelo argentino foi concretizado institucionalmente quando a querela entre abstracionismo e figurativismo já era uma página virada no debate das artes plásticas. Ao longo da década de 1960, Romero Brest dirigiu o programa de artes visuais do Instituto Torcuato Di Tella, entidade representativa do dinamismo institucional decorrente dos programas modernizadores, além de articular a imagem cultural da Argentina aos grandes centros internacionais (GIUNTA, 2008, p. 32). A ambição internacionalista do Di Tella, capitaneado por Brest, foi colocada em prática por meio do convite a figuras de prestígio do circuito estrangeiro e, principalmente, pelo apoio a proposições vanguardistas ligadas ao *happening* e à *pop art*. Romero Brest foi o maior entusiasta da repercussão da estética pop no âmbito artístico local,

Figura 45 *¿Por qué son tan geniales?*
 Edgardo Giménez, Carlos Squirru e Delia Puzzovio, 1965.
 Fonte: <http://artjournal.collegeart.org/?p=5743>

cuja recepção fora acompanhada pelo clima de otimismo na economia e na sociedade de um modo geral.

O uso de iconografias ligadas à publicidade e à indústria de consumo foi uma das estratégias visuais empregadas por artistas argentinos e propiciadas por Brest, a exemplo do *outdoor* realizado pelos artistas Edgardo Giménez, Carlos Squirru e Delia Puzzovio, em 1965. *¿Por qué son tan geniales?* era a pergunta que pairava sobre a cabeça dos três artistas que posavam sorridentes se oferecendo ao espectador “entre irônicos e satisfeitos com a modernidade internacional dos sixties” (HERRERA, 2010, p. 32).

Seguramente, o mundo do glamour, da moda e da apologia à juventude como sintomas da sociedade de consumo estava longe dos atributos revolucionários aos quais Mário Pedrosa creditou sua agenda estética e política. O autor via com descrença a difusão da *pop art*, pois vislumbrava nesse movimento a atualização do caráter conservador da arte erudita e burguesa iniciado no Renascimento. Os alicerces impostos pela tradição renascentista forjaram o ideal de beleza pura e a institucionalização das belas artes como disciplina apartada do povo. A publicidade, enquanto instrumento da *pop*

art, contribuiu para a propagação desses ideais, daí o seu papel para “convencer a massa que o objeto é belo” (PEDROSA, 2007, p. 230).

Por fim, o descontentamento do crítico não incidiu sobre qualquer manifestação mais experimental apenas por seu viés pós-moderno, termo, inclusive, inaugurado pelo autor. Sem dúvida, o fator determinante de seu ceticismo incidiu sobre a vocação individualista e conformista da *pop art*, cuja órbita de interesse excluiu a dimensão comunitária que o crítico identificou nas cooperativas de artesanato, na arte indígena, nos povos do Terceiro Mundo e, igualmente, nas tendências experimentais e corporais de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, para citar alguns exemplos.

3.5. Uma década de “Latino-Americanismo Galopante”

A inserção da arte latino-americana na pauta de discussões não foi um procedimento pacífico, tampouco neutro. Pelo contrário, os distintos discursos sobre a importância da arte regional e a tentativa de sua inclusão nos relatos oficiais por meio de projetos editoriais, expográficos e institucionais realçaram um campo de disputas políticas e ideológicas marcadas pelo clima de Guerra Fria e, especialmente, pela presença dos Estados Unidos no continente. A assiduidade norte-americana na região foi concretizada através de programas de modernização cultural estimulados por investimentos estrangeiros conduzidos pela Aliança para o Progresso no princípio da década de 1960. O interesse político na América Latina, sob o temor do avanço comunista que supostamente ameaçava a liberdade dos países, resultou na liberação de verbas pelo Congresso americano para alterar a relação de artistas e intelectuais com o pensamento de esquerda. A União Pan-Americana, a CIA e as multinacionais como Esso, Standard Oil, Shell, Indústrias Kaiser, General Motors, General Electric,

[...] são algumas das empresas que procuraram atualizar a arte latino-americana relativamente às modas norte-americanas e europeias: oferecem aos artistas plásticos, e em alguns casos também a conjuntos teatrais e musicais, amplas salas de exposição, prêmios e difusão, bienais e jurados de Nova Iorque, Londres e Paris (CANCLINI, 1984, p. 113).

A criação dos museus paulistanos e cariocas e a inauguração das primeiras Bienais de São Paulo introduziram o Brasil em um novo patamar na trama regional, tornando-o, para os vizinhos, uma vitrine internacional da renovação das linguagens artísticas no final da década de 1940. Os Museus de Arte Moderna, o MASP e a inauguração da Bienal contaram com o apoio estratégico de Nelson Rockefeller. A nível local, essas instituições foram diretamente impactadas pelo mecenato privado decorrente da nova burguesia industrial e urbana concentrada especialmente em São Paulo.

A implantação dos MAMs, após a Segunda Guerra Mundial, colabora para fomentar modificações nas condições culturais e, também, coaduna-se com alguns ideais político-econômicos realizados ao fenômeno da metropolização, industrialização, desenvolvimentismo e alianças com os Estados Unidos. Nesse panorama, São Paulo assume papel ímpar pela concentração de atividades econômicas, em especial na questão industrial, enquadrando-se a abertura do MAM como parte explicitadora de uma imagem que se almeja atingir (LOURENÇO, 1999, p. 103).

Em linhas gerais, foi nessa conjuntura assinalada pela influência dos Estados Unidos e, ainda, pela formação das primeiras instituições de caráter moderno na região que ocorreu o pontapé inicial para as discussões sobre arte latino-americana, que foram catalisadas duas décadas depois. Entretanto, os enunciados desse debate foram controlados pelo crítico de arte cubano José Gómez Sicre, figura controversa que dirigiu a Divisão de Artes Visuais da Organização dos Estados Americanos, em Washington, entre meados da década de 1940 e os anos 1960, além de publicar artigos nos Boletins de Artes Visuais da União Panamericana. Essa instituição, aparelhada pelos interesses norte-americanos, evidentemente formulou uma agenda cultural que procurou construir um relato único sobre a arte latino-americana, inclinado a seguir a linguagem internacional da arte moderna do Hemisfério Ocidental. De acordo com o crítico, “os Estados Unidos, como o país mais rico e desenvolvido, deveria ser a maior fonte de condução e o centro natural da cultura que beneficiará todas as nações do continente” (SICRE *apud* GIUNTA, 1996, p. 3).

Nos boletins de Gómez Sicre, a nova agenda de arte latino-americana deveria se basear na linguagem internacional utilizada por artistas norte-americanos. A cruzada cultural conduzida pelo cubano buscou afirmar os valores continentais de essência universal e afastou a arte de valores ultrapassados como os “indigenismos, campesinismos, obrerismos” demagógicos, lembrando que esses padrões estavam diretamente ligados ao realismo socialista da pintura muralista, sobretudo a mexicana. Sem dúvida, porém, o programa de Gómez Sicre foi decisivo para a visibilidade e a circulação da arte local, ao longo da década de 1950, bem como para a concepção de um colecionismo latino-americano em museus dos Estados Unidos (GIUNTA, 1996, p. 3-4).

A órbita de influência de Gómez Sicre também se estendeu à Bienal de São Paulo, instituição que fez do Brasil uma peça-chave no cenário artístico regional. O crítico atuou como delegado do envio cubano, formulou listas de artistas modernos latino-americanos autorizados a integrar o certame, interveio em canais oficiais para que artistas de sua preferência estética e ideológica fossem incluídos na Bienal, além de organizar os espaços exclusivos dedicados à União Panamericana entre a III e a IX edições. Ademais, Sicre foi responsável pela seleção de artistas da região que integraram o acervo do MAM SP, segundo o estudo de Alessandro Armato demonstrou (ARMATO, 2015, p. 33).

A VI Bienal, de 1961, dirigida por Mário Pedrosa, foi objeto de desconfiança de Gómez Sicre, notadamente pela presença inédita de países do bloco socialista, fato que desencadeou uma guinada diplomática nunca antes vista na instituição. Jornais da época divulgaram a viagem de Pedrosa à

União Soviética, onde articulou a vinda de uma grande retrospectiva das vanguardas russas ligadas ao suprematismo e ao construtivismo, missão que foi frustrada pela burocracia estatal soviética. Sobre a aproximação com países alinhados à União Soviética, Sicre relatou se preocupar com os “complôs políticos internacionais que pretendiam converter a Bienal de São Paulo em uma tribuna de difusão dentro da América Latina das maravilhas da cultura plástica soviética”, além de chamar o envio russo de “horroroso” (SICRE, 1961, p. 1).²⁷⁹ Para a VI edição, a seção da União Panamericana, sob os auspícios do crítico cubano, apresentou obras do artista argentino Clorindo Testa e do boliviano Alfredo da Silva.

Toda a construção dessa narrativa filiada aos interesses norte-americanos foi levada adiante e reiterada por múltiplas exposições e publicações sobre arte latino-americana pelo continente. Segundo Andrea Giunta, a reposta latino-americana veio através do Simpósio de Austin, organizado por Damián Bayón, em 1975, mesmo ano em que Pedrosa escreveu *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, manifesto a favor da arte dos países de Terceiro Mundo. Compareceram ao Simpósio nomes como Marta Traba, Juan Acha, Aracy Amaral, Frederico Moraes, Rita Eder, Rufino Tamayo, Octavio Paz, Dore Ashton, Stanton Catlin, Jorge Alberto Manrique, Fernando Gamboa, entre outros. Parte dos críticos presentes se reencontrariam em 1978, no congresso organizado na ocasião da I Bienal Latino-Americana, em São Paulo, legitimando nomes que marcaram essa rede de pensadores. A reunião de Austin, denominada *El artista latinoamericano y su identidad*, foi caracterizada pela necessidade de se assumir uma posição frente à hegemonia cultural dos Estados Unidos, além de discutir sobre até que ponto os artistas e críticos deveriam se afastar da influência imperialista ao se vincularem ao contexto latino-americano.²⁸⁰ Algumas perguntas serviram de fio condutor para a reflexão: Existe uma arte latino-americana contemporânea como expressão distinta? O artista latino-americano pode produzir independentemente dos modelos estrangeiros? Ou, ainda: É correta a queixa de que a falta de crítica artística na América Latina obriga o artista a buscar respostas em outros meios? (GIUNTA, 1996, p. 10).

Na apresentação do livro *Textos do Trópico de Capricórnio*, Aracy Amaral narrou que, desde a sua participação no Simpósio sobre Arte e Literatura, em Austin, Texas, em 1975, “os escritos sobre a realidade cultural latino-americana, suas matrizes e impasses se tornaram mais frequentes e incisivos” (AMARAL, 2006, s/p). De fato, Amaral foi uma testemunha relevante

279 O relato de Gómez Sicre foi concedido à revista argentina *Del Arte*, em edição focada na VI Bienal de São Paulo. A publicação também contou com textos dos brasileiros Mario Barata e José Geraldo Vieira, além da contribuição do artista concreto argentino Gyula Kosice, ligado ao Movimento Madí (Cf.: SICRE, José Gómez. Entrevista. *Revista Del Arte*, Buenos Aires, n. 4, out. 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo).

280 Paralelamente ao simpósio, ocorreu a exposição *12 Artistas latinoamericanos de hoy*, organizada por Damián Bayón e Kasuya Kasai, com a presença dos artistas Marcelo Bonevardi e Luis Tomasello (Argentina), Carlos Cruz-Diez (Venezuela), Fernando de Szyszlo (Peru), Edgar Negret (Colômbia), Sergio de Camargo (Brasil) e dos mexicanos ou radicados no México Francisco Toledo, Roger von Gunten, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso, Brian Nissen e Vicente Rojo.

dessa guinada para o latino-americano na arte contemporânea, tornando visíveis as contradições próprias das instituições do continente. Entretanto, a autora sempre deixou clara a sua postura em relação ao conhecimento das realidades artísticas preconcebidas de acordo com uma ideia de “arte latino-americana”, o que a levou a perceber o meio artístico local não como um bloco único, mas como uma formação bastante peculiar de países. Isso, porém, não apagou o fato de que, segundo Amaral,

em contraste com culturas econômicas e politicamente hegemônicas – permanecem visíveis nossas singularidades e afinidades, as quais devemos preservar em nome de problemas comuns, de uma história similar e de um destino ainda indefinido do ponto de vista de sua afirmação global (AMARAL, 2006, p. 12).

Esse debate também revelou a emergência da criação de eixos conceituais específicos para avaliar os artistas e movimentos oriundos da região, levando em consideração as particularidades dos processos coloniais de cada país, bem como as singularidades e afinidades. O elo comum que interligou esse conjunto de nações tão distintas entre si foi a violência, estratégia essencial do empreendimento colonial. Os resquícios dessa política predatória, consequentemente, impactaram o desenvolvimento artístico das colônias. A arte como modalidade de opressão, impulsionada pelo movimento Barroco, estendeu-se como um mecanismo intrínseco com o passar dos séculos, persistindo e se atualizando em bienais, no colonismo, nas galerias, entre outros. Em razão disso, a pauta latino-americana tornou-se um tema inadiável, assim como o questionamento dos procedimentos sistemáticos de dominação que reforçaram a posição de desvantagem e atraso da arte produzida localmente. Todas essas ideias foram debatidas por Frederico Morais:

só mediante um questionamento radical de cada um dos componentes do sistema de arte e da maneira como se relacionam entre si e na sociedade, poderemos libertar a arte latino-americana de sua dependência e, simultaneamente, ampliar seu campo de atuação como instrumento de consciência revolucionária (MORAIS, 1979, p. 14).

Esses encontros, que prosperaram ao longo da década, propiciaram a elaboração de outros critérios de avaliação, calcados não apenas em leituras judiciais, mas também em condições de análise coerentes com as problemáticas econômicas, políticas, culturais e sociais distantes do repertório dos centros hegemônicos. Formava-se um *corpus* cada vez menos preocupado com a autonomia das obras, que seria substituída por uma crítica mais social. Essa inflexão, evidentemente, não desprezou os valores estéticos, embora tenha priorizado a inserção da obra no meio social, bem como de seus meios de produção, distribuição e consumo (Ibid., 1979, p. 18). A tradição formalista, ancorada na unicidade da obra, distanciou a atividade crítica da investigação de produções artísticas atreladas à preocupação social. Para Aracy Amaral,

essa temática, como por vaga, tem sido uma constante nas artes visuais de nosso país, como uma das características na

arte da América Latina. [...] o artista de nosso continente passa, cada vez mais, a se indagar sobre a função social de sua produção, seu público e como colocar a obra a serviço de alterações da estrutura de uma sociedade injusta (AMARAL, 1987, p. 10).

Frederico Moraes também se engajou na construção e divulgação de uma história da arte “subterrânea, imprevista, que não se anuncia nem se deixa cristalizar”, em detrimento dos relatos oficiais da arte calcados na obra única como “(produtos acabados) que geram escolas ou ismos” (MORAIS, 1975, p. 27). Invariavelmente, a preocupação social dos artistas e de parte da crítica, como observou Aracy Amaral, demandou uma revisão do método crítico e um comprometimento maior em relação à ampliação dos processos artísticos. Para Moraes, o crítico, em sua atividade, poderia vir a ser artista, ao criar valores culturais com a consciência de sua precariedade. A crítica aberta era aquela capaz de buscar na obra de arte não apenas um sentido, mas a sua multiplicidade, não a submetendo a um controle rígido. As diversas situações, projetos, processos, roteiros, invenções e ideias que substituíam a obra de arte tradicional apresentavam ao crítico o desafio inédito de reconhecer as novas funções dessa modalidade de arte, não limitada aos valores plásticos.

O crítico, ao se deixar envolver pela obra, objeto de sua reflexão, acaba por se tornar um parceiro do artista, ou um comparsa, à medida que lhe acrescenta novos significados. E que nunca são definitivos. Pois quantas vezes mergulhar na obra, tantas vezes se verá envolto na rede de novos significados. E que nunca são definitivos (Ibid., p. 52).

Essa aproximação entre crítico e artista, favorecida pelo exercício criativo, em oposição ao julgamento autoritário e parcial, resultou em uma nova circunstância, na qual o crítico passou à condição de artista, de acordo com as ideias levantadas por Frederico Moraes. Nessa perspectiva, é impensável não rememorar o legado de Mário Pedrosa em relação ao trabalho de cooperação entre crítico e artista, muito embora ele duvidasse da viabilidade de o crítico recriar como um artista, ainda que ambos partilhassem um campo próximo. Segundo o autor, “o crítico colabora com a criatividade geral, ele colabora com os artistas”.²⁸¹ Vale lembrar os encontros regulares entre Pedrosa e os artistas ligados ao Ateliê do Engenho de Dentro, cuja convivência próxima, “ao longo de cinco anos, deixou um saldo positivo para o reconhecimento da arte concreta no Brasil” (VILLAS BÔAS, 2014, p. 279). Do mesmo modo, foi crucial a relação de confiança e empatia estabelecida entre Pedrosa e diversos artistas durante o exílio no Chile, quando o crítico dirigiu o Museu da Solidariedade.

Frederico Moraes se aproximou do repertório regional desde o encontro de Austin, em 1975, ocasião que foi porta de entrada para muitos críticos reposicionarem suas escrituras dentro do ponto de vista latino-americano.

281 PEDROSA, Mário. *Entrevista* concedida a Radha Abramo, Maria Eugênia Franco, Hermelindo Fiaminghi, Idart (Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea), 14 dez. 1977. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

A partir dessa reunião, Moraes se debruçou sobre a arte e a tradição crítica elaboradas regionalmente. *Artes Plásticas na América Latina: do Transe ao Transitório*, publicado em 1979, foi resultado das viagens pelo continente e da participação em congressos e cursos focados em examinar a produção local. Esse livro foi a primeira obra dedicada à análise da arte latino-americana no país e, na introdução, o crítico mineiro apontou o sentido de urgência da conexão do Brasil com os países vizinhos:

Brasil e América Latina começam a se conhecer. Cresce a consciência de que temos de caminhar juntos, pensarmos juntos nossa realidade [...]. Juntos temos que elaborar as teorias capazes de fazer avançar nossa produção artística, juntos temos que promover dentro e fora do Continente nossos artistas e tendências estéticas aqui nascidas. Só assim poderemos evitar o bloqueio das multinacionais do mercado de arte e a colonização imposta pelas grandes mostras internacionais (MORAIS, 1979, p. 13).

Ao refletir sobre uma possível moda latino-americana nos grandes circuitos artísticos, Moraes promoveu um debate crucial sobre a arte elaborada a nível local. Tratava-se de formular instrumentos próprios que dessem conta de explicar e avançar a produção artística na América Latina. Um exemplo dessa emergência foi a edição especial que a revista *Artes Visuales* dedicou à crítica de arte latino-americana frente à crise imposta pelas novas linguagens artísticas, em 1977. Esse conflito foi avaliado dentro do contexto de transformações no próprio conceito de arte e das modalidades artísticas que colocaram em cheque a primazia do olhar e o sentido convencional do objeto. Essa ruptura, por seu turno, resultou em alterações significativas na atividade crítica. Nesse panorama abrangente, a América Latina não era marginal ao debate sobre as mudanças no sistema e no conceito da arte, contribuindo de maneira expressiva para a pauta.

Rita Eder publicou um artigo apresentando a multiplicidade de abordagens no campo crítico, ao sugerir um exame das propostas de Frederico Moraes, Ferreira Gullar e Marta Traba. Sobre os desafios impostos aos críticos, Eder defendeu que o que estava em jogo naquele momento era a compreensão da “arte como um produto social e a sua capacidade de converter-se em um fator sensibilizador de uma comunidade” (EDER, 1977, p. 10). Ao contrário de Traba, que enxergava com desconfiança a atuação das vanguardas na região, Moraes mostrou o seu apoio às produções mais experimentais. Eder exemplificou esse aceno à arte de vanguarda fazendo menção à tese desenvolvida pelo mineiro, na qual este aproximou o artista contemporâneo da figura do guerrilheiro: “O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada” (MORAIS, 1975, p. 26). Além disso, Eder citou o método da “nova crítica”, formulado por Moraes, cuja solução encontrada para os impasses foi aproximar a crítica do ato criador (EDER, 1977, p. 11).

Ferreira Gullar também foi incluído no artigo de Rita Eder. Na avaliação da mexicana, o poeta brasileiro encontrava-se em uma posição de meio-termo entre o rechaço completo de Traba pelas práticas experimentais e o entusiasmo de Frederico Moraes por elas. Para embasar esse lugar intermediário, a autora citou a obra *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, de 1969, na qual Gullar intercedeu em favor das vanguardas em países de Terceiro Mundo, revelando a importância de os movimentos responderem

às transformações requisitadas por sociedades calcadas em estruturas arcaicas. Assim, o novo teria função essencial no projeto de liberação em conjunturas de subdesenvolvimento. Contudo, Eder apontou as advertências feitas pelo brasileiro sobre a entrega total à agenda internacionalista da arte, que impôs uma deformação no conceito de vanguarda (EDER, 1977, p. 12). Na obra citada, Gullar ampliou a ideia de “novo” para além do problema estético, entendendo-o como parte integrante do processo cultural e social:

Assim, o novo é, para nós, contraditoriamente, a liberdade e a submissão. Mas isso porque o imperialismo é, ao mesmo tempo, o novo e o velho. O novo é a ciência, a técnica, as invenções, que são propriedade da humanidade como um todo, mas ainda estão em grande parte nas mãos do imperialismo, que é velho. Por isso mesmo é que a luta pelo novo, no mundo subdesenvolvido, é uma luta anti-imperialista. E isso é tanto verdade no campo da economia, como no da arte. A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional (GULLAR, 2006, p. 176).

Em 1970, o crítico peruano Juan Acha, radicado no México, escreveu a obra *El Subdesarrollo y el Vanguardismo*, na qual defendeu o elo intrínseco entre arte latino-americana e vanguarda para o progresso artístico dos países subdesenvolvidos. Importante notar a confluência de pensamento entre Acha e Gullar, que, na mesma época, compartilharam ideias próximas sobre a admissibilidade de agendas vanguardistas em países fora do centro, antes mesmo da sedimentação das redes impulsionadas por simpósios e publicações se tornar recorrente. No começo do texto, o peruano apontou a predominância da tese sustentada na incompatibilidade entre a vanguarda artística e o subdesenvolvimento econômico, cujo argumento central se respaldava no descompasso entre as tendências artísticas de países industrializados e a realidade regional. Portanto, segui-las representaria imitação e inautenticidade. Tal afirmação, indicou Juan Acha, era tão antiga quanto os princípios nacionalistas que ignoram “a importância [que] ideias, doutrinas, método e ferramentas modernas têm no desenvolvimento de todas as comunidades” (ACHA, 1984, p. 15). A vanguarda peruana sustentada por Acha auxiliou no avanço dos jovens criadores sem necessariamente fundir-se a uma lógica aristocrática, pois, na prática, essas experiências rompiam com as hierarquias ao diluírem o binômio arte-vida. O crítico traçou um panorama da vanguarda nos países subdesenvolvidos ao aproximá-la da noção de revolução cultural²⁸²:

282 Vale apontar que Mário Pedrosa também usou o termo “revolução cultural” para referir-se às transformações deflagradas pela ação *O corpo é a obra*, do artista Antonio Manuel: “O ato de Antonio Manuel transcende o plano de discussão puramente estético – em função de uma obra. É a própria vida. Não se discute mais uma obra feita, mas uma ação criadora. É uma arte eminentemente de vanguarda. É um aspecto da *revolução cultural*, onde se rompem tabus. O fato de, hoje, você ter feito isso, sacode toda a perspectiva da arte, a discussão estética, a discussão ética, a discussão sobre arte. O que o Antonio está fazendo é o exercício experimental de liberdade” (PEDROSA, 2013, p. 93, grifo meu).

Hoje o panorama do Terceiro Mundo é apresentado a nós claramente: a maioria em busca de participação em uma cultura que a vanguarda artística subverte. Por um lado, o consumo massivo de cultura é desejado ou praticado e, por outro, jovens artistas postulam uma revolução cultural, com o objetivo de transformar a maioria em indivíduos com mentalidade dinâmica, em profundo senso de liberdade e amor à imaginação. Em suma, a presença da vanguarda artística no subdesenvolvimento não é apenas lícita, mas indispensável (ACHA, 1984, p. 20).

O despertar revolucionário da juventude artística peruana, capaz de transformar a mentalidade coletiva, foi denominado por Acha de “guerrilha cultural”, em um sentido próximo ao da terminologia utilizada por Frederico Morais para descrever as guerrilhas artísticas no texto *Contra a arte afluyente*, do mesmo ano (BARRIENDOS, 2017, p. 19). Para Juan Acha, subdesenvolvimento e vanguarda não eram termos contraditórios, como defendeu, por exemplo, Marta Traba (Ibid., p. 23).

Imperialismo, subdesenvolvimento, dependência e atraso foram temas recorrentes no debate sobre arte latino-americana nesse momento. Para superá-los, era imprescindível a formulação de métodos e conceitos adequados para lidar com as peculiaridades da realidade regional, o que foi, decerto, o maior desafio intelectual de Juan Acha. Os escritos elaborados pelo peruano basearam-se na criação de valores em compasso com as demandas locais, ao propor uma renovação metodológica não necessariamente para localizar documentos e dados dispersos, mas para melhor interpretá-los: “o que nos falta é construir modelos conceituais que compreendam e nos façam compreender o que somos e, ao mesmo tempo, o fato de que queremos ser outros” (ACHA, 1977, p. 27). Segundo Frederico Morais, Juan Acha estabeleceu uma espécie de ponte entre a crítica formalista da década de 1950 e as novas gerações, além de refletir sobre as considerações teóricas e metodológicas que forneceram instrumentos para avaliar o percurso da produção, da distribuição e do consumo das obras.²⁸³

O peruano foi um dos principais articuladores da I Bienal Latino-Americana, em São Paulo, a convite do Conselho de Arte e Cultura da entidade, que definiu o tema *Mitos e Magia*.²⁸⁴ A inauguração da exposição ocorreu no final do ano de 1978, período definido pelo crítico Roberto Pontual como o auge do “latino-americanismo galopante”²⁸⁵, devido à abundância de exposições e colóquios dedicados ao tema. O modelo latino-americano foi instaurado na esteira das mudanças internas da Fundação Bienal de São Paulo, que haviam começado anteriormente, com a realização, entre 1970 e

283 MORAIS, Frederico. *Novas metodologias para a crítica de arte*. [s. l.] [s. d] Pasta I, Bienal latino-americana. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

284 O Conselho foi composto por Alberto Beuttenmüller, Jacob Klintowitz, Leopoldo Raimo, Marc Berkowitz, Maria Bonomi, Yolanda Mohalyi. Os consultores da edição de 1978 foram a argentina Silvia Ambrosini e o peruano Juan Acha.

285 PONTUAL, Roberto. Mitos impostos, Mitos depostos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1978. Caderno B. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

1976, das Bienais Nacionais intercaladas aos certames internacionais. Vale lembrar que a Bienal sofreu uma série de crises em decorrência dos boicotes de artistas e delegações de variados países estrangeiros. Além disso, o seu principal patrono, Francisco Matarazzo Sobrinho, havia renunciado ao posto de presidente da instituição, em 1975, sendo substituído por Oscar Landmann, no ano seguinte. Contudo, essa mudança beneficiou a inserção da pauta latino-americana, pois Landmann era defensor da produção artística da região, além de possuir uma significativa coleção de arte pré-colombiana (LODO, 2014, p. 64). Assim, o empresário foi um aliado da versão latino-americana da Bienal, em oposição ao modelo superado do certame internacional, cuja maior referência fora a Bienal de Veneza.

Esse ambiente favorável para a pauta latino-americanista na instituição também foi catalisado após o *Grupo de los Trece*, dirigido pelo argentino Jorge Glusberg, ganhar o grande prêmio Itamaraty da edição de 1977. Até a ocasião, nenhum artista do continente havia sido contemplado com a premiação mais importante da entidade; contudo, as circunstâncias geraram uma série de polêmicas e protestos pelas possíveis motivações políticas por trás da premiação, que poderiam ter beneficiado o “país de regime amigo”, em plena ditadura militar.²⁸⁶

Mas, conforme relatou Aracy Amaral, o plano “utópico” para transformar a Bienal em uma manifestação estritamente latino-americana foi gestado em 1975, mesmo ano do simpósio de Austin (AMARAL, 2013, p. 439). Estava no horizonte uma conjuntura mais propícia para debater e questionar as sistemáticas ausências de artistas e, especialmente, de premiados oriundos dos países vizinhos. Essa discrepância era sintoma da própria natureza ambígua das premiações, que “sempre foram um índice para averiguação das pressões culturais exercidas pelas grandes nações e pelo mercado multinacional” (MORAIS, 1979, p. 59). Amaral fez um apontamento similar ao indicar que a submissão histórica da Bienal à crítica europeia havia reforçado o desconhecimento da arte latino-americana por parte da instituição, “traindo a sua vocação, que deveria ser, por sua própria localização, a de divulgar, estudar e projetar internacionalmente a arte dos países de nosso continente” (AMARAL, 2013, p. 491).

Mário Pedrosa voltou do exílio quando a discussão sobre a pertinência ou não do modelo latino-americano das Bienais estava em voga. O crítico fora um dos maiores protagonistas da instituição, que, desde 1951, colaborou para o “alargamento das fronteiras criadoras artísticas” (PEDROSA, 1995, p. 256), impulsionadas pela arte moderna no país, conforme escrevera no balanço histórico que fez da entidade no texto *A Bienal de cá para lá*, em 1970. Todavia, o desapontamento que dominou a sua leitura acerca do alcance criativo e revolucionário da arte moderna, após a chegada ao Brasil, também se estendeu para a relevância do modelo tradicional da bienal no circuito das artes. Ambas se tornaram amostras caducas e incompletas diante da complexidade dos problemas reais que o país deveria enfrentar. Segundo Pedrosa, “a Bienal de São Paulo, que se inspirou na Bienal de Veneza, é hoje uma ideia acabada” (PEDROSA, 2013, p. 146). Seguindo essa lógica, acenou favoravelmente à implantação da pauta latino-americana:

286 CARELLI, Wagner. Premiação da Bienal recebida com protestos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 out. 1977. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

Figura 46 Capa do catálogo da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, 1978.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Uma vez dei uma entrevista dizendo que a Bienal deveria ser transformada em latino-americana. E eu acho que sim, porque eu sou muito, hoje, defensor de uma integração do Brasil na América Latina. Até bem pouco tempo o Brasil viveu para fora, para a Europa e não para dentro. E é necessário que ele entre pela América do Sul.²⁸⁷

A I Bienal latino-americana ocorreu nos meses de novembro e dezembro de 1978 e reuniu treze países do continente. O objetivo da edição, baseada no tema *Mitos e Magia*, era mergulhar nas origens da cultura e da produção plástica latino-americanas para sedimentar um “encontro cultural de todos os povos do chamado terceiro mundo latino” (I BIENAL..., 1978, p. 19). A adoção do tema foi alvo de críticas por reforçar certos estereótipos ancorados no olhar europeu, além de insistir em padrões relacionados ao exotismo e à identidade, como se fossem pautas exclusivas da arte produzida na região. A limitação imposta pela temática, a desorganização do certame e a ausência de artistas cruciais, como Xul Solar e Torres García, para citar dois exemplos, também foram motivo de descontentamento. Além disso, o conceito por trás da mostra foi taxado de “nacionalismo xenófobo” pelo

287 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: Confissões de um livre pensador. Entrevista concedida a Cláudio Kahns, Sérgio Gomes e João Marcos Pereira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

crítico Jacob Klintowitz. Houve, ainda, espaço para se denunciar a direção da Bienal, que foi acusada por Marta Traba de racismo por privilegiar nações ricas do continente em detrimento de países da América Central.²⁸⁸

A insatisfação com o evento foi igualmente compartilhada por artistas que foram convidados, mas que se recusaram a participar da edição. Hélio Oiticica, recém-chegado do exílio, já demonstrara o seu incômodo com o que chamou de “provincianismo”, a tentativa de compartimentar a pluralidade artística sob o rótulo de latino-americano. Foi Lygia Pape quem fez a provocação ao artista em uma entrevista realizada em 1978. Segundo Pape, por todos os lados só se ouvia falar em arte latino-americana e, frente ao panorama do momento, a artista lançou a pergunta: “qual seria o seu conceito de arte latino-americana que, segundo creio, foi colocado pela primeira vez por Mário Pedrosa?” (PAPE, 2007, p. 17). A resposta de Oiticica foi coerente com a sua inclusão no *happening Mitos Vadios*, protesto coletivo organizado por Ivald Granato alguns meses depois, em paralelo à I Bienal latino-americana.²⁸⁹ Para ele, a discussão sobre a viabilidade de uma arte continental era limitada frente à heterogeneidade artística de países tão distintos. Ademais, esse debate parecia incoerente com a postura historicamente construída no Brasil em relação aos países vizinhos: “[...] eu acho que o Brasil tem mais a ver com os Estados Unidos do que com os outros países da América Latina. Ou com algumas tradições europeias. Por exemplo, a Alemanha está mais perto do Brasil do que o Peru, sob certo aspecto” (OITICICA *apud* PAPE, 2007, p. 17).

Apesar das inúmeras críticas à única edição latino-americana da Bienal, o ponto positivo do evento foi o Simpósio paralelo, que reuniu pensadores de diversas partes do continente e um considerável número de comunicações que evidenciaram a “existência de uma nova geração de críticos e teóricos na América Latina disposta a enfrentar o exame de nossa arte com novas metodologias e enfoques”, segundo Frederico Moraes.²⁹⁰ Dentre a diversi-

288 MORAIS, Frederico. *Novas metodologias para a crítica de arte*. [s. l.] [s. d] Pasta I, Bienal latino-americana. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

289 Na ocasião do *happening Mitos Vadios*, os artistas Artur Barrio, Lauro Cavalcanti e Dinah Guimaraens assinaram um manifesto contra a exposição *Mitos e Magia*. O texto dizia que “o motor que leva certa crítica a querer impor a arte latino-americana é o mesmo que conduz a modismos sem se importar com uma visão mais inteligente de criação no âmbito da arte. Na realidade, o foco cultural principal deverá fixar-se não em temáticas ou linguagens semelhantes, mas nas diversas e infinitas maneiras de perceber a arte como um dado modificador da realidade” (BITTENCOURT, 2016, p. 425-426). Os artistas também criticaram a tese de resistência elaborada por Marta Traba: “essa resistência se dá a um nível acadêmico, na medida em que propõe a volta à pintura” (Ibid., p. 425-426).

290 Participaram do simpósio os críticos Mirko Lauer, Nestor García Canclini, Silvia Ambrosini, Aracy Amaral, Darcy Ribeiro, Jorge Glusberg, Jacob Klintowitz, Jorge Alberto Manrique, Rita Eder, Oscar Olea, Israel Pedrosa, Marta Traba, Mário Pedrosa, Jorge Romero Brest (que enviou uma comunicação sobre o filósofo alemão Martin Heidegger, mas acabou se ausentando de última hora), Juan Acha, Carlos Espartaco, entre outros. Os temas norteadores foram: Mito e Magia na arte latino-americana, Problemas gerais da arte latino-americana e Propostas para a II Bienal latino-americana de 1980 (MORAIS, Frederico. *Novas metodologias para a crítica de arte*. [s. l.] [s. d] Pasta I, Bienal latino-americana. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo).

dade de conferências, Mário Pedrosa apresentou a obra *Variações sem Tema ou Arte da Retaguarda*, uma síntese das ideias sustentadas desde o final do exílio, que representou o desencanto com a arte de vanguarda e a renúncia à atividade crítica frente ao panorama de crise generalizada. Para o autor, o momento era fundamental para integrar o Brasil à América Latina e romper com o processo histórico que acarretou uma existência voltada para o “Atlântico, para a Europa, ignorando solenemente seus vizinhos. [...] Assim seria possível criar junto com a África uma corrente no hemisfério sul, independente, rompendo com a subordinação com o hemisfério norte”.²⁹¹ A retaguarda seria o posicionamento propício para iniciar essa integração.

3.6. Arte de Retaguarda: Uma Síntese Museológica

Logo no início de *Variações sem Tema ou Arte da Retaguarda*, Pedrosa esclareceu as concepções basais de sua apresentação: “‘Variações sem tema’ ou ‘a arte de retaguarda’ não é uma tese, é antes uma proposição que espero, se for digna de atenção, sirva para as futuras bienais de arte latino-americana” (PEDROSA, 1995, p. 341). Essa obra caracterizou-se pelo tom pessimista em relação aos desdobramentos da arte moderna e amalgamou, em linhas gerais, a visão crítica consolidada em seus últimos anos de vida. O autor resgatou um conjunto de ideias desenvolvidas anteriormente, a exemplo da longa citação a *A Bienal de cá para lá*, escrita em Cabo Frio poucos meses antes de partir para o exílio, em 1970. No texto apresentado na I Bienal Latino-Americana, a menção à origem imperialista da arte moderna, deflagrada pela exploração de distintos continentes, foi uma referência presente no discurso assumido em muitas entrevistas que concedeu após retornar ao Brasil. Do mesmo modo, como no exame histórico que fez da Bienal, havia um tom retrospectivo reiterado em grande parte desses relatos e textos, nos quais procurou traçar a linhagem da arte moderna e a sua evolução ao longo do século XX até o surgimento da *pop art* norte-americana, movimento responsável pelo desfecho do paradigma moderno na arte. A tendência para a elaboração de uma visão retrospectiva nessas últimas explanações indicava a necessidade de se realizar um balanço do percurso da história da arte no século XX, assim como do desenvolvimento das Bienais, que certamente foram um protagonista basal. Nesse caso, a leitura panorâmica foi um recurso compreensível e até mesmo pedagógico ao fim de sua vida, sintetizando o esforço de esclarecer os motivos pelos quais a arte moderna, que tanto apoiou, não fazia mais sentido naquele momento. De acordo com Sonia Streva, Pedrosa dizia não ter mais idade para criar novas teorias, tampouco para corroborar as vanguardas, pois “todas, segundo ele, já nascem cansadas” (PEDROSA *apud* STREVA, 2013, p. 116).

291 PEDROSA, Mário et. al. Encontro com a alma brasileira. Entrevista concedida a Elizabeth Cardoso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1997. Arquivo Biblioteca Nacional.

Figura 47 – As vanguardas já nascem cansadas, por Sonia Streva.

Revista GAM, setembro de 1977.

Fonte: Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP.
Fundo Mário Pedrosa.

A noção de progresso como força motriz da cultura moderna, que arastou na sua esteira intelectuais, artistas e críticos, também foi um tema presente nesse *corpus* discursivo tardio. Não obstante, o progresso que impulsionou a linha evolutiva da arte moderna foi o mesmo que a levou a um beco sem saída. No bojo dessa análise, Pedrosa não escondeu a sua reprovação ao progressismo que fora beneficiado pelas dinâmicas desenvolvimentistas do capitalismo, impelindo as sociedades, especialmente as oriundas do Terceiro Mundo, ao abismo econômico e social. O progresso, segundo o autor, tem o costume de “incentivar uma riqueza fictícia, uma riqueza que não fica para o povo, não é distribuída ao povo, o povo não tem nada que ver com isto. Esta característica do desenvolvimentismo eu não topo”.²⁹²

No início de *Variações sem Tema...*, Pedrosa discorreu brevemente sobre as singularidades dos países latino-americanos, apoiando-se em argumentos semelhantes aos que os críticos da região utilizaram nos encontros e simpósios do período. O primeiro calcava-se na violência e na miséria como denominadores comuns da América Latina, assim como a mestiçagem de seus povos. Outro elo comum assinalado no texto era a submissão

292 PEDROSA, Mário. *Entrevista* concedida a Radha Abramo, Maria Eugênia Franco, Hermelindo Fiaminghi, Idart (Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea), 14 dez. 1977. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

histórica dos países ao imperialismo, sintoma identificado por Pedrosa em 1966, quando indicou a opção imperialista escolhida pela burguesia brasileira, com auxílio das multinacionais.²⁹³ Essa breve introdução serviu como pano de fundo para o autor adentrar sua proposição sobre a arte de retaguarda, termo empregado para fazer oposição à arte de vanguarda, na qual enxergou sinais de decadência e esgotamento. Em outra ocasião, acusou os vanguardistas de disseminação de uma postura alienada e elitista:

[Vanguarda] é esta arte dos que pretendem estar à frente da civilização. Quem está à frente da civilização? Os que estão apresentando figurinhas, problemas conceituais ou não para meia dúzia? Nós não temos que fazer arte de vanguarda, nós do terceiro mundo, onde a miséria é crescente e dominante. Nós temos que fazer é uma arte de retaguarda, uma arte que resista, um recuo estratégico para impedir que tudo caia para o lado do capitalismo. Para ficarmos na defesa das necessidades vitais do homem.²⁹⁴

Outrora defensor de primeira hora da arte de vanguarda, no final da vida, Pedrosa devotou pela emergência do “recuo estratégico” como prática de resistência à cooptação do capitalismo, sistema refratário à imaginação social e à dimensão comunitária. Indubitavelmente, essas duas qualidades foram vislumbradas nas cooperativas de artesanato do Chile, bem como na responsabilidade social dos artistas no decurso da revolução. Desde que as origens anticapitalistas da arte de vanguarda foram questionadas pela *pop art*, a produção artística foi se afastando de suas aspirações libertárias para adentrar o terreno do conformismo e da submissão. Pouco a pouco, o compromisso social da arte moderna foi cedendo espaço para a indiferença, e, assim, a arte tornou-se uma atividade passiva e alinhada aos poderes que determinam os valores da sociedade. Para Pedrosa, a arte não podia, em hipótese alguma, estar desconectada dos problemas crônicos do país, entretanto, àquela altura, o autor testemunhou a propensão da arte para virar uma atividade secundária e alheia à crise generalizada. A Cícero Sandroni, o crítico declarou, inconformado: “Estamos numa época de crise profunda, de crise ainda mais aguda no Terceiro Mundo. [...] Diante de conflitos tão radicais, terríveis, insolúveis, é natural que a arte passe para um nível secundário”.²⁹⁵

Esse contexto de subserviência era totalmente inverso ao lugar da arte como fronteira do não-instrumental e, igualmente, à tomada de consciência do artista como fonte de transformação. Durante o governo Allende, o crítico vivenciou a projeção da cultura como um veículo primordial do socialismo e da luta pela fraternidade, em oposição ao individualismo e

293 Cf.: PEDROSA, Mário. *A Opção Imperialista*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

294 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: “A arte não está na primeira fila da revolução”. Entrevista concedida a João Ricardo Moderno. *Jornal O trabalho*, 11 jun. 1979. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

295 SANDRONI, Cícero. A arte está em decadência, mas os sindicatos estão vivos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

ao colonialismo cultural, de acordo com o Programa Básico da Unidade Popular.²⁹⁶ Ademais, esse mesmo programa legou ao povo a oportunidade de participação direta nas iniciativas culturais, com diretrizes que, implementadas como políticas públicas oficiais, claramente impactaram o discurso sustentado pelo autor. O destino trágico dessa utopia vivida de perto, cujos projetos foram brutalmente eliminados, decerto foi um dos fatores que levaram Pedrosa a abdicar da atividade crítica e a ratificar o esgotamento da arte de vanguarda. Conforme assinalou, o recuo necessário para realizar a arte de retaguarda deveria partir da seguinte ideia:

[...] separar o supérfluo, separar o que vai para o “progresso” do capitalismo e das classes dominantes e o que é progresso para as necessidades vitais do pobre. E isso não está na arte de vanguarda que aparece por toda parte, está na arte que o povo faz. A grande arte no Brasil é, por exemplo, a arte que se encontra no Museu do Inconsciente, dirigido por Nise da Silveira.²⁹⁷

Esse relato de Mário Pedrosa esclarece os rumos de sua crítica após o exílio, tal qual auxilia no entendimento de seus dois últimos projetos museológicos, a mostra *Alegria de Viver, Alegria de Criar* e o Museu da Origens. Os argumentos que embasaram a sua defesa da arte de retaguarda igualmente sedimentaram o aporte conceitual das duas exposições mencionadas, de forma que ambas devem ser lidas na chave da retaguarda, pois sustentaram a atribuição mais imprescindível em uma conjuntura de crise e de miséria: a resistência. Além disso, realçaram a centralidade do povo na realização e no avanço da arte, distanciando-se dos valores elitistas da cultura erudita, conforme descrevera Pedrosa em *Arte Culta e Arte Popular*. Para o crítico, a grande arte era aquela confeccionada por agentes locais que promoveram a revalorização do fazer coletivo em detrimento de uma autoria definida, herança por excelência do paradigma moderno. A mudança na função do artista para a condição de artesão fazia alusão às ideias abordadas em *O “bicho-da-seda” na produção em massa*, de 1967, quando exaltou a figura do produtor independente das sociedades pré-capitalistas, localizando ali uma fonte de liberdade criativa apartada dos preceitos do mercado. Pedrosa vislumbrou a potencialidade do fazer criativo fora do cânone artístico ocidental, desse modo, a menção aos artistas do Museu do Inconsciente não era arbitrária, da mesma forma que não fora eventual a inclusão dos artistas ligados a Nise da Silveira em um dos complexos do Museu das Origens, como veremos adiante. A arte virgem e a arte dos povos originários formaram os dois pilares do discurso que o autor defendeu no período.

Foi no exílio que Pedrosa começou a delinear a proposição da retaguarda e que localizou a origem de seu interesse pela arte indígena. Longe de seu país, comentou que foi “interrompido pela vontade de voltar, quando

296 *PROGRAMA Básico do Governo da Unidade Popular* (Candidatura Presidencial de Salvador Allende) Santiago do Chile, 17 dez. 1969.

297 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: “A arte não está na primeira fila da revolução”. Entrevista concedida a João Ricardo Moderno. *Jornal O trabalho*, 11 jun. 1979. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

ocorreu” o “encantamento pela Amazônia. Foi súbito e intenso. Nasceu no Peru, onde me encontrava em visita à minha filha” (PEDROSA, 2013, p. 117). No país vizinho, o autor também conviveu com Darcy Ribeiro, amigo e “mestre em antropologia” (PEDROSA, 1995, p. 341), que posteriormente foi seu consultor no projeto da exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*.

A volta às origens ocorreu no Peru, nação de José Carlos Mariátegui, criador da revista vanguardista *Amauta*²⁹⁸ e intelectual engajado na difusão do socialismo indo-americano nas primeiras décadas do século XX. Na ocasião, o escritor defendeu a tese que situava o caráter comunista primitivo da sociedade inca nas origens da comunidade indígena peruana. Mariátegui, que integrou o rol de intelectuais que contribuíram para a introdução do marxismo na América Latina antes da década de 1930, propôs solucionar os conflitos agrários de seu país baseando-se nas perspectivas indígena e socialista como vias capazes de reorganizar a sociedade peruana (QUIJANO, 2007, p. 75). É interessante apontar, contudo, que não existem referências diretas ao autor nas obras de Mário Pedrosa, embora Mariátegui, assim como José Martí, tenham sido nomes reverenciados no *Encuentros de artistas del cono sur*, organizado pelo IAL, no Chile, em maio de 1972, com a presença do crítico brasileiro.²⁹⁹ Anteriormente, em seu primeiro exílio, Pedrosa viajara ao Peru, onde conheceu Haya de la Torre, político peruano fundador da APRA, Aliança Popular Revolucionária Americana, e figura próxima de Mariátegui. Dainis Karepovs explica que Pedrosa saiu dos Estados Unidos rumo ao Brasil no final do ano de 1940 e, no caminho, viajou pelo Peru, Bolívia, Chile, Argentina e Uruguai, com “a missão de tentar entrar em contato diretamente com os grupos da IV Internacional para discutir o que se passara no debate sobre a URSS” (KAREPOVS, 2017, p. 76). Foi nesse contexto que o crítico conheceu Haya de la Torre.³⁰⁰

A história das ideias na América Latina e a emergência de uma articulação intelectual foram deliberadamente suprimidas pela herança colonial e, posteriormente, pelas ditaduras e pelos desterros forçados. Não obstante, essas formulações locais, que, por condições adversas, se dispersaram e permaneceram em estado latente, mais adiante foram germinadas e restituídas, evidenciando que o curso da história latino-americana não é linear tampouco rasa. Mais de três décadas após passar brevemente pelo Peru, o

298 Revista fundada por Mariátegui em 1926. *Amauta* é uma palavra de origem quéchua que significa sábio. Na apresentação do primeiro número da revista, o autor esclareceu: “O título traduz apenas nossa adesão à Raça, reflete somente nossa homenagem ao Incaísmo. Mas especificamente a palavra *Amauta* adquire com esta revista uma nova acepção. Vamos criá-la outra vez. O objetivo desta revista é o de colocar, esclarecer e conhecer os problemas peruanos de acordo com perspectivas doutrinárias e científicas. Mas consideraremos o Peru sempre dentro do panorama do mundo (MARIÁTEGUI, 2008, p. 329).

299 Cf.: DOS encuentros: 1- De artistas del cono sur (Santiago, Chile, 1972). 2- De plastica latinoamericana (La Habana, Cuba, 1972). In: *Cuadernos de Arte Latinoamericano*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973.

300 Posteriormente, o político peruano enviou uma correspondência agradecendo a Pedrosa por tê-lo citado no jornal marxista *Common Sense*, publicado em Nova Iorque: “quero expressar meu agradecimento e manifestar que considero exatos todos os pontos que você trata nela” (Carta de Haya de la Torre a Mário Pedrosa. 25 de março de 1941. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa).

Figura 48 Revista *Amauta*, Lima, ano 1, n. 1, setembro de 1926.

Ilustração de José Sabogal.

Fonte: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/indigenismos>

crítico brasileiro voltou à terra onde outrora fora almejado o socialismo indo-americano de matriz indígena de Mariátegui. Lá teve um lampejo sobre a origem das artes:

Eu estive no Peru e senti também este empenho em salvar a cultura indígena, fundamento deste desprestígio, deste esquecimento, que por isto ou por aquilo, as instituições dirigentes do país concorrem para fazê-lo desaparecer. Eu então no Peru tive este sentimento. Havia uma solidariedade profunda entre Peru e Brasil que ainda não estavam integrados, é um país virado para fora, e não estavam integrados na sua região intrínseca que é a América do Sul. Isto eu acho uma coisa muito importante.³⁰¹

A chave de integração entre o Brasil e o Peru era a Amazônia. A região, que antes aparecera de forma residual na obra de Pedrosa, ganhou protagonismo ao final de sua vida. Da mesma forma que vislumbrou nos povos do Terceiro Mundo a última esperança de transformação, enxergou

301 PEDROSA, Mário. *Entrevista* concedida a Radha Abramo, Maria Eugênia Franco, Hermelindo Fiaminghi, Idart (Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea), 14 dez. 1977. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

na Amazônia o local privilegiado para superar a crise geral. O lugar tornou-se um canal crucial para estabelecer um intercâmbio eficaz com o cone sul, pela imensa fronteira que ligava o Brasil aos países vizinhos. A consciência de integração era uma maneira de interromper a exploração e o desmatamento. Desde o final da década de 1960, o território passou a ser sistematicamente desconfigurado pela atuação predatória de empresas e multinacionais. Esse diagnóstico fora determinado no ano de 1968, quando Pedrosa escreveu um artigo no jornal *Correio da Manhã* denunciando a presença cada vez mais frequente de empresas norte-americanas no Alto do Amazonas. Em *País desprotegido, poder militar*, denunciou os efeitos negativos irreparáveis das influências estrangeiras para a soberania nacional:

A política imperial norte-americana integra assim o norte da América do Sul à sua área estratégica de defesa tanto militar como econômica. Antes de os nossos grandes militares, ora responsáveis pelo poder neste País, acordarem dos devaneios líricos, mas no fundo servis com o nosso “Grande Irmão” do norte, [...] os Estados Unidos traçam seus planos e se adiantam ao Brasil, quando nem sequer chegamos a expressar a veleidade de ser grande potência. Ainda sem atinar com o que se está passando, já estão eles em marcha para integrar a Amazônia na sua esteira imperial”.³⁰²

Desde essa época, o crítico defendeu a ocupação sustentável do território como forma de evitar a intromissão de forças externas. Mas foi somente sob a ditadura de Emílio Garrastazu Médici, em junho de 1970, que foi desenvolvido um plano de metas focado na integração da região ao resto do país. A matéria *É a conquista de um novo país* noticiava o ambicioso Programa de Integração Nacional financiado pelo governo militar, cujo plano era construir duas imensas rodovias que ligariam “a região nordestina – densamente povoada – a toda a Amazônia – um dos maiores vazios demográficos do mundo”.³⁰³ Construída no período do milagre econômico, a rodovia Transamazônica foi símbolo do progresso nacional em campanhas publicitárias da ditadura.

Não obstante, o incentivo à ocupação da região amazônica trouxe à tona o lado nefasto por trás da propaganda otimista de conexão territorial, revelando os crimes cometidos pelo regime militar contra as populações indígenas. A historiadora Heloisa Starling escreveu sobre o silêncio que prevaleceu em relação às práticas de violência coordenadas pelo Estado contra diferentes etnias, mesmo de índios isolados, incluindo assassinatos em massa, trabalho escravo, prostituição, apropriação e desvio de recursos de patrimônio (STARLING, 2015, p. 44). Essas populações foram tratadas como obstáculos para o progresso nacional, todavia, apesar das violações, a ditadura se beneficiou da imagem do índio como emblema brasileiro, muito embora tenha prevalecido o olhar exótico sobre os povos ameríndios. Essa imagem fora sistematicamente manipulada, tida ora como o lugar-comum

302 PEDROSA, Mário. País desprotegido, poder militar. *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1968. Arquivo Biblioteca Nacional.

303 Cf.: É a conquista de um novo país. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1970. Arquivo Biblioteca Nacional.

do bom selvagem, ora como entrave ao desenvolvimento econômico. A despeito de uma cultura complexa e secular, o lugar destinado ao indígena pela ditadura militar foi o de um trabalhador assalariado.³⁰⁴

Sete anos depois de a construção da Transamazônica ter sido pela primeira vez divulgada, Mário Pedrosa anunciou um programa de integração oposto ao da ditadura, baseado no diálogo sul-americano e na possibilidade de reverenciar a imaginação criadora dos povos indígenas: “Eu acho que um dos elementos capazes de fazer isso é pela região amazônica que é comum a seis, sete ou oito países do continente. [...] existe uma civilização que não é grande, mas que está sendo destruída”.³⁰⁵ O seu desejo de voltar às origens foi catalisado por esse recorte geográfico voltado para a Amazônia. Assim como propôs uma mudança para uma latitude localizada ao sul, de onde viria “a tarefa criativa da humanidade” (PEDROSA, 1995, p. 336), o crítico avistou no território amazônico o ponto de encontro capaz de revitalizar a capacidade inventiva da arte. Como diagnosticou o colapso da arte de vanguarda, acabou se voltando para a manifestação artística dos povos originários. Contudo, conforme apontara Ferreira Gullar,

[...] para ele, o fim das vanguardas não significava o fim da arte. Entendeu que toda aquela desesperada busca, que resultara no esfacelamento da linguagem artística, reconduzira necessariamente às fontes mesmas da criação e, no caso brasileiro, às fontes históricas da expressão artística: a arte indígena. Com essa nova formulação, ele reintegra em sua visão estética os fatores de caráter nacional, histórico e social que a vanguarda repelira.³⁰⁶

Para Pedrosa, a arte deveria retornar às verdades reais de uma nação e descobrir a essência do país, pois chegar à civilização humana era um caminho para chegar ao socialismo, caso contrário, os artistas estariam subordinados aos poderes burocratas e às demandas do mercado.³⁰⁷ A emergência de compreender as raízes de seu próprio país não carregava resíduos nacionalistas, pois, como sabemos, Pedrosa era um crítico fervoroso dessa

304 Esta foi a forma descrita por Mário Pedrosa em uma conversa gravada pela jornalista Elizabeth Cardoso e mediada por Zuenir Ventura, com Ferreira Gullar, Darcy Ribeiro e Glauber Rocha, duas semanas após voltar do exílio. Na ocasião, o autor criticou os procedimentos utilizados pela ditadura para lidar com os povos indígenas (Cf.: PEDROSA Mário et. al. Um olhar sobre o Brasil dos anos 70. Entrevista concedida a Elizabeth Carvalho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1997. Arquivo Biblioteca Nacional).

305 Cf.: PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: Confissões de um livre Pensador. Entrevista concedida a Cláudio Kahns, Sergio Gomes e João Marcos Pereira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

306 GULLAR, Ferreira. O crítico da crise. *Estadão*, São Paulo, 6 nov. 1981. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

307 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: “A arte não está na primeira fila da revolução”. Entrevista concedida a João Ricardo Moderno. *Jornal O trabalho*, 11 jun. 1979. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

ideia: “Eu não sou nacionalista. Eu sou nacional”.³⁰⁸ Esse despertar para o âmago da cultura brasileira era uma tentativa bastante ambiciosa e, também, visionária de refazer a história. O autor tinha consciência da faceta incompleta da historiografia do país e, sobretudo, da prevalência da colonialidade como marca basilar de sua estrutura.

Ao longo da década de 1970, a Amazônia protagonizou um campo de disputas narrativas que transitou ora como projetos desenvolvimentistas de ocupação e integração ao resto do país, ora como símbolo da consciência ecológica e ambiental. Nesse mesmo período, artistas de distintas filiações estéticas dirigiram os seus interesses artísticos e filosóficos para o território amazônico.

Anna Bella Geiger, personagem importante na formação artística, crítica e pedagógica de uma geração de artistas e críticos brasileiros, voltou-se para a questão indígena na obra *Brasil Nativo Brasil Alienígena*, de 1977, mesmo ano em que o projeto da mostra *Alegria de Viver, Alegria de Criar* começou a ser elaborado. Nesse momento, a produção de Geiger amparou-se em uma reflexão social e crítica do sistema artístico, ao propor alternativas para ampliar a circulação de suas obras, por meio da utilização de suportes e materiais mais acessíveis, além de percorrer espaços não tradicionais, como era o caso de *Brasil Nativo Brasil Alienígena*.

Essa obra abrangeu uma série de nove pares de cartões postais dispostos em duas colunas paralelas. As imagens referentes ao “Brasil Nativo” eram compostas por postais com cenas de índios inseridos em seus ambientes naturais, representando os afazeres cotidianos típicos desse universo. Ao lado, em “Brasil Alienígena”, observava-se o deslocamento desse mundo nativo para um cenário montado, no qual a artista simulava as situações vivenciadas pelos índios. A contraposição entre a cena supostamente autêntica e a encenada produzia um curto-circuito entre esses dois mundos incompatíveis. O contraste de imagens, que reforçava a impossibilidade de Geiger pertencer ao “Brasil Nativo”, era atestado pela frase impressa no verso do cartão: “com o meu despreparo como homem primitivo”. A falta de conciliação entre as duas sequências de postais revelava, ainda, um outro dado desconcertante, pois as cenas autênticas também eram montagens. Nelas, verificavam-se os índios posando para as fotografias, de modo a enfatizar os estereótipos da cosmogonia indígena a partir do ponto de vista do homem civilizado e, especialmente, da imagem oficial divulgada pelo governo militar.

Em 1978, o crítico de arte francês Pierre Restany escreveu o Manifesto do Naturalismo Integral durante uma viagem-expedição que realizou pelo Rio Negro, em conjunto com os artistas Frans Krajcberg e Sepp Baendereck. O Manifesto cristalizou a “experiência do contato com a natureza amazônica e suas consequentes reflexões sobre a arte contemporânea, evocando a imagem rousseauiana de uma ‘natureza original’, representada no texto

308 PEDROSA, Mário et. al. Um olhar sobre o Brasil dos anos 70. Entrevista concedida a Elizabeth Carvalho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1997. Arquivo Biblioteca Nacional. Em outra ocasião, Hélio Pellegrino esclareceu as diferenças entre o nacional e o nacionalismo em Pedrosa: “Formado na escola do internacionalismo proletário, foi-lhe necessário admitir que, nos países subdesenvolvidos, o nacionalismo progressista é instrumento indispensável na luta contra o imperialismo” (PELLEGRINO, 2017, p. 221).

Figura 49 Anna Bella Geiger. *Brasil Nativo Brasil Alienígena*, 1977.
Offset sobre Cartão Postal.
Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women>

pelo Rio Negro” (PALUMBO, 2018, p. 33). Entretanto, o Manifesto não foi bem recebido pela crítica brasileira, que salientou o olhar eurocêntrico sobre a Amazônia, além de acusar a aproximação de Restany da temática ecológica pelo viés do extrativismo cultural, conforme condenara Roberto Pontual (Ibid., p. 236). Anos mais tarde, Frederico Moraes, mencionando algumas teses do Manifesto, apontou que o criador do Novo Realismo enxergara na Amazônia a única possibilidade de semear novas expressões artísticas, ao acreditar que a volta à natureza geraria um novo renascimento. Todavia, Moraes assinalou que o francês retomou em seu texto ideias basais abordadas por Pedrosa em *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, escrito no qual situou a América Latina e a arte dos povos “danados da terra” como alternativas possíveis ao estado geral de decadência da vanguarda procedente dos países hiperdesenvolvidos (MORAIS, 1997, p. 2). Em 1990, a crítica de arte norte-americana Dore Ashton igualmente reportou-se à proposição central dessa obra de Pedrosa, sem, contudo, referenciá-lo. No texto *Round Trip*, Ashton calcou-se no argumento de que o florescimento da *pop art* acarretou a perda do intercâmbio com a Europa, o que, consequentemente, gerou um gradativo empobrecimento cultural. No “iluminado artigo” da norte-americana, conforme comentou Aracy Amaral, a autora assinalou que “virá do Terceiro Mundo ou Quarto Mundo uma mestiçagem benéfica para romper uma espécie de rarefação da cultura que se isola” (AMARAL, 2006, p. 85).³⁰⁹

Pedrosa empenhou-se para que o Brasil mergulhasse em suas próprias raízes para apostar em uma revolução moral, política e artística distante dos moldes internacionais. Esse esforço ancorou-se no engajamento do crítico por uma ocupação sustentável da Amazônia, a despeito dos “projetos capitalistas que levam à sua desertificação”, bem como pelo “aproveitamento da energia solar do Nordeste, impedindo que a natureza madrasta daquela região continue a ser pretexto para se fazer dela a zona especial de miséria do Brasil” (PEDROSA, 1980b, p. 21). O compromisso do autor, segundo a historiadora Isabel Loureiro, foi o de romper com a imitação dos países da metrópole e abolir o “‘neocolonialismo’ implantado com a ditadura militar” (LOUREIRO, 2017, p. 20).

309 Em entrevista concedida a Franklin Pedroso, Lygia Pape apontou o fato de a crítica norte-americana ter se embasado nas ideias centrais de Pedrosa em *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*: “[...] onde a Dore Ashton, que é uma grande crítica americana, dizendo que ela falou isto; que agora o terceiro mundo ia tomar... Mas isto sai do Mário antes. Acho que a Dore Ashton deve ter lido o artigo do Mário que você vê naquele livrinho quando fala da Dore Ashton, lembra? Que é muito amiga do Mário, foi muito amiga. E este livrinho do Senna, tem até uma carta em inglês, até da Dore Ashton. Então a Dore Ashton deve ter lido no Mário e a Aracy não lembra desse artigo do Mário e cita Dore Ashton quando a origem é Mário Pedrosa [...] O Mário percebeu isso, era uma espécie de premonição aguda, de pura inteligência, é percepção” (PAPE *apud* PEDROSO, 1992, p. 213).

3.7. Alegria de Viver, Alegria de Criar

A noção de retaguarda deve, necessariamente, levar em conta o olhar ecológico do crítico, pois resistir e recuar eram duas estratégias essenciais para voltar às origens. Para prosseguir esse projeto, Mário Pedrosa planejou fazer uma longa viagem por todo o país, “a fim de levantar certos problemas da arte indígena, umas das coisas mais importantes e esquecidas do Brasil de hoje”.³¹⁰ Aos setenta e sete anos, dizia estar velho demais para criar novas teorias, no entanto, acumulava disposição e olhar visionário para adentrar mais um projeto, a mostra *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, dedicada aos povos originários de diversas etnias, como “Bororo, Guarajara, Iruti-Tapuia, Kanela, Karapanã, Makuxi, Pakará, Parecí, Tapirapé, Tembé, Tukano, Xirianá e Wapichana” (REINALDIM, 2019, p. 138). Apesar do pessimismo em relação aos limites da arte moderna, apostou na alegria e no senso de coletividade da arte das populações ameríndias, que, segundo o autor, seriam uma fonte de ensinamento e de reeducação dos sentidos. Por esse ângulo, a vocação de Pedrosa permanecia pedagógica:

A minha ideia é a seguinte: eu quero despertar uma reação de sensibilidade nos jovens de hoje. Para que reflitam, sintam o contato com as formas velhas, mas que ainda tem vida e que podem nos ensinar alguma coisa. Não estou dizendo que se vá fazer cultura indígena, mas acho que isto é um problema importantíssimo para que se tenha uma outra atitude em face, por exemplo, da tragédia amazônica.³¹¹

Quando voltou do exílio, Pedrosa convidou a artista Lygia Pape para ajudá-lo a organizar a ambiciosa exposição de arte indígena que ocuparia os três pavimentos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com mais de mil peças oriundas de diversas instituições nacionais e estrangeiras. A base principal dessa mostra viria do acervo do Museu Nacional, entidade fundada em 1818 por Dom João VI, que, dois séculos depois, teve a sua imensa coleção, formada por mais de vinte milhões de peças, queimada por um incêndio de terríveis proporções. Coincidência trágica, a mostra de Pedrosa e Pape também seria interrompida pelas chamas que tomaram o edifício do MAM RJ, destruindo mais de 90% de seu acervo. Voltaremos a esse fato catastrófico mais adiante.

Além do extraordinário acervo do Museu Nacional, conforme relatou o crítico, a exposição contaria também com obras provenientes dos Museus do Índio, do Ipiranga e da Universidade de São Paulo, do Museu Goeldi, no Pará, além de obras vindas da Alemanha, da Dinamarca, da Basileia e da Áustria e de um conjunto de peças raras do *Musée de l'Homme*, de Paris,

310 Regressa o crítico Mário Pedrosa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 out. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

311 PEDROSA, Mário. *Entrevista* concedida a Radha Abramo, Maria Eugênia Franco, Hermelindo Fiaminghi, Idart (Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea), 14 dez. 1977. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

como o manto tupinambá³¹² (PEDROSA, 2013, p. 118). Os eixos conceituais da exposição estariam organizados de acordo com as particularidades das peças: cerâmicas, cestarias, plumária, arqueologia, materiais de guerra, habitação e navegação, devidamente identificadas com legendas indicando “origem, colecionador e traços significantes decisivos” (PEDROSA *apud* QUINTELLA, 2018, p. 22). A pesquisadora Pollyana Quintella apresentou uma lista heterogênea dos profissionais envolvidos no desenvolvimento e na produção da mostra, que, além de Pape, contou com a participação dos antropólogos Eduardo Viveiros de Castro, Berta Ribeiro, Tereza Bauman, Lux Vidal, Carmen Junqueira e com a consultoria geral de Darcy Ribeiro. Os responsáveis pela iconografia eram as artistas Claudia Andujar e Maureen Bisilliat, já a programação visual da mostra ficou por conta de Aloísio Carvão (QUINTELLA, 2018, p. 23).

Além da diversidade de obras oriundas de distintas etnias, Pedrosa idealizou uma mostra que transcendia o sentido tradicional calcado exclusivamente na exposição de peças em vitrines. O crítico vislumbrou nos espaços do museu a recriação de ambientes típicos das populações indígenas, assim, propôs a construção de uma maloca, com o objetivo de exaltar a complexidade da arquitetura ameríndia, “que nasce da terra, usa seus meios e tem ensinamentos extraordinários de circulação de ar” (PEDROSA, 2013, p. 118). A maloca como concepção arquitetônica exprimia o lugar da comunidade, cumprindo uma “função social de consolidar a solidariedade comunal materializando seus vínculos de parentesco e de linhagem numa grande obra visível que é a residência coletiva” (RIBEIRO, 1983, p. 82), como resumiu Darcy Ribeiro. Além da grande maloca, a mostra também programou uma série de projeções de filmes, incluindo um sobre a produção da mandioca e de outros alimentos, para “mostrar o trabalho, a quase indústria indígena” (PEDROSA, 2013, p. 118). Havia, ainda, um espaço dedicado à música dos povos originários. Instrumental ou cantada, a música elaborada por diferentes etnias era avaliada como uma criação de singularidade estilística e de versatilidade temática. Para levar adiante esse ambicioso projeto, o autor contou com uma equipe multidisciplinar, que dominava diferentes técnicas de iluminação e fotografia, para a recriação dos ambientes complexos da cultura material indígena.

Como a sua opção museológica sempre partiu de uma concepção de museu aberto e democrático, o autor sabia da importância da divulgação e da circulação de exposições para além das regiões metropolitanas, como estratégia de descentralização cultural. Quando foi diretor do MAM SP, promoveu um plano de exposições itinerantes pelo interior de São Paulo e por outros estados, contudo, a realidade da mostra de arte indígena era mais complexa e distinta da conjuntura técnica e administrativa do Museu de Arte Moderna, no começo da década de 1960. As regras de empréstimo de

312 Segundo Lygia Pape, o Musée de l’Homme havia efetivado o empréstimo do manto tupinambá, contudo, o incêndio no MAM RJ impediu a realização da mostra e o envio da obra foi paralisado. Ver entrevista da artista a Franklin Pedroso. (PAPE *apud* PEDROSO, 1992, p. 191). O empréstimo do manto foi concedido mais de trinta anos depois, em 2000, na ocasião da *Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500*, organizada por Nelson Aguilar. Atualmente, o manto tupinambá faz parte do acervo do Museu Nacional da Dinamarca, em Copenhague.

Cartas

6/6/78

encantos da Providência Divina Nelson Bessa Fernandes — S. Paulo (SP).
N. da R. — O título da entrevista com
padre Machado é da responsabilidade
do JORNAL DO BRASIL e não do en-
trevistado como supõe o leitor.

Arte indígena

Agradeço ao JORNAL DO BRASIL a oportunidade de transmitir ao público algumas idéias que me preocupam hoje. Apenas gostaria de acentuar o meu grande empenho em salientar a importância cultural, artística e moral que dou à realização da grande exposição sobre a arte e cultura da comunidade indígena que se realizará no Museu de Arte Moderna. Vejo nela a possibilidade de um reinício, de uma renovação artístico cultural do Brasil. A decadência das artes plásticas em geral que constato não é limitada ao Brasil, é um produto quase natural da crise das artes e da cultura do mundo de hoje. Isso não exclui, evidentemente, o fato de que em países como o nosso, novo e em desenvolvimento, não possa haver uma renovação das artes. Contudo é necessário que se pesquise, para trazer ao público o que no Brasil, e mesmo na América Latina e na África, especialmente nos países do Terceiro Mundo, o que há de profundo e de vivo, na história e na experiência cultural, embutida nas raízes e no seio dos nossos povos. **Mário Pedrosa, Rio de Janeiro.**

Figura 50 *Arte Indígena*, por Mario Pedrosa.

Jornal do Brasil, 6 de junho de 1978.

Fonte: Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP.
Fundo Mário Pedrosa.

obras eram rígidas, e Pedrosa tinha consciência da dificuldade de realizar itinerâncias com elas por outras cidades, então, para sanar essa limitação burocrática, propôs a realização de um documentário sobre a exposição.

Pelo vulto da mostra e pela diversificação das entidades colaboradoras, torna-se impossível o deslocamento da exposição por outros estados e possivelmente para outros países. O filme surge como solução ideal para o deslocamento da informação contida na mostra, além de ampliar essa informação revelando e filmando os locais de trabalho da equipe de arqueologia da cientista Conceição Beltrão, que farão parte da exposição (PEDROSA *apud* SOMMER, 2017, p. 119).

Em seus relatos, Pedrosa evidenciou a dívida histórica do povo brasileiro com as populações indígenas condenadas ao desaparecimento, que, no entanto, foram a base de formação do país:

Esta exposição não é apenas uma exposição de arte da mais alta qualidade tanto do ponto de vista nacional como internacional. O que eu quero é que essa exposição seja uma reparação histórica, cultural, moral do povo brasileiro ao povo, à nação alegre e mártir que foi dona dos Brasis durante séculos.³¹³

É essencial pontuar que o projeto da exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, bem como os esclarecimentos dados nas entrevistas que o autor concedeu sobre a arte indígena, não tinha a intenção de estabelecer uma leitura antropológica rigorosa. Pelo contrário, a afinidade do crítico com a cosmogonia ameríndia foi permeada por uma reflexão mais abrangente e genérica, sem a pretensão de estabelecer um estudo etnográfico clássico. Evidentemente, o autor se cercou de antropólogos reconhecidos para auxiliá-lo no desenvolvimento teórico e conceitual da mostra, contudo, podemos presumir que essa aproximação com os povos ameríndios foi marcada pelo sentimento de “nostalgia da nação brasileira”,³¹⁴ logo, mais livre de rigor acadêmico e passível de uma análise subjetiva. Pollyana Quintella apontou as lacunas de Pedrosa acerca da relação que estabeleceu entre a disciplina antropológica e a chamada arte primitiva. Essa abordagem ficou assinalada por um olhar distante, que reconheceu “o indígena como um todo generalizado, abstrato, inapreensível, alegórico” (QUINTELLA, 2018, p. 34). Esse acercamento mais autônomo porventura explica os deslizes interpretativos sobre a cultura dos povos originários na chave alegórica, abdicando de precisão analítica. Por outro lado, essa leitura mais arejada permitiu uma avaliação original, que vinculou a produção artística indígena à arte contemporânea brasileira à luz da vocação comunitária e participativa

313 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: Confissões de um livre Pensador. Entrevista concedida a Cláudio Kahns, Sergio Gomes e João Marcos Pereira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

314 Expressão utilizada três vezes pelo crítico em entrevista. Cf.: PEDROSA, Mário. *Entrevista* concedida a Radha Abramo, Maria Eugênia Franco, Hermelindo Fiaminghi, Idart (Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea), 14 dez. 1977. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

que ambas partilhavam. A despeito da abordagem dos povos ameríndios “como um todo generalizado”, a contribuição de Pedrosa foi pioneira sobre o legado das culturas tradicionais para o entendimento dos percursos sociais da arte contemporânea.

Pedrosa já havia delineado essa conexão dez anos antes, quando escreveu o texto *Arte dos Caduceus, Arte Negra, Artistas de Hoje*, sinalizando que “as artes das culturas primitivas” exerceram “fascínio sobre a sensibilidade moderna pelo que significavam, pela ação que exerciam, pelo comportamento coletivo que impunham à sociedade de onde brotavam” (PEDROSA, 2007, p. 223). Indubitavelmente, a noção de coletividade contribuiu para o deslocamento da unicidade da obra de arte para a ênfase sensorial da atividade participativa, promovendo, dessa forma, uma alteração crucial no comportamento artístico. Essa renovação, catalisada pela arte ambiental e pela esfera vivencial, possibilitou a criação de “atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade – criatividade” (PEDROSA, 1995, p. 283) em artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark. A aspiração utópica desses artistas se inspirou na ideia de “uma sociedade [em] que o homem não trabalhe mais para ganhar a vida com o suor de seu rosto, para que pelo trabalho e pelo lazer, sem mais diferenças entre um e outro, aprenda a viver” (Ibid., p. 283).

O crítico utilizou um argumento semelhante ao respaldar a alegria como sentimento crucial do ofício realizado pelos indígenas e a criação de um trabalho diretamente integrado à natureza. Os povos originários não possuíam qualquer comprometimento com os sistemas econômicos e políticos ocidentais, portanto, eram portadores de um sentido de trabalho ligado ao prazer e às finalidades coletivas. Por esse ângulo, ressaltava o autor, o indígena “continua a velha tradição do artesanato, o artesanato pré-capitalista, que Marx achou ser a origem de toda a grande arte” (PEDROSA, 2013, p. 118). Amparado pela teoria do antropólogo norte-americano Marshall Sahlins, Pedrosa mobilizou a ideia de trabalho conectado à dimensão criativa e libertadora: “um trabalho alegre em que não [se] está dominado por nenhum empecilho e por uma obrigação terrível de produzir mais para poder ter mais para comer. [...] A ideia de que era preciso cada vez mais trabalhar para produzir mais, é uma lei da escravidão” (PEDROSA *apud* PAPE, 1992, p. 22).

Havia, no discurso de Pedrosa, uma clara influência da interpretação antropológica de Darcy Ribeiro. O autor se dedicou ao estudo de diversas etnias, como os Kadiwéu, cujas experiências complexas de desenhos e padrões de pintura corporal foram citadas pelo crítico no mencionado texto *Arte dos Caduceus, Arte Negra, Artistas de Hoje*. A tentativa de se aproximar da produção artística indígena à luz do vínculo comunitário, do prazer e, especialmente, da beleza e da alegria que permeavam a cosmovisão e as práticas dos povos ameríndios, seguramente, foi feita a partir da leitura de Darcy.

A arte indígena, como arte de sociedades não estratificadas em classes, tem como característica distintiva a abundância de uma postura estética em toda atividade produtiva. Vivendo em comunidades solidárias de economia comunal e auto-suficiente, que existem para reproduzir-se a si mesmas e suas formas de existência, os índios contam com largos períodos de tempo livre para fazer o lazer e o convívio humano e para as atividades de expressão estética (RIBEIRO, 1983, p. 53).

Figura 51 Darcy Ribeiro e Mário Pedrosa.
Encontro com a alma brasileira. Entrevista de Ferreira Gullar, Glauber Rocha,
 Darcy Ribeiro e Mário Pedrosa concedida a Elizabeth Cardoso.
 Jornal do Brasil, 24 de fevereiro de 1997.
 Fonte: Biblioteca Nacional.

O antropólogo foi convidado poucos anos depois para escrever o ensaio *Arte Índia* para o livro *História Geral da Arte no Brasil*, organizado pelo historiador da arte Walter Zanini. Vale pontuar a posição marginalizada da produção artística dos povos indígenas no relato oficial da historiografia da arte brasileira e, portanto, a importância da inserção de Darcy Ribeiro no compêndio, assim como de seu esforço em elaborar um estudo rigoroso de diversas tipologias de arte realizadas por diferentes etnias. Logo no começo do texto, Ribeiro estabeleceu um paralelo entre “os índios e nós”, rechaçando o lugar estanque e estereotipado dos indígenas como “fósseis vivos” e demonstrando que não existia a noção de “indianidade comum”, pois cada etnia possuía um universo próprio e diferenciado dos demais (RIBEIRO, 1983, p. 52). Em sentido antagônico ao do “homem civilizado” e submerso em uma economia de mercado, que dedicava mais tempo da vida para os outros do que para si próprio, os povos ameríndios sabiam se satisfazer através da beleza e de uma “vida farta [...] fazendo coisas belas, adornando seu corpo, cantando ou dançando” (Ibid., p. 53).

Em uma compreensão próxima, Pedrosa vislumbrou o indígena como uma espécie de artista permanente e envolvido pela alegria e pelo prazer de construir artefatos de utilidade diária, como canoas, cestarias, objetos de caça e instrumentos musicais. Em seu exame, havia também uma

noção de simbiose entre vida e criação, vistos como aspectos inseparáveis da cosmogonia ameríndia. Nessa leitura sincrônica, a simbiose era percebida como um fenômeno similar à conformidade entre arte e vida, binômio ativador de experiências de significação social que agenciaram o esfacelamento da noção tradicional de objeto artístico por meio da integração ao coletivo. No texto de 1968, essa premissa já estava colocada: “o artista primitivo cria um objeto ‘que participa’. O artista de hoje, com algo de um desespero dentro dele, chama os outros a que dêem participação ao seu objeto” (PEDROSA, 2007, p. 225).

Segundo a pesquisadora Patrícia Corrêa, Pedrosa foi responsável pela construção de um nexos fundamental entre a arte indígena e o desenvolvimento da arte ocidental no século XX. Esse vínculo possibilitou a ampliação do “próprio teor da arte contemporânea aos olhos do crítico”, transcendendo o lugar engessado destinado à arte indígena na historiografia e na arte brasileiras. Conforme Corrêa sustentou, os índios foram deflagradores de uma experiência que permitiu o entendimento de novas formas de interpretar e redefinir a arte não indígena. Embora ausentes de uma teorização sistemática, as ideias mobilizadas por Pedrosa em sua obra tardia resgataram a importância da arte ameríndia enquanto produtora de cultura, arte que até então era apartada e “perdida no tempo, para colocá-la como sistema capaz de ativar a reflexão e prática da arte na atualidade” (CORRÊA, 2016, p. 331).

Pedrosa empreendia assim uma construção histórica impulsionada pelo próprio experimentalismo da década de 1960, em que ele observava tendências coletivistas, performativas, ambientais e corporais, além daquilo que descrevera como uma ansiedade, um desespero dos artistas por refazer os vínculos sociais do trabalho de arte para além das tramas do capitalismo. Esse modelo de arte agenciadora e comunitária indígena marca fortemente a visão de Pedrosa a partir do momento em que ele o conecta à arte pós-moderna; depois ele o encontrará em diversas situações, como no coletivismo dos hippies e nas cooperativas de artesãos que conheceria no Chile (Ibid., p. 331).

Podemos identificar os resíduos desse fluxo entre arte contemporânea e arte indígena em outros dois textos publicados em 1968, nos quais Pedrosa desenvolveu seu argumento sobre as particularidades da arte pós-moderna e a dimensão coletiva dos povos dito “primitivos” presente nas novas experiências artísticas. *Do porco empalhado ou os critérios da crítica* foi um artigo escrito em resposta à provocação feita por Nelson Leirner na ocasião em que este propôs o envio da obra *Porco Empalhado* ao IV Salão de Arte de Brasília, de 1967, do qual Pedrosa foi um dos júris.³¹⁵ Em linhas gerais, o autor evidenciou a mudança nos critérios de avaliação dos críticos face às transformações impostas pela perda de unicidade do objeto artístico e a sua pretensão à eternidade. Nessa fuga do objeto único, os artistas saíram

315 Junto a Pedrosa, integraram o corpo de júris os críticos Frederico Moraes, Walter Zanini, Clarival Valladares e Mário Barata. Mário Pedrosa escreveu este texto em resposta à nota *Qual o critério?*, de Leirner, publicada no Jornal da Tarde, no dia 21 de dezembro de 1967.

do isolamento social, promovendo ações participativas que arrancaram o espectador de sua passividade contemplativa. Pedrosa avistou na matriz das ações coletivas deflagradas pela arte pós-moderna “uma sagrada nostalgia dos artistas por uma sociedade em que fossem tão integrados, tão imprescindível a sua vida coletiva como nas sociedades de culturas primitivas, de comunidade social autêntica” (PEDROSA, 2007, p. 235).

Por seu turno, em *O Manifesto pela arte total de Pierre Restany*, originalmente publicado no jornal *Correio da Manhã*, o crítico traduziu e reproduziu o texto *Contra a Internacional da Mediocridade*, escrito pelo francês. Em sua análise, estabeleceu alguns pontos de convergência entre as ideias sustentadas no manifesto e a sua concepção de arte pós-moderna. Restany promoveu uma agenda estética caracterizada pela necessidade de responder às reverberações da sociedade de consumo industrial e urbana nas manifestações artísticas. A questão basal do manifesto amparava-se na recusa à tradição convencional de obra de arte, respaldada no objeto único e permanente, e na mudança na função desempenhada pelo artista. Além dos comentários feitos sobre o manifesto francês, vale destacar a avaliação de Pedrosa acerca do significado social e até mesmo sagrado das expressões coletivas de artistas pós-modernos, que foram o cerne da crítica elaborada dez anos depois, quando embasou os eixos conceituais de *Alegria de Viver*, *Alegria de Criar*. O exercício experimental de liberdade localizava-se no âmbito das ações coletivas e das festas, no tempo livre e no prazer expresso pelos vanguardistas que romperam com a primazia da obra única e da autoria individual. Seguindo essa linha argumentativa, Pedrosa se mostrou reticente quanto ao otimismo manifestado por Restany sobre a conversão entre arte e tecnologia fundada nas sociedades industriais e regida pela apropriação privada:

Nenhuma sociedade, que negue como a nossa qualquer manifestação de ordem coletiva, simbólica ou gratuita, tem forças interiores capazes de alcançar algo que nas sociedades culturais primitivas foi decisivo para sua conservação e florescimento, as manifestações do sagrado entre as quais a arte sem dúvida era a mais profunda, comunicativa e integradora (Ibid., p. 240).

Pedrosa sinalizou o significado social da esfera coletiva e participativa resgatado pelos artistas pós-modernos como uma herança primordial das “culturas primitivas” de matriz comunitária. Não porventura, exaltou o exercício experimental da liberdade implicado nas práticas e saberes dos povos originários em textos escritos em 1968, ano de endurecimento da ditadura, que implicou na sistematização da tortura, da perseguição de vozes dissonantes e da censura, meios totalmente opostos ao sentido ético de liberdade balizado pelo crítico. Dez anos depois, ele se empenhou em divulgar que o “fenômeno cultural da criatividade artística” não era aliado à ideia de progresso, mas sim “de experiência, vivência, homogeneidade e defesa das virtudes das comunidades ainda vivas” (PEDROSA, 2013, p. 119). Na mesma época, a jornalista Radha Abramo perguntou ao crítico se a tomada de consciência proposta pela exposição *Alegria de Viver*, *Alegria de Criar* era uma forma de romper com a mentalidade colonial, ao que ele respondeu: “Eu posso esperar isto, porque eu sou profundamente

otimista, visionário como eu sempre fui, posso esperar que isto sirva para alguma coisa. Mas eu prefiro me meter nisto do que voltar a discutir sobre arte moderna”.³¹⁶

3.8. Museu das Origens

O projeto de retaguarda de Pedrosa e Pape não saiu do papel, devido a um incêndio de grandes proporções que tomou dois andares do MAM RJ na madrugada de 8 de julho de 1978. Projetado por Affonso Eduardo Reidy em 1953, o edifício do Museu era um típico exemplar da arquitetura moderna, constituído por concreto armado e paredes de vidro de grandes dimensões que permitiam a entrada de luz natural, além de ligarem os espaços internos ao jardim exterior concebido por Roberto Burle Marx. A instituição fora fundada em 1948, em um contexto de inauguração de equipamentos modernos nas principais capitais brasileiras. Quatro anos depois, recebeu abrigo do Ministério de Educação e Cultura até ganhar a sede definitiva no Aterro do Flamengo. A instituição foi concluída integralmente apenas em 1967.

Os trinta anos de história da entidade rapidamente viraram cinzas em apenas meia hora, conforme anunciou a matéria no *Jornal do Brasil*.³¹⁷ 90% do acervo de mais de mil obras, a biblioteca de nove mil volumes e o arquivo com catorze mil pastas classificadas foram assoladas pelo fogo. Igualmente se transformaram em pó a mostra *Geometria Sensível*, com mais de uma centena de obras de artistas latino-americanos ligados ao movimento concreto e uma retrospectiva com cerca de oitenta pinturas de Joaquín Torres García. Segundo o crítico Francisco Bittencourt, não era apenas o Rio de Janeiro, mas toda a América Latina, que estava em luto pela destruição das obras do uruguaio, um artista que representou para “o continente o espírito de pioneirismo e de vanguarda, que nos legou solitário e corajoso numa linguagem própria e ao mesmo tempo universal” (BITTENCOURT, 2016, p. 390).

O Museu de Arte Moderna foi um núcleo de cultura responsável pela formação de muitas gerações de artistas, críticos, diretores e estudantes de arte que frequentaram os cursos, as exposições, os debates, as projeções de filmes e apresentações musicais oferecidas pela entidade. Ao longo de quase três décadas, o local abrigou mostras emblemáticas, como a *1ª Exposição Neoconcreta*, as coletivas *Opinião 65* e *Opinião 66*, *Nova Objetividade*, *Arte no Aterro* e *Domingos da Criação*. Em 1975, foi criada a Área Experimental no terceiro andar, um espaço destinado a exposições de jovens artistas ligados às novas linguagens artísticas. Durante três anos, essa área apresentou 38

316 PEDROSA, Mário. *Entrevista* concedida a Radha Abramo, Maria Eugênia Franco, Hermelindo Fiaminghi, Idart (Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea), 14 dez. 1977. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

317 Cf.: FOGO destrói exposições e acervo do MAM em meia hora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1978. Arquivo Biblioteca Nacional.

Figura 52 Destroços em um dos andares do MAM RJ após o incêndio, 1978.
Fonte: Acervo Folha de São Paulo.

exposições de artistas divididos de acordo com três tipos de interesses: os que se debruçaram sobre um experimentalismo de linhagem neoconcreta, os que se conectaram às vertentes internacionalistas da arte conceitual e um último grupo atrelado a uma posição mais formalista, como resumiu Fernanda Lopes (LOPES, 2013, p. 49).

Diante do contexto trágico, foi convocado um ato público com o intuito de conscientizar o povo e as autoridades sobre a importância da instituição destruída pelo fogo. Nesse ínterim, criou-se uma Comissão Permanente de Recuperação do MAM³¹⁸, presidida por Mário Pedrosa, que na ocasião ratificou a sua posição defendida desde os anos de 1960: “o museu é a casa do povo”.³¹⁹ O crítico e Roberto Pontual redigiram uma carta-protesto que foi lida pela atriz Bibi Ferreira durante a manifestação popular que reuniu cerca de três mil pessoas sobre escombros do vão livre do Museu:

Sim, que se encare criticamente a condução do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, neste ou naquele período. Mas não nos esqueçamos de ir além desta célula do sistema, para encarar o fato principal: cultura e arte no Brasil – eis o tumor – continuam a ser realidades periféricas, ilhas de luxo que não se ligam ao todo porque poucos, pouquíssimos de nós, nos atrevemos a operá-las como necessidades também fundamentais de todo ser humano. Tudo o que a produção cultural e artística recebe por aqui são migalhas – recursos financeiros irrisórios, tardios e dispersos. [...]. O MAM é um reduto inviolável de liberdade, cuja orientação compete àqueles que têm

318 Além de Pedrosa, os artistas Carlos Vergara e Rubens Gerchman fizeram parte da Comissão.

319 NO MAM, em exposição amanhã: Grande ação popular pela reconstrução. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1978. Arquivo Biblioteca Nacional.

na cabeça e no coração o que constitui o cerne da criatividade de um povo.³²⁰

Além da projeção de filmes, da participação de entidades civis e institucionais e da presença de escolas de samba cariocas, foi confeccionado um painel de retalhos de cinco metros de extensão com imagens de pinturas de Torres García, coordenado pelo diretor de cinema Aurelio Michiles junto a um grupo de artistas. A homenagem ao uruguaio foi explicada pelo cineasta: “Torres García compreendeu na Europa que a nossa cultura foi fragmentada. Entendeu que a nossa unidade é encontrada em ruínas emendadas. Cada quadro seu simboliza pedaços dessa cultura”.³²¹

Dois pontos devem ser considerados a partir da tragédia ocasionada pelo incêndio no MAM. O primeiro diz respeito ao descaso das autoridades e do Estado pelo bem público e pela cultura material, que foi objeto de denúncia e engajamento de Pedrosa desde o período em que se envolveu diretamente na gestão do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A dimensão pública do debate em que o campo de sua crítica esteve inserido também abarcou o sentido de emergência da preservação, circulação e divulgação do patrimônio artístico brasileiro. O segundo ponto corresponde a uma dupla frustração acarretada pelo esfacelamento dos programas defendidos pelo autor. O MAM simbolizou o ideal moderno promovido por Pedrosa desde a década de 1940, e seu desmoronamento ocorreu em confluência com a desfiliação desse mesmo programa estético. Assim, as cinzas deveriam lançar uma outra agenda museológica, não mais calcada na proposta moderna que permeou a entidade trinta anos antes. Ambas haviam virado pó, e Pedrosa tinha consciência do quão obsoleto era seguir os mesmos princípios nos quais a instituição fora erguida. A ideologia desenvolvimentista que assinalou os projetos de modernização cultural e o formato de mecenato resultantes da burguesia industrial que floresceu anteriormente eram modelos anacrônicos para equacionar a complexidade da conjuntura daqueles últimos anos de ditadura militar no Brasil. Ciente dos obstáculos, sobretudo econômicos, Pedrosa afirmou ser impossível reconstituir a instituição “com a mentalidade de 50 ou mesmo de 20 anos atrás. Museu como o MAM têm de se abrir para a edificação, a cultura das nossas populações pobres. A seleção dos nossos museus tem de atender a esse propósito fundamental”.³²²

Podemos interpretar o contexto da ruína museológica acarretada pelo incêndio na chave da frustração. Esse termo, indicado pelo historiador Frederico Coelho, contribuiu para o entendimento do destino expresso pelas cinzas do MAM, que representou o esgotamento do projeto moderno como um todo. O autor sugere que a “perspectiva projetiva de um ‘moderno brasileiro’, ou seja, todo o léxico cronológico vinculado ao futuro, ao progresso e ao desenvolvimento, gerou como resíduo existencial em muito

320 NO MAM, em exposição amanhã: Grande ação popular pela reconstrução. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1978. Arquivo Biblioteca Nacional.

321 Idem, 15 jul. 1978.

322 PEDROSA, Mário. Repensando uma estética nacional a partir das cinzas do MAM. Entrevista concedida a Maria Angélica de Carvalho. *O globo*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

intelectuais e criadores”.³²³ Coelho avalia o encerramento da utopia amparada na construção de um “país novo” à luz da ideia de frustração. Mais do que a impossibilidade de superar o atraso, foi a obrigação de futuro, de fundar uma nação, de modernizar a sociedade e suplantar a miséria crônica que abreviou a experiência de frustração de parte da intelectualidade brasileira, indicou o historiador.³²⁴

Não por acaso, a entrevista concedida para o *Pasquim* após a volta do exílio foi intitulada *Mário Pedrosa & a Vitória de seus Fracassos*. Na ocasião, Ricky Goodwin interrogara o crítico sobre o assunto: “Mas o fato de esses ideais nos quais você acredita não terem sido efetuados na prática não lhe chateia um pouco?”. Pedrosa respondeu: “É claro que eu gostaria que o mundo fosse outra coisa. Sou um homem otimista. Sempre estou insatisfeito porque sou um revolucionário. As revoluções não se fizeram, mas continuo a lutar por elas”.³²⁵ Por esse viés, a imposição do futuro no horizonte intelectual impulsionou Pedrosa a se debruçar sobre as origens da arte e da sociedade. O olhar para o passado e o esforço de recuperação das tradições dos povos originários e de sua inserção no campo institucional eram, em última instância, um compromisso político e cultural com o futuro.

Depois que a tragédia foi instaurada, ocorreu uma união de forças para repensar o que fazer com as cinzas do Museu. Longe de ser um consenso, criou-se um campo de disputas acerca de qual relato museológico prosseguir. Radha Abramo sugeriu que a reformulação do novo Museu deveria aproveitar o projeto elaborado por Pedrosa para a mostra *Alegria de Viver, Alegria de Criar*. Conforme a jornalista tutelou, a exposição de arte indígena poderia ser um pontapé inicial para aglutinar figuras engajadas no processo de reestruturação e autocrítica da cultura brasileira. Abramo também lembrou a experiência do crítico no exílio: “O Museu da Solidariedade, de autoria de Mário Pedrosa, no Chile, já foi um teste excelente. Agora ele pode repetir a façanha no Brasil”.³²⁶ Evidentemente, o Museu chileno evocava a tradição moderna com a qual o autor se mostrou reticente naquele momento. Por outro lado, a entidade erguida no senso de fraternidade fundamentou-se no repertório terceiro-mundista, cuja leitura impactou as formulações tardias do crítico. Esse foi o substrato em que fora engendrado o Museu das Origens, projeto proposto por Mário Pedrosa para a reconstrução do Museu de Arte Moderna.

Dois meses após o incêndio, o autor convocou uma assembleia na Escola de Artes Visuais do Parque Laje. Como presidente do Comitê Permanente para Reconstrução do MAM, apresentou a sua proposta do Museu das Origens, um conjunto de cinco entidades independentes, porém interligadas: Museu do Índio, Museu de Arte Virgem (do Inconsciente), Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. Segundo Pedrosa, a destruição causada pelo fogo que tomou o edifício do Museu escancarou uma realidade: “o MAM acabou. [...] A situação mudou;

323 COELHO, Frederico. *O Brasil como frustração*. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/>. Acesso em: 23 maio 2020.

324 Idem, acesso em: 23 maio 2020.

325 MÁRIO Pedrosa & a Vitória de seus Fracassos. *Pasquim*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 469, 23-29 jun. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

326 ABRAMO, Radha. Mutirão para a Arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jul. 1978. Acervo Folha de São Paulo.

os tempos são outros, a filosofia, ou mesmo a ideologia que inspirou os que fizeram o museu há mais de vinte anos atrás, mudou” (PEDROSA, 1995, p. 309). Como a arte moderna se inspirou na arte dos povos do Terceiro Mundo, era coerente que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro focasse na apresentação de um tipo de arte abundante no país, em paralelo a um “acervo de arte contemporânea brasileira e latino-americana” (Ibid., p. 309).

Mário Pedrosa fundamentou toda a sua linha argumentativa respaldando-se na noção de retaguarda. Desse modo, pode-se afirmar que o Museu das Origens também fora concebido como um lugar de resistência e de emancipação cultural. Em uma entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo, Pedrosa confirmou esta tese, ao relacionar a proposta do novo Museu à ideia de retaguarda:

Proponho que se volte a saber o que é Arte. Para isso, a melhor fonte, neste país, é conhecer e colecionar a nossa cultura primitiva, espontânea, dos índios, dos negros. As nossas mais altas origens, que nós não conhecemos nada. Nosso paleolítico. A arte nasce organicamente e da comunidade. A minha proposta é para a retaguarda: fazer um movimento reunindo o que resta de espontâneo para resistir ao modernismo. Não me importam as teorias.³²⁷

Dos cinco eixos do complexo museal proposto, dois já existiam: o do Índio e o do Inconsciente. O primeiro possuía estrutura e organização próprias, porém sem um local apropriado para salvaguardar e exibir adequadamente o seu rico patrimônio. O segundo seguia padrões análogos à estrutura do Museu do Índio, contudo, contava com instalações precárias, que colocavam em risco o acervo criado pela doutora Nise da Silveira.

Na década de 1940, a psiquiatra desenvolvera um método humanista de tratamento de pacientes esquizofrênicos, adotando procedimentos terapêuticos opostos aos métodos convencionais de internação, alicerçados na violência e no isolamento. Baseando-se na escuta, no diálogo e, sobretudo, no afeto, Nise da Silveira montou um ateliê de arte dentro do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II e convidou o artista plástico Almir Mavignier para dirigir o experimento, em 1946, dois anos antes da inauguração do MAM RJ. “Nenhum deles poderia prever as consequências daquela decisão obstinada que engendrou uma parceria rara, cujo resultado está inscrito no campo da ciência e da psiquiatria, assim como no das artes plásticas” (BÔAS, 2008, p. 201), apontou Gláucia Villas Bôas. As obras dos internos Emygdio de Barros, Adelina Gomes, Fernando Diniz, Carlos Pertuis, Raphael Domingues, Arthur Amora e Isaac Liberato ganharam visibilidade ao atraírem artistas como Ivan Serpa, Abraham Palatnik e o próprio Mário Pedrosa, deslocando as redes de sociabilidade artística da zona sul carioca para o subúrbio, no bairro Engenho de Dentro. Os trabalhos realizados pelos pacientes validavam a tese *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, “sobre a criação artística, que levava em conta as lições da psicologia da forma” (Ibid., p. 204), defendida pelo crítico em 1949.

327 PEDROSA, Mário. Primeiro o incêndio, agora a destruição. Entrevista concedida a Ricardo Arnt. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

38 - 15/9/78

NOVO MAM TERÁ CINCO MUSEUS. É A PROPOSTA DE MÁRIO PEDROSA.

FUNDO CEM
MP

início do Comitê Perla Reconstrução do izada ontem, na Es-es Visuais, no Parque ítico de arte Mário geriu a reorganiza-seu através de nova com cinco museus tes, mas orgânicos: o Índio, o Museu de m (do Inconsciente) de Arte Moderna, o Negro e o Museu de ilares. "Toda a arte inspirou-se na arte periféricos, portanto adequado para o Arte Moderna do Rio do que apresentar que temos em abundado de um acervo contemporânea brasileiro-americana" —

oposta, Mário Pedro-explicação sucinta dação do Museu das

face da destruição incêndio, do MAM, vo que se tire uma lógica da catástrofe: abou. O grupo social enerosamente se lan-balho de criá-lo, com funiz Sodré Bitten-ente, não está mais ções de recomeçar a situação mudou; os o outros, a filosofia, a ideologia que ins-ue fizeram o Museu e 20 anos atrás, mu- necessidade de cha-s forças e o Estado outro estabelecimen-ere com outras fina-

Pedrosa: o velho MAM acabou

lidades. A hora do puro mece-nato privado passou. Até nos Estados Unidos já o próprio Museu de Arte Moderna de Nova Iorque recorre ao auxílio substancial do Estado. Por isso propomos que a reconstrução seja feita com o auxílio e a colaboração do Estado. Nossa proposição é que se construa uma Fundação Pública ou mista, mas que, nos moldes de outras existentes no país, guarde sua inteira autonomia. Os técnicos no assunto nos garantem sua inteira viabilidade.

É o seguinte o texto do documento lido por Mário Pedrosa:

"Na fundação do Museu das Origens prevê-se o estabelecimento de cinco Museus: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares.

Os museus são afins embora independentes entre si. O Museu do Índio já tem sua estrutura, organização própria, alguns recursos e acervo rico, mas sem local apropriado.

O Museu do Inconsciente também tem sua estrutura e organização própria, recursos e excelente acervo. Mas está com suas instalações precárias e mesmo algo ameaçadas. Cumpre assegurá-las para bem da cultura brasileira e mundial. O Museu de Arte Moderna tem local e sede magnífica que pode abranger os outros, mas não tem senão um pequeno acervo de obras, que sobrou do incêndio total.

A Fundação deve ser pública ou de natureza mista para assegurar sua permanência e solidez, sobretudo quanto a recursos, mas dispor de uma estrutura organizatória autônoma a fim de assegurar uma orientação cultural e artística não só coerente e homogênea, mas não sujeita a variações de orientação e administração, consequência de intervenções políticas extemporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis.

Um comitê de profissionais competentes, atuantes e um Conselho Deliberativo de personalidades eminentes e representativas, de respeitabilidade reconhecida na sociedade, serão responsáveis pela orientação cultural e artística da Fundação e uma administração eficiente, proba e autorizada.

O Museu de Arte Moderna deverá reconstituir um acervo que seja antes de tudo representativo da arte brasileira, suas primeiras figuras representativas do impressionismo como Visconti até as gerações seguintes como Brecheret, Se-

gall, Tarsila, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Portinari, Volpi, Goeldi, Lívio Abramo, até as de hoje, mais jovens. Deverá contar também com salas latino-americanas desde o uruguaio Torres García a artistas do México, da Argentina, do Peru, da Colômbia, da Venezuela, de Cuba, etc. Salas européias e norte-americanas. Salas de Arte Concreta; que responde as origens modernas do MAM, na Europa, no Brasil e na Argentina. Sala de Arte Neoconcreta do Brasil, além de salas de exposições temporárias.

O Museu do Negro terá acervo a se constituir a partir de peças trazidas da África e das criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas.

O Museu de Artes Populares terá acervo a ser constituído com peças colhidas nas várias regiões do Brasil, nos vários tipos de artefatos como cerâmica, madeira, ferro, flandres, palha etc.

Corpo de cursos teóricos e aprendizado prático do MAM: artes plásticas, música, cinema, vídeo-tape (laboratório de fotografia — oficina gráfica, atelier de gravura, marcenaria, moviola, etc.). Com algumas matérias gerais como História da Arte, Antropologia Cultural, seções especializadas: cultura urbana — comunidades rurais — comunidades tribais; festas urbanas, carnaval.

Fontes de financiamento: a — de empresas estatais; b — de orçamentos federal, estadual ou municipal; c — doações privadas.

Rendas do MAM serão obtidas através do uso da oficina gráfica, da marcenaria, atelier de gravura, laboratório de fotografia, sala de montagem (moviola), slides, serigrafia, etc.

Contribuição dos sócios serão necessárias para manter a organização democrática e popular da Fundação, assim como doações públicas e privadas de caráter permanente e temporário e especializadas.

Figura 53 Novo MAM terá cinco Museus. É a proposta de Mário Pedrosa. Jornal do Brasil, 15 de setembro de 1978. Fonte: Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

Figura 54 – Raphael Domingues. *Sem título*, 1948.
Nanquim sobre papel.
Fonte: Catálogo do Museu de Imagens do Inconsciente, 1980.

Em 1978, quando incluiu o Museu de Arte Virgem no conjunto do Museu das Origens, Pedrosa seguramente não advogava mais pela universalidade da ordenação da boa forma, amparada pela teoria da Gestalt. Por outro lado, o desapontamento com as vanguardas, sem dúvida, não era o mesmo sentimento que compartilhava em relação à eficácia social dessa arte elaborada em condições marginalizadas pelos internos: “a sociedade de Engenho de Dentro, com toda a precariedade de seus recursos, lhes deu âncora à vida, lhes marcou um destino” (PEDROSA, 1980a, p. 11).

O Museu do Índio, por sua vez, contaria com o pontapé inicial induzido pela mostra concebida por Pedrosa e Pape, que estava programada para ocorrer no começo do ano de 1979. Conforme defendera, *Alegria de Viver*, *Alegria de Criar* deveria ser a primeira apresentação da fase seguinte à reconstrução do MAM RJ, pois o seu propósito era o de exibir uma “cultura autêntica, de prodigiosa sabedoria no fazer e no conceber”, que constituiu

entre nós a primeira manifestação de arte original elaborada no país. “Eis por onde devemos começar o acervo do novo museu”, dizia Pedrosa.³²⁸ Além desse ponto de partida para renovar a instituição, o crítico promoveu a inserção de outras culturas primordiais para a formação brasileira: “os negros, que foram trazidos à força como escravos e que, através dos séculos, produziram uma série de contribuições de ordem artística e cultural que atestam a irreprimível força criativa do seu gênio”,³²⁹

Como vimos anteriormente, Pedrosa desenvolvera uma interpretação a respeito do impacto das produções artísticas de matriz africana sobre a sensibilidade moderna europeia, gerando o fenômeno da internacionalização. Essa leitura foi radicalizada após o exílio, sobretudo por meio de uma crítica mais incisiva ao legado colonial dos países desenvolvidos, que demorou para assimilar e permitir a entrada de culturas não ocidentais no relato da história da arte. Em diversas entrevistas que concedeu, o autor fez questão de ressaltar a origem imperialista que atravessou os primeiros movimentos de incorporação de artefatos e obras advindas de países africanos na Europa. Vimos, igualmente, seu esforço pessoal em trazer delegações de nações como Gana, Costa do Marfim e Nigéria para a sexta edição da Bienal Internacional de São Paulo, em 1961. Na ocasião, um conjunto de máscaras oriundas da Costa do Marfim foi exposto de maneira inédita, proporcionando um diálogo visual e artístico com obras de linhagem moderna. Esse movimento de inclusão de produções elaboradas fora do cânone europeu delineou a versão de um modelo de universalismo alargado e fraterno, no qual Pedrosa sedimentou o seu *corpus* escrito.

Sempre atento ao curso da história, o autor publicou em plena ditadura militar um artigo favorável aos movimentos negros pelos direitos civis que eclodiram nos Estados Unidos, inclusive, acenando favoravelmente ao uso da violência por parte da juventude negra como resposta plausível ao regime de opressão racista que sustentava a dinâmica capitalista norte-americana. Em meio ao levante que tomou o país durante as disputas presidenciais entre Democratas e Republicanos, que levariam meses depois o candidato Richard Nixon ao poder, Pedrosa escreveu:

Não há dois partidos nos Estados Unidos, mas apenas um de brancos privilegiados em pânico. E por isso, eu, obscuro jornalista dessas paragens subdesenvolvidas, solidário, como brasileiro, isto é, como negro, com os negros norte-americanos, ousaria dar um conselho a todos dirigentes e não dirigentes brancos dos Estados Unidos: Procurem fazer presidente da República dos Estados Unidos da América na próxima legislatura o dr. Martin Luther King Jr.³³⁰

328 PEDROSA, Mário. Repensando uma estética nacional a partir das cinzas do MAM. Entrevista concedida a Maria Angélica de Carvalho. *O globo*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

329 Idem. 14 jul. 1978.

330 PEDROSA, Mário. O poder negro, essa realidade. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 6 ago. 1967. Arquivo Biblioteca Nacional.

Tratava-se de *O poder negro, essa realidade*, de 1967, texto de uma reflexão tremendamente lúcida e atual, no qual se baseou em pensadores e ativistas negros contemporâneos como Stokeley Carmichael, Ralph Browne, Byard Rustin e Malcolm X para engrossar a sua reprovação ao modo de produção capitalista que nunca fez questão de integrar os negros à cultura americana. A negação à população negra gerou um movimento de perseguição e crítica aos valores caros à tradição dos Estados Unidos, como o sonho americano que, a propósito, os cidadãos não brancos foram impedidos de usufruir:

E, através do incêndio e da violência, as massas negras os acompanham. [...]. Argumente-se como se quiser, é preciso convir que o nacionalismo negro é a resposta inevitável das massas negras. Os negros quando se levantam sob o acalanto de *burn, baby, burn*, a violência e a insurreição para eles é [sic] o meio, a oportunidade de alcançar dignidade e auto respeito.³³¹

Na condição de desterrado, o autor participou do 28º congresso da AICA, em 1976, em Portugal, com o tema *Arte Moderna e Arte negro-africana: relações recíprocas*. A reunião organizada pela delegação portuguesa da AICA foi simbólica, pois ocorreu dois anos após o término do regime autoritário salazarista, representando, portanto, o triunfo da democracia no país. Essa nova condição política certamente impactou a escolha da temática do congresso, destinado a debater as influências mútuas entre a arte moderna de raiz ocidental e a arte realizada em países africanos.

As sessões foram divididas entre as seguintes temáticas: A arte moderna e a descoberta da arte negro-africana; Natureza e função da arte na Europa e em África – transformação do conceito de arte; A arte europeia do ponto de vista africano; Mutações na Etnologia; e A caminho de uma abertura antropológica, sob coordenação dos críticos Michel Serres e Giulio Carlo Argan. Os debates ocorreram na Fundação Calouste Gulbenkian em paralelo à exposição intitulada *Modernismo e Arte Negro-Africana*, ocasião na qual foram exibidas pinturas dos artistas Pablo Picasso, Amadeo Modigliani e Emil Nolde junto a obras oriundas de Mali, Nigéria, Moçambique, Angola, Guiné-Bissau, Gabão, Gana e Camarões (RAMOS, 2010, p. 51). A seleção do tema foi uma oportunidade para confrontar historiadores e críticos de arte acostumados a conceitos ocidentais, como os de sublime, beleza e harmonia, convocando-os a reorganizar seus sistemas de interpretação. A importância da temática designada pela AICA naquele ano foi justificada da seguinte maneira: “Neste período em que a África desempenha um papel determinante na vida mundial e se define como o ‘Continente da Esperança’, acreditamos ser oportuno a reflexão do nosso congresso o tema *Arte Moderna e Arte negro-africana: relações recíprocas*” (SP/AICA apud BARÃO, 2015, p. 266).

Além de Mário Pedrosa, o crítico brasileiro Mário Barata também participou do congresso, em conjunto com intelectuais oriundos da África, Oceania, Europa, Ásia, América do Sul e América do Norte. Dentre os diversos debates conduzidos no encontro, as contribuições mais relevantes

331 PEDROSA, Mário. O poder negro, essa realidade. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 6 ago. 1967. Arquivo Biblioteca Nacional.

Figura 55 Programa da Sessão Portuguesa da AICA, 1976.
Arte Moderna e Arte negro-africana: relações recíprocas.
Fonte: <https://www.archivesdelacritiquedart.org/>

foram, decerto, mobilizadas pelo filósofo senegalês Babakar Sine, que na época publicou livros em parceria com Samir Amin. Vale lembrar que o economista egípcio fora uma referência intelectual significativa para os últimos textos escritos por Pedrosa. Além de colocar em cheque a noção de arte negra elaborada sob o prisma ocidental, o senegalês igualmente questionou as limitações impostas pelo confronto entre as terminologias “arte primitiva” e “obra de arte”, a fim de criticar a abordagem única dos objetos de arte africanos. Ademais, evidenciou a urgência de a crítica se debruçar para além de um olhar exclusivamente museológico, de forma a interpelar os trabalhos africanos a partir de uma totalidade, inserindo elementos de diversas áreas do conhecimento, como a geografia, a cultura, o meio ambiente, a economia, entre outros (BARÃO, 2015, p. 274). No que lhe concerne, Mário Barata assinalou a emergência do uso de uma metodologia crítica que levasse em consideração um exame interdisciplinar das obras de arte: “a ampliação da arte, do ponto de vista da crítica de arte, levou a uma posição para além da estética, com a introdução de uma abordagem etnológica e antropológica” (BARATA *apud* BARÃO, 2015, p. 276).

A presença de Mário Barata no congresso português não era casual, visto que o autor se dedicara ao estudo da arte negra no Brasil desde a década de 1940. Anos mais tarde publicou a obra *A escultura de origem negra no Brasil*, de 1957. De acordo com o pesquisador Hélio Menezes, o recorte geográfico de análise de Mário Barata reduziu-se às regiões da Bahia e do Rio

de Janeiro, locais onde “parecem ter se conservado de maneira evidente as técnicas e concepções plásticas africanas” (BARATA *apud* MENEZES, 2018, p. 64). Havia, ainda, no trabalho mencionado, uma abordagem ambígua sobre a origem das obras elaboradas por artistas negros, que o autor incluía “numa mesma categoria formal, por exemplo, obras oriundas da África e da Oceania” (MENEZES, 2018, p. 66).

Uma das conclusões levantadas por Pedrosa a partir do congresso incidu sobre o foco das reflexões estarem pautadas exclusivamente nos percursos da história e da crítica do século XX. O autor aproveitou a oportunidade para expor a sua desconfiança em relação às limitações do campo que ajudou a cristalizar, reforçando seu olhar cético, característico das obras publicadas após o exílio:

A arte chega a uma enorme bifurcação e a crítica de arte acaba inundada. Ela entra em crise, porque não conseguiu até hoje sistematizar e coordenar um conjunto de experiências artísticas do século. E é essa experiência que gera a crise da crítica da arte e da arte (PEDROSA *apud* BARÃO, 2015, p. 278).

Por fim, destacou que, apesar do poder de alcance reduzido da atividade crítica, via com urgência a necessidade do empréstimo de instrumentos analíticos derivados de outras disciplinas, como a etnologia e a antropologia. Indubitavelmente, o ponto central do evento português, o elo entre a arte africana e a arte ocidental, orientado do ponto de vista antropológico, bem como a inserção no debate de autores fora da órbita canônica de produção de conhecimento, catalisou as reflexões que Pedrosa vinha delineando desde a sua passagem pelo Chile. Os ecos do congresso certamente alastraram-se na elaboração dos dois últimos projetos museológicos do autor.

Contudo, as limitações desse acercamento devem ser apontadas, pois a avaliação dessas obras executadas fora do crivo ocidental frequentemente era engendrada a partir de um prisma genérico. Tal como Mário Barata, Pedrosa também cometeu alguns deslizes no olhar antropológico destinado às produções de matriz africana, sem se ater às particularidades estéticas de cada região. Por esse ângulo, vale citar o Museu de Arte Negra, concebido pelo dramaturgo, artista, poeta e político Abdias Nascimento, em 1950, primeira iniciativa museal designada à exposição, preservação e divulgação da produção de artistas negros no Brasil. Conforme pontuara Nascimento, o Museu de Arte Negra era fruto da “teoria da Negritude”, que implicava “uma visão de arte e de vida – costumes, histórias, crenças, estética – enfim, um complexo de valores a serem resgatados após quatro séculos de existência na opressão” (NASCIMENTO, 1968, p. 21). Além das manifestações de artistas negros, o Museu de Abdias Nascimento abrigava também obras de “artistas brancos, amarelos, dos homens de todas as raças e nacionalidades. Importam aqueles valores estéticos que só a raça ou a vivência dos valores da raça negra conferem à obra” (Ibid., p. 21). Colaboraram para o acervo do Museu de Arte Negra artistas como Heitor dos Prazeres, Emanuel Araújo, Tunga, Carlos Scliar, entre outros. Abdias Nascimento foi “o primeiro intelectual a articular publicamente o tema da arte afro-brasileira como ferramenta político-artística de militância antirracista” (MENEZES, 2018, p. 102).

Por sua vez, o patrimônio do Museu do Negro dentro do complexo do Museu das Origens deveria ser constituído “de peças trazidas da África e das criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas” (PEDROSA, 1995, p. 312). Essa síntese apresentada pelo autor deixava claras algumas imprecisões referentes à complexidade artística de herança africana e afro-brasileira, além de expor a arte negra³³² como um todo geográfico e cultural abrangente. Por outro lado, faz-se necessário salientar que o projeto das cinco entidades incorporadas ao Museu das Origens foi um plano inicial pensado nas condições mais adversas e em um curto intervalo de tempo. Podemos conjecturar que, se a proposta tivesse saído do papel, evidentemente os vetores museológicos desse programa seriam aprofundados, bem como o corpo profissional envolvido seria expandido, a exemplo dos intelectuais de maior competência convidados para integrar a mostra *Alegria de Viver, Alegria de Criar*.

Em linhas gerais, o que se propunha naquele momento era a quebra da hierarquia entre as linguagens artísticas e as produções decorrentes de variadas localidades para além das concepções europeias. Ademais, o exercício recomendado pelo crítico calcava-se no tensionamento dos códigos tradicionais da arte arquitetados desde o Renascimento, ao inserir saberes e práticas de origem popular. Coerentemente à defesa elucidada no ensaio *Arte Culta e Arte Popular*, Pedrosa incluiu, ainda, um Museu de Artes Populares no projeto do novo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Essa inclusão, porém, não era um dado inédito. Basta recordar as mostras organizadas por Lina Bo Bardi, como *Bahia no Ibirapuera*, de 1959, e *A mão do povo brasileiro*, de 1968, no MASP, para citar dois exemplos. Ambas foram resultado de viagens realizadas pela arquiteta por diversas cidades do interior do país. A partir dessas incursões, a italiana concebeu um inventário de objetos de diferentes naturezas e procedências que colocava em cheque a oposição de categorias estanques, como as de arte erudita e artes aplicadas ou, ainda, de alta cultura e baixa cultura. Lina Bo Bardi se baseou em um aparato cenográfico incomum para a época, buscando não apenas contextualizar os objetos expostos, mas, especialmente, ressaltar suas qualidades estéticas e formais. Por seu turno, o museu de Pedrosa seria constituído por “peças colhidas nas várias regiões do Brasil, nos vários tipos de artefatos como cerâmica, ferro, flandres, palha, etc.” (Ibid., p. 312). Consciente das restrições de compra de obras de artistas modernos de origem europeia que formaram o acervo original da instituição, Pedrosa traçou algumas prioridades que o MAM RJ deveria seguir:

A primeira coisa importante é tentar, diante da impossibilidade de fazer um acervo que compreenda as obras ilustres que se fazem pelo mundo, restringir-se, numa primeira fase, ao que de melhor fizeram ou fazem os artistas brasileiros. Deve-se

332 Sobre as distintas categorizações utilizadas, como arte negra, arte afro-diaspórica, arte afro-brasileira, afrodescendente, entre outras, e os significados múltiplos atribuídos a essas terminologias ao longo do século XX, ver: MENEZES, Hélio. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. 2018. 229f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

convocar os artistas em geral para que assistam ao museu, quer com obras próprias, de outros artistas, ou com o que puderem oferecer de interesse e valor. Imagino que se deve sair pelo Brasil e buscar, onde estiverem, obras que sejam de interesse artístico-cultural, que possam ser apresentadas e colecionadas no museu.³³³

O complexo de museus também compreendia uma ala reservada à arte moderna representativa do país, desde os mestres do impressionismo, como Eliseu Visconti, até os expoentes ligados ao movimento modernista, como Lasar Segall, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Alfredo Volpi, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, além dos mais contemporâneos. O crítico tinha noção da centralidade dos artistas de países vizinhos para a história das exposições do MAM RJ, por isso incluiu no programa a projeção de salas latino-americanas com artistas de Cuba, Uruguai, Peru, Argentina, Colômbia, Venezuela, etc. Por fim, mencionou a incorporação das salas de arte concreta e neoconcreta, cujo apoio do crítico fora decisivo na década de 1950 (PEDROSA, 1995, p. 312).

Francisco Bittencourt foi uma testemunha importante dos debates que se desenrolaram após o incêndio da entidade e acompanhou de perto todas as disputas entre artistas, diretores e patronos ao redor do Museu. O autor gaúcho registrou que o projeto do Museu das Origens foi aprovado integralmente, entretanto foi considerado incompatível com a estrutura do MAM RJ (BITENCOURT, 2016, p. 417). Apesar da aprovação integral, a proposta de Pedrosa foi vista com desconfiança por outros críticos, como Roberto Pontual, que enxergou naquele modelo uma disposição para arregimentar peças e transformar objetos em fetiches, em detrimento da mobilização concreta das práticas museológicas. Segundo destacou Pontual, “[...] o projeto de Pedrosa tenderia a privilegiar mais o museu-depósito do que o museu-atividade, mais o estático do que o dinâmico, mais o fechado entre quatro paredes do que o aberto à rua e à cidade, mais a conservação do que a produção” (PONTUAL, 2013, p. 477). Por seu turno, Pedrosa reforçou a sua preocupação pela reconstrução de um museu “vivo”: “não sou contra as experiências e as inovações. Sou por um Museu das Origens junto ao mais livre experimentalismo em todas as áreas da cultura”.³³⁴

O que estava em jogo era a continuidade das atividades desenvolvidas na Área Experimental, que não foi sequer mencionada no projeto pensado por Pedrosa. O artista Cildo Meireles, personagem atuante no espaço experimental, frisou a relevância da proposição museal do crítico, embora tenha revelado que o Museu das Origens “parecia diminuir a importância da arte contemporânea” (SANT’ANNA, 2015, p. 17). A despeito do ceticismo de Pontual e de outros atores envolvidos na reelaboração do MAM RJ, o que importava naquele momento era a construção de um espaço democrático

333 PEDROSA, Mário. Repensando uma estética nacional a partir das cinzas do MAM. Entrevista concedida a Maria Angélica de Carvalho. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

334 PEDROSA, Mário. Primeiro o incêndio, agora a destruição. Entrevista concedida a Ricardo Arnt. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

de debate para renovar a instituição que se tornara pó. Todavia, o trauma gerado pelo incêndio e a ausência de espaços para as ações artísticas mais avançadas gerou uma lacuna difícil de ser reparada, como demonstrou a pesquisadora Fernanda Lopes:

A destruição do Bloco de Exposições teve para os artistas um impacto que ia além dos montes de cinzas, dos ferros retorcidos, dos estilhaços de vidro, e dos restos irreconhecíveis de toda espécie de material. A ausência do Museu, não só como lugar de exposição, mas também como local de debate, sem que nenhum outro espaço se apresentasse efetivamente como uma opção (além de mudanças significativas nos campos artístico e político do país), parece ter desarticulado essa geração e todas as discussões que ela e suas obras vinham trazendo sobre o cenário artístico, social e político brasileiro (LOPES, 2013, p. 92).

Diante dos desencontros e das disputas acirradas em torno da reestruturação do MAM RJ, Pedrosa ressaltava: “o tempo não é mais de bazófilas, nem de intrigas, nem de rivalidades mesquinhas” (PEDROSA *apud* BITENCOURT, 2016, p. 403). Mas, àquela altura, o autor partilhava a sua atenção com um outro projeto, que, logo na sequência, concentraria todo o seu engajamento: a formação do primeiro partido dos trabalhadores do país. Pedrosa dizia: “Foi uma vitória colossal para todos aqueles no Brasil que sonham com o socialismo. Toda pessoa que aqui sonha com o socialismo está com o coração batendo de entusiasmo. E é essa força que vai criar o partido”.³³⁵ Mesmo perante as derrotas, fracassos e frustrações, o crítico permaneceu otimista e coerente com as lutas com as quais se comprometeu ao longo da vida. Em meio aos conflitos e divergências acentuados durante as discussões ao redor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pedrosa se correspondeu com o então expoente do movimento operário que despontou na Grande São Paulo:

Lula: Tenho acompanhado com o mais vivo interesse sua atuação no movimento operário e, mais recentemente, no Congresso dos Trabalhadores na Indústria realizado nesta Capital. Por isso, valho-me desta carta para lhe testemunhar minha alegria de velho militante socialista pela firmeza, lucidez e combatividade que você demonstrou no transcurso dos trabalhos. Sei que você, cuja liderança vem tomando vulto de norte a sul do país, no movimento da classe operária brasileira, não gosta muito de manifestações de intelectuais na vida sindical. Compreendo e respeito sua ojeriza nesse sentido, pois a história desse movimento operário, principalmente no Brasil, está recheada de exemplos de salamaleques, tapinhas nas costas e outros tipos de engodo [...]. Felizmente, desses trejeitos nunca sofri, muito menos, hoje, nessa idade em que não se é

335 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: “A arte não está na primeira fila da revolução”. Entrevista concedida a João Ricardo Moderno. *Jornal O trabalho*, 11 jun. 1979. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

mais candidato a nada, a não ser continuar a ser fiel às ideias da mocidade (PEDROSA, 1980b, p. 11).

O entusiasmo do crítico decerto é explicado pelo protagonismo que o povo, dissolvido na figura do trabalhador operário, constituiu no interior do próprio PT e, igualmente, pela forma como a fundação do partido se diferenciou da natureza parlamentar que caracterizara a formação de outras agremiações políticas tradicionais. Em *Futuro do Povo*, artigo escrito nessa conjuntura, Pedrosa sustentou esse argumento: “o nosso principal meio de produção é a nossa nova classe social, esta classe que assume agora missão verdadeiramente histórica: dar-nos com o Partido dos Trabalhadores o melhor do futuro do povo brasileiro” (Ibid., p. 22).

Mário Pedrosa teve, finalmente, “reconhecida a sua longa trajetória de luta pelo socialismo com a honrosa deferência de ser filiado número 1 de um novo partido” (KAREPOVS, 2017, p. 176), resumiu Dainis Karepovs. A cerimônia da fundação do partido foi o último grande evento público de que o autor participou. O crítico faleceu pouco tempo depois e foi enterrado sob a bandeira do movimento que ajudou a criar. Na ocasião da despedida, Hélio Pellegrino expressou um sentimento que continua pertinente até os dias de hoje: “Mário Pedrosa morreu. Sua presença, no entanto, está plantada como uma grande árvore, na terra mais fértil da cultura brasileira. Mestre da fraternidade, da liberdade e da justiça, príncipe do espírito a serviço do povo, sua palavra não passará” (PELLEGRINO, 2017, p. 222).

Lula e bandeira do PT no enterro de Mário Pedrosa

Foi sepultado ontem de manhã no Cemitério São João Batista o escritor e crítico de arte Mário Pedrosa, que morreu na madrugada de anteontem, aos 81 anos. Seu caixão estava coberto pela bandeira do Partido dos Trabalhadores (PT). Ao enterro compareceram cerca de 300 pessoas, dentre as quais o presidente do PT, Luís Inácio da Silva, o Lula, a economista Maria da Conceição Tavares, o historiador Hélio Silva, o presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, Pedro Calmon, e a mulher do governador Chagas Freitas, d. Zoé Chagas Freitas.

Era grande a presença de políticos, especialmente do PT, partido que Mário Pedrosa ajudou a fundar. Acompanharam o enterro os deputados Edson

Lula ao lado da viúva, d. Mary

tinham a mesma idéia sua. Ele vai-se embora mas as suas

Figura 56 Lula e a bandeira do PT no enterro de Mário Pedrosa.

Jornal O Globo, 7 de novembro de 1981.

Fonte: Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP.
Fundo Mário Pedrosa.

Considerações Finais

Por que as múltiplas frentes de trabalho às quais Mário Pedrosa se dedicou são cada vez mais resgatadas em pesquisas acadêmicas, publicações e exposições? Há algum fator que dê conta de explicar o interesse crescente pelo *corpus* crítico do autor? Afinal, qual é a atualidade de Pedrosa e de que maneira o seu pensamento auxilia na compreensão dos impasses do sistema artístico e da tentação autoritária que tomou conta da vida política do país? Evidentemente, não há uma resposta única que esgote as perguntas acima, tampouco a natureza dessas explicações é homogênea. A vocação plural do autor e o dilatado arco temporal de sua obra, que abrange cerca de seis décadas de pensamento intenso, exigem avaliações igualmente heterogêneas. A busca por uma solução apressada dificulta a percepção das nuances, da complexidade e, especialmente, da coerência de um programa estético e político ancorado na prática incondicional da liberdade.

A imagem do enterro do crítico e o caixão coberto pela bandeira do Partido dos Trabalhadores, que encerra o 3º capítulo desta tese, podem sugerir algumas chaves de leitura sobre os rumos que as ideias defendidas pelo autor tomaram ao longo dos últimos anos. Os seus ecos ressoam até os dias de hoje, já que o substrato daquele programa político se entrelaça ao curso da história, seja pelo legado de Pedrosa na formação do PT e o desencontro acarretado pelas direções que o partido assumiu, seja pela perseguição a quaisquer princípios oriundos da esquerda em um panorama obscurantista que tenta controlar o debate público no país. Seguramente, a imaginação social e a aspiração por outros mundos possíveis, inerentes ao pensamento do autor, contribuem para equacionar esse beco sem saída.

É significativo ponderar que a conjuntura que autoriza a escalada reacionária é a mesma que conserva em suas fissuras a admissão de noções caras ao pensamento de Pedrosa, como liberdade, solidariedade, esfera pública, ética e revolução. O acirramento das desigualdades e a consolidação do neoliberalismo indicam a exaustão das utopias vislumbradas não apenas pelo crítico, mas por muitos intelectuais de sua geração. Em contrapartida,

Figura 57 *Manto Tupinambá.*

Fonte: Catálogo da mostra *Brasil +500 Mostra do Redescobrimento*

o resgate do projeto pelo qual Pedrosa batalhou mantém a sua palavra viva e imprescindível “para que possamos nos instruir sobre as virtudes da lucidez, da firmeza da luta, da paciência na adversidade e da esperança na escuridão” (PELLEGRINO, 1982, p.13).

Nesta tese, buscamos decifrar um período da vida do autor pouco pesquisado, levando em consideração a experiência do exílio forçado no Chile, nação que vivenciou uma realidade singular na história do continente: a concretização de um governo socialista pela via democrática e pacífica. Em um campo minado de ditaduras, floresceu a utopia do bem-estar social e da liberdade popular. Esse ambiente favorável ao diálogo intercultural foi marcado pela ascensão de um novo sujeito histórico que acirrou o tabuleiro geopolítico da Guerra Fria: o povo procedente do Terceiro Mundo. As dinâmicas de descolonização dos países asiáticos e africanos alteraram as relações de força e instauraram uma perspectiva policêntrica, colocando em cheque a lógica bipolar do mundo dividido entre o hemisfério ocidental capitalista e a União Soviética comunista. O sopro dessa mudança geopolítica também modificou significativamente as bases epistemológicas eurocentradas, de tal modo que essa “estrutura de sentimentos [...] atravessou o mundo” (GILMAN, 2003, p. 41), aportando os seus alicerces na via socialista chilena, da qual Mário Pedrosa foi testemunha.

Na prática, o correlato terceiro-mundista no campo da cultura reivindicou pela “recuperação de tradições indígenas e populares, na medida em que pudessem considerar indicadores de oposição à influência europeia” (PÉREZ-BARREIRO, 2017, p. 33). Vimos que Pedrosa ficou conhecido pela defesa árdua do abstracionismo no Brasil, no entanto, sua batalha real foi por uma noção de modernidade ampliada e fraterna que, desde o final da década de 1940, abrigou, ainda, a produção dos pacientes esquizofrênicos, as experiências realizadas por crianças e demais realizações artísticas distantes do modelo eurocêntrico. Durante o exílio chileno, essa visão alargada de arte e de modernidade foi radicalizada depois que Pedrosa se aproximou de autores e referências ancoradas no chamado terceiro-mundismo. O crítico não se asilou no Chile apenas para fugir das “patas”³³⁶ da ditadura, mas para contribuir efetivamente para o progresso da experiência capitaneada por Salvador Allende. Por esse ângulo, é válido acrescentar a dimensão solidária ao itinerário de Pedrosa e avaliá-lo em conjunto com a ideia de liberdade intrínseca à sua obra. Solidariedade e liberdade foram dois pilares que sustentaram toda a trajetória do crítico e, nesse sentido, o desterro chileno foi uma ocasião na qual essas noções se congregaram gerando um momento extraordinário na história da arte latino-americana.

As reflexões de Pedrosa após o exílio têm sido objeto de estudos acadêmicos recentes (CÁCERES, 2010, MAIA NETO, 2014; QUINTELLA, 2018). Todavia, faz-se necessário registrar que uma parcela da crítica e da historiografia da arte produzida no Brasil priorizou uma leitura mais formalista das escrituras do autor, privilegiando certas fases em detrimento

336 Referência ao termo utilizado em uma matéria escrita pelo crítico e publicada no jornal *Correio da Manhã*. Ver: PEDROSA, Mário. Censores, tirem a pata de cima do teatro e do cinema. *Jornal Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 24 mar. 1968. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

de uma análise mais acurada dos escritos tardios do crítico e de sua passagem pelo Chile. Uma das justificativas para a omissão seria a de que as considerações reflexivas do autor, depois do desterro chileno, não teriam muito a acrescentar ao seu legado, por estarem mais próximas de uma “petição de princípios” (MAMMÌ, 2015, p. 19-20). Essa falta de disposição vai de encontro ao diagnóstico realizado por Frederico Moraes há mais de quarenta anos e que, lamentavelmente, segue valendo: a dificuldade de o Brasil estabelecer um diálogo intercultural com os países vizinhos (MORAIS, 1979).

Sabemos que o *corpus* escrito de Pedrosa se tornou um cânone, assim como muitos artistas que apoiou, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros, consolidando as vertentes construtivas brasileiras como um movimento de grande visibilidade e circulação em galerias e instituições museais por todo o mundo. Esse fato é facilmente comprovado, basta constatar a inclusão desses nomes nos acervos dos museus mais importantes do circuito internacional. Não obstante, há histórias que prevalecem dentro do próprio cânon a despeito de outras. São sobre essas frestas esquecidas e que ainda despertam pouca aspiração que este trabalho procurou se debruçar. Não há dúvidas de que essa etapa negligenciada de uma figura consagrada e amplamente estudada, como Mário Pedrosa, tende a delatar o distanciamento que os produtores de conhecimento sobre arte insistem em manter em relação aos países vizinhos. O desprestígio e a ausência de entusiasmo com as tradições latino-americanas acabam trazendo à tona os resquícios de colonialidade persistentes em parte do discurso artístico produzido no contexto brasileiro.

É sabido que a história da arte enquanto disciplina, tal como os museus, derivou-se dos sistemas de dominação sedimentados desde o Renascimento. A engrenagem interna desses sistemas propiciou a criação de categorias, a hierarquização de gêneros, linguagens, procedências e, notadamente, a formulação de enunciados. Conforme observara Adriano Pedrosa, “a história da arte é também uma história do progresso, da evolução, sempre pautadas na escala europeia” (PEDROSA, 2015, p. 26). Em boa medida, Mário Pedrosa mobilizou seus escritos para certificar-se das discrepâncias ocorridas no interior da disciplina artística, inclusive, dos mecanismos de perpetuação de parâmetros discriminatórios. Vale lembrar do estudo realizado em *Arte Culta e Arte Popular*, no qual sinalizou as origens da cisão entre alta e baixa cultura, tendo como horizonte a vivência *in locu* nas cooperativas de artesanato chilenas. Nessa perspectiva, um dos objetivos centrais desta tese é empenhar-se em localizar a obra de Pedrosa no debate latino-americanista da década de 1970, abarcando, além disso, um exame histórico e político da região, a fim de evitar uma leitura isolada das escrituras do autor.

Indubitavelmente, no final da vida, o crítico produziu com menos frequência em comparação com as décadas anteriores, nas quais chegou a publicar artigos diários em periódicos como o *Jornal do Brasil*. Mesmo tendo diminuído a periodicidade de suas publicações, não deixou de formular um pensamento de extrema relevância para a assimilação não apenas das artes visuais, mas do curso político do país. Tratava-se da elaboração de diretrizes políticas para a rearticulação da conjuntura democrática vislumbrada para aquele momento: “hoje é o Brasil inteiro que exige pacificação, pede anistia, ou pelo menos que se termine o quanto antes com este país

dilacerado e em desordem institucional e administrativa”.³³⁷ Antes de falecer, se dedicou à escritura do livro intitulado *Discurso Pré-Constituinte*, em que mobilizou uma outra forma de contar a história do Brasil distante da versão oficial que, segundo ele, era uma ficção.³³⁸

A obra tardia de Pedrosa foi objeto de crítica e desconfiança por algumas personalidades associadas ao novo circuito cultural que começava a se sedimentar no princípio dos anos de 1980. Em entrevista concedida ao pesquisador Franklin Pedroso, Lygia Pape identificou os possíveis motivos que geraram esse sentimento de mal-estar em relação às ideias respaldadas por Pedrosa. Pape levantou algumas hipóteses sobre a tentativa de apagamento dos posicionamentos defendidos pelo autor nos últimos anos de vida. A primeira se relacionava à atividade política do crítico, especialmente, a proximidade que manteve com o Partido dos Trabalhadores e com Lula, prejudicando, conseqüentemente, a divulgação de suas reflexões: “Achei que eu estava tendo uma paranoia, mas depois eu percebi claramente que nessa época o PT não era bem-vindo e era uma maneira que eles tinham de negar o Mário [...] acho que o silêncio foi muito em função da atividade política” (PAPE *apud* PEDROSO, 1992, p. 212-213).

O segundo indício apontado pela artista exprime um outro ponto de vista que nos ajuda a entender as nuances envolvidas no suposto abafamento da atividade intelectual do autor. Segundo Pape, houve uma necessidade de

Insinuar que Mário estaria com ideias defasadas. Mas não é verdade porque você pega hoje, como você vê, vem um crítico ou representante da Bienal da Documenta de Kassel ao Brasil. O Mário, em 75, quando ele fez aquele artigo Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, ele fala da crise da arte da Europa, da crise da arte nos Estados Unidos e diz que agora é a hora do terceiro mundo começar a tomar o seu lugar. E esta vinda do curador para ver obras brasileiras para colocar na Documenta de Kassel como ele também está indo para a Ásia e também para a África, para descobrir artistas, isso Mário previu em 75. [...]. O Mário percebeu isso, era uma espécie de premonição aguda, de pura inteligência, é percepção” (Ibid., p. 213-214).

O relato de Pape é esclarecedor e permite uma série de interpretações a respeito do silêncio incidido sobre a obra tardia do autor ainda naquele período e que persistiu até os últimos anos. Não por acaso, a artista escreveu

337 PEDROSO, Mário. Autocrítica de Mário Pedrosa. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21. nov. 1982. Autocrítica foi o único capítulo do livro *Discurso Pré-Constituinte* que o autor escreveu em vida. Um manuscrito desta obra revela que o crítico estruturou o livro em dez capítulos divididos pelos seguintes temas: I: O Amanhecer; II: Quilombos; III: Oba Oba de uma Nação; IV: Autocrítica; V: Continuidade; VI: O Moleque de São Cristóvão; VII: A Ideia (Independência); VIII: A República; IX: A Revolução de 30; X: 64 e o PT. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

338 Essa foi a forma que a artista Lygia Pape descreveu o entusiasmo compartilhado pelo crítico acerca de seu último projeto antes de falecer: “Esse trabalho é o Discurso Pré-Constituinte. É um trabalho lindíssimo. Ele começou, fez alguns capítulos. [...] Então ele ia fazer uma outra história do Brasil que era lindíssima” (PAPE *apud* PEDROSO, 1992, p. 195).

uma dissertação baseada nesse conjunto de textos elaborados pelo crítico. *Catiti Catiti, na Terra dos Brasis*, defendida em 1980, ancorava-se na capacidade criadora exposta por “manifestações anônimas e criativas do homem do povo, que Mário Pedrosa diz se encontrar mergulhado na miséria” (PAPE, 1980, s/p). De acordo com a autora, a miséria era o denominador comum a todos os povos latino-americanos, logo, “emergir do caos” era a única tarefa possível. Pape questionava: “Podemos então usar, ou ter, os mesmos procedimentos, que os nossos ricos vizinhos, imersos em penúria cultural? A nossa penúria é material. A dele, é mais profunda e irreversível porque cultural” (Ibid., p. 72-73). Sem dúvida, a ressonância da obra tardia de Pedrosa, assim como dos experimentos de Hélio Oiticica, pairava sobre a versão de Pape. Contudo, o que prevalecia em seu prisma era o impacto da cultura popular urbana nas práticas experimentais de artistas que inicialmente se ligaram ao movimento neoconcreto. Segundo Vanessa Machado, a cultura popular se

Entrelaça com perspectivas abertas por trabalhos seus [Pape] e de Oiticica, tendo sido escrita no último momento talvez em que a “cultura popular” foi protagonista no debate brasileiro. As décadas de 1970 e 1980 talvez tenham sido o “canto do cisne” do “popular”, quando este ainda despertava esperanças de grandes transformações” (MACHADO, 2014, p. 130).

É possível estabelecer uma ponte entre a recuperação das tradições populares nas décadas apontadas por Machado com uma tendência geral observada não apenas em investigações acadêmicas, mas, também, em projetos curatoriais atuais. Trata-se, em linhas gerais, do intento de resgatar histórias marginalizadas centrais para a formação cultural brasileira, como as indígenas e as afro-diaspóricas, que, não obstante, ficaram de fora dos grandes relatos. Possivelmente, a primeira tentativa dessa retomada tenha ocorrido na ambiciosa mostra curada por Nelson Aguilar, *Brasil +500 Mostra do Redescobrimento*, em 2000. O argumento curatorial se amparou no Museu das Origens, concebido por Mário Pedrosa, em 1978, após o incêndio no MAM RJ. Aguilar partiu dos cinco eixos que formaram o complexo museal de Pedrosa e acrescentou mais oito: Arqueologia; A Primeira Descoberta da América; Artes Indígenas; Carta de Pero Vaz de Caminha; Arte Barroca; Arte Afro Brasileira; Negro de Corpo e Alma; Arte Popular; Arte do Século XIX; Arte Moderna; Imagens do Inconsciente; Arte Contemporânea e Olhar Distante. O desenvolvimento dos demais módulos foi justificado pela limitação do projeto concebido por Pedrosa, julgado como uma proposta datada: “é necessário um ponto de vista mais aberto para lidar com a ideia do Mário para o Museu das Origens”.³³⁹

Na zona das Artes Indígenas, o curador mencionou a mostra *Alegria de Viver, Alegria de Criar* como uma referência essencial, além de citar a correlação entre a produção artística dos povos originários e a arte pós-moderna, traçada por Pedrosa no final da década de 1960. Segundo Aguilar, o crítico “entendeu a arte contemporânea como um duplo da arte indígena ao assumir o compromisso de transformar espectadores em participantes. [...].

339 AGUILAR, Nelson. Curador descarta novidades. *Folha de São Paulo*. 19 abr. 2000. Acervo Folha de São Paulo.

Figura 58 Nivalda Amaral de Jesus, 67, líder da comunidade de Olivença (BA), vê manto tupinambá em SP.

Fonte: Acervo Folha de São Paulo/Fotografia: Flávio Florido

A predominância do ter pelo ser se acompanha no repúdio do circuito artístico” (AGUILAR, 2000, p.33). O Museu das Origens nunca saiu do papel, pois não havia “condições de interpretar a arte brasileira como um caudal alimentado por vários afluentes. Essa tarefa não pode mais ser postergada sob a pena de não conhecermos mais o corpo do país” (Ibid., p. 34).

O manto tupinambá previsto para a exposição de Pape e Pedrosa foi apresentado na ocasião de *Brasil +500 Mostra do Redescobrimento* e, finalmente, o público pôde admirar o “esplendoroso manto vermelho de penas”, conforme descrevera Haroldo de Campos. Um dos importantes pilares da cultura brasileira fora espoliado pelos holandeses em meados do século XVII e, atualmente, encontra-se sob a salvaguarda do Museu Nacional da Dinamarca³⁴⁰. O refinamento do manto era tão extraordinário que anteriormente havia sido atribuído ao imperador de Tenochtitlan, Montezuma, “até que os ornitólogos acabaram por identificar os pássaros de nossa fauna”.³⁴¹

A grandiosa mostra que expôs mais de quinze mil peças de acervos brasileiros e estrangeiros foi em parte custeada pelo banqueiro Edemar Cid Ferreira. O então presidente da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais enxergava a ocasião como um grande negócio: “Eu aposto quando sei que vou pegar o patrocinador”.³⁴² Indiscutivelmente, esse modelo museológico cooptado por figuras ligadas a bancos e empresas privadas era a antítese da

340 *SOMOS tupinambá, queremos o manto de volta* foi o título de uma reportagem veiculada no jornal Folha de São Paulo, sobre a reivindicação do manto feita por uma comunidade situada em Olivença, no sul da Bahia. A população do modesto distrito, de aproximadamente mil pessoas, dizia-se descendente dos índios tupinambás e exigia que o artefato permanecesse no Brasil. Uma das lideranças locais, Núbia Batista da Silva, apontou: “Estamos vivendo um processo de resgate cultural. Recuperar o manto significa trazer a memória de nossos ancestrais para mais perto”. Ver: *Somos tupinambá, queremos o manto de volta*. *Folha de São Paulo*. 1 jun. 2000. Acervo: Folha de São Paulo.

341 CAMPOS, Haroldo. A mostra do deslumbramento. *Folha de São Paulo*. 7 set. 2000. Acervo: Folha de São Paulo.

342 FERREIRA, Edemar Cid. Isso aqui é um negócio, diz Edemar Cid Ferreira. *Folha de São Paulo*. 7 set. 2000. Acervo: Folha de São Paulo.

convicção da eficácia social da arte defendida por Pedrosa, sobretudo, ao final da vida.

Outro ponto desarmônico entre o pensamento do crítico e o conceito curatorial da mostra baseava-se no entendimento do alcance limitado das vertentes ideológicas que, segundo Aguilar, haviam se esgotado. A ideologia de Pedrosa, o vínculo com o trotskismo e outros resquícios políticos que carregavam “algo do século XIX” eram inadequados para o princípio dos anos 2000, período marcado pela “morte das ideologias”³⁴³. Seguindo essa linha, aquela era uma exposição nova sem “o empenho ideológico que atravessa a crítica do Pedrosa”.³⁴⁴ Sabemos que ao longo de todo o percurso do autor, arte e política operaram como “vasos comunicantes”; assim, é válido resgatar um trecho de uma entrevista concedida em 1979, na qual fez questão de ressaltar o elo: “Sempre foram sincronizadas. Nunca admiti que houvesse a possibilidade de uma divergência, uma crise, uma contradição”.³⁴⁵ Pode ser que a neutralização da atividade política de Pedrosa fosse apropriada aos ventos neoliberais que caracterizaram o panorama brasileiro no começo do século XXI. Por outro lado, os sinais de abafamento corroboravam com a proposição feita por Lygia Pape anos antes.

Mais de uma década depois, o engajamento pela inclusão de noções não eurocêntricas, em um esforço de “descolonização e desocidentalização” dos enunciados artísticos, sedimentou a linha argumentativa da exposição *Histórias Mestiças*, concebida por Adriano Pedrosa e Lília Schwarcz. Ambos destacaram um “interesse renovado nos africanos, nos indígenas, na chamada arte popular” (PEDROSA, 2015, p. 28). Consciente das armadilhas históricas em torno do conceito de “mestiçagem”, a curadoria recordou o importante precedente aberto pela Mostra do Redescobrimento. No entanto, os autores demarcaram as diferenças assentadas na possibilidade de miscigenar as histórias como contraponto à linearidade expográfica do evento realizado em 2000.

Muito além da intersecção de diferentes histórias, origens e territorialidades, esse movimento tende a revelar o “inconsciente colonial” (FREIRE, 2015, p. 36) que impregnou as narrativas hegemônicas do sistema artístico e expográfico. Essa categoria foi denominada por Cristina Freire para se referir a uma tomada de consciência por parte de certas práticas e discursos curatoriais que acolheram concepções estéticas variadas, incluindo as que de modo algum dependeram do paradigma ocidental de criação. Em uma linha similar, a metodologia curatorial de *Histórias Mestiças* organizou as obras “de maneira não acadêmica e não hierárquica, ignorando ordenamentos cronológicos, reunindo, cruzando, justapondo e friccionando objetos de diferentes origens, tempos e territórios” (PEDROSA, 2015, p. 30). Para sustentar conceitualmente o método não linear e anti-hierárquico da exposição, a historiadora e antropóloga Lília Schwarcz rastreou as raízes que arquitetaram a ideia de mestiçagem no Brasil. Essa linhagem passou

343 AGUILAR, Nelson. Curador descarta novidades. *Folha de São Paulo*. 19 jun. 2000. Acervo Folha de São Paulo.

344 Idem, 19 jun. 2000.

345 PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: “A arte não está na primeira fila da revolução”. Entrevista concedida a João Ricardo Moderno. *Jornal O trabalho*. 11 jun. 1979. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

pelo trauma dos povos escravizados até o projeto posterior de construção social ancorado na falácia do “convívio pacífico” de “uma gente muito misturada” (SCHWARCZ, 2015, pp. 47-48), portanto, em plena harmonia. A ficção harmônica por trás do mito de democracia racial omitiu sistematicamente diferentes formas de violência engendradas no âmago da sociedade brasileira, que seguem na ordem do dia escamoteando a manutenção das desigualdades entre o topo e a base da pirâmide social.

Direta ou indiretamente, os postulados de Pedrosa continuam vigentes, assim como o seu compromisso para criar as condições de devolver à arte a dimensão de necessidade coletiva. O primor vermelho da arte plumária incorporado pelo manto tupinambá e o protagonismo do povo encarnado na bandeira vermelha enterrada sobre o crítico sintetizam a mirada democrática e plural do programa abraçado por Mário Pedrosa. Essa busca conciliatória prezou, até mesmo, pelo diálogo fraterno entre expressões e ideias à primeira vista incompatíveis. Não por acaso, a liberdade foi o seu horizonte utópico. A vocação comunitária e a quebra de hierarquia entre as modalidades artísticas, incluindo as produções realizadas fora do crivo ocidental, foram uma extensão de sua inconformada crítica ao avanço do capitalismo, regime avesso à estética afetiva e às formas sociais baseadas no senso de solidariedade e de coletividade.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- ACHA, Juan. *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Caracas: Edición de la Galería de Arte Nacional (GAN), 1984.
- AGGIO, Alberto. O Chile de Allende: entre a derrota e o fracasso. In: FICO, Carlos *et al.* *Ditadura e Democracia na América Latina: Balanço Histórico e Democracia na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- AGUILAR, Nelson. Artes Indígenas: Mostra do Redescobrimento. In: *Artes Indígenas, Mostra do Redescobrimento*. Catálogo da Mostra do Redescobrimento Brasil 500 é mais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/500 anos Brasil Artes Visuais, 2000.
- ALBORNOZ, César. La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. In: VALLEJOS, Julio Pinto (Org.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALLENDE, Salvador. *América Latina, voz de un Pueblo continente: discursos del presidente Allende en sus giras por Argentina, Ecuador, Colombia y Perú*. Santiago: Consejería de Difusión de la Presidencia de la República, 1971.
- ALONSO, Ania Rodríguez. Arte de Cuba: Desafios de uma exposição. In: ATHAYDE, Rodolfo; ALONSO, Ania Rodríguez (Orgs.). *Arte de Cuba*. Catálogo de exposição. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- ALONSO, Rodrigo. *Sistemas, acciones y procesos, 1965-1975*. Buenos Aires: Fundación PROA, 2011.
- AMAR, Mauricio; VÁSQUEZ, David; RIVERA, Felipe (Orgs.). *Salvador Allende: Vida Política y Parlamentaria – 1908-1973*. Santiago: Ediciones Biblioteca Del Congreso Nacional de Chile, 2008.
- AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- AMARAL, Aracy (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*: Mário Pedrosa. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1987.
- AMARAL, Aracy (Org.). *MAC USP: perfil de um acervo*. São Paulo: Techint Engenharia S. A., 1988.
- AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005)*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina. São Paulo: Editora 34, 2006.
- AMARAL, Aracy (Org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise*: Mário Pedrosa. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a Feijoadá e o X-Burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- AMARAL, Aracy. A Bienal se organiza assim... (1961). In: *Arte e meio artístico: entre a Feijoadá e o X-Burguer*. São Paulo: Editora 34, 2013a.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: BFB Projeto, 1989.

- ARANTES, Otília (Org.). *Política das Artes*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995.
- ARANTES, Otília. Prefácio. In: ARANTES, Otília (Org.). *Política das Artes*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995.
- ARANTES, Otília (Org.). *Forma e Percepção Estética*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos II. São Paulo: Edusp, 1996.
- ARANTES, Otília (Org.). *Modernidade cá e lá*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos IV. São Paulo: Edusp, 2000.
- ARANTES, Otília. Mário Pedrosa e a Tradição Crítica. In: NETO, José Castilho Marques. *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.
- ARANTES, Otília (Org.). *Acadêmicos e Modernos*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos III. 1. Ed. 1. reimpr. São Paulo: Edusp, 2004a.
- ARANTES, Otília. Prefácio. In: ARANTES, Otília (Org.). *Acadêmicos e Modernos*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos III. 1. Ed. 1. reimpr. São Paulo: Edusp, 2004a.
- ARANTES, Otília. *Mário Pedrosa*: Itinerário Crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.
- ARAÚJO, Emanuel (Org.). *Museo de La Solidaridad Salvador Allende*: Estéticas, Sueños y Utopías de los Artistas Del Mundo pela Libertad - Tributo a Mário Pedrosa. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; ASSOCIAÇÃO MUSEU AFRO-BRASIL, 2009.
- ARDAO, Arturo. Panamericanismo y latinoamericanismo. In: ZEA, Leopoldo (Org.). *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI; UNESCO, 1986.
- AULT, Julie. *Alternative Art New York: 1965-1985*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2003.
- BARRIENDOS, Joaquín. Revolución en la Revolución. Los escritos estético-políticos de Juan Acha. In: BARRIENDOS, Joaquín (Org.). *Juan Acha*: Despertar revolucionario. Cidade do México: RM/MUAC: Zamboni, 2017.
- BIELSCHOWSKY, Ricardo. Cinquenta anos de um pensamento na CEPAL – Uma resenha. In: BIELSCHOWSKY, Ricardo (Org.). *Cinquenta anos de pensamento da CEPAL*. Volume 1. Rio de Janeiro, São Paulo: Ed. Record, 2000.
- BITTENCOURT, Francisco. *Francisco Bittencourt*: Arte-Dinamite. Organização de Fernanda Lopes e Aristóteles Angheben Predebon. Rio de Janeiro: Tamandua_Arte, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre a literatura e a história da cultura. Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BERRÍOS, María. Por el futuro artístico del mundo: Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad. In: PÉREZ- BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (Orgs.). *Mário Pedrosa*: De la naturaleza afectiva de la forma. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- BIELSCHOWSKY, Ricardo (Org.). *Cinquenta anos de pensamento da CEPAL*. Volume 1. Rio de Janeiro, São Paulo: Ed. Record, 2000.
- BRITO, Ronaldo. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- BRITO, Ronaldo. *Experiência Crítica*. Textos Seleccionados. Organização de Sueli de Lima. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

- BÜRGUER, Peter. *Teoria das vanguardas*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CABAÑAS, Kaira. Una voluntad de configuración: el arte virgen. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (Orgs.) *Mário Pedrosa: De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- CÁCERES, Gonzalo. Santiago, a capital da esquerda. In: GORELIK, Adrian; PEIXOTO, Fernanda Arêas (Orgs.) *Cidades Sul-americanas como arenas culturais*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- CAMNITZER, Luis. *Didácticas de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Casa Editorial HUM, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *A socialização da arte - Teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1984.
- CÂNDIDO, Antônio. Um socialista singular. In: MARQUES NETO, José Castilho (Org.) *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CASTAÑEDA, Jorge. *Utopia Desarmada: Intrigas, Dilemas e Promessas da Esquerda Latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira - Seminários*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- D'ANGELO, Martha. *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Nau, 2011.
- ESCOBAR, Tício. *Imagen e Intemperie: Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015.
- FACIOLI, Valentin (Org.). *Breton/ Trotski: Por uma arte Revolucionária Independente*. São Paulo: Paz e terra: Cemap, 1985.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília Cotrim (Orgs.). *Escritos de Artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FERRERO, Mariano. Salvador Allende: su mundo, su época - La Política Internacional del Siglo XX y sus encrucijadas en la Guerra Fría. In: AMAR, Mauricio; VÁSQUEZ, David; RIVERA, Felipe (Orgs.) *Salvador Allende: Vida Política y Parlamentaria - 1908-1973*. Santiago: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2008.
- FIGUEIREDO, Carlos Eduardo Senna (Org.). *Mário Pedrosa, Retratos do Exílio*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.
- FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark, Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- FRANTZ, Fanon. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini: escrituras críticas*. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2013.
- FREIRE, Cristina (Org.). *Terra incógnita: Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC USP, 2015.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

- FURTADO, Celso. *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- GARCÍA, Maria Amalia. La construcción del arte abstracto. In: GARCÍA, Maria Amalia; SERVIDDIO, Fabiana; ROSSI, Cristina María (Orgs.). *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004.
- GARCIA, Tânia da Costa. O Nacional-Popular e a Militância de Esquerda no Brasil e na Argentina nos Anos de 1960: uma Análise Comparativa. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). *Arte e Política no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- GUILBAUT, Serge. *How New York stole the idea of the modern art – abstract expressionism, freedom, and the cold war*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- GILMAN, Claudia. La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización. In: *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 1997.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
- GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.
- GIUNTA, Andrea. Pueblo, Masa, Multitud. In: GONZÁLEZ, Julieta (Org.). *Memorias del Subdesarrollo: Arte y el Giro descolonial en América Latina, 1960-1985*. San Diego: Museum of Contemporary Art of San Diego, 2018a.
- GIUNTA, Andrea. Poéticas da Resistência. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (Orgs.). *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018b.
- GORDON, Lincoln. *O Progresso pela Aliança*. Rio de Janeiro: Record Editora, 1962.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- GREEN, James. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- GREENBERG, Clement. Paralelos Bizantinos. In: *Arte e Cultura: Ensaio Críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HERKENHOFF, Paulo; FERREIRA, Gloria (Orgs.). *Mário Pedrosa: Primary Documents*. New York: The Museum of Modern Art, 2015.
- HERRERA, María José. *POP! La consagración de la primavera*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2010.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- IANNI, Octavio. *Imperialismo na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.

- JUNIOR, José do Nascimento. Memória para falar hoje. In: JUNIOR, José do Nascimento; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Orgs.). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo*: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Vol. 1. Brasília: Ibram/MinC; Programa IberoMuseos, 2012.
- JUNIOR, José do Nascimento; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Orgs.). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo*: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Vol. 1. Brasília: Ibram/MinC; Programa IberoMuseos, 2012.
- KAREPOVS, Dainis. *Pas de Politique Mariô!:* Mário Pedrosa e a Política. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.
- KORNBLUH, Peter. *Pinochet: Los Archivos Secretos*. Barcelona: Editora CRÍTICA, 2004.
- LAUER, Mirko. Máquinas y palabras: la sonrisa internacional hacia 1927. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardia artísticas na América Latina*. São Paulo: Unesp, 1990.
- LIPPARD, Lucy. Cecilia Vicuña: La persistencia del gozo. In: VARAS, Paulina (Org.). *Artists for Democracy: el archivo de Cecilia Vicuña*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes; Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014.
- LONGONI, Ana. Otro mapa es posible. Impulsos internacionalistas en el arte argentino y latinoamericano entre los años sesenta y ochenta. In: BERNAL, Maria Clara (Org.). *Redes Intelectuales: Arte y Política en América Latina*. Bogotá: Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2015.
- LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*: vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2008.
- LOPES, Fernanda. Área Experimental: Lugar, Espaço e Dimensão Experimental na Arte Brasileira dos anos 1970. São Paulo: Prestígio Editorial, 2013.
- LOPES, Maria Zmitrowicz. *Brasília, cidade nova, síntese das artes*: Congresso Internacional da AICA de 1959. São Paulo: ABCA, 2011.
- LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.
- LÖWY, Michael. Nem decalque, nem cópia: o marxismo romântico de José Carlos Mariátegui. In: MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano*. Seleção e introdução de Michael Löwy. Rio de Janeiro: Editora URJ, 2005.
- LOUREIRO, Isabel. O Sonho de Mário Pedrosa – Prefácio. In: KAREPOVS, Dainis. *Pas de Politique Mariô!:* Mário Pedrosa e a Política. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.
- MACCHIAVELLO, Carla. Una Bandera es Una Trama. In: *Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, Arte y Política, 1971-1973*. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013.
- MACCHIAVELLO, Carla. Un caso de resistencia colectiva: el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. In: *A los Artistas del Mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, México/Chile 1971-1977. Cidade do México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo; Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016.

- MACCHIAVELLO, Carla; SUÁREZ, Sylvia Juliana. Solidaridad, Plástica, Redes y Revolución: Una crónica breve del surgimiento y oclusión del meridiano Chile-Cuba, en el ámbito del arte latino-americano. In: BERNAL, Maria Clara (Org.). *Redes Intelectuales: Arte y Política en América Latina*. Bogotá: Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2015.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano*. Seleção e introdução de Michael Löwy. Rio de Janeiro: Editora URJ, 2005.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. Apresentação de Amauta. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 2008.
- MAMMI, Lorenzo (Org.). *Arte e Ensaios*: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MARQUES NETO, José Castilho (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- MARQUES NETO. *Solidão Revolucionária, Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- MARTÍ, José. *Nossa América – Nuestra América*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.
- MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Identidade nacional e estado no projeto modernista: modernidade, estado e tradição. In: GUERRA, Abílio (Org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira* - parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- MARTINS, Luciano. A utopia como modo de vida. In: MARQUES NETO, José Castilho. *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.
- MARTNER, Gonzalo. *El Gobierno del Presidente Salvador Allende, 1970-1973: Una evaluación*. Santiago: Ediciones LAR, 1988.
- MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa editorial, 2007.
- MIRANDA, Carla. Colección Solidaridad: Gosto Político Y Fraternal. In: *Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, Arte y Política, 1971-1973*. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.
- MORAIS, Frederico. Reescrevendo a História da América Latina. In: *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.
- NAPOLITANO, Marcos. Arte e Política no Brasil: História e Historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). *Arte e Política no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- NELSON, Adele. Mário Pedrosa, el museo de arte moderno y sus márgenes. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (Orgs.). *Mário Pedrosa: De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- NOVOA, Soledad. Noções sobre o conceitual/Noções sobre o experimental: Chile anos 1960/70. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo: Annablume; MAC USP, 2009.

- OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- OITICICA FILHO, César (Org.). *Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- OLIVEIRA, Olívia de. Os antimuseus e antiescolas de Lina Bo Bardi e Paulo Freire. In: PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza (Orgs.). *Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: MASP, 2015.
- PAPE, Lygia. Mário Pedrosa – Fragmentos de uma conversa. In: PEDROSO, Franklin; VASQUEZ, Pedro (Orgs.). *Mário Pedrosa: Arte, Revolução, Reflexão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1992.
- PEDROSA, Adriano. Histórias mestiças são histórias descolonizadoras. In: *Histórias Mestiças*. PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015.
- PEDROSA, Mário. *A Opção Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966a.
- PEDROSA, Mário. *A Opção Imperialista*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.
- PEDROSA, Mário. Teses para o Terceiro Mundo. In: SILVEIRA, Ênio et al. (Orgs.). *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- PEDROSA, Mário. *A crise mundial do Imperialismo e Rosa Luxemburgo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- PEDROSA, Mário. Introdução. In: *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1980a.
- PEDROSA, Mário. *Sobre o PT – Partido dos Trabalhadores*. São Paulo: Ched, 1980b.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*: Mário Pedrosa. Organização e apresentação de Aracy Amaral. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
- PEDROSA, Mário. *Mário Pedrosa, Retratos do Exílio*. Organização de Carlos Eduardo Senna Figueiredo. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.
- PEDROSA, Mário. *Política das Artes*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos I. Organização e prefácio de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, Mário. *Forma e Percepção Estética*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos II. Organização e prefácio de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996.
- PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos IV. Organização e prefácio de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos III. Organização e prefácio de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004a.
- PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*: Mário Pedrosa. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- PEDROSA, Mário. *Mário Pedrosa*. Organização de César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- PEDROSA, Mário. *Arte e Ensaios*: Mário Pedrosa. Organização e prefácio de Lorenzo Mammì. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

- PENROSE, Roland. *Britain: Catálogo Chile Museo Nacional de la Solidaridad*. Londres: Institut of Contemporary Arts, 1973.
- PERAZZO, Nelly. Las vanguardias constructivas en la Argentina. In: BELLUZZO, Ana Maria (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Editora Unesp, 1990.
- PELLEGRINO, Hélio. Ressurreição de Mário. In: FIGUEIREDO, Carlos Eduardo Sena (Org.). *Mário Pedrosa, Retratos do Exílio*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.
- PELLEGRINO, Hélio. Presença de Mário. In: KAREPOVS, Dainis. *Pas de Politique Mariô! Mário Pedrosa e a Política*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (Orgs.). *Mário Pedrosa: De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Sensibilizar la inteligencia: una introducción a la crítica de arte de Mário Pedrosa. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (Orgs.). *Mário Pedrosa: De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- PONTUAL, Roberto. Mário Pedrosa aos 80: Sou “cético”. Diante da crítica, da arte, do mundo. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (Orgs.). *Roberto Pontual: Obra Crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- PONTUAL, Roberto. MAM: Reconstrução. In: PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (Orgs.). *Roberto Pontual: Obra Crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- PRADENAS, Edmundo Serani. Salvador Allende Gossens: una biografía política. In: AMAR, Mauricio; VÁSQUEZ, David; RIVERA, Felipe (Orgs.). *Salvador Allende: Vida Política y Parlamentaria – 1908-1973*. Santiago: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2008.
- PUCU, Izabela; BÔAS, Gláucia Villas; PEDROSA, Quito (Orgs.). *Mário Pedrosa Atual*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019. *E-book*.
- PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (Orgs.). *Roberto Pontual: Obra Crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- QUIJANO, Aníbal. *José Carlos Mariátegui: Reencuentro y Debate*. Prólogo. In: MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- RAMOS, Afonso. Breve História da Secção Portuguesa da AICA. In: *Secção Portuguesa da AICA: Artes visuais/Portuguese Section of the AICA: Visual arts*. Lisboa: AICA; Portuguese Ministry of Culture, 2010.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida. In: TRABA, Marta. *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- REIS, Paulo. *Arte de Vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. In: ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. Volume 1. São Paulo: Instituto Ehalter Moreira Salles, 1983.
- RIBEIRO, Darcy. *A América Latina existe?* Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília: Editora UnB, 2010.
- ROLLEMBERG, Denise. *Exílio entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

- ROLLEMBERG, Denise. Memórias no exílio. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (Orgs.). *Revolução e Democracia (1964-...)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- RUBIO, Agustín Pérez; GIUNTA, Andrea (Orgs.). *Verboamérica*. Buenos Aires: Fundación Constantini, 2016.
- SALZSTEIN, Sônia. Mário Pedrosa: Crítico de Arte. In: MARQUES NETO, José Castilho. *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.
- SANTIAGO, Luis Vargas; LA GARZA, Amanda de. Redes artísticas e políticas entre México y Chile en los años setenta. In: *A los Artistas del Mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, México/Chile 1971-1977. Cidade do México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo; Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016.
- SANTOS, Theotônio dos. Subdesenvolvimento e Dependência. In: *O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais*. LÖWY, Michel (Org.). São Paulo: Expressão Popular: Perseu Abramo, 2016.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Mistura combina com separação. In: *Histórias Mestiças*. PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SERVIDDIO, Fabiana. *Arte y Crítica en latinoamérica durante los años 60*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012.
- SINGER, Paul. América del Sur 2006: de la geografía a la historia. In: GONZÁLEZ, Helena; SCHMIDT, Heidulf (Orgs.). *Democracia para una nueva sociedad (modelo para armar)*. Caracas: Nueva Sociedad, 1997.
- STELLWEG, Carla. Juan Acha, Artes Visuales y la I Bienal Latinoamericana de São Paulo. In: BARRIENDOS, Joaquin (Org.). *Juan Acha: Despertar revolucionario*. Cidade do México: RM/MUAC; Zamboni, 2017.
- STREVA, Sonia. As vanguardas já nascem cansadas. In: OITICICA FILHO, César (Org.). *Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- TRABA, Marta. *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- TRABA, Marta. In: BAYÓN, Damián (Org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Avila, 1977.
- TRAMPE, Alan. Recuperando um tempo perdido. In: JUNIOR, José do Nascimento; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Orgs.). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile*, 1972. Vol. 1. Brasília: Ibram/MinC; Programa IberoMuseos, 2012.
- VASSALO, Eduardo; CONTRERAS, Gonzalo (Orgs.). *La Cultura con Allende*. Tomo I – 1970-1971. Santiago: Impreso de Chile, 2014a.
- VASSALO, Eduardo; CONTRERAS, Gonzalo (Orgs.). *La Cultura con Allende*. Tomo II – 1972-1973. Santiago: Impreso de Chile, 2014b.
- VARAS, Paulina (Org.). *Artists for Democracy: El archivo de Cecilia Vicuña*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes; Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2014.

- VARINE, Hugues de. A Museologia se Encontra com o Mundo Moderno. In: JUNIOR, José do Nascimento; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Orgs.). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo*: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Vol. 1. Brasília: Ibram/MinC; Programa Iberoamericanos, 2012.
- VILLAS BÔAS, Gláucia. Concretismo. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). *Sobre Arte Brasileira*: da pré-história aos anos 60. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes; Edições SESC São Paulo, 2014.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *Universalismo Europeu*: a retórica do poder. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WASSERMAN, Claudia. *A teoria da dependência*: do nacional-desenvolvimentismo ao neoliberalismo. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.
- WISNIK, Guilherme (Org.). *Mário Pedrosa*: Arquitetura, Ensaios críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- YASKY, Caroll; ZALDÍVAR, Claudia (Orgs.). *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, MIRSA, 1975 – 1990*. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016.

Catálogos e Cartilhas

- I BIENAL Latino-Americana de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978. Catálogo de exposição.
- ASHTON, Dore. Tiempos de Solidaridad: Conversación con Dore Ashton. *In: Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, Arte y Política, 1971-1973.* Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013. Catálogo de exposición.
- DECLARACIÓN de la Habana (1971). Encuentro Chile Cuba. *In: Cuadernos de Arte Latinoamericano.* Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973.
- DOS encuentros: 1- De artistas del cono sur (Santiago, Chile, 1972). 2- De plastica latinoamericana (La Habana, Cuba, 1972). *In: Cuadernos de Arte Latinoamericano.* Santiago: Editorial Andrés Bello, 1972.
- EL Museo de la Solidaridad y el Arte Contemporaneo. *Folheto*, abr./maio/jun. 1973. Arquivo Museu da Solidariedade salvador Allende.
- ENCUENTRO Chile Cuba. *In: Cuadernos de Arte Latinoamericano.* Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973.
- INSTITUTO de Arte Latino-Americana. *In: Anales de la Universidad de Chile.* Nueva Serie, ano CXXIX, n. 1, abr.-jun. 1971. Catálogo.
- LAGO, Tomás; ANTÚNEZ, Nemesio. *COCEMA.* Santiago: Departamento de Cultura e Publicações do Ministério da Educação, 1972. Catálogo da Exposição.
- LUIS Felipe Noé – El arte de América Latina es la Revolución. *In: Cuadernos de Arte Latinoamericano.* Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973.
- PEDROSA, Mário. *VI Bienal de São Paulo:* Museu de Arte Moderna. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Secretaria da Educação e Cultura, 1961. Catálogo Geral de exposição.
- PEDROSA, Mário; TRELLES, Danilo. Declaración. *In: Museo de la Solidaridad: Donación de los artistas del mundo al gobierno de Chile.* Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, Instituto de Arte Latinoamericano. Universidad de Chile, 1972. Catálogo de exposición.
- REGLAMENTO para Centros de Madres. Hacia la Comunidad Organizada. *In: Colección Cartillas n. 1,* 1970.
- ZALDÍVAR, Claudia. Un modelo Cultural Experimental para el Mundo. *In: Museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, Arte y Política, 1971-1973.* Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013. Catálogo de exposición.

Dissertações e Teses

- BARÃO, Ana Luísa. *A profissionalização da crítica de arte portuguesa (1967-1976)*. Volume I. 2015. 490f. Tese (Doutorado em Arte e Design) - Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2015.
- BARRIENDOS, Joaquin. *La idea del arte latinoamericano: Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. 2013. 454f. Tese (Doutorado em História da Arte) - Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2013.
- BROILO, Adriana Carolina. *Museu Experimental El Eco, de Mathias Goeritz: um intervalo no tempo*. 2015. 215f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Programa de Pós-Graduação em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2015.
- CÁCERES, Silvia. *Fulguração Moderna: A Educação pela Arte no Museo de la Solidaridad, Chile, 1971-1973*. 2010. 195f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), Rio de Janeiro, 2010.
- CONTADOR, Matías Allende. *Gran Santiago. Discusiones y Combinaciones Plásticas durante la Unidad Popular*. 2014. 199f. Trabalho de Conclusão de Curso em Artes - Departamento de Teoria das Artes, Faculdade de Artes, Universidade do Chile, Santiago, 2014.
- FATIO, Carla Francisca. *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal latino-americana e seu legado para a América Latina e o Brasil*. 2012. 547f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Programa de pós-graduação integração da América Latina (PROLAM), Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2012.
- LODO, Gabriela. *A I Bienal Latino-americana de São Paulo*. 2014. 208f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2014.
- LOUZADA, Heloisa. *Contrastes na cena artística paulistana: MAC USP e MAM SP nos anos 1970*. 2013. 163f. Dissertação (Mestrado Estética e História da Arte) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MACHADO, Vanessa Rosa. *Dos “Parangolés” ao “EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA?”*. Mutações do “popular” na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970. 2014. 335f. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MAIA NETO, Renato de Andrade. *Apuros de Pensar Museus na Criação do MAC USP: O confronto de teorias de Sérgio Buarque de Holanda e Mário Pedrosa*. 2014. 2v. Relatório de Pesquisa de Pós-Doutorado em Arquitetura - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. 2006. 284f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

- MENEZES, Hélio. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. 2018. 229f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- PALADINO, Luiza Mader. *Conceitualismos em Trânsito: intercâmbios artísticos entre Brasil e Argentina na Década de 1970 – MAC USP e CAY*. 2015. 213f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- PALUMBO, Carmen. *A Amazônia como lugar de conflito: o naturalismo integral de Pierre Restany*. 2018. 308f. Dissertação (Mestrado Estética e História da Arte)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- PAPE, Lygia. *Catiti Catiti, na terra dos Brasis*. 1980. 96f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.
- PEDROSO, Franklin. *A abstração e a reflexão: Mário Pedrosa, o crítico como revolucionário*. 1992. 296f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.
- QUINTELLA, Pollyana. *Mário Pedrosa entre os tupiniquins ou nambás: uma perspectiva primitivista para a arte pós-moderna*. 2018. 109f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- RIBEIRO VASCONCELOS, Marcelo. *O exílio de Mario Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals: abstracionismo na barbárie*. 2018. 545f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, São Paulo, 2018.
- SCHROEDER, Carolina. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. 2011. 189f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2011.
- ZALDÍVAR, Claudia. *Museo de la Solidaridad*. Memoria para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte. Santiago de Chile. 1991. Fondos y Colecciones Especiales. Cod: i0042. Archivo MSSA.

Revistas e Periódicos

- ACHA, Juan. Hacia una crítica del arte como productora de teorías. *Revista Artes Visuales*, México, D. F., n. 13, primavera 1977.
- ALBURQUEQUE, Germán. Tercermundismo en el Cono Sur de América Latina: ideología y sensibilidad. Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, 1956-1990. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 6, n. 13, set.-dez. 2014.
- ALBURQUEQUE, Germán. Tercer Mundo y Tercermundismo en Brasil: hacia su constitución como sensibilidad hegemónica en el campo cultural brasileño – 1958-1990. *Revista Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. 37, n. 2, jul.-dez. 2011.
- ALVES, Vânia Maria; REIS, Maria Amélia. Tecendo relações entre as reflexões de Paulo Freire e a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, 1972. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio*, v. 6, n. 1, 2013.
- AMARAL, Aracy. Mário Pedrosa e a Cidade Universitária da USP. *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo* (Online), n. 1, 2003.
- ANDRADE, de Oliveira Everaldo. Mário Pedrosa, o golpe de 1964 e a crítica ao desenvolvimentismo. Dossiê: As direitas no Brasil. *Revista Perseu Abramo*, n. 11, 2016.
- ANTÚNEZ, Nemesio *et al.* Experiencias de Seis Pintores. *Revista Aisthesis*, n. 6, 1971.
- ARMATO, Alessandro. Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo. *Caiana – Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 6, p. 33-43, primeiro semestre 2015.
- BALMES, José *et al.* Experiencias de Seis Pintores. *Revista Aisthesis*, n. 6, 1971.
- BARROS, JOSÉ D'Assunção. Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. *Revista ARS*, v. 6, n. 11, 2008.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. As três interpretações da Dependência. *Perspectivas*, São Paulo, v. 38, p. 17-48, jul.-dez. 2010.
- BÔAS, Glaucia Villas. *A estética da conversão: O ateliê do Engenho de Dentro a arte concreta carioca (1946 – 1951)*. *Tempo Social*, Revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 20, n. 2, 2008.
- BOMENY, Helena. Universidade de Brasília: filha da utopia de reparação. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. spe, p. 1003-1028, 2016.
- CARRASCO, Fabiola. Centros de Madres en el Chile rural. Un espacio de seguridad. *Revista Nomadías*, n. 22, dez. 2016.
- CORRÊA, Patrícia. Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa. *Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, Brasília, v. 15, n. 2, jul.-dez. 2016.
- DALCOL, Francisco. Mário Pedrosa e a 6ª Bienal de São Paulo (1961): Uma proposição crítica ao relato ocidental da história da arte. In: 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte – Arte Além da Arte, 2018, Rio Grande do Sul. *Anais [...]*. Rio Grande do Sul, 2018, p. 288-296.
- DÍAZ, César Zamorano. La revista Cormorán y su contribución al debate en torno a la cultura en la Unidad Popular. *Revista Izquierdas*, Santiago, n. 30, out. 2016.
- EDER, Rita. Algunos aspectos de la crítica de arte en América Latina. *Revista Artes Visuales*, México, D. F., n. 13, primavera 1977.

- FREIRE, Cristina. Colonial Unconscious on Display. *The Exhibitionist*, nº 11. Journal on Exhibition Making. July, New York, 2015, p.36.
- GARRIDO, Francisco Canes. Las Misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República. *Revista Complutense de Educación*, Madrid, v. 4, n. 1, 1993.
- GIUNTA, Andrea. América Latina en disputa: Apuntes para una historiografía del arte latinoamericano. *Los estudios de arte desde América Latina*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas e The Rockefeller Foundation, Oaxaca, p. 1-5, fev. 1996.
- GUAGNINI, Nicolás. No, no y no: Cuando los artistas se niegan a los curadores. *Revista Ramona*, Buenos Aires, n. 15, ago. 2001. Seção Palavra de Artista.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A recepção de Fanon no Brasil e a Identidade Negra. *Novos Estudos*, CEBRAP, n. 81, p. 99-104, jul. 2008.
- HERKENHOFF, Paulo. A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos. *Revista USP*, São Paulo, n. 52, dez. 2001-fev. 2002.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. *Artes Visuales*, México D. F., n. 10, abr.-jun. 1976.
- MARCHESI, Mariana. Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973. *Revista A Contracorriente*, v. 8, n. 1, 2010.
- MILLIET, Sérgio. Dos Libros. *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n. 16, 1950.
- PAPE, Lygia. Fala, Hélio. Entrevista com Hélio Oiticica. *ARS*, São Paulo, v. 5, n. 10, 2007.
- NASCIMENTO, Abdias. Cultura e estética no Museu de Arte Negra. *Revista GAM – Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, n. 14, 1968.
- PEDROSA, Mário. Arte hoy, hacia donde? Manifiesto para los Tupiniquins e Nambás. *Artes Visuales*, México, D. F., n. 10, abr.-jun. 1976.
- PEDROSA, Mário. Parecer sobre o core da cidade universitária. *Risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo* (Online), n. 1, p. 67-73, 1º jul. 2003.
- RAMA, Angel. La riesgosa navegación del escritor exiliado. *Nueva Sociedad*, n. 35, mar.-abr. 1978.
- REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – Alegria de Viver, Alegria de Criar). *MODOS - Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 3, p. 135-151, set. 2019.
- SANT'ANNA, Sabrina Parracho. Presságios e projetos: o incêndio do MAM e os rumos da arte contemporânea. *VIS - Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, v. 13, n. 1, jan.-jun. 2014.
- SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Reflexões sobre a nova museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 18, n. 18, 2002.
- SEGAWA, Hugo. Mário Pedrosa Urbanista. *Risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo* (Online), n. 1, 2003.
- SOMMER, Michelle. Nós, os bugres das baixas altitudes e adjacências. In: *Desterros, terreiros: pós cadernos 2/PPGAV UFRJ*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes; Editora Circuito (co-ed.), 2017.
- STARLING, Heloísa. Silêncios da ditadura. *Revista Maracanan*, n. 2, p. 37-46, jul. 2015.
- WASSERMAN, Claudia. Transição ao Socialismo e Transição Democrática: exilados brasileiros no Chile. *História Unisinos*, v. 16, n. 1, jan.-abr. 2012.
- VIDAL, Sebastian. La exposición olvidada. El CAYC en Chile, 1973. *Revista* 180, nº 45, 2020, pp-48-57.

Sites

- ALLENDE, Salvador. Santiago. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/media-45459962>
- A petition from Art Workers' Coalition to remove Guernica from galleries of the museum. *Art Workers' Coalition*, 1970. Disponível em: <https://guernica.museoreinasofia.es/en/document/petition-art-workers-coalition-remove-guernica-galleries-museum>
- ASHTON, Dore. *Entrevista*. Disponível em: <https://vimeo.com/162437339>
- ASHTON, Dore. Protest in Brazil. *New York Review of Books*, v. 16, n. 4, 11 mar. 1971. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/1971/03/11/protest-in-brazil/>
- BALMES, José. *Entrevista*. Disponível em: <https://vimeo.com/162437339>
- BOLÍVAR, Simón. *Carta da Jamaica*. 1999. Disponível em: <http://www.cpihts.com/PDF/Simon%20Bolivar.pdf>
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. *Descolonização e incerteza nas exposições paulistas de arte contemporânea*. Disponível em: <http://blog.ubueditora.com.br/descolonizacao-e-incerteza-nas-exposicoes-paulistas-de-arte-contemporanea/>
- COELHO, Frederico. *O Brasil como frustração*. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/03/o-brasil-como-frustracao-por-fred-coelho/>
- MACCHIAVELLO, Carla. *Panamericanismo artístico como vanguardia: el rol social de arte a comienzos de los años 70*. 2011. Disponível em: <http://redesintelectuales.net/pages/archivo.html>
- NASCIMENTO, Claudio. *Mário Pedrosa – Um tipo curioso*. (Recursos de Hegemonia Cultural). Disponível em: <http://claudioautogestao.com.br/wp-content/uploads/2014/04/C3%B3pia-de-MARIO-PEDROSA.pdf>
- THE case of Mario Pedrosa. *New York Review of Books*, v. 18, n. 4, 9 mar. 1972. Disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/1972/03/09/the-case-of-mario-pedrosa/>

Matérias de jornal e Revistas

- 5 mil Estudiantes. *Jornal Puro Chile*, Santiago, 31 maio 1972. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).
- ABRAMO, Radha. Mutirão para a Arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jul. 1978. Acervo Folha de São Paulo.
- AGUILAR, Nelson. Curador descarta novidades. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 abr. 2000. Acervo Folha de São Paulo.
- ALLENDE, Salvador. Cultura sobre rodas. *La Nación*, Santiago, 17 fev. 1971.
- ATRAIR 500 mil pessoas à próxima Bienal, meta do novo diretor do MAM. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 nov. 1960. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- CAMPOS, Haroldo. A mostra do deslumbramento. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 set. 2000. Acervo: Folha de São Paulo.
- CARELLI, Wagner. Premiação da Bienal recebida com protestos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 out. 1977. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.
- BREST, Jorge Romero. A arquitetura é a grande arte do nosso tempo. *Folha da Manhã*, São Paulo, 17 dez. 1950. Arquivo MASP – Museu de Arte de São Paulo.
- DEIRA, Ernesto. Solidaridad con pueblos de Chile y America en Encuentros de Artistas Plasticos del Cono Sur. *El Siglo*, Santiago, 15 maio 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- EMBAIXADOR Gordon visitou a Bienal. *Diário Popular de São Paulo*, São Paulo, 21 dez. 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- É a conquista de um novo país. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1970. Arquivo Biblioteca Nacional.
- ENCERROU sua visita oficial a São Paulo embaixador dos Estados Unidos. *A Gazeta*, 21 dez. 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- FEÍTO, Sergio. Cultura sobre rodas. *La Nación*, Santiago, 17 fev. 1971.
- FERREIRA, Edemar Cid. Isso aqui é um negócio, diz Edemar Cid Ferreira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 set. 2000. Acervo: Folha de São Paulo
- FOGO destrói exposições e acervo do MAM em meia hora. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1978. Arquivo Biblioteca Nacional.
- GORDON encerrou visita: Bienal, Assembleia, Cardeal e Formatura. *Correio Paulistano*, São Paulo, 21 dez. 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- GULLAR, Ferreira. Bienal fecha domingo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- GULLAR, Ferreira. O crítico da crise. *Estadão*, São Paulo, 6 nov. 1981. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- JUIZ decreta a prisão de implicados em publicações contra o país no exterior. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jul. 1970. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- LOS Artistas del Mundo junto al Pueblo de Chile. *La Nación*, Santiago, 18 maio 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- MÁRIO Pedrosa: Museu de Arte Moderna será aberto ao povo. Última hora, São Paulo, 19 nov. 1960. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: confissões de um livre pensador. Entrevista concedida a Cláudia Kahns, Sergio Gomes e João Marcos Pereira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

MÁRIO Pedrosa & a Vitória de seus Fracassos. *Pasquim*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 469, 23-29 jun. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

MÁRIO Pedrosa morre aos 81 anos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 nov. 1981. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

MORAIS, Frederico. O desencontro da América Latina. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1978. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.

NO MAM, em exposição amanhã: Grande ação popular pela reconstrução. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1978. Arquivo Biblioteca Nacional.

O embaixador dos EUA na Bienal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo

O Museu de Arte Moderna de São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1960. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

OLIVEIRA, José Carlos. Alô Mary, Olá Mário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 out. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

PEDROSA, Mário. Vozes da Ásia, Vozes d'África: A conferência de Bandung. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1955. Arquivo Biblioteca Nacional.

PEDROSA, Mário. Malraux e o Museu Imaginário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1958. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

PEDROSA, Mário. O problema da universalidade da arte moderna. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 maio 1958. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

PEDROSA, Mário. Arte – Fenômeno Internacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1958. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

PEDROSA, Mário. O paradoxo concretista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1959. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

PEDROSA, Mário. O crítico e o diretor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1960. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

PEDROSA, Mário. O poder negro, essa realidade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1967. Arquivo Biblioteca Nacional.

PEDROSA, Mário. País desprotegido, poder militar. *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1968. Arquivo Biblioteca Nacional.

PEDROSA, Mário. Censores, tirem a pata de cima do teatro e do cinema. *Jornal Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24 mar. 1968. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

PEDROSA, Mário. Oigamos el canto del Gallo de Miró. *El Siglo*, Santiago, 19 maio 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

- PEDROSA, Mário. Repensando uma estética nacional a partir das cinzas do MAM. Entrevista concedida a Maria Angélica de Carvalho. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- PEDROSA, Mário. Primeiro o incêndio, agora a destruição. Entrevista concedida a Ricardo Arnt. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- PEDROSA, Mário. Mário Pedrosa: "A arte não está na primeira fila da revolução". Entrevista concedida a João Ricardo Moderno. *Jornal O trabalho*, 11 jun. 1979. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- PEDROSA, Mário. A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário. *Pasquim*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 646, 12-18 nov. 1981. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- PEDROSA, Mário. Autocrítica de Mário Pedrosa. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21. nov. 1982. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- PEDROSA, Mário *et al.* Um olhar sobre o Brasil dos anos 70. Entrevista concedida a Elizabeth Carvalho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1997. Arquivo Biblioteca Nacional.
- PEDROSA, Mário *et al.* Encontro com a alma brasileira. Entrevista concedida a Elizabeth Cardoso. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1997. Arquivo Biblioteca Nacional.
- PONTUAL, Roberto. Mitos impostos, Mitos depostos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 nov. 1978. Caderno B. Arquivo Multimeios/CCSP - Centro Cultural São Paulo.
- REESTRUTURA de base nos planos para atualizar o Museu de Arte Moderna. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1960. Arquivo Biblioteca Nacional.
- REGRESSA o crítico Mário Pedrosa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 out. 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- SANDRONI, Cicero. A arte está em decadência, mas os sindicatos estão vivos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro 2 jun. 1978. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- SAÚL, Ernesto. Mil regalos para un Museo. *Revista Quinta Rueda*, Santiago, n. 1, out. 1972.
- SCHNEIDERMAN, Boris. O Guerreiro Mário Pedrosa. *Versus*, n. 1, 1975. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- VENTURA, Zuenir. Madrugada de polêmicas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 fev. 1997. Arquivo Biblioteca Nacional.
- SE crea Museo de Arte Moderno y Experimental. *La Nación*, Santiago, 26 fev. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- SICRE, José Gómez. Entrevista. *Revista Del Arte*, Buenos Aires, n. 4, out. 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

- VIDAL, Virginia. Pintores de la Realidad Americana se reúnen en Enero. *El Siglo*, Santiago, 13 out. 1969. Archivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- VIDAL, Virginia. Exposición revolucionaria. *El Siglo*, Santiago, 13 jan. 1970. Archivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- VIDAL, Virginia. Museo de la Solidaridad no tiene precedentes. *El Siglo*, Santiago, 31 mar. 1972. Archivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- VIDAL, Virginia. El Museo de la Solidaridad y el compromiso de Chile. *El Siglo*, Santiago, 14 maio 1972. Archivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- VIDAL, Virginia. Solidaridad con pueblos de Chile y América en Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur. *El Siglo*, Santiago, 15 maio 1972. Archivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- VIDAL, Virginia. El Museo de la Solidaridad con Chile. *El Siglo*, Santiago, 17 maio 1972. Archivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- VIDAS, Virginia. Qué hay con el Museo de la Solidaridad? *El Siglo*, Santiago, 29 set. 1972. Archivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- VIDAL, Virginia. Hoy se Inaugura segunda exposición del Museo de la Solidaridad. *El Siglo*, Santiago, 19 abr. 1973. Archivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- VIDAL, Virginia. Mas prisa para el Museo de la Solidaridad. *El Siglo*, Santiago, 25 abr. 1973. Archivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Documentos e outras fontes primárias

- APRESENTAÇÃO de Mário Pedrosa, Candidato a Deputado Federal. *Programa Político, MDB*, 1966. Arquivo CEDEM – Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- BORRADOR de un decreto para el Museo de la solidaridad. [s. l.] [s. d.]. Arquivo CEDEM – Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- MIX, Miguel Rojas. *Arte y Revolución*. Texto escrito para o Instituto de Arte Latino-Americana. Santiago, dez. 1971. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).
- MORAIS, Frederico. *Novas metodologias para a crítica de arte*. [s. d.] Pasta I, Bienal latino-americana. Arquivo Multimeios/CCSP – Centro Cultural São Paulo.
- O QUE representa Mário Pedrosa para V.? [s. l.] [s. d.]. Arquivo CEDEM – Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- OPOR ao inimigo comum a união dos três continentes. *Resolução da Primeira Conferência de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina*, 1971. Arquivo CEDEM – Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- PEDROSA, Mário. *Arte y Revolución*. Texto escrito para o Instituto de Arte Latino-Americana. Santiago, dez. 1971a. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).
- PEDROSA, Mário. *Alessandro Kokocinski*. Texto escrito para o Instituto de Arte Latino-Americana. Santiago, jul. 1971b. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).
- PEDROSA, Mário. *Respuesta a un Cuestionario, por Mário Pedrosa*. [s. d.] Santiago. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- PEDROSA, Mário. Entrevista concedida a Radha Abramo, Maria Eugênia Franco, Hermelindo Fiaminghi. Idart (Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea), 14 dez. 1977. Arquivo Multimeios/CCSP – Centro Cultural São Paulo.
- PROGRAMA Básico do Governo da Unidade Popular (Candidatura Presidencial de Salvador Allende). Santiago do Chile, 17 dez. 1969.
- PROYECTO de traslado de Guernica de Nueva York al Museo de la Solidaridad. Santiago, jul. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- PROYECTO de carta a Pablo Picasso. [s. l.] jul. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- REUNIÓN del grupo de trabajo para el estudio de las artes plásticas en América Latina. Quito, 22-16 jun. 1970. Arquivo CEDEM – Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

Correspondências

- Carta de Haya de la Torre a Mário Pedrosa. 25 de março de 1941. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- Carta de Jorge Romero Brest a Pietro Maria Bardi. 18 de setembro de 1950. Arquivo MASP – Museu de Arte de São Paulo.
- Carta de Antonio Romera a Mário Pedrosa. 3 de outubro de 1960. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- Carta de Mário Pedrosa a Vladimir Murtinho. 28 de fevereiro de 1961. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- Carta de Lygia Clark a Mário Pedrosa. 24 de fevereiro de 1964. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- Carta de Abraham Freifeld a Francisco Matarazzo. 24 de julho de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- Carta de María Eugenia Zamudio a Víctor Jara. 28 de maio de 1970. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes da Universidade do Chile (FAIMAC).
- Carta redigida por Mário Pedrosa. 5 de agosto de 1970. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.
- Carta de Mariano Rodríguez a Graciela Carnevale. 4 de março de 1971. Arquivo Digital Graciela Carnevale. Disponível em: <http://archivosenuso.org/carnevale/colecciones>.
- Carta de Gordon Matta-Clark a Mário Pedrosa. 14 de junho de 1971. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- Carta de Aldo Pellegrini a Ernesto Deira. 22 de junho de 1971. Arquivo Digital ICCA DOCS. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/745056/language/es-MX/Default.aspx>
- Carta de Mário Pedrosa a Giulio Carlo Argan. 31 de julho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- Carta de Salvador Allende a José María Moreno Galván. 11 de agosto de 1971. Arquivo Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Carta de Dore Ashton a Mário Pedrosa. 22 de novembro de 1971. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 2 de janeiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- Carta de Mário Pedrosa a Giulio Carlo Argan. 6 de janeiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 9 de janeiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- Carta de Mário Pedrosa a Edward de Wilde. 9 de janeiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- Carta de Dore Ashton a Mário Pedrosa. 18 de janeiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.
- Carta de Mário Pedrosa a Danilo Trelles. 23 de fevereiro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Niomar Moniz Sodré. 1 de março de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Antonio Dias. 6 de março de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Raúl Retting a Mário Pedrosa. 15 de março de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Antonio Dias a Mário Pedrosa. 17 de março de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Raúl Retting a Mário Pedrosa. 5 de abril de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Aracy Amaral. 16 de abril de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Hans Haacke a Mário Pedrosa. 24 de abril de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Jean Leymarie. 14 de maio de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Hélio Pellegrino a Mário Pedrosa. 18 de maio de 1972. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

Carta de Mário Pedrosa a Maria Regina Pedrosa e Carlos Eduardo de Senna. 31 de maio de 1972 (FIGUEIREDO, Carlos Eduardo Sena (Org.). *Mário Pedrosa, Retratos do Exílio*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982, p. 19-20).

Carta de Mário Pedrosa a Hélio Oiticica. 9 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Dore Ashton a Mário Pedrosa. 9 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 15 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a José María Moreno Galván. 28 de junho de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Lívio Abramo a Mário Pedrosa. 25 de setembro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Mathias Goeritz. 29 de setembro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Georges Boudaille a Mário Pedrosa. 17 de outubro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 6 de novembro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Mathias Goeritz. 7 de novembro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Harald Szeemann. 22 de novembro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Antonio Dias. 26 de dezembro de 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Jorge Glusberg. 20 de fevereiro de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 27 de abril de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Carlos Eduardo de Senna Figueiredo a Mário Pedrosa. 6 de julho de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Maria Regina Pedrosa e Carlos Eduardo de Senna. 6 de agosto de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. [1975?]. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Samir Amin. 5 de dezembro de 1975. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

Carta de Samir Amin a Mário Pedrosa. 17 de janeiro de 1977. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

AMERICA
NO INVOCO TU NOMBRE EN VANO

50-15/9/78
NOVO MAM
CINCO MUSE
A PROPOSTA
MÁRIO PEDR

SÃO PAULO
2020

in Paris our life is very calm, uneventful. Mary is still working on Joyce. Now she decided to attack a version in Portuguese of the very Finnegans Wake while she waits for the answer of your friend in Viking Press, to whom Mary sent, according to your kind instructions, the manuscript of her English version of Finnegans. I think it is about time for the lady in the Editing House to say something on the matter. Mary is a very patient person, but I believe (she did not say it to me) she feels quite uncomfortable ~~about~~ ^{about the} ~~that~~ absence of any sign from the lady of Viking. May I ask you if you know something about the affair, since

space. polemical piece of the rich, white and tribes of negro and Hemisphere. Against and in order to I am writing a big World, etc.

Your countrymen Ford, Reagan, Wallace and now - kisses to love, love, love to

Everybody comes to when will you see this Old Paris, with some pleasant to drink some I expect from you

PS This was a Chron You in the appropriate Best

Mario Pedrosa: Mu
Moderna Será Aber