



O exílio chileno de Mário Pedrosa: solidariedade, arte popular e vocação comunitária

Mário Pedrosa's Chilean exile: solidarity, popular art and community vocation

Luiza Mader Paladino

Como citar:

PALADINO, L. M. O exílio chileno de Mário Pedrosa: Solidariedade, arte popular e vocação comunitária. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p.14-31, jan.2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8663905. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663905>>.

Imagem: Vista geral da Galeria Artesanal da COCEMA, 1972. Fonte: Catálogo da mostra COCEMA. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl>>.

O exílio chileno de Mário Pedrosa: solidariedade, arte popular e vocação comunitária

Mário Pedrosa's Chilean exile: solidarity, popular art and community vocation

Luiza Mader Paladino*

Resumo

Com base em uma ampla pesquisa de fontes primárias em arquivos de instituições no Brasil e no Chile, este artigo apresenta um panorama sobre o exílio chileno de Mário Pedrosa, durante o Governo Salvador Allende (1970-1973). Busca-se analisar as principais iniciativas culturais fomentadas pela Unidade Popular, uma coligação de partidos de esquerda, com objetivo de compreender a conjuntura na qual o autor brasileiro foi convocado. Pedrosa fez parte de um contingente de intelectuais latino-americanos 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. Seguramente, essa instituição, formada exclusivamente por obras doadas, foi o empreendimento mais importante do governo popular, no entanto essa entidade inseriu-se em um programa cultural e político mais amplo, sendo necessário compreender o contexto geral no qual Pedrosa filiou-se. Apesar de ter se envolvido diretamente na criação do Museu, foi nas cooperativas de artesanato que Pedrosa enxergou o maior potencial comunitário da arte, cujo caráter revolucionário o crítico exaltou no artigo "Arte Culta e Arte Popular", escrito em 1975.

Palavras-chave

Mário Pedrosa. Museu da Solidariedade. Exílio. Unidade Popular. Arte Popular.

Abstract

Based on extensive research of primary sources in archives of institutions in Brazil and Chile, this article presents an overview of Mário Pedrosa's Chilean exile during the government of Salvador Allende (1970-1973). It seeks to analyze the main cultural initiatives promoted by the Popular Unity, a coalition of left-wing parties, in order to understand the situation in which the Brazilian author was summoned. Pedrosa was part of a contingent of exiled Latin American intellectuals who actively collaborated in the academic field and, even more directly, in Chilean cultural policy, when he was invited to create the Museum of Solidarity. Certainly, this institution, formed exclusively by donated works, was the most important enterprise of the popular government. However, this museum was part of a broader cultural and political program, and it is necessary to understand the general context in which Pedrosa joined. Despite being directly involved in the creation of the Museum, it was in the handicraft cooperatives that Pedrosa saw the greatest community potential of art, whose revolutionary character the critic exalted in the article "Arte Culta e Arte Popular", written in 1975.

Keywords

Mário Pedrosa. Museum of Solidarity. Exile. Popular Unity. Popular Art.

As reflexões de Pedrosa no exílio chileno, durante o governo Salvador Allende (1970-1973), têm sido objeto de estudos acadêmicos recentes (Cáceres, 2010; Maia Neto, 2014). 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, sobretudo a relação estreita que ele manteve com as vertentes concretas, em detrimento de um exame mais acurado dos escritos tardios do crítico e de sua passagem pelo Chile. Uma das justificativas para a omissão seria a de que as considerações reflexivas, depois do desterro chileno, não teriam muito a acrescentar a seu legado, como apontou o filósofo Lorenzo Mammi, ao dizer que últimas intervenções feitas por Mário Pedrosa¹ foram “rarefeitas e ocasionais”, observando no elogio “às expressões artísticas dos povos oprimidos pelo imperialismo” a permanência de uma “petição de princípios” (Mammi, 2015: 19-20). Indagar essas obras isoladamente evidencia as objeções de parte da crítica em desenvolver uma reflexão mais minuciosa sobre as escrituras de Pedrosa dentro da perspectiva do exílio forçado e, especialmente, do ambiente de trocas culturais favorecido pelas redes de intelectuais latino-americanos. Ademais, essa falta de disposição vai ao encontro ao diagnóstico realizado por Frederico Morais 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).

Neste artigo busca-se decifrar um período da vida de Mário Pedrosa pouco investigado, tendo em vista a experiência da expatriação no Chile, nação que vivenciou uma realidade singular na história do continente: a concretização de um governo socialista pela via democrática e pacífica. Igualmente, pretende-se avaliar algumas iniciativas artísticas ligadas à Unidade Popular, uma coligação de partidos de esquerda, com o objetivo de compreender a conjuntura cultural na qual o autor foi convocado. 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 xeque 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: 41), aportando os seus alicerces na via socialista chilena, da qual Mário Pedrosa foi testemunha. Logo, deve-se levar em consideração uma radicalização na leitura crítica sobre o modelo eurocêntrico de arte e sociedade que o autor procurou expandir, inserindo relatos de culturas periféricas e produções comunitárias, com foco no repertório terceiro-mundista². 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”³.

Na prática, o correlato terceiro-mundista no campo da cultura reivindicou a “recuperação de tradições indígenas e populares, na medida em que pudessem considerar indicadores de oposição à influência europeia” (Pérez-Barreiro, 2017: 33). Mário Pedrosa ficou conhecido pela defesa árdua do abstracionismo no Brasil; no entanto, sua batalha real foi por uma noção de modernidade solidária e ampla 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 o crítico se aproximou de autores e referências ancoradas no chamado terceiro-mundismo. O crítico não se asilou no Chile apenas para fugir das “patas”⁴ da ditadura, mas para contribuir efetivamente para o

progresso da experiência capitaneada por Allende. Por esse ângulo, é válido acrescentar a dimensão fraterna ao itinerário de Pedrosa e avaliá-la em conjunto com a ideia de liberdade intrínseca à sua obra. Solidariedade e liberdade foram os 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.

Em julho de 1970, Mário Pedrosa teve a prisão decretada pela Auditoria Militar do Exército Brasileiro, acusado de difamar a imagem do Brasil no exterior⁵. 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: 208).

Pedrosa era uma figura pública de reconhecimento internacional quando, aos 70 anos, foi acusado pela polícia política. 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”⁶. Em outubro do mesmo ano, 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: 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. O exílio foi um momento de redefinição das esquerdas, assegurando contatos com as realidades mais diversas (Rollemberg, 2007: 211-212). A estratégia da ditadura de expatriação como fragmentação política gerou perda de raízes, traumas e o sufocamento das esquerdas no Brasil, 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: 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 “redescobrimto da América Latina nas universidades e nos centros de pesquisa do mundo inteiro” (Wasserman, 2012: 84), e, sem dúvida, a via chilena ao socialismo contribuiu para ampliar o interesse pela história e pelos processos políticos do continente.

Angel 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 desterramentos 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: 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” (*Ibidem*: 95-105). O autor continua a análise, afirmando que

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 (*Ibidem*: 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. 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 partilharam 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: 45).

Pedrosa fez parte de um contingente de intelectuais latino-americanos exilados que colaborou ativamente na área acadêmica e, de forma ainda mais direta, na política cultural chilena, ao ser chamado para conceber o Museu da Solidariedade, entidade inaugurada em 17 de maio de 1972. Na ocasião, o autor 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 e ampliar os contatos com artistas de todo o mundo para garantir as doações. O Comitê reuniu críticos reconhecidos internacionalmente como Giulio Carlo Argan, Harald Szeemann, Dore Ashton, para citar alguns exemplos. Em pouco mais de um ano, o Museu angariou cerca de mil obras, inclusive de artistas consagrados como Joan Miró, Frank Stella, Max Ernst, Joaquín Torres García, Alexander Calder, graças ao prestígio e aos contatos articulados por Pedrosa (Vidal, 1972). Sobre a instituição, 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” (Pedrosa, 1978: s/p).

A primeira exposição da entidade foi também um ato simbólico de projeção do Museu [fig.1], 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: 27), cujo plano ancorava-se na continuidade da divulgação da instituição aos artistas

estrangeiros, para ampliar o acervo. No único catálogo publicado sobre a iniciativa museal, 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: 8). Seguramente, o Museu da Solidariedade foi o empreendimento mais importante durante o governo Allende; no entanto a entidade inseriu-se em um programa cultural e político mais amplo, logo, faz-se necessário compreender o contexto geral no qual Pedrosa afiliou-se.



Fig. 1. Museo de la Solidaridad: Los artistas del mundo junto al Pueblo de Chile. Jornal El Clarin, 18 de maio de 1972. Fonte: Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

Por meio da Unidade Popular, Allende criou diferentes medidas para constituir um governo de transição ao socialismo, com o amplo apoio da base popular. Um dos propósitos de seu governo 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: 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 Unidade Popular 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: 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.

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: 301). 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: 68).

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. Logo após ser eleito, Allende lançou um programa com 40 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. 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: 320).



Fig. 2. *El Pueblo tiene arte con Allende*, 1970. Fonte: Catálogo *A los Artistas del Mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende. México/Chile 1971-1977*.

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: 123).

Desse intenso debate, as práticas artísticas reverteram-se em uma outra “frente” da prática revolucionária (Macchiavello, 2011: 259). 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. Vale apontar que parte da agenda da Unidade Popular privilegiou 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: 232). Não isenta de contradições, a constituição desse projeto de nação associou-se ao despertar da consciência nacional aliada a uma base popular.

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 popular⁷. 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 camponeses, onde eram oferecidos cursos de teatro, artesanato, pintura mural, entre outros (Albornoz, 2005: 152).

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 ele defendeu no artigo "Arte Culta e Arte Popular"⁸, apresentado no México, primeiro país que o acolheu da ditadura pinochetista, com uma tese que se pautou no argumento de que a arte popular rompia com a estrutura de classes e, conseqüentemente, 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: 332).

O governo Allende 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. Mário Pedrosa avaliou a significativa experiência das cooperativas de artesanato no Chile e, em sua análise, identificou 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 sedimentou 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 (*Ibidem*: 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 assunto, 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 Clemente 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 qualidade de qualquer produção pictórica 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: 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 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 Otilia 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, 2004:64). 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 artístico⁹.

A faceta apolítica da retórica retiniana da arte moderna, 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: 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: 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 (*Ibidem*: 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, profissionalizou 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.

Após a passagem pelo Chile, Pedrosa sustentou que a grande arte era aquela confeccionada por agentes locais que promoviam 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 também 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, 2007).

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: 329).

Além de tudo, as políticas públicas de estímulo à produção artesanal colaboraram para a ampliação dos direitos da mulher no mundo do trabalho. 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: 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: 329).

Algumas finalidades da COCEMA, de acordo com o seu estatuto, visavam 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 econômica¹⁰.

A Galeria Artesanal, ligada à cooperativa, organizou, em 1972, uma exposição com obras produzidas pela COCEMA [fig. 3], 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: 1). Antúnez, por sua vez, destacou 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: 13).



Fig. 3. Vista geral da Galeria Artesanal da COCEMA, 1972. Fonte: Catálogo da mostra COCEMA. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl>>.

A dimensão popular teve o seu correlato no impulso à internacionalização, por meio de algumas instituições artísticas fundamentais do período, como 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 experimental e, por fim, o Museu da Solidariedade. 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.

O Instituto de Arte Latino-americana, 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, publicações 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”¹¹, 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” (*Ibidem*: 94). Os propósitos do Instituto de Arte Latino-Americana também 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: 262). Nas visitas diplomáticas a esses países, o presidente costumava reforçar os conceitos de homem americano, 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: 32). A ideia de povo era utilizada para acentuar a unidade continental, sempre em benefício coletivo da região.

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 Pellegrini¹², 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”¹³.

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: 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.

O segundo artigo, “Arte e Revolução”, escrito no final de 1971 [fig. 4], possuía o mesmo título de outro texto produzido por Pedrosa quatro anos antes¹⁴. Se, no artigo brasileiro, de 1967, Pedrosa partiu 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 estabeleceu a instância coletiva da arte promovida pelas experiências realizadas fora dos ateliês e de outros espaços consagrados como elemento deflagrador 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: 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” (*Ibidem*, 1971a: 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 (*Ibidem*, 1971a: 8).

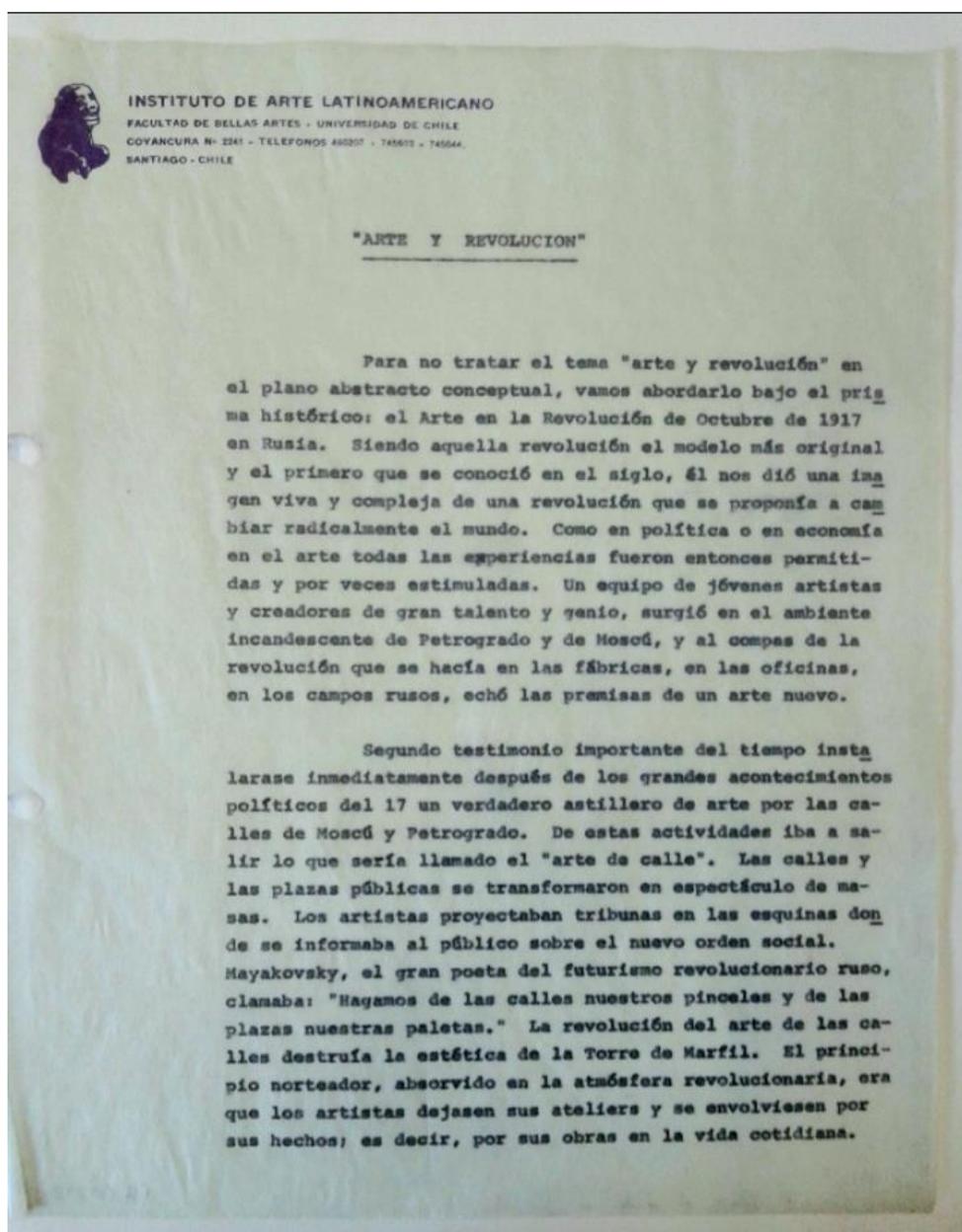


Fig. 4. *Arte y Revolución*. Texto escrito por Mário Pedrosa. 1971. Fonte: Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

Já em "Alejandro Kokocinski, Pedrosa voltou-se 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 interpretou como uma "imaginação construtiva" a qual o distanciava de uma tradição artística que "tem a lágrima fácil" (Pedrosa, 1971b: 2).

Arte engajada, revolução e a responsabilidade social dos artistas foram temas amplamente discutidos e revisados pelos intelectuais ligados ao Instituto de Arte Latino-americana, e, certamente, o crítico brasileiro colaborou para aprofundar o debate com autenticidade e sem sectarismo. Situar Mário Pedrosa à luz desse debate auxilia na compreensão de seu legado, assim como realça as contribuições do autor no contexto de desenvolvimento das principais iniciativas culturais ligadas à Unidade Popular, além de revelar as divergências entre as visões dogmáticas sobre arte de parte da intelectualidade chilena em relação à leitura sobre a eficácia social da arte engendrada pelo crítico. 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: 39) evidentemente foi uma idiosincrasia correspondente ao projeto de revolução na arte e na política como "exercício experimental da liberdade" (Pedrosa, 2007: 110).

Nos sete anos de desterro, o crítico recebeu abrigo do Chile até o golpe de Augusto Pinochet, em setembro de 1973, quando teve o seu nome inserido entre os primeiros da lista de procurados pelos militares chilenos (Martins, 2001: 40). Na ocasião, conseguiu asilo na Embaixada do México, onde aguardou um salvo-conduto mediado pelo escritor mexicano Carlos Fuentes. No país que 40 décadas antes recebera León Trotsky, Pedrosa ficou por apenas poucos meses, até, finalmente, partir para o seu último desterro, em Paris.

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 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.

Referências

- 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.
- ALBORNOZ, C. La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. In: VALLEJOS, J. P. (org.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.
- ALLENDE, S. *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.
- AMARAL, A. (org.). *Mundo, Homem, Arte em Crise: Mário pedrosa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- ARANTES, O. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CÁCERES, G. Santiago, a capital da esquerda. In: GORELIK, A.; PEIXOTO, F. A. (orgs.). *Cidades Sul-americanas como arenas culturais*. São Paulo: Edições Sesc, 2019.
- CÁCERES, S. *Fulguração Moderna: A Educação pela Arte no Museu de la Solidaridad, Chile, 1971-1973*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), Rio de Janeiro, 2010.
- CASTAÑEDA, J. *Utopia Desarmada: Intrigas, Dilemas e Promessas da Esquerda Latino-americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ESCOBAR, T. *Imagen e Intemperie: Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015.
- FERRERO, M. Salvador Allende: su mundo, su época – La Política Internacional del Siglo XX y sus encrucijadas en la Guerra Fría. In: AMAR, M.; VÁSQUEZ, D.; RIVERA, F. (orgs.). *Salvador Allende: Vida Política y Parlamentaria – 1908-1973*. Santiago: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2008.
- GILMAN, C. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
- GIUNTA, A. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- GREEN, J. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GREENBERG, C. Paralelos Bizantinos. In: *Arte e Cultura: Ensaio Críticos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- KORNBLUH, P. *Pinochet: Los Archivos Secretos*. Barcelona: Editora CRÍTICA, 2004.
- LAGO, T.; ANTÚNEZ, N. COCEMA. Santiago: Departamento de Cultura e Publicações do Ministério da Educação, 1972. Catálogo da Exposição.
- MAIA NETO, R. A. *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.
- MACCHIAVELLO, C. *Panamericanismo artístico como vanguardia: el rol social de arte a comienzos de los años 70*. V Congreso Internacional De Teoría E Historia De Las Artes - XIII Jornadas CAIA. Balances, Perspectivas Y Renovaciones Disciplinarias De La Historia Del Arte. *Anais...* Buenos Aires: CAIA, 2011, p.259 - 269,.
- MAMMÌ, L. (org.). *Arte e Ensaio: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MARCHESI, M. Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973. *Revista A Contracorriente*, v. 8, n. 1, 2010.
- MARTINS, L. A utopia como modo de vida. In: MARQUES NETO, José Castilho. *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.
- PÉREZ-BARREIRO, G. Sensibilizar la inteligencia: una introducción a la crítica de arte de Mário Pedrosa. In: PÉREZ-BARREIRO, G.; SOMMER, M. (orgs.). *Mário Pedrosa: De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

PEDROSA, M.; TRELLES, D. Declaración. In: *Museo de la Solidaridad*: Donación de los artistas del mundo al gobierno de Chile. Catálogo de exposición. Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, Instituto de Arte Latinoamericano. Universidad de Chile, 1972.

_____. *A arte não é fundamental*. A profissão do intelectual é ser revolucionário. *Pasquim*, ano XIII, n. 646, 18 nov. 1981. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

_____. *Política das Artes*: Mário Pedrosa. Textos escolhidos I. Organização e prefácio de Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*: Mário Pedrosa. Organização de Aracy Amaral. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

PRADENAS, E. S. Salvador Allende Gossens: una biografía política. In: AMAR, Mauricio; VÁSQUEZ, D.; RIVERA, F. (orgs.). *Salvador Allende: Vida Política y Parlamentaria – 1908-1973*. Santiago: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2008.

RAMA, A. La riesgosa navegación del escritor exiliado. *Nueva Sociedad*, n. 35, mar.-abr. 1978.

ROLLEMBERG, D. *Exílio entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

_____. Memórias no exílio. In: FERREIRA, J.; REIS, D. A. (orgs.). *Revolução e Democracia (1964-...)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

WASSERMAN, C. Transição ao Socialismo e Transição Democrática: exilados brasileiros no Chile. *História Unisinos*, v. 16, n. 1, jan.-abr. 2012.

ZALDÍVAR, C. *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.

Fontes Primárias e Demais documentos

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).

Instituto de Arte Latino-americano. *Anales de la Universidad de Chile*. Nueva Serie. Abril-Junho de 1971. Ano CXXIX, n. 1.

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.

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.

PEDROSA, M. 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.

_____. 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.

_____. Arte y Revolución. Texto escrito para o Instituto de Arte Latino-mericana. Santiago, dez. 1971a. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

_____. Alessandro Kokocinski. Texto escrito para o Instituto de Arte Latino-mericana. Santiago, jul. 1971b. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

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

REGLAMENTO para Centros de Madres. Hacia la Comunidad Organizada. In: *Colección Cartillas n. 1*, 1970.

VIDAL, V. Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile dona mil obras. *Jornal El Siglo*, 30 mar. 1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Notas

* Doutora pelo Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, onde desenvolveu a tese "A Opção Museológica de Mário Pedrosa: Solidariedade e Imaginação Social em Museus da América Latina", sob orientação da Profa. Dra. Cristina Freire. Professora efetiva do Instituto Federal de Brasília. Contato: <luizamaderpaladino@gmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-2348-2033>>.

¹ Lorenzo Mammi se referiu especificamente às obras "Discurso aos Tupiniquins ou Nambás" e "Variações sem Tema ou a Arte de Retaguarda".

² 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).

³ 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.

⁴ 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.

⁵ Ver: 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.

⁶ 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.

⁷ *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).

⁸ Artigo apresentado no *I Colóquio Internacional de Historia del Arte*, que discutiu o tema Dicotomia 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 *Dicotomia entre Arte Culto y Arte Popular: Colóquio Internacional de Zacatecas*. México, DF: Universidade Autônoma do México, 1979.

⁹ 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, n. 646, 18 nov. 1981. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

¹⁰ Estatuto da COCEMA (Cooperativa de Centro de Mães). Oficina de difusão. Santiago, 1970.

¹¹ Instituto de Arte Latino-americano. *Anales de la Universidad de Chile*. Nueva Serie. Abril-Junho 1971. Ano CXXIX, n. 1, p. 93. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

¹² 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.

¹³ Textos datilografados com o logotipo do Instituto de Arte Latino-Americana.

¹⁴ "Arte e Revolução" foi escrito em 1967 (Amaral, 2007).

Artigo recebido em outubro de 2020. Aprovado em novembro de 2020.