



As cartas chilenas de Mário Pedrosa

Glucia Villas Bôas

Como citar:

VILLAS BÔAS, G. As cartas chilenas de Mario Pedrosa. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 3, p.289-322, set.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i3.8673306. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8673306>.

Imagem [modificada]: Roberto Matta, Hagámos la guerrilla interior para parir um hombre nuevo, 1970, óleo sobre tela [detalhe]. Fonte: Arquivo do MSSA.

As cartas chilenas de Mário Pedrosa

The Chilean Letters of Mario Pedrosa

Glauca Villas Bôas*

RESUMO

Catálogos, artigos e teses avaliam que a criação do Museu de Solidariedade Salvador Allende/MSSA, localizado em Santiago do Chile, ocorreu devido à solidariedade de artistas, críticos e historiadores que contribuíram para o envio de obras de arte à capital chilena em apoio ao governo socialista de Salvador Allende (1970/1973). A leitura da correspondência de Mário Pedrosa, durante seu exílio no Chile, naquele período, sugere, entretanto, que a obtenção das obras no exterior, não só dependeu da autoridade que o crítico desfrutava nos meios artísticos internacionais como do enfrentamento de dificuldades e obstáculos políticos e institucionais. A documentação guardada no arquivo do MSSA, inclui as missivas de Pedrosa para Miró, Calder, Argan, Penrose, Brett, Szemann, Amaral, Ashton, Hélio Oiticica, Antônio Dias, entre muito outros. Através de intensa correspondência, Pedrosa impulsionou uma rede de sociabilidade, volumosa, diversa e heterogênea, espalhada por diversos países, cuja movimentação não ocorria sem incompletudes, acasos, surpresas e contingências. Argumento que a solidariedade expressa nas obras enviadas para a criação do acervo do MSSA resultou de uma negociação rara no mundo artístico, faceta original das relações entre arte e política que deu corpo à instituição.

PALAVRAS-CHAVE

Arte e política. Museu da Solidariedade Salvador Allende. Mário Pedrosa. Rede de sociabilidade. Solidariedade.

ABSTRACT

Catalogs, articles and dissertations evaluate that the creation of the Salvador Allende Solidarity Museum/MSSA, located in Santiago de Chile, occurred due to the solidarity of artists, critics, and historians who contributed to the sending of works of art to the Chilean capital in support of the socialist government of Salvador Allende (1970/1973). The reading of Mário Pedrosa's correspondence, during his exile in Chile, in that period, suggests, however, that obtaining the works abroad not only depended on the authority that the critic enjoyed in international artistic circles, but also on the confrontation of political and institutional difficulties and obstacles. The documentation kept in the MSSA archive includes letters from Pedrosa to Miró, Calder,

Argan, Penrose, Brett, Szemann, Amaral, Ashton, Hélio Oiticica, Antônio Dias, among many others. Through intense correspondence, Pedrosa boosted a voluminous, diverse and heterogeneous network of sociability, spread across several countries, whose movement did not occur without incompleteness, accidents, surprises and contingencies. I argue that the solidarity expressed in the works sent to create the MSSA collection resulted from a rare negotiation in the artistic world, an original facet of the relations between art and politics that embodied the institution.

KEYWORDS

Art and politics. Salvador Allende Solidarity Museum. Mário Pedrosa. Sociability network. Solidarity.

*Dei-me aqui a tarefa de criar e instalar o Museu da
Solidariedade, e não largo a cousa para fugir não
sei para onde¹.*

O Museu da Solidariedade Salvador Allende é um monumento erguido da coragem e perseverança de homens e mulheres de diferentes nacionalidades. Não haveria como nomeá-los aqui. O MSSA foi criado em 1972, em Santiago do Chile, com o objetivo de angariar apoio internacional ao governo de Salvador Allende. Seu acervo se constituiu de doações de artistas consagrados e de jovens em início de carreira. Com a derrocada do governo Allende, em 1973, uma segunda etapa de sua conformação se inicia em 1975, fora do território chileno, conduzida por grupos combativos de exilados. Em 1991, o museu retorna à capital chilena, tornando-se objeto de disputa da memória do governo de Salvador Allende². E, em 2006, ganha sua primeira sede definitiva na capital chilena, mantendo-se aberto ao público. O MSSA guarda a memória de um acontecimento singular e único na história da arte e da política.

Em discursos sobre a criação do museu chileno, não falta a lembrança do protagonismo do crítico de arte Mário Pedrosa. De 1970 a 1973, ele esteve

exilado em Santiago do Chile, por ter sido acusado de difamar a ditadura militar no Brasil. Logo após sua chegada, Pedrosa foi convidado para exercer a docência na Faculdade de Belas Artes e para integrar o recém criado Instituto de Artes da Universidade do Chile. Participou ativamente do governo da Unidade Popular³, promovendo a criação do acervo para o museu chileno, mediante doações de artistas⁴. Sua principal meta, no Chile de Salvador Allende, foi cumprida *no peito e na raça*, como disse ele certa vez (Carta de Mário Pedrosa, 31.5.72). Para isso, Pedrosa manteve uma correspondência intensa com conhecidos e amigos, mobilizando críticos, historiadores, diretores de museus e artistas, visando o seu apoio à causa chilena.

A atuação de Mário Pedrosa foi decisiva na fase de fundação do MSSA⁵. Ele não só esboçou o modelo de museu a ser criado na capital chilena, como presidiu o Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile (CISAC), convidando para integrá-lo, representantes de dez países, que ocupavam posições de prestígio no mundo artístico⁶. Viajou para os Estados Unidos e Europa para angariar obras para o museu. Ao cabo de um ano, em maio de 1972, por ocasião da primeira exposição do MSSA, o acervo contava com 600 obras. A celeridade do envio das obras, atribuída aos contatos de Pedrosa, se deveu, de fato, à autoridade que o crítico desfrutava no mundo artístico internacional.

Artigos, livros e catálogos sobre o MSSA apontam o gesto solidário de artistas como um dos pilares da criação do museu. O próprio Mário Pedrosa evocou a solidariedade inquestionável dos doadores ao se referir à fundação do MSSA⁷. O Presidente Salvador Allende, da mesma forma, ressaltou a “expressão solidária” de artistas de distintos continentes, ao proferir o discurso de inauguração do museu. O valor atribuído à solidariedade era de tal modo eloquente e de tamanha relevância política, que o museu foi renomeado. De Museu de Arte Moderna e Experimental passou a se chamar Museu da Solidariedade. Pedrosa acolheu bem o novo nome: “O museu tomou o nome de ‘Museo de la Solidariedad’ por razões fáceis de compreender, que,

acho, aliás, bonito e significativo” (Carta de Mário Pedrosa, 31.05.1972, apud Figueredo, 1982:18).

Não há como negar que a construção do MSSA se alicerça na solidariedade e resulta de uma iniciativa rara, própria do caráter coletivo, democrático e popular do governo chileno (Paladino, 2020; Cofré; González; Quezada, 2019). Apesar disso, pergunto, neste artigo, se o gesto solidário, ao qual se atribui a criação do MSSA, ocorreu espontaneamente, como uma resposta ao pedido de apoio ao governo socialista chileno, ou se resultou das formas diversas de negociação, cuidados e cautela para que o projeto de doações e criação do museu se tornasse realidade. Tal indagação provém de leitura da correspondência de Mário Pedrosa, durante 1971 a 1973, depositada no arquivo do MSSA e das cartas que escreveu para Carlos Eduardo Senna Figueredo, entre 1972 a 1976, publicadas em livro, pouco depois da morte do crítico em 1981.

Quem pesquisa os acervos com documentos sobre a vida de Mário Pedrosa fica surpreso com a volumosa correspondência mantida por ele ao longo de sua trajetória política e intelectual. As cartas de Mário Pedrosa encontram-se em diversos arquivos dentro e fora do Brasil⁸. Uma visão geral revela que as missivas escritas em Santiago do Chile se diferenciam muito das outras, a exemplo daquelas que o crítico enviou ao amigo Lívio Xavier (Marques Neto, 2022: 320-408), nos anos de sua juventude e militância política; e das cartas que ele endereçou aos membros da Associação Internacional de Críticos de Arte /AICA, nos anos de 1950, constantes do acervo da Biblioteca Nacional. Diferentes de quaisquer outras, as cartas chilenas de Mário Pedrosa criaram uma rede de sociabilidade, densa e atuante, que nenhum outro conjunto proveniente de sua atividade epistolar conseguiu engendrar.

Pedrosa punha seus destinatários em contato uns com os outros. Rara foi a carta em que ele não mencionasse dois ou três nomes, e até mais, para que seu destinatário os procurasse, conhecesse ele ou não os nomes indicados por Pedrosa; ou, então, ao revés, o destinatário seria procurado por

conhecido ou amigo de Pedrosa que lhe ajudaria a providenciar a doação de obras⁹. O grau de intimidade e/ou formalidade variava entre os integrantes da rede, assim como a hierarquia entre eles. Alguns ocupavam posição de grande prestígio como diretores de museus e historiadores da arte, outros nem tanto; havia artistas já consagrados e outros em início de carreira. Não era o mesmo escrever uma carta a Miró, que Pedrosa conhecera na década de 1920, nos círculos surrealistas parisienses, e uma carta para Calder, amigo próximo de Pedrosa desde os últimos anos de seu exílio nos Estados Unidos (Formiga, 2019: 615-635); aquelas remetidas a Roland Penrose, crítico inglês ou para Eduard de Wilde, diretor do Stedelijk Museum, em Armsterdã, tinham um grau de formalidade que contrastava com as cartas descontraídas, enviadas para Aracy Amary, Dore Ashton ou Carmen Waugh. Esta diferença entre as cartas, se expressa na afirmação bem humorada de Pedrosa a Carlos Eduardo, dizendo que acabara de escrever a Sir Roland Penrose "uma carta diplomática e cheia de nós pelas costas como convém a um par de sua majestade" (Carta Pedrosa, 31.05.1972 apud Figueredo, 1982: 19). De uma forma ou de outra, as cartas escritas em português, espanhol, francês e inglês aproximavam o missivista da maioria dos destinatários de sua rede de correspondência.

Lembre-se, aqui, ainda, da importância da posição política dos correspondentes de Pedrosa. Entre eles, havia aqueles com assumidas posições de esquerda, mais próximos do crítico e dispostos a contribuir para a causa chilena, incluindo membros de partido comunista, como Giulio Carlo Argan. Outra leva mantinha-se mais distanciada da política, adotando uma posição liberal humanista. As diferenças, contudo, não se limitavam às posições políticas. Houve questionamentos e até desavença em relação às concepções estéticas e museográficas de Pedrosa; e, também, com relação ao tipo de apoio que deveria ser dado ao governo de Allende. Veremos adiante, como a correspondência de Pedrosa com de Wilde, diretor do Museu Stedelijk de Amsterdam, ilustra essa diferenciação.

As interações de natureza epistolar não se davam entre díades. Pedrosa fazia movimentar um conjunto diverso e heterogêneo de indivíduos em duas direções simultaneamente. Em uma delas, ele não hesitava em pedir aos amigos e conhecidos que buscassem angariar doações de artistas para o museu chileno; neste sentido, são evidentes as cartas a Dore Ashton, Aracy do Amaral, Hélio Oiticica, Alexander Calder e Moreno Gálvan, entre outros. Os destinatários podiam ser ou não membros do CISAC, cujo número, aliás, foi aumentando à medida em que o crítico julgava conveniente fazer um novo convite, como no caso dos ingleses Guy Brett e Roland Penrose e do suíço Harald Szemann que atuava na Alemanha. Senão para dar mais legitimidade ao trabalho dos críticos¹⁰, Pedrosa ampliava o número de países integrantes do Comitê, expandindo-o. Nessa dinâmica, mantinha-se uma ordem simétrica e horizontal, estendida geográfica e espacialmente. Em outra direção, o grupo destinatário escolhia e entrava em contato com artistas, incentivando-os a fazer doações. Aqui persistia uma ordem assimétrica e hierárquica entre críticos e diretores de museus com os artistas, sobretudo, os mais jovens, restrita a um só país. Pedrosa impulsionava, portanto, em dois níveis, e ao mesmo tempo, uma volumosa rede de sociabilidade, cuja movimentação, certamente, não ocorria sem incompletudes, acasos, surpresas e contingências.

De Santiago do Chile, Pedrosa escreveu, também, para Carlos Eduardo de Senna Figueredo, casado com sua sobrinha Maria Regina Pedrosa, que, exilado como ele, morava em Londres. Um conjunto dessas cartas foi publicado em *Mário Pedrosa: Retratos do Exílio*, organizado por Senna Figueredo. Além das notícias sobre a criação do museu, enviadas regularmente por Pedrosa, sem a formalidade das missivas com papel timbrado, ele pedia a Carlos Eduardo que fizesse contatos em seu nome, visando a obtenção de obras na Inglaterra. Essa correspondência, íntima e familiar, revela a angústia e a preocupação do crítico com o processo em trâmite na justiça militar brasileira, no qual figurava como acusado. Com mais de 70 anos, Pedrosa acompanhava através de seus familiares em

Londres, os percalços desse processo que durou dez anos, e cujo desfecho ocorreu somente depois de sua volta ao Brasil. Aos sentimentos do crítico e ao seu estado de saúde, nem sempre saudável, e frequentemente mencionado por ele, entrelaçavam-se suas análises do contexto político chileno. Pedrosa falava abertamente da fragilidade do governo de Allende diante de seus adversários, mas expressava, ao mesmo tempo, sua profunda esperança pela consolidação e estabilidade do regime socialista no país. A correspondência aos familiares, que se estende até a volta de Pedrosa ao Brasil, inclui cartas enviadas de Santiago do Chile, da Cidade do México e de Paris, cidades onde o crítico ficou exilado entre 1970 e 1977.

Com base nestes dois conjuntos de missivas, e inspirada nos instrumentos teóricos e conceituais de Georg Simmel sobre os efeitos das trocas recíprocas (Simmel, 1983: 59-86), procuro mostrar de que maneira Mário Pedrosa lidou com os atritos e contornou as desavenças com o objetivo de angariar, senão a adesão, ao menos a solidariedade de amigos e conhecidos do meio artístico internacional à causa socialista chilena. Somente dessa perspectiva sociológica, a meu ver, pode-se vislumbrar a solidariedade daqueles que se empenharam em obter obras para o MSSA, assim como aquela dos artistas doadores, como resultado de uma “costura fina” feita pelo crítico brasileiro, ou nas palavras de Simmel como o efeito das trocas recíprocas. Não se trata, portanto, apenas de rever a notável correspondência de Pedrosa, mas ir um pouco além e averiguar a composição e grau de sociabilidade entre as pessoas mobilizadas pelo crítico, que, afinal, emprestaram a sua solidariedade e o seu apoio ao projeto do museu chileno¹¹.

O Alerta de Dore Ashton

Uma das primeiras cartas chilenas de Pedrosa se destina a sua amiga de longa data, Dore Ashton, crítica norte-americana, conhecida pelas suas posições de esquerda. Ashton foi taxativa ao responder a Pedrosa: “Como

você pode entender, nem todos ouviram falar em Allende em nossa ilha (sim, sim, é verdade) deverá haver dificuldades nos Estados Unidos que não serão encontradas em outros lugares.” (Carta de Dore Ashton a Mário Pedrosa, 18 de janeiro de 1972, tradução nossa)¹². Anos mais tarde, ao ser entrevistada por ocasião do aniversário dos 40 anos do MSSA, Dore Ashton (Ashton, entrevista, 2016) ainda se lembrava das dificuldades que tivera para obter de artistas norte-americanos doações para o museu chileno. “Foi um projeto delicado”¹³, disse ela, naquela ocasião comemorativa, contando que os artistas não estavam entusiasmados em doar suas obras. Ela os pressionara, de certa forma, uma vez que era uma crítica bastante conhecida da arte abstrata, e, como afirma em seu depoimento, os artistas não queriam ver na sua pessoa uma adversária. De resto, a maioria acabou concordando com o envio das obras pelo fato de o museu chileno oferecer entrada gratuita, e com isto, ampliar o acesso de pessoas para ver suas obras. Tal medida não lhes era familiar, mas considerada rara, uma vez que, principalmente, os artistas mais prestigiados se sentiam cativos dos *art dealers* e dos milionários. Segundo Ashton, à maioria deles agradava, a ideia que suas obras fossem exibidas fora das casas dos ricos, em um museu. Por tudo isso, conta Ashton, ela lembrara a seu amigo Mário, que o museu não deveria ter um caráter sectário, mas guardar em seu acervo o que chamava de arte progressista – aquela que podia interessar à classe trabalhadora¹⁴.

A entrevista com Ashton, deixa entrever que ela própria era cética quanto ao envio de obras de abstratas para um museu que se pretendia voltado para os trabalhadores. Mas, em diálogo com Mário Pedrosa e, a partir do momento em que notou que a primeira exposição do MSSA fora dedicada aos mineiros de cobre do norte do País, ela foi se convencendo de que o respeito e o bom acolhimento dos trabalhadores favoreciam sua visita aos museus de arte abstrata: eles querem aprender, afirmou ela. Essa franqueza de Ashton, revela, que o projeto do MSSA não foi gerado espontaneamente. As palavras de Mário Pedrosa, em carta ao Presidente Allende, além de mostrar a sua capacidade de persuasão, esclarecem a

inquietação de Ashton com relação à execução da tarefa que o amigo lhe atribuía e com a qual se comprometera, justamente, nos Estados Unidos, cuja política externa de tudo fazia para boicotar o governo socialista. E, nas palavras de Mário Pedrosa, pode-se perceber seu argumento:

Os doadores querem que suas obras sejam destinadas ao povo, que sejam permanentemente acessíveis a ele. E mais ainda, que o trabalhador das fábricas e das minas, das cidades e dos campos entre em contato com elas, que as considere parte de seu patrimônio. A esperança dos artistas e nossa é contribuir desse modo à espontânea criatividade popular para que flua livremente e possa coadjuvar à transformação revolucionária do Chile. É assim como pensamos que o Museu da Solidariedade deverá ser exemplar (...) nas suas tarefas educativas e culturais, exemplar na sua acessibilidade democrática. Deve ser o lugar natural das expressões culturais mais fecundas do Chile novo, consequência do seu avanço no caminho do socialismo. Este é o desejo entusiasta dos artistas do mundo que concorrem para isso entregando o produto de sua força criativa. (Carta de Mário Pedrosa ao Presidente Salvador Allende, 26/04/1972, tradução nossa)¹⁵.

Pedrosa agiu com cautela em diversas ocasiões. Uma delas ocorreu quando solicitou o apoio dos críticos ingleses. O contato com Guy Brett, crítico do diário londrino *The Times*, evidencia, especialmente, a atitude precavida de Pedrosa¹⁶. Conhecido pela divulgação da obra de artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Sergio Camargo e Mira Schendel, na Europa, Brett não fazia parte do círculo dos velhos conhecidos de Mário Pedrosa como Dore Ashton, Miró ou Argan. Brett pertencia a uma outra geração de críticos, tinha bem menos idade que Pedrosa, e, embora o conhecesse, foi através do projeto do MSSA que os dois se aproximaram (Araújo, 2021: snp).

O contato direto com Brett só foi feito depois que Pedrosa se assegurou com Carlos Eduardo Figueredo que havia uma possibilidade real de apoio por parte do crítico inglês. Em uma das demandas ao marido da sobrinha, ele insiste com Carlos Eduardo para que entrasse em contato com Brett a fim de sondar seu posicionamento político com relação ao projeto do museu

chileno, pois temia que, distanciado da política, Brett não compreendesse o seu pedido de apoio ao governo de Salvador Allende (Carta de Mário Pedrosa a Carlos de Senna Figueredo, 17.01.1972). Desfeita a dúvida, Pedrosa escreve para o crítico inglês convidando-o para integrar o Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile, quando diz:

Caro Guy, a fim de reforçar sua iniciativa e autoridade queremos convidá-lo a juntar-se ao nosso Comitê (Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile) cujas tarefas você já assumiu em grande parte. Assim estou lhe enviando, juntamente com a carta oficial de convite para participar do CISAC, alguns outros documentos que lhe darão uma ideia completa do nosso projeto. Espero que você concorde conosco e aguardo vê-lo aqui, mais adiante, quando discutiremos juntos muitos problemas relativos aos últimos desenvolvimentos da arte em nosso tempo, e às instituições novas e tradicionais como museus, galerias e assim por diante. (Carta de Mário Pedrosa a Guy Brett, 24.02.1972, tradução nossa)¹⁷.

Carlos Eduardo Figueredo mediou, ainda, os contatos de Pedrosa com Roland Penrose. No caso de Penrose, a posição política do crítico não estava em jogo. Pedrosa queria saber se ele havia feito o contato com artistas mais afamados, como Henri Moore. Indagava como andavam as “démarches [de Carlos] junto ao Lord comuna, amigo de Moore? Estou pensando em escrever-lhe eu mesmo assim que o Lord o tenha abordado” (Figueredo, 1982: 40). Penrose não só conseguiu uma obra de Moore, que, aliás, não chegou a tempo no Chile e foi devolvida ao artista, como dirigiu carta a jovens artistas ingleses convocando-os a doar suas obras em apoio ao governo de Allende. Envolveu-se de tal modo, com o projeto chileno, que, entre outras atividades, organizou a exposição Chile-Britain no Institute of Contemporary Arts em julho de 1973 em Londres com obras de artistas ingleses que seriam enviadas ao Chile.

A habilidade de Pedrosa com seus interlocutores não se limitava às questões de ordem política. Em suas cartas, além da criação de um museu em apoio ao governo socialista, ele buscava imprimir uma orientação para

a seleção de obras a serem enviadas para o Chile. Estava convicto de que o novo museu deveria abrigar obras de artistas prestigiados e consagrados, assim como obras de jovens artistas em início de carreira. Na carta, mencionada acima, a Guy Brett, de quem havia recebido uma lista com nomes de jovens artistas, Pedrosa incentiva o crítico a buscar doadores de renome, e explica-lhe o duplo motivo daquela distinção:

Entendi que você agora pretende se aproximar daqueles artistas que não são tão jovens, com uma grande bagagem e reputação já estabelecida. Isto é muito importante pois dará ao 'establishment' e pessoas do governo uma garantia com relação aos valores e a alta reputação dos trabalhos doados pelos artistas. Por exemplo, uma doação de um nome glorioso como H. Moore ou F. Bacon daria imediatamente às obras já coletadas uma valorização muito maior. Em nossa opinião, esses artistas ofereceriam a base do que no nosso projeto seria "o Museu de Arte Moderna" enquanto os outros artistas, os jovens, assegurariam o funcionamento do que chamamos o museu "Experimental" (Carta de Mário Pedrosa a Guy Brett 24.02.1972, tradução nossa)¹⁸.

Este requisito poderia, eventualmente, aumentar ou dificultar o trabalho de seus amigos ou conhecidos, mas, ao mesmo tempo, qualificava o pedido do crítico, evidenciando que a solicitação, ainda que de natureza essencialmente política, tinha uma diretriz museológica que ele pretendia seguir, malgrado a precariedade das condições que envolviam a iniciativa. Essa clara distinção das obras a serem enviadas para o museu, foi posta em evidência por Pedrosa em outras missivas, como mostra o trecho a seguir retirado de carta escrita ao artista Antônio Dias, de quem era próximo.

Pensando o museu em perspectiva, Museu de Arte Moderna e Experimental, o vejo a partir de duas grandes linhas: uma como um museu de arte propriamente moderna e outra como um museu experimental, onde serão desenvolvidas experiências, pesquisas etc. Se esta alternativa não for possibilitada (aqui as coisas não estão fáceis e as pessoas, de modo geral, estão cansadas/irritadas, sem grandes expectativas), eu desenvolverei uma série de revisões no projeto do museu. A experiência deve ser vivenciada

dentro da experiência geral, que, bem ou mal, está sendo feita por todo o País (Carta de Mário Pedrosa a Antonio Dias, 06.03.1972).

Em artigo intitulado “O Museu da Solidariedade como exercício experimental dos afetos”, Claudia Zaldívar se refere a essa distinção das obras solicitadas por Pedrosa, atribuindo-a ao fato de que “com o Museu da Solidariedade, Pedrosa colocava em prática o modelo museológico experimental sobre o qual vinha refletindo e escrevendo desde os anos 1950” (Zaldívar, 2019: 427). A autora não desconhece, entretanto, que ao lado dos interesses museológicos, Pedrosa sabia que a vinda de obras de artistas consagrados, seria importante para o reconhecimento do museu pela opinião pública¹⁹. Em carta a Carlos Eduardo Figueredo, Pedrosa se diz satisfeito com as aquisições de obras de qualidade para o museu, e destaca que: “Miró mandou um galo que tem servido de prata de substância para a propaganda. É realmente bonito, ‘o galo cantando a alvorada’. Tornou-se um bom símbolo para a retórica museográfica” (Carta de Mário Pedrosa a Carlos Eduardo Figueredo, 31.05.1972).

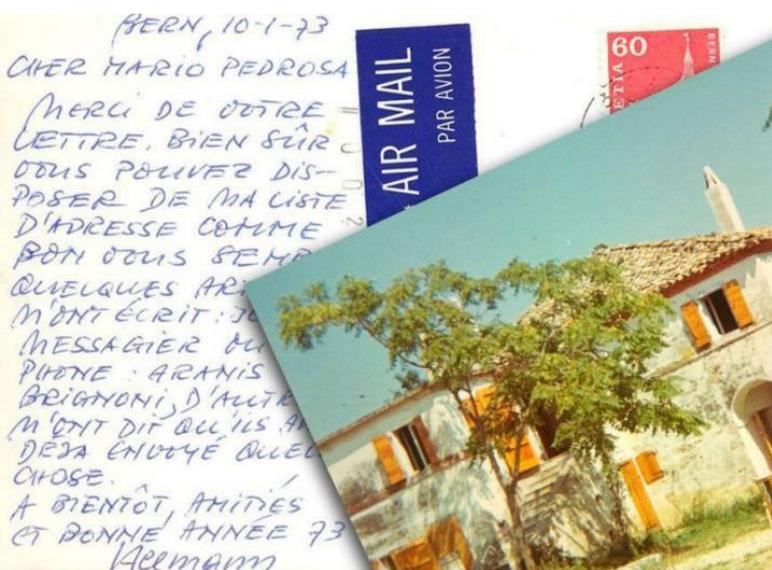


FIG. 1. Cartão postal de Harald Szemann a Mário Pedrosa. Berna, 10.01.73. Fonte: Arquivo MSSA.

A linha experimental e contemporânea, programada para o Museu da Solidariedade, ganhou um grande alento com a participação de Harald

Szeemann [Fig. 1], em 1972. O curador convidou nada mais nada menos do que 450 artistas expositores da V Documenta para participar do projeto chileno. Como se sabe, o famoso evento, idealizado pelo suíço, ficou na história da arte como um divisor de águas das atividades expositivas e das inúmeras possibilidades de se fazer arte. De fato, conforme lembrado por Zaldívar, o gesto de Szeemann vinha ao encontro ao anseio permanente de Pedrosa, desde seus encontros com jovens artistas concretistas, no início da década de 1950, no MAM carioca, pela experimentação na arte.

A determinação do crítico a respeito da necessidade da experimentação é visível, também, em carta a Hélio Oiticica, datada de nove de junho de 1972:

Estamos procurando reservar, na localização dos espaços para o museu área para a arte pós-moderna [vide MP]²⁰ a fim de abrigar as experiências de H.O. e sequazes na categoria “atividades criatividades” [vide M.P.] etc, etc. É nossa ideia fazer antes ou depois, uma verdadeira assembleia de artistas novos, “não artistas” ou “anti-artistas” (?), em que se discutam problemas de estética-sociais contemporâneas, etc, etc. (...) No projeto do Museu prevejo também ateliês-studies para artistas que vierem passar algum tempo aqui a trabalhar ou simplesmente a “inspirar-se” (Carta de Mário Pedrosa a Hélio Oiticica, 09.06.1972)

A persistência em promover as doações, diferenciando as obras pelo grau de reconhecimento dos artistas, por mais que justificada pelas suas concepções sobre a arte e sobre os museus, exigia de Pedrosa uma atitude duplamente firme e maleável. Nem todos os seus destinatários estavam plenamente convencidos daquela diretriz nem das condições técnicas, museográficas e estéticas, que assegurariam a qualidade indispensável para o museu que Mário Pedrosa projetara. Um exemplo disso encontra-se na correspondência com Eduard de Wilde, diretor do Stedelijk Museum de Amsterdam. O diretor do museu, que abrisse as portas da Holanda para a arte moderna, trabalhando com afincamento desde o fim da Segunda Guerra, não concordava inteiramente com o projeto do museu chileno.

Numa sequência de três cartas, duas de Pedrosa para de Wilde, escritas em 10 de janeiro e 03 agosto de 1972, e uma do diretor do Stedelijk para Pedrosa de 25 de julho de 1972, percebe-se certo estremecimento entre os dois. A primeira carta de Pedrosa dava continuidade à conversa telefônica que eles haviam tido poucos dias antes. Pedrosa desejava esclarecer detalhes do projeto que o colega holandês tinha considerado “obscuros”. Junto à carta, havia enviado documentos, cuja leitura deixaria de Wilde a par do projeto, embora considerasse prematuro, naquela fase da iniciativa, definir com precisão (como havia lhe pedido de Wilde) os aspectos técnicos, museográficos e estéticos do museu. Pedrosa admitia que as obras seriam “muito diversas e muito distanciadas umas das outras”. Mas nada havia que fazer com relação a isso, que ele julgava uma “contradição cultural e artística da época”:

Compreendo seus escrúpulos profissionais. Mas, creio que nas atuais condições a exposição das obras será feita de maneira mais ou menos improvisada, levando em consideração sua diversidade fundamental, desde uma pintura a óleo até uma proposição ambiental ou conceitual. Porém, não está excluído, que, nesse momento, os membros do Comitê já estejam aqui e possam então participar do arranjo geral. (Carta de Mário Pedrosa a de Wilde, 10.01.1972, tradução nossa)²¹.

A tensão com o diretor do museu holandês não terminou aí. Em 25 de julho, meses depois da primeira exposição do Museu da Solidariedade, de Wilde volta a escrever para Pedrosa, acusando correspondência recebida²² e reclamando que não recebera o cartaz nem o catálogo da abertura do museu. Estava curioso para vê-los a fim de constatar o êxito da iniciativa. Mas, enquanto de Wilde mostrava-se simpático ao evento, esclarecia que não concordava com as proposições de Pedrosa para o museu chileno. Nem ele nem Jean Leymarie, diretor do museu moderno de Paris e integrante do CISAC. De Wilde poderia emprestar seu apoio à “ação” de Pedrosa, mas apenas na medida do possível. Lamentava o fato de ter escrito carta ao colega, apontando suas discordâncias, mas Pedrosa o deixara sem resposta.

Ademais, de Wilde estava interessado no andamento do trabalho do Comitê, referindo-se ao CISAC: quando, como e onde se reuniriam os membros do Comitê? A formação de um comitê internacional de solidariedade e apoio ao governo chileno, considerada acertada, dificultava, entretanto, a reunião de seus membros, fosse no Chile ou na Europa. A tarefa se tornou um verdadeiro calcanhar de Aquilles para Pedrosa, um ponto que, por vezes, o deixava vulnerável perante seus pares, ainda que fosse surpreendente, a manutenção do comitê, espalhado por diversos países, unido e atuante, mediante a sua correspondência.

Pedrosa não tarda em responder à carta queixosa de de Wilde (Carta de Mário Pedrosa, 03.08.1972). Agradece a correspondência, mas não volta à discussão sobre o projeto do museu. Refere-se ao sucesso da primeira exposição, visitada por inúmeros jovens e proletários, e convida de Wilde a participar da nova etapa de construção de um espaço para o museu. Ao final, pergunta se poderia novamente pedir a de Wilde que fizesse contato com artistas holandeses que pudessem contribuir com o acervo do Museu da Solidariedade.

Não foi só de Wilde a fazer restrições ao projeto do Museu da Solidariedade. Argan discordou da instalação do Museu no prédio da UNCTAD (*United Nations Conference on Trade and Development*), provocando uma longa resposta de seu amigo Pedrosa, em carta de três páginas (Carta de Mário Pedrosa a Giulio Carlo Argan, 31.07.1972). O crítico brasileiro não poupou seus argumentos para convencer o colega italiano a aceitar as condições, ainda que precárias, da instalação do museu. Tratava-se sim de um importante projeto político, que estava sendo executado em um país que vivia um processo revolucionário. Sabia que o ideal seria a construção de uma sede própria para o museu, tal como queriam os arquitetos do moderno edifício da UNCTAD, mas não havia condições para tanto naquele momento.

Embora as afinidades políticas fossem o foco, por excelência, da atenção de Pedrosa, ele mantinha um cuidado especial com a demanda diferenciada das doações, que podia ou não ser atendida pelos correspondentes

responsáveis em contatar os artistas. E, como vimos no caso de de Wilde e Argan, o crítico buscava amainar as discordâncias relativas ao projeto do museu e à forma de prestar apoio ao governo socialista. Juntam-se a isso, os frequentes comentários de Pedrosa sobre os problemas com os mômios da terra, indivíduos de direta chilena. Sem revelar sequer um nome, ele diz a Carlos Eduardo, em carta enviada logo depois da primeira exposição do museu, que ficara “mais sujo do que pau de galinheiro com os mômios da terra” (Carta de Mário Pedrosa a Carlos Eduardo, 31.05.1972 apud Figueredo, 1982: 19), ao desagradar os grupos de direita com sua atuação em prol da criação do museu.

Nem todas as dificuldades provinham, porém, do posicionamento político de pessoas de direita ou discordâncias relativas ao formato do museu. A reação de Pedrosa ao projeto da bandeira vermelha de Antônio Dias revela o quanto o crítico queria evitar controvérsias, mesmo aquelas que surgissem da suscetibilidade excessiva de grupos de esquerda, como veremos a seguir.

A bandeira vermelha de Antônio Dias

Em 11 de setembro de 2013, o Museu da Solidariedade Salvador Allende realizou, sob sua curadoria, o evento, *Una Bandera, un Memorial. Antonio Dias. A 40 años del Golpe de Estado*. Em curto anúncio, o MSSA fazia lembrar do projeto que Antônio Dias descrevera em carta a Mário Pedrosa (Carta de Antônio Dias a Mário Pedrosa, 17.02.1972) como sua contribuição para o acervo do museu: uma bandeira vermelha “enorme” para ser colocada no jardim, fora do museu, “visível a todo o povo”. O artista parecia entusiasmado com a proposta que marcava, segundo escreve a Pedrosa, uma mudança de orientação no seu trabalho de pintura. Além do mastro e da bandeira, Dias disse que “bacana mesmo” seria tirar uma foto da bandeira já hasteada fora do museu, para que fosse impressa em cartolina postal e distribuída

aos visitantes como parte do trabalho. Para o artista, “esse [é] o trabalho que eu acho seria muito importante para mim vê-lo aí. É um trabalho que representa um monte de coisas ao mesmo tempo” (Carta de Antônio Dias a Mário Pedrosa, 17.02.1972).



FIG. 2. Antônio Dias, *Bandeira Vermelha para o povo*. Vista na exposição *Bandeiras* na Praça Tiradentes. Rio de Janeiro, 2014. Foto Pat Kilgore. Cortesia de Izabela Pucu.



FIG. 3. Antônio Dias, *Bandeira Vermelha para o povo*. Vista na exposição *Bandeiras* na Praça Tiradentes. Rio de Janeiro, 2014. Foto Pat Kilgore. Cortesia de Izabela Pucu.

A doação do artista, entretanto, só pode ser efetivada 40 anos depois, em 2012. Em 2013, por ocasião do evento em memória do trágico fim do governo Allende, a bandeira foi reproduzida sem um pedaço, e distribuída a 18 centros de memória fora e dentro do Chile para ser hasteada, no mesmo

horário, às 10h da manhã do dia 11 de setembro de 2013. A reprodução evocava a falta/ fratura, como a lembrar que algo fora mutilado e não mais poderia se completar. No ano seguinte, a Bandeira Vermelha do Povo foi exibida no Rio de Janeiro, na exposição Bandeiras na Praça Tiradentes sob a curadoria de Izabela Pucu (Pucu, 2017:130-145 e 198)[Figs. 2 e 3].

No Brasil, às vésperas da eleição presidencial de 2014 e cinquenta anos após a tomada do poder pelos militares, a gigantesca bandeira vermelha e mutilada de Antonio Dias podia também ser vista – tanto de dentro do prédio do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica quanto de seu exterior, e até da praça Tiradentes”. Sua presença consistia tambémem uma homenagem a Mário Pedrosa – o homem responsável por politizar o campo da arte no Brasil – no marco dos cinquenta anos do golpe militar de 1964. (Rivera; Pucu, 2015: 184).

Não se tem notícia²³ da data e local da execução do projeto de Antônio Dias. Sabe-se que ao responder a Dias, Pedrosa (Carta de Pedrosa a Antônio Dias, 2 de março de 1972) afirmou que achou o projeto bom e factível, mas levantou dúvidas sobre a possibilidade da proposta suscitar uma disputa em torno do símbolo da bandeira. Considerava os membros do Partido Comunista do Chile abertos à criação artística e costumava trabalhar bem com eles. Mesmo assim, eles poderiam, segundo o crítico, se sentir melindrados com o uso da bandeira vermelha, símbolo do comunismo. Pedrosa sugeriu, então, que o projeto fosse denominado “projeto para bandeira do povo do terceiro mundo”, lembrando, como fazia na maioria de suas cartas, do evento da UNCTAD, que reuniria países que procuravam impor seus direitos aos Estados “supercapitalistas e imperialistas”. O crítico conclui, dizendo que Allende, certamente, apoiaria o projeto. Mas, pede a Antônio Dias, que, paralelamente, envie um outro trabalho de sua autoria para o Museu, uma das telas que ele já havia visto exposta em uma galeria em Milão.

A resposta de Pedrosa a Antônio Dias, entre outras cartas, que venho relembando, confirma o meu argumento de que a solidariedade em favor

do MSSA foi um gesto construído a partir de uma rede sociabilidade, na qual a cooperação convivia com as tensões e as adversidades. O episódio da bandeira vermelha de Antônio Dias revela, ainda, que o processo de doação e recebimento das obras ocorria tanto em linha reta como enviesada. Muitas obras chegaram rápido e a tempo em Santiago, outras ficaram a meio do caminho em consulados, embaixadas e alfândegas (quer nos países de origem como de destino), quando ocorreu o golpe contra o governo de Salvador Allende. Outras sequer chegaram a ser enviadas. Contudo, o que realmente se constituiu em obstáculo no processo de criação do Museu da Solidariedade foi a ausência de um estatuto legal para o recebimento das doações. Os procedimentos informais tanto no envio como no recebimento das obras se tornaram um grande empecilho a ser enfrentado por Mário Pedrosa que não conseguiu superá-lo antes do golpe de setembro de 1973.

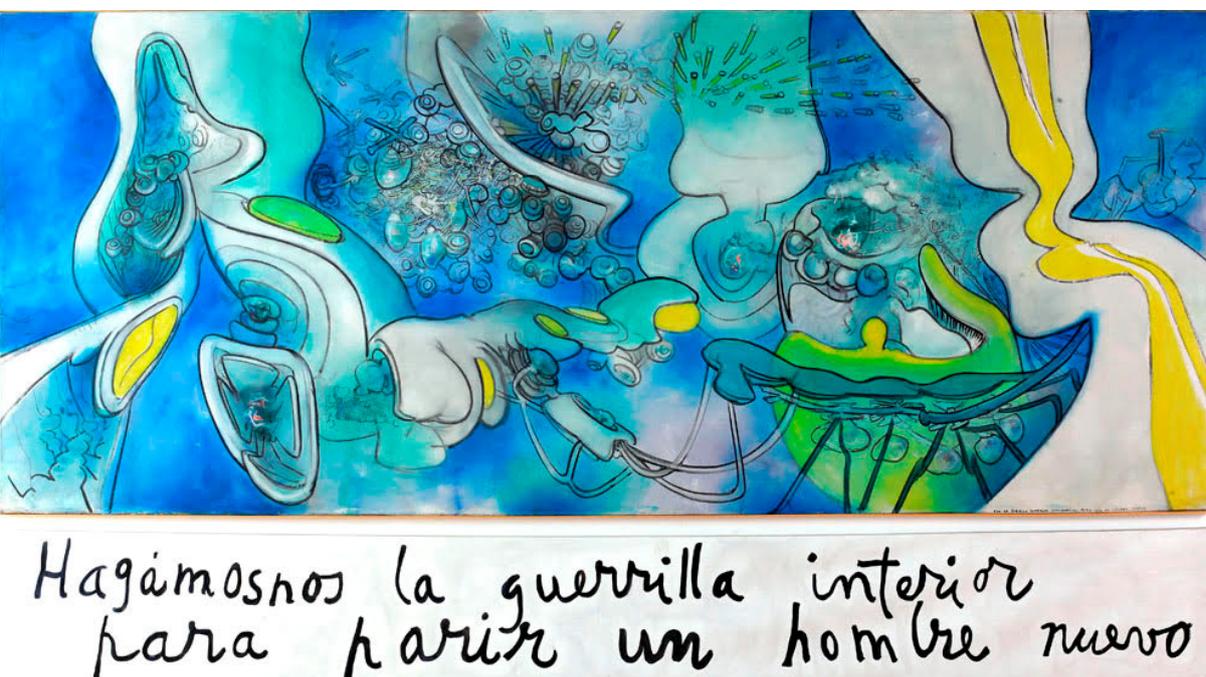


FIG. 4. Roberto Matta, *Hagámos la guerrilla interior para parir um hombre nuevo*, 1970, óleo sobre tela, 200x490.

Fonte: Arquivo do MSSA.

A sede e a institucionalização do Museu da Solidariedade

Em outubro de 1972, Mário Pedrosa escreveu à escultora argentina Alicia Penalba, que residia em Paris²⁴. Disse-lhe que concordava com o envio de relevo seu para o Museu da Solidariedade e já imaginava um espaço externo ao edifício, que estava sendo reformado para a instalação da sede definitiva do museu. Tratava-se de um belo parque, e ele não tinha dúvidas que as formas do relevo ficariam perfeitamente integradas ao muro, que ganharia muito com o jogo dos ritmos da obra de Alicia.

Àquela altura, Pedrosa já sabia que o museu não seria instalado no prédio da UNCTAD/III. Allende havia oferecido um outro prédio, construído para abrigar uma Casa de Cultura, que estava sendo reformado juntamente com o Parque O'Higgins, onde ficava situada. O crítico não perdera o ânimo nem a determinação em buscar um lugar para abrigar o museu nos melhores padrões internacionais (Carta de Mário Pedrosa a Moreno Galván, 3.10.1972).

Na carta à Alicia, ele repetia, o que dissera tantas vezes: o museu se tornaria único na América Latina, quando estivesse funcionando na sua sede, com o acervo que atingia 700 obras. Carmen Waugh portadora da carta para Alicia, lhe daria outros detalhes do projeto. Ao concluir, Pedrosa lembra do motivo imediato da carta, e tranquiliza Alicia: ela não devia se preocupar com o retorno da peça de bronze, que doara ao museu chileno e fora exibida na sua primeira exposição. Ele providenciaria a troca da obra em bronze pelo relevo proposto logo que a peça chegasse ao Chile (Carta de Mário Pedrosa a Alicia Penalba, 02.10.1972).

Poucas foram as cartas escritas de Santiago do Chile em que o crítico não mencionasse a tão esperada sede do museu. Conhecedor dos aspectos favoráveis e desfavoráveis do movimento dinâmico que ele próprio havia posto em prática, uma das maiores preocupações de Mário Pedrosa, juntamente com a doação das obras, foi a institucionalização do museu. A formalização de um estatuto legal para o projeto e a definição de uma

sede para abrigar o acervo, programar exposições e abrir espaços para artistas visitantes ocuparem com suas experimentações – foram questões destacadas inúmeras vezes pelo crítico. No início de sua correspondência, Pedrosa deixava claro que as obras seriam transferidas para uma sede no importante prédio da UNCTAD a ser inaugurada no final de 1972. A ligação do museu com a terceira conferência da Unctad e o belíssimo prédio de arrojada arquitetura era crucial para Mário, pois daria não só visibilidade à recém-criada instituição como a enfileirava no rol das iniciativas e ações em prol de uma política emancipadora dos países do Terceiro Mundo:

Nós exibimos provisoriamente as obras em um museu situado em um bairro popular e a frequência foi grande e estimulante. Agora nossa tarefa mais urgente é preparar os espaços adequados a um museu moderno pelas suas funções e concepções no novo Edifício da UNCTAC, e esperamos concluir essa tarefa de instalação e adaptação perto do fim do ano (...). Será então a inauguração definitiva do Museu da Solidariedade (...) (Carta de Mário Pedrosa a Giuglio Argan, 01.06.1972, tradução nossa)²⁵.

Fosse pela sua experiência à frente de outras instituições, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, que, aliás, mudou seu estatuto sob a direção de Pedrosa, fosse pela precariedade da situação política do país, fosse ainda pela sua formação em Direito, Pedrosa perseguiu a institucionalização do museu a despeito da quebra de expectativas que foi vivenciando ao longo de 1972. Insistiu para solucionar o problema, ao mesmo tempo que via suas expectativas correrem água abaixo, como aquela da localização da sede do museu no prédio da UNCTAD. Uma de suas cartas ao presidente Salvador Allende registra essa insistência e a espera prolongada de uma medida do governo, visando a constituição legal e a sede do museu:

Companheiro Presidente,
Perdoe-nos se, com esta carta, vamos tomar alguns minutos de seu precioso tempo.
I . Se trata, ainda, de nosso MS – Museu da Solidariedade, de dar-lhe consistência formal, jurídica e administrativa. Precisamente agora que

o senhor encontrou o lugar para instalar o museu, sua criação efetiva e orgânica se torna uma necessidade urgente. Tudo depende de um ato seu, que tome posse das obras que chegaram, e dê forma, seja de forma provisória, transitória ou definitiva ao MS. Se for necessário que alguma entidade ou pessoa compareça diante de um Notário, como doador das obras ao presidente do Chile para seu povo, posso prestar-me a este papel (no caso de algo pomposo) pois ninguém com autoridade poderia refutar o ato de doação. Uma lista de obras seria apresentada ao Notário, com uma avaliação de seu valor, e a formalidade da lei estaria cumprida. Seus juristas não terão dificuldade em organizar isso. O que é urgente e indispensável é a institucionalização do Museu. (Carta de Pedrosa a Salvador Allende, setembro de 1972, em Catálogo Museu da Solidariedade Salvador Allende, 2009: 256, tradução nossa)²⁶.

Seguem a este primeiro item outros cinco, enumerados por Pedrosa. Sentindo-se desconfortável com o não cumprimento de sua palavra aos destinatários de suas cartas, o crítico afirma que não sabia mais o que fazer “para manter as aparências com o exterior”. Sentia-se constrangido e impedido de tomar qualquer atitude em nome do museu. O número de doações, enviadas ao Chile, crescia e não havia como recebê-las de forma legal, situação por demais embaraçosa, sobretudo, com os artistas que haviam mandado seus trabalhos, em confiança que seriam recebidos e abrigados adequadamente pelo governo chileno.

Enquanto os dois primeiros itens pontuavam os problemas de ordem legal, o terceiro fazia uma espécie de prestação de contas da visita, autorizada por Allende, que Pedrosa fizera com José Balmes, decano da Faculdade de Belas Artes, ao prédio, situado no Parque O’Higgins, destinado a servir de sede para o Museu da Solidariedade. Pedrosa considerou o local adequado para a instalação de um museu com estrutura autônoma, nos moldes de um museu moderno de estatura internacional. Quando o prédio reformado fosse finalmente ocupado pelo museu, o parque ganharia uma nova feição, uma vez que a reforma, destinada a favorecer atividades populares, estava em harmonia com as finalidades intrínsecas do museu.

A previsão para o término do projeto urbanístico que envolvia a reforma do prédio e do parque era de seis meses, contando com os recursos já destinados para as obras. O adiamento da inauguração da sede do museu para o ano seguinte levou Pedrosa a recomendar ao presidente chileno, que as salas concedidas e localizadas no Edifício da UNCTAD permanecessem disponíveis para guardar as obras em bom estado e, eventualmente servir para a promoção de pequenas exposições até a mudança definitiva. Ademais, solicitava a reserva de uma das salas plenárias para uma segunda exposição do museu ainda naquele ano²⁷. Que se compensasse, nas palavras de Pedrosa, “o tempo perdido em vão” desde a primeira exposição de maio, quando a expectativa era de ocupar o prédio da UNCTAD.

Ao final, Pedrosa adentra em um tema significativo: o agradecimento aos artistas doadores das várias partes do mundo. Não se tratava mais de destacar a solidariedade daqueles artistas em discursos e cerimônias em território chileno, mas

(...) da conveniência de uma forma qualquer de agradecimento da sua parte [do presidente] aos artistas doadores. Em razão do atraso desses agradecimentos, sugiro que o senhor autorize aos seus embaixadores em Paris, Madri, Roma, México, Montevideo, e agora, em Washington, que convidem os artistas a suas embaixadas juntamente com membros do CISAC , Comitê Internacional de Solidariedade ao Chile para agradecer-lhes em nome do Presidente. Os exemplares do catálogo e do folheto de publicidade com seu discurso inaugural seriam, então, distribuídos aos artistas presentes. As embaixadas enviariam os convites aos artistas, e também divulgariam pela imprensa e pelos rádios, se, por acaso, tiverem dificuldade para localizar seus endereços. Esta seria uma oportunidade para fazer uma publicidade social valiosa para o Museu da Solidariedade. (Carta de Mário Pedrosa a Salvador Allende: 2009, 258, tradução nossa)²⁸.

O envolvimento de Mário Pedrosa com criação do Museu da Solidariedade mede-se pelo grau do detalhamento desta carta. Seu desejo de impedir a todo custo que o fruto do trabalho de tantas pessoas, incluindo contatos, obras, visitas, conversas, cartas, atenção e escolhas fosse em vão,

soou mais alto do que seu abatimento pela demora de uma medida oficial concernente à formalização do museu. A força de seu compromisso com os integrantes da rede de sociabilidade se expressava ali naquela missiva, tão sinceramente aberta, direta e objetiva.

A tragédia que se abateu sobre o país, em setembro de 1973, com o fim do governo e morte de Allende, não permitiu que o museu fosse instalado na sede programada, mas o processo de sua fundação não foi interrompido. A reação imediata de Pedrosa foi entrar em contato com membros do CISAC para promover a recuperação das obras do museu, juntamente com o governo mexicano, através do Museu de Arte Moderna, dirigido por seu amigo Fernando Gamboa. Sua preocupação se evidencia em carta, escrita da Cidade do México a Moreno Galván, pedindo-lhe ajuda para tomar providências urgentes a fim de recuperar as obras doadas, que tinham ficado no Prédio Gabriela Mistral (nome dado ao edifício da UNCTAD), no Museu de Belas Artes, no Museu de Arte Contemporânea e na alfândega do porto de Valparaíso (Carta de Mário Pedrosa a Moreno Gálvan, 25.10.1973).

Destituído de sede e acervo, o museu deslocou-se do Chile para outros territórios, que acolheram exilados chilenos e formaram comitês de apoio para alojar e dar continuidade às doações no exterior. O projeto gestado durante a Operação Verdade sobreviveu no exílio. Novas redes de sociabilidade se formaram, absorvendo antigos membros do CISAC, artistas e críticos que vinham atuando em prol do museu. Miró, Vassarely e Calder doaram novas obras. Vínculos foram feitos, refeitos, mantidos ou desfeitos entre os apoiadores do MSSA, que ao adquirir seu terceiro nome, Museu da Resistência Salvador Allende, se manteve a ferro e fogo (Machiavello, 2000).

Entre as iniciativas para dar prosseguimento às atividades do museu no exílio está a de Miria Contreiras, ex-secretária de Salvador Allende, que se encontrava em Cuba. Contreiras se associou à Casa de las Américas e com outros exilados retomou os contatos com membros do antigo comitê de solidariedade, em Paris, reavivando a ideia de prosseguir com as doações de artistas para o museu fora do território chileno. Em 1975, o secretariado

do museu, integrado por Miria Contreira, Miguel Rojas Mix, Jose Balmes e Pedro Miras, foi organizado em Paris. O período que se estende da volta do museu ao Chile à sua completa institucionalização foi reconstruído por Cáceres (2011), que ressalta o drama vivido entre os testemunhos e os não testemunhos do governo de Salvador Allende, para soerguer o museu, reunir o seu acervo e manter viva a memória do governo socialista²⁹.

Considerações finais

As cartas chilenas de Mário Pedrosa se distanciam muito das Cartas Chilenas de autoria de Tomás Antônio Gonzaga, escritas no final do século XVIII no contexto da Inconfidência Mineira. Enquanto os poemas do autor mineiro satirizam os desmandos e abusos do poder que ocorriam na cidade Vila Rica, em função da produção e comercialização de ouro, no Brasil, as cartas de Pedrosa objetivam o apoio a um governo que busca conter os desmandos e abusos políticos, que provocavam enormes desigualdades sociais no Chile. Se existe alguma afinidade entre os poemas de Antônio Gonzaga e as cartas de Mário Pedrosa ela se encontra na apropriação da literatura, no primeiro caso, e da arte no segundo, para defender uma posição política em favor da contenção da violência e da desigualdade de toda sorte que espreita o cotidiano de tantas coletividades.

Mas, meu propósito ao apresentar, neste artigo, as cartas chilenas de Mário Pedrosa não foi cotejá-las com os poemas de Antônio Gonzaga, e, sim, argumentar que a construção do MSSA, na sua primeira fase, com o protagonismo de Mário Pedrosa, dependeu de uma rede de sociabilidade, que longe de atuar de forma homogênea e espontânea, agiu de modo desigual e oblíquo: uns contribuíram mais e rapidamente, outros cautelosa e lentamente. A cooperação entre os integrantes dessa rede foi alcançada com o incentivo de Mário Pedrosa, que ligava uns aos outros, criando elos de cooperação entre artistas, diretores de museus e críticos de arte de

diferentes nacionalidades. Pedrosa esteve sempre atento a qualquer tipo de desavença e conflito, fosse de ordem política ou de outra natureza, e pronto para desfazer qualquer rusga que pudesse prejudicar o andamento do trabalho de formação do primeiro conjunto de obras do acervo do MSSA.

O gesto solidário que se materializa no atual MSSA resultou de uma diversidade de interações e trocas recíprocas, que deram corpo à instituição. O museu “de quatro nomes” e diferentes temporalidades deve sua criação a esse emaranhado de ações e relações sociais e afetivas em favor da arte como política. Dessa perspectiva, pode-se apreciar com mais clareza a árdua tarefa posta em movimento por atores e personagens que, de posse de um projeto, e garantindo o exercício de sua própria liberdade, em meio a condicionamentos diversos, enfrentaram situações adversas e conflituosas com o intento de por no mundo, fazer existir, instituir o que não existia. Nesse sentido, o Museu da Solidariedade Salvador Allende encarna múltiplas intenções e gestos, faltas, ausências e incompletudes que não mais se podem rastrear, mas se somam numa unidade em movimento – o MSSA.

Referências

- ARAÚJO, L. A. Guy Brett e Mário Pedrosa na trama da solidariedade, 2021/12/15 Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/357063003_Guy_Brett_e_Mario_Pedrosa_na_trama_da_solidariedade/citation/download. Acesso em: 6 mar. 2023.
- ASHTON, D. Carta de Dore Ashton a Mário Pedrosa, 18.01.1972. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende/MSSA.
- ASHTON, D. Entrevista concedida por Dore Ashton, en el marco de los 40 años del MSSA, 11 abril 2016. Museo de la Solidariedad. Disponível em: <https://vimeo.com/162437339>. Acesso em: 10 fev. 2023.
- BEZERRA, C. E.; SILVA, T. M. A Correspondência de escritores brasileiros como fonte de pesquisa para estudos literários e históricos. *Historiae*, Rio Grande, v. 1, n.1, p. 61-74, 2010.
- CÁCERES, S. K. Fantasmas do museu: disputas de memória-projeto em torno do Museo de la Solidaridad Salvador Allende. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO

- NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20., 2011. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 2.786-2.799.
- COFRÉ C. C.; GONZALÉZ C. F.; QUEZADA Y L. *Mário Pedrosa y el CISAC: Configuraciones afectivas, artísticas y políticas*. Santiago do Chile: Ediciones Metales Pesados, 2019. Edição do Kindle.
- DIAS, A. Carta de Antônio Dias a Mário Pedrosa, 17.02.1972. Arquivo do Museu de Solidariedade Salvador Allende/ MSSA.
- FIGUEREDO, C. E. de S. *Mário Pedrosa: retratos do exílio*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1982.
- FIGUEREDO, C. S. Guy Brett, retratos de memória. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 22, n.42, p 215-267, set. 2021.
- FORMIGA, T. Projetos afetivos e estéticos: os vínculos entre o crítico de arte Mário Pedrosa e o artista Alexander Calder. *Sociologia & Antropologia*, v.9, n.2, maio/ago. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/PSBczTKhHQ4Nf7L3D3KbsgF/?lang=pt>. Acesso em: 3 abr. 2023.
- MACHIAVELLO, C. Weaving forms of resistance: the Museo de la Solidarid and the Museo Internacional de la Resistência Salvador Allende. *Arts*, v.9, n.12, p. 1-19, 2000. Disponível em: www.mdpi.com/journal/arts. Acesso em: 05 fev. 2023.
- MARQUES NETO, J. C. *Solidão Revolucionária: as origens do trotskismo no Brasil*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2022.
- PALADINO, L. M. Museu da Solidariedade: a contribuição de Mário Pedrosa no exílio chileno. *Ars*, São Paulo, n.40, ano 18, p.66-124, 2020.
- _____. O exílio chileno de Mário Pedrosa: solidariedade, arte popular e vocação comunitária”, *MODOS: Revista de História da Arte*, v.5, n.1, p 14-31, jan. 2021.
- PEDROSA, M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: PEDROSA, M. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 205-209.
- _____. Carta de Mário Pedrosa a Alicia Penalba, 02.10.1972. Arquivo do Museu de Solidariedade Salvador Allende/MSSA.
- _____. Carta de Mário Pedrosa a Antonio Dias, 06.03.1972. Arquivo do Museu de Solidariedade Salvador Allende/MSSA.
- _____. Carta de Mário Pedrosa a Carlos Eduardo, 17.01.1972. Publicada em Figueredo, Carlos E. de Senna, 1982, p. 70³⁰.
- _____. Carta de Mário Pedrosa a Carlos Eduardo, 31.05.72. Publicada em Figueredo, Carlos E. de Senna, 1982, p.18 -19.
- _____. Carta de Mário Pedrosa a Carlos Eduardo, 18.09.1972. Publicada em Figueredo, Carlos E. de Senna, 1982, p 28.
- _____. Carta de Mário Pedrosa a Eduard de Wilde, 10.01.1972. Arquivo do Museu de Solidariedade Salvador Allende/MSSA.

_____. Carta de Mário Pedrosa a Eduard de Wilde, 03.08.1972. Arquivo do Museu de Solidariedade Salvador Allende/ MSSA.

_____. Carta de Mário Pedrosa a Giulio Carlo Argan, 01.06.1972. Arquivo do Museu de Solidariedade Salvador Allende/MSSA.

_____. Carta de Mário Pedrosa a Giulio Carlo Argan, 31.07.1972. Arquivo do Museu de Solidariedade Salvador Allende/MSSA.

_____. Carta de Mário Pedrosa a Guy Brett, 24.02.1972. Arquivo do Museu de Solidariedade Salvador Allende / MSSA.

_____. Carta de Mário Pedrosa a Hélio Oiticica, 09.06.1972. Arquivo do Museu de Solidariedade Salvador Allende/MSSA.

_____. Carta de Mário Pedrosa ao Presidente Salvador Allende, 26/04/1972. Publicada no *Catálogo Museu da Solidariedade Salvador Allende: Estéticas, Sonhos e Utopias dos Artistas do Mundo pela Liberdade*. Triburo a Mário Pedrosa/curadoria Emanuel Araújo; texto crítico Patricio M. Zárate. São Paulo, Associação Museu Afro Brasil: Imprensa Oficial Estado de São Paulo, 2009.

_____. Carta ao Presidente Salvador Allende, s/d. 09.1972. Publicada no *Catálogo Museu da Solidariedade Salvador Allende: Estéticas, Sonhos e Utopias dos Artistas do Mundo pela Liberdade*. Triburo a Mário Pedrosa/curadoria Emanuel Araújo; texto crítico Patricio M. Zárate. São Paulo, Associação Museu Afro Brasil: Imprensa Oficial Estado de São Paulo, 2009.

_____. Carta de Mário Pedrosa a Moreno Galván, 3.10.1972. Arquivo do Museu da Solidariedade Salvador Allende/MSSA.

_____. Carta de Mário Pedrosa a Moreno Galván, 25.10.1973. Publicada no *Catálogo Museu da Solidariedade Salvador Allende: Estéticas, Sonhos e Utopias dos Artistas do Mundo pela Liberdade*. Tributo a Mário Pedrosa/curadoria Emanuel Araújo; texto crítico Patricio M. Zárate. São Paulo, Associação Museu Afro Brasil: Imprensa Oficial Estado de São Paulo, 2009.

PUCU, I. *Arte como trabalho: uma proposição*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

RIVERA, T.; PUCU, I. Arte, Memória, sujeito: bandeiras na Praça General Osório 1968/bandeiras na Praça Tiradentes 2014. *Lua Nova*, São Paulo, n.96, p. 177-190, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/gkTvRQH8Q6sCcnSksm6yJnS/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 03 mar. 2023.

SIMMEL, G. “O problema da Sociologia” e “O Campo da Sociologia”. In: MORAES FILHO, E. de (Org.). *Simmel: Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983, p. 59-86.

VILLAS BÔAS, G. O Museu da Solidariedade em três tempos. In: *Mário Pedrosa, crítico de arte e da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2023. [no prelo].

ZALDÍVAR, C. El Museo de la Solidariedad como ejercicio experimental de los afectos. In: Villas Bôas, G; PUCU, I; PEDROSA, Q (coord.). *Mário Pedrosa atual*. Rio

de Janeiro: Museu de Arte do Rio, Instituto Odeon, 2019, p. 427-428. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2019/12/mario-pedrosa-atual.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2023.

Créditos de imagens 2 e 3

ANTÔNIO DIAS, Bandeira Vermelha para o Povo. Vista na exposição Bandeiras na Praça Tiradentes. Curadoria de Izabela Pucu. Fotografia Pat Kilgore. Centro Municipal de Arte e Oiticica, Rio de Janeiro, 2014. Arquivo Izabela Pucu.

Notas

- * Glauca Villas Bôas é socióloga, professora titular aposentada da UFRJ e pesquisadora do CNPq. E-mail: glauciavboas@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5357-740X>.
- 1 Mário Pedrosa, carta a Carlos Eduardo, 18.09.1972.
 - 2 O museu teve quatro nomes: Museu de Arte Moderna e Experimental, Museu da Solidariedade, Museu da Resistência Salvador Allende (MIRSA) e Museu da Solidariedade Salvador Allende (MSSA)
 - 3 A Unidade Popular era composta pelo Partido Socialista, Partido Comunista, Partido Radical, a Ação Popular Independente, o Partido Radical de Esquerda e o Movimento de Ação Popular Unitária.
 - 4 A respeito do contexto efervescente das artes, durante o Governo de Salvador Allende, no qual Mario Pedrosa atuou, ver Paladino, Luiza M. (2021)
 - 5 A idéia da criação do museu foi de José Maria Moreno Galván, crítico de arte espanhol e Carlo Levi, pintor, escritor e senador italiano. Surgiu, em 1971, durante a *Operación Verdad*, por ocasião de um encontro com políticos, intelectuais e artistas, promovida pelo governo Allende, para que conhecessem o projeto político do país. Meses depois, a ideia da criação do museu foi retomada pelo governo chileno, que chamou Mário Pedrosa, Miguel Rojas Mix, diretor do Instituto de Arte Latino Americano e José Balmes, pintor e decano da Faculdade de Belas Artes para dar início a sua execução, juntamente Danilo Trelles, cineasta uruguaio.
 - 6 A respeito da composição do CISAC, ver Cofré, González, Quezada, 2019: 46, 47 e 162.
 - 7 “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” (Pedrosa, s.d.: 3, apud Paladino, 2020:71).
 - 8 Além do arquivo do MSSA, a correspondência de Mário Pedrosa dos anos de 1920 e 1930, sobretudo, está depositada no Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa/CEMAP, pertencente ao Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual de São Paulo; na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, no Acervo Mário Pedrosa, há 15 mil itens, dentre os quais a correspondência concernente às atividades do crítico nas décadas de 1950 e 1960. Encontram-se,

- ainda, cartas e outros documentos nos arquivos da Universidade de Harvard e da Universidade de Columbia, e no Arquivo da Associação Internacional de Críticos de Arte/ AICA, na França.
- 9 "A carta é uma partilha não somente porque ela pertence a dois sujeitos, mas porque envolve sempre vários correspondentes indiretos, no momento mesmo de sua escrita. Esses correspondentes são nomeados diretamente, outros são insinuados, porém todos configuram uma rede de relacionamentos em que a carta é, muitas vezes, o único registro". A respeito da pesquisa com cartas na área da literatura (Bezerra; Silva, 2010: 61).
 - 10 Mário Pedrosa reconhece o lugar de autoridade dos membros do CISAC em carta a Guy Brett, em 24.02.1972. Ver mais adiante o texto da carta.
 - 11 A respeito do papel de Mário Pedrosa na construção do museu chileno, ver o livro de Cofré, González e Quezada (2019), que mostra, com base em meticulosa pesquisa, como o crítico articulou uma comunidade em favor do governo socialista de Salvador Allende.
 - 12 Tradução do texto original: "As you will understand, not everyone in our island has heard about Allende (yes, yes, it is true!)and there might be some difficulties in the United States that would not be encountered elsewhere".
 - 13 Tradução do original: "It was a very delicate project", em <https://vimeo.com/162437339>.
 - 14 Na entrevista mencionada, Dore Ashton define arte progressista como: "a arte que a maioria da classe trabalhadora acharia difícil, mas se você a apresenta a eles, se você respeita, nossa visão era de que se você fosse muito respeitoso com os trabalhadores, e os fizesse se sentir acolhidos e não lhes cobrasse taxa de entrada, eles, geralmente são bem cooperativos, eles querem aprender". Essa foi minha experiência. Tradução nossa do texto original: "the art that most of the working class would find difficult but if you present it to them, if you respect, our view was, if you are very respectful to workers and make them welcome and don't charge them a fee to come in, they usually are quite cooperative, they want to learn. That was my experience. ", em <https://vimeo.com/162437339>.
 - 15 Tradução do texto original: "Los donantes quieren que sus obras sean destinadas al pueblo, que sean permanentemente accesibles a él. Y más que eso, que el trabajador de las fabricas y de las minas, de las poblaciones y de los campos entren em contacto com ellas, que las considerem parte de su patrimonio. La esperanza de los artistas y nuestra es contribuir de este modo a la espontanea creatividad popular para que fluya libremente y pueda coadyuvar a la transformación revolucionaria de Chile. Es así como pensamos que el Museo de la Solidariedad deberá ser exemplar (...) exemplar em sus tareas educativas y culturales, exemplar em su accesibilidad democrática. Deve ser el hogar natural de las expresiones mas fecundas del Chile nuevo, consecuencia de su avance en el camino del socialismo. Esto es el deseo entusiasta de los artistas del mundo que concorren para ello entregando el producto de su fuerza creativa".
 - 16 Sobre a relação de Guy Brett e Mário Pedrosa, ver Araújo (2021) e Figueredo (2021), artigos escritos por ocasião da morte do crítico inglês.
 - 17 Tradução do texto original: "Dear Guy, in order to reinforce your initiative and authority we wish to invite you to join our committee (International Committee of Artistic Solidarity with Chile) whose tasks you have already taken in charge for a good part. Herewith I am sending you with the official letter of invitation to participate in ICASC, some other documents which will give you a complete idea of our project. I hope you will agree with us and so we expect to see you later, here, when we will discuss together many problems related to the last developments of art in our time and to traditional and new institutions like museums, galleries and so on."

- 18 Tradução do texto original: "I understood that you intended now to approach those artists who are not so young and therefore with a larger baggage and reputation already established. This is very important for it will give to the establishment and to the official people more assurance concerning the values and the higher reputation of the works donated. For instance, a donation by a glorious name like H. Moore or F. Bacon would immediately give the works already collected a much higher appreciation. In our mind, those artists would offer the basis of what in our project would be "the Museum of Modern Art", while the other artists would assure the functioning of what we call the "Experimental" Museum."
- 19 *Ibidem*: 428-429.
- 20 Mário Pedrosa se refere, provavelmente, ao texto de sua autoria "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica" (Amaral, 1981: 205-209).
- 21 Tradução do texto original: "Je comprends vos scrupules professionnels. Mais je crois que dans les conditions actuelles l'exposition de ces oeuvres va se faire d'un façon plus ou moins improvisée, bien qu'ayant en considération leur diversité fondamentale, depuis une peinture à l'huile à une proposition ambiental ou conceptuelle. D'ailleurs il n'est pas exclu qu'à ce moment les membres de Comité soient déjà ici et puissent donc participer à l'arrangement général."
- 22 De Wilde se refere a uma carta de 25 de julho de 1972 de Mário Pedrosa, que não encontrei no arquivo do MSSA. Tal carta era posterior à carta que ele havia enviado a Pedrosa em 23 de julho, dizendo que, na volta das férias, entrara em contato com artista para doação de obras e queria se assegurar de que o transporte feito pelo governo do Chile era adequado. Diz ainda que soubera de Szemann que tudo estava indo bem. De Wilde havia indicado o nome de Szemann a Pedrosa.
- 23 Não encontrei na documentação consultada informação sobre a execução no Chile do projeto de Antônio Dias.
- 24 Mário Pedrosa conhecia Alicia Penalva, ao menos, desde a VI Bienal de São Paulo, realizada, em 1961, sob sua direção artística, ocasião na qual ela ganhara o prêmio de escultura.
- 25 Tradução do texto original: "Nous avons exposé provisoirement les oeuvres en un musée dans un quartier populaire, et la fréquence est très large et stimulante. Maintenant notre tâche la plus urgente est de préparer les espaces convenables à un musée moderne par ses fonctions et conceptions dans le nouvel edifice de l'UNCTAD, et nous espérons avoir finir cette tâche d'équipement et d'adaptation vers la fin de l'année, (...) Ce sera alors l'inauguration définitive du Musée de la Solidarité, (...)".
- 26 Tradução do texto original: "Compañero Presidente, Perdónenos si, com esta carta, vamos a tomar algunos minutos de su precioso tiempo. I. Se trata, aún, de nuestro MS -Museo de la Solidaridad, de darle consistencia formal, jurídica y administrativa. Precisamente ahora que usted encontró el lugar para instalar el museo, su creación efectiva y orgánica se vuelve una necesidad urgente. Todo depende de un acto suyo, que tome pose de las obras que llegaran, y dé forma, ya sea de forma provisional, transitoria, o definitiva al MS. Se fuera necesario que alguna entidad, o persona comparezca delante de un Notario como donador de las obras al Presidente del Chile para su pueblo, puedo prestarme a esse papel (en el caso algo pomposo), pues nadie com autoridad podría refutar el acto de donación. Una lista de obras seria presentada al Notario, com una evaluación de su valor, y la formalidad de la ley estaría cumplida. Sus juristas no tendrán dificultad em organizar esto. Lo que es urgente e indispensable es la institucionalización del Museo".
- 27 Em abril de 1973 foram inauguradas duas exposições do Museu da Solidariedade, uma no Prédio da UNCTAD e outra no Museu de Arte Contemporânea.

- 28 Tradução do texto original: "(...) de la conveniencia de una forma cualquiera de agradecimiento de su parte a los artistas donadores. Em razón del atraso de esos agradecimientos, sugiro que el usted autorise a sus embajadores en París, Madrid, Roma, México, Montevideo y, ahora, Washington, a invitar a los artistas a sus embajadas, juntamente con los miembros del CISAC -Comité Internacional de Solidariedad a Chile para agradecerles en nombre del Presidente. Los ejemplares del catálogo y del folleto de publicidad com su discurso inaugural seriam, entonces, distribuidos a los artistas presentes. Las embajadas enviarían las invitaciones a los artistas, y también divulgarían por la prensa y por las radios, si por acaso tuvieran dificultad para ubicar sus direcciones. Esta sería la oportunidad para hacer una publicidad social valiosa del MS."
- 29 Uma tentativa de abarcar os três períodos do processo de institucionalização do MSSA encontra-se em texto de minha autoria, "O Museu da Solidariedade em três tempos", capítulo do livro Mário Pedrosa, crítico de arte e da modernidade, 2023, no prelo na Editora da UFRJ. Nele argumento que o MSSA encerra temporalidades tão diferentes como aquela do tempo da solidariedade ao governo Allende, voltada para o futuro, e a do tempo da resistência, voltado para o presente, ambos transformados em passado, que a memória abrigou – em tempos de democracia, no espaço do museu.
- 30 Nas cartas dirigidas a Carlos Eduardo de Senna Figueredo e Regina Pedrosa, Mário Pedrosa nomeia seus destinatários de diferentes formas: caros sobrinhos, companheiros, Senna, Regina, CE-RP-Cia etc. Nas referências consta apenas o nome de Carlos Eduardo.

Artigo submetido em abril de 2023. Aprovado em julho de 2023.