

“CONTRA OS MONOPÓLIOS, CONTRA O IMPERIALISMO NORTE-AMERICANO”: O PROGRAMA CULTURAL DA UNIDADE POPULAR.

DOI:10.33871/sensorium.2024.11.9005

Luiza Mader Paladino¹

Resumo: À luz de um registro feito pelo fotógrafo português Armindo Cardoso em Santiago do Chile, na ocasião das comemorações do Dia Internacional do Trabalhador, busca-se compreender as principais estratégias que delinearam o programa cultural da Unidade Popular. Na fotografia, Salvador Allende aparece centralizado atrás de um púlpito, de onde discursa para um público de apoiadores. No último plano, é possível observar em um painel de grandes dimensões alguns lemas caros à via chilena ao socialismo: “unidade para nacionalizar o cobre, para estatizar o setor bancário, para uma reforma agrária integral, contra os monopólios, contra o imperialismo norte-americano, pela solidariedade internacional”. Além de vincular essas diretrizes estampadas no mural às iniciativas culturais fomentadas ao longo dos mil dias do governo popular, a análise apresentada tem como objetivo situar a contribuição de Mário Pedrosa para o projeto político chileno durante o seu exílio no país.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; Unidade Popular; Arte Popular, Instituto de Arte Latino-Americana; Museu da Solidariedade.

“AGAINST MONOPOLIES, AGAINST NORTH AMERICAN IMPERIALISM”: THE CULTURAL PROGRAM OF POPULAR UNITY

Abstract: In the light of an image taken by portuguese photographer Armindo Cardoso in Santiago de Chile, on the occasion of the celebrations of International Workers' Day, we seek to understand the main strategies that outlined the cultural program of Popular Unity. In the photograph, Salvador Allende appears centered behind a pulpit, from where he speaks to an audience of supporters. In the last plane, it is possible to observe on a large panel some political flags dear to the Chilean road to socialism: “unity to nationalize copper, to nationalize the banking sector, for agrarian reform, against monopolies, against North American imperialism and for international solidarity”. In addition to linking these guidelines printed on the mural to the cultural initiatives promoted over the thousand days of the popular government, the analysis presented aims to situate Mário Pedrosa's contribution to the Chilean political project during his exile in the country.

¹ Doutora e mestra em Teoria e História da Arte pela Universidade de São Paulo. Seu trabalho de doutorado foi premiado na 1ª edição do Prêmio CBHA de teses em história da arte. É professora efetiva do Instituto Federal de Brasília, na educação básica, técnica, superior e pós-graduação, além de atuar em cursinhos populares. Orcid: 0000-0003-2348-2033. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5139614431004085> Email: luizamaderpaladino@gmail.com

Keywords: Mário Pedrosa; Popular Unity; Popular Art, Institute of Latin American Art; Museum of Solidarity

“CONTRA LOS MONOPOLIOS, CONTRA EL IMPERIALISMO NORTEAMERICANO”: EL PROGRAMA CULTURAL DE LA UNIDAD POPULAR

Resumen: A la luz de un registro realizado por el fotógrafo portugués Armino Cardoso en Santiago de Chile, con motivo de las celebraciones del Día Internacional de los Trabajadores, buscamos comprender las principales estrategias que delinearon el programa cultural de la Unidad Popular. En la fotografía, Salvador Allende aparece centrado detrás de un púlpito, desde donde habla ante un público de seguidores. En el último plano, es posible observar en un gran panel algunas banderas políticas caras a la vía chilena al socialismo: “unidad para nacionalizar el cobre, para estatizar la banca, para una reforma agraria integral, contra los monopolios, contra el imperialismo norteamericano y por la solidaridad internacional”. Además de vincular estos lineamientos impresos en el mural a las iniciativas culturales impulsadas a lo largo de los mil días de gobierno popular, el análisis presentado pretende situar el aporte de Mário Pedrosa al proyecto político chileno durante su exilio en el país.

Palabras clave: Mario Pedrosa; Unidad Popular; Arte Popular, Instituto de Arte Latinoamericano; Museo de la Solidaridad.



Figura 1. CARDOSO, Armindo, Fotógrafo. *Primero de mayo 1971* [fotografía] Armindo Cardoso. Archivo Fotográfico. Biblioteca Nacional Digital de Chile: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/629/w3-article-330102.html> . Acesso em: 26/03/2024.

Esta imagem da comemoração do Dia Internacional dos Trabalhadores, em maio de 1971, revela parte significativa do programa político da Unidade Popular (UP), uma coligação de partidos de esquerda que viabilizou o triunfo de Salvador Allende alguns meses antes do registro feito pelo fotógrafo português Armindo Cardoso. Na ocasião, milhares de trabalhadores e apoiadores do presidente marcharam até a *Plaza de la Constitución* para ratificar o voto de confiança na via chilena ao socialismo, um programa político implementado de modo pacífico e democrático no pequeno país que alteraria o tabuleiro geopolítico internacional naquele turbulento contexto de Guerra Fria.

Na imagem é possível observar Allende centralizado atrás de um púlpito e, em último plano, um painel de grandes dimensões em cuja parte central desponta um mural em homenagem a Luis Emilio Recabarren, fundador do Partido Comunista do Chile, em 1922. Em compasso com o vocabulário visual realista, Recabarren foi reproduzido carregando em seus ombros uma família chilena de trabalhadores, na qual se destaca uma figura masculina que ergue a bandeira nacional. A família representava o protagonismo político do povo como força motriz de sua própria transformação.

Certamente, a simbologia incutida no mural atendia ao programa estético desenvolvido décadas antes pelo muralismo mexicano, cuja monumentalidade e a vocação didática eram atualizadas oportunamente na ocasião. Desde as eleições presidenciais de 1970, diversas brigadas começaram a realizar de forma espontânea uma série de intervenções artísticas em espaços públicos de Santiago, estabelecendo uma interlocução mais eficiente com a cidade. As brigadas Ramona Parra, Inti Peredo e Elmo Catalán, ligadas à juventude comunista e socialista, foram alguns desses grupos de arte urbana que proliferaram no período. A dimensão pública do muralismo baseou-se em uma narrativa visual e política amparada em múltiplas referências, desde a importância da educação, o trabalho nas fábricas e a justiça social até o embate direto com as guerras imperialistas.²

Do lado esquerdo da imagem que reverenciava o legado de Recabarren, os anos indicados, 1889 e 1971, estabeleciam um elo temporal com a criação do dia do trabalhador, ratificado pelo Congresso Socialista realizado em Paris, e o primeiro ano do governo Allende, cujo programa priorizou a participação efetiva da Central Única dos Trabalhadores. Por sua vez, o lado direito do mural apresentava um jogo com a palavra Unidade, em evidente referência à coligação partidária presidencial: unidade para nacionalizar o cobre, para estatizar o setor bancário, para uma reforma agrária integral, contra os monopólios, contra o imperialismo norte-americano, pela solidariedade internacional. O conjunto cenográfico exprimia o projeto anti-imperialista da Unidade Popular em prol da soberania e autodeterminação do povo chileno.

Embora não houvesse ali uma menção direta aos planos culturais amparados pelo governo, é possível associar o enunciado do painel ao programa artístico arquitetado naquele momento, já que a arte e a cultura foram consideradas canais privilegiados para a educação e a emancipação do povo. Diante da plateia de trabalhadores e ao lado seus ministros, o presidente enfatizou que o processo de transformações que o Chile enfrentava respondia a um só objetivo: tornar a vida do homem mais digna e justa.

Logo após ser eleito, Allende lançou um programa com quarenta medidas de caráter econômico, político, social e cultural destinado a atender as demandas mais urgentes da população. A medida de número 15, por exemplo, ficou rapidamente conhecida por assegurar meio litro de leite diário para todas as crianças no Chile. Essas diretrizes políticas também contemplavam ações de estímulo à cultura, com um forte apelo de revalorização das tradições culturais nacionais. A quadragésima medida garantia a criação de um Instituto Nacional de Arte e Cultura e de escolas de formação artística em todas as comunas do país. O programa cultural foi fundado como uma alternativa ao sistema predominante no país até então, caracterizado, sobretudo, pela presença de interesses estrangeiros.

A política internacional e o plano econômico da Unidade Popular eram convergentes às iniciativas culturais, pois ambas respaldavam um discurso marcado pela emancipação política e pela erradicação do colonialismo como estratégias para superar o atraso econômico e a dependência cultural. Nesse sentido, é plausível afirmar que os lemas do painel registrado por Armindo Cardoso, “unidade para nacionalizar o cobre, para estatizar o setor bancário, para uma reforma agrária integral, contra os monopólios, contra o imperialismo norte-americano, pela solidariedade internacional”, mantinham vínculos diretos com a missão de diversas entidades chilenas, como museus, instituições vinculadas às Universidades, cooperativas e outras iniciativas culturais que compuseram a linha de frente do governo.

Parte das minas estatizadas, fábricas e sindicatos espalhados pelo país foi provida de incentivos para a abertura de cooperativas, onde se desenvolveram cursos, capacitações e círculos de conscientização. Inúmeras instituições promoviam gratuitamente um leque amplo de cursos técnicos e artísticos para a classe trabalhadora. Foi o caso da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile, que ofereceu

² Informe sobre as Brigadas Muralistas. Catálogo do Instituto de Arte LatinoAmericana. Anales de la Universidad de Chile. Nueva Serie. Abril-Junho de 1971. Ano CXXIX. Nº 1, p. 107. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

oficinas de desenho, história da arte, encadernação, ilustração, xilogravura, apreciação artística e introdução à arte popular³. Do mesmo modo, houve uma política de descentralização cultural capitaneada pelo Instituto Nacional de Desenvolvimento Agropecuário. O Instituto fomentou 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, reforçando o elo indissociável entre reforma agrária e educação⁴(ALBORNOZ, 2005, p. 152).

A agenda cultural da UP foi fortemente caracterizada pela revalorização das tradições nacionais em favor da independência cultural. As iniciativas foram encaradas como plataformas de mudança social, estimulando a democratização da arte e a ampliação do seu acesso às camadas sociais mais vulneráveis. Não isento de contradições, buscou-se forjar um projeto de nação associado ao despertar da consciência nacional de base popular. Sob esse ângulo, a cultura tornou-se aliada de primeira hora do experimento socialista, ao ser considerada um tipo de trabalho humano do mais alto valor em benefício da independência nacional.

A defesa de um projeto “contra os monopólios, contra o imperialismo norte-americano e pela solidariedade internacional” ecoava significativamente tanto na política exterior de Allende, quanto em parte de seus programas culturais, como o Museu da Solidariedade, entidade dirigida pelo crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa⁵. Noções como solidariedade, cooperação e fraternidade entre os países de Terceiro Mundo e a unidade latino-americana caracterizaram a fundação de entidades culturais e diplomáticas dentro desse contexto de aproximação e reestabelecimento de vínculos políticos. A Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), por exemplo, foi um órgão proposto por Allende, em 1967, para coordenar as lutas contra o imperialismo em escala continental (FERRERO, 2008, p. 231). A união entre África, Ásia e América, selada pela fraternidade tri continental, reivindicava pela superação dos abismos econômicos desencadeados pelo transcurso predatório colonial. Esses correlatos históricos possibilitariam o elo solidário como forma de liquidar o colonialismo e afirmar o direito de livre determinação dos povos.⁶

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

³ *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).

⁴ É importante recordar que durante o seu exílio no Chile (1964 a 1969), Paulo Freire foi consultor da UNESCO e atuou diretamente no plano de alfabetização em assentamentos de reforma agrária, por meio do Instituto Nacional de Desenvolvimento Agrário. No período, o educador escreveu dois livros seminais: *Educação como Prática da Liberdade* (1967) e *Pedagogia do Oprimido* (1968).

⁵ Em julho de 1970, Mário Pedrosa teve a prisão decretada pela Auditoria Militar do Exército Brasileiro, acusado de difamar a imagem do Brasil no exterior. A chegada de Pedrosa ao Chile, país que o acolheu da ditadura brasileira, coincidiu com a vitória de Salvador Allende.

⁶ OPOR ao inimigo comum a união dos três continentes. Resolução da Primeira Conferência de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina, 1967. Arquivo CEDEM - Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

Outro marco histórico relevante para compreender a sedimentação do discurso terceiro-mundista foi a Conferência de Bandung, em 1955. Essa Conferência reuniu representantes de vinte e nove países asiáticos e africanos com o propósito de promover a cooperação internacional, econômica e cultural entre as nações não alinhadas às duas superpotências, favorecendo acordos focados na promoção dos direitos humanos e na autodeterminação fora da órbita ocidental.

Partindo desse panorama geopolítico, vale situar a interpretação dessa conjuntura feita por Mário Pedrosa, pois o radar reflexivo do autor manteve-se permanentemente atento aos acontecimentos políticos e às mudanças sociais, às quais acompanhou com tino analítico e responsabilidade intelectual. A sensibilidade terceiro-mundista, catalisada durante o seu exílio no Chile, foi objeto de análise do crítico desde a década de 1950, quando os países do chamado Terceiro Mundo despontaram como novas forças políticas, alterando a lógica bipolar do pós-guerra. O historiador Dainis Karepovs apontou que Pedrosa observou com entusiasmo o processo de aprofundamento do que mais tarde se intitularia de terceiro-mundismo, em reflexões realizadas em artigos sobre a Conferência de Bandung (KAREPOVS, 2017, p. 138-139).

A despeito do desdém observado em análises esparsas feitas pela imprensa e pelos meios diplomáticos da época (SOUZA, 2011, p. 90), o autor publicou uma matéria no jornal O Correio da Manhã exaltando os encaminhamentos do evento, cujo impacto deveria ser avaliado com mais atenção pelos países da América Latina. O exame sobre a Conferência reforçava a urgência do estabelecimento de um eixo político independente de Washington e Moscou, ao conclamar que finalmente as vozes da Ásia e da África seriam ouvidas, não sem antes aproximar a pauta emergencial dos países não alinhados à realidade latino-americana:

O êxito da Conferência Afro-Asiática nos toca de muito perto. Nós, da periferia política do mundo estimamos que a iniciativa asiática proceda. Os povos latino-americanos, em sua imensa maioria, pertencem também à família dos bilhões de deserdados da terra. Na luta pela melhoria do nível de viver de nossos povos, obstáculos internacionais, economicamente removíveis, no entanto. Eis porque nossa maneira de ver os negócios do mundo não difere muito da dos povos da Birmânia, Indonésia ou Índia (PEDROSA, 1955, s/p).

Mais de uma década após a publicação do artigo sobre Bandung, diversos princípios descritos por Pedrosa estariam presentes no projeto da via chilena ao socialismo empreendido por Allende. A UP adotou uma política autônoma de não alinhamento e a imposição da soberania das nações periféricas frente ao imperialismo norte-americano (FERRERO, 2008 p. 217). Nessa conjuntura específica, as expectativas sobre o poder de alcance revolucionário do Terceiro Mundo se renovariam, alterando a perspectiva eurocêntrica ou ocidentalista por um viés policêntrico. Essa transformação geopolítica e epistemológica “foi uma estrutura de sentimentos que atravessou o mundo” (GILMAN, 2003, p. 41).

Não há dúvidas de que os ecos dessa “estrutura de sentimentos” repercutiram nos programas políticos e culturais chilenos. Uma amostra notória desse ambiente político foi a criação do Museu da Solidariedade, que nasceria como um projeto “anti-imperialista para os povos do Terceiro Mundo” (BERRÍOS, 2017, p. 87). O acervo da entidade foi erguido a partir de obras doadas por artistas movidos pelo sentimento de afeto e empatia ao processo socialista chileno. O empenho coletivo dessas contribuições globais transcendia o mandato de Allende, cruzando fronteiras e congregando lutas similares contra o imperialismo norte-americano e a dependência econômica e cultural.

A convite do presidente, Pedrosa ficou responsável pela direção do Museu, além de fundar o Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile, um conselho constituído por mais de uma dezena de críticos prestigiados, que tinha a tarefa de estabelecer contato com artistas de diversas nacionalidades para garantir as doações. Em pouco mais de um ano, a instituição recebeu cerca de novecentas obras, confirmando o gesto fraterno dos doadores, afinal, a criação artística deveria estar a serviço da coletividade e não apenas restrita a coleções privadas de países ricos. Em compasso com o plano estampado na imagem que abre este artigo, a entidade gerida pelo crítico guardava em sua essência fundante uma disposição “pela solidariedade internacional”, além de se opor ativamente “contra os monopólios” e “contra o imperialismo norte-americano”. Conforme Pedrosa defendia, o Museu da Solidariedade representava a “vitória sobre a pobreza, a rotina, o mercantilismo e um pequeno passo em direção a um novo condicionamento social para a arte em sua relação com os trabalhadores, as minorias condenadas”⁷.

O Instituto de Arte Latino-Americana (IAL), dirigido pelo crítico de arte chileno Miguel Rojas Mix, também foi outra frente cultural importante do governo Allende. O local caracterizou-se pelo viés latino-americanista em sua pauta institucional, por meio da qual viabilizou uma diversa programação de exposições, publicações⁸ 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”⁹. Nessa perspectiva, o conceito de homem latino-americano costumava ser utilizado como expressão máxima de libertação dos sujeitos, estabelecendo um correlato com as ideias de Ernesto “Che” Guevara, especificamente as vinculadas ao “homem novo”. Essa concepção claramente associava-se a uma “subjetividade ideal” do indivíduo revolucionário (COFRÉ; GONZÁLEZ; QUEZADA, 2022, p. 18).

A entidade foi arquitetada 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 uma considerável “contribuição na luta contra toda servidão cultural e como estímulo permanente a toda forma de arte que se cria em nossa realidade”¹⁰. Buscando ampliar o intercâmbio da arte chilena com um panorama artístico mais avançado, o Instituto reuniu acadêmicos e críticos reconhecidos, como Mário Pedrosa, responsável pela cátedra de história da arte latino-americana, e o argentino Aldo Pellegrini.

Foi nesse contexto de efervescência intelectual que Mário Pedrosa desempenhou um papel decisivo no planejamento institucional, além de publicar textos fundamentais sobre o panorama artístico do país vizinho, como *Arte e Revolução*, *O Modelo Chileno de Socialismo* e *a Frente das Artes* e Alejandro Kokocinski, escritos em 1971. É notório sinalizar uma tendência terceiro-mundista nas ideias, textos e projetos defendidos pelo crítico nesse período, sendo possível ajustar esse *corpus* crítico ao “ponto de

⁷ Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. 27 de abril de 1973. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

⁸ As principais publicações do IAL foram: *Las Brigadas Muralistas*; *La Imagen del Hombre*, escultura neofigurativa chilena; *Guayasamin, un artista comprometido?*; *Abstratos, geométricos y cinéticos*; *Bienal Chileno-Cubana*, *Encuentros de Artistas del Cono Sur*; e monografias dos artistas argentinos Luis Felipe Noé e Ernesto Deira.

⁹ Instituto de Arte Latino-Americana. *Anales de la Universidad de Chile. Nueva Serie*. Abril-Junho de 1971. Ano CXXIX. Nº 1, p. 93.

¹⁰ *Idem*, p. 94.

vista latino-americano”, categoria criada pela filósofa Otilia Arantes para posicionar um conjunto de obras produzidas ou impactadas pela condição do exílio chileno¹¹.

Como pesquisador vinculado ao IAL, Pedrosa elaborou uma proposta que, embora nunca tenha saído do papel, elucidada como esse ambiente utópico amparou a conjuntura política e cultural da Unidade Popular. O crítico passou a exaltar com mais eloquência uma leitura ancorada na inversão geopolítica, a qual localizou nos países situados ao sul uma fagulha revolucionária capaz de deflagrar a almejada transformação social e econômica. Para Pedrosa, a revolução era o ponto mais avançado da arte. Nesse viés, os intelectuais e artistas deveriam gerar condições comunitárias de criação em favor da libertação do povo, como foi o caso da Oficina Bolívar para a Emancipação Criativa da América Latina, rascunhado pelo autor. Esse projeto era “destinado a estimular o espírito criativo das pessoas” e contava, ainda, com a descrição dos espaços e atividades artísticas, como exposições de arte objetual, experimental, espetáculos de cinema, teatro, circo e festivais de música. Em linhas gerais, o objetivo da Oficina era “promover todas as atividades da vida cultural e criativa em todo o continente latino-americano”,¹²final, arte e política eram como vasos comunicantes, portanto, ambas deveriam assegurar as condições para concretizar a revolução da sensibilidade humana.

A menção a Simón Bolívar não era ocasional. Os propósitos do Instituto de Arte Latino-Americana faziam referência direta à ideia de “Povo Continente” desenvolvida por Salvador Allende em discursos proferidos em países como Argentina, Equador, Colômbia e Peru (MACCHIAVELLO, 2011, p. 263). Nas visitas diplomáticas a esses países, o presidente frequentemente reforçava os conceitos de homem americano e de nacionalidade latino-americana, além das condições culturais e políticas que fortaleciam o vínculo entre os povos. Para Allende, o Chile vinha contribuindo para a projeção da América Latina no mundo, “com personalidade própria, digna e independente, o que requer profundas transformações em sua estrutura interna social e política” (ALLENDE, 1971, p. 32). A ideia de povo era mencionada para acentuar a unidade continental, sempre em benefício coletivo da região.

O viés latino-americanista presente nos discursos que fundamentaram os programas da UP também manifestou-se em parte das obras e projetos de Pedrosa, assim como dos intelectuais vinculados ao IAL. Esse aparato discursivo fazia alusão ao sonho de integração do continente, demanda presente desde o período das lutas pela independência das colônias, no século XIX. Na Carta da Jamaica, de 1815, Simón Bolívar já se indagava: “Quem somos nós? Não somos índios nem europeus, mas uma espécie intermediária entre os legítimos proprietários do continente e os usurpadores espanhóis” (BOLÍVAR, 1999, p. 10). O problema da identidade, cujo perfil fora forjado de forma a se diferenciar dos colonizadores, converteu-se em um tema central no debate vinculado às ideias de nação, soberania, povo e cultura americana. Como é sabido, Pedrosa era avesso a qualquer tipo de nacionalismo, todavia, naquele contexto, o crítico tinha ciência que em “países subdesenvolvidos, o nacionalismo progressista é instrumento indispensável na luta contra o imperialismo” (PELLEGRINO, 2017, p. 221).

Assim que foi inaugurado, o IAL instituiu conexões diretas com a *Casa de las Américas*, entidade criada em 1959 na capital cubana, fruto da necessidade cultural de intercâmbio com outros governos latino-americanos no contexto da Revolução Cubana. Cuba foi um satélite revolucionário e anti-imperialista que marcou parte da agenda do Instituto de Arte Latino-Americana. Se a política internacional da UP

¹¹O Modelo Chileno de Socialismo e a Frente das Artes, de 1971, Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, Arte Culta e Arte Popular, ambos redigidos em 1975, e Variações em Tema ou Arte da Retaguarda, de 1978, na ocasião da I Bienal Latino-americana.

¹²PEDROSA, Mário. Oficina Bolívar para a Emancipação Criativa da América Latina. Sem data. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

distinguiu-se pelo reestabelecimento de vínculos diplomáticos com o país caribenho, os ecos dessa aproximação tiveram forte impacto nas iniciativas artísticas. Ao longo da década de 1960, a maior parte dos países vizinhos havia cortado relações diplomáticas com o regime de Fidel, de forma que a instituição cubana teve que inventar mecanismos para sair do isolamento. Figuras de prestígio internacional se aliaram à Casa e o bloqueio imposto ao país socialista acabou sendo neutralizado do ponto de vista cultural (GILMAN, 2017, p. 136). Nessa conjuntura, a ampliação de uma rede cultural entre Cuba e Chile fortaleceu a sedimentação desse bloco na América Latina, amplificando os radares socialistas na região.

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

No primeiro encontro, em Havana, Miguel Rojas Mix e os artistas José Balmes e Guillermo Núñez, junto ao vice-diretor da *Casa de las Américas*, Mariano Rodríguez, redigiram o documento nomeado Declaração de Havana. As diretrizes e os interesses comuns entre os países foram publicados nesse manuscrito, postulando um horizonte crítico de reflexões artísticas que orientaram as mostras e os encontros organizados pelo IAL. O primeiro ponto significativo da Declaração expunha o desafio do artista e a sua “consciência revolucionária” na criação de “novos valores” e de uma “nova arte” que fosse patrimônio de todos¹³. O papel do artista, conforme requeria a Declaração de Havana, guardava semelhanças com a tese do “artista comprometido”, delineada por Ferreira Gullar no começo da década de 1960.

À época, o então diretor do Centro Popular de Cultura defendeu que “o artista exercerá função social na medida em que tenha consciência de sua responsabilidade e compreenda que a arte é um meio de comunicação coletiva” (GULLAR, 2006, p. 46). Essa proposição definia a reinvenção de uma nova cultura surgida do reencontro do artista com o povo, a contrapelo da lógica individualista de criação operante nas sociedades burguesas. Em consonância com essas ideias, o documento chileno-cubano postulava que o artista deveria assumir a sua responsabilidade com as práticas revolucionárias, voltando a ocupar a sua posição no povo: “apenas assim pode ser um criador. Toda criação emana de uma investigação; mas uma investigação da própria realidade”¹⁴. Os pressupostos do intercâmbio firmado entre Chile e Cuba suscitaram a criação de um novo “meridiano da solidariedade” (MACCHIAVELLO; SUÁREZ, 2015, p. 177) pela arte e pela revolução.

Não obstante, havia um resquício maniqueísta na Declaração, ao opor o criador autêntico ao criador servo da classe dominante, o qual era descrito como uma figura alienada e produtora de uma arte puramente formal a serviço da penetração cultural imperialista. No mesmo ano, Miguel Rojas Mix redigiu *Arte y Revolución*, texto em que aprofundou debates abordados no manuscrito feito em Havana. O escrito sintetizou parte do imaginário político que prevaleceu nos debates do IAL, além de expor polêmicas e critérios ideológicos que definiam o papel dos artistas na revolução. Rojas Mix se questionava sobre as acusações de a arte revolucionária ser panfletária e, portanto, nociva à esfera da criação artística. Para defender o seu argumento, o autor centrou-se na crítica à noção de liberdade criadora, conceito segundo

¹³Declaración de la Habana (1971). Encuentro Chile Cuba. Cuadernos de Arte Latinoamericano. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973, p. 6.

¹⁴ Idem, 1973, p. 7.

o qual calcava-se na autonomia aliada ao sistema burguês. Para Rojas Mix, só haveria liberdade criadora em uma sociedade nova que rompesse com os “vínculos de dependência e com a dicotomia entre arte burguesa e proletária” (MIX, 1971, p. 5). Contudo, o autor estabelecia um modelo estanque de arte, ao impor ao artista a manifestação de atributos revolucionários em sua produção, pois, se não os expusesse, a obra se tornaria “necessariamente inautêntica”, e a posição de revolucionário do artista não passaria de uma “mera declaração” (Ibid., p. 4). A Declaração de Havana foi publicada na ocasião da abertura do *Encuentro Chile Cuba*, mostra que trazia uma seleção eclética de artistas de diferentes gerações da arte abstrata, informalista e da nova figuração, reunidas sob os ditames da arte revolucionária tutelada pelo manuscrito.

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

Encuentros de Artistas del Cono Sur reuniu artistas da Argentina, do Uruguai e do Chile e sua abertura ocorreu alguns dias antes da inauguração do Museu da Solidariedade.¹⁵ Mário Pedrosa, Aldo Pellegrini auxiliaram na organização do encontro no Instituto de Arte Latino-Americana, ativando redes de contatos mais amplas. Um bom exemplo dessa articulação foi a participação dos pintores argentinos Ernesto Deira e Luís Felipe Noé, expoentes do grupo *Nueva Figuración*, que, a essa altura, eram figuras reconhecidas internacionalmente. Na ocasião dos *Encuentros*, Ernesto Deira comentou a um jornal chileno sobre o intercâmbio entre artistas promovido pelo evento: “O Encontro de artistas plásticos do cone Sul tem a particularidade de ser o primeiro encontro deste tipo [...] claramente preocupado com a América Latina e seus países. Esse ponto de partida vai permitir, sem dúvidas, melhores formas de intercâmbio, informação e conhecimento mútuo”.¹⁶

Os participantes dos *Encuentros de Artistas del Cono Sur* se dividiram em cinco comissões ordenadas a partir de tópicos temáticos: 1 – Significação ideológica da arte; 2 – A arte na América Latina e o momento histórico mundial; 3 – Arte e comunicação de massas; 4 – Arte e criação popular; e 5 – Estratégia cultural. Embora cada mesa tenha focado em um norteador, alguns temas dominaram os debates propostos nas mesas, como a responsabilidade social do artista. De modo geral, o artista era designado como um trabalhador da cultura a serviço das lutas contra a dependência e o imperialismo. O resultado dessas discussões foi publicado em um catálogo produzido pelo IAL¹⁷. A programação do evento também promoveu o contato *in locu* dos participantes com algumas ações culturais do governo Allende, como a visita a fábricas e espaços autogestionáveis de economias locais, como a mina *El Teniente*.¹⁸

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

¹⁶ DEIRA, Ernesto. Solidaridad con pueblos de Chile y America en Encuentro de Artistas Plasticos del Cono Sur. *El Siglo*, Santiago, 15 maio 1972. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Faculdade de Artes, Universidade do Chile (FAIMAC).

¹⁷ Os debates foram publicados posteriormente nos Cuadernos de la Escuela de arte, editado por Justo Pastor Mellado. Santiago: Universidad Católica de Chile. Año II, nº4, 1997.

¹⁸ No texto *Arte Culta e Arte Popular*, de 1975, Pedrosa menciona a parceria entre o Instituto de Arte Latino-Americana e a mina *El Teniente*, da fundação da *Casa de la Cultura de Goya*, um espaço de oficinas artísticas direcionadas aos trabalhadores da mina.

Mário Pedrosa e outros dezessete convidados, entre eles Rojas Mix e os argentinos León Ferrari, Graciela Carnevale, Ricardo Carpani e Margarita Paksa¹⁹ participaram da segunda mesa. O compêndio desse debate amalgamou diferentes leituras e controvérsias que costumavam pautar o campo progressista chileno, como a autenticidade da arte latino-americana, o impacto e os limites do internacionalismo na sensibilidade regional e as definições de arte burguesa *versus* arte revolucionária. A primeira era descrita como tributária de uma sociedade dividida em classes e baseada na propriedade privada e a segunda, como uma arte de transição, fruto da crise da sociedade burguesa. Em todos as comissões, destacou-se o caráter processual da revolução, cujo parâmetro era a via chilena democrática de transição entre a etapa burguesa e a etapa socialista revolucionária.

A mesa “A arte na América Latina e o momento histórico mundial” mobilizou algumas ideias caras ao pensamento de Pedrosa, com referências elaboradas pelo crítico antes do exílio²⁰ e, em especial, com argumentos que o autor desenvolveria posteriormente em textos como Discurso aos Tupiniquins ou Nambás e Arte Culta e Arte Popular, de 1975. Nos debates promovidos na ocasião dos *Encuentros*, Pedrosa reforçou sua leitura crítica sobre o estado de servidão que obrigava os artistas a conceberem obras como uma mera mercadoria, cujos valores eram precificados pelo mercado, gerando, por consequência “uma sucessão de ismos cada vez mais frenéticos” (PEDROSA, 1997, p. 70). O crítico reprovava de modo cada vez mais acentuado o ciclo vicioso imposto ao artista pelo comércio da arte: “o artista faz as coisas mais absurdas, mais malfeitas e, imediatamente, há um público internacional, há uma bienal, há um mercado de arte, há uma galeria que o paga [...]” (Ibid., p. 70).

Esse argumento reapareceria em Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, quando Pedrosa alertou sobre o precedente aberto pela explosão de “ismos” desencadeada pela *pop art*, cuja sucessão veloz de movimentos artísticos cumpriria apenas as diretrizes do mercado e do consumo desenfreado. Essa continuidade acelerada de estilos e movimentos de arte de vanguarda era ditada pela lógica do excesso, como uma mercadoria produzida em série e vendida em qualquer shopping center ou feira de automóvel. A velocidade, como atributo de países hiperindustrializados e sintoma da decadência da arte dos países centrais, igualmente dilapidou qualquer possibilidade de capacidade inventiva, resultando em uma falsa liberdade de criação, calcada exclusivamente no mérito individual (PEDROSA, 1995, p. 338).

Durante os debates chilenos, o autor também retomou premissas abordadas em obras publicadas anteriormente, como O “Bicho da Seda” na Produção em Massa, de 1968, ao associar a dimensão coletiva dos produtores independentes aos valores que embasavam as sociedades pré-capitalistas. Com o avanço do capitalismo, a arte reduziu-se a mero valor de troca, ao passo que o artista, ao romper o elo com o povo, passou a produzir de acordo com os interesses da classe dominante (PEDROSA, 1997, p. 74). Pedrosa localizava na figura do artífice independente dos regimes pré-capitalistas a marca do “trabalhador improdutivo”, que atuava para atender às necessidades imediatas. O crítico comparava o artista ao bicho-da-seda: produtor de seda movido por um dom natural. Para Pedrosa, o artista havia tomado consciência do “uso da liberdade” como forma de trabalho livre, equivalente às sociedades pré-capitalistas, de forma que voltaria “a ser um produtor independente e não mais alienado no seu próprio objeto” (PEDROSA, 2007, p.112). Foi exatamente esse sentido de liberdade criativa que Pedrosa observou nas cooperativas de artesanato da Unidade Popular e que mais tarde identificaria na produção de arte indígena, ao voltar para o Brasil, em 1977.

¹⁹ Os artistas argentinos citados integraram a ação Tucumán Arde, em 1968.

²⁰ Textos escritos entre 1966 a 1970, como Crise do Condicionamento Artístico, O “Bicho da Seda” na Produção em Massa, Quinquilharia e Pop’Art, entre outros

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

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

É relevante situar a obra do autor à luz das reflexões elaboradas por críticos, artistas e intelectuais latino-americanos que compuseram a linha de frente do projeto cultural da Unidade Popular. Houve um ambiente favorável de trocas e, especialmente, um interesse cada vez mais acentuado pela conjuntura latino-americana em um sentido próximo ao conceito “drenagem de cérebros” (RAMA, 1978), desenvolvido por Ángel Rama para descrever o horizonte de trocas culturais impulsionado pelo fluxo de exilados na América Latina, a partir da década de 1960.

Esse trânsito de desterrados propiciou a descoberta da América Latina, segundo Rama, não apenas por suas singularidades políticas, mas também por suas formas culturais. Esse panorama de trocas colaborou para o fortalecimento de uma nova geração de críticos e historiadores de arte preocupados em definir novos marcos teóricos e metodológicos contra os monopólios, contra o imperialismo norte-americano e, em especial, pela solidariedade internacional. Esses parâmetros inerentes à condição revolucionária chilena respaldaram o programa institucional do Museu da Solidariedade, do Instituto de Arte Latino-Americana, mas, sobretudo, estruturaram a obra tardia de Pedrosa. Esses ecos latino-americanistas seriam identificados em parte do discurso crítico, político e museológico que o autor sustentou até o ano de seu falecimento, em 1981.

Bibliografia

ALBORNOZ, César. La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. In: VALLEJOS, Julio Pinto (Org.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005

ALLENDE, Salvador. *América Latina, voz de un Pueblo continente: discursos del presidente Allende en sus giras por Argentina, Ecuador, Colombia y Perú*. Santiago: Consejería de Difusión de la Presidencia de la República, 1971

BERRÍOS, María. Por el futuro artístico del mundo: Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad. In: PÉREZ- BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (Orgs.). *Mário Pedrosa: De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017

BOLÍVAR, Simón. *Carta da Jamaica*. 1999. Disponível em: <http://www.cpihts.com/PDF/Simon%20Bolivar.pdf>

BRIGADAS MURALISTAS. *Catálogo do Instituto de Arte LatinoAmericana*. Anales de la Universidad de Chile. Nueva Serie. Abril-Junho de 1971. Ano CXXIX. N° 1, p. 107. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

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

COFRÉ, Claudia; GONZÁLEZ, Francisco; QUEZADA, Lucy. *El arte como revolución*. Debates, redes y actualidad del Instituto de Arte Latinoamericano. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2022

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)

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

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

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

FERRERO, Mariano. Salvador Allende: su mundo, su época – La Política Internacional del Siglo XX y sus encrucijadas en la Guerra Fría. In: AMAR, Mauricio; VÁSQUEZ, David; RIVERA, Felipe (Orgs.). *Salvador Allende: Vida Política y Parlamentaria – 1908-1973*. Santiago: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2008

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003

GILMAN, Claudia. La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización. In: *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 1997

GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006

Instituto de Arte Latino-Americana. Anales de la Universidad de Chile. Nueva Serie. Abril-Junho de 1971. Ano CXXIX. N° 1

KAREPOVS, Dainis. *Pas de Politique Mariô!:* Mário Pedrosa e a Política. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017

LONGONI, Ana. Otro mapa es posible. Impulsos internacionalistas en el arte argentino y latinoamericano entre los años sesenta y ochenta. In: BERNAL, Maria Clara (Org.). *Redes Intelectuales: Arte y Política en América Latina*. Bogotá: Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2015.

MACCHIAVELLO, Carla. *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

MACCHIAVELLO, Carla; SUÁREZ, Sylvia Juliana. Solidaridad, Plástica, Redes y Revolución: Una crónica breve del surgimiento y oclusión del meridiano Chile-Cuba, en el ámbito del arte latino-americano. In: BERNAL, Maria Clara (Org.). *Redes Intelectuales: Arte y Política en América Latina*. Bogotá: Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2015

MELLADO, Justo Pastor (Ed.). *Cuadernos de la Escuela de arte*. Santiago: Universidad Católica de Chile. Año II, nº4, 1997

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

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

PEDROSA, Mário. *Oficina Bolívar para a Emancipação Criativa da América Latina*. Sem data. Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende

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

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

PEDROSA, Mário. In: MELLADO, Justo Pastor (Ed.). *Cuadernos de la Escuela de arte*. Santiago: Universidad Católica de Chile. Año II, nº4, 1997

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

PELLEGRINO, Hélio. Presença de Mário. In: KAREPOVS, Dainis. *Pas de Politique Mariô!:* Mário Pedrosa e a Política. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017

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

SOUZA, Arlindo José Reis de. *O Orientalismo no (Luso) trópico americano: perspectivas brasileiras sobre a Conferência de Bandung*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011