

Mario Camara - Universidad de las Artes - UARTEs

E-mail:
mario.camara@hotmail.com

Revisão de tradução:
Maria Caroline Tresoldi



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](#).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito exclusivo de utilização ou reprodução

ISSN: 2175-8689

Travessia latino-americana Mário Pedrosa, do internacionalismo ao modernismo e daí ao terceiro- mundismo

*Latin American Journey
Mário Pedrosa, from internationalism to
modernism and on to Third-Worldism*

*Travesía latinoamericana
Mário Pedrosa, del internacionalismo al
modernismo y de allí al tercero-mundismo*

CAMARA, M. Travessia latino-americana: Mário Pedrosa, do internacionalismo ao modernismo e daí ao terceiro-mundismo. *Revista Eco-Pós*, 28(3), 299–315. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i3.28560>

RESUMO

Este artigo analisa as transformações do pensamento político e estético de Mário Pedrosa a partir de três viagens decisivas em sua trajetória: Alemanha, Estados Unidos e Chile. Cada um desses deslocamentos provocou uma inflexão em sua maneira de conceber a relação entre arte, política e sociedade. Na Alemanha, aderiu ao trotskismo; nos EUA, consolidou-se como crítico de arte moderna; e no Chile, sob influência do governo da Unidade Popular, assumiu uma perspectiva terceiro-mundista e latino-americana. O texto se concentra neste último período, destacando seu papel na criação do Museu da Solidariedade e seus projetos inacabados após o retorno ao Brasil, como o Museu das Origens. Sustenta-se que a experiência chilena marcou a passagem de uma estética modernista para a valorização das artes populares e indígenas como formas de resistência cultural e política.

PALAVRAS-CHAVE: *Mário Pedrosa; arte latino-americana; terceiro-mundismo; crítica de arte.*

ABSTRACT:

This article examines the transformations in Mário Pedrosa's political and aesthetic thought through three pivotal journeys in his life: to Germany, the United States, and Chile. Each of these displacements brought about a shift in how he conceived the relationship between art, politics, and society. In Germany, he became involved with Trotskyism; in the U.S., he established himself as a modern art critic; and in Chile, under the influence of the Popular Unity government, he adopted a Third Worldist and Latin Americanist perspective. The text focuses on this latter period, highlighting his role in the creation of the Museo de la Solidaridad, as well as his unfinished projects after returning to Brazil, such as the Museu das Origens. It argues that the Chilean experience marked a transition from a modernist aesthetic to a renewed appreciation of popular and Indigenous arts as forms of cultural and political resistance.

KEYWORDS: *Mário Pedrosa; Latin American art; Third Worldism; art criticism.*

RESUMEN:

Este artículo analiza las transformaciones del pensamiento político y estético de Mário Pedrosa a partir de tres viajes decisivos en su trayectoria: Alemania, Estados Unidos y Chile. Cada uno de estos desplazamientos produjo un giro en su modo de concebir la relación entre arte, política y sociedad. Mientras que en Alemania se vinculó al trotskismo, en EE. UU. se consolidó como crítico de arte moderno, y en Chile, bajo el influjo del gobierno de la Unidad Popular, adoptó una perspectiva terceromundista y latinoamericana. El texto se concentra en este último período, destacando su rol en la creación del Museo de la Solidaridad, así como sus proyectos inconclusos tras su regreso a Brasil, como el Museu das Origens. Se sostiene que la experiencia chilena marcó el pasaje de una estética modernista a una revalorización de las artes populares e indígenas como formas de resistencia cultural y política.

PALABRAS CLAVE: *Mário Pedrosa; arte latinoamericano; terceromundismo; crítica de arte.*

Submetido em 15 de julho de 2025.

Aceito em 10 de outubro de 2025.

A vida de Mário Pedrosa, como a de tantos outros intelectuais latino-americanos emblemáticos do século XX, é marcada por viagens e exílios, por militâncias, debates, polêmicas e gestão cultural, por docência e produção crítica. Pedrosa cumpre plenamente todos esses papéis, mas, neste texto, quero deter-me em um deles: as viagens. Considero que há três grandes viagens em sua trajetória, cada uma responsável por transformações em sua perspectiva crítica: a ida à Alemanha, onde adere ao pensamento político de Leon Trótsky; sua viagem aos Estados Unidos, que promoveu seu afastamento da militância trotskista e a decisão de se consolidar como crítico de arte e defensor da arte moderna; e sua viagem ao Chile, na qual assume uma posição terceiro-mundista.¹ Cada uma dessas viagens, como se pode perceber, constituiu verdadeiras travessias existenciais e intelectuais que implicaram profundas transformações em suas formas de pensar a política e as artes. Neste artigo, farei um breve percurso por suas duas primeiras viagens e me concentrarei em sua última grande viagem, aquela que o levou ao Chile, bem como nos efeitos e projetos – concretamente, a exposição *Alegria de Viver, Alegria de Criar* e o *Museu das Origens*, ambos frustrados – que essa viagem produziu em seu retorno ao Brasil em 1978.

Iniciarei por um breve percurso por suas duas primeiras viagens. Em 1927, depois de ter se filiado ao Partido Comunista Brasileiro, Pedrosa é enviado para estudar na Escola Leninista de Moscou. Uma série de circunstâncias, entre elas sua saúde, desvia seu caminho, e o jovem Pedrosa decide permanecer em Berlim. Essa estadia, relativamente breve, foi decisiva para suas ideias políticas. Em Berlim, presencia a crise do Partido Comunista Alemão e decide aderir às ideias de Leon Trótsky, já então perseguido pelo stalinismo.² Ao regressar ao Brasil, em 1929,

¹ Há muitas outras viagens na vida de Pedrosa – como, por exemplo, ao Japão –, mas considero que as três mencionadas são as mais significativas e transformadoras.

² São anos turbulentos na União Soviética: Lênin morre em 1924 e Stalin assume o poder em 1927. Trótski é progressivamente marginalizado e, após um exílio interno, é obrigado a deixar a URSS em 1929. Embora as cronologias da vida de Mário Pedrosa destaquem sua estada em Berlim, sua passagem pela Universidade e seu contato com a teoria da Gestalt, não devemos deixar de considerar que, embora o Partido Comunista estivesse alinhado ao stalinismo, por volta de 1927 já existiam grupos trotskistas que, no início de 1928, organizariam a agrupação Oposição de Esquerda Alemã (Linke Opposition der KPD), também conhecida como Lenibund. Outro dado central é que, em 1928, Pedrosa viajou a Paris para participar do casamento de sua cunhada, Elsie Houston, com o poeta surrealista Benjamin Péret. Nessa ocasião, entrou em contato com Pierre Naville, então diretor da revista

Pedrosa é expulso do Partido Comunista. Essa guinada ao trotskismo será fundamental não apenas para sua trajetória política, mas também crítica. A perspectiva de Trótsky em relação à criação artística e às políticas da arte é radicalmente diferente do realismo socialista que Stalin instauraria a partir dos anos 1930.³ Podemos aventar, por exemplo, que sua permanência em Berlim e sua aproximação ao trotskismo contribuíram para que, muitas décadas depois, seu exílio se definisse como destino o Chile e não Cuba, e que todas as suas diferenças com Miguel Rojas Mix sobre o que deve ser a produção artística também encontrem sua origem naquela adesão inicial.

A segunda viagem, desta vez imposta pela perseguição política que o expulsa do Brasil em 1937, conduz Pedrosa primeiro a Paris. Ali, contribui para a criação da IV Internacional, promovida por Trótsky, e é nomeado secretário latino-americano e membro do Comitê Executivo Internacional. Apenas um ano depois, Pedrosa chega a Nova York, onde reside até 1945, quando retorna ao Brasil. Ao chegar aos Estados Unidos, começa a vincular-se aos militantes do *Socialist Workers Party* e, em 1940, inicia seu afastamento do trotskismo. Se a militância política havia sido sua principal ocupação e preocupação, durante sua estadia norte-americana – e como resultado da ascensão de Hitler, do avanço do fascismo em geral e da crise interna do trotskismo em razão de seus posicionamentos internacionais – Pedrosa, como muitos outros intelectuais trotskistas, decide se afastar da militância e se concentrar mais decididamente na crítica de arte.

Na crise do trotskismo em Nova Iorque. E que eu comecei a achar que a coisa estava muito preta, muito ruim. A greve, a guerra e tudo mais. Houve uma grande crise no movimento trotskista e eu comecei a me interessar no movimento de arte. Fui para o Museu de Arte Moderna para trabalhar no cinema. (Pedrosa apud Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 370)

comunista Clarté. Tanto Péret quanto Naville abandonarão, nesse período, o Partido Comunista Francês para aderir às fileiras do trotskismo.

³ O *Manifesto por uma arte revolucionária independente*, publicado em 1938, redigido por Trótski, embora também assinado por Diego Rivera e André Breton, evidencia as enormes diferenças – entre elas a defesa de uma arte que não reproduza nenhum modelo e que, por isso mesmo, seja revolucionária – e, em seguida, a liberdade absoluta como condição de existência da arte, o que dará origem a grandes reagrupamentos. O texto será publicado na *Partisan Review* e, anos mais tarde, Pedrosa o traduzirá, juntamente com Pagu, para o português, a fim de publicá-lo em sua revista *Vanguarda Socialista*, em 1946.

Em Nova York, Pedrosa se interessa pela arte moderna, mas agora em sintonia, por exemplo, com a postura de um crítico – e também simpatizante trotskista – como Clement Greenberg. Com grandes diferenças sobre o que cada um entende por autonomia artística, ambos passam a considerar que a transformação subjetiva não virá do campo da política, mas do contato com as produções artísticas mais experimentais: expressionismo abstrato para Greenberg; arte abstrata, concreta para Pedrosa, que sustentará que a arte abstrata incita uma atitude mental e espiritual diferente daquela que governa as relações intelectuais e sociais dos homens em nossa sociedade ocidental e que, para penetrá-la, para compreendê-la, seria preciso deixar de lado o aparato rígido ou especializado de nossos conceitos lógicos. O artista abstrato é aquele que descobre, amplia ou recupera o mundo do real, confere-lhe um acréscimo e o recria para a sociedade.

Os pintores chamados abstratos são os artistas mais conscientes da época histórica que estamos vivendo. Eles sabem que a pintura não pode competir com o gosto popular e com as manifestações culturais mais modernas, como o cinema, o rádio e a televisão. Eles sabem que o papel documental terminou. Sua função agora é outra: ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção. Como a escultura, é um esforço para transcender a visão convencional, isto é, tornar o homem de hoje e, sobretudo, o de amanhã, capaz de abarcar pela imaginação, de conceber plasticamente o mundo fabuloso que a técnica e a ciência modernas vão divulgando diariamente [...] a revolução da sensibilidade, a revolução que atingirá o centro do indivíduo, sua alma, não chegará senão quando os homens tiverem novos olhos, novos sentidos para abarcar as transformações e intuição para superá-las. (Pedrosa apud Ribeiro Vasconcelos, 2018, p. 460).

As bases da defesa da arte abstrata, da arte concreta e, posteriormente, da arte neoconcreta foram construídas nos Estados Unidos e continuaram a se desenvolver em seu “segundo” retorno ao Brasil. Lembremos, mesmo que brevemente, a trajetória e a importância de Mário Pedrosa para o desenvolvimento da arte moderna no Brasil: em 1949 apresenta sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* para a cátedra de História da Arte e de Estética na Faculdade de Arquitetura, central para a difusão da *Gestalt theorie* no Brasil; foi jurado na primeira Bienal de São Paulo, em 1951; curador das edições de 1953 e 1961; responsável pela mostra de 1954, por ocasião do quarto centenário da cidade de São Paulo; diretor do MAM entre

1960 e 1962; e vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte.⁴ Além disso, foi crítico de arte no *Jornal do Brasil*, onde começou a escrever em 1957, e autor de ensaios fundamentais para compreender a obra dos jovens artistas, entre os quais podemos mencionar Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica.

A descoberta da América (do Sul)

O desenvolvimento da minha argumentação até aqui sugere que tanto sua experiência berlinese quanto a norte-americana produziram transformações substantivas no intelectual que foi Pedrosa. Do stalinismo ao trotskismo e, depois, à arte concreta – para formulá-lo de modo um tanto grosseiro. Ou, dito de outra forma, vemos a passagem de um Pedrosa militante político (1920-1942) para um Pedrosa crítico de arte (1942-1970). Passemos agora à sua viagem ao Chile.

Em 1970, Mário Pedrosa tem setenta anos e, embora seja, a essa altura de sua vida, um viajante experiente, a ida ao Chile é sua última grande viagem – novamente motivada pela perseguição política, mas muito distinta de todas as anteriores. Pela primeira vez, esse exílio tem como destino um país latino-americano que experimentava, então, um claro projeto socialista.

A passagem do Brasil ao Chile não poderia ser mais abrupta. Pedrosa deixa para trás o pior período da ditadura militar brasileira, os chamados anos *de chumbo*, marcados, entre outras características, pelo fato de que dezenas de artistas e protagonistas do mundo da cultura foram obrigados a se exilar ou decidiram emigrar, temerosos e, ao mesmo tempo, exaustos diante do clima de perseguição dominante. Uma lista muito reduzida já ilustra esse quadro: Caetano Veloso e Gilberto Gil se instalaram em Londres após um breve período de prisão e um confinamento ambulatorial na Bahia; Glauber Rocha passa um tempo em Cuba; Darcy Ribeiro reside por um período no Chile e depois se instala no Peru; Ferreira Gullar também escolhe o Chile em primeiro lugar e, depois, a Argentina; Thiago de Mello vai direto para o Chile. Destaco que, neste contexto, o destino chileno não foi incomum entre militantes e intelectuais de esquerda brasileiros. O ex-

⁴ Juntamente com Mário Pedrosa, participaram da criação do Museu Rojas Mix pelo IAL e José Balmes, como pintor e como decano da Faculdade de Belas Artes.

presidente Fernando Henrique Cardoso viveu no Chile entre 1964 e 1967, período em que ministrou aulas no Instituto Latino-Americano de Planejamento Econômico e Social (ILPES, vinculado à ONU), na Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO) e na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade do Chile.⁵

Ao chegar ao Chile, Pedrosa é recebido pelo professor Miguel Rojas Mix⁶, diretor do Instituto de Arte e Cultura Latino-Americano da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile.⁷ A Faculdade já desempenhava um papel estratégico nas políticas culturais da Unidade Popular mesmo antes de Allende chegar à presidência do país. Foi Rojas Mix quem conseguiu nomear Pedrosa como professor da cadeira de “História da Arte”, cargo que ele começaria a exercer quase de imediato. Sua atuação como docente, porém, logo seria alterada por uma das missões mais importantes de sua vida: coordenar a criação do *Museu da Solidariedade*. A iniciativa tinha nascido de uma proposta do crítico de arte espanhol José María Moreno Galván, apresentada durante um encontro de intelectuais chamado “Operação Verdade”, realizado em Santiago, em março de 1971, com o objetivo de demonstrar apoio diante de uma campanha internacional de difamação contra o governo de Allende.⁸ Pedrosa parecia ser o nome ideal para

⁵ Fernando Henrique Cardoso escreve no Chile, junto com Enzo Faletto, o influente ensaio *Dependência e desenvolvimento na América Latina* (1969).

⁶ Escritor e acadêmico, Miguel Rojas Mix é Doutor em Filosofia pela Universidade de Köln (Alemanha) e Doutor de Estado ès lettres pela Universidade de Sorbonne. Catedrático desde 1961, foi Secretário de Redação dos Anales de la Universidad de Chile, em Santiago, Chile. Em 1969, fundou e dirigiu o Instituto de Arte e Cultura Latino-Americano, onde foi criado o Museu da Solidariedade, hoje Museu Salvador Allende. Em 1973, exilou-se na França, onde foi professor da Sorbonne e de Vincennes, além de Diretor de Pesquisa no Instituto de Altos Estudos para a América Latina.

Suas pesquisas abrangeram desde estudos sobre o urbanismo americano, passando pela história da arte americana colonial, republicana e do século XX, até escritos sobre histórias em quadrinhos e a instituição universitária. Entre seus livros destacam-se: *A Praça Maior: o urbanismo como instrumento de dominação colonial; Os cem nomes da América e América Imaginária*. Em 2002, criou os *Talleres del Imaginario*, que foram estabelecidos em diversas universidades da América Latina, na Espanha e na Itália, e que expressam suas duas maiores preocupações científicas: os estudos sobre identidade e as questões epistemológicas implicadas no crescente desenvolvimento do conhecimento visual.

⁷ Em 1971 foi fundado, por decreto, o Instituto de Arte Latino-Americano, “vinculado à Faculdade de Artes da Universidade do Chile e nascido da fusão do Instituto de Extensão Artística com o Centro de Arte Latino-Americano” (Brodsky, 1998:1), o qual, dirigido por Miguel Rojas-Mix, começava a se consolidar como um espaço de criação e discussão teórica de alcance regional. Fonte: *Pacarina del Sur* – Disponível em: <http://www.pacarinadelsur.com/callers/45-dossiers/dossier-9/813-arte-politica-y-sociedad-en-chile-desde-1970-hasta-1979-una-constelacion-posible>. Acesso em: 02/07/2025.

⁸ Ao encontro compareceram figuras de reconhecimento internacional, como os escritores espanhóis Alfonso Sastre e Carlos Castilla del Pino; o cantor grego Mikis Theodorakis; o poeta italiano David Turoldo; o produtor de cinema Renzo Rossellini (que já se encontrava no Chile como oficial de imprensa do governo); o senador e pintor italiano Carlo Levi; o crítico de arte espanhol José Moreno Galván, entre outros.

liderar o projeto, tanto por sua trajetória na gestão cultural quanto por sua ampla rede de contatos no mundo da arte.⁹

A direção do museu chileno passaria a ser acompanhada por um comitê internacional formado no final daquele ano.¹⁰ Pouco mais de um ano depois, entre 3 e 15 de maio de 1972, no marco do *Encontro de Artistas Plásticos do Cone Sul* – do qual Pedrosa seria designado presidente –, inaugurou-se uma primeira exposição, resultado parcial do projeto. O evento contou com a presença e o discurso de Salvador Allende, reforçando o caráter estratégico do museu para o governo.

Destaco que Pedrosa viaja ao Chile não como militante político, mas como crítico de arte. Nessa condição, torna-se primeiro professor e, em seguida, coordenador do comitê encarregado de organizar o *Museu da Solidariedade*. Um projeto como esse – que articulava apoio internacional ao governo de Allende e visava constituir um acervo com obras de alguns dos principais artistas modernos da Europa, dos Estados Unidos e da América Latina – possibilitou, em certo sentido, rearticular suas duas metades: o ativismo político e o ativismo cultural, agora com uma intensidade talvez inédita em sua trajetória. Trabalhando pela arte, ou em um projeto artístico, Pedrosa voltava a trabalhar pela revolução, como deixa claro em uma carta enviada a seu sobrinho em 12 de julho de 1972:

Continuo pensando que a América (do Norte e do Sul) é hoje mais contemporânea do que a Europa. Um intelectual proscrito em nossas paragens deve estar aqui, ou nestas paragens. (...) Dei-me à tarefa de criar e instalar aqui o *Museu da Solidariedade*, e não me dou por vencido. Ainda não passou a hora das dificuldades, mas são os ossos do ofício para aqueles que, no Chile,

⁹ Durante a Operação Verdade, Mário Pedrosa estava na Índia como jurado da Trienal de Nova Déli. Ao retornar a Santiago, reuniu-se com Miguel Rojas Mix, José Balmes e o cineasta uruguai e editor da revista *Marcha*, Danilo Trelles, a convite do diretor do Departamento de Cultura da Presidência da República. Nessa reunião, a sugestão inicial de Moreno Galván e Levi foi retomada, e concretizou-se a ideia de criar um museu. Para concentrar a organização da nova iniciativa, constituiu-se um Comitê Internacional presidido por Pedrosa.

¹⁰ O Comitê de Solidariedade Artística com o Chile (CISAC) teve como integrantes Jean Leymarie, diretor do Museu de Arte Moderna de Paris; Edward de Wilde, diretor do Museu Stedelijk de Amsterdã; Louis Aragon, poeta vinculado ao surrealismo e membro do Partido Comunista Francês; Giulio Carlo Argan, historiador da arte italiano e membro da AICA; Rafael Alberti, poeta espanhol da Geração de 27; Juliusz Starzynski, professor do Instituto de História da Arte da Universidade de Varsóvia e membro da AICA; e Dore Ashton, crítica de arte e ativista política norte-americana. A presença latino-americana foi composta por Aldo Pellegrini e Mariano Rodríguez, que já mantinham vínculos com o Instituto de Arte Latino-Americana. Juntamente com eles, também estiveram presentes os primeiros idealizadores do Museu, Carlo Levi e José María Moreno Galván.

colocaram na cabeça que têm de fazer a famosa transição ao socialismo. Creio que as coisas estão se tornando cada vez mais irreversíveis (Pedrosa apud Senna Figueiredo, 1982, p. 23).

A experiência chilena de Mário Pedrosa reúne, assim, as duas metades de sua atividade intelectual e consolida uma perspectiva latino-americanista e terceiro-mundista que orientará seus projetos futuros.

Do internacionalismo ao terceiro-mundismo

Como e por que se forja essa perspectiva, e quais são as transformações que podemos identificar no Pedrosa latino-americanista e terceiro-mundista? Vejamos, em primeiro lugar, alguns dados concretos e contextuais sobre as políticas culturais do governo de Allende. Em novembro de 1971, o Comitê Executivo do CISAC, em um documento intitulado “Declaração Necessária”, sustenta que o CISAC – órgão encarregado do *Museu da Solidariedade* – se baseava na doação de obras feitas por artistas de renome mundial; que o socialismo é a bandeira natural das classes proletárias; e que os artistas não poderiam permanecer indiferentes ao fato de que suas criações fossem monopolizadas pelo gozo estético de colecionadores privilegiados que poderiam comprá-las – razão pela qual essas obras deveriam chegar às amplas áreas desfavorecidas do Terceiro Mundo.

Minha hipótese é a de que, no Chile, Pedrosa começa a abandonar uma perspectiva “internacionalista” – marca de sua passagem inicial pelo trotskismo – e intensifica sua crítica a uma arte que considera mercantilizada, inclinando-se a uma perspectiva terceiro-mundista. No Chile, Pedrosa encontra um novo lugar de enunciação: falar a partir do Terceiro Mundo. Esse deslocamento lhe permite construir outro *sensorium* (Rancière, 2014), capaz de propiciar uma nova experiência do tempo, na qual o passado americano passa a adquirir uma centralidade renovada e o presente do Norte Global é relido em chave negativa, especialmente no que concerne à produção artística. Com efeito, Pedrosa participaativamente de um processo histórico que está contribuindo para a desconstrução de um mundo bipolar, dividido entre os Estados Unidos e a União Soviética. Nessa desconstrução e posterior reconfiguração, inscrevem-

se tanto os processos de descolonização da Ásia e da África quanto os processos revolucionários latino-americanos, a começar por Cuba. Latino-americanismo e terceiro-mundismo são dois conceitos-chave para os atores envolvidos na experiência da Unidade Popular e, em particular, para Pedrosa, que deles derivará importantes efeitos após seu retorno ao Brasil.

Outro aspecto central, que vai além do projeto do *Museu da Solidariedade* e não envolve diretamente Mário Pedrosa – mas que, sem dúvida, o influencia –, é a revalorização da cultura nacional promovida pelo governo de Allende, cujo objetivo era construir um sentido de pertencimento a uma comunidade historicamente negada pelas elites. Para tanto, implementaram-se políticas culturais que buscavam reescrever a história a partir da perspectiva dessa população e promover a participação popular no amplo universo da cultura e das artes: as Brigadas Muralistas, o Trem da Cultura, a mostra *América, não invoco teu nome em vão*. Ao mesmo tempo, o governo desenvolveu uma política de reconhecimento em relação à comunidade mapuche e ao passado indígena latino-americano em geral. Recordemos, por exemplo, que Salvador Allende, ao celebrar sua vitória eleitoral no Estádio Nacional, em 5 de novembro de 1970, inicia seu discurso com as seguintes palavras: “Aqui estamos hoje, companheiros, para comemorar o início de nosso triunfo. Mas há outros que também vencem hoje conosco. Estão aqui Lautaro e Caupolicán, irmanados na distância com Cuauthémoc e Túpac Amaru.”¹¹ Apenas um mês depois dessas palavras, em dezembro de 1970, Allende viaja ao Segundo Congresso Nacional Mapuche, em Temuco, e entrega o esboço de uma nova lei indígena, que seria sancionada em setembro de 1972.

No entanto, mais do que me estender na análise das políticas culturais e identitárias do governo da Unidade Popular, meu interesse reside em rastrear de que modo essas políticas impactaram o pensamento de Pedrosa. Isso se torna evidente em uma série de ensaios produzidos já fora do Chile, país do qual nosso autor precisou escapar em razão do golpe militar que derrubou o governo de Allende. Em um texto escrito em 1975, intitulado *Arte culta e Arte Popular* e apresentado em Zacatecas, Pedrosa analisa os estímulos estatais à produção artesanal

¹¹ Allende foi ratificado pelo Congresso em 26 de outubro de 1970 e havia vencido as eleições em 4 de setembro de 1970.

durante o governo de Allende. O texto faz referência, em particular, à experiência das Cooperativas Centros de Madres (*COCEMA*), e aos ateliês de tear, cinzelagem, escultura e pintura, patrocinados e organizados pelo Instituto de América Latina em colaboração com a mina El Teniente, uma das maiores minas de cobre do mundo. As Cooperativas Centros de Madres se tornaram o canal de comercialização dos artesanatos produzidos, conferindo ao artesão maior autonomia e liberdade criadora – liberdade que, na perspectiva de Pedrosa, colocava em xeque o monopólio da atividade criadora da burguesia. Destaco um fragmento a título de exemplo:

Nas casas da pequena burguesia e nos lares proletários, lentamente, os tapetes crioulos, os tecidos de palha e crina, as estatuetas policromadas de Melipilla, as pedras de Toconao vão substituindo, nas paredes, as más reproduções e as folhas dos almanaques, contribuindo assim para a formação de um novo ambiente plástico para o chileno. (Pedrosa apud Mammi, 1980, pp. 25-4)

À revalorização da produção artesanal, Pedrosa acrescenta – em um texto escrito em Paris três anos depois e intitulado “*Discurso aos tupiniquins ou nambás*” (1976) – um diagnóstico pessimista sobre a arte europeia contemporânea e reafirma seu compromisso latino-americano. Ele sustenta que o desenvolvimento da arte nas sociedades do Primeiro Mundo havia sido cooptado e transformado em objeto de consumo para poucos, sujeito à lógica da moda e da novidade. A arte do Primeiro Mundo, afirma, perdeu sua autonomia existencial e espiritual. Diante disso, caberia às populações latino-americanas – a quem jamais fora permitido expressar plenamente seu próprio passado – a oportunidade de ensaiar outro caminho, cujos contornos Pedrosa não define nem caracteriza, salvo para anunciar que não será como o da arte do Norte Global. Citando Duchamp, Piero Manzoni e Rudolf Schwarzkogler, Pedrosa descreve a arte europeia como tomada por um devir narcisista e sadomasoquista, do qual os países pobres do Terceiro Mundo deveriam necessariamente se diferenciar.

Por outro lado, o título de seu discurso não se refere apenas aos tupiniquins ou aos nambás apenas enquanto povos específicos. Esses nomes também funcionam como figuras emblemáticas com as quais Pedrosa procura representar o Brasil e a América Latina. Através deles, busca descrever uma condição existencial, uma forma de vivência marcada por um tipo de

desenvolvimento diferencial e um modo de ser alimentado por uma temporalidade alternativa, não devedora da temporalidade evolutiva hegemônica da modernidade.

Estação final: imaginar outros “Brasis”

Os últimos anos de Pedrosa no Brasil – ele retorna em outubro de 1977 – podem ser resumidos em dois grandes projetos artísticos que não chegaram a se concretizar. O primeiro consistia em uma exposição co-curada com Lygia Pape, intitulada *Alegria de Viver, Alegria de Criar*, programada para 1979 e suspensa em razão do incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ocorrido em 8 de julho de 1978.¹² A mostra, dedicada à produção artesanal de diferentes povos indígenas brasileiros, incluiria peças dos povos Bororo, Guarajara, Iruti-Tapuia, Kanela, Karapanã, Makuxi, Pakará, Pareci, Tapiapé, Tombé, Tukao, Xirianá e Wapichana. Estaria organizada nos seguintes núcleos: cerâmica, cestaria, plumária, arqueologia, materiais de guerra, habitação e navegação. Além disso, contaria com a colaboração das seguintes instituições: Museu Nacional, Museu do Índio, Museu Ipiranga, USP, Museu Goeldi e o Museu do Homem em Paris, que emprestaria o *Manto Tupinambá*, entre outras.¹³

Pedrosa e Pape contavam com uma equipe formada por Eduardo Viveiros de Castro, Berta Ribeiro, Tereza Bauman, Lux Vidal e Carmen Junqueira, com Darcy Ribeiro na assessoria geral. A iconografia ficaria a cargo de Claudia Andujar e Maureen Bisillat, e a programação visual, de Aloísio Carvão. A exposição previa a construção de uma *maloca*, a projeção de filmes (como, por exemplo, um sobre a produção de mandioca) e a reprodução de música indígena. Sobre essa mostra nunca realizada, Pedrosa afirmava:

¹² Desde 1966, com a exposição *Art of Latin America since Independence*, comissariada por Stanton Cattlin e Terence Grieder, com o patrocínio da Galeria de Arte da Yale University e do Departamento de História da Arte da Texas University, até a I Bienal de Havana, realizada em 1984 e inteiramente dedicada a artistas da América Latina – passando pela exposição *Arte Agora III / América Latina: Geometria Sensível*, curada por Roberto Pontual e realizada, com um desfecho trágico, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1978 – buscou-se refletir sobre a existência de alguma característica formal ou temática que aproximasse a produção artística latino-americana para além das tradições nacionais. Nesses e em outros encontros, participaram desde Roberto Pontual até Frederico Moraes, de Marta Traba a Jorge Romero Brest, Damián Bayón ou Juan Acha, juntamente com o próprio Pedrosa. Sua proposta, contudo, parece ser radicalmente diferente, no sentido de propor uma ruptura e uma refundação do pensamento sobre as artes.

¹³ O Manto Tupinambá foi repatriado em 2024 e encontra-se atualmente no Museu Nacional do Rio de Janeiro.

...quero despertar uma reação de sensibilidade nos jovens de hoje. Que refletem e sintam o contato com as formas antigas, mas que ainda têm vida e podem nos ensinar algo. Não estou dizendo que se deva fazer uma cultura indígena, mas acredito que este é um tema importantíssimo para que se adote outra atitude, por exemplo, diante da tragédia da Amazônia. (Pedrosa apud Mader Paladino, 2020, p. 218)

Esta exposição não é apenas uma exposição de arte da mais alta qualidade, tanto do ponto de vista nacional quanto internacional. O que eu quero é que esta exposição seja uma reparação histórica, cultural e moral do povo brasileiro ao povo, à nação alegre e mártir que foi dona dos Brasis durante séculos. (Pedrosa apud Mader Paladino, 2020, p. 221)

As duas citações da exposição, embora complementares, já relevam tensões que hoje são legíveis, sem, contudo, diminuírem a importância do projeto. Na primeira, Pedrosa afirma querer que a mostra ensinasse algo às novas gerações, sem que fique claro, ao longo da entrevista, em que consistiria exatamente esse “algo”. No entanto, considerando os artigos já citados, podemos aventar uma resposta. Pedrosa observava que, tanto na produção artesanal quanto nas culturas indígenas, a produção de objetos era simultaneamente artesanato e objeto artístico. Trata-se, portanto, de uma fusão longamente buscada pela arte moderna e em muitos movimentos de vanguarda: uma fusão entre arte e vida, e também de uma arte/artesanato acessível a todos. As peças podiam, de modo indistinto, ser usadas, exibidas ou fazer parte de rituais.

A segunda citação aponta para um gesto de reparação e homenagem aos povos indígenas perseguidos e extermínados. Trata-se também do desejo de uma reescrita da história, fundada no reconhecimento de sua existência anterior à chegada dos portugueses, o que prenuncia a ideia de *origens*, que dará nome ao seu segundo projeto, o *Museu das Origens*. É um gesto de reparação de uma ausência nas narrativas da história da arte brasileira, reconhecendo sua produção e valorizando-a, num claro gesto pós-colonial. Uma presença que, vale lembrar, o próprio Pedrosa havia negado poucas décadas antes, quando participou e organizou as Jornadas sobre a nova capital (Brasília) em 1956. Dessa intervenção sobreviveu o ensaio *Reflexões sobre a nova capital* (1957), no qual Pedrosa afirmava:

A América não era um oásis entre desertos, era simplesmente nova: lugar onde tudo podia começar do início. [...] Sendo nova, sendo vasta, não havendo em seu solo senão a virgindade do

mato e do chão, a América se fez como aqueles transplantes de culturas vindas de fora. (Pedrosa, 1981, p. 304)

Comparemos essa citação com a seguinte, construída durante seus últimos anos de vida e principalmente a partir de sua experiência chilena:

Proponho que se volte a saber o que é arte. Para isso, a melhor fonte, neste país, é conhecer e colecionar nossa cultura primitiva, espontânea, dos indígenas, dos negros. Nossas origens mais importantes. Nosso paleolítico. A arte nasce organicamente e da comunidade. Minha proposta é uma proposta de retaguarda: fazer um movimento revivendo o que resta de espontâneo para resistir ao modernismo. (Pedrosa apud Mader Paladino, 2020, p. 230)

A citação não apenas expressa a distância entre um Pedrosa e outro, como resume claramente sua postura. Três aspectos merecem destaque. O primeiro, eminentemente político, consiste em recuperar uma história percebida como reprimida ou diretamente excluída. Ir a esse passado funciona como um gesto de libertação e descolonização. O segundo, refere-se a uma questão mais propriamente artística: a arte indígena parece ter desempenhado uma função social diferente, sem autoria individual, sem museus, sem distinção entre especialistas e não especialistas. O terceiro aspecto envolve transformar esse passado em uma espécie de arquivo (*retaguarda*) vivo, que funcione como modelo para o desenvolvimento de uma prática artística latino-americana alternativa ao modelo europeu, no qual a arte se tornou mercadoria.

Como adiantei, o segundo e último projeto de Pedrosa foi o *Museu das Origens*, que seria composto por cinco museus: Museu do Índio, Museu da Arte Virgem, Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e Museu de Artes Populares. O projeto surgiu como resposta ao incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 8 de julho de 1978, quando estava em exibição *Arte Agora III / América Latina: Geometria Sensível*. Desse projeto sobrevive apenas um esboço muito incipiente. O nome escolhido, entretanto, permite reafirmar a transformação no olhar de Pedrosa: já não é mais possível falar de uma origem única, mas de uma multiplicidade. E é essa multiplicidade que constitui o caráter distintivo do Brasil e da América Latina como um todo.

Temporalidades em questão

Dossiê **Modernismos no Brasil: textualidades e travessias**

<https://revistaekopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 – v. 28, n. 3, 2025

DOI: 10.29146/eco-ps.v28i3.28560

Pedrosa faleceu em novembro de 1981, sem que nenhum de seus últimos projetos, como já antecipei, tivesse sido concretizado. No entanto, algumas exposições posteriores podem ser pensadas em relação a esse projeto, principalmente a *Mostra do Redescobrimento* do ano 2000 e, mais recentemente, a exposição *Ensaios para o Museu das Origens*, realizada no Itaú Cultural e no Instituto Tomie Ohtake entre setembro de 2023 e janeiro de 2024. A primeira foi organizada pelo Estado brasileiro, tendo circulação internacional e se tornando a carta de apresentação de um novo Brasil. Contudo, carregava um problema: a temporalidade encenada continuava sendo evolutiva, e a arte indígena e afro-brasileira permaneciam como testemunho do passado.

A segunda exposição, muito mais recente, contou com curadoria geral de Izabela Pucu e Paulo Miyada, curadoria adjunta de Ana Roman e a participação dos curadores convidados Daiara Tukano e Thiago de Paula Souza. Embora invoque explicitamente o projeto de Pedrosa, apresenta diferenças radicais: a arte indígena e a arte afro-brasileira são apresentadas no presente e abordam temáticas como perseguição, estigmatização e criminalização dessas populações. A arte “branca” e “moderna”, que tinha lugar no projeto original, aqui não encontra espaço. Reproduzo um trecho do texto de apresentação:

Embora a exposição ocupe dois espaços expositivos de instituições diferentes, ela é uma só. Pode ser visitada em qualquer ordem, mas é importante conhecer a montagem nos dois ambientes. Deste modo se faz um percurso pela história do Brasil, tomando a arte e a cultura como alicerces e passando pela memória de múltiplas ancestralidades. Esse gesto coloca em relação muitos gestos mobilizados por pessoas, coletivos e instituições envolvidos em preservar e difundir a memória das matrizes constitutivas do Brasil na sua diversidade. É uma lembrança de que, apesar de atravessado por práticas de apagamento da história, este país tem memórias resguardadas em pessoas e lugares múltiplos, os quais se tornam mais fortes quando estão em comunidade. Dessa forma, o passado pode alimentar projetos coletivos de futuro”, destacam os curadores.

“Consideramos esta exposição de extrema importância para contribuir na reflexão sobre temas como memória, preservação de acervos e do patrimônio cultural e artístico. É importante conhecer essas iniciativas e estimular a relação entre elas e outras tantas com semelhante atuação e missão para fortalecer a nossa memória patrimonial”, diz Sofia Fan, gerente do Núcleo de Artes Visuais e Acervos do Itaú Cultural. “A parceria com o Instituto Tomie Ohtake, com o

qual já nos unimos em outras oportunidades, permite que a exposição tenha maior abrangência”, completa ela.¹⁴

Interessa-me destacar a apropriação que os curadores fazem de Mário Pedrosa. Se, como pontuamos, o projeto original continha uma temporalidade evolutiva que confinava a produção indígena e afro-brasileira no passado – temporalidade replicada pela *Mostra do Redescobrimento* –, aqui a invocação da memória apresenta outra consistência: categorias como ancestralidade e diversidade indicam a construção de uma temporalidade no tempo presente, na qual essas memórias ancestrais e diversas são atuantes e constitutivas.

Como conclusão, podemos afirmar que a experiência chilena de Mário Pedrosa teve efeitos importantes não apenas no Chile (com a criação do *Museu da Solidariedade*), mas também no próprio Pedrosa e, posteriormente, no Brasil – efeitos que podem ser percebidos até hoje. Imerso em um ambiente revolucionário, de uma revolução alcançada, com um pensamento nacionalista e terceiro-mundista, e com a crescente certeza de que havia uma história anterior à conquista, Pedrosa transformou substancialmente sua perspectiva crítica. Podemos sustentar que, no Chile, Pedrosa descobriu o passado – ou, para usar um conceito mais contemporâneo, uma ancestralidade pulsante e potente – que deslocou seu foco de interesse do experimentalismo artístico para as artes populares. Estas, convenceu-se, eram práticas imediatamente políticas, não pelo conteúdo, mas porque ofereciam a cada criador(a) novos exercícios experimentais de liberdade e uma nova alegria de viver.

¹⁴ Texto curatorial da exposição. Instituto Tomie Ohtake. *Ensaios para o Museu das Origens*. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/ensaios-sobre-o-museu-das-origens/> Acesso em: 14/07/2025.

Referências

- ALLENDE, Salvador. Discurso no Estadio Nacional, Santiago, 5 nov. 1970. *Fundación Salvador Allende*. [on-line] Disponível em: <https://fundacionsalvadorallende.cl/>. Acesso em: 15/07/2025.
- PEDROSA, Mário. "Arte culta e arte popular". In: MAMMI, Lorenzo (ed.), *Arte. Ensaios: Mário Pedrosa*, São Paulo, Cosac Naify, 2015.
- PEDROSA, Mário. "Discurso aos tupiniquins ou nambás". In: ARANTES, Otília (Org.). *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PEDROSA, Mário. "Variações sem tema ou a arte de retaguarda". In: ARANTES, Otília (Org.). *Política das artes: textos escolhidos I*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- PEDROSA, Mário. "Reflexões em torno da nova capital". In: PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PALADINO, Luiza Mader. *Mário Pedrosa e a crítica de arte como exercício da liberdade*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2015. (Disponível en: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-03122020-212111/pt-br.php>) Acesso: 10/07/2025.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Editorial Prometeo Libros, 2014.
- VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. *O exílio de Mário Pedrosa nos Estados Unidos e os New York Intellectuals: abstracionismo na barbárie*. (Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: 2004. (Disponível en: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1047866>) Acesso: 10/07/2025.

Exposições:

- INSTITUTO TOMIE OHTAKE; ITAÚ CULTURAL. *Ensaios para o museu das origens*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Itaú Cultural, 2023.
- FREYRE, Pedro Corrêa do Lago (org.). *Mostra do redescobrimento: Brasil+500*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos, 2000.

Mario Camara – Universidad de las Artes

Professor de teoria e análise literária na Universidad de las Artes, professor adjunto de literatura brasileira na Universidad de Buenos Aires e pesquisador independente no Conselho Nacional de Pesquisas Científicas da Argentina.