

Ideologia e utopia no Chile: os usos sociais do exílio e da arte

Ideology and utopia in Chile: social uses of exile and art

Matias Lopez¹

RESUMO

O artigo aponta variáveis sócio-históricas na composição do *Museo de la Solidariedad* em Santiago do Chile, através da atuação de Mário Pedrosa, crítico de arte, intelectual e militante político brasileiro. O período do exílio no Chile *upista* de 1971 a 1973, onde trabalhou dentro do quadro institucional do novo governo, e de um projeto de transformação política, revela-nos laços de solidariedade social específicos, assim como o tipo de estratégia cotidiana que o intelectual engajado lança mão em prol da rotinização e institucionalização de utopias. Embora breve, o período evidencia o tipo de rede social passível de ser acionada no mundo das artes em articulação com um projeto político, tal qual suas bases de solidariedade social, fortemente pautadas por uma visão de mundo ideológico-utópica.

Palavras-chave: Mário Pedrosa. Museo de la Solidariedad. Mercado de arte. Crítica de arte. Exílio.

ABSTRACT

This article points out sociological variables regarding the construction of the *Museo de la Solidariedad* in Santiago de Chile through the life and work of Mario Pedrosa, a Brazilian intellectual, art critic and political activist. During the Chilean exile period (1971 to 1973), under *Unión Popular* government, Pedrosa worked on the government's institutional framework under the umbrella of a social change project. The context reveals us specific social solidarity types, as well as the strategies in daily bases in which the intellectual engages himself in order to institutionalize utopias. This short period of action reveals the possibilities of complex social networks in the art world as well as its solidarity bases, articulated with a political project, framed by an ideological-utopian world view.

Key Words: Mário Pedrosa. Museo de la Solidariedad. Art market. Art critic. Exile

¹ Bacharel em Ciências Sociais pelo IFCS-UFRJ. Mestrando do programa de pós Graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. matiaslopez.uy@gmail.com
Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 462-480, jan/jun. 2010

O presente estudo aborda o exílio chileno do escritor, crítico de arte e ativista político brasileiro Mário Pedrosa (1900 – 1981) e a construção do *Museo de la Solidariedad*, cujo acervo incluiu obras de Picasso, Calder, Miró, Moore, entre um número estimado de 3 mil obras². A análise trata de levar em conta as relações sociais específicas que se dão dentro do marco de um projeto político de modernização via Estado, associado às teorias econômicas então vigentes sobre o subdesenvolvimento. Nesse contexto, se incluem relações aparentemente desconexas, como aquelas pautadas pelo mundo da arte e pelo mercado internacional de arte. Estas esferas mostram afinidades através do tipo de aliança estabelecida pelos seus atores.

Para entender como estas redes se estabelecem e qual o uso que um ator central como Mário Pedrosa pôde fazer delas, traçamos um paralelo entre a documentação pessoal e institucional existente e os rumos da história política do período. O presente artigo se divide em quatro tópicos, além da “Conclusão”. O primeiro tópico (I), “Concretismo e Marxismo em Mário Pedrosa, duas bases para a ação ideológica e utópica” reporta a atuação de Pedrosa nas décadas imediatamente anteriores ao período do exílio chileno, em vistas a elucidar o sentido que o mesmo ganha dentro de sua biografia. O segundo tópico (II), “Como Pedrosa chega ao Chile?”, responde a questão explicitada por meio da exposição das condições da saída do Brasil, em função de um processo na Justiça Militar, e da recepção no Chile. O terceiro tópico (III) “O *Museo* em seu contexto de formação”, aborda o contexto da proposta de formação de um museu, encabeçada por intelectuais engajados e pelo próprio presidente Allende, em um contexto de fricções estimuladas pela contrapropaganda. O quarto e último tópico (IV), “o *Museo* como projeto político”, aponta para o lugar que a instituição de arte ganha no contexto do projeto político do governo da *Unión Popular* e para como o próprio Mário Pedrosa se apresenta frente ao projeto político chileno. Em seu conjunto, o texto foca a trajetória do exilado Mário Pedrosa, enquanto ator de um quadro geral de mudança social no Chile, associando ação individual e ideário coletivo, frente a processos de uso político da arte. Os trechos da correspondência pessoal de Pedrosa são

² O número exato de obras que o Museo de la Solidariedad, hoje Museo de la Solidariedad Salvador Allende, chegou a arrecadar é incerto. Os números variam entre 2.000 e 5.000 obras, dependendo da fonte consultada.

utilizados apenas para ilustrar o modo como essas relações são vividas no plano pessoal.

1 CONCRETISMO E MARXISMO EM MÁRIO PEDROSA, DUAS BASES PARA A AÇÃO IDEOLÓGICA E UTÓPICA.

Ao voltar do exílio nos EUA, em 1945, Mário Pedrosa se empenhou em um projeto de defesa de critérios para a análise de “formas privilegiadas”, diretamente associado à arte concretista carioca³ (VILLAS-BOAS, 2008). Mas, por mais coerente que fosse essa militância artística, ela não era absolutamente fechada em relação a expressões artísticas, nem a única na carreira de Pedrosa. Sua defesa do Concretismo associado à “boa forma” não o impediu de buscar a reunião de obras de prestígio internacional segundo outros parâmetros nos casos da II Bienal de São Paulo (1953) e do projeto do *Museo de la Solidariedad*, durante o exílio no Chile (1971-1973). Ademais, a atividade profissional de Pedrosa como escritor e crítico está profundamente arraigada em uma militância política de esquerda que, naquele momento, carregava consigo as desvantagens da marginalidade frente ao *status quo* e também as facilidades oferecidas pelos núcleos de prestígio formados nos quadros da esquerda nacional e internacional (RIBEIRO, 2010).

O ideário do marxismo político, muitas vezes apropriado em termos autorais e originais, fornecia uma linguagem comum e, em certa medida, um mundo do qual se faz parte. Esse mundo engloba quadros relevantes da intelectualidade, tanto daquela provinda das classes altas em declínio, como das vindas de classes emergentes que formam os estratos médios. O caráter intersticial dos intelectuais, aos olhos de Karl Mannheim, os transforma nos próprios portadores da síntese, da transformação social (MANNHEIM, 2005). Este papel é encarnado em contextos de agremiação do tipo que aqui tratamos. Os laços ideológicos permitem a formação de uma rede social capaz de prover meios objetivos de ascensão e de prestígio social, recursos aos quais Mário Pedrosa agrega os frutos de uma densa trajetória pessoal.

³ Mário Pedrosa atuou como uma autoridade referencial do concretismo carioca em sua esfera teórica. Em sua rede direta de influência estavam os artistas cariocas chave do período, como Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Ivan Serpa e Almir Mavignier.

Os múltiplos exílios políticos vividos por Mário Pedrosa fornecem uma base para a análise de sua ação na política e no meio artístico, a partir da qual é possível traçar linhas de desenvolvimento do seu pensamento político e de sua ação profissional. O exílio no Chile, apesar de curto (de 1971 a 1973), e de ter lugar em um período em que Pedrosa já estava se firmando na velhice (já passados os setenta anos), permite observar possíveis conflitos entre o ideário ideológico-utópico, desenvolvido ao longo da carreira e da militância, e as condições “objetivas” do dia-a-dia profissional do crítico entusiasta no Chile.

Posto em palavras simples, e por isso mais limitadas, temos o pensador socialista em meio ao processo de construção do socialismo. Esta mudança de situação é, em si, um ponto em que podemos estabelecer relações entre o pensamento e a ação de Pedrosa. Mas, a esta situação um tanto quanto idealizada, acrescentam-se as questões propriamente biográficas ou pessoais, que veremos por meio da articulação de situações concretas e possíveis motivações. A noção bourdieusiana de ilusão biográfica (BOURDIEU, 1966), como aquela gerada pelo discurso, mas desconectada com as verdadeiras estruturas sociais que marcam uma biografia, marca esta análise. Mas também torna oportuna uma contextualização mais ampla, que revele as afinidades com relação à própria dinâmica do projeto de mudança social no Chile durante o governo da *Unión popular*⁴. Para tal, a noção de *ideologia* e de *utopia* (MANNHEIM, 1976, 2005) permite uma aproximação às bases do tipo de solidariedade social, vivida no cotidiano, que pautavam a rotinização e institucionalização de um projeto político.

As relações características dos intelectuais engajados, enquanto parte de elites dirigentes, dão sentido e ganham sentido quando relacionadas às instituições que tentavam levar a cabo (VILLAS-BOAS, 2006 a, 2006 b). Ambos conceitos foram unidos de modo conveniente para aludir a visões de mundo que chamaremos de ideológico-utópicas. As posições sociais tomadas são utópicas, no sentido mannheimiano do termo, na medida em que se orientam por um afastamento da realidade, transcendendo-a pela tendência nela incrustada de destruir a ordem existente das coisas. Paralelamente, essas disposições estão ligadas também ao *mundo real*, tal como em Mannheim, ou seja, ao *status quo*. Na medida em que tentam transcender o estado das coisas, se realizam objetivamente, formando

⁴ De agora em diante aqui denominada UP, e conseqüente upismo
Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 462-480, jan/jun. 2010

ideologias por meio de posições que nunca se realizam (utopias), mas que dão tom de bem comum a disposições relativas a grupos específicos. Ideologia e utopia assim se caracterizam dependendo do ponto de vista de seus portadores (MANNHEIM, 1976), e podem, portanto, ser analisadas tal qual um *gato de Schrödinger*⁵. Isto equivale a dizer que, para fins analíticos, essas visões de mundo, neste caso, devem ser encaradas como ideológicas e utópicas, simultaneamente, pois podem ganhar ambas as conotações isoladamente, em tese, dadas as circunstâncias de ação desde dentro de um aparato de poder político e também em busca de poder político.

2 COMO PEDROSA CHEGA AO CHILE?

Mário Pedrosa parte do Brasil para o Chile em um contexto específico. Estava em meio a um processo judicial no qual era acusado, junto a outros, de ter enviado à Anistia Internacional (Londres) informações sobre violações aos Direitos Humanos por parte da ditadura militar brasileira. Sabendo da expedição de mandato de prisão preventiva, Mário Pedrosa (a esta altura com 71 anos) busca abrigo na embaixada chilena, onde esteve por cerca de três meses até ser-lhe concedido um salvo conduto que permitiu sua saída do Brasil ao Chile.

É importante ressaltar o caráter de pólo de atração que o Chile upista⁶ exercia sobre parte da esquerda e da intelectualidade latino-americana, por afinidades e oportunidades. No caso de Pedrosa soma-se a esta atração uma necessidade objetiva de sair de seu país, o Brasil. O novo exílio político diferencia-se dos anteriores (nos EUA e Europa) justamente por esse sentimento de satisfação política, demonstrado pelo próprio em sua correspondência, quanto à possibilidade de se estabelecer no quadro de promovedores do socialismo na prática, o socialismo real fora do eixo de poder de Moscou. Na correspondência analisada, em especial àquela mantida com seu sobrinho Carlos Senna (que será usada neste

⁵ O gato de schrödinger é uma alusão a uma proposta de experimento teórico do físico austríaco Erwin Shrodinger em 1935. A concepção do experimento ilustra um paradoxo. Admitindo que um gato fosse posto em uma caixa fechada com um pequeno frasco de veneno e que este frasco pudesse ser quebrado ou não, dependendo de efeitos de co-dependência imprevisíveis, admitimos invariavelmente que enquanto a caixa se mantém fechada não temos como saber se o gato está vivo ou morto. A impossibilidade de se saber se o gato está vivo ou morto faz com que o gato esteja, em tese, vivo e morto.

⁶ O governo da UP (*Unión Popular*) estava conformado pelos partidos Comunista, Socialista, Radical e Social Democrata.

artigo para ilustração), estão demonstrados tanto esse entusiasmo como as expectativas de revolução social. Isto pode ser aludido pelos seguintes trechos da correspondência, onde cita o entusiasmo com o projeto chileno e com o *Museo de la Solidariedad* em particular:

Continuo a achar que a América (do Norte e do Sul) é hoje mais contemporânea do que a Europa. Um intelectual, proscrito de nossas bandas, onde deve estar é por aqui, ou por essas bandas.⁷ (...) Dei-me aqui a tarefa de criar e instalar o Museu a Solidariedade, e não largo a cousa se não para fugir não para onde. A hora das dificuldades não passou, mas são os ossos do ofício para os que no Chile botaram na cabeça que tem que fazer a famosa transição para o socialismo. Creio que a coisa vai se tornando cada vez mais irreversível (FIGUEIREDO, 1982).

Esta afinidade ideológica nos ajuda a pôr em questão a própria noção de exílio político como castigo, trazendo para a análise também seu caráter de recompensa, especialmente no caso de intelectuais. Junto a isso, cabe uma ressalva central: as oportunidades sociais do exílio requerem do exilado empenho consciente com relação à constituição de novos laços sociais, especialmente aqueles vinculados ao trabalho e a subsistência. Como diz Edward Said, a vantagem do intelectual frente a outros “tipos” de exilados está no estímulo à vocação. Diz Said:

Para o intelectual, o deslocamento do exílio significa ser libertado da carreira habitual, em que “fazer sucesso” e seguir a trilha das pessoas consagradas pelo tempo são os marcos principais. O exílio significa que vamos estar sempre à margem, e o que fazemos enquanto intelectuais tem que ser inventado porque não podemos seguir um caminho prescrito (SAID, 2005, p33).

O lugar novo que Pedrosa pretendeu para si no Chile, em verdade nada tem de estritamente marginal, se tomarmos os laços políticos como suficientemente fortes para admitir que ele de fato se integrara ao grupo de poder no Chile. Porém, o que a análise da documentação nos permite ver é que este local social novo não aparece de modo imediato e, mais importante do que isso, que ele se dá por meio de uma intermediação de agentes locais influentes, dentro do mundo das artes.

⁷ Carta de 12-7-1972 para Carlos Senna e Regina. Todos os exemplos de correspondência usados neste artigo foram retirados da compilação de cartas feita pelo próprio Carlos Senna e publicada no livro “Mário pedrosa, retratos do exílio” .

Ao chegar ao Chile, Pedrosa é recebido pelo professor Miguel Rojas Mix da *Facultad de Bellas Artes*⁸, diretor do *Instituto Latinoamericano*. Neste período, a Faculdade funcionava como uma espécie de “ministério da cultura”⁹ e havia forte ligação entre suas atividades e o novo governo da UP. Os artistas locais participavam das estratégias de propaganda desde o período eleitoral e os cargos internos parecem ter representado um ponto forte de apoio político. Rojas Mix consegue designar Pedrosa para a cadeira de “História da Arte” na faculdade, cargo que exerce em 1971. O papel das instituições no processo de mudança social no Chile é chave. Não só os órgãos governamentais ou públicos, mas também instituições internacionais sediadas em Santiago, como a CEPAL (*Comisión económica para América latina y el Caribe*) e a FLACSO (*Facultad latinoamericana de ciencias sociales*), respaldam o processo por meio de um ideário de mudança social e superação do subdesenvolvimento que legitimam o projeto político da UP.

3 O MUSEO EM SEU CONTEXTO DE FORMAÇÃO

A base social do governo da UP incluía artistas e intelectuais chilenos de prestígio. Os primeiros formaram parte da própria construção de uma estética propagandística que logo ganhou *status* de estética privilegiada dado o contexto de mudança social. O muralismo e os *grabados* fizeram parte da própria campanha de Salvador Allende¹⁰ à presidência da República, e o artesanato local ganhou foro de arte nacional, passando a decorar as casas das classes (ou frações de classes) engajadas. É nesse contexto que o projeto do *Museo de la Solidariedad* acaba nas mãos de Mário Pedrosa¹¹.

⁸ Transformada em “*Departamento de Artes Plásticas*” em 1971.

⁹ Esse status é lembrado hoje pela instituição MSSA, em catálogo (MSSA, 2007). O texto (de autoria de Justo Pastor Mellad) é referente a uma exposição feita em Santiago quando do empréstimo de parte importante do acervo para uma exposição em São Paulo. A nova auto imagem dos novos administradores do *Museo* (entre eles José Balmes) está ligada aos artistas chilenos e não à articulação Chile/colaboradores ou Pedrosa/artistas internacionais. Podemos vê-lo no seguinte trecho dali retirado: “*En verdad no hubiese habido Museo de la Solidariedad si los propios artistas chilenos no hubiesen estado organizados y no hubiesen sido protagonistas de diversas iniciativas que anticipan la creación del museo*”. O próprio José Balmes foi um artista/ativista do período. Em verdade falam ali do clima geral no meio artístico chileno, com base na *Facultad de Belas Artes*, onde Pedrosa também trabalhou. Mas a própria composição do acervo, ainda hoje calcada em obras de grande (e precedente) prestígio internacional, mostra que não foi bem essa a lógica para sua composição.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ A autoria original, a ideia mesma do *Museo*, aparece como em disputa entre José Maria Moreno Galván, José Balmes, Mário Pedrosa e o próprio Allende. Mário Pedrosa foi o presidente (eleito) do Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 462-480, jan/jun. 2010

O encontro do presidente Allende com críticos de arte e intelectuais de outros países, entre eles Mário Pedrosa, se deu em um evento chamado “*Operación verdad*”, que consistiu em um encontro agendado entre intelectuais de distintos países e instituições, com o objetivo de apresentar-lhes os planos de construção do socialismo chileno e desmentir a contrapropaganda difundida dentro e fora do Chile. Este encontro marcou as bases da agenda para a constituição de um museu internacional, ou internacionalizado, de suporte explícito ao governo. Esse projeto foi batizado como *Museo de la solidaridad*, formado por um Comitê internacional de solidariedade artística com o Chile, que ali se formou e que elegeu Mário Pedrosa como presidente da nova instituição, como mostra o quadro abaixo.



Quadro 1: estrutura administrativa do *Museo de la Solidariedad*

O corpo do museu se daria pelo seu acervo, que funcionaria como demonstração patente de apoio às iniciativas chilenas. A relação importante aqui não é a espacial, com a cidade, mas sim ideológica com o mundo (BOURDIEU & DARBEL, 2003). Se a produção de muralismo, dos *grabados* e do artesanato ganhava prestígio social diretamente associado ao projeto de identidade do socialismo chileno, não é a ele que o *Museo* irá se dedicar. O *Museo* tinha um propósito: estabelecer um foro no qual pudessem se concretizar os laços internacionais de apoio ao processo político chileno, no mundo artístico. Esse reconhecimento se faz ver em um processo de desvirtuação do ciclo “natural” das

“*Comite internacional de solidaridad con Chile*” que viabilizou a doações de obras e, portanto, o próprio *Museo*. Seu secretário, Danilo Trelles (provavelmente também eleito) era amigo de Allende e é provável que fizesse essa conexão. As versões sobre a ideia original são múltiplas.

obras de arte. A proposta do museu foi a de contrariar o fluxo: criador / marchand / colecionador privado (FIGUEIREDO, 1982), gerando um novo fluxo direto e, de algum modo, pessoal, baseado na identificação política. A base do acúmulo do Museo é a identificação, ou seja, a solidariedade para com o mesmo.

A ideia soa a uma espécie de “desapropriação voluntária”, ou golpe interno, mas não questiona os parâmetros de mercado relativos às próprias obras de arte. Não é uma iniciativa ligada à “arte revolucionária”, mas à própria revolução. Os parâmetros passam a ser outros, ligados diretamente à adesão ou identificação com um projeto político. A efetiva doação de grandes artistas fora do Chile confere legitimidade não só ao processo de construção dessa instituição, mas também ao lugar de liderança de Mário Pedrosa.

O *Museo* se junta a uma lógica própria do governo da UP de fazer confluir para o Chile uma série de “aparatos” que criassem uma base estratégica para o Estado socialista moderno, para que este re-articulasse as bases produtivas em função de uma nova política de desenvolvimento “para dentro”. A noção de desenvolvimento para dentro/para fora de Ricardo Prebisch e Aldo Ferrer¹² constituía uma base importante do pensamento econômico cepalino, forte influência no programa da UP, assim como a teoria da Dependência e o chamado *desenvolvimentismo* cepalino, cuja ênfase está na superação do subdesenvolvimento¹³. Uma política pública relativa a este contexto foi a contratação de Alfred Beer, prestigioso cibernético inglês, para a projeção de uma rede de computadores que interligasse as empresas estatais de modo a centralizar e tornar viável a economia planejada. A cibernética tem, inclusive, forte influência no próprio pensamento de Pedrosa.

Em 1972 o *Museo* é inaugurado com discursos de Allende e Pedrosa. O grau de prestígio político em que acarreta essa situação, em si mesma, permite a Mário Pedrosa levar a cabo o seu trabalho e consolidar seu lugar frente ao projeto. O

¹² Ambos cientistas sociais argentinos estavam voltados para teorização relacionada ao desenvolvimento econômico. Prebisch influenciou especialmente o rumo tomado pela Cepal desde sua fundação em 1948.

¹³ RUIZ 2005

próprio teve consciência dessa situação, a qual descreve para os sobrinhos exilados na Inglaterra:

[A primeira exposição do *Museo*] se realizou a 17 de Maio, numa inauguração puxada a solene em que me dirigi ao “companheiro presidente” e este ao “companheiro Pedrosa”. Recortes de jornais mostraram como foi. Guardei o recorte – o “orgulho da família” – e assim é que mandei o recorte para nossa família “mômia”, pois ler o nome de gentes nas folhas, ao lado de “presidente”, qualquer que seja, é arretar na certa qualquer pequeno burguês, mesmo que seja inimigo político (FIGUEIREDO, 1982).¹⁴

A carga de ironia não deve desviar-nos do ponto de que Mário estava em carreira no Chile, já com idade avançada e incerto quanto à possibilidade de retornar ao Brasil. É aceitável assumir que este se preocupasse em estruturar a sua vida em Santiago da maneira sólida, do ponto de vista prático e cotidiano, mas também pensando já em seu legado. A crença profunda no êxito e justeza do processo político chileno corrobora com essa noção de empenho pessoal. Em suas cartas mostra-se sempre partidário, otimista, engajado e entusiasmado com a construção do socialismo chileno, sentimentos afins a uma visão de mundo voltada para o futuro, da qual sempre foi partidário (SANTANNA, 2009).

4 O *MUSEO* COMO PROJETO POLÍTICO

Mesmo estruturado e funcionando, o *Museo* continuava não existindo juridicamente, mas o apoio político é firme. A questão então passa a ser a seguinte: por que o encarregado para esta tarefa foi Mário Pedrosa, um homem velho exilado, e não outro, nativo ou especialmente convidado (como o caso de A. Beer para os computadores)? Uma resposta possível surge de um jogo de duplo interesse, se partirmos da ideia do que o projeto requeria objetivamente, prestígio e peso político, e o empenho de Pedrosa por encontrar seu lugar em uma nova conjuntura social, consciente do que tinha a oferecer. Carlos Senna, seu sobrinho, parece correto ao dizer que a intenção do projeto do *Museo de la Solidariedad* era o de criar um novo fluxo para as obras de arte, mas não de quaisquer obras.

Para que o *Museo* ganhasse relevância, deveria contar com um acervo relevante. Para tal, Pedrosa se coloca como possível mediador, capaz de

¹⁴ Carta de 31-5-1972, para Carlos Senna.

Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 462-480, jan/jun. 2010

estabelecer contato com os grandes nomes do mundo da arte naquele momento. Ao dizer isso, é preciso ressaltar que tal contato é também fruto, em grande parte, de seus exílios anteriores (EUA e França) e do prestígio alcançado no Brasil com o grupo concretista do Rio e da II Bienal em São Paulo (1953). Também muito lhe valeram as boas relações com outros críticos de arte na Europa, contatos acumulados em seu trabalho anterior frente à Associação Internacional de Críticos (ICA).

Em sua correspondência está exposto o esforço por estabelecer contato, direto ou por intermediários, com artistas de renome dispostos a doar obras de grande relevância segundo os parâmetros internacionais do próprio mercado de arte. Essa “vocação” inicial do *Museo* não era auto-evidente, o próprio Pedrosa vinha de um esforço teórico e prático de estabelecer novos parâmetros para a “boa arte”, fundados em uma filosofia específica, que o levaria à defesa empenhada do Concretismo nas décadas anteriores¹⁵. Mas não é de todo descabido pensar o que, ao menos neste momento, a acumulação de um acervo importante significava para Pedrosa: a construção de um lugar importante na totalidade do processo político. Esta preocupação se expressa na perseverança e no foco em relação a este tipo de obra de arte, tal como no trecho abaixo retirado de uma carta ao próprio Carlos Senna:

Gostaria de ter mais notícias britânicas sobre o museu nosso. Não me esqueci da lista dos jovens abordados pelo Guy [Brett]. Assim que resolver a remessa dos veteranos galardoados, vamos nos virar para os meninos ainda apenas com fitas de cabo ou sargento (FIGUEIREDO, 1982).¹⁶

Quando Guy Brett¹⁷ envia a Mário Pedrosa, desde Londres, uma lista de jovens artistas interessados em colaborar, este rapidamente faz valer seu interesse pelo “galardoados”, e ainda concebe uma estratégia de uso mais prestigioso para os “meninos” com fita de “cabo”, diz ele:

Quanto aos jovens [artistas ingleses] é realmente difícil adivinhar o que muitos deles podem mandar como “obra”, pois tudo fica no plano do “conceito” ou da idéia. O problema daqueles seria uma viagem até aqui para

¹⁵ *ibidem*

¹⁶ Carta de 13-11-1972 para Senna e Regina

¹⁷ Crítico de arte inglês, membro da *International Critical Association* (ICA) a qual também pertencia Mário Pedrosa

fazer algo *in loco*. Isso, porém, já são outros quinhentos mil reis (FIGUEIREDO, 1982)¹⁸.

Mesmo aparentando não dar-lhes a mesma atenção, o plano voltado para esses jovens artistas seria de relevância maior. A vinda de obras de jovens desconhecidos não interessava, mas a vinda dos próprios jovens ingleses, essa poderia ser desejada pela instituição. O intuito de Pedrosa em trazer para o Chile obras cuja relevância era pautada pelo próprio mercado de arte diz respeito à base para a institucionalização do *Museo* e naquela conjuntura. Quão mais importante o acervo, mais sólida sua posição e mais sentido este ganha aos olhos do quadro geral. Por isso a insistência, e o sentido de recompensa, quando consegue as “grandes obras”, expressado neste outro trecho do mesmo fluxo de cartas:

Os brasileiros de Paris mandaram boas cousas, Lygia, Sérgio Camargo, Piza, Esmeraldo, Krajcberg, etc. Os argentinos, um grupo magnífico. O time espanhol é de primeira. Os franceses também são bons, inclusive um belo Vasarely. E acaba de chegar a 1ª turma da Itália e estamos com um Calder acabando de chegar, mas ainda não aberto pela alfândega (FIGUEIREDO, 1982)¹⁹.

Os quadros prometidos eram de artistas como Moore, Paolozzi, Ben Nicholson, King, B. Riley, D. Hochney, Calder, Picasso e Miró, que acabou por ganhar, com seu “Galo cantando na alvorada”²⁰, um lugar de símbolo, gerando uma espécie de auto-imagem propagandística²¹ do *Museo*. Isto não implica uma visão de mundo utilitária. O direcionamento de seu potencial como imã artístico está pensado não para um público de eruditos, mas para um quadro maior de mudança social. Sobre arte, em um escrito público, ainda em Santiago, Mário Pedrosa diz:

A arte hoje não é mais um simples meio privilegiado de expressão plástica, é também um formidável meio de comunicação com o povo, um meio de informação insubstituível. A luta pelo socialismo faz de seu uso e direcionamento uma condição de sua vitória (ARANTES, 1995, p 295)²².

¹⁸ Carta de 13-11-1972 para Senna e Regina

¹⁹ Carta de 31-5-1972 para “sobrinhos e companheiros”

²⁰ Obra que até hoje é usada para propaganda do novo *Museo de Solidariedad Salvador Allende*.

²¹ O próprio Mário o via assim, quando escreve em uma carta: “O Miró mandou um galo.[galo cantando na alvorada], que tem servido de prato de substância para a propaganda” (FIGUEIREDO, 1982).

²² Trecho de uma apresentação de Mário Pedrosa no *Instituto de Arte Latinoamericana da Universidad de Chile* em 1971 (tradução de Camargo Costa). (ARANTES, 1995).

E também:

O desenvolvimento cultural e artístico no processo de transformação em projeto no Chile – tarefa suprema da comunidade artística – tem que ser confinado aos artistas atuais e aos novos que se formam ou se formarão, solicitados por mil chamados, gerando mil iniciativas. Não é isso revolução? (ARANTES, 1995, p 318)²³

O esforço nos anos 50 e 60, no Brasil, de estabelecer critérios e parâmetros para a “boa arte”, pensando sua real natureza, potencialidade e efeito sobre os homens, e a missão chilena de atrair obras alheias à essa reflexão, colocam uma questão: qual o fio que sustenta essas posições? A intenção de fazer ver o sentido rotineiro da atividade profissional de Mário Pedrosa no Chile não deve desvirtuar o fato de que este continua a desenvolver um pensamento importante, que dá sustento a sua própria posição. Ao voltar-se para a coleção de grandes nomes, Mário Pedrosa também o faz tendo em mente o devir, o socialismo. Sua profunda convicção e adesão a esta corrente ideológica dá sentido à sua atividade, dentro de um quadro regido por uma visão de mundo ideológico-utópica. A ideologia que pauta a rotina volta-se para um futuro utópico. Cabe ao homem saber tomar posse de seu devir, e este momento de posse requer o manejo do mundo tal como ele se apresenta. Diz ele: “Um projeto de socialismo, como o esboçado pelo presidente, nem é linear em seu desenvolvimento nem acabado no espaço-tempo. É uma abertura para o futuro.”²⁴

A defesa e teorização sobre o concretismo e a atividade de Pedrosa no *Museo* têm por comum uma visão universalista de mundo, pondo à disposição do futuro os meios do presente. De certo modo, parece que se vive assim lidando apenas com passado e futuro. Como se o arcaísmo e atraso do passado (e aí se inclui até mesmo a mais nobre arte figurativa) fossem elementos a ser ou bem combatidos, em uma situação política hostil, ou bem reapropriados em um processo político favorável. Sempre em função do que vem depois. Esta racionalização catalisaria, segundo Pedrosa, processos irreversíveis relativos à modernidade.

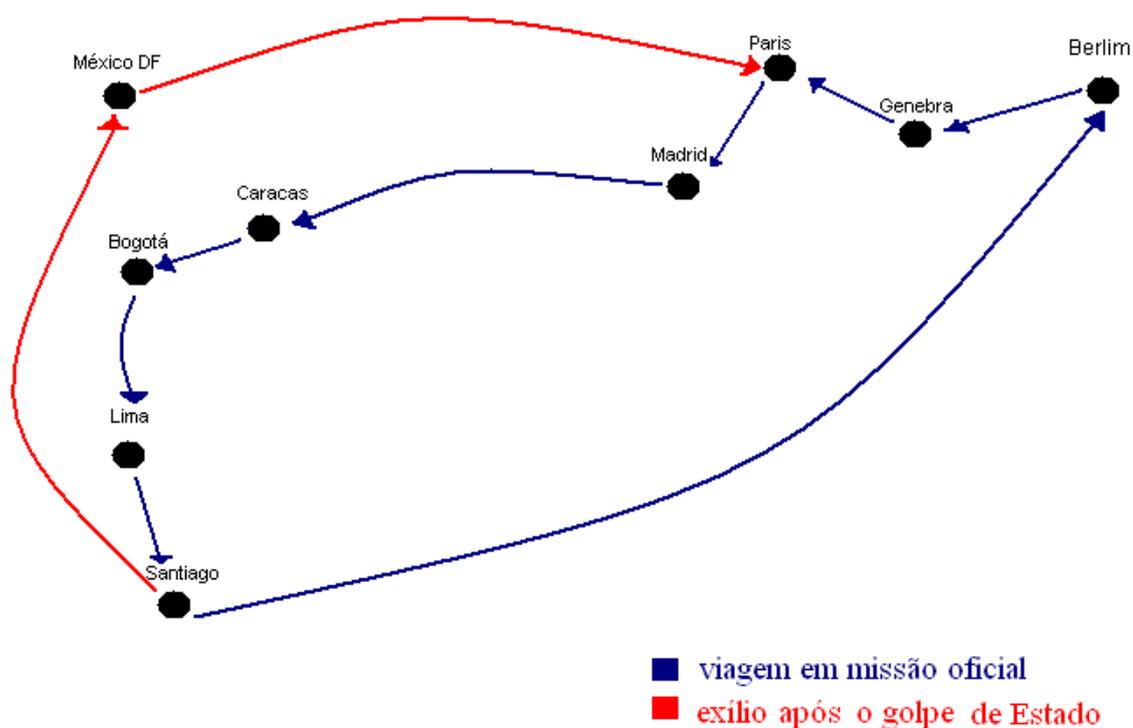
Em 1973 Pedrosa planeja e põe em prática uma viagem pela Europa cuja finalidade era a de buscar mais obras para o *Museo*. Neste momento, as tensões sociais no Chile já ganhavam certo corpo. A radicalização da crise política e social

²³ Ibidem

²⁴ Ibidem

não é ignorada por Pedrosa, ele as relata em cartas. No entanto, podemos dizer que sua visão é a de que a facção à qual estava filiando-se com sucesso, prevaleceria. De certo modo, as fricções sociais somente lhe confirmavam o caráter revolucionário do governo, pois se apresentavam a ele como a mais pura expressão da luta de classes. A crença de Mário no êxito do governo e do socialismo explica, por exemplo, porque não aproveitou essa longa viagem para “fugir” das possíveis situações de violência e privações, já antevistas por outros naquele momento.

Trajetória de Mário Pedrosa em "missão" para o MS (1973)



Quadro 2: Trajetória de Mário Pedrosa em “missão” para o Museo e exílio via México (1973)

De volta ao Chile (como vemos no quadro II), em meio a um direcionamento ao golpe de Estado cada vez mais evidente e certo, Mário Pedrosa resigna-se aos fatos já quando estes lhe batem à porta. Com o Golpe militar dado e os tanques nas ruas, Mário Pedrosa refugia-se junto a centenas de outros na embaixada mexicana e parte para a Cidade do México a qual usa como escala para Paris. O novo aparato de Estado chileno, reorganizado pelas Forças Armadas, destruiu instantaneamente organizações institucionais que davam apoio ao aparato da UP,

entre elas o *Museo*. Seus integrantes foram perseguidos, mas boa parte do acervo permaneceu no Chile, às escuras, apesar dos intentos de Pedrosa de tirar as obras de lá. Com a volta da democracia em 1990, após 17 anos de ditadura, o *Museo de la Solidariedad* foi re-erguido (e re-significado) e existe hoje com o nome do presidente acrescentado, sendo agora *Museo de la Solidariedad Salvador Allende*. A intenção legítima de ligar diretamente o novo museu ao presidente Allende se relaciona a um intento mais geral de resgate e memória do período de governo da *Unión Popular*, mas obscurece outros personagens que participaram do processo também em caráter de dirigentes, como é o caso do brasileiro Mário Pedrosa.

CONCLUSÃO

Pedrosa é, certamente, um agente-chave no processo de composição do *Museo*, mas os discursos a respeito da instituição divergem quanto à responsabilidade ou mérito dos distintos atores envolvidos. Mesmo os sujeitos históricos, com notório poder de decisão, respondem a uma rede social que exprime uma relação necessária entre o indivíduo histórico e os demais, no sentido que dá Nibert Elias (ELIAS, 2006). Mário Pedrosa, embora reconhecido como autoridade em seu campo, viu-se agremiado em Santiago com outras figuras de porte social semelhante, entre chilenos e estrangeiros. A consciência da rede à qual fazia parte foi o que possibilitou o próprio sucesso de Mário Pedrosa em suas atribuições no Chile. Foi por meio de contatos privilegiados que obras de valor artístico elevado convergiram para o projeto do *Museo de la solidaridad*. O acionamento dessa rede pôde ser constatado por meio de sua correspondência, a qual cria uma forte ilustração desta extensão. Não eram só artistas os pontos desta rede, que incluía também cientistas, intelectuais, jornalistas, além dos familiares e íntimos. A rede acionada por Pedrosa exigiu dele militância pessoal intensa e interessada. O exílio de Pedrosa no Chile se dá em um contexto de formação (interrompida e frustrada) de um novo centro de prestígio para os intelectuais de esquerda na América Latina²⁵. Esse contexto nos permite estabelecer relações de sentido entre atores e processos, o que podemos ver no projeto do *Museo de la Solidariedad*

²⁵ A instalação da Cepal, já mencionada, e da Flacso (*Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*) são bons exemplos desse quadro.

Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 462-480, jan/jun. 2010

No âmbito pessoal, a preocupação com o processo judicial que seguia no Brasil (o qual queria ver resolvido) não anula o interesse claro em sedimentar uma posição relevante dentro de um quadro político tão afim com o ideário social de boa parte da intelectualidade latino-americana. O processo de construção do socialismo real pela via democrática respondia a ambições políticas de parte da *intelligentsia* latino-americana, em um momento de grande prestígio intelectual e político do Continente frente ao mundo. Mário Pedrosa foi um dos que rumou sua vida política e intelectual por essas bases, e neste momento, já idoso, o exílio político no Chile representava uma oportunidade *sine qua non*.

É importante ressaltar que a ida de Mário ao Chile se transforma em projeto pessoal com o *Museo*, vinculado a um projeto político de modernidade embasado em uma visão de mundo específica. Parte dessa visão engloba a ideia de que partidos de esquerda vinculados ao socialismo real proveriam a superação do subdesenvolvimento e, em um nível pessoal, da própria instabilidade do lugar social da intelectualidade (RIDENTI, 2008, p175). No Chile e no Brasil a intelectualidade e a esquerda política apresentaram esse tipo de afinidade eletiva.

As distintas visões sobre o upismo, em seu momento e agora com a redemocratização, deliberam versões distintas sobre o que se deu. O *Museo de la Solidariedad* se transformou em *Museo de la Solidariedad Salvador Allende* e hoje remonta suas origens à ação de artistas chilenos engajados, dentro e fora do Chile, e não à figura de Mário Pedrosa. Isto não implica em uma falácia. A versão de Mário Pedrosa também é uma versão, dentre outras.

O artesanato e a arte autóctones de fato ganharam novo *status* dentro do círculo social artístico no Chile, o que levou o próprio Mário Pedrosa a defendê-los como arte legítima e de grande valor estético. Mas o projeto do *Museo* não tinha por base nem artesanato nem a arte chilena, e sim as obras consagradas por critérios do próprio mercado de arte. Esse interesse por obras de grande valor artístico (leia-se valor em seu sentido econômico também) estava afim com a ideia de montagem de uma instituição político-artística relevante segundo parâmetros amplamente reconhecidos. Esse tom coincide também com a montagem de outras estruturas de base para o projeto de modernidade upista, tal como a montagem de um sistema central de computadores por Alfred Beer.

A articulação entre visão de mundo (que gera padrões coletivos de identidade) e escolha racional²⁶ (que implica a noção de cálculo racional entre meios e fins visando o bem estar) permite o desmonte da ilusão biográfica de um modo distinto ao qual pretendeu Bourdieu, mas reforçando a idéia de construção condicionada da biografia. Também confirma a tese de Said sobre o potencial social que o exílio representa na vida dos intelectuais. No entanto, vimos que este exílio de Mário Pedrosa nos ajuda a entender o tipo de relações que se estabeleceram entre a intelectualidade latino-americana e europeia com o processo político chileno. A articulação possível entre esferas de construção de uma autoridade política em vistas de um projeto de modernização diferenciado e os distintos mundos que terminam por compô-lo, como o mundo da arte, é a evidência própria do tipo de afinidade compartilhada pelos seus distintos (e distinguíveis) atores. O modo como os projetos ganham significados novos aparece tanto nas empreitadas individuais dos atores incorporados, como foi o caso de Mário Pedrosa, como em processos gerais de rotinização e institucionalização.

²⁶ Trata-se mesmo de um cálculo individual que envolve a percepção de um potencial benefício e dos esforços necessários, tal como mostra Adam Przeworski em relação à posição do operariado no processo político europeu (PRZEWORSKI, 1985).

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. **Textos do trópico de capricórnio**. V. 2. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- ARANTES, O. (org). **Política das Artes. Textos Escolhidos I**. São Paulo: Edusp, 1995.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado (orgs.). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1966.
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **Amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: EdUSP, 2003.
- ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2006
- FIGUEIREDO, C. E. S. **Mário Pedrosa, retratos do exílio**. Rio de Janeiro: Ed Antares, 1982.
- MANNHEIM, K. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- MANNHEIM, K. **Sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2005.
- MSSA. CATÁLOGO. **Memórias de la colección Museo de la solidaridad Salvador Allende**. Texto de Justo Pastor Mellado. Direção de José Balmes. Santiago de Chile: MSSA, 2007. 25p.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA DE CURITIBA. CATÁLOGO. ARAÚJO, E. **Um Museu, uma coleção de artistas do mundo, uma utopia chilena de Salvador Allende e Mário Pedrosa**. Disponível em <http://www.pr.gov.br/mon/exposicoes/salvador_alende.htm> Acesso: Dezembro 2009.
- PRZEWORSKI, A. **Capitalismo y social democracia**. Madrid: Alianza, 1985.
- RIBEIRO, M. O Socialismo de Mário Pedrosa em *Vanguarda Socialista*. (Apresentação de trabalho). In: **VI Seminário de Sociologia da Cultura e da imagem** Rio de Janeiro: NUSC-IFCS-UFRJ, 2010.

RIDENTI, M. S. Brasilidade vermelha: artistas e intelectuais comunistas nos anos 1950. In: BOTELHO, A.; BASTOS, E. R. e VILLAS-BOAS, G. (orgs) **O moderno em questão**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p 169-210.

RUIZ, R. Los fundamentos económicos del programa de gobierno de la Unidad Popular: a 35 años de su declaración. **Revista Universum**. v 20, p. 152 - 167, 2005.

SAID, E. **Representações do Intelectual**: As Conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANT'ANNA, S. A crítica de arte brasileira: Mario Pedrosa, as décadas de 1950 e 2000 em discussão. **Poesis**, v 10, 2009.

SIMMEL, G. **Sociologia**: estudios sobre las formas de socialización. Madrid: Ediciones Castilla, 1977.

VILLAS-BOAS, G. K. **A recepção da sociologia alemã no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006a.

VILLAS-BOAS, G. K. **Mudança provocada. Passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2006b

VILLAS-BOAS, G. K. O ateliê do Engenho de Dentro como espaço de conversão (1946 - 1951). In: BOTELHO, A.; BASTOS, E. R. e VILLAS-BOAS, G. (orgs) **O moderno em questão**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008, p. 137-168

Acervos consultados:

Arquivo Mário Pedrosa da Biblioteca Nacional

CEMAP-USP

Acervo MAM

Artigo: Recebido em: 25/04/2010 Aceito em: 06/05/2010
