

Internacionalismo e latino-americanismo na crítica de arte: atuação de Mário Pedrosa no Instituto de Arte Latino-Americana

* Mestre e Doutora em Estética e História da Arte (USP), professora efetiva do Instituto Federal de Brasília.

*Luíza Mader Paladino**

Resumo: Este artigo reflete sobre a contribuição de Mário Pedrosa em instituições culturais chilenas, durante o exílio no país andino, com foco no Instituto de Arte Latino-Americana. Essa entidade, criada em 1970, foi essencial para aprofundar o debate sobre arte e cultura produzidas no continente, por meio de uma ampla programação de exposições, publicações e congressos que fortaleceram uma rede de intelectuais alinhados com a pauta latino-americanista. Busca-se compreender o papel de Pedrosa nessa instituição e o diálogo estabelecido com artistas e críticos da região.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; Instituto de Arte Latino-Americana; Arte latino-americana, Unidade Popular, exílio.

Abstract: This article reflects on Mário Pedrosa's contribution to Chilean cultural institutions, during his exile in the Andean country, with a focus on the Instituto de Arte Latino-Americana. This entity, created in 1970, was essential to deepen the debate on art and culture produced on the continent, through a broad program of exhibitions, publications and congresses that strengthened a network of intellectuals aligned with the Latin Americanist agenda. The aim is to understand Pedrosa's role in this institution and the dialogue established with artists and critics in the region.

Keywords: Mário Pedrosa; Institute of Latin American Art; Latin American art, Popular Unity, exile.

O crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa viveu no Chile, país que o acolheu da ditadura brasileira, quando teve o seu pedido de prisão preventiva decretado pelo regime militar. A sua chegada à nação vizinha, em outubro de 1970, coincidiu com a vitória de Salvador Allende, presidente responsável pela implantação da via chilena ao socialismo. Na condição de exilado, o autor foi convidado para dirigir o Museu da Solidariedade, além de integrar o Instituto de Arte Latino-Americana (IAL), como docente convidado. O país andino se tornou um centro de acolhimento de exilados oriundos de vários países devastados pela ditadura, regime de exceção que se alastrou pela América Latina a partir da década de 1960. Apesar do trauma do desterro forçado e do sufocamento de projetos de esquerda deflagrados pelos militares, sob a égide da lei de segurança

nacional, o exílio privilegiou a inserção da pauta latino-americana no centro das discussões e promoveu uma ampliação de horizontes teóricos e culturais.

O Instituto de Arte Latino-Americana foi uma entidade crucial para o aprofundamento do debate e fomento da arte regional, por meio de uma ampla programação que envolvia exposições, publicações e congressos que fortaleceram uma rede de intelectuais alinhados com a pauta latino-americanista. Dirigido por Miguel Rojas Mix, a instituição integrou uma das frentes culturais mais importantes do governo Allende, caracterizando-se pelo interesse latino-americanista manifestado em diversas exposições, publicações¹ 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” (INSTITUTO DE ARTE LATINO-AMERICANO, Abril-Junho de 1971, p. 93), sendo necessário também abordar as raízes de sua dependência cultural e econômica. A entidade foi concebida com o intuito de preencher uma lacuna no ensino e na difusão da arte latino-americana, além de formar bibliotecas, museus e cátedras especializados no tema. O trabalho do IAL se apresentava como importante “contribuição na luta contra toda servidão cultural e como estímulo permanente a toda forma de arte que se cria em nossa realidade” (Idem, p. 94). Buscando ampliar o intercâmbio da arte chilena com um panorama artístico mais avançado, o Instituto reuniu acadêmicos e críticos reconhecidos, como Mário Pedrosa e o argentino Aldo Pellegrini², ao corpo docente e à área de pesquisa.

Assim que foi inaugurado, o IAL instituiu conexões diretas com a Casa das Américas, entidade criada em 1959 na capital cubana, fruto da necessidade cultural de intercâmbio com outros governos latino-americanos no contexto da Revolução Cubana. Indubitavelmente, Cuba foi um satélite revolucionário e anti-imperialista que marcou parte da agenda do Instituto de Arte Latino-Americana. Se a política internacional da Unidade Popular distinguiu-se pelo reestabelecimento de vínculos diplomáticos com o país caribenho, os ecos dessa aproximação tiveram forte impacto nas instituições artísticas.

Essa associação foi concretizada por meio de uma agenda repleta de exposições, como o *Encuentro Chile Cuba*, na Casa das Américas, em Havana, de 1971; o evento *Encuentros de Artistas del Cono Sur*, no Instituto de Arte Latino-Americano, 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 do acervo do futuro Museu de Arte Latino-americana no Chile.

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 cheia de oficinas, exposições multicontinentais, deba-

1. 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.

2. Aldo Pellegrini (1903-1973), crítico de arte essencial no campo cultural argentino, foi pioneiro na difusão das vertentes surrealistas no país. Pellegrini apoiou o desenvolvimento da arte abstrata e concreta e de movimentos como o *Arte Destructivo*, na década de 1960.

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

4. Carta de Aldo Pellegrini a Ernesto Deira. 22 de junho de 1971. Arquivo Digital ICCA DOCS. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/745056/language/es-MX/Default.aspx>. Acesso em: 25 jun. 2018.

5. Ver carta do dia 4 de março de 1971, de Mariano Rodríguez a Graciela Carnevale, na qual o cubano demonstra interesse pela ação e solicita fotos e materiais sobre *Tucumán Arde* à artista rosarina. Arquivo Digital Graciela Carnevale. Disponível em: <http://archivosenuso.org/carnevale/colecciones>. Acesso em 22 abr. 2019.

tes 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).

Encuentros de Artistas del Cono Sur reuniu artistas da Argentina, do Uruguai e do Chile e teve Mariano Rodríguez, representando a Casa das Américas, como observador. A abertura do evento ocorreu alguns dias antes da inauguração do Museu da Solidariedade³ e contou com a presença de Mário Pedrosa e Aldo Pellegrini, que auxiliaram na organização do encontro no IAL, 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.

Os esforços para atrair artistas e intelectuais ao “Novo Chile”⁴ haviam começado no ano anterior. Pellegrini escreveu a Deira em junho de 1971, comunicando-lhe a abertura do IAL, que incluía a concepção de um Museu Latino-Americano. Na mesma correspondência, o crítico pedia apoio ao seu conterrâneo para divulgar a instituição chilena aos seus pares. A delegação argentina foi bastante ativa no *Encuentros de Artistas del Cono Sur*, com a presença heterogênea de artistas de distintas tradições estilísticas, como Victor Grippo, Antonio Berni e Eduardo Costa, além de outros marcados pela postura mais combativa na política.

Desde o final da década 1960, as vanguardas artísticas argentinas atravessavam um período de crise caracterizado pelo afastamento do circuito artístico tradicional. As experiências de caráter conceitualista igualmente contribuíram para uma guinada radical da arte, bem como para o abandono de linguagens e materiais consagrados. Essas transformações abriram espaço para a ação política direta como forma artística legítima e possibilitaram o estreitamento do elo entre as vanguardas e os movimentos sindicais, cada vez mais relevante como instrumento de luta ideológica. Artistas argentinos envolvidos diretamente nesse tipo de militância política, entre os quais podemos citar León Ferrari, Graciela Carnevale, Margarita Paksa e Juan Pablo Renzi, atuaram nos debates do IAL. Esse grupo participou da emblemática proposição coletiva *Tucumán Arde*, em 1968, ação político-artística de denúncia das condições degradantes da população de Tucumán, no norte da Argentina (Cf.: LONGONI e MESTMAN, 2008). Esses artistas foram incorporados à rede chilena por meio de Julio Le Parc, que, ao passar pela Casa das Américas, em Havana, apresentou a ação interdisciplinar a Mariano Rodríguez⁵.

Por sua vez, Luis Felipe Noé aprofundou o sentido de rede latino-americana promovido pelo IAL ao integrar o *Encuentros* e participar da mostra *El arte de América Latina es la Revolución*, cuja publicação homônima divulgava uma entrevista de Miguel Rojas Mix com o artista. Em consonância com o debate chileno, Noé propunha uma reflexão sobre o exercício artístico em um contexto marcado pela dependência cultural e a superação desse impasse como processo de emancipação política. O argentino

se apropriava da metáfora da inversão para discutir os processos de descolonização em curso e, mais uma vez, o papel do artista na revolução, pois apenas a revolução revelaria a “verdadeira imagem” da América Latina (MARCHESI, 2010, p. 125). Para reforçar seu manifesto, o artista expôs uma série de cartazes que revisitavam a imagem icônica do mapa invertido de Joaquín Torres García, a qual integrou o campo iconográfico vinculado às vanguardas artísticas do começo do século XX. Segundo Mariana Marchesi, a utopia evocada pela imagem de Torres García representou uma tradição que buscou estratégias alternativas de interpretação da realidade latino-americana (Ibid., p. 125).

O ato de inversão exposto em *Nuestro Norte es el Sur* “implica uma outra localização de fundamento ideológico” e “marca uma nova etapa que se propõe como independente para a arte latino-americana” (GIUNTA, 2011, p. 296). A inversão cartográfica reivindicava novos parâmetros, a partir da “justa ideia de nossa posição, e não como querem o resto do mundo”, e buscava, ainda, “sinalizar insistentemente o Sul” (GARCÍA *apud* GIUNTA, 2011, p. 296), tal como indicou o manifesto uruguaio de 1935, que assentou muitas das bases do imaginário político e artístico décadas depois. No Chile de Allende, inverter o mapa era uma espécie de grito anti-imperialista que simbolizava um novo período de insubordinação e independência cultural.

Na ocasião do *Encuentros*, Ernesto Deira, outro expoente da *Nueva Figuración*, 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, o que lhe confere enorme transcendência. Esse ponto de partida vai permitir, sem dúvidas, melhores formas de intercâmbio, informação e conhecimento mútuo. Apoiará os movimentos coletivos e permitirá criar as bases de uma ação unificada em nosso campo latino-americano.⁶

Os participantes do *Encuentros de Artistas del Cono Sur* se dividiram em cinco comissões que discutiram os seguintes temas: 1- Significação ideológica da arte; 2- 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 demandas específicas, prevaleceu o tema da responsabilidade social do artista, designado de maneira geral como trabalhador da cultura, cujo objetivo central seria a luta contra a dependência e o imperialismo. O resultado dessas discussões foi publicado em um catálogo produzido pelo IAL⁷. 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*⁸.

Mário Pedrosa e outros dezessete convidados, entre eles Rojas Mix e os argentinos Ferrari, Carnevale, Carpani e Paksa, participaram da segunda mesa. O conteúdo desse debate amalgamava diferentes embates e visões sobre a autenticidade da arte latino-americana, o impacto e os limites do internacionalismo na sensibilidade

6. 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).

7. Cf.: *Dos encuentros: 1- De artistas del cono sur (Santiago, Chile, 1972). 2- De plastica latinoamericana (La Habana, Cuba, 1972). Cuadernos de Arte Latinoamericano*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973.

8. No texto *Arte Culta e Arte Popular*, 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 (PEDROSA, 1995, p. 330).

9. 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.

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 os debates, destacou-se o caráter processual da revolução, cujo parâmetro, evidentemente, 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” apresentou algumas ideias caras ao pensamento de Pedrosa, com referências elaboradas pelo crítico em artigos escritos antes do exílio⁹. Primeiramente, havia citações diretas à teoria marxista no campo da arte. 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, que, próximo à escala industrial, diluía as fronteiras entre a arte e as *commodities*, Pedrosa via, não por acaso, com desconfiança. No entanto, sua previsão trágica da arte, acelerada pelos experimentos contemporâneos 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 a gestão do Museu da Solidariedade. Esse experimento de fraternidade artística abria 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. Ambas as produções se caracterizavam, segundo o crítico, pela insubmissão ao mercado capitalista, cuja lei é transformar tudo em mercadoria e valor de troca.

A construção da ideia de arte latino-americana autêntica abordada no texto referente à mesa “a arte na América Latina e o momento histórico mundial” também recuperou algumas teses elaboradas por Miguel Rojas Mix em exposições anteriores do IAL. A autenticidade americana deveria ser expressa não apenas por valores exaltados na cultura indígena, folclórica ou pré-colombiana, mas também nos princípios

revolucionários da América dos anos 1970. O debate do *Encuentros* aprofundava esse assunto, ampliando o repertório de figuras históricas do continente, com a inclusão de José Martí e do peruano José Carlos Mariátegui. Ambos eram descritos como precursores de um sentimento que havia favorecido o surgimento de uma nova cultura, por meio do valor de seu próprio povo, em detrimento da hegemonia cultural burguesa na América Latina. De acordo com as ideias do debate, a estrutura social de classes aprofundou a dependência cultural e econômica, contribuindo para que os “países de nossa América” sufocassem a presença do elemento indígena desde a Conquista (DOS ENCUESTROS..., 1972, p. 11).

Seguindo essa linha, a citação a Mariátegui não era impropriedade. Ainda nas primeiras décadas do século, o autor foi um dos primeiros pensadores marxistas a refletirem sobre o socialismo na chave indo-americana, dentro do que ele denominou “comunismo agrário inca”. Mariátegui defendia que a sobrevivência das práticas coletivistas era “uma estratégia política que situava nas comunidades indígenas o ponto de partida para uma via socialista própria aos países indo-americanos” (LÖWY, 2005, p. 21-22). No Chile revolucionário, as ideias mariateguianas contribuíram para sedimentar o escopo teórico dos debates, cujo propósito era a busca dos primórdios da arte e da literatura que aprofundaram “a nossa realidade e questionaram os valores institucionais”. Em suma, o que se propunha era o “gérmen de uma nova cultura: a cultura latino-americana” (DOS ENCUESTROS... *Op. cit.*, 1972, p. 11).

O apelo à arte latino-americana de estilo regional, em oposição ao viés internacionalista, também marcou as discussões da segunda comissão. O internacionalismo na arte era apresentado como uma influência negativa, caso penetrasse as realidades regionais como uma “moda artificialmente criada pelo mercado de arte e absorvido de forma superficial pelos artistas” sem uma elaboração crítica. De acordo com as reflexões da segunda comissão,

As contribuições formais do estilo internacional se difundem por todo o mundo; mas em cada região se encontram com as possibilidades locais adquirindo uma fisionomia singular. O estilo internacional dura muito menos que a sensibilidade regional e daí resulta o grande perigo (Ibid., p. 13).

Sabidamente, a metodologia crítica desenvolvida por Mário Pedrosa desde o final da década de 1940 não interpretou o internacionalismo na arte como um perigo. Pelo contrário, a originalidade desse método ocorreu exatamente por seu ajuste entre as tendências internacionais e a realidade local (ARANTES, 2001, p. 45). O exercício dialético entre o internacional e o local, questão chave para a arte brasileira desde o modernismo, foi uma espécie de núcleo duro do pensamento crítico do autor, para quem o problema do regionalismo era essencial para o entendimento do fenômeno do internacionalismo e, sem dúvida, questão central para os países novos em processo de formação cultural moderna, como o Brasil (PEDROSA, 2007, p. 50).

Entre 1958 e 1960, Pedrosa publicou em sua coluna do *Jornal do Brasil* artigos sobre o VI Congresso Ordinário de Críticos, sediado em Varsóvia, cujo tema

10. Cf.: PEDROSA, Mário. O problema da universalidade da arte moderna. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 maio 1958. Arquivo CEDEM. Centro de Documentação e Memória da UNESP. Fundo Mário Pedrosa.

11. Cf.: PEDROSA, Mário. Arte – Fenômeno Internacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1958. Arquivo CE-DEM.

principal foi “O problema da relação entre as diferentes tradições nacionais e o caráter internacional da arte moderna”¹⁰. O crítico afirmava que, desde o cubismo e o abstracionismo, a arte moderna havia adquirido um caráter mais universal, contudo, sabia que a aclimatação da linguagem moderna não era um fator pacífico, por isso levantou perguntas que problematizavam essa questão, como: “se se admite que a arte moderna tem tal alcance internacional, em que medida pode ela contribuir para o desenvolvimento das diferentes particularidades nacionais?”, ou ainda: “como medir-se a contribuição dos diferentes meios e tradições nacionais para o desenvolvimento dessa mesma arte moderna?”¹¹. Para o autor, esse debate era um dos pilares para a compreensão do desenvolvimento da arte, especialmente em países em fase de amadurecimento cultural.

Na disputa “realismo regionalista *versus* abstracionismo internacional”, é sabido que Pedrosa tomou posição pela frente mais avançada, em detrimento de seus críticos, que viam a arte abstrata como uma forma de transplante artificial em um país que havia construído seu cânone modernista há pouco tempo. No entanto, a batalha de Pedrosa pela atualização da arte, segundo Sônia Salzstein, não foi mera “plataforma da internacionalização pela internacionalização, ou de absorção das linguagens abstratas como panaceia para os problemas do descompasso cultural” (SALZSTEIN, 2001, p. 80). Salzstein aponta, ainda, que a singularidade de Pedrosa se deu justamente pela opção por um “espírito mais ventilado e internacionalista”, sem jamais deixar “de valorizar uma densidade local” (Ibid., p. 80).

Vale situar essa discussão, que, de maneira geral, integrou o campo da crítica de arte latino-americana ao longo da década de 1970. Essa perspectiva internacionalista foi interpretada com desconfiança por personagens fundamentais da crítica de arte do continente, como a crítica argentino-colombiana Marta Traba, por exemplo, cujo discurso combativo convergia com a suspeita ao influxo internacional capitaneada pelo IAL. Sobre essa questão, Traba escreveu *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas (1950-1970)*, obra essencial sobre a produção artística da região, publicada em 1973. Entretanto, é bom lembrar que, no ano de lançamento, o debate sobre internacionalismo já não mais passava pela querela entre abstratos e figurativos. Nessa conjuntura, o antigo confronto havia cedido lugar a uma produção artística assinalada pela falta de unidade estilística e pela sucessão acelerada de movimentos, como *hard-edged*, minimalismo, *op art*, arte cinética, arte povera, novo realismo, arte conceitual, etc. No livro de Traba, foi desenvolvida a tese da “resistência” artística frente à influência política e cultural dos Estados Unidos na região. Para a crítica, 1960 e 1970 foram as décadas de entrega às tendências estrangeiras e, nesse viés, Buenos Aires simbolizava a abertura e a “servidão” incondicionais às modas internacionais, principalmente ao Instituto Torcuato Di Tella, que capitaneou a ascensão de um novo modelo institucional a que o internacionalismo das vanguardas argentinas esteve fortemente atrelado (GIUNTA, 2008). Local por excelência da cena artística ligada à *pop art* e representativa do “esnobismo argentino” (TRABA, 2005, p.

191), o Di Tella foi dirigido por Jorge Romero Brest, mentor de Traba no final da década de 1940, quando esta começou a escrever para a revista *Ver y Estimar*¹².

12. Revista fundamental para a difusão e atualização da crítica de arte portenha, *Ver y Estimar* foi coordenada por Jorge Romero Brest e circulou de 1948 a 1955.

Apesar da confluência de ideias capitaneadas no *Encuentros de Artistas del Cono Sur*, sobretudo em relação à pauta anti-imperialista, o aparato discursivo de Traba ia no caminho oposto à produção plástica de muitos artistas presentes no evento chileno. A crítica ficou marcada pelo conservadorismo de sua leitura formal e pelo favorecimento de artistas que posteriormente foram cooptados pelo mercado de arte internacional. As décadas estudadas pela autora caracterizaram-se pelo alargamento das práticas artísticas, que se distanciaram cada vez mais do paradigma modernista de unicidade e autonomia da arte. Portanto, a escolha de figuras convencionais ao seu rol de “resistência” apenas evidenciava a dificuldade de Traba em assimilar proposições de caráter experimental de artistas como Graciela Carnevale e León Ferrari, para citar dois exemplos. Contudo, é importante pontuar que o projeto latino-americanista da argentino-colombiana foi sedimentado a partir da busca emergencial por uma “tradição que não fosse apenas artística, mas também, crítica e metodológica” (RAMÍREZ, 2005, p. 50) em um amplo território caracterizado por instituições artísticas frágeis e pouco profissionalizadas. Ademais, suas ideias foram cruciais para a instauração de novos marcos teóricos que reposicionaram a arte latino-americana no âmbito regional e internacional.

Voltando ao debate chileno, além da discussão sobre os limites do internacionalismo na esfera regional, os participantes da segunda mesa ressaltaram também o caráter forjado entre arte e liberdade. Ambas as noções eram associadas ao liberalismo e ao mito da liberdade de criação artística, utilizados para ocultar a repressão e a exploração do povo. Os participantes pontuaram mais uma vez a responsabilidade social do artista de “usar essa liberdade para questioná-la ou para denunciar a realidade na qual a liberdade se esconde” e, por fim, concluíram que era por meio da “revolução socialista” que seria “possível outorgar a verdadeira liberdade”¹³.

13. *Dos encuentros: 1- De artistas del cono sur (Santiago, Chile, 1972). 2- De plástica latinoamericana (La Habana, Cuba, 1972). Cuadernos de Arte Latinoamericano*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1973, p.10.

A liberdade foi um problema fundamental na crítica de Pedrosa. Em 1967, no texto *O “bicho-da-seda” na produção em massa*, o crítico refletiu sobre a condição do artista na sociedade moderna, afirmando que o traço decisivo do comportamento artístico baseava-se na liberdade. “Já faz tempo que, tentando analisar o fenômeno, defini a arte de nossos dias como o exercício experimental da liberdade”, admitia (PEDROSA, 2007, p. 110), e fazia alusão a Marx para entender o lugar ambíguo do artista, equivalente ao do “produtor independente” das sociedades pré-capitalistas, nas quais não se trabalhava para o mercado, mas para satisfazer as necessidades imediatas sem a intervenção do dinheiro. Assim, 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” (Ibid., 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. O crítico destacava o potencial revolucionário da arte popular, baseado na “liberdade criativa” e na “alegria popular” como vetores fundamentais de uma sociedade em transformação, como era o Chile de Allende.

A experiência chilena de transição ao socialismo despertou o interesse de diferentes círculos da esquerda de todo o mundo, que vislumbraram a viabilidade da implantação do socialismo por meio da via democrática e pacífica. A revolução andina representou “um processo político inédito na história e, por essa razão, acabaria ganhando repercussão mundial, no momento de sua vigência e mesmo após o seu desfecho” (AGGIO, 2008, p. 78). Embora o epílogo tenha sido trágico, essa experiência extraordinária concretizou um projeto utópico que se ancorou, sobretudo, no sentimento de solidariedade e empatia para além das fronteiras nacionais, mobilizando o gesto fraterno de comprometimento na construção de outros mundos possíveis. As utopias que circundaram o Instituto de Arte Latino-Americana, o Museu da Solidariedade e seus inúmeros projetos, mesmo os que não saíram do papel, simbolizaram o sonho pela emancipação política e cultural, o bem-estar social e a revolução dos sentidos por meio da arte e da liberdade.

Não obstante, os militares inauguraram um novo capítulo na história política da América Latina. As noções de solidariedade, cooperação e fraternidade entre os países de Terceiro Mundo e a conexão latino-americana, bases centrais da Unidade Popular, assim como o ambiente de pluralidade intelectual, foram brutalmente solapadas. Tomou o seu lugar um regime autoritário que serviu como laboratório de políticas neoliberais implementadas pelos Chicago Boys, grupo de tecnocratas que favoreceu a especulação, a desigualdade e a força do dinheiro, ideologias que ecoam com força total na atualidade, reforçando que o “inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2005, p. 244).

Referências:

AGGIO, Alberto. O Chile de Allende: entre a derrota e o fracasso. *In: FICO, Carlos et al. Ditadura e Democracia na América Latina: Balanço Histórico e Democracia na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

ARANTES, Otilia. Mário Pedrosa e a Tradição Crítica. *In: NETO, José Castilho Marques. Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v. 1)

Carta de Aldo Pellegrini a Ernesto Deira. 22 jun. 1971.

Carta de Mariano Rodríguez a Graciela Carnevale. 4 mar. 1971

DEIRA, Ernesto. Solidaridad con pueblos de Chile y America en Encuentro de

Artistas Plásticos del Cono Sur. *El Siglo*, Santiago, 15 maio 1972.

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

GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.

Instituto de Arte Latino-americano. *Anales de la Universidad de Chile*. Nueva Serie. Abril-Junho de 1971. Año CXXIX. Nº 1.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2008.

LONGONI, Ana. Otro mapa es posible. Impulsos internacionalistas en el arte argentino y latinoamericano entre los años sesenta y ochenta. In: BERNAL, María 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.

LÖWY, Michael. Nem decalque, nem cópia: o marxismo romântico de José Carlos Mariátegui. In: MARIÁTEGUI, José Carlos. *Por um socialismo indo-americano*. Seleção e introdução de Michael Löwy. Rio de Janeiro: Editora URJ, 2005.

MARCHESI, Mariana. Redes de arte revolucionario: el polo cultural chileno-cubano, 1970-1973. *Revista A Contracorriente*, v. 8, n. 1, 2010.

PEDROSA, Mário. O problema da universalidade da arte moderna. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 maio 1958.

_____. Arte – Fenômeno Internacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1958.

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

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

RAMÍREZ, Mari Carmen. Sobre la pertinencia actual de una crítica comprometida. In: TRABA, Marta. *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

TRABA, Marta. *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.