

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Silvia Karina Nicacio Cáceres

Fulguração Moderna: a Educação pela Arte no *Museo de la Solidaridad*, Chile 1971-1973

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Educação da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Educação.

Orientador: Ralph Ings Bannell

Rio de Janeiro
Março de 2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



SILVIA KARINA NICACIO CÁCERES

“Fulguração Moderna: a Educação pela
Arte no *Museo de la Solidaridad*, (Chile
1971-1973)”

Dissertação apresentada ao programa de pós-
graduação em Educação da PUC-Rio como
requisito parcial para obtenção do título de
mestre em Educação. Aprovada pela comissão
examinadora abaixo assinada.

Profº Ralph Ings Bannell

Orientador

Departamento de Educação - PUC-Rio

Profª. Ana Waleska Pollo Campos Mendonça

Presidente

Departamento de Educação - PUC-Rio

Profª. Martha D'Angelo Pinto

Departamento de Educação - UFF

Profº PAULO FERNANDO CARNEIRO DE ANDRADE

Coordenador Setorial do Centro de Teologia e Ciências Humanas
PUC-Rio

Rio de Janeiro, ____/____/____.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Silvia Karina Nicacio Cáceres

Graduou-se em história pela Universidade Federal Fluminense em 2006. Possui interesse e trabalhos acadêmicos na área de história da arte e da cultura. Atualmente leciona história no município do Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Nicacio Cáceres, Silvia Karina

Fulguração moderna: a educação pela arte no Museo de La Solidaridad, Chile 1971-1973 / Silvia Karina Nicacio Cáceres ; orientador: Ralph Ings Bannell. – 2010.
195f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Inclui bibliografia

1. Educação – Teses. 2. Museu. 3. Arte e educação. 4. Mário Pedrosa. 5. Governo Salvador Allende. 6. Museo de La Solidaridad. I. Bannell, Ralph Ings. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Educação. III. Título.

CDD: 370

Para meus pais e meu querido Victor, por toda a luz que me
trazem para que eu prossiga alegre nesta jornada.

Agradecimentos

Agradeço aos amigos queridos que me acompanharam nessa jornada: Liliana, Luiz, Daniel, Elídio, Fabrício, Ingrid e Aiman, que viu a formação da idéia e o crescimento desse rebento.

Aos amigos encontrados no Chile, que me ajudar a achar lugar adequado para tudo, desde a lavanderia a onde comprar um bom gravador: Daniel Souza, Aline e Juan Carlos.

As entrevistadas e seus adoráveis amigos e familiares que me deram lembranças maravilhosas do Chile: Carmen, Maria José, María Eugenia Zamudio, Santiago Zavala e seus pais.

Ao CNPq pelo financiamento a pesquisa.

Aos professores do departamento de Educação da PUC-Rio que acompanharam e deram suporte a essa pesquisa: Ralph Bannell que aceitou a tarefa de me orientar prestando ajuda essencial ao longo de todo o trabalho e Ana Waleska e Leandro Konder que gentilmente aceitaram acompanhar o processo de orientação auxiliando em momentos importantes.

Agradeço às professoras Martha D'Angelo da faculdade de Educação da UFF e Glaucia Villas-Bôas do IFCS-UFRJ pelo interesse no trabalho e pela participação na banca de defesa do mesmo.

Agradeço ainda a seu Vadinho, dona Nedina, Yolanda, Milena e Isabella, que foram queridos vizinhos enquanto permaneci por três meses em um sítio em Friburgo, para ler e escrever a presente dissertação.

Resumo

Nicacio Cáceres, Silvia Karina; Bannell, Ralph Ings. **Fulguração moderna:** a educação pela arte no Museo de La Solidaridad, Chile 1971-1973. Rio de Janeiro, 2010, 195 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação analisa historicamente a concepção de educação pela arte de um projeto de museu de arte moderna – O *Museo de La Solidaridad*, Chile, 1971-1973, - através sobretudo das idéias de Mário Pedrosa, crítico de arte e principal intelectual por trás da iniciativa. Mas, como poderíamos construir uma tradução histórica de elementos do ambiente cultural do governo Salvador Allende (Chile, 1970-1973)? Esta possibilidade implica aqui em conceber este museu como uma *experiência* em um sentido benjaminiano, ou seja, como elemento central da *tradição* que nada mais é do que a narrativa que organiza as representações sobre a ordem da vida, do tempo e do espaço. Por mais que tradição denote um sentido de continuidade, ela pode, na perspectiva de Walter Benjamin, ser tomada de uma maneira subversiva e revolucionária, despertando no presente elementos disruptivos da ordem dada, através de uma interpretação da escrita da história como trabalho ativo, não meramente descritivo. Assim, perguntamos ao longo do trabalho sobre a possibilidade das artes plásticas serem concebidas hoje como vetores de uma experiência educativa holística, tecendo um paralelo entre essa possibilidade e as tentativas vivenciadas no Chile do governo Salvador Allende de, mais uma vez, concretizar o velho sonho das vanguardas históricas: fusionar arte e vida através da construção de um novo horizonte estético e ético para a humanidade.

Palavras-chave

Museu; arte-educação; Mário Pedrosa; governo Salvador Allende; Museo de La Solidaridad.

Abstract

Nicacio Cáceres, Silvia Karina; Bannell, Ralph Ings (advisor). **Modern Fulguration:** the education through art in the Museo de La Solidaridad, Chile 1971-1973. Rio de Janeiro, 2010, 195 p. MSc. Dissertation – Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation is an historical analysis of the conception of education through art that is present in the project of the modern art museum - the Museo de la Solidaridad - Chile, 1971-1973. The analysis focuses on the ideas of Mario Pedrosa, art critic and leading intellectual behind the initiative. How can we construct an historical translation of elements of the cultural environment of Salvador Allende's government (Chile, 1970-1973)? This possibility implies considering this museum as an *experience*, in Benjamin's sense, i.e. as a central element of a *tradition* that is nothing more than a narrative that organizes representations on the order of life, time and space. As much as tradition denotes a sense of continuity, it can, in Walter Benjamin's perspective, be understood in a subversive and revolutionary manner, by awakening, in the present, disruptive elements in the given order, through an interpretation of the writing of history as active work, not merely description. Therefore, an objective of this dissertation is to investigate the possibility of the fine arts being conceived today as a vector of a holistic educational experience, weaving a parallel between this possibility and the attempts, experienced in the Chile of Salvador Allende's government, to realize the old dream of the historical vanguards: to merge art and life through the construction of a new aesthetic and ethical horizon for humanity.

Keywords

Museum; art education; Mario Pedrosa; Salvador Allende's government; Museo de La Solidaridad.

Sumário

1. Introdução – O governo Salvador Allende como momento de experiências fulgurantes	10
2. O sentido da modernização e a luta de sentidos na História Recente do Chile	27
2.1. Modernização sob batalha econômica e modernização callejera no Chile._	27
2.2. Ciclos sensíveis de interpretação sobre o governo UP	30
2.2.1. Qual sentido da escrita da história?	34
2.2.1.1. Um manifesto, muitas polêmicas.	35
2.2.1.2. Os perdedores da História – escrita da história e projeto.	37
2.2.1.3. Testemunho, História Oral, Verdade.	41
3. América no Invoco tu nombre em Vano	47
3.1. Arte e Revolução: o desencontro artista-povo através das mídias e da educação	51
3.1.1. A Descrição do protagonista: O Povo	53
3.1.2. Construindo o “Novo Homem”	57
3.1.3. Revolucionários de Elite.	62
3.1.4. <i>Para no morir de hambre en la Arte.</i>	66
3.1.5. <i>América, no invoco tu nombre en vano</i>	70
3.2. O Romantismo como chave interpretativa do clima de época.	80
4. A educação Pela Arte no Museo de la Solidaridad_	86
4.1. O Começo do Projeto	87
4.1.1. <i>A Operación Verdad</i> e as bases de construção histórico-mitológicas do <i>Museo de la Solidaridad.</i>	90
4.1.2. Primeiros Passos, Primeiro conceito: O Museu de Arte Moderna e Experimental.	90
4.2. Mário Pedrosa, educador.	99
4.2.1. Breve trajetória da formação intelectual de Pedrosa	99
4.2.2.1 Anos de formação	101
4.2.2.2. Anos de maturidade	103
4.2.3. Elementos da trajetória de reflexão sobre arte-educação na obra de Pedrosa.	109

4.2.4.. Mundo, Homem, Arte em Crise: o momento intelectual de Pedrosa quando de seu exílio chileno.	120
4.2.5. O Modelo Chileno de Socialismo e a Frente das Artes.	124
4.3. <i>O Museo de la Solidaridad</i>	128
4.3.1. Um chão para um museu no ar.	134
4.3.2. O Museo de la Solidaridad no Vórtice do governo Unidad Popular:lances da batalha cultural	138
5. Conclusão – Depois do Fim	150
6. Referências Bibliográficas	165
7. Apêndice I – Anotações Históricas sobre o Governo Unidad Popular (Chile, 1970-73)	170
8. Anexo I – Imagem & Memória	185

1

Introdução:

O Governo Salvador Allende como momento de experiências fulgurantes.

No ano de 1971, num longínquo país chamado Chile, um grupo de intelectuais e artistas reúne-se com o propósito de formar uma frente midiática em defesa do governo desse país, que sofria então severas críticas e bloqueios por parte da grande mídia ali instalada. *El Mercurio*, o principal periódico de circulação nacional a época, tornava-se então um dos principais fóruns de articulação ideológica da oposição ao recém eleito governo de Salvador Allende. Em pleno início dos anos 70, época de uma efervescência política e cultural com matizes tendendo ao vermelho socialista em boa parte do Ocidente, é o Chile um foco de atenção generalizada, encarnando a própria esperança de um caminho ao socialismo por novas vias, através de um processo de radicalização das bases democráticas dessa mesma sociedade.

A reunião de intelectuais chamada pelo governo ganharia o nome de *Operación Verdad*. É desdobramento não deliberado deste encontro a construção de um museu de arte moderna, um museu que se construiria através de obras doadas por artistas de todo o mundo em solidariedade ao povo chileno e seu governo. O Povo figurava como sujeito-destino de tal museu e não era aqui entendido como massa informe ou como o conjunto de cidadãos chilenos; povo era entendido sobretudo como vontade popular em ação no curso de um processo político que no ano anterior chegava à presidência do Chile: o governo *Unidad Popular*.

Nos meses que se sucedem a aquele março ou abril de 1971 as correspondências, a solicitação de doação de obras, o desenho do estatuto jurídico desse museu, formam um corpo de trabalho contínuo para homens e mulheres por traz da iniciativa. Não só de obras sobrevive um museu, mas de uma idéia de

relação público-museu que irá definir desde a idéia de circulação do público no espaço físico à concepção de linguagem com que são tomadas as obras de arte moderna.

Ao falarmos em socialismo e arte, certamente o leitor terá em mente como uma primeira lembrança de tal relação às teses do chamado *realismo socialista*, doutrina estética que surge pela primeira vez no congresso de escritores na União Soviética em 1934¹. Central a tese do realismo socialista é a noção de arte como reflexo da sociedade e suas contradições de classe; no caso da arte comprometida com o socialismo, esta deveria servir didaticamente a explicação das engrenagens sociais de classe e a defesa ideológica do socialismo como via de superação das contradições do capitalismo.

Quão longe estamos de tais teses no caso do referido museu. Desde dentro do campo socialista os homens e mulheres a frente dessa iniciativa constituam a vanguarda plástica de seus respectivos países, vanguardas que desde os anos 50 desenvolvia-se sobretudo em linguagem dita abstrata, através de expressões plásticas como o Concretismo e Neo-concretismo brasileiro e o Informalismo chileno. Para dar uma idéia da estética a que nos referimos, mencionemos um quadro da série Santo Domingo, de José Balmes:

¹ Uma referencia as teses do realismo socialista tal qual formuladas pelo congresso de escritores em 1934 bem como uma posição contrária a mesma diante do contexto chileno é encontrada em PEDROSA, Mario. *Arte e revolução*. In:_____. **Política das Artes**. Textos Escolhidos I. Otilia Arantes (organização). São Paulo, Edusp, 1995.



Figura 1: Quadro da Série Santo Domingo. José Balmes Parramón, 1965. Tinta Acrílica e Jornal sobre quadro.

Não há qualquer tentativa de transparência de conteúdo através da figuração na obra de Balmes e ainda assim, um intento político manifesto: a obra compõe a série de obras dedicadas à invasão Norte-Americana em Santo Domingo em 1965. Utiliza-se de recortes de jornais com notícias da invasão coladas sobre tela e grafismos, formando uma sobreposição e deslocamento da linguagem jornalística para um cenário plástico distinto.

O conjunto mais expressivo de obras doadas ao museu são classificadas como informalistas e abstratas e, como conjunto, expressam determinado momento da arte modernista internacional, fase de aguda crítica a toda arte dita

figurativa.² Qual era a crítica dirigida à figuração desta geração plástica? A estética figurativa, presente tanto no realismo socialista quanto no academicismo clássico, tradicionalmente estava vinculada a uma concepção de relação público-obra que colocava a possibilidade de ler *imediatamente* um quadro pelo fato de a composição pictórica ser composta de tema, personagens, perspectiva, criando ilusão de reprodução da realidade no quadro. Se esses elementos não constam na forma abstrata presente nas obras do museu, que concepção de leitura, de relação pública-obra substitui o imediatismo das perspectivas anteriores?

O leitor poderá pensar que essa abstração seria defendida pelos criadores do museu como linguagem que, uma vez posta em circulação, se daria a compreender pelo alargamento do círculo de iniciados tocados pela estética e pelo gosto das últimas vanguardas em voga. Essa resposta, embora circule pelo campo intelectual em torno do museu, não é, porém parte da perspectiva de seu principal ideólogo, Mário Pedrosa. Portanto persiste o problema: *Como ler tais obras, como elas caminham ou podem vir a caminhar ao lado do processo de transformações sociais em curso no Chile de Salvador Allende?*

Nossa defesa na presente dissertação é que a experiência do *Museo de la Solidaridad* – eis o nome com que fora batizado espontaneamente a iniciativa de que tratamos – aponta para uma tentativa de superar esse fosso de linguagem através do resgate de uma tradição que poderia ser remontada em seu formato moderno desde ao menos as teses do romântico Schiller sobre a *Educação Estética* e tomada numa versão mais recente por parte das vanguardas modernistas do início do século XX: a tradição que compreende a arte como processo educador e portanto transformador, para artistas, para o público, para o conjunto da sociedade.³

² ZARÁTE, Patricio M. *O Predomínio da Abstração*. In: ARAUJO, Manuel & ZARATE, Patricio M. **Museu da Solidariedade Salvador Allende**: Estéticas, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade. Catálogo de Obras. São Paulo, Imprensa Oficial, 2007. pg.120-143.

³ SCHILLER. **A Educação Estética do Homem** numa série de cartas. São Paulo, Iluminuras, 1990.

Museo de la Solidaridad e a via chilena ao socialismo – um levantamento arqueológico de seus conceitos.

Neste primeiro trecho introdutório, propositadamente trouxemos sem maiores explicações alguns conceitos, algumas noções que foram moeda corrente no Chile dos anos 70 e que devem ser analisados ao longo de nosso trabalho para que possam fornecer chaves explicativas da linguagem pela qual se organizou a experiência que estamos estudando.

Povo, popular, modernidade, periferia, subdesenvolvimento, imperialismo, atraso cultural, cultura latino-americana, são alguns dos termos centrais do período. São idéias que organizam a compreensão e os papéis atribuídos ao trabalho cultural e educacional no período Salvador Allende. Dentro desse espectro de termos, há um termo que nos parece central no campo da cultura e educação: atraso. O ambiente de fermentação ideológica chileno dos anos 70 é marcado pelo signo do atraso e da necessidade de superação do mesmo. No primeiro capítulo da presente dissertação discutiremos algumas teses em torno da interpretação historiográfica do governo *Unidad Popular*; como veremos, o fio que corta esse debate é: como compreender o processo de radicalização e tomada popular das reformas sociais desse período?

O signo do atraso era o fantasma por traz das reformas democratizantes do Estado chileno que a época praticava políticas do chamado nacional-desenvolvimentismo. Fantasma que, como veremos, não ganha seus contornos somente nos discursos advindos da arena político-institucional, mas se delinea também ou sobretudo através da produção acadêmica desenvolvida pelas Ciências Sociais num momento em que a chamada *Teoria* era ponta de lança do cenário acadêmico latino-americano e Ocidental⁴. Desdobrando a discussão sobre academia e produção de conhecimento, ainda nesse primeiro capítulo iremos

⁴ Teoria aqui se refere a uma quadra do desenvolvimento acadêmico localizado entre os anos 50 e 70 onde, a diferença da fragmentação de referências típicas da análise pós-moderna, havia uma tônica de expressão forte de campos do conhecimento e referências a tradições analíticas ou a autores em particular. São expressivos da Teoria o desenvolvimento do pensamento foucaultiano pós-estruturalista, mas também o estruturalismo althusseriano a semiótica entre outros. Esse é um debate desenvolvido por EAGLETON, Terry. **Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós-Modernismo.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

abordar nossa experiência com entrevistas feitas sobre inspiração da metodologia da chamada História Oral. O nexos entre a história intelectual, o debate historiográfico, e metodologia de análise histórica empregada se justifica, entre outras razões, pelo fato de ser a história oral uma metodologia privilegiada no campo da chamada história recente. Essa metodologia viveu e vive uma inflação quanto a seu uso para a compreensão dos recentes períodos ditatoriais vivenciados no Cone Sul.

No que tange a discussão sobre modernidade e cultura, o campo educacional, artístico e cultural tivera no Chile de Salvador Allende um campo aberto de experiências vivenciadas baixo o clima de mobilização constante. São experiências como a da editora *Quimantú*, sucesso absoluto de vendas de uma variedade de livros vendidos ao preço de um maço de cigarros em bancas de revista; as *brigadas* muralistas *Ramona Parra* que tomaram os muros das cidades chilenas numa explosão de cores e traços fortes acompanhados de mensagens e temas políticos; experiências culturais itinerantes como o *Trem da Cultura*, onde artistas de distintas artes percorreram o país para a apresentação massiva de peças, dança e exposições; a experiência dos ônibus transformados em salas de aula improvisadas enquanto o governo expandia o acesso a educação sem ter ainda a capacidade de atender a demanda dentro das instalações existentes.⁵ Os exemplos se sucedem e o *Museo de la Solidaridad* é um deles. Há em todos esses casos marcas comuns que remontam o clima de época: a mobilização, o improvisado, a experiência com linguagens para a massificação dos bens culturais, a tentativa de uso máximo das instituições vigentes e a ação direta quando as instituições não respondiam com rapidez e eficiência as demandas postas em movimento. Toda essa efervescência cultural tem na questão da linguagem e da identidade eixos fundamentais. A luta da cultura era a luta pela *chilenidade* e pelo latino-americano posta em marcha no sentido de transpassar o atraso e a dependência em relação à modernidade européia e norte-americana.

⁵ Relatos sobre as iniciativas citadas podem ser colhidos em: VALLEJOS, Julio Pinto. **Cuando Hicimos Historia:** la experiencia de la Unidad Popular. Santiago de Chile, editora LOM, 2005. e JARA, Joan. **Canção Inacabada:** a vida e a obra de Victor Jara. Rio de Janeiro, editora Record, 1998.

Esse clima cultural e seus termos particulares serão analisados no segundo capítulo, onde pretendemos tratar desse fluxo entre a tentativa de criação de uma identidade plástica autônoma junto a também extremamente premente vontade de “se inserir no mundo”. Modernidade plástica entre cá e lá⁶, entre construção autônoma vinculado ao ser latino-americano e entre a vontade de poder ser lido universalmente. Focaremos ainda na vinculação estabelecida por intelectuais e artistas à época entre revolução, artes plásticas e processo de criação e educação cultural para o povo.

Nosso terceiro e último capítulo se deterá na trajetória do *Museo de la Solidaridad* durante o governo Salvador Allende. Aqui se concentrarão as análises sobre educação e arte através sobretudo da reflexão de Mário Pedrosa, crítico de arte brasileiro que durante seu exílio no Chile dirigiu com grande entusiasmo a iniciativa do museu, lançando mão de toda sua rede de contatos e seu renome internacional no mundo das artes para angariar obras para a iniciativa. Como veremos, apesar do pouco, quase nulo grau de institucionalização do museu durante o período Salvador Allende, ainda assim a iniciativa contou com certa reflexão sobre linguagem plástica, educação artística, relação público-obra. A frente desse acúmulo intelectual estava Mário, que já possui ao menos duas décadas de reflexão sobre as funções pedagógicas da arte e do papel mediador e educacional das instituições museais no Ocidente.

A experiência chilena⁷ como momento de fulguração moderna.

Os termos mencionados no tópico anterior - povo, popular, atraso - não compõem somente teses políticas e ideologias em pugna no cenário estudado.

⁶ Tomo aqui o título do livro: PEDROSA, Mário. **Modernidade Cá e Lá**. Obras Escolhidas volume IV. Organização de Otilia Arantes. São Paulo, EDUSP, 1996.

⁷ Observe-se que, a época do governo Salvador Allende “experiência chilena” foi uma expressão cunhada para referir-se a experiência do Chile rumo ao socialismo. Essa expressão não deve ser confundida com o uso da idéia de experiência em Walter Benjamin a que faremos menção mais a frente. Nem deve também ser confundida com a expressão “via chilena ao socialismo” expressão que denota a posição de Salvador Allende e seus aliados imediatos no que tange a interpretação do caminho (legalista) que deveria ser trilhado no Chile rumo ao socialismo. A distinção entre Via Chilena ao Socialismo e Experiência Chilena encontra-se em: AGGIO, Alberto. *A Via Chilena: entre Allende e a Unidad Popular*. In:_____. **Democracia e Socialismo: A Experiência Chilena**. São Paulo, AnnaBlume, 2002. pg. 153-170

Compõem também certa gênese mitológica da idéia do *Museo de la Solidaridad*. Reconstruímos em nossas palavras iniciais tal origem mítica: um grupo de intelectuais de todo o mundo vão ao longínquo⁸ Chile em luta pela verdade dos fatos sobre o governo Salvador Allende, processo que inicia a construção de um museu de obras doadas em solidariedade ao povo chileno.

Quando mencionamos um “mito fundacional” para o museu, não estamos atribuindo qualquer mensuração de valor a tal juízo, nem mesmo querendo dizer que essa narração dos ocorridos seria uma inverdade. O conteúdo mitológico refere-se à gênese de vontade que apresenta um sentido e um fim a uma ação dentro de uma luta maior, imprimindo dramaticidade e vontade heróica ao feito.⁹ O mito em sua forma moderna organiza cosmogonicamente um feito numa seqüência que clama por ser revivida ou restaurada, recompondo a ordem do mundo¹⁰. Toda grande transformação histórica – sem exceção das que tomaram curso neste tempo e nesta geografia cultural que chamamos modernidade – costuma erguer para si um mito, não exatamente como efeito de uma distorção dos fatos históricos, mas como necessidade de reinauguração dos tempos sob as bases de legitimidade assentadas pelo mito.

A experiência de fazer explodir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no instante de sua ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa o novo calendário funciona como um condensador de tempo histórico. E, no fundo, é o mesmo dia que retorna sempre na figura dos dias de festa, que são dias da rememoração. Os calendários, portanto, não contam o tempo como relógios. Eles são monumentos de uma consciência da história da qual, há cem anos, parece não haver na Europa os

⁸ Já é a segunda vez que utilizamos o adjetivo longínquo referindo-o ao Chile. Como veremos, essa adjetivação é corrente na correspondência de Mário Pedrosa e é colada a noção de que o Chile está na periferia do capitalismo; assim sendo, a noção de distancia contida no adjetivo refere-se a distancia do Chile não em termos estritamente geográficos, mas em termos econômicos e culturais com relação aos países de capitalismo central e dos locais chaves de irradiação de projetos modernos, não havendo um uso pejorativo do termo.

⁹ Como veremos no capítulo III, Mário Pedrosa é um dos principais artífices da construção da narrativa mítica em torno do museu, narrativa que possui sentido dentro de sua estratégia para o estabelecimento da iniciativa. A narrativa mítica, contudo ofusca certos elementos importantes quanto à fundação do museu; pois, mais do que fruto de uma idéia irradiada pelo crítico de arte espanhol Moreno Galván e o artista italiano Carlos Levi, o museu foi fruto do árduo trabalho de Mário Pedrosa e sua equipe de colaboradores. Sobre isso ver a entrevista de Miguel Rojas Mix compilada em HURTADO, Claudia Zaldívar. **Museo de la Solidaridad**. Memória para optar al grado de licenciado em teoria e historia Del arte. Universidad de Chile. Santiago, 1991. pg.144.

¹⁰ ABBGAGNO, N. *Mito* (verbete). In: _____. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo, Mestre Jou, 1962. pg.644-646

mínimos vestígios. Ainda na Revolução de Julho ocorreu um incidente em que essa consciência se fez valer. Chegado o anoitecer do primeiro dia de luta, ocorreu que em vários pontos de Paris, ao mesmo tempo e sem prévio acerto, dispararam-se tiros contra os relógios das torres. Uma testemunha ocular, que talvez, devesse à rima a sua intuição divinatória, escreveu então:

*Quem poderia imaginar! Dizem que irritados contra a hora
Novos Josués, ao pé de cada torre
Atiraram nos relógios para parar o dia.*¹¹

A tese XV de “Sobre o conceito de história” de Walter Benjamin elabora essa dimensão da temporalidade como tessitura subjetiva, como tempo inaugurado e que retorna ciclicamente através das comemorações; embora não mencione o termo mito, utilizado em geral de forma negativa em seus escritos, creditamos a esta passagem de Benjamin uma leitura acerca de um tempo mítico e demiúrgico¹². No Chile de Salvador Allende, essa sensação que nos relata Benjamin com a expressão “consciência da história” estava em pleno movimento, bem como o sentido de ação histórica como vontade heróica. Contudo, essa temporalidade revolucionária fora abruptamente interrompida, instaurando uma nova sensibilidade temporal. Os heróis e mitos construídos durante aquele período se transformam de súbito em *fantasmagoria*.

É possível ler os tempos de Salvador Allende como um momento histórico fulgurante – momento onde, a partir do acirramento de certas contradições históricas, os sujeitos sociais tomam decisões de grande peso social e histórico. Fulgurante é o tempo de uma passagem, de um limiar entre um estado de coisas a outra através da forma como os homens e mulheres tomam a história e as tradições que pesam em suas formas de vida e de sentir. Fulgurante costuma ser todo o período de crise e todo o período revolucionário – em geral coincidentes quando o segundo elemento está presente – onde pode haver grandes viradas sociais a partir do momento que um ou outro sujeito “mata a charada”, por assim

¹¹ Recompilação da tese XV do texto de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história” em LÖWY, Michel. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo, Boitempo, 2005.

¹² O uso negativo da idéia de mito em Walter Benjamin ocorre devido ao vínculo estreito entre mito e ideologia nazi-fascista, de que sabemos que Benjamin foi um árduo opositor e vítima. Sobre algumas formas negativas com que a idéia de mito surge em Walter Benjamin ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Cesura*. In: _____. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo, Perspectiva, 2007. pg. 93-114.

dizer, resolvendo de uma ou outra forma esse momento de grandes transformações.¹³

O Chile do governo *Unidad Popular* é um momento onde os segmentos mais pauperizados da sociedade chilena encabeçados ideologicamente pela organização classista e/ou partidária dos trabalhadores tecem um rumo histórico próprio, de transformações muito rápidas, de vivências muito intensas criando um tecido social que sustentou um(s) projeto(s) de transformação social radical naquele longínquo país de capitalismo periférico. É uma fulguração moderna, no sentido em que diversas linhas convergentes da vontade emancipadora/utópica presentes na modernidade estão em pleno desenvolvimento, em pleno movimento ascendente o que provoca uma sensação de que se detinha o tempo histórico, o próprio tempo das transformações nas mãos.¹⁴ Fulguração moderna porque, como veremos, no eclipse do governo Salvador Allende há a fulguração não só de um determinado governo e de certas formas de organização popular, mas também de uma concepção de modernidade que seria própria a uma identidade latino-americana, identidade esta velada pelo papel periférico da América Latina com relação aos centros de irradiação de projetos modernos, sobretudo a Europa Ocidental e os EUA.

¹³ No que tange a discussão sobre agência humana na história; será possível perceber ao longo da dissertação que dialogamos com concepções sobre a agência humana que, sem desprezar a ação social dos indivíduos e a premência da ação de certos indivíduos, coteja a possibilidade de agentes sociais coletivos. Nesse sentido achamos interessante a discussão de Goldmann sobre sujeitos transindividuais, sujeitos que se formam de experiências comuns e que se dirigem ao conjunto maior da sociedade com fim a concretizar projetos; entre os sujeitos transindividuais podem figurar as classes sociais. Quanto à noção de classe social; há em torno desse conceito uma vasta discussão sobre a qual ainda possuímos diversos pontos de interrogação. Tendemos a concordar com o debate de E.P. Thompson. Esse autor fusiona a dimensão de experiência e consciência em seu conceito de classe social, o que em certo sentido, faz superar o debate classe em si – classe para si, presente em uma versão mais clássica do marxismo. Ver: LOWY, M. **Lucien Goldmann ou a Aposta Comunitária**. In: ESTUDOS AVANÇADOS. N.º 9. São Paulo, 1995. E THOMPSON, E. P. **Formação da Classe Operária Inglesa**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

¹⁴ Fulguração é nesse sentido esse tempo rápido, vivido como risco, como suspensão entre duas passagens da qual não se pode deter completamente os resultados. É uma idéia trabalhada em Walter Benjamin em algumas passagens, entre elas em texto dedicado a obra de Bertolt Brecht. Ver: BENJAMIN, Walter. *Que é o Teatro Épico?* Um estudo sobre Brecht (primeira versão) In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas, volume I. São Paulo, Brasiliense, 1994. Pg.90

Quanto a menção as dinâmicas autonomistas da modernidade em diversas facetas da vida, acompanhamos aqui o debate elaborado por Canclini em: CANCLINI, N. G. *Das Utopias ao Mercado*. In: _____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, Edusp, 2003. Pg.31-66.

O tecido social chileno do período UP é rasgado pela ditadura de maneira tão intensa que, no Chile de hoje, país estrela do modelo neoliberal no Cone Sul, é difícil traçar linhas de continuidade com aqueles anos não tão distantes. É possível uma alteração tão funda no tecido social no correr de vinte ou trinta anos? Se essa alteração cala tão fundo, de que nos serve estudar uma experiência que nada ou quase nada pode nos dizer sobre as práticas atuais?

Nossa posição com relação à segunda pergunta é a de que algo deve nos comunicar a experiência estudada. Ainda seguindo uma concepção benjaminiana de história, pensamos que é impossível se voltar para o passado de maneira impune; ao perscrutar o passado revelamos elementos da constelação de sentidos de nossa época. Portanto, descartamos qualquer posicionamento em torno da história como mero exercício escolástico de descrição encadeada de fatos. Por outro lado, uma posição que estabeleça uma alteridade profunda entre nossos tempos e aqueles tempos, simplesmente radicaliza a fantasmagoria temporal entre o agora vivido e este passado tão presente, tão sentido.

Uma narração em torno do *Museo de la Solidaridad* nos parece interessante enquanto possa dizer algo a nós não só para que nos convençamos de sua validade e tentemos, a partir disso, replicar seus termos; pois sim, os tempos são outros, sensivelmente outros. Para que tal experiência possa falar, temos de tentar atravessar o espaço entre mito e fantasma, as duas faces do vívido não vivo que cada geração com seu cortejo de problemas seculares porta consigo.

Experiência, em um sentido forte, benjaminiano, é a constituição deste momento narrativo onde a tradição é passada como uma espécie de tesouro, uma sabedoria a ser tomada pela geração que escuta a narração. Na modernidade a constituição da experiência é ameaçada constantemente pelos choques da vida moderna a que homens e mulheres se adaptam de forma embrutecedora, deixando de processar os choques psíquicos - que na modernidade ocorrem sobretudo na grande metrópole - como forma de permitir que seu ser persista em um cotidiano que se processa como mera vivência. E o que falta a vivência é justamente a narração, esse momento gregário de passagem de sabedoria. Apesar do diagnóstico benjaminiano sobre o declínio da experiência na modernidade, cremos ser possível ler em Benjamin a possibilidade de persistência da experiência

mesmo que de forma decaída, cujo tópico mais difundido culturalmente parece ser a narração da incapacidade de narrar.¹⁵

Se lemos o *Museo de la Solidaridad* como experiência cabe a pergunta: a quem tal experiência pode comunicar? Quem são os que podem escutar essa narração? Foi parte da elaboração desse projeto uma angustia persistente quanto às validações acadêmicas e extra-acadêmicas desse estudo. Cremos ser válido expor melhor tais angústias abrindo diálogo com o primeiro interlocutor – a produção de conhecimento no espaço acadêmico.

Interditos e entreditos pós-modernos.

Todo trabalho que se define pelo trânsito entre disciplinas acadêmicas sente a tensão por dar definições amplas dos campos que atravessa, estabelecendo-lhes às relações, suas formas de convivência e tantas outras nuances possíveis que possam surgir nesse intercâmbio. Por mais que a chamada *Teoria* e a vaga acadêmica internacional aberta após ela, comumente classificada sob o nome de pós-estruturalismo, tenham se esforçado por apagar contornos muito definidos na geografia disciplinar, persiste e até certo ponto adensa-se¹⁶ em nossos dias marcas de fronteira. Há, em nosso ver, sentido no trabalho de diferenciação desde que se percebam tradições discursivas distintas entre

¹⁵ Jeanne-Marie Gagnebin sintetiza as tensões que surgem no trabalho de Benjamin sobre a possibilidade de que a experiência, mesmo que se maneira decaída, persista na modernidade. Em sua análise Gagnebin organiza os argumentos dos dois textos de Benjamin onde a questão da experiência está em primeiro plano – O Narrador e Experiência e Pobreza – textos que chegam a conclusões divergentes criando a polêmica presente nos comentadores de Benjamin acerca da possibilidade ou impossibilidade da experiência na modernidade. Ver: GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Não Contar Mais?* In: _____. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo, Perspectiva, 2007. pg. 55-72

¹⁶ Diversos autores têm trabalhado sobre o contra-senso mencionado: o adensamento das fronteiras disciplinares num ambiente acadêmico que a princípio propugnaria a dissolução de tais fronteiras. Uma possível explicação para tal contra-senso seria o grande grau de especialização a que a produção de conhecimento acadêmico tem passado, processo cujo um dos resultados é uma demarcação restrita de fronteiras como forma de justificação dos campos e objetos de estudos. Ver: EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo**. Trad.: Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

disciplinas, tradições que apontem para maneiras diferentes de compreensão e tomada daquilo que de modo genérico chamamos de real¹⁷.

Pois bem, no presente trabalho nossa geografia disciplinar aponta para um trabalho de constituição historiográfica cujo foco é uma experiência pedagógica feita através de um espaço museal, um museu de arte moderna. Temos portanto o campo disciplinar da história, da educação e entremeado a isso o campo das artes plásticas que nos aporta sobretudo através de sua história – o que tem sido a arte moderna - e através de sua filosofia – qual o fim da arte na modernidade.

Olhamos o *Museo de la Solidaridad* como experiência. Sendo experiência é, portanto, algo que sem deixar de estar circunscrito ao seu tempo o extrapola quando narrado, quando comunicado. Desde essa perspectiva, o trabalho dito histórico de narração de eventos com o sentido de oferecer uma compreensão de fatos passados, torna-se extremamente imbricado com a concepção de prática presente nos anseios analíticos do campo educacional.

Justificada a relação que gostaríamos de estabelecer entre campos disciplinares, estamos ainda circulando aqui pela validade interna do texto. E quanto sua validade externa, quanto à possibilidade dessa tarefa se comunicar com elementos mais amplos presentes em nosso ambiente cultural e em nosso ambiente de produção intelectual? Essa possibilidade de nos comunicarmos com questões mais amplas que afligem nossa cultura e as formas profissionais institucionalizadas de pensar essa mesma cultura depende de nossa capacidade de refletir sobre o passado ao mesmo tempo em que inspecionamos nossos próprios tempos e os escombros de formas culturais que compõem uma espécie de arqueologia cultural. Essa maneira viva de encarar a escrita do passado é a tarefa elaborada numa imagem de Benjamin extremamente lúcida, imagem que compreende o trabalho ativo, produtor de realidade que reside na escrita do

¹⁷ Por exemplo, há um debate sobre a pertinência das fronteiras entre história e literatura já que ambas seriam formas narrativas. Entre os que apostam na diferenciação, o principal argumento costuma se localizar no compromisso com a verdade que a história possuiria. Para um balanço deste debate ver: PESAVENTO, S. J. **História & literatura**: uma *velha-nova* história. In: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>. Acessado em 11/02/2010.

passado, imagem que compreende a necessidade de “a cada época, arrancar a tradição ao conformismo que tenta dela apoderar-se”.¹⁸

Já mencionamos que há uma concepção educacional por traz da iniciativa do museu que é parte de uma tradição tomada e desenvolvida pelas vanguardas modernistas. Em certo momento do percurso histórico do desenvolvimento das artes plásticas no cenário internacional, momento que, concordando com Mário Pedrosa¹⁹, poderíamos sinalizar a partir da *Pop Art* americana e inglesa dos anos 60, essa tradição esfumaçasse no ar. A idéia de cultura, que até então era quase sinônimo de anticapitalismo para intelectuais e artistas ocidentais, passa a tecer um jogo de espelhos com um de seus antigos antônimos, a mercadoria. O *pop Art* figura aqui como um sinalizador dos tempos, como símbolo de certa mudança na paisagem cultural e não como o responsável por tais transformações.

Aqui entra uma segunda problemática imersa na possibilidade de traduzir de maneira crítica as tradições modernas que estão em nosso foco. Começemos a explicar essa segunda problemática por meio de uma provocação. Imaginamos que grande parte público leitor deste trabalho será composto por pessoas que alcançaram os maiores níveis educacionais que dispomos em nossa sociedade. Imaginamos, ainda, que não raro esse público freqüente museus e centros culturais onde se deparam com uma produção plástica não figurativa e que, tendo a possibilidade de disseminar tais hábitos entre pessoas de sua estima, não hesitariam em fazê-lo. Cremos ainda que, embora esse tipo de hábito esteja arraigado entre nós, não sem constrangimentos balbuciaríamos uma resposta em torno do porque manter tais hábitos; quase sempre a arte presente em museus nos escapa completamente quanto a critérios de apreciação e dificilmente voltamos tão emocionados de uma exposição como podemos voltar emocionados com uma peça de teatro ou um filme de cinema.

Alguma coisa aconteceu entre os anos 70 e os nossos dias, algo que constrange as possíveis respostas em torno do valor intrínseco das artes plásticas,

¹⁸ O trecho entre aspas é parte da tese número seis, do já citado texto “Teses sobre o conceito de História” de Walter Benjamin. Vide nota 11.

¹⁹ PEDROSA, Mário. *Quinquilharia e Pop'Art*. In:_____. **Modernidade Cá e Lá**. Textos Escolhidos volume IV. Organização de Otilia Arantes. São Paulo, Edusp, 2000.pg.261-268.

das belas-artes, ou como quer que desejemos chamar esses objetos que circulam em espaços institucionais como museus e galerias, que merecem a atenção de críticos especializados, para cuja manutenção os governos gastam milhões, e cujo valor individual de cada obra comumente se mensura em alguns milhares de dólares.

Ao mesmo tempo em que vivenciamos esse constrangimento quanto as justificativas ou racionalizações para a visita a museus de arte, a mensuração de valor da arte como mercadoria cresce sem peias. Não raro, em jornais especializados surgem reportagens sobre o mercado de artes como investimento certo e de largas vantagens para os bolsos mais abastados. Enquanto isso, na academia, com gosto se descobre o valor estético e cultural das mensagens televisivas, midiáticas²⁰, valor que se imprime também a partir do momento que se descobre que o público não é mero espectador passivo. Pesquisas cujas conclusões se baseiam na tomada transformadora, ativa por parte do público do enredo das novelas, na descoberta de uma sentimentalidade similar ao movimento *Sturm und Drang*²¹ romântico em seriados para adolescentes, e tantas outras que acentuam os elementos de trocas culturais e hibridizações povoam o ambiente das análises culturais. Tudo isso é vivenciado de maneira positiva, em uma postura que não raro guarda em si certos rasgos populistas imersos na já mencionada descoberta de que os segmentos mais pauperizados, o povo, as classes baixas, as mulheres, as minorias, os homossexuais, tudo aquilo e aqueles que pareçam portar

²⁰ A escolha do exemplo da relação público - grandes mídias é a escolha de *um* dos campos ou objetos em voga nas análises culturais. Porém a escolha se justifica: é o debate sobre as grandes mídias o responsável historicamente pela abertura de um profundo debate sobre cultura e os rumos da Cultura Ocidental diante do constrangimento aberto pelo uso fascista das imagens projetadas via cinema e via rádio para grandes massas. Sob o vórtice desse debate começam a girar os conceitos de cultura, cânon, alta cultura, cultura popular, cultura de massas, sendo os estudos clássicos nessa área relacionados à primeira geração da Escola de Frankfurt, notoriamente ao trabalho de Adorno e Horkheimer. Ver: ADORNO & HORKHEIMER. **Dialética do Escalrecimento**: São Paulo, Nova Cultural, 1991.

²¹ *Sturm und Drang* é um dos primeiros movimentos culturais e literários do romantismo alemão no século XIX e caracteriza-se por uma reação ao movimento de “afrancezização” da sociedade alemã. Cria-se nessa reação diversos topos que se difundiriam na cultura romântica: a busca pela identidade, o processo de interiorização do sujeito e da cultura, entre outros tópicos. Para uma descrição filosófica da história do romantismo ver: BORNHEIM, Gerd A. **Aspectos filosóficos do Romantismo**. Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, 1959.

consigo o antônimo do poder e do prestígio clássico na cultura ocidental, o antônimo do cânon masculino e branco, são capazes de cultura²².

O fim dessas últimas linhas é anunciar o terreno cultural escorregadio por onde nos movemos; tratamos de uma tradição que advém da chamada “alta cultura” e propomos rediscuti-la tendo noção de seus riscos e rasgos elitistas. A qualificação de elitista é argumento não raro usado entre os que refutam tais análises, ou as vêem como exercício escolástico. Sabendo desse risco, não temos, contudo qualquer intenção de apressadamente passar ao outro lado, o lado do populismo pós-moderno descrito mais acima²³. Alguma coisa aconteceu no campo das artes plásticas e seu debate filosófico dos anos 60 para cá, algo que, devemos de alguma forma trabalhar, pois do contrário se tornará um obstáculo em nosso trabalho de tradução. Alguma coisa aconteceu também no campo acadêmico, algo que pressiona mesmo que de forma oculta, a sensibilidade com que olhamos para os produtos culturais e lhes atribuímos valor e significado. Parece-nos contudo que, enquanto as pessoas de maiores níveis educacionais insistem nesses (velhos) hábitos de frequentar museus, é no mínimo razoável conceber razões para tal, razões que, saindo da mera reprodução cultural das formas de ser elite, devem comunicar algo, explicitar experiências humanas válidas para um conjunto maior de concidadãos. Não ignoramos a difícil tarefa que é um estudo que se concentra em uma experiência das chamadas “belas-artes” que não pretende simplesmente

²² A conclusão de que todos são capazes de cultura deveria ser, em nossa opinião, somente o ponto de partida, a fundação irrevogável das análises culturais. Afiançar como conclusão magna a capacidade cultural dos muito excluídos é simplesmente a primeira réplica contra a imagem, ainda muito difundida no senso comum é certo, de que cultura diz respeito a algo elevado para a apreciação dos gostos refinados por anos de educação ou por dom do destino. Como primeira réplica, só se ergue na manutenção da contra-imagem que pretende combater, daí o risco de manter de maneira oculta traços elitistas na leitura sobre cultura, base do populismo complacente e circular que dá por grande conclusão, digna de repetição ad infinitum: “todos possuem cultura”. Como as linguagens culturais circulam, qual o grau de horizontalidade das trocas culturais, qual a possibilidade de inferência democrática no conteúdo e na forma dos grandes meios midiáticos – essas são algumas questões que apontam o terreno cultural como desigual (e não só como diferente) e a nosso ver, independente de compor o foco de uma pesquisa em particular não deveriam ser perdidos de vista por quem perceba que a sociedade complexa em que vivemos é um pouco mais do que um agregado de “várias tribos”. Esse comentário relaciona-se a conclusões de diversos autores que analisam a cultura na sociedade contemporânea, entre eles, Beatriz Sarlo (vide a nota subsequente) e Terry Eagleton (vide nota 16).

²³ Esse debate, bem como a definição de um “populismo pós-moderno” presente nas análises culturais encontra-se desenvolvido nos textos de Beatriz Sarlo. Ver: SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. São Paulo, EDUSP, 1997.

fazer circular a linguagem especializada desse campo, mas também cotejar a possibilidade de validar tal estudo num espectro mais amplo da sociedade. Esse é o desafio que será trilhado ao longo dos capítulos que se seguem, desafio que se estabeleceu quando se concluiu que por trás do *Museo de la Solidaridad* é possível deslindar uma experiência.

2

O sentido da modernização e a luta de sentidos na história recente do Chile.

2.1.

Modernização sob batalha econômica e mobilização *callejera* no Chile dos anos 70.

Como sabemos, a *Unidad Popular* fora uma frente de esquerda que chega ao poder no Chile em 1970 após uma apertada eleição na qual o quadro eleitoral, mais uma vez, havia se dividido quase igualmente entre esquerda, centro e direita¹. As medidas tomadas pelo governo UP apontavam para uma modernização econômica que visava alterar de maneira profunda as formas de gestão econômica e propriedade no Chile, transformações essas que possuíam certo lastro histórico nos processos de modernização econômica dos governos anteriores, sobremaneira do governo de Eduardo Frei (Democracia-Cristã, 1964-1970). Trava-se desde os primeiros dias do governo de Allende a chamada *batalha econômica*, que atravessaria os debates e resoluções do Congresso Nacional, passaria pelo aproveitamento máximo das cartas de reformas aprovadas em governos anteriores – caso da reforma-agrária - e se daria também através da mobilização civil direta, cuja imagem mais difundida é a das inéditas mobilizações de rua, as *tomas callejeras* como ficaram conhecidas, vivenciadas durante os três anos do governo UP.

Quanto ao impulso de transformações econômicas, uma perspectiva reformista possibilitou certa unidade durante o primeiro ano do governo Salvador Allende entre setores de centro defensores do gradualismo e do estrito respeito aos

¹ De 1958 a 1970 se reproduz essa espécie de empate técnico na política institucional chilena, empate que ficaria conhecido como “rotacion de los tercios”. Ver: SALAZAR, G. & PINTO. *La Rotación de losTercios*. In:_____. **Historia Contemporanea de Chile I: Estado, Legitimidad, Ciudadanía**. Santiago de Chile, LOM, 1999. Pg. 246

limites legais e setores de esquerda que conformam a *Unidad Popular*, frente de vários matizes, que portava dentro de si setores que apostavam no desencadeamento de um processo revolucionário, processo de impacto mais profundo e duradouro do que a Constituição vigente permitia legalmente avançar.

No primeiro ano de governo, as principais medidas de impacto econômico global são tomadas: a nacionalização do cobre, a definição de áreas sociais de produção, a aceleração da reforma agrária. Junto a essas transformações econômicas, crescia também a mobilização da sociedade civil pró e contra o governo de Salvador Allende.

O campo de oposição ao governo Allende, formado sobretudo por grandes e médios empresários, latifundistas e setores ligados ao capital estrangeiro, usou diversas estratégias para abalar o governo: iniciativas como a greve de caminhoneiros, em parte financiada pelo governo norte-americano, cria crises de desabastecimento; a grande mídia torna-se um pólo orgânico de organização da oposição, e, em diversos momentos ajuda a criar um clima de medo e suspensão como fora a denúncia de um suposto cerco ideológico à oposição com o caso *Papelera*²; as mulheres burguesas do *Barrio Alto* (bairro de classe alta de Santiago) também se mobilizam, criando um dos momentos de manifestação oposicionista mais arraigados na memória nacional chilena: a “marcha das panelas vazias”, marcha de denúncia ao desabastecimento cujo mote ideológico fora a mobilização de imagens de feminilidade tradicionais da arraigada cultura machista- as mulheres, provedoras, cuidadoras do lar, reprodutoras da vida, iam as ruas com panelas a mão denunciar a falta de alimentos.³

² O caso *Papelera* fora uma denúncia encabeçada pelo jornal *El Mercurio* contra o governo *Unidad Popular* colocou uma industria de papéis como uma das áreas sociais da economia. Ver: CORVALAN, Luis. *La Papelera*. In: _____. **El Gobierno Unidad Popular**. Santiago de Chile, LOM Editorial, 2003. Pg.188

³ Estudos recentes sobre a mobilização das mulheres durante o governo UP mostram o quanto a esquerda fora inoperante nesse campo, ao não mensurar o poder da cultura machista e a influencia da igreja sobre as percepções sociais e o voto feminino. Insensível a valores fortemente arraigados, a postura da esquerda diante de manifestações como “a marcha das panelas vazias” foi em geral de mera ridicularização do ocorrido. No fundo, percebe-se que os favoráveis ao governo não consideravam as mulheres burguesas e as mulheres sob influência da Igreja como agentes políticos de peso real, capazes de desestabilizar o regime – perspectiva que se mostraria equivocada, sobretudo quando emerge o conflito em torno de uma reforma educacional, caso que abordaremos no terceiro capítulo e no anexo I do presente trabalho. Sobre a ação das mulheres

Entre os favoráveis ao governo o clima de mobilização não era menor.

Nesses anos, a tomada das ruas em marchas ganhou forte conotação social e política; a idéia era através de atos massivos dar a perceber pelo volume de pessoas na rua o apoio popular ao governo da UP. Mas não só de marchas a iniciativa popular se forjou. Redes de solidariedade e auto-gestão nas *poblaciones* (favelas), tomada de fábricas e tomada de terras foram atitudes comuns realizadas com ou sem o respaldo da legalidade vigente. As iniciativas autônomas em direção a transformação socializante foram comumente agrupadas sob a insígnia *Poder Popular*⁴. Com o desenvolvimento do *Poder Popular*, o processo social deslanchado com as eleições mostrava que não possuía qualquer fidelidade às ditas vias legais e seus morosos processos burocráticos, burocracia inflada por anos de crescimento mórbido do Estado. Dentro da *Unidad Popular* cada vez mais se tornava controversas as avaliações acerca de como lidar com a institucionalidade diante do cerco de inoperabilidade que a oposição criava através de seu reduto – o Congresso – diante da ação popular autônoma, diante das crescentes divergências dentro da própria frente de governo e diante da latente guerra civil que parecia se delinear após outubro de 1972.

Entre esses dois pólos, havia setores de posição cambiante, composto sobretudo por uma classe média, de voto majoritariamente social-democrata e que oscilava entre o apoio a Allende e uma saída a direita. Essa indecisão foi sendo aos poucos minada diante do quadro de polarização que se acirrava sugando os indecisos, os que titubeavam, os que não conseguiam se decidir formando assim um balanço entre as ações e posturas exibidas pelos dois lados.

A polarização por si só não homogeneizava internamente os opostos. A UP e o conjunto da esquerda cada vez mais foram se tornando uma miríade de posições inconciliáveis. Por outro lado, a direita tradicional foi ganhando

opositoras a Salvador Allende ver o artigo de RICHARD, Nelly. *Impressões, Reescritas: as mulheres nas ruas*. In: _____, **Intervenções Críticas: Arte, Cultura, Gênero e Política**. Belo Horizonte, UFMG, 2002. pg. 93-107.

⁴ Sobre o conceito de *Poder Popular*; como argumenta Gabriel Salazar a idéia de *Poder Popular* nasce por volta do ano de 1967 dentro de um processo de radicalização popular por reformas sociais e luta por moradia. Ver: SALAZAR & PINTO, **História Contemporânea de Chile I...** pg.165.

homogeneidade, formando projeto autônomo. A saída golpista cada vez mais foi agitada e seus ideólogos não estavam alheios ao derramamento de sangue que a mesma causaria; seria difícil disciplinar um corpo social em plena ebulição. Cremos ser possível dizer que, uma parte considerável dos segmentos médios que apoiaram a intervenção militar não calculou o alcance da derrama; atemorizados pela possibilidade de guerra civil, não educados para a atuação política enquanto ação direta e protesto - que não raro compunha a única via de acesso a bens essenciais como moradia por parte dos setores pauperizados - legalistas, afeitos a ordem e a moral cristã, tais seguimentos, politicamente falando, compuseram o campo cego da polarização do período. Campo cego que, mobilizado a partir de mensagens tradicionais cujo código era-lhes conhecido, apoiou por fim a intervenção militar. Paradoxalmente, essa intervenção inaugura uma ditadura que posteriormente e por longos anos consumiria a vida de muitos dos filhos, parentes e vizinhos da classe média e que arrastaria parte da mesma a níveis de vida similar aos muitos *rotos alzados*⁵ apoiadores de Allende.

2.2.

Ciclos sensíveis da interpretação sobre o Governo UP.

Essa retomada dos eventos políticos que marcam o governo *Unidad Popular* serve somente a que reavivemos a lembrança em torno deles. De fato, mais do que saber em detalhes a sucessão de eventos - *o que* aconteceu – a historiografia dedicada ao período *Unidad Popular* sempre se concentrou na tentativa de oferecer explicações do ocorrido - *porque* aconteceu. A razão de tal ênfase nos parece óbvia: embora possamos remontar na história do Chile períodos marcados por violência perpetrada pelo aparato de Estado contra os segmentos sociais que não compunham o bloco de poder, essa fora a primeira vez ao longo do século XX que se abre um período de Estado autoritário que, desde cima e utilizando-se de métodos modernos de controle e violência, remodelaria todo o conjunto da vida social. O corte perpetrado pela ditadura foi fundo; a

⁵ *Roto alzado* é uma expressão chilena que se remete ao sujeito popular, geralmente mestiço, pobre e sem rumo. Nasce de forma pejorativa, mas é tomada posteriormente como uma espécie de ícone da chilenidade.

possibilidade de estabelecer um antes e depois para o ocorrido tornou-se assim tarefa premente nas análises históricas. Portanto, é patente que a análise do período *Unidad Popular* não pode ser separada da análise das razões do golpe que lhe é subsequente. Não pode ser separado como sensibilidade que informa o olhar sobre os eventos do período UP, por mais que o historiador ou analista ponha como ponto final de sua trajetória analítica o “chegar somente” até ao 11 de setembro de 1973.

Uma segunda observação é a de que as leituras produzidas no Chile sobre o governo UP se gestaram e se gestam por ciclos sensíveis inaugurados a partir de certas constelações de eventos. Exporemos tais ciclos de maneira sistemática e, ao enunciá-los, não estamos obviamente querendo dizer que dão conta de toda a produção de uma época. Além disso, sabemos que diversas obras não desimportantes, ao menos sobre o ponto de vista de seu impacto público, poderiam ser classificadas em suas linhas gerais em ciclos interpretativos anteriores e que, obras marginalizadas ou de pouco impacto público quando de seus lançamentos eventualmente conformam sensibilidades que depois se tornariam hegemônicas. O que chamamos de ciclos interpretativos, nada mais são do que marcos gerais que orientaram parte significativa da produção de uma época e se dirigem à arena pública, se mesclando dessa forma a uma infinidade de usos sociais da história: às necessidades de justificação governamental, às demandas sociais reprimidas, ao inconformismo, ao desconforto ou sensação de desfrute dos resultados da ditadura por partes da sociedade chilena.

Aggio em seu livro *Socialismo e Democracia: a experiência chilena*⁶ nos sinaliza dois ciclos interpretativos: o primeiro deles, desenvolvido nos primeiros anos após o golpe, seria marcado pela necessidade de apresentar teses coesas em torno dos ocorridos, pelo uso de referencial teórico advindo da constelação teórica vigente durante o período UP, pela concentração do olhar nos eventos do período Allende em si, e pela réplica de posições políticas em disputa durante o período UP. Seus autores são ex-ministros, dirigentes partidários, líderes da oposição que

⁶ Ver sobretudo seu capítulo 2 – *Da Revolução a Democracia*. In: AGGIO. A. **Democracia e Socialismo: a experiência chilena**. São Paulo, Annablumme, 2002.

tomam para si a tarefa de revelar “a verdade dos fatos” sobre o governo de Allende. Uma bibliografia com variações intensas de qualidade elaborada no dizer de Aggio, *sob o signo da revolução*.

Um segundo momento sinalizado por Aggio, através de sua leitura das análises teóricas de importantes sociólogos anti-autoritários como Robert Lechner, é um momento que se desenvolve a partir de meados dos anos 80. Nesse período a oposição à ditadura começa a dar sinais públicos de vitalidade através das marchas antiditatoriais ocorridas entre 1983-1986 – as *protestas*, como ficaram conhecidas –que incluíram tanto os atos sem rosto: o bater de painéis durante a noite em sinal de descontentamento, buzinações, etc, quanto as marchas públicas reprimidas por tiros aleatórios que infundiram o medo e acabaram por auxiliar a dissipar essas manifestações. Esse é um momento de definição de estratégias para o processo de abertura política e redemocratização. Desde a academia, diversos centros de reflexão intelectual hegemônicos pelas Ciências Sociais tomam a tarefa de refletir e planejar o processo de redemocratização chileno. Nesta etapa interpretativa, os intelectuais trabalhavam sob o *signo da democracia* como eixo articulador de sua reflexão.

Um terceiro ciclo⁷ torna-se sensível e adentra com força na arena pública a partir da detenção de Pinochet em Londres em 1998, mesmo ano em que Pinochet reclama sua vaga de senador vitalício conforme lhe garantia a Constituição chilena. Esse evento funciona como detonador público do dissenso acumulado por diversas linhas de tensão no Chile pós ditadura: o desgaste dos segmentos médios e populares com a crescente disparidade da concentração de renda, o desgaste da frente política *Concertación de Partidos por la Democracia*, sobretudo no que tange a não resolução dos entraves autoritários herdados da ditadura, a crise

⁷ Este terceiro ciclo e tentativas de sistematização do mesmo então esboçadas no artigo de AGGIO, A & QUIERO, G. C. *Chile: processo político e controvérsias intelectuais*. LUA NOVA, n.o 49. São Paulo, 2000. Note-se que (1) este artigo aborda a questão desde análise dos sociólogos, sobretudo os “sociólogos da transição democrática” que constituíram o corpo teórico e as bases da plataforma transicional da frente política multipartidária *Concertación por la Democracia*, que tomou o assento da presidência chilena desde a abertura política em 1989 até o governo de Bachelet (2) embora nos pareça pertinente tratá-lo também como um esboço de um terceiro ciclo interpretativo de impacto na historiografia, o fato é que os autores não chegaram a mencionar essa possível leitura.

econômica asiática em 1999 que irá rebater com força na economia chilena gerando mais desconforto e questionamento sobre os rumos do Chile. Todos esses elementos evidenciam que o tão propagado *consenso* vigente na sociedade chilena era absolutamente frágil. A escrita da história entra no cenário público, agora marcada pelo *signo do questionamento a democracia protegida*. Esse ciclo parece ainda estar em vigência, tendo ele produzido importantes peças historiográficas que marcam a presença mais forte dos historiadores no debate público.

Parece-nos haver ainda um quarto ciclo, ou ao menos, uma nuance sensível dentro dos marcos gerais do terceiro ciclo; trata-se da sensibilidade pública instaurada a partir dos dois governos *Concertación* encabeçados por socialistas: Lagos (2000-2006) e Bachelet (2006-2009) e das comemorações em torno dos 30 anos do golpe militar em 2003 e do centenário de Allende em 2008. Esses são anos marcados por uma grande leva memorialística, com um aumento vertiginoso de produção historiográfica sobre o tema, a abertura ou projeção de uma série de museus, parques e estatuárias que integram ou integrarão a urbanística como marcos culturais públicos em torno da memória do período UP e da Ditadura Militar. Esse possível quarto ciclo engloba o tempo presente e o futuro imediato⁸ do ambiente cultural chileno.

Esquemáticamente, também é possível apresentar os campos de produção, o lugar dos intelectuais artífices das análises em cada etapa mencionada: os políticos (primeiro ciclo), os sociólogos (segundo ciclo) e os historiadores (terceiro e quarto ciclo). Dentro destes distintos lugares profissionais de interpretação, há uma tensão latente na produção de sentidos sobre o período UP e sobre a Ditadura Militar. A defesa da forma com que cada disciplina olha o passado, as maneiras como elas se relacionam entre si e com o espaço político,

⁸ Se realmente se pode atribuir uma nova sensibilidade aos últimos anos, cremos que devemos incluir entre seus definidores a mobilização em torno da comemoração do bicentenário da República no Chile, a ser comemorado em 2010. O Bicentenário está sendo precedido por uma série de eventos, palestras, publicações acadêmicas, onde de maneira similar a geração do centenário, o que está em perspectiva é um balanço dos últimos 100 anos da República e a projeção de seus anos vindouros. Dentro desse cenário, duas iniciativas nos parecem ser mais significativas no que tange a memória do período UP: O Museu de Direitos Humanos, recém inaugurado como último ato do governo Bachelet e a campanha encabeçada pela Igreja Católica chamada “*Un Teto para Chile*” que visa acabar com as *poblaciones* (favelas) em 2010.

como elas produzem análises de algum teor normativo, são tópicos constantemente retomados na arena de disputa interpretativa. Assim, não são somente as conclusões a que certos autores chegam que são questionadas; questiona-se mesmo a forma com que tais conclusões puderam vir a tona, se os instrumentos que inferiram uma ou outra conclusão eram próprios do campo disciplinar a que o autor se filia ou não. Cremos que esse questionamento é interessante, porque põe a baila o sentido público da produção intelectual e os compromissos e normas de rigor internas que essa produção deve possuir para que possa adentrar na arena pública sem perder as marcas de seu local de emissão.

2.1.1.

Qual sentido da escrita da história? Campo intelectual, memória social e projetos de cidadania no Chile Contemporâneo.

A historiografia produzida logo após o Golpe de Estado buscava explicar o que aconteceu centrando-se na atuação dos atores durante o período UP, cerceando no campo inimigo o “culpado” do golpe. O segundo ciclo de produção de leituras sobre o período UP está preocupado com a faceta institucional da crise como forma de dimensionar as instituições pós-ditatoriais. Esse segundo ciclo de produção intelectual, verá uma parte de seus intelectuais de peso migrar ao final dos anos 80 do campo anti-autoritário ao campo de coalizão governista *Concertación*. Como remontam diversos autores, a transição a democracia no Chile fora amarrada pelos princípios legais estabelecidos durante a ditadura, cuja cartada final fora a redação das chamadas *medidas de amarre*⁹. Durante o correr dos anos 90, a *Concertación* teve que orquestrar um discurso de poder vencedor e anti-ditatorial, ao mesmo tempo em que administrava formas institucionais irremovíveis constitucionalmente e que compunham a herança ditatorial. Dentro dessa situação paradoxal, os sociólogos da transição e o discurso oficial de poder asseguravam a grande vitória da democracia chilena assentada sobre o *consenso*.

⁹ As medidas de amarre são uma série de dispositivos constitucionais que, na prática, sempre garantiriam uma maioria de direita/pinochetista dentro do Congresso. Uma descrição das medidas de amarre podem ser encontradas no já mencionado artigo de Aggio e Quiero. Vide nota 29.

A primeira fase historiográfica fora marcada pela intensa polarização política. A segunda fase, quando de seu amarre ao projeto Concertacionista, pela tentativa de assepsia política. Entre uma e outra, a junção a projetos globais de poder impediram uma diversificação do olhar sobre o período UP. Podemos traduzir esses dois momentos como uma trajetória que se desenhou desde a busca dos culpados (primeiro ciclo) aos caminhos de absolvição (segundo ciclo).

A terceira fase de produção historiográfica no que tange sua relação com a política é, a primeira vista, paradoxal. Ela é mais política do que as demais fases, no sentido em que coloca a discussão historiográfica no centro do debate público e pretende somar e produzir análises para o debate cidadão; ela é menos política do que as demais fases por não estar comprometida *a priori* com um projeto de poder estatal e nem se compromissar com idéias como *governabilidadade*, termo que remete a política do “possível” dentro de uma concepção ortodoxa de neoliberalismo. É uma historiografia que se arrisca a colocar polêmicas indo à contramão do culto ao consenso tão alardeado pelo projeto de poder em vigência no Chile desde 1990.

2.2.1.1.

Um manifesto, muitas polêmicas.

Com já mencionamos, este terceiro ciclo de produção historiográfica de impacto público tem como marco inicial a fogueira acesa na opinião pública quando da prisão de Pinochet em Londres em outubro de 1998. Respondendo ao ocorrido, Pinochet redige uma “carta aos Chilenos” reativando as teses que justificam a ditadura como dever patriótico frente à ameaça marxista. Posteriormente, no periódico *La Segunda*, Gonzalo Vial, historiador, ex-ministro da Educação de Pinochet, publica uma série de artigos sobre historia do Chile de 1964 a 1973, apresentando teses conservadoras cujas conclusões serviam à justificação histórica do campo pinochetista.

Em 2 de fevereiro de 1999, no mesmo *La Segunda*, surge um texto assinado por onze historiadores nominado “*Manifiesto de Historiadores*”. É um texto redigido com o propósito de combater “*La profusa difusión de verdades*

*históricas manipuladas respecto a temas que inciden estratégicamente en la articulación de la memoria histórica de la nación y por ende en el desarrollo de la soberanía civil.” O que move os signatários a “hacer valer el peso de nuestro parecer profesional y la soberanía de nuestra opinión ciudadana sobre el abuso la difusión de esas supuestas verdades implica”.*¹⁰

Sendo um manifesto, o texto mescla um discurso social cuja validade se remete a uma origem determinada (no caso, a origem é o “parecer profissional” dos historiadores) às prerrogativas políticas defendidas por esses cidadãos. É um texto num trânsito específico entre o “científico” e o “político” e assim deve ser analisado.

Não vamos nos deter nos detalhes da discussão apresentada pelo manifesto. Porém é importante ressaltar as teses historiográficas que lhe sustentam e a filosofia de história que lhe dá estopo. Quanto às teses historiográficas, enumeram-se: (1) a polarização política dos anos setenta deve ser debitada a uma crise social, política e institucional de largo prazo, instalada na sociedade chilena desde ao menos o início do século XX; (2) a violência política dos anos 70 não tem como fonte privilegiada o esquerdismo, mas é composta também por uma larga história de violência política perpetrada por sucessivos governos; (3) a intervenção militar não teve o fim de reimpor a ordem constitucional ou impulsionar a reunificação nacional, mas sim impor um novo ordenamento social e destruir o poder político de esquerda e de centro.

As teses historiográficas aqui enumeradas respondem imediatamente às colocações mais direitistas e autoritárias presentes no texto de Gonzalo Vial. Não dão conta da riqueza da produção historiográfica de onde emanam, produção cujo fim não é exatamente sair em defesa da esquerda e do centro político (embora seus autores sejam identificados e se auto-identifiquem como produtores de uma historiografia de esquerda¹¹), mas sim escrever a historia desde a “baixa cidadania”: um postulado de concepção historiográfica que, junto a outros,

¹⁰ GREZ, S. & SALAZAR, G. (Compiladores). **Manifiesto de Historiadores**. Santiago, LOM, 1999.pg.7-8

¹¹ Ver o artigo de SALAZAR, G. *Historiografía Chilena siglo XXI: transformación, responsabilidad, proyección*. in: MUSSY, L. G de (editor). **Balance Historiográfico Chileno: El orden del discurso y el giro crítico actual**. Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2007.

conforma uma teoria da história que embasa essa produção. Um segundo postulado que toca a concepção historiográfica desse conjunto de historiadores é o de que:

La historia no se solo pasado, sino también, y principalmente, presente y futuro. La historia es proyección. Es la construcción social de la realidad futura. El más importante de los derechos humanos consiste en respetar la capacidad de los ciudadanos para producir por si mismos la realidad futura que necesitan. No reconocer eses derecho, usurpar o adulterar ese derecho, es imponer, por sobre todo, no la verdad, sino la mentira histórica. Es vaciar la verdadera reserva moral de la humanidad.¹²

2.2.1.2.

Os perdedores da história – escrita da história e projeto.

O *Manifiesto de Historiadores* não é o texto mais indicado para apresentar as teses acadêmicas de um grupo de historiadores que, embora partilhem diversos elementos em suas escritas, não conformam um bloco homogêneo. Além disso, as palavras fortes que compõem o tom de defesa política contida no manifesto podem fazer com que o leitor não possa delinear onde acaba o “parecer profissional” e onde começam a tomar palavra os cidadãos que subscrevem o texto¹³. Cremos que tal trabalho seria pouco útil, pois o texto é uma leitura que esses historiadores fazem desde seu lugar de cidadãos acerca do dever público de sua profissão. Lemos, portanto, o *Manifiesto* como (1) um manifesto político-

¹² Ibid. Pg.19

¹³ Encontramos um interessante texto crítico ao *Manifiesto de Historiadores* e a uma parte da historiografia crítica dos historiadores que subscrevem o texto. É o texto de PALIERAKI, Eugenia & TORREJON, Carolina. *Historiadores ¿Portavoces de la memoria?* Reflexión sobre los límites y usos de la memoria en las historiografías chilena y francesa. In: ACTUEL MARX Intervenciones. N.º 6. Santiago de Chile, LOM, 2008. pg.27-46. Consideramos pertinentes as críticas elaboradas ao uso abusivo dos testemunhos que se concentram sobre os militantes de esquerda, uso por vezes acrítico e criador de mitos e versões unilaterais dos ocorridos. Cremos, porém que há dois elementos frágeis no texto: o fato de se ater ao *Manifiesto de Historiadores* imputando-lhe críticas historiográficas que seriam merecidas caso o manifesto fosse um texto propriamente historiográfico. O fato de definir e restringir os “historiadores da memória” como aqueles que trabalham com a metodologia de história oral. Tal definição deixou de fora de suas análises os textos de Gabriel Salazar, que não trabalha com história oral, mas que é justamente o autor que conjuga uma filosofia da história de inspiração hegeliano-marxista que gera algumas leituras sobre história e cidadania presentes na redação do *Manifiesto*. A não leitura da concepção historiográfica de Salazar torna ainda mais obtusa a tarefa que as próprias autoras se colocaram: ler o *Manifiesto* como documento (para elas historiográfico) representativo de uma geração de autores.

cidadão e (2) como uma peça histórica (e não propriamente historiográfica, embora apresente teses historiográficas) que ilumina um ciclo de interpretações sobre o governo UP e a ditadura militar desde seu lugar testemunhal. E é nesse segundo sentido que nos interessou trazê-lo a este texto, para auxiliar a compreender o clima do debate sobre a história recente no Chile contemporâneo.

A geração de autores do *Manifiesto* começa a gestar-se em meados dos anos 80, quando se instala algum clima de maior tolerância e mobilização antiditatorial na sociedade chilena. Uma parte da intelectualidade chilena de esquerda retorna de seu exílio trazendo consigo a literatura sobre memória em debate na Europa nos anos 80. Duas tradições de reflexão sobre história e memória começam a fluir nos cursos de história chilenos: a tradição francesa, tendo como autores exponenciais Halbwachs e Pierre Nora e a tradição anglo-saxã de Fraser e E. P. Thompson.

Exponencial desta geração é o trabalho de Gabriel Salazar. Formado na tradição da “história dos de baixo” thompsoniana, Salazar irá desenvolver um conjunto de teses muito originais sobre a história recente do Chile, bem como se demonstrar um autor profícuo também no campo da filosofia da história – e talvez aí resida sua colaboração mais interessante e possivelmente duradoura para a historiografia chilena.

Sintetizando suas teses históricas sobre a história recente do Chile, Salazar coloca a necessidade de se olhar para a construção do Estado não somente à luz da *estabilidad* política, pressuposto que levou muitos analistas a afiançarem ser o Chile uma das sociedades latino-americanas mais modernas politicamente, com um sistema de partidos e instituições de poder estáveis. A tese da estabilidade constituiria um mito abraçado e propagandeado pela *classe política civil*, beneficiária imediata das conclusões de tal imagem. Nas palavras de Salazar:

Si se siguen, *a la vez*, el Sendero alto de la estabilidad y el Sendero bajo de la legitimidad, se puede llegar a sorprendentes paradojas históricas. Como por ejemplo, que la historia de Chile ha sido una sucesión de “episodios de estabilidad equilibrándose sobre una tensa inestabilidad fundamental de largo plazo”. O bien: que “el desorden es la otra cara, cara oculta, del orden en forma

que supuestamente ha prevalecido. Ambos forman parte... del mismo argumento, de una misma trama”¹⁴.

A *estabilidade* conquistada sobre a exclusão sistemática da participação política da baixa cidadania é frágil por não garantir a *legitimidade* cidadã do Estado, só alcançada via participação política da grande maioria dos cidadãos.

À luz dessa tese central define-se um sujeito histórico privilegiado para a análise nomeado baixa cidadania ou simplesmente cidadania. Na descrição da baixa cidadania emerge imagens de sujeitos populares: baixos mercadores, empregados, domésticos, mulheres das camadas baixas, mestiços, *rotos*, trabalhadores de todas as indústrias, baixo oficialato, professores, baixos funcionários do Estado, mineiros, camponeses, inquilinos de terras, e eventualmente, indígenas de diversas etnias¹⁵. Mas não estão de fora, sobretudo quando o termo empregado é simplesmente cidadania, os intelectuais, profissionais qualificados, comerciantes de média monta: as classes médias em geral. Percebe-se que, ao se referir à cidadania, Salazar não está incluindo os grandes proprietários, nem os membros da classe política civil (CPC), nem os membros da classe política militar (CPM); pois que, embora formalmente desde as concepções liberais adotadas na Constituição Portalina de 1833 e na Constituição de 1925, esses sejam eventualmente cidadãos mais classificados do que os demais¹⁶, tais seguimentos constituem os que têm no Estado sua banca de negócios. Mais do que cidadãos no sentido formal, tais segmentos são lidos na

¹⁴ SALAZAR, G. & PINTO, J. **Historia Contemporánea de Chile I: Estado, Legitimidad, Ciudadanía**. Santiago do Chile, LOM, 1999. pg.15

¹⁵ A questão indígena não está excluída dos escritos de Salazar. Contudo, eles surgem como sujeitos particulares, que não podem ser simplesmente somados às questões do Estado Nacional chileno sem se observar as diversas fases, estratégias e conflitos entre indígenas e colonos, entre indígenas e as forças militares, as diversas facetas entre a tentativa de manutenção de suas autonomias e sua subordinação-integração. No segundo tomo de História Contemporânea de Chile, tomo onde Julio Pinto toma a frente de redação, há um capítulo dedicado a questão indígena, onde se explicita a particularidade e a história de diversas etnias desde a colônia. SALAZAR & PINTO. *Las Etnias Indígenas*. In:_____. **Historia Contemporanea de Chile II: Actores, identidad y movimiento**. Santiago do Chile, LOM, 1999.pg. 137-173.

¹⁶ Devido, por exemplo, às restrições ao direito de voto que só se torna universal em 1949 quando as mulheres são incluídas no direito ao voto. SALAZAR & PINTO. *Historia Contemporánea de Chile I...* pg.95

historiografia de Salazar como grupos privilegiados que usurpam a cidadania dos demais.

A concepção de cidadania em Salazar não advém portanto de uma matriz liberal, mas de uma matriz hegeliano-marxista fortemente ancorada pelos escritos do dito jovem Marx, ainda muito próximo dos jovens hegenianos de esquerda¹⁷. À luz dessa matriz, Salazar desenvolve suas teses acerca da historicidade das sociedades e da função ativa que a escrita da história deve ter para com a cidadania. Nos diz:

La sociedad es histórica no solo porque tiene un pasado lejano ya ‘cosificado’, sino también, y sobre todo, porque tiene un presente saturado de historicidad, pues el presente no está constituido como tal por ‘hechos’ consumados, sino por ‘decisiones’ que deben producir hechos. [...] La tendencia tradicional de los historiadores ha sido, sin embargo, concentrar su atención de modo casi exclusivo en el pasado, cediendo el presente a otras ciencias (la Sociología, la Economía y la Ciencia Política) y adoptando, por tanto, una actitud de irresponsabilidad frente a la historicidad del presente.”¹⁸

À luz de tal colocação, Salazar prevê a necessidade de tecer relações entre historiadores e espaços horizontais de exercício da cidadania. O autor põe em perspectiva paradigmas historiográficos clássicos que postulam a separação do historiador dos sujeitos históricos em movimento, bem como os novos paradigmas das universidades contemporâneas, cada vez mais afastada de todo exercício crítico, cada vez mais atrelada à lógica de mercado através, por exemplo, das chamadas consultorias que marcam com o selo da validade científica uma miríade de produtos, pacotes e políticas empresariais e governamentais. Não se escreve a história de forma alheia às linhas de sensibilidade histórica, de historicidade inscrita no tempo presente, alheia aos sujeitos históricos vivos, nem de forma alheia as dinâmicas e pressões dos lugares de anúncio, dos lugares institucionais ou não de escrita da história – eis a tese que perpassa seus escritos.

¹⁷ Para uma análise desse momento intelectual de Marx ver: LÖWY, M. **A Teoria da Revolução no Jovem Marx**. Petrópolis, Vozes, 2002.

¹⁸ SALAZAR, G. *Historiografía Chilena siglo XXI: transformación, responsabilidad, proyección*. in: MUSSY, L. G de (editor). **Balance Historiográfico Chileno: El orden del discurso y el giro crítico actual**. Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2007. pg.102

Sintetizando os argumentos de Salazar, podemos dizer que o autor postula dois marcos gerais relacionados: (1) a concepção de que toda escrita da história é fundamentalmente anacrônica, pois é o presente, esse tempo carregado de historicidade, que nos mobiliza para o passado, prospectando desejos de futuro. (2) à luz dessa conjugação temporal, a escrita da história não poderia deixar de dizer respeito também aos sujeitos em ação histórica no presente. A escrita da história tem, portanto, interlocutores históricos privilegiados. Ela pode estar ao lado dos vencidos ou ao lado dos vencedores.

A forma de ler a escrita da história aqui exposta embora advinda de matrizes filosóficas parcialmente distintas, não destoa intensamente dos postulados e conclusões de Walter Benjamin em seu texto *Sobre o Conceito de História*; poderíamos dizer que os dois argumentos elaborados acima se relacionam às idéias de Benjamin. Mas retomaremos a esse debate na conclusão da presente dissertação.

Estar ao lado dos vencidos não tem de significar borrar a face do lado oposto e mascarar, maquiar a face do lado que se toma. A possibilidade de compreender o ser humano e suas experiências sociais em sua grandeza e em sua vileza, em suas contradições, descomposturas, decisões, titubeios, estratégias marginais, frustrações, angustias e felicidades, é a possibilidade inscrita numa postura humanista de leitura de mundo, postura indisposta a fazer do passado um tribunal histórico, mas disposta a tomar seus problemas irresolutos como parte da tarefa histórica dos oprimidos de nossos tempos.

2.2.1.3. Testemunho, História Oral, Verdade.

E por que meios se pode estar ao lado dos vencidos, como ouvir vozes abafadas pela opressão secular? Na leva da história dos de baixo, certas fontes e metodologias ganharam uma enorme propulsão ganhando diversos usos e abusos

para os mais variados fins¹⁹. Entre as fontes, mencionamos o testemunho, o relato dos que “passaram pelo inferno” e sobreviveram para narrá-lo. Entre as metodologias, sem dúvida a história oral é a mais destacada, compondo par harmônico com os testemunhos. Entre os fins, o velho desejo que recompor a verdade dos ocorridos, mesmo que utilizando-se para isso exclusivamente da “mais-valia moral”²⁰ que consiste no relato memorialístico dos perdedores e oprimidos em detrimento de fontes consideradas “mais tradicionais” como as variadas fontes escritas – jornais, livros, atas de governo, etc, etc.

Os usos do testemunho e da história oral já compõem um debate assentado nos meios acadêmicos; as mais de duas décadas de entrada dessa discussão nos departamentos de história europeus e americanos do norte e do sul já possibilitaram a elaboração de balanços, de erros e acertos, de limitações e possibilidades desse campo. Assim sendo, cremos poder poupar-nos e poupar o leitor de largas discussões sobre memória e história, sobre validação de fontes orais, sobre as implicâncias metodológicas da produção de uma fonte (testemunho) cuja matriz, a testemunha, é um sujeito concreto, vivo, desejante²¹.

A nós interessou recorrer à história oral como uma das metodologias da corrente pesquisa pelas razões que seguem: (1) desconhecíamos o volume e a qualidade de documentos sobre o *Museo de la Solidaridad* que encontraríamos no Chile; de fato, a exceção de alguns textos e cartas de Mário Pedrosa e de discursos e carta de Salvador Allende, não sabíamos se encontraríamos outros documentos relativos ao museu no período 71-73. Talvez fosse urgente e vital a criação de fontes para analisar nosso objeto. (2) Após certo balanço de leituras sobre o

¹⁹ A expressão usos e abusos é uma alusão a um dos títulos sobre a metodologia História Oral mais difundido no Brasil: FERREIRA, M. de Moraes & AMADO, J. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, FGV, 2006

²⁰ A expressão “mais-valia moral” refere-se à imensa expansão dos estudos sobre memória a partir dos anos 80 em detrimento da história. Ela encontra-se em um artigo de Roussso que oferece um interessante e já clássico balanço sobre a explosão historiográfica dos estudos sobre memória e a recolocação e ultrapassagem dos dualismos iniciais desse campo de estudos, tais qual história x memória, fonte oral x fonte escrita. Ver: ROUSSO, H. *A Memória não é mais o que era*. In: FERREIRA, M. de Moraes & AMADO, J. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, FGV, 2006.

²¹ Sobre a entrada numa fase clássica da história oral, ver: JOUTARD, P. *História Oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos*. In: FERREIRA, M. de Moraes & AMADO, J. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, FGV, 2006. pg. 43-62.

campo da História Recente e o largo uso da história oral no mesmo, optamos por tecer nossa própria experiência com essa metodologia numa forma de criar um momento formativo que nos tornaria mais sensíveis para dialogar com os estudos da História Recente.

E nada como a prática para tornar mais vivas as possibilidades e limitações dos métodos. As duas entrevistas concluídas²², formaram uma rica experiência onde pudemos flexibilizar toda a extensiva preparação anterior: os roteiros encarados como tábua de salvação diante da possibilidade de nos perdermos, tiveram eles mesmos que ser perdidos para salvar as entrevistas; as formalidades previstas no rigor científico e nas cartas de cessão para posterior uso igualmente foram amaciadas diante do trato confidente chileno, mais afeito à confiança e fidelizações do que as possíveis garantias formais de um uso ponderado e sensível do material recolhido. Por fim, a rica experiência das resistências e adequações ao método que hoje, francamente falando, podemos perceber que proporciona um peculiar e insólito encontro humano: um sujeito com um gravador disposto à fazer perguntas de caráter biográfico a um outro sujeito que, diante dessa situação, lhe resta ir narrando como pode aquilo que lhe é perguntado, se lhe parece que certas perguntas merecem narração. Pois que, embora alguns tenham o dom de entrevistar, outros o dom da narração e alguns, diante de elementos marcantes de suas vidas tenham composto uma memória dos ocorridos, boa parte de nós certamente nos constrangeríamos ou nos mostraríamos maus contadores de histórias ao ter que narrar nossas vidas a outro ainda bastante outro, ligado a nós por tênues fios de cordialidade e confiança.

As entrevistadas, que possuem entre si uma amizade de longa data, entre as trocas habituais que compõe sua relação, iam trocando impressões também sobre aquele evento: a *niñita brasileira* que estava no Chile à busca de

²² Houve ainda uma terceira entrevista, com José Balmes, onde concluímos uma primeira parte sem conseguir fazer a segunda parte por uma série de contratempos de agenda e saúde. Embora também extremamente rica, optamos por não utilizar essa primeira parte de relato de Balmes já que ele não teve a oportunidade de concluir sua narração, momento onde ele poderia adensar elementos já narrados, revisar coisas já ditas, precisar impressões, enfim, amarrar sua narração da forma como lhe conviesse. Usar partes de seu relato inconcluso seria de certa forma fazer isso pelo entrevistado.

informações sobre a história do *Museo de La Solidaridad* e sobre Mário Pedrosa em seu exílio no Chile. Ao fim, foi possível perceber que as entrevistas, com todas as suas particularidades, foram conversas onde figuram ao menos três pessoas, embora sempre estivessem de corpo presente somente duas.

Creemos que, ao fim das contas, o mais interessante dos processos de entrevista não foram às entrevistas em si, mas toda a troca ocorrida por ocasião das entrevistas. E as melhores “informações”, os elementos que analiticamente nos parecem hoje mais importantes, não estão nas gravações. Eles foram obtidos em conversas sem gravador e sem objetivos específicos. Mas não mencionamos isso com pesar; o mais importante de todo esse processo foi o imenso aporte que ele deu a formação de uma atmosfera sensível que envolve nossa tomada de objeto.²³ As trocas com as entrevistadas, essas que pacientemente doaram seu tempo para uma jovem pesquisadora ainda bastante insegura, estarão aí mesmo sem citações.

As duas entrevistadas eram membros do *Instituto de Arte Latinoamericano* (IAL) vinculado a Universidade do Chile no início dos anos 70. Ao Instituto coube ceder seu aparato e pessoal para o trabalho de formação do *Museo de la Solidaridad* enquanto este ainda não dispunha de uma estrutura e uma figura jurídica própria. Carmen Waugh (relações públicas do IAL) e María Eugenia Zamudio (secretária executiva do IAL) acompanharam essa gestação do museu e, posteriormente, a iniciativa do *Museo de la Resistência Salvador Allende*, nome dado à continuidade da iniciativa do museu no exílio em tempos políticos distintos: não mais a solidariedade ao povo do Chile com Allende, mas a

²³ Sobre as entrevistas, sobretudo a de Carmen Waugh – diretora do *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* por 15 anos – pudemos observar que elas estavam extremamente marcada pelas disputas que ocorreram ao longo de toda a década de 90 e que se adensaram nos anos 2000 a 2005, acerca da propriedade das obras doadas ao *Museo de la Solidaridad* e ao *Museo de la Resistencia* (fase do museu durante a Ditadura Militar). Essa disputa teve como base o estatuto de propriedade ambíguo das obras que entraram no Chile no período pós-ditadura; quem organizou a entrada de tais obras no Chile foi a Fundação Salvador Allende. De um lado da disputa encontrava-se Carmen Waugh mais um grupo de intelectuais e artistas que defendiam que as obras deveriam ser decretadas patrimônio público. De outro lado, a Fundação Salvador Allende defendeu que as obras recebidas por seu intermédio eram sua propriedade. Tal disputa teve vários momentos e está relacionada à saída de Carmen da direção do museu. Sobre essa disputa e sua projeção como disputa de memória e projeto em torno do período Salvador Allende e em torno do *Museo de la Solidaridad*, possui um artigo ainda não publicado chamado “Fantasmas no Museu” que explicita a trajetória da disputa e sua projeção midiática.

solidariedade à resistência do povo do Chile baixo ditadura. Posteriormente, quando em 1990 inicia-se um processo de retomada do museu no Chile, de reagrupação de suas obras e refundação do mesmo em tempos de abertura democrática, Carmen Waugh participará desse processo, tendo ocupado o cargo de diretora do agora *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* por cerca de 15 anos.

Optamos por fazer entrevistas temáticas, já que certamente o que mais nos interessava em suas biografias era a participação das entrevistadas na iniciativa do museu. Contudo, para termos referências de quem eram aquelas biografias por traz do museu, foram feitas também perguntas mais amplas com o fim de ajudar a tecer parcialmente o ambiente social que dera sustentação a iniciativa.

Ao longo do texto, traremos trechos das entrevistas para análise, retomando a fonte criada. Anotamos aqui que não utilizaremos as entrevistas realizadas de forma intensiva, pois a argumentação em torno da educação pela arte no *Museo de La Solidaridad* está concentrada na documentação que tivemos acesso no Chile, sobretudo nas cartas de Pedrosa. Como não tivemos tempo hábil de ler toda a documentação antes de realizar as entrevistas, a pauta dessas tornou-se bastante ampla, sem maiores recursos de rememoração para auxiliar no processo de entrevista. Assim, possíveis esclarecimentos e narrativas específicas que poderíamos inquirir às entrevistadas não foram feitos devido ao estágio de nosso conhecimento da história do museu quando das entrevistas. Contudo, na seção *imagem e memória* que está em anexo, tecemos comentários sobre o processo de entrevista através das fotos concedidas pelas entrevistadas.

Por fim, uma observação quanto à ordem de leitura. Neste capítulo, apresentamos um balanço historiográfico sobre as interpretações do período *Unidad Popular*, mas não nos detivemos na apresentação da cronologia de eventos do período. Elaboramos em forma de anexo essa cronologia, obviamente informada pelo debate historiográfico, mas centrada na apresentação factual. Recomendamos sua leitura aos que necessitem de mais elementos para aclarar a seqüência de eventos do período *Unidad Popular*, trabalho que será de certa

forma feito nos capítulos que se seguem, mas não de forma a apresentar uma síntese histórica do período.

3

***América no invoco tu nombre em vano*¹ - buscas identitárias e latino-americanismo no campo intelectual e artístico no Chile da *Unidad Popular*.**

Quando Mário Pedrosa, acossado pela ditadura militar brasileira, chega ao Chile em 1971 acompanhado por sua esposa Mary Houston era já um reconhecido intelectual e crítico de arte, tendo sido um ativo agente na formação e consolidação do campo plástico moderno no Brasil *dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*², ou seja, do desenvolvimento do modernismo pós *semana de 22* ao projeto de integração das artes expresso na construção da cidade de Brasília³. Sabemos, porém - e a história do fascismo bem o comprova - que um bom currículo não garante uma vida de reconhecimentos no exílio⁴. E tanto mais difícil para um intelectual cuja reflexão, sem deixar de ser cosmopolita, se projetava tendo como foco, sobretudo um determinado cenário nacional. Pedrosa no Chile tinha diante de si a tarefa de (re)pensar esse novo país, a necessidade de compor novos laços intelectuais e sociais, enfim, a tarefa de construir um novo horizonte com o fim de manter as funções públicas típicas da intelectualidade tal qual a reflexionou autores que abordaram o tema do ponto de vista sociológico, a exemplo de Gramsci.⁵

¹ “América no invoco tu nombre en vano” é o nome de um dos poemas de Neruda em seu livro *Canto General* e também foi o nome de uma exposição de arte latino-americana promovida pelo IAL em 1970.

² Esse é o título de um de seus livros: PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo, Perspectiva, 1981.

³ A tese de Brasília como espaço de síntese das artes e defendida por Pedrosa no trabalho referido na nota anterior.

⁴ Sobre a biografia de intelectuais perseguidos no entre-guerras e durante o nazismo ver: ARENDT, Hannah. **Homens em Tempos Sombrios**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

⁵ Gramsci, Antonio. **Os Intelectuais e a organização da Cultura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1988. No referido livro emerge teses de Gramsci acerca do intelectual como função social de organização e justificação das estruturas de poder, elemento que nos parece essencial para uma leitura sociológica deste segmento social.

Esse terceiro exílio vivido por Mário não fora de estabelecimento tão difícil no que diz respeito a sua reinserção institucional; Mário encontra ocupação docente na Universidade do Chile e acolhida no recém criado Instituto de Arte Latino-Americano vinculado a essa mesma universidade, onde suas funções de crítico são habilitadas por uma série de debates centrados no tema Arte e Revolução. Embora vivendo em um país distinto, Mário se encontrava em um lugar que, desde seus problemas típicos de periferia, tornava-se central para sua reflexão intelectual comprometida com a tese de que a expressão moderna podia ser um movimento plástico autêntico em países periféricos e não mero modismo ou cópia defasada da arte européia.

Em carta ao seu sobrinho Carlos Eduardo de Senna Figueiredo, Pedrosa, incita-o a ir ao Chile, comentando: “*Continuo a achar que a América [do Norte e do Sul] é hoje mais contemporânea que a Europa. Um intelectual, um proscrito de nossas bandas, onde deve estar é por aqui, ou por essas bandas. A não ser que queira, viver aposentado ou marginalizado.*”⁶ Como veremos mais adiante, apesar de Mário ler a América como um todo como “mais contemporânea” seus projetos para o campo artístico e seu projeto político - indissociáveis em sua análise, comente-se de passagem - centravam-se na América Latina e numa espécie de identidade e portanto em um projeto de realização comum pertencente ao *latino-americano*.

Mário vê com grandes simpatias e esperanças a via pacífica e democrática ao socialismo encarnado nas teses de Salvador Allende. Aqui, na chamada *via chilena ao socialismo*, mais um fio de sua reflexão parece encontrar eco na realidade chilena: o fio que une arte, pleno desenvolvimento das faculdades humanas e democracia – base de sua reflexão sobre a arte como processo educador/emancipador. Quando Mário é incumbido da tarefa de levar adiante a construção de um museu de arte moderno com obras doadas ao Chile tem, portanto, diante de si uma tarefa posta em um terreno muito fértil para sua

⁶ PEDROSA, Mário. Carta ao seu sobrinho Carlos Eduardo de Senna Figueiredo em 31 de maio de 1972. in: FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senna. **Mário Pedrosa, Retratos do Exílio**. Rio de Janeiro, Edições Antares, 1982.pg.22

reflexão, terreno que é porém escarpado devido aos constantes abalos sísmicos tão comuns na política chilena daquele período. Como veremos no capítulo subsequente, havia muito de entusiasmo e voluntarismo na construção do museu, elementos que podemos atribuir à mobilização política do período. Assim, a mesma mobilização que se torna essencial para a alavancada *do Museo de la Solidaridad* é a que embasa a suspensão temporária dos trabalhos em torno do museu para que as mãos, pernas, braços e cabeças da intelectualidade a frente da iniciativa sirvam para inúmeros fins outros que não a promoção da arte moderna, como o fim de carregar alimentos para combater o desabastecimento forçado pela greve de caminhoneiros⁷.

Recapitulando, acabamos de levantar alguns debates que prometemos desenvolver mais adiante, debates que atravessam de alguma maneira a trajetória intelectual de Mário Pedrosa: (1) a idéia de pertinência da arte moderna na América Latina bem como da necessidade de seu desenvolvimento autônomo e integrado; (2) as Américas como espaço de modernidade mais moderna que a Europa, descrita em Pedrosa como espaço de modernidade clássica e envelhecida (3) O latino-americanismo⁸ como identidade-projeto desejável para as artes e para os projetos políticos de esquerda. Além disso, mencionamos a relevância da *via chilena ao socialismo* como elemento que irá amarrar esses três elementos da reflexão de Pedrosa. Por agora, guardemos esses debates como referências. Antes de iniciarmos uma discussão detalhada sobre as concepções de Mário e a forma como elas atravessam o *Museo de la Solidaridad*, vamos voltar a nossa arqueologia de conceitos expressa na introdução a partir do relato sobre alguns

⁷ Em carta de Pedrosa a Dore Ashton, seu sobrinho e outros amigos, há o relato de que o próprio Mário, já com mais de 70 anos e doente, auxilia no trabalho de reabastecimento. PEDROSA, Mário. Carta ao seu sobrinho Carlos Eduardo de Senna Figueiredo em 13 de novembro de 1972. in: FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senna. **Mário Pedrosa, Retratos do Exílio**. Rio de Janeiro, Edições Antares, 1982.pg.36-37

⁸ O termo latino-americanismo será utilizado diversas vezes ao longo deste capítulo e é em parte tarefa deste defini-lo. Para estabelecer uma definição inicial, chamemos de latino-americanismo a ideologia de integração regional levantada por sucessivas gerações de esquerdas na América Latina, ideologia onde a idéia de América Latina e socialismo sofrem certa mescla de significados.

eventos/debates na cena plástica e cultural do Chile dos anos 70.⁹ Dessa maneira pretendemos por lado a lado as reflexões de Mário e elementos da cena cultural chilena, marcando alguns espaços de encontros e desencontros.

A proposta de tecer um debate entre idéias de Mário e o cenário cultural e artístico no Chile dos anos 70 é obviamente uma tarefa de seleção de elementos dentro de um ambiente que, embora guarde grandes debates que o atravessam não por isso pode ser tido como homogêneo. Dentro da movimentada e diversificada cena cultural chilena do período UP, quais eventos recobrar e como recobrá-los?

Em primeiro lugar é necessário mencionar novamente o problema de fontes: quase todas as fontes sobre o debate analítico do campo artístico chileno desta época é composto por relatos testemunhais, o que constitui um problema somente na medida em que este tipo de material compõe a forma quase exclusiva com que se pode ter acesso ao debate de época. Isso é devido tanto à perda de documentação durante os anos de ditadura quanto à parca documentação produzida no Chile até então, pois é só a partir de finais dos anos 50 que o campo artístico chileno se desenvolve a ponto de iniciar um processo de auto-reflexão de si.¹⁰

Dentro dos materiais disponíveis optamos por nos debruçar sobre uma transcrição de um debate sobre arte e revolução no *Instituto de Arte Latino Americano*. Embora o portador da gravação e prefaciador do material anuncie a “*capacidad declamatoria y lo bien estructurado de la oralidad que existia en aquel tiempo*”¹¹ algo que geraria assim certa transparência às falas, não

⁹ Quanto à arqueologia de conceitos é necessário observar que nos interessa trazer a tona esses conceitos como elementos discursivos de um debate de época e não através de um exaustivo trabalho de historização e classificação de cada um dos termos mencionados em nossa introdução. Há termos-chaves que organizam essa arqueologia, conceitos cujas argumentações/definições estão sendo construídas aos poucos conforme avançamos no debate. Os termos-chave são: *modernidade na América Latina e latino-americanismo*.

¹⁰ Segundo Zárate, é em finais da década de 50 que a crítica de arte começa a se especializar no Chile, começando a contar com publicações autônomas, balanços historiográficos, etc. ver: ZÁRATE, P. El Comportamiento de La Crítica. In: _____. GALAZ, G [et. Ali]. **1950-1973: Entre Modernidad y Utopía**. Coleção Chile 100 años artes visuales. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2000. pg. 68-90.

¹¹ GALAZ, Gaspar. Cuadernos de la Escuela de Arte. N.º 4. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.pg.09. Essa coleção de cadernos é uma espécie de material de divulgação da produção docente da escola de arte da Pontificia Universidade Católica do Chile.

concordamos de todo com seu parecer. Esse breve testemunho fragmentado de um debate sobre arte e revolução deixa entrever uma série de conceitos que estavam em pugna, onde algumas posições parecem inegociáveis - como a defesa de unidade latino-americana,- onde surgem confusões, anseios, explosões e risos que criam por vezes balbúrdia na sala, sem que possamos entender que elementos de fala ou elementos externos podem ter sido os detonadores da discussão acalorada. Enfim, trata-se para nós de uma grande confusão significativa, por portar em si uma parte considerável das idéias submetidas à pressão de gerar resposta às possíveis variáveis da relação arte – revolução.¹²

3.1.

Arte e revolução: o (des)encontro artista-povo através das mídias e da educação.

Entonces quisiera me aclarar ese punto, porque me pareció ver que usted en ese sentido, compañero, trataba de indicar también un camino, porque por último el (palabra ininteligible), que es la finalidad de este foro, es para hacer un breve paréntesis a mi consulta, es precisamente porque hay muchas palabras que se vierten durante un proceso político, y a veces las palabras por tanto decirlas pierden su sentido, o tienen diferente sentido según como se tomen.¹³

As palavras acima são atribuídas ao artista plástico e professor universitário chileno Ivan Vial. Ela é a introdução de uma pergunta dirigida a Mário Pedrosa no debate *Arte y Revolución: Los artistas jóvenes y el cuestionamiento del arte*. Para nós, trata-se um trecho de grande valor testemunhal: testemunho da tentativa de esclarecimento, da observação sobre a polifonia de sentidos que as palavras podem possuir sobretudo em debates

Nesse número, são reproduzidas as gravações feitas por Gaspar Galaz, a época um estudante espectador de uma série de debates no IAL. No volume estão as transcrições de dois debates pertencentes a uma mesma série de discussões realizadas em torno de agosto de 1971 no IAL – *Arte y Revolución: un arte para el pueblo* e *Arte y Revolución: los artistas jóvenes y el cuestionamiento Del arte*.

¹² Devido ao já mencionado problema de fontes, a referida transcrição já possui um uso extensivo, sendo parte central da base de argumentação sobre arte no período Salvador Allende de um livro sobre arte no Chile dos anos 50 a 1973, cuja referência encontra-se na nota 55.

¹³ GALAZ, Gaspar. Cuadernos de la Escuela de Arte. N.º 4. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997. Pg.73

políticos acalorados, onde o valor estimado das palavras sofre uma inflação que eventualmente joga por terra o valor de esclarecimento que se quer projetar com a fala pública. Testemunho da tentativa de achar um ponto mediano, um chão comum que possibilite a interpretação/ação. Testemunho da cultura de *companheirismo*, tão típica da época, onde os que estavam de alguma forma solidários ao processo de transformação em curso no Chile eram de pronto nomeados *companheiros*. E, se nos liberamos da pretensão de querer ler o fragmento somente em seu contexto, a passagem se torna por fim testemunho da impossibilidade de tradução integral de sentidos que se manifesta na fala transcrita e se projeta sobre o trabalho contemporâneo, que se sobrepõe ao texto de época e tenta imprimir-lhe sentido. Qual será a palavra ininteligível que apontava a finalidade daquele fórum? Ficamos sem saber; para não nos cegarmos no brilho do sem sentido, sobra a tarefa de escrita, que junta os cacos e se oferece à leitura crítica.

Já significativo da série de debates que o *Cuadernos número 4*¹⁴ tenta recobrar é o título dos debates promovidos pelo IAL e seus subtítulos: “*Arte y Revolución: una arte para el pueblo*” e “*Arte y Revolución: los artistas jóvenes y el cuestionamiento del arte*”. Em debate “permanente” estão as questões da arte e da revolução. Em “movimento” estão os focos específicos do mesmo debate: em um, o povo e a arte para o povo, noutro, os artistas jovens e suas críticas ao fazer artístico, ao campo artístico, diríamos. Aqui, sem que pareça haver ampla consciência disto por parte de seus organizadores, há a junção instantânea entre (1) o velho debate renovado no contexto chileno sobre o significado social da arte e sua relação com o povo e (2) o novo debate que começava a envelhecer sobre o sentido do fazer artístico e a chamada crise da arte dos anos 60, crise que aponta a crista do que hoje chamamos cultura pós-moderna.¹⁵ Ficamos tentados aqui a

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Quanto à inconsciência de que nos anos sessenta iniciava-se o surgimento do que hoje chamamos pós-modernismo à exceção deve ser feita a Mário Pedrosa, que já apontava em seus escritos essa emergência no rastro da decadência da arte moderna e o eclipse das vanguardas. Esse debate também será tratado no próximo capítulo.

comentar anacronicamente que, é muito elucidativo que o velho e o novo debate andassem juntos, pois num encontra-se o eclipse histórico do outro. Mas a isso retornaremos em outra ocasião, mais especificamente quando do terceiro capítulo. Por agora, o importante é ressaltar a formação intelectual da discussão: nos debates promovidos pelo IAL estavam nomes de peso da intelectualidade dedicada às artes na América Latina; são nomes como o do artista plástico argentino Felipe Noé, o crítico também argentino Aldo Pellegrini, o acadêmico chileno Rojas Mix entre outros. Homens de cultura erudita que circulam para além de seus contextos nacionais, acompanhando o debate internacional ao mesmo tempo em que formulam idéias para o campo artístico latino-americano.

Os debates compõem uma série de dois encontros no IAL com o tema Arte e Revolução, cujos palestrantes são artistas e intelectuais já consagrados. O público é formado sobretudo por jovens artistas, estudantes de artes e artistas – mulheres – já consagradas.¹⁶ Em debate a luta pela cultura e as artes como frente de ação na revolução chilena que, para quase todos os presentes, era revolução em pleno curso.

3.1.1. A descrição do protagonista: O Povo.

O primeiro termo em que nos deteremos é povo, sendo este um termo tão corrente e ao qual quase sempre no repertório das esquerdas à época se imputava o protagonismo e a direção dos rumos das transformações vividas.

Mi interés era que el pueblo dijera qué entiende por cultura. Desgraciadamente habia lovido el día anterior toda la noche y en la mañana. Entramos en la población La Victoria, que yo la conosco mucho en mi trabajo en la radio porque estuvimos haciendo jornadas anti-alcohólicas allá; las calles son horribles, llenas de hojos, barro, etcétera. Yo llegué cómodamente sentado en mi citroneta, hasta

Quanto à articulação entre pós-modernismo e fim da arte, ela é feita por Frederic Jameson em uma série de ensaios, mas de maneira mais detida em: JAMESON, Frederic. “*Fim da arte*” ou “*fim da história*”? in: _____. **A Cultura do Dinheiro**: Ensaios sobre a Globalização. Petrópolis, Vozes, 2002. pg.73-93.

¹⁶ Entre as imagens anexadas ao presente trabalho na seção Imagem e Memória encontra-se uma fotografia do debate que narramos; nela, vemos uma clara diferenciação de gênero entre platéia e público.

cierto punto cómodamente, con calefacción, y nos paramos en la puerta de la escuela, de noche, hoyos, agua por todos lados. Golpeamos la puerta y no salió nadie. La reunión no se hizo. Nos fuimos a la casa del presidente poblador: se les había olvidado, tenían una reunión, no sé qué. Nada que ver con la cultura. Entonces. Sotelo me decía: ‘mira, yo casi, hace un mes atrás, casi tiré la esponja y los eché a todos al diablo – por no decir otra palabra más grosera -, y al día siguiente recapacité y volví y he seguido insistiendo’. Ese, para mí, es como uno de los ejemplos más claros de dónde debe nacer una cultura y cual es el esfuerzo, cual es la paciencia, cual es la dedicación que necesita el artista para llegar realmente a realizar una política cultural.¹⁷

Se pudésemos titular o relato acima, feito pelo artista plástico Ernesto Saul, cremos que um bom título poderia ser: *vanguardia artística e povo: relato do desencontro*. A experiência de visita a favela *La Vitória* constitui no relato do artista o terceiro exemplo desse tipo de (des)encontro entre o meio artístico e o povo, palavra que no relato do artista confunde-se com os segmentos mais pauperizados da população. Esse terceiro exemplo é tido pelo artista como exemplo a ser seguido. Curiosamente, não aponta sucessos, mas uma sucessão de fracassos: a reunião que não se dá, a substituição da mesma por algo que não tinha “*nada que ver com la cultura*”, o desânimo do artista que, fora de seu círculo social de validação, parece não encontrar o mesmo reconhecimento por parte daqueles que ele gostaria de ver seus esforços comunicados e valorizados. O relato torna-se signo do desencontro, da obstinação e de certa lucidez quanto às diferenças de classes entre artistas e povo, pois o mesmo artista que comodamente vai de carro às ruas enlameadas de uma favela, é o que diante do desencontro/desvalorização de sua proposta, sabe que deve retornar. Obstinação a que se entrega como missão, sem retorno certo por parte daqueles eleitos como os sujeitos a quem se destina a arte e de quem se quer saber o entendimento de algo tão abstrato como a idéia de cultura.

O relato de Saul nos diz em primeiro plano, sobre formas de compreender a relação arte-povo. É ele quem nos dá algumas chaves de possíveis concepções sobre esta relação citando a fala de um colega de debate (colega não reconhecido na transcrição): (1) “*que el creador produzca para el pueblo y el pueblo, a su vez,*

¹⁷ GALAZ, Gaspar. Cuadernos de la Escuela de Arte. N.o 4. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.Pg.21

eleve su nivel cultural a fin de acecarse también a los creadores” e (2) “comenzar a descubrir en el pueblo los talentos y convertir al pueblo actor en creador, porque en definitiva el pueblo es el gran creador”. Em ambas as perspectivas permanece uma concepção de desnível, pois, mesmo na segunda proposição, mais democrática, o sujeito da frase não é povo, mas a classe artística, que irá descobrir no povo seus talentos. Como contrapartida a essa situação objetual, o povo é alçado à protagonista mítico: ele é, em definitivo, o grande criador. Analisando mais proximamente esse segundo caminho, que implica numa arte feita pelo povo, Saul acaba por apontar um segundo plano do debate em curso, perguntando-se: “¿Conoscemos al pueblo?”¹⁸ Descrevendo a población La Victória diz Saul:

Una población [...] donde toda esta sub-cultura que ha sido entregada a través de la fotonovela, de la revista de niños, de la televisión y de la radio, ha convencido a esta gente de ciertos elementos, les ha dado ciertas ideas que son muy difíciles de modificar, que son muy difíciles de extraer. Además, esta gente tiene años de engaño. Engaño no deliberado, desgraciadamente; gente de buena intención que cree que yendo un domingo a hacer algo a una población está haciendo una labor revolucionaria. Pero qué ocurre: van un domingo y después no vuelven nunca más. Van los sociólogos y hacen estadísticas, van los economistas y hacen estadísticas, van los constructores, etcétera, etcétera, etcétera; y el resultado no se ve por ningún lado: entonces, esta gente desconfía, es una gente cerrada. El pueblo es cerrado, el pueblo es reacio, no acepta cosas. Para vencerlo hay que vivir con él, estar con él, conocerlos a fondo; y esa no es una tarea de un día ni de un mes ni de un año, es una tarea de años.¹⁹

A descrição de Saul aponta a postura dos populares, seu rechaço às leituras das elites científicas e letradas como resultado de um engano perpetrado pelo que é conhecido nas análises acadêmicas como Indústria Cultural²⁰. Nesse ponto, Saul expressa uma sensação muito difundida à época, que lia na difusão da cultura de

¹⁸ Ibid.Pg.22

¹⁹ Ibid.Pg.22

²⁰ Termo cujo trabalho de referência clássica encontra-se vinculado às análises de Adorno e Horkheimer. Os autores, com o uso do termo Indústria querem denotar tanto o caráter de classe e dirigido desse tipo de cultura quanto um afastamento do possível caráter democrático e amplo que outro termo usado para caracterizar um mesmo conjunto de elementos – cultura de massas – parece denotar. Ver: ADORNO & HORKHEIMER. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

massas uma nova forma de imperialismo, colonizador das mentes.²¹ De fato, é a partir dos anos 60 que a chamada Indústria Cultural se instala em definitivo no Chile, o que coincide com um momento de grande fermentação das buscas identitárias em torno do latino-americano por parte das elites ilustradas e dos novíssimos centros de produção acadêmica das Ciências Sociais. Tecendo análises sobre esse ambiente, comenta Martín Bowen Silva:

Em 1970, Michele Mattelart no trepidaba em declarar que ‘la cultura popular, tal como la estancia um sistema que supervisa y determina las representaciones colectivas’ poseía como rasgo característico ‘la construccion simplista e intolerante’. Como ella, muchos otros intelectuales, artistas y pensadores desarrollaran una visión extremadamente crítica de la cultura asociada a los sectores populares. Lo que en Chile se produjo por estos años fue la reacción de la élite intelectual frente la instalación de los medios de comunicación de masas en el país. La visibilidad que adquirió, de allí en adelante, la matriz cultural asociada a la cultura de masas determinó en gran parte esta situación de rechazo y cautela.²²

Não há novidade analítica em apontar na descrição de Saul esse elemento da cultura política da época que hoje nos surge como aberto contra-senso: a descrição do povo entre uma série de tensões bipolares que, caso possam ser tidas como resolvidas na positividade da ideologia revolucionária, não se resolvem em seus termos intrínsecos. São teses como as que afirmam que o povo é, ao mesmo tempo, protagonista principal da revolução e reacionário. Ou a tese já mencionada que imputa protagonismo central ao povo, ao mesmo tempo em que na seqüência vemos que efetivamente, ao menos o protagonismo inicial cabe a uma elite política, intelectual, técnico-científica ou artística. A citação de Martín Bowen elucidada um elemento que estava no meio do caminho entre cultura de elite e cultura popular: a emergência da cultura de massas, sentida como instrumento

²¹ Talvez o exemplo mais acabado dessa leitura seja o livro *Para ler o Pato Donald*, lançado no Chile à época do governo *Unidad Popular*. DORFMAN, A & MATTELART, A. **Para ler o Pato Donald**: comunicação de massa e colonialismo. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

²² SILVA, Martín Bowen. *El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular*. Crítica Verdad e Inmunología política. In: NUEVO MUNDO MUNDOS NUEVOS – Debates. Acessível em <http://nuevomundo.revues.org>. Acessado em 11 de março de 2009. pg.08

cultural poderoso e alienante sobre o qual as elites letradas não detinham o poder de determinar os rumos.

A experiência feita pela intelectualidade dos anos 60 e 70, de lançar-se ao povo, de perscrutar o popular mesmo que com ressaibos, com precauções não raro elitistas é hoje, como comenta Beatriz Sarlo²³, alvo fácil das críticas à postura messiânica contidas em tais movimentações. Mas nem tudo o que diz respeito à intelectualidade dessa época deve ser cerrado sobre a marca do messianismo. O campo de experiências traçado entre intelectualidade e segmentos populares foi vasto e estamos analisando somente uma face dele, através do registro daquilo que, também por ser produto desse ambiente de elite, pode perdurar no tempo na forma de arquivo: a transcrição de um debate na Universidade do Chile. Haveria ainda outras definições de povo que circularam no debate que, se trazidas ao nosso debate, ofereceriam mais algumas nuances. Mas, o que parece fundamental é que para o campo intelectual-político que analisamos, mais do que uma definição, o que se sobressai é uma postura em torno daquilo que se chama povo: o povo é aquilo que se busca e o sujeito coletivo a que os artistas devem se dirigir enquanto criadores e enquanto revolucionários. Portanto, a pergunta que esses intelectuais e artistas se colocavam era: como chegar ao povo?

3.1.2. Construindo o “Novo Homem”.

Como já foi mencionado na reconstrução da conjuntura que informa as análises sobre o governo Salvador Allende (Apêndice I da presente dissertação), o período que compreende as décadas de 50 a 70 na América Latina é caracterizado por uma leva modernizadora cujo um dos efeitos mais sensíveis é o aumento dos níveis educacionais da população. Até as décadas mencionadas, os intelectuais e artistas latino-americanos por mais desejosos que fossem de conjugar seu trabalho artístico com a divulgação massiva deles, esbarravam em problemas bastante

²³ SARLO, Beatriz. *¿Qué cambios trajo para nosotros la democracia?* in: RICHARD, Nelly (editora). **Debates Críticos en América Latina**. Volume 1. Santiago de Chile, Editorial ARCIS/Editorial Cuarto Propio/ Revista de Crítica Cultural, 2008.

primários relacionados ao estruturas educacionais e culturais: uma massa de analfabetos que não permitia a divulgação massiva da literatura, a inexistência de museus públicos e outros espaços de divulgação cultural, etc.

Portanto, a geração de artistas e intelectuais que vivencia os anos da *Unidad Popular* era uma primeira leva de artistas para quem a questão do acesso direto aos populares se fazia sentir não como projeto futuro, mas como demanda presente, demanda posta tanto pelo próprio discurso político da intelectualidade engajada, quanto pelo Estado e pela pressão dos segmentos populares. Ao mesmo tempo em que esse apelo nacional-popular era um forte elemento dos projetos intelectuais de época, iniciava-se um embate com os meios de comunicação de massas, notoriamente com a televisão, vista como mídia de fundo imperialista que trabalhava contra o desvelamento de uma cultura nacional/ latino-americana.

Como essa elite letrada poderia aceder ao povo? Que interesses moveria esse contato? Tendo como pano de fundo a discussão sobre mídias e os debates difundidos por McLuhan²⁴ uma observação vem do público:

Uno piensa: ustedes hablan de medios de comunicación, y a nadie se le ha ocurrido plantearse cómo y dónde aprendió a leer. Se supone, y todo el mundo piensa, que saben leer. Yo creo que habría que plantearse qué habría que enseñarle a la gente en cuanto a percepción e imagen, o en cuanto al desarrollo de la sensibilidad, a percibir la forma y el color igual que como se aprende a leer. Realmente creo que la gente que estudia pedagogías debe plantearse eso como fundamental para llegar a la gran masa.²⁵

No trecho citado manifesta-se a esperança de superação dos possíveis máis efeitos da grande mídia à luz de um processo educacional que ensinaria às pessoas a ler imagens; além disso, subentendido na explanação está também a idéia de que

²⁴ McLuhan, propagandista do poder integrador das mídias, foi um autor muito celebrado nesse período. Mário Pedrosa, segundo sua biógrafa, adotou as concepções positivas do autor, para posteriormente tecer uma crítica delas pela conclusão de que as mídias não promoviam por si um processo integrador entre as pessoas. Ver: ARANTES, Otilia. *Da Modernidade à Pós-Modernidade*. In:_____. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo, Página Aberta, 1991. pg.138

²⁵ GALAZ, Gaspar. Cuadernos de la Escuela de Arte. N.o 4. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997.Pg.84.

o processo educacional é capaz de superar o hiato artista-povo. Na seqüência, Aldo Pellegrini comenta a observação dizendo:

¿Me permite una interrupción? Como la persona anterior, me parece que usted no ha estado en el foro anterior. Porque se dijo, justamente, se aconsejó como método de acceso de la cultura al medio, de modo que para mi esto ya lo vimos en el foro anterior. Supongo que todos estamos de acuerdo con eso que se plantea. Ahora, estamos en el cuestionamiento del artista contemporáneo. Lo otro ya se trató y se hizo de la misma forma que usted plantea: el proceso de acceso es a través de la educación.²⁶

A resposta de Pellegrini é reveladora, inclusive pelo fato de que a conclusão que ele aponta para o foro “*Un arte para el pueblo*”, onde a educação surgiria como meio de acesso às artes, não está transcrita no *Cuadernos n.o.4*. Na fala de Pellegrini mais uma vez se dá essa junção entre as esperanças modernizadoras e as possibilidades da educação como mediação para a construção do novo, ao mesmo tempo em que a fala sinaliza para o questionamento do próprio lugar intelectual do artista, motivo do fórum em curso. Como é possível que um projeto educacional seja levado a frente quando um de seus agentes – os artistas – está vivendo um intenso processo de questionamento de sua própria identidade e função?

O relato de Canclini em *Culturas Híbridas* auxilia na compreensão desse ponto. Ele localiza que, o que costuma ser chamado de “crise da arte” ou “fim da arte” a partir dos anos 60, pode ser compreendido através do processo de saturação e conflitos entre o *projeto emancipador e renovador* das artes modernas e o *projeto democratizador* levado a frente também dentro dos campos ou mundos artísticos modernos.²⁷ O projeto emancipador diz respeito à “*produção auto-expressiva e auto-regulada das práticas simbólicas*”; o projeto renovador, à necessidade de reposição incessante do novo e, por outro lado, de recolocação do valor simbólico dos “*signos de distinção que o consumo massificado desgasta*”; por fim, o projeto democratizador se caracteriza pela confiança na “*educação e*

²⁶ Ibid.pg.85

²⁷ A referência de Canclini a idéia de *campos* ou *mundos artísticos* são menções respectivas a conceitos nos trabalhos de Bourdieu e Huyssen na área de sociologia da arte.

difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral”.

Os anos sessenta e setenta na América Latina são uma espécie de auge do projeto democratizador das artes. A leva modernizante do período foi, ao menos em sua faceta política-social, a mais moderna no sentido de que seu impacto e desenvolvimento foram mais globais, envolvendo de maneira expressiva às massas populares em seu bojo.²⁸ Como já mencionamos, sentia-se que a história estava às mãos para ser feita. Essa vontade de protagonismo, essa esperança no potencial emancipador das artes fez com que o campo intelectual e artístico propugna-se a educação como meio quase natural de acesso às artes, como se a partir de um processo educacional se pudesse dar transparência à mensagem artística.

Mas o problema é que a mensagem artística das vanguardas estéticas, impulsionada pelo projeto renovador de atualização da linguagem começava a eclipsar no que Pedrosa chamaria de “vertiginosa sucessão de ismos”²⁹ que caracterizaria a arte da década de sessenta em diante. Como conciliar à tentativa democratizadora ancorada na perspectiva educacional com a dramática perda de vigor da dinâmica renovadora que eclipsava o próprio desenvolvimento

²⁸ Estamos nos arriscando em uma definição que sabemos que está delineando o campo político moderno muito atado a sua face positiva, na junção massas-democracia. Como sabemos, a modernidade política só se ergue plenamente a partir da emergência desse ator político coletivo, as massas. Sabemos, porém que participação de massas não é sinônimo de democracia, sendo o nazismo o contra-exemplo mais claro disso. Dizemos “mais moderno” não somente pela emergência das massas mas também pela laicização e historicização de seus elementos discursivos ao contrário do vivido nos anos de ditadura chilena onde há a emergência de discursos de fundo religioso e mitológicos para a justificação do poder. Há, contudo um debate aberto sobre se a própria modernidade não traria em seu bojo seu inverso discursivo, se não traria também a mitificação e o irracionalismo como partes de seu desenvolvimento. Não desprezamos esse debate, contudo ainda não é caso de tecê-lo aqui. Também Canclini aborda os anos 60 como auge do processo democratizador da modernidade na América Latina. Ver: CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas...** pg. 136. Para um debate clássico sobre os limites da modernidade enquanto projeto democratizador ver: ADORNO & HORKHEIMER. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro, J. Zahar, 1985.

²⁹ O termo “vertiginosa sucessão de ismos” ou simplesmente “sucessão de ismos” aparece em diversos artigos de Pedrosa além de figurar constantemente em sua correspondência chilena, sobretudo naquela trocada com Dore Ashton. Ver, a título de exemplo, um artigo de 1966 publicado no Correio da Manhã: PEDROSA, Mário. *Crise do Condicionamento Artístico*. In:_____. **Política das Artes**. Obras Escolhidas, volume I. Organização de Otilia Arantes. São Paulo, EDUSP, 1995.Pg.117-124.

autônomo, auto-referido do campo artístico? Como educar se já não se tem certeza sobre a própria linguagem que está sendo usada?

A chave para compreender essas contradições de época parece se encontrar nas esperanças depositadas no devir socialista como caminho de resolução dessas e de outras tensões sociais, culturais e econômicas. As bases democráticas do governo Salvador Allende aliadas à circulação de ideais humanistas e democráticos entre vários setores da esquerda chilena, formam o caldo de cultura que informa essa esperança em um grande encontro humano e humanizador que a construção do socialismo proporcionaria. Encontro proporcionado por seu turno através de um grande processo educacional que eliminaria a Babel de uma sociedade dividida em classes, dividida em culturas nacionais herméticas, dividida em níveis educacionais díspares. A utopia desse reencontro humano foi nomeada construção do “novo homem” missão a que se destinava, por exemplo, a reforma educacional do período Salvador Allende conhecida com ENU – *Escuela Nacional Unificada*.

Hoje é possível perceber que a utopia do fim das desigualdades carregava consigo quase sempre a perspectiva de fim das diferenças, sobretudo das diferenças interpretativas – a tão sonhada fim da Babel. Como observa Canclini “há um componente autoritário quando se quer que as interpretações dos receptores coincidam inteiramente com o sentido proposto pelo emissor”.³⁰

Por trás da vontade democratizadora de boa parte dos intelectuais e artistas que se somaram à luta democrática e socializante no Chile de Salvador Allende, estavam intenções verdadeiras de contribuir para o aumento do nível cultural dos segmentos populares e, o autoritarismo/ elitismo de certas proposições não elimina essas intenções que, quando presentes em pessoas de sensibilidade mais aguçada, proporcionaram um encontro até então inédito entre o erudito e o popular. E, mesmo que seja difícil investigar a recepção dos populares à tal

³⁰ CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, Edusp, 2003. pg.156

iniciativa, sabemos que, por mais diferenciada a demanda de um segmento em relação ao outro, houve demanda popular para a difusão da alta cultura³¹.

Uma última anotação nesse trecho dedicado à idéia de educação como mediação para a construção do “novo homem”: o significado do potencial de processos educacionais parecia tão forte no Chile do período, que o uso do termo, a definição de educação e de como esta se processa não parece um problema de monta nem nos debates do IAL, nem no texto da já referida ENU. Portanto, embora o termo educação surja constantemente no debate transcrito sobre o qual trabalhamos, o seu surgimento revela que a concepção – em um sentido filosófico - de educação parecia um ponto pacífico embora variassem as interpretações sobre os alcances da educação como ela se daria.

Se a necessidade de um processo educacional parecia ser um ponto pacífico, o fim das artes e do trabalho artístico, não. Voltemo-nos, portanto para a outra face da questão: a auto-imagem dos artistas.

3.1.3. Revolucionários de Elite.

*“El artista no puede seguir existiendo. Sí que puede seguir existiendo el comunicador”*³². A frase acima vem de alguém do público. Fala intrigada com a televisão que *“se enciende y ahí está, y ocurre cualquier cosa, y se meten cosas dentro de la cabeza de la gente y hay una manipulación”*³³. Conclama aos artistas a se tornarem comunicadores, através do recurso ao audiovisual citado como exemplo de propagação cultural eficiente que deve ser seguido. No anseio de

³¹ Como se estabelecia essa demanda é um trabalho de difícil mapeação, mas certamente, ela surgiu também através da cultura do companheirismo, conforme diversos relatos de época, o que gera certamente situação de abertura e contato humano muito particular, conformada mais pela confiança entre *compañeros* de diversas categorias sociais que se deu sem que houvesse necessariamente um chão comum de vivências estéticas entre estes; a exceção disso pode ser aplicada aos movimentos culturais de enorme sucesso que parecem já haver nascido de fusões entre cultura de elite e cultura popular, o que nos parece ser o caso do que ficou conhecido como Movimento *Canção Nova*, também analisado no já mencionado artigo de Martin-Bowen vide nota 67.

³² GALAZ, Gaspar. Cuadernos de la Escuela de Arte. N.º 4. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1997. Pg.64

³³ Ibid.

quem fala está presente as marcas de um debate a muito perdido, se é que fora alguma vez travado de fato: a alta cultura *versus* a mídia de massas em uma de suas expressões, a televisão. Efetivamente, e sem que talvez se aperceba, o que o discurso faz é chamar aos artistas a que voltem às funções e posições similares ao estado das artes antes do processo desatado com a arte moderna. Em que consistia a arte pré-moderna e que transformação está implicada na passagem de uma arte pré-moderna à arte moderna?

No correr do século XIX europeu, fica patente que as artes já não são mais as mesmas. Sensivelmente percebe-se a institucionalização dos artistas como grupo a parte, a mercantilização das obras de arte, a desacralização e desritualização dos usos da arte, processo que implica uma transformação aguda dos sujeitos com a arte e que será chamado por Walter Benjamin como *declínio da aura*.³⁴ A arte, anterior ao processo de perda da aura, não estava descolada do conjunto da vida, possuía funções ligadas ao rito religioso e não raro o objeto de arte encarnava a universalidade divina ao menos durante seu uso ritualístico. Pressupunha-se que todos deveriam dominar seu código ou sua hierarquia de códigos, mesmo que esse código se traduzisse como mistério, como indizível. Além disso, no desenvolvimento da tradição pictórica européia, a concepção de arte como representação do real e do ideal (divino) torna-se hegemônica a partir da difusão das técnicas de perspectiva a partir da Renascença.

A arte moderna libera-se de suas funções miméticas por diversas razões e em parte pelo fato de ter sido suplantada por técnicas avançadas para a reprodução da imagem como a fotografia. A análise desta liberação está presente em textos de Benjamin e também em Pedrosa, constituindo mesmo uma espécie de lugar comum das análises em história da arte.³⁵ A perda da função mimética é acompanhada pela perda da função midiática da arte, esta última sendo aferida

³⁴ BENJAMIN, Walter. *A Obra de arte na Época de sua reprodutibilidade técnica*. In:_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas, volume I. São Paulo, Brasiliense, 1994. pg. 165-196.

³⁵ Ver como exemplo o artigo: PEDROSA, Mário. *As Relações Entre a Ciência e a Arte*. In:_____. **Forma e Percepção Estética**. Obras Escolhidas, volume II. Organização de Otilia Arantes. São Paulo, EDUSP, 1996. pg.243-251. No trabalho referido, redigido em 1953, Mário apresenta uma discussão sobre figuração e arte a partir do debate de alguns autores da *Gestalt*.

pelas funções religiosas e míticas da arte anterior a modernidade. Ao mesmo tempo em que perde funções, ganha certas liberdades como as que concernem à experimentação plástica, processo que se acelera vertiginosamente a partir do(s) modernismo(s). É nesse intervalo entre perda de funções miméticas e midiáticas/mediadoras e abertura do campo de experimentação plástico que o fosso entre arte e sociedade se alarga, tornando as artes plásticas cada vez mais somente o reduto de especialistas que validam e fazem circular as obras de arte que, de maneira comum, são cotadas em valores monetários expressivos, sendo o mercado de artes o quase único elemento vinculado ao campo artístico que mantém uma institucionalidade extra-artística.

Por isso, não é de se estranhar que, num processo social cuja uma das tônicas discursivo-ideológicas centrais seja o valor humano/social dos diversos momentos e elementos da vida, a arte e os artistas entrem na berlinda da significação de seu ser e sua atividade.

Quem são os artistas? O que distingue seu afazer das demais atividades?

*“Yo le llamo trabajo... porque (el artista) es un hombre trabajador; un hombre fundamentalmente trabajador. Nos tenemos que entender como trabajador. Porque no es un tipo que esté allí tirado en el suelo, esperando el polvito de las estrellas.”*³⁶ A fala é de Francisco Brugnoli, artista plástico chileno, um dos iniciadores da estética pop no Chile. Na descrição-projeto de Brugnoli algo tão universal quanto o trabalho caracteriza a função do artista. A identidade com o trabalho e com os trabalhadores é tônica evidente do período, sendo quase desnecessário rememorar-lo. A luz desse foco, desse elemento – o trabalho - encarnado de uma só vez ou alternadamente nas massas, no povo, nos trabalhadores, mais uma vez a descrição do artista vem carregada de *mea culpa*, denunciatória do lugar do desencontro. Mais que descrição, o trecho é projeto de identidade coletiva: se identificar com o trabalho e não com possíveis dons sensibilizados pelo pó das estrelas que distribuem as graças da inspiração. Consciência dolorida de si, a figura do artista parece todo o tempo querer se

³⁶ GALAZ, Gaspar. Cuadernos de la Escuela de Arte... Pg.89

dissolver em outra parte, orientada pelos desígnios de outros protagonistas que não os artistas em sua acepção romântica-aristocrática, que forma a imagem clássica do artista como gênio³⁷. “*La única actitud diferente, revolucionaria, que uno podía tener, o la única con que un artista joven puede llegar a hacer un arte de valores importantes, es que crean en el fondo en la necesidad de plantear una obra dentro de la sociedad y abandonen esa idea de que el artista es un genio.*”³⁸ Dirá Brugnoli ainda em seus esforços por definir a atitude artística que requer um processo revolucionário. Mas aqui, mais uma vez, os elementos de identificação do artista e seu fazer não parecem ainda muito nítidos; afinal, o que define se uma obra está dentro ou fora da sociedade? O desejo manifesto do artista? Uma orientação estética/temática/formal que possa ser abstraída da obra?

Tecendo comentários em uma expressão anárquica dessa má consciência do artista, o artista plástico Felipe Noé torna-se um polemista ajudando assim a elucidar o campo de forças das idéias em circulação. Acossado por seus pares, não hesita em declarar:

Pellegrini me ha dicho, en forma caricaturesca, que yo soy un revolucionario de elite, lo cual es un contrasentido. Pero creo y acepto esta crítica y esta caricatura, y yo mismo me apodo como tal. Yo soy un revolucionario de elite. Todos nosotros por momentos, creo además, que si no pasamos a otro terreno no tenemos más remedio, en cuanto a artistas, que ser revolucionarios de elite; salvo que instrumentalizemos nuestro medio, y lo hagamos como hombres y no como artistas.³⁹

Numa definição de si que abarca o contra-senso político, Noé aborda uma questão central do debate sobre artistas e revolução, arte e sociedade tal qual essa discussão surge na modernidade ocidental/ocidentalizada: trata-se dos usos da arte e sua instrumentalização. Como já abordamos, uma característica do campo das

³⁷ A idéia de artista como gênio, em sua acepção romântico-aristocrática está vinculada a tese de “arte pela arte” que vez ou outra emergiu no campo artístico moderno, em geral como manifestação de um período de refluxo do engajamento de artistas e intelectuais diante de um cenário político de cerco aos opositores do poder estabelecido. Ver: DENIS, Benoit. **Literatura e Engajamento:** de Pascal a Sartre. Bauru, EDUSC, 2002. pg. 198.

³⁸ GALAZ, Gaspar. Cuadernos de la Escuela de Arte...Pg.91

³⁹ Ibid.Pg.100.

artes moderno é uma crescente autonomização e auto-validação de seus termos por seus circuitos institucionais. Qualquer uso das artes que não observe essas regras de validação certamente deverá sofrer processos de crítica que apontem a instrumentalização da arte, marca da qual ela deveria estar supostamente liberada segundo os ditames hegemônicos do campo artístico moderno⁴⁰. Nesse sentido é expressiva a última frase de Noé: que a instrumentalização ocorra deve ser algo imputado aos homens por traz dos artistas e não aos artistas em si. Mas, só o fato de que o circuito artístico moderno se erga como campo de linguagem própria, a princípio não submetido a outras fontes de validação que não seus próprios discursos, implica numa autonomia real, ou seja, é só a natureza da arte e suas qualidades intrínsecas que determinam a valorização da obra e do artista no campo artístico? Como devemos considerar a crítica persistente nos segmentos mais críticos da intelectualidade de que o mercado funciona como o grande validador das artes?

3.1.4.

Para no morir de hambre en la Arte⁴¹.

Pois a questão do mercado é uma crítica persistente no pano de fundo dos debates promovidos pelo IAL; parece mesmo que, o artista, para começar a conectar sua obra com o povo, deve abrir mão de tê-la como mercadoria

⁴⁰ A caracterização da autonomia do campo artístico moderno é obviamente parcial, embora certos discursos internos ao campo possam não admiti-lo. O trabalho de Bourdieu que elabora uma sociologia do campo artístico a partir do desenvolvimento histórico da literatura na francesa pós-revolucionária, dá indicações gerais sobre as imbricadas relações entre campo artístico e campo político. Ver: BOURDIEU, P. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

⁴¹ O título é uma referência a uma ação artística do grupo CADA em 1980, grupo de artistas que atuou no Chile durante a ditadura sendo opositor à mesma. É uma apropriação parodial, já que um dos elementos que conformam a reflexão e a prática estética do grupo CADA é crítica às posturas modernistas da arte produzida no Chile no auge de seu modernismo artístico: décadas de 50 a 70. RICHARD, Nelly. **Márgenes e Instituciones**: Arte em Chile desde 1973. Santiago do Chile, Metales Pesados, 2007.

disponível às regras de mercado. Mercado e povo funcionariam nesse circuito discursivo como espécie de antônimos naturais⁴².

Mas até que ponto os artistas chilenos e latino-americanos estavam realmente submetidos às intempéries do mercado para que este se erga como um grande inimigo?

Público: Yo solamente quería defender el pasado de los artistas que había aquí en Chile y en otras áreas, porque realmente han quedado muy mal; aparecía que todos vivían del arte, cosa que nunca ha sucedido, aquí no; porque yo creo que Opazo pintaba lindas cosas muy vendibles, y los pintaba antes de ahora; y Balmes y todos nosotros. No sé de nadie que haya vivido del arte. Nada más quería defender eso.

Miguel Rojas Mix: Más bien han muerto de arte...

Público: Más bien morir de arte...⁴³

A intervenção do público é parte do debate “*Los artistas jovenes y el cuestionamiento del arte*” e é uma resposta a fala de Aldo Pellegrini, que argumentava que a crise da arte está vinculada a um processo de deslegitimação e perda de sentido da arte quando esta se torna mercadoria. A resposta à fala de Aldo quer defender os artistas chilenos da “acusação” – não feita por Aldo Pellegrini, não ao menos no trecho transcrito - de terem vivido de arte. A defesa moral dos artistas esbarra porém em um problema muito concreto: independente de quererem ou não vender suas obras no mercado de artes, o fato é que inexistia um mercado de artes no Chile até ao menos finais dos anos 50.

Carmen Waugh, uma de nossas entrevistadas, uma das primeiras galeristas no Chile, comenta a respeito do público que visitava sua galeria nos anos 50: “*Sí, era mínimo. Era muy poca la gente. Y no había por ejemplo posibilidad de varios*

⁴² Mercado e popular são conceitos em imbricada relação no campo artístico como categoria sociológica genérica; no já mencionado trabalho de Bourdieu, trabalho detido sobre o campo artístico literário na França do século XIX, observa-se no sucesso de alguns autores a possibilidade de certa mescla entre sucesso de mercado e popular, já que, para obter sucesso, uma obra deve ser popular ao menos no sentido de ser massiva. Mas para além dessa primeira aproximação, Bourdieu observa por exemplo, a valorização do trabalho de Zola em seu transpasso entre a consideração de “comercial” e “vulgar” em “popular” carregando nesse atravessamento a carga positiva do progressivismo político, exemplo que nos parece próximo ao campo artístico chileno nos anos 70. BOURDIEU, P. **As Regras da Arte...** pg.136.

⁴³ GALAZ, Gaspar. Cuadernos de la Escuela de Arte...Pg.66

compradores ¿no? Si se vendía algo era un éxito total. No había la costumbre de... digamos que, que vinieran a unos lugares nada más que para exposiciones y venta de obras, de cuadros, esculturas...”⁴⁴. Ainda segundo seu relato, Carmen passou cerca de 20 anos – dos anos 50 aos 70 – sem conseguir se manter a base da venda de obras e seu prestígio nos meios artísticos enquanto galerista demonstra que isso não se deu por algum rechaço dos artistas a idéia de galeria de venda de obras. Os artistas sobreviviam em geral à sombra de empregos públicos. O citado artista plástico José Balmes, presente na mesa de debate, traçou toda sua carreira pictórica, da formação inicial à consagração internacional, vinculado à Universidade do Chile.

Na discussão sobre a relação entre campo artístico e mercado há uma curiosa ambigüidade que nos parece um fruto típico da modernidade latino-americana. Entre os artistas latinos nesse período, a crítica à mercantilização das artes é fortíssima e o mercado de artes nos países da América Latina, praticamente inexistente. Como é possível tal ambigüidade?

A resposta primeira - e a nosso ver, primária - seria atribuir tal discussão a uma importação de idéias parcamente refletidas. É certo que, uma das características da modernidade latino-americana é tecer um jogo de espelhos com a(s) modernidade(s) européia(s) e, em anos mais recentes, com a modernidade norte-americana. Portanto, as idéias para cá afluem e ganham eco em instituições que, por seu turno, também partilham de tradições presentes nas modernidades européia e norte-americana. Obviamente, a circulação de idéias não é unilateral; tanto as instituições por aqui desenvolvem trajetórias e idéias particulares, quanto também influem nos rumos da modernidade ocidental de capitalismo central. É importante notar, porém, que esse jogo de espelhos e influências não elimina a relação assimétrica existentes entre os espaços.⁴⁵

⁴⁴ WAUGH, Carmen. Entrevista concedida a Sílvia Cáceres. Santiago do Chile, 09 de julho de 2009.

⁴⁵ Quanto à definição de uma modernidade latino-americana; esse é um debate de literatura muito vasta. No que tange a modernidade nas artes-plásticas, cremos que uma definição sintética encontra-se no trabalho de Aracy Amaral, que por seu turno dialoga com a reflexão da crítica de arte uruguaia Marta Traba e com o trabalho já citado de Canclini. Seguimos nesse trabalho a

Outras respostas podem ser tecidas em consideração a essa pergunta: podemos pensar/lembrar que a Europa é o lugar de formação e muitas vezes, consagração de uma série de artistas latino-americanos até ao menos o fim da década de 50. A Europa era uma espécie de porta que abria a possibilidade de ser vendável no mercado internacional de artes ou no exíguo mercado de artes na América Latina, cujo um dos elementos fortes de validação autoral é justamente uma projeção fora da América Latina. Um desdobramento dessa questão é a consagração do artista latino-americano desde seu lugar de exotismo como elemento esperado, projetado por esse mercado internacional que opera uma espécie de “divisão internacional do trabalho artístico” onde caberia à Europa e aos EUA a expressão de vanguarda e a cantos de modernidade periférica a expressão da “cor local” presa à série de lugares-comuns identificados como exóticos desde o ponto de vista europeu, como a mata tropical, a população mestiça, a exuberância da cor sob o sol dos trópicos e variados temas atados nesse imaginário de centro-periferia como pertencentes ao subdesenvolvimento: a pobreza dos camponeses, as cidades coloniais, os povos autóctones e a mestiçagem cultural, social e política entre o pré-moderno e o moderno. Pedrosa já há muito denunciara os preconceitos em torno dessa divisão internacional do trabalho artístico, assim como os atavismos que a mesma provocava no desenvolvimento das artes plásticas, sobretudo quando era defendida com entusiasmo nacionalista pelos locais, pelos latino-americanos.⁴⁶

caracterização da autora, que lê a modernidade latino-americana como marcada por esse jogo de espelhos com a modernidade de países/ regiões de capitalismo central – EUA e Europa. Além disso, típico da modernidade periférica latino-americana seriam as sobreposições de temporalidades modernas, pré-modernas e pós-modernas em constante diálogo no cenário cultural. Ver: AMARAL, Aracy. *Modernidade e Identidade: as duas Américas Latinas ou três, fora do tempo*. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org) **Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina**. São Paulo, Memorial – UNESP, 1990. pg.171 – 183. Para uma recopilação de posições acerca da modernidade latino-americana é de valia consultar o trabalho de Jorge Larraín citado na bibliografia.

⁴⁶ A defesa de um desenvolvimento autônomo das artes plásticas no Brasil e na América Latina é parte da base dos argumentos de Mário sobre a pertinência do Concretismo brasileiro. Em um artigo de balanço sobre o desenvolvimento das artes plásticas no Brasil a partir do advento das Bienais de São Paulo, Mário mais uma vez tece esta tese. Ver: PEDROSA, Mário. *A Bienal de Cá para Lá*. In: _____. **Política das Artes...** pg. 262

Portanto, a discussão sobre mercado de artes na América Latina e seus efeitos nefastos para o campo plástico não é uma discussão alienígena, ao contrário; pois essa ausência pode ser ainda assim imperativa, atuando de maneira fantasmagórica, assombrando sem estar, causando o paradoxo de não se saber se seria mais válida uma presença mais marcante do mercado de artes ou essa presença eventual, marginal e marginalizante, que adensa a necessidade de subordinação dos artistas ao mecenato de Estado e às figuras do poder no plano nacional e a inserções folclorizadas no plano internacional. A forte sensação das ambigüidades trazidas por uma modernidade dependente, em países de economias dependentes, subdesenvolvidas, marcará o debate intelectual à época, assim como os projetos para o campo cultural e artístico no Chile da *Unidad Popular*.

3.1.5.

América, no invoco tu nome em vano.

*Y así pues, en lo alto de estos montes,
Lejos de Chile y de sus cordilleras
Recibo mi pasado en una copa
Y la levanto por la tierra entera,
Y aunque mi patria circule en mi sangre
Sin que nunca se apague su carrera
En esa hora mi razón nocturna
Señala en Cuba la comun bandera
Del hemisferio oscuro que esperaba
Por fin una victoria verdadera.*

Pablo Neruda – Escrito en el año 2000

Da série de pequenos debates relacionados com que optamos construir esse capítulo talvez o debate sobre o latino-americanismo, que nomeia o mesmo, seja o que melhor se preste a estereotípias que podem se formar em nosso olhar histórico, olhar sempre anacrônico, sempre atualizado com a sensibilidade do presente para a tomada do passado. Afinal, o conjunto de países identificados

como a América “ao Sul do Rio Grande”⁴⁷ viveram nos últimos anos momentos de reinserção subordinada no mercado internacional, mercado que oferta produtos para todas as facetas da vida: de minérios para a grande indústria aos diversos ícones da cultura pop sempre presentes em nosso cotidiano cada vez mais tomado por telas planas de vídeo. Nesse ambiente, o latino-americanismo enquanto ideologia tornou-se um debate defasado por professar uma opção cultural regionalista que não coaduna com a produção cultural-simbólica altamente internacionalizada.

Concordamos com Canclini quando o autor menciona pólos de produção cultural estabelecidos na América Latina que compõem centros exportadores de produtos culturais pertencentes ao “popular-internacional”.⁴⁸ Porém, mesmo sabendo que a América Latina é ao mesmo tempo produtora e consumidora da cultura de massa internacionalizada, não sendo assim um ente passivo nas trocas culturais contemporâneas, pensamos que o dilema da assimetria das trocas culturais entre América Latina e países pertencentes à modernidade de capitalismo central ainda persiste, sendo a valorização do latino ainda tributária de sua caracterização como produto exótico, sendo o exotismo – apesar das virações culturais pós-modernas - uma marca velha de baixo valor agregado.⁴⁹

Outro elemento deve ser agregado ao cenário desde onde nos voltamos para analisar os anos 60 e 70: quando da onda de insatisfações com o

⁴⁷ A expressão “ao Sul do Rio Grande” é uma referência a fronteira geográfica entre EUA e México; eventualmente surge quando um autor não quer se referir à América Latina, para se afastar dos conteúdos identitários e ideológicos que o termo porta.

⁴⁸ CANCLINI, N.G. *La Modernidad Después de la Posmodernidad*. In: BELLUZO, A.N. de Moraes. **Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina**. São Paulo, UNESP, 1990. pg.201- 237.

⁴⁹ Pode-se objetar esse lugar subordinado do exótico a partir da constatação de que produtos culturais tidos como exóticos compõem o repertório de diversos modernismos; que elementos considerados exóticos pela modernidade europeia, como a arte dos povos ditos primitivos, foram elementos centrais para o desenvolvimento do cubismo, por exemplo. Os exemplos se sucederiam. Contudo, o importante notar é que, nesse processo de tomada dos produtos culturais tidos como não modernos e exóticos, há sempre uma passagem do lugar de anúncio que altera o valor atribuído ao produto cultural. Assim, uma máscara ritualística de uma tribo africana não terá no ocidente valor equivalente a um quadro como *Demoseilles d'Avignon* de um Picasso inspirado na arte africana. Sobre a tomada da arte dos povos primitivos pelos diversos modernismos ver: PEDROSA, M. *Panorama da Pintura Moderna*. In: _____ **Modernidade Cá e Lá**. Obras Escolhidas, volume IV. Organização de Otília Arantes. São Paulo, Edusp, 2000. pg.148

neoliberalismo em diversos países latino-americanos no final dos anos 90, há certa reabilitação do latino-americanismo como ideologia e a defesa de articulações regionais. Processo este que está articulado no plano político-institucional com a eleição de presidentes com plataformas e discursos mais a esquerda no espectro político – Lula, Kirchner, Lagos, Chaves, entre outros – formando um ambiente de retomada de um debate que remete às utopias de integração regional vivenciadas nas décadas de 60, num contexto onde o que domina são as alianças internacionais pragmáticas que se dão sobretudo no plano econômico estrito senso.

Em resumo: sendo esse um debate-projeto sonhado durante os anos 60 e 70, minado no Cone Sul durante a ditadura, esquecido por muito tempo e retomado por posições e projetos políticos tão diferentes abarcados pela chamada “onda à esquerda” dos últimos anos na América Latina, o *latino-americanismo* torna-se uma discussão com muitas frases cortadas que vão sendo preenchidas pelo estofamento político-ideológico dos mais diversos matizes políticos. A história da idéia e seus usos não é portanto nem um pouco lisa. Mas, diferente do destino de ostracismo que teriam outros termos correntes nas décadas de 60 e 70 – termos como atraso, dependência, imperialismo – o núcleo duro em torno do *latino-americanismo* ainda inspira polêmicas: a possibilidade de integração e desenvolvimento regional cujo fim é minar com a inserção subordinada da América Latina na cena global.

Guardadas as observações recém tecidas, podemos agora voltar ao debate no IAL. Interessa-nos inquirir: qual era a reflexão/concepção sobre América Latina que se dava durante o governo *Unidad Popular* sob auspício de uma instituição chamada de Instituto de Arte Latinoamericano?

Uma das passagens compiladas onde esse debate está mais aflorado é quando se inicia uma discussão sobre uma exposição de Luis Felipe Noé realizada no IAL em maio de 1971. Nela, o artista elabora uma instalação onde sobre certa cena plástica há frases pintadas com dizeres como os que se seguem: “*EL ARTE*

DE AMERICA LATINA ES LA REVOLUCIÓN, El arte es revelación y solo hay una forma de revelar la imagen de América Latina: La Revolución”⁵⁰.

Pela passagem, vemos o vínculo intrínseco que o artista sugere entre imagem latino-americana e revolução. Inquirindo o artista sobre a obra, o público intervém: *“Latinoamérica se caracterizaba por carecer de un lenguaje con contexto, algo que le permitiera identificarse consigo misma y tener una cultura propia. ¿Cree usted que su imagen tiene peso histórico y define una identidad?”*⁵¹

A pergunta parte de uma constatação sobre situação inicialmente pretérita – a América Latina *caracterizava-se* pela carência de linguagem com contexto – mas que logo revela o que a torna um pretérito imperfeito: na formulação subsequente é perceptível a dimensão de inacabado da tarefa, a contínua busca por identidade, por linguagem e contexto próprio para a América Latina. Delineia-se aqui uma definição de América Latina como projeto identitário.

Mais a frente, o público volta a formular uma pergunta ao artista plástico Noé: *“América Latina es la fusión de lo europeo y lo aborígen. ¿Su arte representa este hecho?”*⁵²

Mais uma vez uma formulação precede a pergunta. Só que dessa vez, o uso do tempo verbal dá o tom de afirmação sem voltas temporais – a América Latina *é* a fusão do europeu com o aborígine. O que a definiria é certo encontro étnico, definição bastante abrangente; pois certo encontro entre europeus e povos autóctones não é uma das características das diversas sociedades de passado colonial?

A resposta de Noé a primeira pergunta mais uma vez acende a polêmica trazendo luz às premissas que constituem a pergunta. Após argumentar que sua intenção com a exposição não é a de criar alguma imagem para a América Latina, é reinquirido sobre o possível sentido histórico contido em sua mostra. Ao que responde:

⁵⁰ Explicações sobre a exposição e a recopilação de algumas frases que a compunham encontram-se na nota de rodapé das páginas 115-116 do já citado: GALAZ, Gaspar. Cuadernos de la Escuela de Arte...

⁵¹ Ibid. Pg.100

⁵² Ibid, Pg.101

Si, pero yo no sé si usted tiene algún pariente de la generación incaica. Yo creo que hay tanta relación con eso como la que tengo yo con un chino. Creo que, evidentemente, cuando vino la primera invasión imperial, que fue la española, voló con todo, como podadora; y no hay que seguir hablando más que de nostalgia sobre una cultura que fue antes de nosotros. Somos distintos hombres, es un distinto pueblo. [...] Evidentemente, el tener nostalgia de Machu Pichu es como tener nostalgia de Paris, es una nostalgia que nos es cotidiana.⁵³

O trecho é uma resposta à primeira pergunta, onde a questão étnica não estava posta claramente, Noé parece aqui detectar certo fundo de argumento que, se não necessariamente corresponde à argumentação que tem em conta o primeiro inquiridor, tem a ver com certa ânsia do público, que em seguida formula a questão étnica de maneira clara e numa posição contrária ao recém argumentado por Noé. Também interessante do trecho é a localização da relação com povos autóctones como um passado de glórias expressas nas ruínas de Machu Picchu, posta ao lado da nostalgia de Paris, símbolo da modernidade plástica. A justaposição do poder simbolizador de Machu Picchu somado ao poder simbolizador de Paris, cria uma alegoria do artista latino-americano, que, na década de 60 e 70 parece viver uma utopia de trânsito entre a cidade letrada (Rama)⁵⁴ e a cidade incaica que precede a letra moderna e seu poder, formando na junção dos dois espaços uma utopia de mescla definitiva entre as referências culturais e de poder metropolitanas e a imagem nostálgica das referências culturais e de poder dos povos autóctones. É como se pela junção utópica se pudesse enfim retornar à esses espaços que, isolados, tornam-se inalcançáveis: não se pode retornar a Machu Picchu nem sorver e ser sorvido integralmente por Paris do ponto de vista identitário coletivo, enquanto latino-americano.

Portanto, independe da correção histórico-étnica da frase de Noé – se de fato se pode dizer que a cultura e populações autóctones foram totalmente

⁵³ Idem.

⁵⁴ Fazemos menção à tese de Angel Rama sobre o papel dos intelectuais enquanto administradores da colônia. Na tese de Rama, a palavra escrita era uma espécie de passagem entre dois mundos, uma vez que o intelectual letrado se identificava com a metrópole e mediava o poder metropolitano sobre a massa iletrada da colônia. Ver: RAMA, Angel. *A cidade letrada*. In: _____, **A Cidade das Letras**. São Paulo, Brasiliense, 1985. pg. 41-53.

dizimadas – o fato é que sua formulação nos parece muito lúcida por tocar um ponto central dessa busca identitária pelo latino-americano. Aqui, as tensões temporais giram em torno das definições de passado e presente, sendo o passado geralmente romantizado a partir de teses próximas ao indigenismo e o presente vivenciado como uma tensão onde persistem elementos do passado, ao mesmo tempo em que há uma indefinição cultural devido às marcas do colonialismo e seus jogos de espelho com a metrópole. Durante o período do governo Salvador Allende as tensões passado/presente são sentidas como em vias de resolução; pois a dimensão de futuro é vivenciada como gesta da ação de todo o dia nos atos da revolução que transformaria a situação de atraso colonial. O futuro é portanto muito palpável desde essa sensação corrente. E o futuro é traduzido pelo campo político de esquerda como marcado pelo signo da revolução como tempo demiúrgico, criador do novo homem.

Retomando as idéias contidas nas frases que Noé utiliza em sua exposição, como já mencionamos, vemos a proximidade com que o termo América Latina surge colado à idéia de revolução em sua acepção socialista. Sobre isso, comenta Pedrosa: *“Es claro que en su sentido total, el es la Revolución, el arte de Latinoamerica es la Revolución. Yo estoy de acuerdo con los chicos de la Ramona Parra, con los de París, etcétera.”* Na declaração de Pedrosa, há a vinculação entre arte latino-americana e revolução como fim último das artes na América Latina⁵⁵. Completando sua declaração, afina sua defesa com as conclusões dos jovens da Brigada Muralista Ramona Parra e dos jovens que impulsionaram e vivenciaram o Maio de 68 parisiense. A junção instantânea de elementos a princípio não relacionados – a experiência das BRP e o Maio de 68 francês – revela uma faceta da circulação simbólica dos anos em quadra, anos marcados pela ascensão de projetos radicais de esquerda cujos líderes eram majoritariamente jovens e cujo um dos marcos históricos globais mais

⁵⁵ Não é neste capítulo que nos deteremos sobre as concepções de Pedrosa. Mas é necessário fazer-se notar que é persistente na obra de Pedrosa a vinculação entre arte e revolução não num sentido instrumental, mas no sentido que a arte para Pedrosa é “exercício experimental da liberdade” tentativa de emancipação de totalização do humano na humanidade que só pode ser obtida na revolução como emancipação global dos seres humanos.

rememorados é o Maio de 68 parisiense-internacional. Esse ambiente é vivenciado na América Latina junto ao desdobrar das conseqüências para as esquerdas latino-americanas da Revolução Cubana, evento que se tornará paradigmático no continente e internacionalmente, oferecendo diversos ícones para o fomento da cultura de esquerda, sendo um dos mais persistentes temporalmente a imagem de Che Guevara.

Junto ao já mencionado é necessário agregar ao menos mais dois elementos para auxiliar na compreensão desse clima de época: (1) um elemento conjuntural: o clima de alinhamento terceiro-mundista que ganha força em movimentos como a oposição internacional à Guerra do Vietnã e (2) uma tradição no pensamento político latino-americano expressa em personagens tão díspares como Mariátegui e Bolívar que reforçam o latino-americanismo como projeto de emancipação adequada à América Latina.⁵⁶ Ou seja, tanto através de um desenvolvimento histórico próprio, - a existência de uma tradição de pensamento unificacionista - quanto pela conjuntura internacional que, de maneira inédita, vê emergir em cena fortes movimentos protagonizados pelo chamado Terceiro Mundo, aflora neste período linhas que convergem na busca identitária do sujeito de passado colonial que persistia com graves desequilíbrios internos e em suas relações com as ex-metrópoles.

Mencionando esse momento de busca identitária e a forma como isso possui impacto no campo artístico e para sua consciência colonial, comenta Pedrosa: *“Los artistas de este continente han sido formados en Europa. Pero hasta que haya esta consciencia de este colonialismo, que esta cultura en America Latina, para constatar que es un momento de transformación del ser colonial, eso coincide con todo el aspecto político y social de ahora.”*⁵⁷

⁵⁶ O debate sobre as matrizes do latino-americanismo, segundo a bibliografia de autores que se dedicam a questões culturais no Cone Sul que consultamos – Avelar, Sarlo e Richard – ainda está por ser melhor elaborado. Contudo alguns apontamentos encontram-se no trabalho de Santiago Castro-Gómez, de onde tiramos os comentários do parágrafo a que se refere esta nota. Ver: CASTRO-GÓMEZ, S. *Geografías poscoloniales y translocaciones narrativas de lo latinoamericano*. In: FOLLARI, R. & LANZ, R. (comp.). **Enfoques sobre la Posmodernidad em América Latina**. Caracas, Editorial Sentido, 1998. pg.155-182

⁵⁷ GALAZ, Gaspar. Cuadernos de la Escuela de Arte... Pg.117.

O latino-americanismo pode ser descrito como ideologia de unificação regional cujo fim era libertar a América Latina de seu passado colonial, libertação cuja primeira condição seria a consciência desse passado-presente de dependência em relação à Europa. Nesse ponto a análise de Pedrosa é uma descrição sucinta do diagnóstico e da tarefa que a intelectualidade latino-americana se punha nesses anos e que surgia no Chile do governo Salvador Allende lendo tal governo como momento propício que permitiria coincidir a consciência da dependência com “*todo el aspecto político y social de ahora*”. O que estava em jogo nessa busca identitária não era um isolamento, um ensimesmamento cultural, muito ao contrário: era a possibilidade de localizar o valor específico da cultura latino-americana dentro do concerto cultural internacional. Era uma busca pelo particular que permitiria o alçar-se ao universal na trajetória da cultura ocidental. Mas essa possibilidade implicava em riscos e Mário, seguindo sua fala, localiza a tarefa intelectual posta e seus desafios:

En América Latina nosotros, con intelectuales, con artistas responsables, podemos responder a este proceso [de transformações macro-económicas]. No haciendo conmemoraciones de esto, sino tomando una actitud de la misma audacia, no solamente en relación a las compañías o a los Estados Unidos, sino a los países metropolitanos y al mundo entero. Como transformar esto en arte individual? Ese es el problema que nadie puede definir, nadie puede ‘a priori’ decir qué hacer.” Pg.118

A modernização econômica, plataforma política primeira do governo *Unidad Popular*, não garantia a superação da dependência cultural e isso era sensível para uma geração de intelectuais afinados com uma visão crítica da *teoria do reflexo* que, em sua formulação dentro de certas versões do marxismo, implicava na tese de que a dimensão econômica estrito senso determinava a cultura.⁵⁸ Mais do que modernização econômica, o grande sonho da utopia sessentista implicava na possibilidade da América Latina deter os rumos de sua modernidade, liberando-se de fluxos modernizadores que sempre pareciam ficar

⁵⁸ Uma recompilação de teses culturais dentro do marxismo que possibilita certo mapeamento da teoria do reflexo dentro dessa tradição encontra-se em KONDER, Leandro. **Os Marxistas e a Arte**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

pela metade, permanecendo a região sobre o afluxo de temporalidades várias, desde sensibilidades pré-modernas a levas de modernização sobrepostas. O ponto de partida dessa definição identitária já o sabemos: a agrupação da América Latina baixo a experiência comum de colônia. E quanto ao ponto de chegada, ou, o que pode vir a ser o latino-americano como projeto político-social e cultural, a partir do trabalho sobre essa experiência comum, étnica (mestiçagem) e política (colonialismo) que fazem parte da história da América Latina?

Sobre este ponto, cremos ser elucidativa a fala do comentador da primeira parte do debate. Iniciando a conclusão do debate, nos diz: *“la labor nuestra debe ser en esta doble vertiente, en la medida que debemos crear nuevas formas y debemos luchar por crear una cultura que se identifique – yo no pienso en Chile -, que se identifique con Latinoamerica, una consciencia que ha surgido con gran vigor y con gran violencia en todos nosotros.”*⁵⁹

A luta por criação de uma nova cultura é a luta por deter o poder criador de *tradições não tradicionais*, ou seja, de *tradições modernas*. O momento de passagem da independência a autonomia cultural é porém um momento de risco, de salto no escuro: ninguém sabe aonde essa passagem levará; é a fé na ação política e nas capacidades transformadoras da revolução social que move essa aposta na necessidade de uma nova cultura cuja proposta emerge *“con gran vigor y com gran violencia”* entre todos. Assim, a definição das possibilidades futuras da identidade latino-americana assentava-se sobre as esperanças postas no desvelamento/desalienação sobre o passado que tornaria translúcido o presente-futuro. Esse argumento torna-se evidente quando analisamos o uso do termo *consciência* no trecho recém transcrito.

O que se pretende significar quando se toma o termo *consciência* de maneira tão palpável, algo que poderia mesmo emergir com força e violência entre as pessoas? Como já deve ter sido possível identificar, quase tudo no Chile do período UP ganhava contornos coletivos, massivos, ao menos em suas definições correntes. Para as esquerdas chilenas a palavra *consciência* muitas

⁵⁹ GALAZ, Gaspar. Cuadernos de la Escuela de Arte...Pg.49

vezes surge como sinônimo de compreensão de uma realidade que até então não era apreendida em seu todo; assim é que se pode dizer que a consciência surge, é tomada, se propaga, etc. São ao menos três grandes consciências, clarificações apontadas pelos discursos das esquerdas durante o período: (1) a consciência nacional - a *chilenidade* -, (2) o discurso latino americanista e atravessando essas duas últimas, (3) a consciência revolucionária que se defendia quase sempre em uma perspectiva internacionalista.

O *latino-americanismo* como projeto de identidade regional surge como uma radicalização da luta identitária que se soma ao processo de identidades nacionais e os transcende. Assim, embora diversos intelectuais vinculados à perspectiva de construção de um olhar latino-americano apontassem diferenciações internas na América Latina ao mesmo tempo em que ressaltavam a relevância dessas diferenciações para planos de unificação regional⁶⁰, o fato é que o latino-americanismo como projeto ideológico, em sua linha mais forte defendida pelas esquerdas dos anos 60 e 70, apontava para um plano de unificação regional que abstraía essas diferenças.

Como o leitor terá percebido, tentamos cercear o latino-americanismo a partir de várias perspectivas. Mais do que uma ideologia definida, cremos que deveríamos falar do latino-americanismo como certo caldo de cultura com aportes de distintas tradições políticas, teses culturais, etc. Sendo um caldo de cultura, o latino-americanismo permeia os debates traçados anteriormente nesse capítulo: para a idéia de povo oferta a possibilidade de emancipação e auto-realização, para a idéia de artista-intelectual oferta o espaço imaginário onde este pode produzir de maneira identitária e em um ambiente moderno legítimo, ou seja, sem cópias do espelho europeu. Para a idéia de subdesenvolvimento oferta a imagem da possibilidade de saída do atraso através da revolução. Assim o latino-americanismo soma busca de reconhecimento pela expressão cultural ao popular

⁶⁰ Citamos como exemplo o trabalho da crítica de arte uruguaia Marta Traba, que analisa o desenvolvimento do modernismo na América Latina diferenciando ao menos duas grandes regiões marcadas ou não pela presença de civilizações autóctones em seus territórios nacionais. Para uma explicitação das idéias de Marta Traba ver o já mencionado artigo de Aracy Amaral na nota 87.

fundida a busca pelo autóctone (sentidas em parte como a mesma busca), busca por lugar legítimo ao trabalho intelectual e busca por uma elevação da América Latina no concerto de nações.

Sendo um campo de idéias e imagens identitárias que percorre diversas perspectivas políticas, é tarefa complexa tentar decifrar as formas como a retórica latino americanista inflou e foi inflada pelas esquerdas latino-americanas nos anos 60. Como compreender esse movimento de mão dupla entre identidade e fulguração em uma perspectiva cultural universalista?

3.2.

O Romantismo como chave interpretativa do clima de época.

A compreensão da justaposição de elementos tão díspares talvez possa ser encontrada através de uma chave de leitura sobre a época analisada. Para Löwy e Sayre, os anos sessenta conformam uma das últimas conjunturas de manifestação internacionalizada da *visão de mundo* romântica⁶¹. Na definição de Löwy e Sayre, o romantismo é caracterizado por seu caráter de revolta anticapitalista, caráter que pode se deitar em diversos matizes políticos. Caso leiamos o latino-americanismo das décadas em quadra como utopia cuja fermentação é tributária desse ambiente marcado pelo romantismo, podemos compreender melhor essa circulação simbólica que unia posturas e posições que, aos olhos contemporâneos, podem surgir como grosseiras contradições ou contra-sensos, como as que se seguem em forma de perguntas, algumas já elaboradas ao longo deste capítulo:

Como explicar que, dentro de uma esquerda marcada pela busca do popular houvesse tantos ressaibos contra as manifestações de “incultura” por parte

⁶¹ O conceito de visão de mundo tomado por Löwy e Sayre é de Lucien Golmann. A concepção de visão de mundo nasce dentro de uma tentativa de sociologizar a história ou tornar historicamente sensível a sociologia; assim, Goldmann define como visão de mundo estruturas mentais de longa duração que possuem raízes históricas e são ao mesmo tempo maneiras pelas quais a experiência histórica é organizada com o fim de significar o tempo. Como estruturas de longa duração, as visões de mundo permeiam e imprimem significado a uma série de experiências humanas; portanto, embora certas visões de mundo possuam maior possibilidade de empatia com um ou outro matiz da política moderna, o fato é que visões de mundo costumam ser povoadas por uma miríade de possibilidades de expressões políticas. Ver: LOWY & SAYRE. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis, Vozes, 1995. pg. 28.

dos mesmos populares? Como compreender a força entre a juventude de organizações políticas extremamente rígidas e dogmáticas num ambiente de enormes liberações das vivências – política, sexual, cultural - desses mesmos jovens, liberação mesma que criara a possibilidade para que esses se lançassem como protagonistas políticos de relevância? Como explicar a importância social e simbólica atribuída por grupos de esquerda aos grupos autóctones mesmo em países onde essas populações haviam sido dizimadas fisicamente e subordinadas culturalmente?⁶²

Antes de desenvolver a argumentação de Löwy e Sayre, façamos um pequeno parêntese sobre nossos tempos no sentido de elucidar elementos da presente argumentação. Embora a visão de mundo romântica não possa ser descrita como extinta, a sensibilidade política e cultural de nossos dias é fundamentalmente não-romântica; aliás, segundo Löwy e Sayre, a sensibilidade política de nossos dias em parte se funda numa espécie de reação ao romantismo dos anos setenta.⁶³ Contra o tempo das utopias futuristas se conclama um tempo de realismo pragmático calcado no presente como único tempo de ação-reflexão possível. Assim, informados por nossa sensibilidade temporal contemporânea, sabemos que a caracterização dos anos setenta como década romântica pode adquirir, de saída, uma conotação pejorativa que não buscamos imprimir.

O romantismo é fruto de uma convergência de experiências modernas, mas sobremaneira é o fruto do desenvolvimento do capitalismo e das idéias iluministas. O capitalismo surge como componente do romantismo sobretudo a partir da demonstração de sua faceta exploratória no continente europeu quando do capitalismo industrial do início do século XIX; O Iluminismo surge como componente do romantismo dado a premência antropocêntrica (de arquétipo racionalista no Iluminismo clássico) que o mundo intelectual adquire desde então.

⁶² O grupamento de esquerda uruguaio Tupamaros – nome em homenagem a revolta indígena de Tupac Amaru no Peru colonial - talvez seja um dos exemplos mais acabados do simbolismo com que eram revestidos nessa época os segmentos autóctones, simbolismo que neste caso não possuía nenhuma relação direta com a formação social onde atuavam os Tupamaros.

⁶³ Essa argumentação concentra-se em: LOWY, M & SAYRE, R. *O Romantismo Hoje*. In: _____. **Revolta e Melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis, Vozes, 1995. pg. 305-326.

A definição da visão de mundo romântica sobre esses dois eixos entra em choque com uma série de definições anteriores do mesmo movimento catalogadas pelos mesmos autores. Em síntese, segundo a argumentação de Löwy e Sayre essas analisavam o romantismo como movimento basicamente artístico-literário, de caráter reacionário em relação à modernização política vivenciada a partir da Revolução Francesa e como movimento anti-luzes, ou seja, contrário às idéias iluministas.

Como Löwy e Sayre argumentam, a compreensão do romantismo como anti-luzes é equivocada, pois um dos pilares mais duradouros e característicos do fenômeno romântico é justamente uma antropologia centrada na dimensão do espírito, que, se não necessariamente pode ser considerada racionalista, é ao menos antropocêntrica – a razão ou desrazão emanam do espírito e portanto, é a partir dessa referência antropocêntrica que se deve buscar a manifestação do homem em sua vida individual e social.

Igualmente, o romantismo não se caracterizaria por ser necessariamente um movimento reacionário, favorável ao restabelecimento do *Anciën Regime*. Na tipologia elaborada por Löwy e Sayre, os autores identificam tipos de romantismo reacionário, revolucionários, um romantismo fascista e inclusive um romantismo liberal, que pode parecer uma contradição com a definição de romantismo como visão de mundo anticapitalista, mas que se justifica pela perspectiva tomada romanticamente de que o capitalismo é passível de reformas que eliminariam desigualdades e a exploração⁶⁴. Em todos os casos, o que subsiste é o desconforto em relação ao presente capitalista e a ânsia, o desejo de retorno a uma realidade integrada anterior ao capitalismo. Nas palavras de Löwy e Sayre:

Deseja-se arduamente reencontrar o lar, retornar à pátria, e é precisamente a nostalgia do que foi perdido que está no centro da visão romântica anticapitalista. O que o presente perdeu existia antes, num passado mais ou menos longínquo. A

⁶⁴ A propósito, o romantismo de tipo liberal é muito importante para a compreensão do fenômeno em países de capitalismo periférico, ambiente propício a propagação de esperanças de desenvolvimento reformista do capitalismo.

característica determinante desse passado é sua diferença com o presente: é o período em que as alienações do presente ainda não existiam.⁶⁵

Assim, compreende-se também porque os autores não analisam o romantismo exclusivamente como um movimento estético e sim como expressão mais global de idéias e práticas, como *visão de mundo*.

Essa volta ao passado romântica pode possuir um caráter revolucionário. Na base de muitas vertentes do moderno socialismo estão idéias de comunidades primitivas auto-reguladas, sem propriedade e sem exploração do homem pelo homem. Essa imagem em parte explica o ufanismo indigenista vivenciado pelas esquerdas latino-americanas. Ufanismo que, se por um lado propiciou contatos sociais e políticos com indígenas de forma mais horizontal, por outro lado tendeu a indiferenciar as possíveis perspectivas de futuro dessas populações vistas como “naturalmente” socialistas⁶⁶.

Outros elementos de época podem ser mais bem compreendidos pela chave do romantismo como visão de mundo; a perspectiva humanista e universalista contida na frase de Pedrosa que une instantaneamente os “*chicos de Paris*” do Maio de 68 aos “*chicos*” das Brigadas Muralistas Ramona Parra é parte de um ambiente onde, apesar das diferenciações políticas, culturais e geográficas, havia, sobretudo nos movimentos políticos de esquerda do chamado Terceiro Mundo, a perspectiva de unidade internacional do espírito revolucionário.

Esta fé na resolução de problemas históricos a partir da revolução pode explicar também como as esquerdas, sobretudo as esquerdas oriundas de setores médios letrados, sustentavam velhos preconceitos contra os populares ao mesmo tempo em que alçavam o povo ao papel de protagonista privilegiado das

⁶⁵ LÖWY, M & SAYRE, R. **Romantismo e Política**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993. pg.22/23

⁶⁶ Isso ocorre durante o período UP, momento em que os indígenas ganharam uma série de direitos ao mesmo tempo em que especificidades culturais costumavam ser postas de lado no tratamento legal e político da questão indígena; era como se os indígenas, para as esquerdas à época, compusessem mais um segmento de *companheiros*, diferentes porém inseridos em um mesmo horizonte político e social comum, horizonte esse moderno e modernizante. Ver o já mencionado segundo tomo do trabalho de: SALAZAR & PINTO. **Historia Contemporânea de Chile II: Actores, Identidad, Movimientos**. Santiago do Chile, LOM, 1999. pg.158.

transformações em curso. Diferente do essencialismo cultural hoje propagado pelo mesmo tipo de segmento social e político⁶⁷, a aposta de época era na possibilidade de ilustração, educação dos populares no curso das transformações. Obviamente há variações nesse discurso e, discursos que podemos chamar de mais elitistas e voluntaristas – como o encontrado na fala de Ernesto Saul - conviviam com concepções mais democráticas como a defendida por Mário Pedrosa em sua concepção de arte-educação, e a defendida como método de alfabetização por Paulo Freire. Em comum há a esperança de que *o caminho se constrói no caminhar*⁶⁸ e que, uma vez deslanchado o processo de contato entre intelectuais e massa, o processo de aprendizagem – de mão-dupla nas concepções democráticas e unidirecional em concepções elitistas – não teria volta e resultaria na construção de um “novo homem” desapegado de concepções capitalistas de vida.

Hoje vivemos uma realidade onde as análises políticas produzidas sobre o manto da cientificidade se cercam de todos os elementos de controle e aferição possíveis: pesquisas de opinião, estatísticas, etc, etc. Todas essas tentativas de cerco ao real crescem na mesma proporção em que diminuem a oferta de explicações globais sobre o real. Ao contrário, nos anos setenta a análise política se dava sobretudo na arena discursiva e no embate político direto, o que não proporcionava muito lugar aos analistas como artífices técnicos da justificação e da organização da vida institucional, embora eles já existissem à época e tenham, segundo Salazar, se tornado os ocultos ganhadores históricos desse período⁶⁹. A

⁶⁷ Referimos-nos aos seguimentos médios intelectualizados de perfil político mais a esquerda, que seriam aqui o seguimento social mais próximo de uma espécie de descendência dos seguimentos médios intelectualizados de esquerda dos anos 70. Essa caracterização está presente em um conjunto de autores com que estamos dialogando ao longo deste trabalho e que por seu turno, dialogam entre si. Entre eles estão Canclini, Eagleton, Jameson e Beatriz Sarlo. A título de exemplo, ver o debate de Eagleton em EAGLETON, T. *Guerras Culturais*. In: _____. **A Idéia de Cultura**. São Paulo, UNESP, 2005. pg. 79-126.

⁶⁸ Essa frase é possivelmente uma versão de um verso do poeta espanhol Antonio Machado – “caminante no hay camino, se hace camino al andar” e é uma frase de certo uso propagado pela esquerda latino-americana.

⁶⁹ Ver a argumentação de Salazar sobre tecnocracia e sua gestação no Estado chileno antes do golpe militar de 1973: SALAZAR & PINTO. *Poder tecnocrático y ?Clases ‘meccanos’?* In: *Historia Contemporânea de Chile*. Volume I... pg. 102-104

política vivida como paixão trouxe consigo a primazia da ação, sem a qual não podemos entender como uma iniciativa como a *do Museo de la Solidaridad* foi levada a diante. À vontade em movimento eram imputadas grandes possibilidades, pois como já mencionamos, havia esperanças de que no curso da ação artistas, intelectuais e povo se encontrariam e a construção do “novo homem” se daria. Por isso as definições eventualmente eram postas de lado, pois a *prática era tida como critério de verdade*⁷⁰. Mas é necessário observar que tratamos aqui de arquétipos de formas historicamente hegemônicas de ambiente político, tanto no que diz respeito à descrição de nossos tempos quanto no que diz respeito à descrição dos anos 70. E, se bem sucedemos na construção da argumentação deste capítulo, o leitor terá percebido variações de postura – mais ou menos críticas/ mais ou menos voluntaristas - e variações discursivas mesmo dentro desse pequeno espaço de encontro de intelectuais e artistas da esquerda chilena e latino-americana nos anos 70 que foram os encontros promovidos pelo IAL.

Esboçado o ambiente de expectativas e debates no campo artístico chileno dos anos 70, podemos agora nos voltar para a concepção de museu de Mário Pedrosa e a descrição da trajetória da fulgurante experiência do museu durante os anos setenta.

⁷⁰ A frase é uma referência a palavras de Mao Tse Tung, e fora um chavão propagado pela esquerda marxista.

4

A Educação Pela Arte no *Museo de la Solidaridad*.

O segundo capítulo tentou mapear alguns elementos discursivos e práticos do ambiente intelectual e artístico no Chile durante o governo *Unidad Popular*. O leitor terá notado certa tentativa de apresentar a discussão trazendo parte da vivacidade do momento com suas ambigüidades, caminhos deixado em aberto, etc. Ao mesmo tempo, trouxemos alguns autores contemporâneos como Canclini e Löwy, que nos atualizam quanto a leituras sociológico-históricas elaboradas sobre o período.

De certa forma, o que tentamos fazer ao longo do segundo capítulo foi cotejar a caracterização da ação cultural e educacional nos anos do governo Salvador Allende como marcada pelo voluntarismo cultural. Se, por um lado, de fato o voluntarismo predominou no período e nesse sentido mereça uma análise mais detida de suas expressões tal qual sugere Canclini¹, por outro lado, caracterizar toda a ação cultural do período como voluntarismo nos parece equivocado, assim como seria equivocado crer que toda a chamada “alta cultura” contemporânea se reduz à reprodução de um elitismo cultural altamente mercantilizado.

Caso tentemos fugir dos estereótipos temporais temos de nos dar ao trabalho de analisá-los o mais fundo que pudermos; assim, o desafio que teremos no capítulo que se segue é apresentar as concepções educacionais que embasaram o projeto do *Museo de la Solidaridad* num movimento que, de forma mais subterrânea aqui e emerso quando da conclusão, tentará tecer uma ponte entre duas distintas hegemonias para a compreensão do social: as perspectivas políticas dos anos setenta e as perspectivas de perfil supostamente menos político e mas técnico que compõem nosso horizonte.

¹ CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*... pg. 87.

Como anunciamos na introdução do último capítulo, central às análises do projeto educacional do *Museo de la Solidaridad* é acompanhar a trajetória analítica de Mário Pedrosa, esse que foi o grande mentor intelectual e prático do museu nos anos 70. Seguindo essa proposição, o capítulo se dividirá em três partes: na primeira abordaremos alguns elementos da formação histórica do museu e um esboço de idéias educacionais por traz da iniciativa. Na segunda parte, abordaremos elementos da trajetória de reflexão sobre arte e educação em Mário Pedrosa. Por fim, na terceira parte, acompanharemos o desenlace da iniciativa do museu nos anos 70, junto ao turbilhão de fatos sociais e políticos que marcam os últimos momentos do governo Salvador Allende.

4.1. O começo do projeto.

4.1.1.

A *Operación Verdad* e as bases de construção histórico-mitológicas do Museo de la Solidaridad.

Como já comentamos, uma das ofensivas mais persistentes e eficazes contra o governo Salvador Allende foi promovida pela grande mídia, sobretudo pelo jornal *El Mercurio*, que encadeou uma guerra de trincheiras contra a UP e pode ser mesmo considerado o grande partido de direita durante o período.²

Apesar de um clima político instável no Cone Sul e uma já assentada ditadura no Brasil, o clima político durante o primeiro ano de governo, embora não livre de confrontações, era vivido pela esquerda como um momento de plena vitória. Um elemento político central do governo Salvador Allende, como sabemos, foi a simpatia que um governo socialista democraticamente eleito angariou por todo o globo. Dentro desse ambiente otimista, embora a ofensiva da grande mídia ainda não tivesse forças para avançar decisivamente,

² Essa é a conclusão de uma dissertação de mestrado que se dedicou a analisar a trajetória da Igreja Católica durante o governo *Unidad Popular* utilizando-se da concepção ampla de partido que existe nos escritos de Gramsci. Ver: KALLÁS, Ana Lima. **A Paz Social e a Defesa da Ordem:** A Igreja Católica, O Governo Allende e o Golpe Militar de 1973. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, IFCS/ Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

seu poder se demonstrava através do bloqueio midiático internacional, a falta de informação ou informações deturpadas que chegavam desde o Chile.

É nesse contexto de vitória e confrontação com um inimigo ainda tímido que se dá uma série de eventos para angariar simpatias internacionais ao governo de Allende; entre eles está a chamada *Operación Verdad* cujo objetivo era ganhar como aliados midiáticos uma importante fonte de legitimação social no imediato pós-68: a intelectualidade, sobretudo a intelectualidade de esquerda. Assim, utilizando-se de um mesmo nome já empregado em Cuba³, realiza-se a *Operación Verdad* em outubro de 1971, com o objetivo de furar o bloqueio midiático internacional patrocinado por *El Mercurio*.

No contexto da *Operación Verdad*, o crítico de arte espanhol Moreno Galván propugna a idéia de recolher obras doadas por artistas simpatizantes ao governo da *Unidad Popular*. A idéia não era exatamente nova à medida que diversas iniciativas no mundo das artes, que incluíam doações de obras, já haviam sido experimentadas durante a campanha de Salvador Allende⁴. A iniciativa do museu teve acolhida imediata nos meios oficiais e, posteriormente, o Instituto de Arte Latino Americano, na figura de um importante colaborador a época, Mário Pedrosa, tomaria o encargo da iniciativa. Iniciava-se assim, a história do *Museo de la Solidaridad*.

Como comentamos de passagem na introdução deste trabalho, a própria forma de se contar a história do museu guarda fortes marcas do sentido inicial de sua criação: ser uma peça midiática a contrarestar os ataques da grande mídia ao governo. À luz dessa função, a narrativa em torno da história do museu começa a ser construída imediatamente, acentuando-se passagens onde se pudesse agregar valores dentro de uma composição narrativa heróica. Entre

³ A *Operación Verdad* cubana foi também uma campanha iniciada em 1959 contra a ação da mídia cubana que denunciava o processo revolucionário. Ver: Ministério de las Relaciones Exteriores de Cuba. Cincuenta años de guerra mediática. **“Operación Verdad”: Victoria de las ideas. Disponível em: <http://www.cubaminrex.cu/Patrimonio/Articulos/2008/Cincuenta.html> acessado em 12 de fevereiro de 2010.**

⁴ Essa informação é parte da entrevista de Miguel Rojas Mix a Claudia Zaldivar. Ver: HURTADO, Claudia Zaldivar. **Museo de la Solidaridad**. Memória para optar al grado de licenciado em teoria e historia Del arte. Universidad de Chile. Santiago, 1991. pg.145.

esses elementos narrativos há dois que parecem centrais: (1) a valorização da ação movida pela força das idéias e (2) a generosidade como virtude. Quanto à primeira, ela surge no relato de que o museu teria surgido quando Moreno Galván caminhando com José Balmes próximo ao palácio presidencial *La Moneda*, teria tido a idéia de recolher doações de artistas solidários ao Chile. Por seu turno, Balmes teria sugerido seguir imediatamente ao *La Moneda* para comunicar a proposta ao presidente que, mesmo sem hora marcada os recebe e acolhe imediatamente a iniciativa. Quanto à generosidade como virtude, tal idéia está contida no relato da generosidade dos artistas de todo o mundo que, diante do chamado de Allende para a doação de trabalhos artísticos, teriam respondido prontamente com a doação de grandes obras, revelando despreendimento e solidariedade. Essa heroicidade é funcional à propaganda, função que o museu assumirá durante todo o período Salvador Allende e posteriormente.

Um dos principais artífices da narração heróica sobre a formação do museu é Mário Pedrosa. Curiosamente, a importância da participação de Pedrosa no projeto parece acabar de certa forma submergindo sob o peso do mito, já que Pedrosa - principal mentor e gestor do projeto - se retirou de um possível papel central na narrativa para dar relevo à “generosidade dos artistas” e o resgate de sua participação acabou se tornando trabalho de terceiros. O mito nos serve a compreensão da função social do museu no período, mas tem de ser problematizado para que possamos pensar criticamente sobre o curso dos ocorridos. Afinal, muito trabalho foi feito para que de fato as obras chegassem ao Chile. Nos trechos das cartas que se seguem, é possível perceber o volume de trabalho despreendido, os contratemplos e outros senões que marcam uma história que foi feita sim sobre a influência de grandes idéias, mas que teve de contar com os braços de homens e mulheres para poder alçar vôo.

4.1.2.

Primeiros passos, primeiro conceito: O Museu de Arte Moderna e Experimental.

Antes de ser *Museo de la Solidaridad*, a iniciativa sobre a qual discorremos tinha um outro nome, ou menção de projeto que embasava seu nome: *Museu de Arte Moderna e Experimental*. Era assim que Mário Pedrosa chamava-o e a forma com que é descrito em algumas notas e matérias na mídia chilena⁵. Como veremos, mais do que um nome, museu de arte moderna e experimental é uma concepção museal desenvolvida na reflexão de Pedrosa ao longo de 20 anos. É em seu exílio chileno que esse projeto a tanto gestado parece ter condições de enfim materializar-se.

Após outubro de 71 não transcorrem dois meses antes que a iniciativa do museu comece a ser trabalhada dentro do IAL. Em uma longa carta à sua amiga e crítica de arte Dore Ashton, Mário Pedrosa dá notícias em 09 de janeiro de 1972 do andamento da iniciativa. Comenta elementos práticos, como a criação de um comitê internacional de solidariedade artística com o Chile – CISAC – que ficaria com o encargo de divulgar e planejar o Museu. O CISAC, nos planos de Mário, tinha de ser composto somente por não chilenos, como estratégia de dar maior visibilidade internacional à iniciativa e também para que se projetasse dentro do Chile uma dimensão de solidariedade internacional para com o governo Salvador Allende.

A troca de correspondência entre Mário e Dore é uma parte importante da documentação hoje existente sobre o início da iniciativa do Museu. Nela há a cumplicidade de grandes amigos que neste momento estão atados também por uma iniciativa política e profissional. Assim, ao mesmo tempo em que há uma concentração de questões práticas na correspondência, ela é entremeada por comentários cúmplices, onde podemos acompanhar algumas posições e angústias de Mário e Dore. Na carta de 09 de janeiro, Mário está preocupado, sobretudo

⁵ Sobretudo nas matérias de Virgínia Vidal que desde sua coluna de artes em *El Siglo* acompanhou diversas etapas e projetos do museu durante o governo Salvador Allende. Algumas cópias das matérias de Virgínia Vidal estão reproduzidas na seção de imagens da presente dissertação.

com duas questões: o envio de obras dos EUA, onde segundo suas instruções “*nenhuma tendência, escola, estilo, ismo deveria ser excluído*” e com a composição do CISAC, que deveria ter grandes nomes da crítica internacional ao mesmo tempo em que seus membros deviam ter certa sensibilidade política que melhor os habilitariam a participar da empreitada. Comentando um dos possíveis nomes que responderiam pela Grã-Bretanha, diz Mário: “*Eu acho que ele é muito apolítico para ser capaz de compreender a importância do nosso movimento*”. Desde o início está clara a imbricação entre política e a tarefa do museu.⁶

Como demonstram a discussão de algumas cartas, havia um equilíbrio incerto entre o peso dos nomes que deveriam compor o CISAC e a posição política individual de cada membro; pois, apesar da descrição romântica da generosidade dos artistas, Mário sabia que não podia contar somente com o espírito livre, desinteressado e generoso dos mesmos. Mário tinha em conta que um número razoável de doações só seria alcançado através da ativação de uma rede de pessoas que não necessariamente possuíam afinidade política com o governo chileno, mas que cumpriam papéis importantes na reprodução de redes de poder e influência do meio artístico. Essa impressão certamente foi reforçada por Dore Ashton que em uma carta de 18 de janeiro de 72 comenta:

Mário querido, eu recebi sua carta há dois dias atrás e já enviei cartas a cerca de vinte artistas que eu acho que devem entender e doar, irei enviar mais algumas nos próximos dias. Como você irá entender, nem todo mundo na nossa ilha ouviu falar de Allende (sim, sim, é verdade!) e deve haver algumas dificuldades nos Estados Unidos que não serão encontradas em outras partes.⁷

Na carta a Mário, Dore revela o apoliticismo e a falta de informação reinante no ambiente artístico nos Estados Unidos que vivia a era Nixon, período

⁶ PEDROSA, Mário. Carta a Dore Ashton. Santiago do Chile, 09 jan. 1972. 2 fl. Arquivo pessoal. Os trechos citados são livres traduções das passagens que se seguem: “no tendency, scholl, style, ism would be excluded” e “I think he is too alien to politics to be able to grasp the importance of our movement”. SIC

⁷ ASHTON, Dore. Carta a Mário Pedrosa em 18 de janeiro de 1972. Arquivo pessoal. Livre tradução de: “Dear Mario I got your letter two days ago and have already sent out letters to some twenty artists who I think might understand and give, and will send more out within the next few days. As you will understand, not everyone in our island has heard about Allende (yes, yes, it is true!) and there might be some difficulties in the United States that would be not encountered elsewhere.” SIC

de postura anti-comunista na política interna e externa dos EUA. O grifo no verbo “devem” da frase “devem entender e doar” está na carta original e parece denotar as dúvidas de Dore quanto a compreensão dos artistas sobre a importância social e política de possíveis doações. Nesse quesito, tanto Mário quanto Dore, além de compreenderem as dificuldades específicas que poderiam surgir nos EUA, são críticos afinados em suas leituras sobre as características da relação entre política e mundo das artes no que hoje é chamado e periodizado como *alto modernismo*, que corresponde à arte de vanguarda no pós-guerra até os anos sessenta.

Esse momento das artes no plano internacional pode ser descrito como um ambiente onde há uma aceleração do processo de institucionalização da arte, uma aceleração da experimentação estética e, ao mesmo tempo, um crescente apoliticismo dos artistas e da arte, o que diferencia esse momento do ambiente das vanguardas do entre-guerras.⁸ Dore menciona que alguns artistas a quem ela enviou cartas são artistas “*muitos dos quais eu sei que não irão responder, pelo fato de eles terem exibido na Espanha a despeito de meus protestos, e recusaram um pedido similar para Cuba antes do problema de Padilla*”⁹. No trecho, o apoliticismo da arte revela sua geografia política quando artistas norte-americanos aceitam expor em um país que vive um regime fascista decadente e se negam a expor em um país de regime socialista. Como forma de contrabalancear um possível ambiente apoliticista dentro do CISAC, Dore sugere o nome de um crítico de arte inglês residente no Canadá que, por ser jovem e marxista, na opinião de Dore poderia vir a cumprir um excelente papel dentro do CISAC. Completa seu comentário dizendo: “*eu sei que você quer membros com ‘nome’*,

⁸ Essa análise bem como o conceito de alto modernismo estão trabalhados nas análises sobre modernismo de HARVEY, David. *Modernidade e Modernismo*. In:_____. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo, Loyola, 2004. pg.43.

⁹ ASHTON, Dore. Carta a Mário Pedrosa em 18 de janeiro de 1972. 2fl. Arquivo pessoal. Livre tradução de: “many of whom I know will not come through as they have exhibited in Spain despite my protests, and refused a similar request for Cuba before the Padilla problem.” SIC. Sobre o Caso Padilla: trata-se de um dos primeiros choques públicos entre a intelectualidade internacional e o regime cubano, após a prisão em 1971 do poeta cubano Heberto Padilla, acusado de dissidência devido ao tom crítico ao regime que o mesmo imprime em seu livro *Fuera del Juego* de 1968. ver: MARQUES, Rickley Leandro. **O Papel dos Intelectuais na Revolução Cubana** : O caso Padilla. In: EM TEMPOS DE HISTÓRIA. N.o. 13, Unb, 2008. disponível em: http://vsites.unb.br/ih/novo_portal/portal_his/revista/arquivos/edicoes_anteriores/2.2008/8_Rickle_y_Leandro_Marques_105-123_2a_Edio_2008.pdf acessado em 08 de fevereiro de 2010.

mas eu me pergunto se no interesse de obter velocidade e energia, algumas pessoas mais jovens não deveriam ser incluídas.”¹⁰

A composição do CISAC torna-se portanto um primeiro problema a ser resolvido para o andamento da iniciativa e, conforme comentamos, sua resolução implicaria na criação de uma rede internacional com nomes de peso no mundo das artes, sendo os únicos membros residentes no Chile Mário Pedrosa e Danilo Trelles, cineasta uruguaio que possuía relações pessoais com o presidente Allende e cuja participação no CISAC se justificava também pela possibilidade de agilizar processos à luz de sua rede de contatos com o governo chileno.¹¹

A década de 60 e início dos anos 70 é um período marcado por mobilizações contra a guerra no Vietnam, pela ascensão de movimentos pacifistas, pela solidariedade com o processo de descolonização na África que são acompanhados por novas formas de internacionalismo perpetrado pelas lutas anti-sistêmicas e anti-capitalista. Nelas, artistas e intelectuais ganham um papel de destaque e se disseminam práticas como a doação de obras e a realização de eventos culturais como forma de arrecadação de fundos para as mais diversas causas. Se por um lado a disseminação desse tipo de experiência facilitava a difusão da idéia de um museu de obras doadas ao Chile, por outro lado as exigências colocadas por parte dos críticos e artistas já estabelecidos no cenário artístico aumentavam como forma de assegurar uma preservação mínima do código do mundo das artes na circulação das obras de arte. Pela necessidade auto-imposta de corresponder às exigências do mundo da arte, Mário e colaboradores próximos fizeram um grande esforço para manter um grau de profissionalismo nas ações em torno do museu que coadunassem com o porte e qualidade das doações que se pretendiam alcançar.

¹⁰ ASHTON, Dore. Carta a Mário Pedrosa em 18 de janeiro de 1972. 2fl. Arquivo pessoal. Livre tradução de: “I know you wanted ‘name’ members of the committee, but I wonder if in the interest of speed and energy, some younger people might not be included”. SIC

¹¹ Perguntamos-nos se a resolução de que o CISAC fosse composto somente por não-chilenos teria algum significado além da necessária exposição internacional da iniciativa. Talvez, o internacionalismo do CISAC também correspondesse à necessidade de não criar tensões no campo artístico chileno, já que a iniciativa implicava em grande projeção internacional e certamente poderia se tornar um elemento agregador de status dentro do campo artístico nacional chileno. Mas esse comentário é somente uma especulação.

Assim, na carta de convite à participação do CISAC, há uma articulação entre a defesa política da proposta do museu e a defesa da necessidade de que o projeto se localize entre o que há de “mais moderno” no trato das artes e na concepção de um museu, para que o objetivo cultural e educacional do mesmo fosse alcançado. Em carta assinada pela comissão executiva do CISAC – composta por Mário Pedrosa e Danilo Trelles – em janeiro de 72, desta maneira a iniciativa é apresentada:

Dado el momento histórico que vive Chile, en el que se desarrolla una transformación orgánica, gradual y profunda hacia una sociedad socialista, en la cual ha de perfeccionarse la democracia, estimulando simultáneamente las libertades de creación y expresión, que son los rasgos más típicos de este proceso, un Museo de Arte Moderno en Chile debe ser ejemplar en sus métodos museográficos y en sus finalidades culturales y educacionales.

Nesta primeira carta de apresentação já está articulada uma tese que embasará a defesa da fundação do museu: a estreita relação entre democracia, socialismo e liberdades de criação e expressão que compõem o cenário de criação de um museu que, respondendo a essa relação, deveria ser exemplar em seus métodos museográficos e em seus fins culturais e educacionais. A defesa dessa posição bem como o nome de Mário Pedrosa por traz da iniciativa será fundamental para o sucesso de doações alcançado. Em outra carta dirigida a possíveis membros do CISAC, há a explicitação de que os membros do CISAC devem colaborar com concepções museais para a iniciativa para que o museu seja organizado “*de acuerdo a los sistemas más modernos*”¹².

Mas apesar dos cuidados tomados para apresentar a iniciativa do museu com um grau de seriedade que poderia tornar a idéia bem acolhida entre críticos estabelecidos nos meios artísticos internacionais, houve dúvidas levantadas quanto à forma do projeto. É na troca de correspondência entre Mário Pedrosa com o crítico de arte francês E. de Wilde em janeiro de 72 que essas contestações ficam explícitas. Diz Mário em carta de 10 de janeiro de 72: “*you me pediu as precisões sobre os aspectos técnicos, museográficos e estéticos do trabalho. Eu*

¹² Comitê Executivo do CISAC. Carta dirigida a cada uno de los miembros del Comité. Santiago, novembro 1971. 2fl. Arquivo pessoal.

*devo lhe responder que ainda é um pouco prematuro falar sobre isso, tendo em vista esta fase ainda balbuciante do nosso projeto.”*¹³

Apesar da abertura a um debate sobre concepções museológicas, neste princípio da iniciativa não é esse o debate que predomina, mas sim o trabalho de arrecadação de obras, elemento que é reforçado por Mário tendo em conta o sentido de urgência das doações para que o museu, cumprindo seu papel midiático, possa abrir uma primeira mostra por ocasião da UNCTAD III. A UNCTAD III foi a Conferencia de Comércio e Desenvolvimento da ONU realizada em Santiago do Chile entre abril e maio de 72, reunião que contava com representantes de todo o globo e para a qual o governo chileno se preparou intensamente como forma de apresentar ao mundo as transformações sociais em curso no Chile. A idéia inicial dos envolvidos com o projeto do museu era realizar uma primeira mostra nessa ocasião; havia pouco tempo – cerca de três meses - para fazer circular a idéia a tempo de receber doações.

Nesse quesito, uma primeira questão que surge por parte dos participantes do CISAC é: quais artistas contatar para formar um acervo coerente? Até aí, as mensagens do comitê executivo do CISAC se limitavam a solicitar os artistas mais representativos de cada país. Respondendo a mais um par de senões colocados por E. De Wilde, Mário diz:

Atualmente, a questão que se coloca é: o que se fará dessas obras? Essas obras que, em todas as probabilidades, serão muito diversas, muito distintas uma das outras? Nós temos consciência disso. Nós sabemos que o conjunto será bastante contraditório. Mas não há o que fazer: é esse mesmo o símbolo da contradição cultural e artística de todo o século.¹⁴

¹³ PEDROSA, M. **Carta a E. de Wilde**. Santiago, 10 de janeiro de 1972. 3fl. Arquivo pessoal. Livre tradução de: “Vous m’avez demandé de précisions sur les aspects techniques, muséographiques et esthétiques de l’affaire ; Je vous ai répondu alors que c’était peut-être quelque peu prémature d’en parler, ayant en vue cette phase encore si balbutiante de notre projet. » SIC

¹⁴ Ibid. Livre tradução de: “maintenant, la question se pose : que va-t-on faire de ces ouvres ? Des ouvres qui, en toute probabilité, seront très diverses, très éloignées les unes des autres ? Nous en avons conscience. Nous savons que l’ensemble sera très contradictoire. Mais il n’y a rien à faire : c’est le symbole même de la contradiction culturelle et artistique de tout le siècle. » SIC

A resposta, apesar de positiva no que tange a participação do CISAC, ainda assim levanta dúvidas quanto à consecução do projeto. Em carta datada de 17 de janeiro E. de Wilde e J. Leymarie abordam Pedrosa dizendo que:

Parece-nos difícil montar uma seleção de obras realmente representativa de artistas susceptíveis de prestar assistência ao Chile e acreditamos que nas circunstâncias atuais, não é realmente a melhor solução. Assim, sugerimos que se envie a Europa um representante qualificado do Chile, para discutir os princípios e a forma de apoio que você nos pede e a que nós podemos oferecer.¹⁵

Posteriormente, as questões colocadas por alguns membros europeus do CISAC são dirimidas diante dos apelos de Pedrosa relativos à necessidade de agilidade, adicionado à argumentação da situação de excepcionalidade do momento político do Chile, momento que para a ação cultural é de grande agitação que transpassa, transborda e eventualmente sequer passa por vias institucionais. Mas há a necessidade de constante tradução entre a forma com que as coisas se passam nesse país de periferia do capitalismo e as formas com que elas se passam nos diversos países europeus e nos EUA.

Aqui, não há como não recordar das palavras de Pedrosa a seu sobrinho, que mencionamos no início do capítulo II, palavras que denotam o parecer de Mário quanto o envelhecimento da modernidade e do modernismo europeu. Esse envelhecimento não retira o peso do modernismo europeu, mas o localiza em uma expressão já consagrada, clássica, o que a tornaria lugar a ser ultrapassado para dar continuidade à busca da nova forma, típica do modernismo cultural. Obviamente, não é a discussão sobre modernidade e modernismo que está no centro da troca de correspondência que acabamos de mencionar. Contudo, é perceptível tanto nas cartas entre Dore e Mário e entre este e E. de Wilde, que as dimensões institucionais bem como o tempo político em cada uma destas

¹⁵ WILDE, E de & LEYMARIE, J. **Carta a Mário Pedrosa**. Paris, 17 de jan. 1972. 2 fl. Arquivo pessoal. Livre tradução de: “Il nous paraît difficile de réunir une sélection d’œuvres véritablement représentatives des artistes susceptibles d’apporter leur concours au Chili et nous croyons que dans les circonstances actuelles, ce n’est vraiment pas la meilleure solution. Nous suggérons donc que l’on puisse envoyer en Europe un représentant qualifié du Chili, pour débattre avec lui les principes et la forme de l’appui que tu nous demandes et que nous pouvons apporter. » SIC

geografias estão em diálogo com formas distintas de viver a modernidade com variações no sentido de tempo da ação cultural e política.¹⁶

Para lidar com essas formas distintas de enxergar o tempo político e social, Mário Pedrosa ao mesmo tempo em que tenta deixar em aberto questões técnicas e metodológicas concernentes ao museu, irá também delinear uma concepção museal cujo fim era dar uma diretriz mínima a um museu que se iniciava de forma pouco habitual se comparado a outros museus de arte moderna costumam: primeiro havia a idéia e obras não pré-selecionadas e, posteriormente, haveria um espaço físico, uma direção responsável, a definição do financiamento, etc, etc. O questionamento de De Wilde, sobre que tipo de obra recolher não era um detalhe menor; e a resposta de Mário já formula uma concepção museal por traz da iniciativa: mesmo sendo um conjunto contraditório, este museu representará a trajetória da arte moderna no século XX com suas contradições.

Essa concepção museal, tal qual já mencionamos, irá chamar-se *Museu de Arte Moderna e Experimental* e surge nos primeiros documentos do Comitê Executivo do CISAC¹⁷. Consistia na concepção de museu como espaço reflexivo onde o público e o artista teriam um espaço de aprendizagem em contato com as obras de diversos períodos históricos e, a partir da criação de um ambiente reflexivo seriam levados a perscrutar as novas formas possíveis que a arte poderia adquirir mantendo certo sentido originário da atividade: dar forma ao mundo ao mesmo tempo em que se dá forma à sensibilidade humana. Por essa razão Mário não tem medo das possíveis incoerências e conjuntos contraditórios de obras doadas; embora o crítico não considere que, em termos de experimentação estética

¹⁶ No caso, o campo cultural na América Latina nos anos 60 e 70, de forma similar ao parecer de Pedrosa, sentiu-se mais moderno que a própria Europa e portanto mais novo e arejado em contraposição a uma modernidade que se lia como mais envelhecida e burocrática na Europa. Essa caracterização foi forte sobretudo no campo literário, que viveu à época o chamado “boom da narrativa latino-americana” através do enorme sucesso comercial de autores como Cortazar, Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, que conformam uma primeira geração de literatos profissionais na América Latina, que puderam sobreviver da vendagem de seus livros. Essa geração de escritores cria uma forte identidade geracional e perpetra um debate sobre modernismo e modernidade na América Latina, onde, segundo a análise de Idelber Avelar, se sobressai uma imagem edipiana em relação à modernidade europeia, onde o filho (América Latina) superaria o pai (Europa). Ver: AVELAR, Idelber. *Édipo em Tempos Pós-auráticos: modernização e luto no boom hispano-americano*. In:_____. **Alegorias da Derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Belo Horizonte, UFMG, 2003. pg. 35-49.

¹⁷ Comitê Executivo do CISAC. Carta do Comitê Executivo do CISAC, janeiro de 1972. 2fl. arquivo pessoal.

tudo seja válido, o possível conjunto contraditório de obras que chegariam ao Chile no mínimo poderia ser tido como momentos e exemplos dessa busca de forma e de linguagem característica dos vários modernismos.

Enquanto idéia que necessitava de maior refino e debate dentro do CISAC, a concepção do museu enquanto *museu da arte moderna e experimental*, embora em curso desde o princípio, encontrava-se parcialmente diluída nos escritos de Mário e nas cartas do comitê executivo do CISAC. Portanto, as chaves explicativas para a compreensão do que era a idéia de um museu de arte moderna e experimental não encontram-se propriamente na correspondência de Pedrosa enquanto membro do CISAC, mas em sua reflexão sobre a arte moderna e a educação, dado que analisaremos após uma breve incursão à biografia intelectual de Mário Pedrosa.

4.2.

Mário Pedrosa, educador.

4.2.1.

Breve trajetória da formação intelectual de Pedrosa.

A biografia intelectual de Mário Pedrosa, tal qual apresentada no trabalho de Otília Beatriz Arantes¹⁸, revela momentos importantes da formação de um intelectual engajado em duas frentes que tecerão em sua obra relações orgânicas entre si: o mundo das artes e o mundo da política. De fato, pelo ano de nascimento de Pedrosa – 1900 – quando de sua juventude ele irá acompanhar a formação do mundo social e político das vanguardas políticas e artísticas do entre-guerras europeu, local onde conclui parte de sua formação e, posteriormente acompanhar o desenvolvimento do campo artístico moderno no Brasil. Sempre atento aos movimentos políticos, sociais e culturais tanto nesta ponta do Atlântico quanto na outra, Pedrosa conjugará um pensamento que abarca as particularidades locais e nacionais sem perder a característica cosmopolita e internacionalista de sua reflexão.

Assim como boa parte da intelectualidade brasileira em atividade nas décadas de 30 e 40, Pedrosa se forma em Direito e atua em diversas frentes, das salas de aula do colégio Pedro II, onde foi professor de história, aos artigos publicados nos periódicos, atividade que tecerá por quase toda sua vida. A forma de viver o trabalho intelectual não estava, portanto, circunscrita a um lugar de atuação específico ou exclusivo. Seu trabalho intelectual se definia em torno de um engajamento que irá orientar sua busca reflexiva e sua participação nos mais variados projetos. Essa postura é uma combinação do ambiente de formação intelectual de sua época e também resultado do baixo grau de profissionalização e autonomia do campo intelectual e artístico no Brasil de 22 até meados dos anos 50 do século XX. Para o tipo de reflexão que Mário tecia, um dos lugares mais passíveis de absorver seu trabalho era o jornalismo. Como um dos temas de reflexão privilegiado, Mário tinha a própria formação do campo moderno, o

¹⁸ ARANTES, Otília B. F. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo, Editora Página Aberta, 1991.

processo de modernização da cultura e das estruturas sociais e políticas em seu conjunto.¹⁹

Mário não se define como crítico de arte até os anos 40, embora já tivesse elaborado artigos de crítica de arte. Até a década de 30 podemos falar de Mário como um jovem socialista militante que possuía interesse em artes. Por que esse jovem socialista torna-se já nos anos 40 também um notório crítico de artes e um intenso colaborador do campo artístico nacional é uma pergunta cuja resposta é uma tentativa de imprimir sentido a uma biografia marcada por diversas idas e vindas, cerca de três exílios e outros momentos de descontinuidades. Além disso, a pergunta encerra uma armadilha fácil aos que pretendem narrar – tornando portanto compreensível – a vida de Mário Pedrosa. Trata-se de uma armadilha que incide sob a forma de conciliar ou justificar na vida de Mário a nem sempre pacífica relação entre arte e política e entre o militante socialista e o crítico de artes coexistentes em Pedrosa.

Por que até aqui os estudos sobre Mário Pedrosa em geral abordaram somente uma faceta de sua ação e reflexão, a arte ou a política? Para além de outras razões cremos que em parte isso é fruto do curso tencionado da relação entre arte e política ao longo do século XX, percurso que termina com um aparente divórcio entre ambos com o fim das chamadas *vanguardas históricas*. As leituras de Mário produzidas tendo como foco um ou outro objeto – arte ou política - são como irmãos desconhecidos de um casamento desfeito.

O fôlego deste trabalho assim como seu fim não permite que seja ele o trabalho que sanará a lacuna de uma biografia pessoal e intelectual de Pedrosa que apresente uma(s) tese(s) sobre sua trajetória bem como sobre a relação arte e política ao longo de toda sua trajetória. Esboçaremos aqui alguns elementos biográficos com o fim de situar o leitor acerca da trajetória desse autor central ao presente trabalho, marcando nesse esforço a composição dos campos de relação que Pedrosa foi tecendo em sua vida e algumas impressões sobre a forma como

¹⁹ Sobre a intelectualidade brasileira no período citado ver o trabalho de MICELLI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil** (1920-1945). São Paulo, Difel, 1979.

Mário relacionou arte e política em sua trajetória²⁰. Posteriormente, seguiremos pela análise da relação entre arte e educação no pensamento desse autor.

4.2.2.1.

Anos de Formação: o jovem socialista que gostava de artes.

Mário é filho de uma família abastada, porém decadente do nordeste brasileiro. Quando jovem é enviado a Europa para estudar e em 1923 se forma na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. Durante a faculdade aproxima-se do marxismo através de um grupo de estudos organizado pelo professor Edgardo de Castro Rebello. É também na faculdade que conhece Rodolfo Coutinho e Lívio Xavier que se tornariam companheiros políticos de Pedrosa na militância socialista. Após certo prelúdio onde Mário demonstra alguma reserva com relação ao PCB²¹, entra no Partido Comunista Brasileiro no ano de 1926 e destaca-se como um jovem intelectual a quem o partido, em um esforço de formação, designa que vá a Moscou para um curso de formação socialista, isso no ano de 1927. Prolongando sua estada em Berlim aparentemente por motivos médicos, Mário trava nesse local contato com uma corrente dissidente com os rumos que o partido comunista Russo e a Internacional Comunista tomavam naquele momento – tratava-se do pequeno grupo de trotkistas animado pelo surrealista Naville entre outros intelectuais. Nesse momento, os trotkistas e outras correntes dissidentes do comunismo organizado pela III Internacional comunista estão sendo perseguidos. Sua opção pelo trotkismo marcaria uma difícil trajetória na militância de esquerda socialista, dominada por muitos anos pelas diretrizes stalinistas.

²⁰ As obras de referência para essa pequena biografia são o já referido trabalho de Otilia Arantes “**Mário Pedrosa: Itinerário Crítico...**” o trabalho de José Castilho Marques Neto sobre a formação política de Pedrosa cuja referência está na nota subsequente, os dados biográficos e a cronologia elaborada por Mary Houston anexada ao livro: PEDROSA, Mário. **Política das Artes...** pg.349-363. Além dos relatos de amigos e analistas da vida de Pedrosa compilados no livro: MARQUES NETO, José Castilho (org.). **Mário Pedrosa e o Brasil**. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2001.

²¹ Esse prelúdio é documentado em cartas de Mário à Lívio Xavier compiladas e analisadas no trabalho de MARQUES, NETO. José Castilho. **Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotkismo no Brasil**. São Paulo, Paz e Terra, 1993.

Em seu retorno ao Brasil os efeitos de sua simpatia aos trostkismo não tardariam a aparecer; de fato, não foi por ter se tornado um trotkista que Mário passa a ter problemas como o PCB. Por ter divergências com o PCB é que Mário se torna um militante com uma pré-disposição dissidente com relação à hierarquia e as diretrizes do PCB e da Internacional e, embora pequena, a dissidência que se agrupou em torno de Trotski foi uma das mais expressivas no início dos anos 30 no mundo, e caracterizou-se por um largo contato e adesão por parte de alguns artistas vinculados às vanguardas artísticas internacionais, caso dos surrealistas Breton e Naville.

Em 29, Mário organiza junto a Lívio Abramo, Rodolfo Coutinho e um grupo sindical dissidente do PCB um grupo político chamado Grupo Comunista Lenine. Esse era o início de uma trajetória política caracterizada por ser de grande importância cultural – pelos debates difundidos, pela organização socialista ancorada em princípios não alinhados a hegemonia da III Internacional – porém de baixa incidência na política partidária estrito senso, devido a marginalização do grupo de Mário no Brasil.

Entre 1929 e 1933 o grupo político a que Mário se vincula passa por transformações, inclusive de nome. A única característica persistente no grupo é seu magnetismo para segmentos intelectualizados e para os meios artísticos. Participam do círculo político de Pedrosa Mário Dupont, Rachel de Queiroz, Leila e Fúvio Abramo. Mário prossegue em sua ação como jornalista e organiza uma editora em 1933, a *Unitas*, com o fim de divulgar literatura marxista.

Sua estréia como crítico de arte é com um texto crítico sobre a mostra da gravurista alemã Kaethe Kollwitz, realizada em São Paulo em 1933. Essa crítica se tornaria famosa por inaugurar a crítica de arte marxista no país ao mesmo tempo em que mostra uma postura não alinhada às teses estéticas do que seria chamado Realismo Socialista. Seu círculo de amigos partilhado com a esposa Mary Houston reúne amigos influentes no modernismo brasileiro, como Mário de Andrade.

Os anos que se seguiriam seriam conturbados na vida de Mário. Ele é ferido em 1934 quando participava da “Batalha da Praça da Sé” onde forças de esquerda e centro se enfrentaram com os integralistas no centro de São Paulo.

Após 1935 – ano da chamada Intentona Comunista – Mário e Mary passam a ser perseguidos até se exilarem nos EUA em 1938 (Mário) e 1939 (Mary). Desde aí Mário é participante da fundação da chamada IV Internacional Comunista, organizada pelos dissidentes trostkistas.

Após divergências quanto ao apoio dado a IV Internacional a União Soviética após o pacto germano-soviético de 1939, Mário é expulso da IV Internacional. Ainda nos Estados Unidos aprofunda seus estudos e a produção de críticas de arte que seriam publicadas em periódicos brasileiros como o Correio da Manhã. Em 1945 retorna ao Brasil e em seu retorno funda um periódico chamado “Vanguarda Socialista” que cumpriria um papel importante na agregação das forças socialistas democráticas que desaguiariam na criação do PSB em 1947.

Antes de tudo, o Mário da juventude até os anos quarenta fora um intelectual socialista de formação ampla e humanista, daí seu interesse pelas artes plásticas e pelos rumos da cultura em geral. Sua formação intelectual coincide com o baixo grau de institucionalização das artes modernas no Brasil. Este ciclo se fecha com uma gradual aproximação de Mário do mundo das artes e também de um arrefecimento de sua militância política por ordens práticas: a marginalização dos trostkistas em todo o mundo e a marginalização do próprio Mário entre os trostkistas. Assim, embora jamais tenha abandonado as atividades políticas, o novo período que se delineia na trajetória intelectual de Mário mostraria um perfil político de corte mais amplo e menos partidário e uma participação no mundo das artes mais profissionalizada, institucionalizada.

4.2.2.2.

Anos de maturidade: o crítico de artes socialista e trokista.

Neste segundo momento, vemos o campo de atuação de Mário enquanto crítico de arte se alargar. Os anos compreendidos entre 1945 e 1964 são anos de certa estabilidade política no Brasil e no mundo e, no caso da América Latina, são anos de políticas nacional-desenvolvimentistas que chamam os homens de cultura a cumprir funções na organização do Estado. 1945 é a data de retorno de Mário ao Brasil após seu exílio nos EUA; 1964 ano em que a Ditadura Militar se instalaria

no Brasil e forçaria a reorganização do campo intelectual nacional, sendo que em 1970 essa ditadura força Mário Pedrosa a um novo exílio.

Entre esses anos de certa estabilidade, na casa de Mário e Mary é comum a reunião de jovens intelectuais e artistas na composição de uma espécie de “salão ilustrado” que traria, mesmo que indiretamente, imensos frutos para a cultura nacional. É no final dos anos 40 que, animados por Pedrosa, o jovem artista Ivan Serpa junto a Marvignier e Palatinik organizam o primeiro grupo abstrato-concreto no Rio de Janeiro. Estes são anos em que Mário consolida-se como um grande organizador do meio artístico e sua contínua atividade no jornalismo, agora focada nos artigos de crítica de artes plásticas, dão prova disso.

Corre em paralelo as investidas de Mário no meio acadêmico, datando de 1949 sua tese de livre-docência *Da Natureza Afetiva da Forma* sobre a qual comentaremos brevemente em outra passagem mais a frente. Além disso, Mário está lecionando neste período história no colégio Pedro II, e escreve entre 1955 e 1956 duas teses para catedrático desse colégio, uma sobre a Missão Artística Francesa no Brasil no século XIX e outra sobre Correntes Políticas da Revolução Russa de 1917.

O perfil intelectual de Mário bem como os relatos ofertados por seus amigos e conhecidos, revela de Mário um intelectual de defesas fortes e ao mesmo tempo acolhedor e extremamente didático com quem quer que se aproxime dele. Desta forma é possível compreender o magnetismo que Mário exerceu sobre jovens artistas como Lígia Clark e Hélio Oiticica, com quem travaria uma duradoura amizade. Ao mesmo tempo, por suas defesas fortes, compreende-se também porque os modernistas de 22, sobretudo Portinari, se indispõem com Pedrosa quando este, a partir da sua defesa da necessidade de renovação da cena plástica, não privilegia o trabalho dos primeiros modernistas na mostra da II Bienal de São Paulo, ocorrida em 1953.

Sua relação com os concretistas no Rio de Janeiro e em São Paulo daria vazão a diversos projetos. Entre eles é de destaque sua parceria com Marvignier e a doutora Nise da Silveira para promover a ação artística junto aos pacientes do centro psiquiátrico do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Além de exposições, datam dessa época diversas análises publicadas no *Jornal do Brasil* e

Correio da Manhã acerca da arte produzida por povos primitivos, crianças e pessoas consideradas loucas, onde Mário oferece uma rica defesa teórica desses trabalhos e de suas qualidades pictóricas.

Sua ação política partidária passa nesses anos por sua adesão ao Partido Socialista Brasileiro. De maneira similar aos outros espaços políticos por que Mário circulou após sua saída do PCB, o PSB caracteriza-se nesses anos por ser um grupamento político que conseguiu agregar intelectuais e setores médios, porém teve pouca inserção popular. Junto a Mário, participam do PSB por esses anos intelectuais e escritores como Rubem Braga, Antônio Candido, Sérgio Buarque de Hollanda entre outros. Após disputas de diretrizes políticas do PSB, com um segmento expressivo desse partido optado por um processo de integração ao jogo institucional, Mário é expulso do partido em 1956 e diversos intelectuais e artistas que compunham o PSB se retiram ou são expulsos em datas em torno deste mesmo ano. Demoraria 17 anos para que Mário voltasse a excursionar por uma opção partidária, dessa vez animado pela criação do PT.

Enquanto as opções político partidárias pareciam cada vez mais restritas para esse militante troquista, as opções no mundo das artes, não. As décadas de 40 a 60 são anos de crescimento das grandes urbes industrializadas no Brasil e anos de grandes políticas públicas destinadas a instaurar um padrão de modernidade nas grandes cidades brasileiras. Nesse período os museus da arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro são criados, assim com um importante evento artístico que entraria no circuito das artes modernas internacionais: a Bienal de São Paulo, da qual Pedrosa passa a tomar parte na organização a partir de sua segunda edição em 1953.

No final dos anos 50, durante o governo de Juscelino Kubitschek, a proposta de construção de Brasília é lançada e abraçada por dois importantes representantes da arquitetura moderna no Brasil: Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Pedrosa é um entusiasta da iniciativa, lendo nela a tentativa de construir uma cidade que seria uma “síntese das artes”. Em 1959, coordenada um Congresso Extraordinário da AICA nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, congresso que tem como título “Cidade Nova, Síntese das Artes”.

Em 1961, Mário assume a direção do MAM de São Paulo e ainda neste ano assume o cargo de secretário-geral do Conselho Nacional de Cultura, criado por Jânio Quadros. Sua permanência em tais funções seriam breves, mas demonstram a consolidação de Mário nos meios culturais institucionais. Mário, por esses anos se faz conhecido nos meios artísticos no Brasil e no mundo e, por diversas razões viaja diversas vezes ao exterior estabelecendo e consolidando contatos sociais. A AICA, por exemplo, lhe possibilita contatos próximos com Giulio Argan, Carlo Levi, Dore Ashton entre outros críticos de arte influentes no cenário internacional. Em 1970 Mário é eleito vice-presidente dessa associação internacional.

Mesmo com o reconhecimento nos círculos artísticos nacional e internacional, não podemos dizer que Mário era um estabelecido. As instituições culturais no Brasil, embora tenham se desenvolvido largamente entre as décadas de 20 e 60, ainda assim demonstravam fragilidades e pouca capacidade de absorção de pessoal especializado. Um exemplo dessa fragilidade reside na doação do acervo do MAM de São Paulo à Universidade de São Paulo em 1962; com essa doação, Mário tem de sair de seu cargo de direção no Museu.

No início dos anos 60, Mário dá curso à redação e publicação de dois livros com análises econômicas e políticas sobre o Brasil e o capitalismo internacional. Tratam-se das obras “A Opção Imperialista” e “A Opção Brasileira” ambos publicados pela editora Civilização Brasileira em 1966. Essas obras representam tanto a continuidade da ação política de Mário, quanto são também uma descrição do perfil de sua ação política nestes anos e nos anos vindouros, ação caracterizada pela difusão intelectual de debates e idéias para um amplo espectro de opções partidárias dentro da esquerda socialista. Se já não podemos falar de Mário como um militante socialista partidário, sem sombra de dúvida podemos falar sobre o teórico do socialismo no Brasil que existe em Mário Pedrosa influenciado por vertentes democráticas de socialismo revolucionário, onde figura a referência a Trotski, mas também a Rosa Luxemburgo, sobre quem escreveria um livro intitulado: “a Crise Mundial do Imperialismo e Rosa Luxemburgo”, publicado em 1979.

A variedade de ações no campo cultural pode sugerir a plena adesão de Mário ao desenvolvimento das artes modernas no Brasil e no mundo. Contudo,

Mário era sobretudo era um intelectual crítico e sua ação no mundo das artes se justificava não só por razões de estabelecimento profissional, mas por um debate ideológico onde Mário credita às artes um papel fundamental na transformação social. Como veremos em passagens mais adiante, a partir dos anos 60 Mário passa a questionar a possibilidade de que a arte moderna possa continuar contribuindo para um processo revolucionário mais amplo.

Mesmo a partir do desalento de Mário com o rumo das artes plásticas no cenário global a partir dos anos 60, nosso autor não deixa de se definir como um intelectual que ainda apostava no futuro e na possibilidade de revolução. Contudo, a partir de sua crítica ao mundo das artes e à política institucional, além de um processo de avaliação sobre suas (in)possibilidades de ação devido sua idade avançada, veremos Mário cada vez mais se definindo como um militante das grandes causas, onde quer que elas estivessem, movimento esse que não é incomum a intelectuais estabelecidos que tiveram trajetórias pouco lineares no mundo da política partidária ao longo do século XX²². É por isso que, mesmo desiludido com os rumos das artes plásticas, Mário se encarrega em seu exílio chileno da construção do *Museo de la Solidaridad*. E também por isso, mesmo enfermo e com uma capacidade diminuta de ação social, Mário quando retorna ao Brasil em 1977 irá apostar suas fichas na construção de um partido que lhe parecia diferente de todos os partidos onde atuara até então, um partido popular, democrático e de massas. Esse partido era o PT, do qual Mário fora simbolicamente o primeiro filiado.

Efetivamente, o fio que une as concepções políticas, estéticas e críticas de Pedrosa está assentado em uma concepção democrática e emancipadora da atividade artística, crítica e política²³. O poder transformador dessas atividades indissociáveis no pensamento de Pedrosa implica no trabalho sobre a forma, na criação de uma linguagem que, pelo fato mesmo de ser linguagem, permitiria a

²² E aqui mais uma vez podemos citar a biografia de intelectuais como Lukács, Walter Benjamin entre outros analisados na obra de Hannah Arendt anotada na primeira nota do capítulo anterior.

²³ O já referido trabalho de Marques Neto acompanha o desenvolvimento propriamente político da reflexão de Pedrosa em sua juventude. Ver: MARQUES NETO, José Castilho. **Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil**. São Paulo, Paz e Terra, 1993.

comunicação de uma experiência humana e a possibilidade de educação sentimental dos homens e mulheres. Nas palavras de sua biografa:

Esta [é] a essência da lição de Mário Pedrosa: o artista deve buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo “transcender a visão convencional”, obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos, e, assim a “recondicionar-lhe o destino”.²⁴

Essa busca por dar forma ao mundo e, desta maneira, abrir novos horizontes de experiência e experimentação será uma concepção da função das artes distendida por toda a obra crítica de Pedrosa. À luz desse norte o autor também passará por transformações, incorporará referências, deixará em desuso outras, enfim, viverá de maneira orgânica e como processo de auto-formação intelectual o nexo moderno estabelecido entre arte, política partidária e transformação social.

4.2.3.

Elementos da trajetória de reflexão sobre arte-educação na obra de Pedrosa.

Uma primeira fonte onde podemos buscar sua reflexão sobre arte e educação encontra-se em sua tese de livre-docência – *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, de 1949. Neste trabalho, Mário desencadeia uma análise sobre a busca da boa forma – *Gestalt*²⁵ - como princípio formador a luz das teorias gestaltianas, onde, através do domínio da forma, o homem se educaria em um processo onde a sua totalidade estaria sendo educada: seus sentidos, sua apreciação do mundo, a apreensão de princípios científicos, sua formação política. *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte* é um trabalho que elabora uma descrição dos vínculos entre o desenvolvimento do homem e de seu aparelho sensível à luz da busca pela boa forma, da busca por sentir a forma do mundo através do trabalho de dar forma ao mundo. É um trabalho que incorpora debates e autores desconhecidos no campo intelectual brasileiro até então e as novidades de

²⁴ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo, Página Aberta, 1991. pg.XII

²⁵ Ibid. pg.54

suas argumentações, segundo sua biografia, explicam em parte a marginalização da tese à época.

As concepções da *Gestalt* no trabalho de Pedrosa serão notoriamente importantes no que diz respeito a sua apreciação da arte feita por crianças e doentes mentais. Em artigo escrito em 52, comenta Pedrosa:

Para ter do mundo um conhecimento que não seja a mera acumulação de informações quantitativas sobre as coisas, não basta ao homem o atual conhecimento exclusivamente conceitual. Ele carece, como a mariposa carece de luz, do que Simmers chama rebarbativamente de 'cognição visual'. O Homem atual é um ser imperfeitamente desenvolvido, pois a educação e o meio a que é submetido lhe embotam o desenvolvimento espontâneo da visão, dos outros sentidos, da sensibilidade. Por isso já Cizek verificava que à medida que o menino cresce, o seu poder criador mingua. Hoje, porém, sabemos que o menino pode continuar artista, já adulto, pelo menos não acolher, no ver e apreciar as coisas e as imagens do mundo desde que a esterilidade de uma educação principalmente ideológica não o creste, não o plante numa completa cecidade diante da vida e da natureza.²⁶

Essa educação sentimental proporcionada pela arte implicaria em um domínio das emoções e, portanto, as pessoas que passassem por ela poderiam possuir tal controle de si que não seriam facilmente subjugadas na vida. E nisto reside o vínculo estreito entre (1) a experimentação formal na arte, (2) a arte e a apreciação artística como processos educadores e (3) a democracia como componente constitutivo do socialismo. É a partir desse desenvolvimento individual artístico-estético que se poderiam formar homens e mulheres mais inteiros, aptos a exigir e vivenciar a política de maneira democrática e igualitária.

A mais autêntica finalidade desse aprendizado [educação artística para crianças] é mesmo a de preparar a meninada para pensar certo, agir com justeza, manipular as coisas judiciosamente, julgar pelo todo e não parcialmente, apreciar com proporção e confiança, gesticular com propriedade, utilizar-se das mãos com precisão, tirar alegria não só das grandes como das coisas insignificantes e pequeninas. Ah! Esses que assim se conduzirem serão artistas, mesmo que nunca mais peguem num lápis ou num pincel. Verão a vida como uma sadia ou bela obra de arte a preservar, não baterão palmas a ditadores histéricos, marcharão para o progresso sem contudo virar as costas à liberdade, e, acima de tudo, apreciarão todo trabalho bem realizado, pois neste sentirão, compreenderão a

²⁶ PEDROSA, Mário. *Arte Infantil*. [texto para o catálogo da exposição infantil no MAM RJ, dezembro de 1952]. In: _____. **Forma e Percepção Estética**. Textos Escolhidos II. São Paulo, Edusp, 1996. pg.68

presença, a participação carinhosa do homem, penhor do racional, a emprestar-lhe um valor estético que transcende até o ético.²⁷

Na passagem é possível apreciar a forma total com que a educação estética toca quem por ela passa, oferecendo equilíbrio, destreza, sentido de justiça, entre outras virtudes. A tese aqui é que a educação estética permitiria uma passagem orgânica do estético ao ético, da boa forma à boa vida. Nisso se deita não só a concepção de Pedrosa sobre a arte e a educação como a própria concepção global da busca moderna e modernista a que Mário se filia e a qual permanecerá vinculado até o fim de sua vida, embora tenha detectado e se decepcionado intimamente com o declínio do modernismo quando do eclipse de uma de suas características mais marcantes: a tentativa de fusão arte-vida, como parte de um processo global de emancipação humana.

Mas a *Gestalt* e a incorporação de autores desse campo não é o único referente de Pedrosa no que tange a relação arte educação e, de fato, como aponta sua biografia, em uma fase posterior da reflexão de Pedrosa a matriz gestaltiana é, senão esquecida, ao menos minimizada na apreensão da totalidade do fenômeno artístico. Dois autores parecem ter relevo pela persistência quanto à menção e a incorporação de sua reflexão nos escritos de Pedrosa. Enquanto uma espécie de “fonte remota”, uma inspiração mencionada mais pelo peso da tradição do que pela sistematicidade da presença de suas idéias na obra de Pedrosa, está a reflexão do romântico Schiller, que escreve uma série de cartas sobre a educação estética²⁸. O outro autor que surge de maneira persistente e, dessa vez, através de idéias trabalhadas por Pedrosa de maneira sistemática, é o crítico de arte britânico Herbert Read.

Qual a contribuição das duas fontes mencionadas? Em primeiro lugar, há em comum entre elas a apreensão da arte como base para a uma formação integral do homem. Entre as idéias educacionais que circulam na modernidade, a tradição a que Read e Mário Pedrosa se filiam parte de um pressuposto holístico, de uma razão não instrumental e de uma perspectiva onde os campos do sensível e do

²⁷ PEDROSA, Mário. *Crescimento e Criação*. [publicado pelo MAM/ RJ com seleção de trabalhos de alunos de Ivan Serpa em 1954]. Op. cit. Pg.72

²⁸ SCHILLER, Friederich. **A Educação Estética do Homem**: numa série de cartas. São Paulo. Iluminuras, 1990.

subjetivo, embora guardem elementos não aptos a tradução racional verbal, também podem ser trabalhados e desenvolvidos, com o fim do desenvolvimento de homens e mulheres diversos porque livres, individuais porque capazes de se formar singularmente em diálogo com a sociedade. Essa posição implica numa visão do processo educativo como formação e ampliação de nossos aparelhos receptores, onde todo o corpo humano e o ambiente estão envolvidos. Definindo sua concepção de educação, nos diz Read:

Acredito que o erro de nosso sistema educacional jaz precisamente em nosso hábito de estabelecer territórios separados e fronteiras invioláveis; e o sistema que proponho nas páginas que se seguem tem como único objetivo a integração de todas as faculdades biologicamente úteis em uma única atividade orgânica. No final, não faço nenhuma distinção entre ciência e arte, exceto quanto aos métodos, e acredito que a oposição criada entre elas no passado deveu-se a uma visão limitada de suas atividades. A arte é representação, a ciência é explicação – da mesma realidade.²⁹

Em oposição a uma cultura escolar marcada pela rígida disciplinarização do conhecimento e por uma sólida hierarquia na relação professor-aluno, Read propugna uma visão integradora dos mais diversos aspectos da experiência sensível à educação escolar que, para se adequar aos paradigmas propostos pelo autor, teria de passar por uma profunda revisão de toda a forma como apreende o conhecimento e gera (ou não) espaços democráticos de trocas sociais.

Como já mencionamos, Mário Pedrosa acompanha a formação do campo artístico moderno brasileiro e é um dos seus principais animadores. É nas contribuições de Mário a frente de museus que suas concepções da educação pela arte se delinearão como projeto que objetiva atingir o conjunto do público de museus e os próprios artistas. A reflexão museológica de Mário Pedrosa compõe um todo orgânico onde tudo deve auxiliar para que esse espaço sirva as funções educadoras e reeducadoras da arte - da arquitetura e da forma como esta marca o espaço de circulação, ao preço do ingresso. Assim, Pedrosa irá refletir sobre formas de tornar museus espaços vivos, espécies de casa de aprendizagem onde se

²⁹ READ, Herbert. **A Educação pela Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2001. pg.12. Observe-se que as concepções gestálticas também compõem parte da base da apreensão de Read sobre o processo formador da educação pela arte. Além disso mais algumas fontes não ignoradas por Pedrosa estão na base de reflexão deste autor: a psicanálise freudiana, e a reflexão de fisiólogos como Pavlov.

gestam não só os homens e mulheres que apreciarão a arte como também os homens e mulheres que serão seus produtores.

Quando Mário possui a oportunidade de redigir um projeto inteiro de museu, e não só tocar a administração de algo já formado, algumas idéias que embasam o conceito de *Museu de Arte Moderna e Experimental* surgem. Essa oportunidade aparece no projeto de um museu de arte moderna para Brasília, projeto de Mário inspirado por seu turno em outro projeto seu feito em parceria com Herbert Read. Quais seriam então as características desse projeto?

Em uma longa carta destinada a Oscar Niemeyer, Pedrosa apresenta as idéias gerais do museu. Em primeiro lugar, concebe o museu em relação ao conjunto de museus de arte moderna existentes no plano nacional. Nesse sentido seu parecer é o de que não se deve repetir em Brasília mais uma tentativa de criação de um museu que, por poucos recursos acabaria tornando-se um museu incompleto, tal qual ele julga ser tanto os museus de arte moderna de São Paulo quanto o do Rio de Janeiro. Se não há recursos e meios para uma coleção coesa que crie uma especialização “*de nível verdadeiramente histórico e científico*”, com que tipo de obras poderia ser composto esse museu? A resposta de Mário é a de que “*O museu a constituir-se em Brasília deve ter caráter sui generis, afim de atender sobretudo a objetivos de ordem educacional e documental. [...] o museu de Brasília não procurará adquirir obras originais para seu acervo. Será todo ele um museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagens de toda espécie, maquetes, etc.*”³⁰

A primeira coisa notável em tal projeto é a subversão, tanto do sentido tradicional de museu quanto do sentido tradicional de obras de arte. Remetendo a discussão sobre a aura da obra de arte em Walter Benjamin, aqui, a perda da aura pela reprodutibilidade técnica não só é aceita como saudada: possibilitar ao público o acesso a um museu de cópias é possibilitar o contato com toda a história da arte, conforme menciona Pedrosa mais a frente em sua argumentação³¹:

³⁰ PEDROSA, Mário. *Projeto para o Museu de Brasília*. [carta de Mário Pedrosa à Oscar Niemeyer de 24 de julho de 1958]. in:_____. **Política das Artes**. Textos Escolhidos I. São Paulo, Edusp, 1995. pg.288

³¹ Fazemos menção ao clássico artigo de Benjamin: A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica, onde Benjamin defende a tese de que as artes, sobretudo as artes plásticas, perdem a aura com que estavam cobertas em seu uso tradicional e em sua aceção

Tudo o que é representativo de cada época, de cada cultura e civilização, de cada escola estará presente no museu. Desta forma, o museu proverá o mais completo panorama da evolução artística de todos os povos, e oferecerá ao povo brasileiro e as futuras gerações um documentário excepcional com o qual sua educação artística e cultural se fará, visualmente, experimentalmente, do modo mais satisfatório possível.³²

Para a apreensão de momentos marcantes da história da arte, não bastam boas reproduções. É necessário investir na arquitetura e no ambiente. Assim “*deve-se criar para cada espaço histórico-cultural seu ambiente propício, uma atmosfera sugestiva capaz de despertar curiosidade, interesse e emoção do público [...]*”. As tecnologias de ponta disponíveis a época deviam ser utilizadas para compor uma máxima qualidade reprodutiva junto à possibilidade de expor textos sucintos de caráter explicativo e didático. O próprio tempo e modo de circular no museu eram pensados de forma a proporcionar a interatividade necessária aos propósitos educacionais:

Para quebrar a obrigatoriedade monótona de um só caminho através do museu, serão os recintos destinados aos ciclos distribuídos de modo a, de vez por outra, permitir ao visitante escolher ele mesmo o itinerário, proporcionando-lhe para isso algumas variantes no caminho a percorrer. Nesse sentido, seria ainda conveniente que fosse proporcionada ao visitante a possibilidade de, após alguns ciclos, ir ao exterior descansar, espairecer, meditar sobre o que viu.³³

Esse processo de formação sensível do público contará, portanto com uma variedade de recursos e também com uma dimensão de tempo que deve ser expandido, tempo de reflexão para a assimilação. O tempo é mesmo um elemento central em sua concepção museal já que, a vivência temporal dentro de um museu devia diferir da vivência temporal do cotidiano urbano orientado a uma rotina de produção, lucro e trabalho. Além disso, Pedrosa previa oficinas e cursos, cujo fim entre outros era o de preparar o público para a recepção à arte moderna.

romântica clássica a partir do desenvolvimento de tecnologias que lhe permitiriam a reprodução e portanto sua massificação. Nos perguntamos contudo, se o aurático não se reinstala na cópia dependendo do local de recepção da cópia. No caso, um museu mesmo que de cópias, ainda assim não reproduziria a concepção aurática desde seu lugar institucional e seu impacto diante de um público que jamais teria acesso ao original? ver: BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na época de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: _____. **Rua de Mão Única**. Obras Escolhidas Volume I. São Paulo, Brasiliense, 2000. **pg.165-196**.

³² PEDROSA, Mário. *Projeto para o Museu de Brasília...*pg.289.

³³ PEDROSA, Mário. *Projeto para o Museu de Brasília...* Pg.293.

E quanto à concepção de museu como espaço experimental? Em artigo intitulado *Arte Experimental e Museus*, Pedrosa dá coordenadas dessa concepção. Já nas primeiras linhas aponta a relação entre arte moderna e concepção museal.

Diz:

Somente à frente de um museu de arte, dita moderna, é que melhor se pode compreender a natureza intrínseca dessa mesma arte, e, de outro lado, o papel que cabe ao museu na avaliação dela.

Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção.³⁴

O artigo inicia-se com duas teses. A primeira a de que o museu é o espaço privilegiado para a avaliação e compreensão da arte moderna. A segunda, a de que a diferença do museu tradicional, preso à exibição do já consagrado, o museu contemporâneo seria um laboratório, lugar onde o novo se cria. E a busca experimental do novo não é mesmo o movimento característico da modernidade estética? E, portanto, para a atualização de uma instituição como um museu, não seria necessário inserir sua forma nessa mesma busca moderna?

Nesse fazer coisas é que se encontra a grande modernidade. É isso o fenômeno mais generalizado da arte da atualidade. A extraordinária reatualização de Dada vem daí, ao encontrar o campo aberto com a perda de prestígio da arte *representativa* e o advento de uma arte cada vez mais *presentativa* [...]

Desta maneira Mário pretende adequar o modernismo artístico a um projeto de museu moderno e modernista. É observável também nas passagens acima citadas que a busca pelo novo, elemento tão fundamental do modernismo, na concepção de Pedrosa não prescinde do velho e não perece quando seu lugar de crista da onda vanguardista passa, mas sim, “classiciza-se” por assim dizer, virando testemunho da experimentação formal, de certa fase de apreensão e tomada do mundo e intercomunicação entre as obras de arte, artistas e público. O novo não tem aqui as significações pauperizadas que adquire como quando vinculado a duas concepções temporais trabalhadas por Benjamin: a moda e o progresso. Em ambos, reside uma compreensão de tempo como homogêneo e

³⁴ PEDROSA, Mário. *Arte Experimental e Museus*. [artigo publicado no Jornal do Brasil em 16 de dezembro de 1960] In: _____. **Política das Artes...** pg.295

vazio; na moda, pela voracidade e rapidez com que dispõe das coisas para logo descartá-las como dejetos sem valor de troca. Na noção de progresso, pela forma como o passado e o presente são menosprezados diante da marcha inefável de um futuro que a tudo povoa, esvaziando a ação humana e a memória de sentido³⁵.

Mário, crítico de arte moderno e modernista, tem a noção de progresso marcando sua obra. Mas não em uma concepção ufanista, onde o passado, em relação ao presente e ao futuro, seria uma espécie de escada onde a cada degrau se superariam elementos de ignorância, engano, etc. Há em Pedrosa uma concepção de progresso no sentido tecnológico – mais meios e formas que podem ser empregadas para se produzir coisas – mas, mesmo nesse sentido, Mário concebe que o progresso técnico não é linear e acumulativo, podendo ser perdido, esquecido, etc.³⁶ Como mencionado no último trecho citado, certo impulso passado pode ser mesmo atualizado – caso da reatualização do Dada – desde que alguns de seus elementos sejam capazes de se comunicar com elementos da experiência contemporânea. Se o Dada pode ser reatualizado, é pelo resgate de seu impulso inicial, sua liberação do papel representativo em arte e a abertura para a experimentação estética - base do modernismo ainda em vigência quando Pedrosa tece sua análise.

Assim, na concepção elaborada por Pedrosa, o novo na arte moderna surge através da experimentação formal. Esta experimentação, porém, nos bons artistas, coincide com uma postura rigorosa quanto à vivência do processo de onde surge o

³⁵ A discussão sobre tempo, temporalidade e história em Walter Benjamin está presente em uma parte considerável de sua obra, embora a menção mais difundida sobre esta parte de sua reflexão encontre-se no texto *Teses sobre o Conceito de História* a que já recorremos no presente trabalho. Neste, a crítica a noção de progresso está presente em diversas teses, com destaque para as teses onde ele critica a leitura histórica da Social-Democracia Alemã, como na tese 18. Quanto à discussão sobre moda, ela encontra-se no trabalho das Passagens e nos seus escritos sobre Baudelaire (que por seu turno são trabalhos preparatórios para o projeto das Passagens). Ver: BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito de História*. In:_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas, volume I. São Paulo, Brasiliense, 1994. pg. 222-232. e BENJAMIN, Walter. *Paris do Segundo Império*. In:_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas, volume III. São Paulo, Brasiliense, 2000. pg. 9 -101.

³⁶ Esse é seu juízo, por exemplo, no que tange a técnica aplicada em algumas expressões da “arte” pré-histórica (arte entre aspas devido a, segundo Pedrosa e diversos autores, ser artificial aplicar o conceito de arte à produção signográfica-ritualística da pré-história) e da forma arte em povos primitivos contemporâneos. Ver: PEDROSA, M. *Arte dos Caduceus, Arte Negra, Artistas Hoje*. In:_____. **Forma e Percepção Estética**. Obras Escolhidas, volume II. Organização de Otília Arantes. São Paulo, Edusp, 1996. pg.95-101.

produto final, a obra de arte individual. Algo que define os bons artistas é, portanto a busca experimental de formação de uma linguagem estética que se comunique aos homens e ao mundo. Assim, não se trata da experimentação pela experimentação, onde qualquer coisa vale desde que seja de alguma forma distinta do já visto.³⁷

Essa discussão é fundamental, já que incide sobre certo divórcio entre público e artistas no desenvolvimento das artes modernas, divórcio que deveria ser superado, na concepção de Pedrosa, através de um processo de reeducação conjunta do público, dos artistas e, em certo horizonte revolucionário, de toda a sociedade e suas instituições. Já historiamos em parte no capítulo II esse divórcio; aqui, acrescentaríamos que Mário está elaborando suas teses em um momento histórico de nova virada da relação entre público e artistas, onde, do sentimento de choque como reação ao primeiro modernismo, se passa a uma postura *blasé* com relação ao alto modernismo. Uma primeira leva modernista teve de lidar com um público adaptado a pintura acadêmica, que visava à ilusão de representação fiel da realidade dentro de marcos pictóricos. O desenvolvimento do modernismo caminha de forma paralela ao desenvolvimento de, por um lado, um desinteresse ou rejeição massiva das obras de arte modernistas, e, por outro lado, pelo desenvolvimento de um público cada vez mais especializado, adaptado às *diversas*, e eventualmente a *qualquer* estética que se lhe apresente; nesse sentido, um público menos passível de ser capturado por um choque estético, tal qual o dadaísmo ou o surrealismo alcançaram em seu tempo. Esse público especializado não se forma exatamente por uma capacidade refinada de compreensão ou juízo estético da arte moderna. Dado o volume reduzido de renovação do público que frequenta museus para ver obras de arte contemporâneas, nos perguntamos se esse

³⁷ Essa concepção explicita-se nos escritos de Pedrosa que versam sobre o tachismo, onde ele distingue entre artistas que dentro da abstração buscam uma linguagem, compondo eventualmente uma linguagem signográfica, e entre os que são adeptos da performance do “borrãoísmo” – ou seja, o ato de depositar sobre uma tela borrões de tinta aleatórios. Ver: PEDROSA, M. Arte Signográfica. In: *ibid.* pg.311-314 e PEDROSA, M. *Georges Mathieu*. In: **Modernidade Cá e Lá**. Obras Escolhidas, volume IV. Organização de Otilia Arantes. São Paulo, Edusp, 2000.pg.341-344.

público freqüente não seria um público movido, sobretudo pela reprodução das “formas de ser elite” a que fizemos referencia na introdução deste trabalho.³⁸

Mário era consciente do divórcio entre público e artistas. Atribuía as razões do divórcio a alguns elementos, entre eles a própria inconseqüência programática dos últimos. Comenta que, alcançando a tão necessária liberdade de criação com a autonomia do campo artístico, a arte no mundo ocidental está livre de uma concepção ingênua de si como reflexo imediato do mundo. Porém,

Não sendo ‘reflexo’, a arte é, porém, responsável como qualquer outra força decisiva do contexto cultural-social onde medra. A crise das artes individuais de nosso tempo está precisamente nessa ausência de sentimento de responsabilidade em face do homem e do mundo. Um extremo subjetivismo apoderou-se da maioria dos artistas da Europa e dos Estados Unidos. Esses artistas, ao negar que as obras sejam reflexos de alguma coisa – seguindo aqui a lição dos mestres do início do século – se tornam, contudo, reflexos de si mesmos. E a obra “feita” – ou melhor, resultante – não tem nenhuma autonomia, porque é apenas auto-reflexo. Ora, no domínio da auto-reflexão, não há objetividade, não há, portanto, nem responsabilidade nem criação.³⁹

Há portanto na análise de Pedrosa uma junção entre liberdade individual de criação e sociedade. A arte não deve nem se subordinar a algum ditame externo ao espaço de liberdade que alcança na modernidade nem sucumbir sob o peso da subjetividade do artista. É necessário que o artista se reporte à sociedade, reflita e elabore formalmente sua forma de comunicação com o mundo. Mas a comunicação, sendo comunicação, não é jamais unilateral. Ela necessita de um público que se comunique às obras e artistas e de um espaço onde essa convivência implique em uma ampliação dos horizontes de todos os sujeitos envolvidos no processo artístico; o que por seu turno, possibilitaria a própria transformação dos produtos culturais, das obras de arte.

O espaço que pode cumprir esse papel é aquele que reúna as melhores condições para desembotar os sentidos dos homens e mulheres modernos que vivem oprimidos por uma vivência espaço-temporal que não coaduna com o tempo distendido requerido pela arte:

³⁸ Uma análise crítica sobre a formação do público de museus de arte moderna, bem como de sua assiduidade, é elaborada em CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas...** pg.144.

³⁹ PEDROSA, Mário. *Arte-Reflexo, Irresponsabilidade do artista*. [artigo publicado no Jornal do Brasil em 21 de outubro de 1959]. In: _____. **Política das Artes...** pg.114.

Escravos do tempo, vivemos dominados por duas contingências cretinizantes: a velocidade e distância. Depois de uma espera infindável na fila por nosso veículo, vamos para casa ou para o trabalho, velocíssimos, abafados por uma multidão ansiosa e neurastênica. O resultado é que se a espera embrutecedora na fila nos embota a curiosidade a velocidade nos empana a visão. Tanto uma como outra têm efeitos desastrosos sobre a sensibilidade, e a consequência é vivermos, permanentemente, sob o império da inferência lógica.⁴⁰

Como maneira de adequação ao ritmo acelerado de nossos tempos, as pessoas buscam inferência lógica em tudo. E quais os resultados disso para a apreciação estética e a forma como as pessoas visitam museus e lidam com obras de arte modernas? Quanto mais inexiste nas obras elementos que denotem representação de realidades externas, mais estas são apreciadas seguindo o imperativo de inferência lógica, através das relações causais imediatas estabelecidas entre arte e história, arte e biografia do artista, entre arte e a descrição de elementos de valor estético sumários estabelecidos por críticos e técnicos, pela menção ao valor monetário estimado de cada obra, etc. Ou seja, uma série de elementos que, podem ser tomados em consideração para a avaliação de uma obra, mas não poderiam ser tomados de maneira exclusiva e não relacional a obra em si, pois, do contrário, tudo se diria sobre a arte, menos sobre o que ela comunica individual e coletivamente, que tipo de experiências ela proporciona a público e artistas.

Para fazer frente a essa avidez por consumir informações sobre as obras – processo que não deveria ser confundido com a produção de conhecimento sobre as mesmas – é que Mário propõe formas de criar um tempo distendido de se estar no museu e uma forma de oferecer informações adicionais às obras ou períodos históricos que não empanem a própria experiência estética individual. Observe-se que o museu é tomado como espaço privilegiado para esse tipo de relação com o tempo porque ele é o espaço que, no ocidente, por contraditório que seja, guarda esse tipo de expectativa de circulação pelo espaço-tempo de maneira mais detida; é culturalmente inscrito na cultura de frequência aos museus, que ninguém passará por suas salas correndo. Em parte, andar vagorosamente por museus é um hábito que podemos atribuir ao caráter aurático com que as obras de arte foram e ainda

⁴⁰ PEDROSA, Mário. *Museu, Instrumento de Síntese*. In:_____. **Política das Artes...** pg.267

são tratadas.⁴¹ Mas o que Mário propõe não é a defesa da volta do aurático em seu sentido negativo, hierárquico e apartado da experiência humana cotidiana, mas sim o uso de elementos em torno do que Benjamin chama de aurático que permitam criar novas experiências que reeduquem homens e mulheres, que saíam dessas experiências aptos a exigir na vida uma adequação às expectativas emancipatórias que a experiência estética proporcionaria.

Aproveitando-se dessa prerrogativa cultural é que Mário propugna maneiras de tomar esse tempo distendido em prol não da faceta auto-expositiva da *flanerie*⁴², mas em prol da possibilidade de criação de uma experiência estética global e sintética. Assim:

Sua finalidade precípua, fundamental – ensinar os visitantes a perceber, direta e indiretamente tudo: quadro, escultura, gravura, espaço, cor, arquitetura – tem em si um caráter global irreprimível. Na realidade, por traz de sua fórmula na aparência tão simples e mesmo superficial há uma profunda síntese.⁴³

Assim, o museu vivo deve possibilitar a experimentação e deve ser também um instrumento de síntese; só assim alcançara seu papel na formação de novas sensibilidades, na formação de homens e mulheres mais íntegros, porque capazes de apreender o mundo não só de maneira racional-instrumental, mas através de outras formas de sentir e racionalizar.

4.2.4.

⁴¹ Canclini elabora essa discussão através do conceito de rituais de ingresso ou passagem, que tecem as normas não escritas de vivência em espaços sociais. Ver: CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas...** pg.46

⁴² Fazemos referência aqui ao debate de Walter Benjamin sobre a figura do *Flâneur*, que, desde sua postura aristocrática que desdenha do tempo mercantilizado do capitalismo, se põe a passear vagarosamente pelas ruas, orgulhoso de sua ociosidade. O curioso da *flanerie* tal qual ela é descrita de maneira alegórica por Benjamin é que, há nela, ao mesmo tempo, repulsa aos elementos que lembram a degradação da vida sob a exploração do trabalho no mundo capitalista, ao mesmo tempo em que o *Flâneur*, no seu vagar que aparente despreza o tempo dos relógios, o tempo mercantil, identifica-se com a forma mercadoria cuja realização simbólica denota atemporalidade. Ver: BENJAMIN, Walter. *O Flâneur*. In:_____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas volume III. São Paulo, Brasiliense, 2000. pg.185-236.

⁴³ PEDROSA, Mário. *Museu, Instrumento de Síntese*. In:_____. **Política das Artes...** Pg.298.

Mundo, Homem, Arte em Crise⁴⁴: O Momento Intelectual de Mário Pedrosa quando de seu exílio chileno.

As concepções que até agora discorremos permitem filiar o pensamento de Mário Pedrosa a uma tradição de reflexão estética modernista revolucionária⁴⁵. O modernismo revolucionário foi, durante os primeiros cinquenta anos do século XX, a tradição moderna no campo artístico composta por uma parte considerável das chamadas vanguardas artísticas, de tal forma que eventualmente ela parece ser a forma hegemônica de um período⁴⁶. O pós-guerra veria emergir um mundo social, político e cultural muito diferente da geografia cultural das primeiras décadas do século XX e do entre-guerra. As vanguardas do entre-guerras são explicadas sociologicamente também como movidas pelo imperativo revolucionário. A perspectiva revolucionária, embora animando ainda uma parte considerável dos Estados nações e de processos políticos no mundo pós-guerra, não seria a mesma, sobretudo após a consolidação de uma modernidade não-capitalista que dava mostras de autoritarismo político e burocratização de suas instituições – a URSS.

O clima de Guerra Fria é acompanhado pela estabilização dos campos artísticos nacionais; no caso latino-americano, lembremos que é a partir mais ou menos dos anos 30 que os Estados nacionais passam por processos de modernização que implicaram no desenvolvimento da vida urbana como cenário cultural, elemento fundamental para o desenvolvimento do modernismo estético

⁴⁴ *Mundo, Homem, Arte em Crise* é o nome de um livro de artigos de Mário Pedrosa publicado no Brasil quando de seu exílio chileno. Tomamos emprestado o título, pois ele revela a dimensão de crise da modernidade e crise das artes que situa certo balanço histórico-crítico de Pedrosa que começa a se delinear em finais dos anos 50 e persistirá em sua atividade crítica.

⁴⁵ Essa definição pode parecer redundante, contudo, os estudos sobre modernismo apontam que ele possui uma dinâmica de renovação que não necessariamente tem a ver com uma postura revolucionária. Um dos exemplos de modernismo não revolucionário mais citados é o caso dos futuristas italianos. ver: HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna**...pg.39

⁴⁶ Independente de ser a forma hegemônica de um período, o fato é que as vanguardas estéticas revolucionárias são tomadas posteriormente na reprodução da cultura de massas, o que as torna formas hegemônicas, arquétipos de certo período da produção cultural já ultrapassado historicamente. Ver JAMESON, Frederic. *Transformações da Imagem na Pós-Modernidade*. In: _____. **Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Moderno e outros Ensaios**. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2006. pg. 129-161

na apreensão de diversos críticos e historiadores da arte⁴⁷. Não só os campos artísticos se estabilizam quanto passam a contar, em diversos países ocidentais, com subsídios estatais, o que, como veremos mais a frente, está relacionado de alguma maneira à (in)disposição política e a aceleração da institucionalização hermética do mundo das artes. Há ainda que se mencionar o certo arrefecimento na posição revolucionária internacionalista, pelo crescimento das políticas em blocos regionais e nacionalistas, sobretudo nos países do chamado “terceiro-mundo”. A política revolucionária/ internacionalista muda mesmo a sua forma organizacional e dinâmica, com a perda de vitalidade da ação dos partidos de esquerda de massas e a crescente mobilização em torno de causas internacionais de amplo espectro político, caso da luta contra o armamento atômico⁴⁸

Nesse ambiente, embora os artistas tenham diversas vezes se posicionado a favor de causas além de seu âmbito nacional – e o *Museo de la Solidaridad* e o processo chileno podem ser incluídos entre elas – o fato é que a diferença da tônica política evidente presente no primeiro modernismo tanto em sua vertente revolucionária como em vertentes de modernismo conservador, o chamado alto modernismo, embora também tocado por questões políticas, não as tem mais como um primeiro plano inseparável do fazer artístico em si. Desta forma, dependendo do ambiente e do histórico de mobilização da classe artística, há patentes diferenças quanto às possibilidades de mobilização política da mesma em determinados contextos nacionais; lembremos dos comentários de Dore Ashton em suas cartas sobre a possibilidade de mobilização dos artistas norte-americanos para a causa chilena.

Obviamente, o debate sobre a relação entre política e artes foi sempre um debate tensionado na modernidade, sendo um dos principais pontos de tensão os limites do processo de autonomização do campo artístico, sobretudo sua autonomia com relação ao campo político. Contudo, não é só a vinculação estreita e instrumentalizante com o mundo da política que começa a ficar ameaçada no mundo das artes durante o período de Guerra Fria. É a própria

⁴⁷ A relação entre cidade e estética modernista está presente, por exemplo, em ARGAN, G. C. *O Modernismo*. In:_____. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. pg. 185- 226.

⁴⁸ HOBBSBAWN, E. **A Era dos Extremos**: o breve século XX – 1914-1991. São Paulo, Companhia das Letras, 1996. pg.526

dimensão da arte como política em uma dimensão ampla, enquanto ação com poder de transformação sobre o mundo. E a perda da dimensão da arte como transformação ameaça suas possibilidades emancipatórias tão caras a concepção da arte e de sua função educadora e revolucionária no pensamento de Pedrosa.

Assim, o momento intelectual de Mário Pedrosa quando este vive seu exílio chileno é um momento pontuado pela dúvida sobre as capacidades das artes plásticas ainda representarem um elemento vital de um processo transformador e educador. Sentindo os sinais dessa mudança epocal, Pedrosa passa a chamar de pós-moderna a arte produzida após o advento do *Pop Art*.

O advento do *Pop Art* e sua estética vinculada aos objetos de consumo mercantis seria explicado por Pedrosa também como uma espécie de vontade romântica de resgatar os objetos de sua degradação com a perda de seu valor de troca, mas que, enquanto expressão cultural mais ampla, significaria uma virada na relação entre arte e mundo.⁴⁹ Quanto à arte pós-moderna em geral, esta significaria o arrefecimento do espírito das vanguardas do início do século XX, vanguardas cuja uma das tônicas era a utopia de uma arte fusionada ao conjunto da vida. A diferença do modernismo revolucionário do início do século XX, as artes após a *Pop Art* cada vez mais dão mostras de que seu caminho de relação com o mundo está transitando de uma postura revolucionária a uma via de inação/adaptação/ louvação com relação ao mundo estabelecido.

A Pedrosa parecia mesmo que, em finais dos anos 50, o mundo, o homem e as artes entravam em crise. Esse era um período que, para o mundo ocidental de capitalismo central – Europa ocidental, Estados Unidos – e parte dos países chamados de Terceiro Mundo modernizados – América Latina – viviam sob certas formas democráticas e onde os Estados não só permitiam a liberdade de criação artística quanto mesmo estimulavam a mesma, deixando os juízos estéticos a encargo dos estabelecidos no campo artístico. Contudo, a aparente liberdade se assentava sobre o lento perecimento da vivência de uma modernidade engajada e a gradual burocratização da vida dos dois lados do conflito político global: o ocidente capitalista e o bloco socialista aliado ou não a União Soviética.

⁴⁹ PEDROSA, Mário. *Crise do Condicionamento Estético*. In:_____. **Política das Artes...**pg.119

A crise das artes, para Mário Pedrosa, consistia no paradoxo de, ao mesmo tempo em que o ambiente artístico ganhava no ocidente liberdades inauditas, essa liberdade expressiva se fechava ao diálogo quando se transformava em mera projeção do ego do artista, postura que para Mário cada vez mais se tornava comum. Assim, a arte começava a se fechar em si e o resultado era uma veloz “*sucessão de ismos*”, nas palavras de Pedrosa, expressão que denota essa aceleração da experimentação sem possibilidades reais de criar um processo intercomunicativo entre público e artes.

No artigo *Crise do Condicionamento Artístico*, Pedrosa elabora uma consistente argumentação acerca da crise artística que, conforme já vimos no capítulo anterior, é um debate que está em curso nos meios acadêmicos e intelectuais nos anos 60. Nesse artigo, há uma digressão sobre a forma como a arte era vivenciada em sociedades tradicionais, onde o artista era tido como aquele que fazia coisas; e nesse ponto a diferenciação entre artista e artesão era praticamente inexistente. O tipo de liberdade adquirida pelo campo artístico moderno possuiu vitalidade até o início do século XX devido ao fato de as tendências artísticas experimentadas até então ainda possuírem “uma lógica interior evolutiva”. Contudo,

A medida que [as vanguardas] apareciam e iam se sucedendo, uma força externa atuava de modo crescente, no sentido de acelerar-lhes o processo evolutivo próprio e sugar-lhes as possibilidades. Essa força externa atuante, verdadeira lei do aceleração das experiências artísticas contemporâneas, é a expressão no domínio, até então de algum modo reservado, das artes da influência determinante do consumo em massa, do qual é hoje um dos setores mais importantes o chamado *gebildet Konsumieren* (consumo conspícuo), de Marx.⁵⁰

Dentro da voragem mercadológica a função do artista muda significativamente. Assim:

⁵⁰ PEDROSA, Mário. *Crise do Condicionamento Artístico*. In:_____. **Política das Artes...** pg.119-121. As teses de Mário no referido artigo, sobretudo o argumento de que o primeiro modernismo se ergue em oposição à tradição e que o fim da tradição significou de certa forma o embotamento do modernismo é similar aos argumentos de um importante artigo sobre o assunto escrito por ANDERSON Perry. **Modernidade e Revolução**. In: NOVOS ESTUDOS CEBRAP. N.º 14. São Paulo, 1986. pg.2-15.

Se outrora o artista era o “supremo técnico” hoje é ainda um insólito ser à parte, que o mercado tende a acaparar como o furacão a folha seca. Outrora eram precisamente os padrões estilísticos preexistentes, *a priori* da permanência de uma cultura, que impediam as mudanças e inovações aos caprichos do acaso. Hoje, a ausência fatal, irreparável daqueles padrões pré-existentes indica que a arte perdeu suas raízes culturais, e foi subordinada a outros padrões necessariamente instáveis e aleatórios como os dominantes no mercado consumidor.⁵¹

No mesmo texto dirá ainda que a experiência da arte moderna foi consumada. Mesmo diante da crise da arte moderna, de sua perda do confronto inicial com a tradição que ocorrera sem a constituição de outras raízes a que se reportar, Mário se mostra não disposto a abrir mão do projeto moderno; seu texto finaliza-se observando que diversos artistas, diante da crise das artes, optam por negar a arte em busca de uma nova consciência da qual eles mesmos ainda não possuem as chaves de compreensão. “*Nesse momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas*” - são as últimas palavras de Mário no referido texto. Mesmo diante da crise das artes, o espírito do modernismo revolucionário se renova através da discussão sobre a natureza da crise e a busca por novas formas de inventar a autonomia artística e o papel transformador das artes.

4.2.5.

O Modelo Chileno de Socialismo e a Frente das Artes.

Como já comentado, o exílio de Mário no Chile, como qualquer exílio, fora um momento de suspensão de suas atividades em seu país de origem, momento de risco vivido enquanto esteve escondido aguardando a possibilidade de exílio e reorganização da vida quando da chegada neste novo país. Por certo, o fato de ter conseguido exílio no Chile no período *Unidad Popular* fora algo muito positivo para sua alocação em um ambiente em que pudesse contribuir com suas atividades intelectuais. Como demonstra seus imensos esforços na organização do *Museo de la Solidaridad* e outros projetos, bem como os comentários políticos ao processo, parece que Mário rapidamente tomou a *via chilena ao socialismo* como sua defesa e, para isso, iria tentar conciliar a idéia de via chilena com a possibilidade de o mundo das artes contribuir nesse processo.

⁵¹ Ibid. Pg.122

Uma síntese de sua reflexão sobre as possibilidades das artes plásticas no Chile de Salvador Allende encontra-se no texto *O Modelo Chileno ao Socialismo e a Frente das Artes*, base de sua intervenção no fórum Arte e Revolução no IAL em 1971, fórum sobre o qual nos detemos no capítulo anterior.

Esse texto elabora um percurso argumentativo que parte da constatação que, de modo distinto dos processos revolucionários do início do século XX, o Chile inicia sua experiência tendo antecedentes históricos com os quais pode cotejar sua experiência. Portanto, a via chilena ao socialismo responde não só por si, mas entra em diálogo com outras experiências históricas, como a Revolução Russa de 1917, e deve responder a tais experiências como “herdeira” da utopia socialista.

Assim, em resposta a uma primeira linha de tensão estabelecida pelo arcabouço de experiências anteriores, diz Pedrosa: “*Em sua essência, a luta pelo socialismo é a luta pela cultura. Por sua própria natureza, essa luta é a mais profunda e universal de todas, e por isso mesmo não deve se limitar apenas à propaganda partidária, mas atingir todos os problemas [...].*”⁵² Portanto a luta cultural não se limita a propaganda política, caráter que costumou adquirir na modernidade ocidental em momentos de efervescência política.⁵³ Outra observação de Mário é que a luta pela cultura não pode ser realizada sem a observação dos tipos de limitações e problemas postos no ambiente sócio-histórico onde se desenvolve. Nesse sentido, Mário avalia que no Chile, país de grandes disparidades sociais,

A revolução Cultural começa aqui, por exemplo, no nível dos povoados e rincões mais desolados dos camponeses, onde tudo se passa num nível de mero consumo de subsistência. [...] O extremo mais baixo do subconsumo é inadmissível para a dignidade humana. Antes de tudo é preciso reconhecê-lo. Sua importância decisiva consiste em ser necessário eliminá-lo como primeiro passo na realização do projeto socialista chileno.⁵⁴

⁵² PEDROSA, Mário. *O Modelo Chileno de Socialismo e a Frente das Artes*. [tradução de Iná Camargo Costa]. In: _____, **Política das Artes**... pg. 317.

⁵³ Um trabalho que aborda o engajamento político nas artes (no caso as artes literárias), desde o advento da modernidade (neste trabalho localizada com o fim das jornadas revolucionárias de 1848 na Europa) é o já citado trabalho de BENOIT, Denis. **Literatura e Engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru, Edusc, 2002.

⁵⁴ PEDROSA, Mário. *O Modelo Chileno de Socialismo e a Frente das Artes*... Pg.318.

Tomando um conceito alargado de cultura, Pedrosa defende que, sem que se elimine a barreira do subconsumo, a transformação cultural encontraria dificuldades e o socialismo não teria como avançar naquele país. Nesse sentido, se põe ao lado dos que defendem as primeiras medidas do governo Salvador Allende como uma batalha econômica que visa tirar os segmentos mais pauperizados da miséria onde se encontravam. No debate, porém, conforme já visto no capítulo anterior, essa posição é acompanhada da proposição de que os artistas devem também se empenhar na construção do novo. Mas qual o caminho para isso? “*Isso não sabemos*” responde na ocasião Pedrosa, denotando a abertura da experimentação que, pode e deve inspirar-se na história e em experiências anteriores, mas deve prescindir de fórmulas prontas.

Por que, justamente em um ambiente em que aparentemente oferecia as melhores condições para um debate sobre novos rumos das artes plásticas, Mário prescinde de fazer quaisquer observações indicativas de caminhos? Em nosso parecer, a resposta reside na leitura de Mário sobre o tempo ou os tempos da revolução, onde o tempo acelerado da política não necessariamente coincide com o tempo distendido da mudança de atitudes mais profundas, da reeducação estético-ética. Isso pode ser parcialmente apreendido do trecho que se segue:

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. Através dele a nação se sente permanentemente mobilizada. Seu povo, operários e camponeses, carrega as pedras e as vigas mestras com a ajuda de todos os setores intelectuais e artistas fiéis ao povo e ao socialismo. Pode-se assumir que o Chile é apenas um projeto coletivo para o qual os artistas de todas as categorias – dos artesãos aos eruditos, dos moveleiros aos arquitetos – trarão sua parte de criatividade, com disciplina e entusiasmo, mas em plena liberdade criativa.⁵⁵

Note-se que, mais uma vez, Pedrosa toma um conceito amplo para abordar um termo em debate; aqui, os artistas são esses homens e mulheres que criam produtos de seus engenhos e por seu trabalho - tal qual na definição não-moderna, onde artista e artesão são praticamente indistinguíveis – sendo esta uma

55

Ibid. pg.319.

perspectiva ampla que abarca dos moveleiros aos eruditos. Por que essa insistência na amplitude da caracterização de termos como cultura e artistas?⁵⁶

Sendo um texto redigido para uma platéia de artistas e intelectuais, cremos que a ênfase na amplitude do processo cultural e artístico visa frisar o quanto esses artistas e intelectuais estão relacionados a uma rede maior de interações sociais. Não são, portanto, gênios autônomos a apontar caminhos para as massas, mas homens criativos que, se mantêm fidelidade ao povo, podem auxiliar na construção do socialismo cujo primeiro protagonismo deposita-se nos populares.

Há, em nosso ver, certa nuance dentro da postura de Pedrosa no que diz respeito à relação que ele tece entre artistas e povo em relação à posição de “má consciência” do artista auto-retratado como burguês tal qual vimos no capítulo passado. Mário aposta na abertura ao futuro, na possibilidade de transformação conjunta da sociedade. Por isso, sua ênfase não recai exclusivamente nos artistas, pois que estes, sendo homens de seus tempos, não deveriam possuir a intenção, velada na idéia de gênio artístico, de estar à frente de seu tempo. Assim, não é só o público/povo que deve ser educado para a apreciação das artes modernas; o próprio artista deve ser reeducado dentro da luta pelo socialismo, reeducação que só pode ser feita em um ambiente de plenas liberdades para a criação. Nesse sentido:

Trata-se, aqui como em toda a parte, de recriar as condições para que a arte seja outra vez como foi em épocas remotas, nas velhas sociedades pré-capitalistas, uma necessidade coletiva, o que hoje, sobretudo nas sociedades de economia de mercado não é, sendo simplesmente uma atividade elitista.⁵⁷

Há portanto, possibilidades em aberto nesse ambiente novo, onde as idéias socialistas estão em debate no cotidiano. Tais possibilidades são as mesmas que se colocam em todo o mundo, pois, a crise da modernidade nas artes é global, e a

⁵⁶ A amplitude da forma com Pedrosa trabalha seus conceitos nesse texto permite que ele fale ainda de uma série de temas relacionados: as grandes mídias, a importação de bens culturais, a importação de tecnologia e etc; não apresentaremos esses debates aqui embora eles demonstrem uma posição interessante, onde os produtos culturais são tidos não como peças acabadas, mas como elementos em uma relação cultural onde, dependendo da forma de receber e lidar com tais produtos, as significações de seus consumos podem ser as mais diversas. Mário concebe portanto uma diferença substancial entre produção e recepção dos bens culturais. Nesse quesito, se aproxima de teses de Walter Benjamin, sobretudo no trabalho já citado: “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica.”.

⁵⁷ Ibid.pg.320.

necessidade de novos caminhos que reinventem a tradição do modernismo revolucionário também. Mário demonstra no presente texto a força das concepções românticas em seu pensamento; assim, defende um “desvio ao passado” com o fim de vislumbrar um possível futuro para as artes no socialismo chileno. E esse futuro só poderá ser trilhado se, antes de tudo, os artistas nesse momento de crise e inflação egocêntrica de sua identidade puderem se enxergar como homens que fazem coisas, tal qual os artistas se auto-percebiam em épocas não-modernas, épocas onde as artes eram simplesmente uma necessidade coletiva.

4.3.

O Museo de la Solidaridad.

Em finais de 1971 e início de 1972, já possuindo a tarefa de construção de um museu de artes com obras doadas ao Chile, Mário redige uma série de cartas destinada a nomes estabelecidos na crítica e no mundo das artes com o fim de divulgar e solicitar auxílio profissional para a constituição de um Museu de Arte Moderna e Experimental. Essa rede fora construída ao longo da atividade de crítico de artes de Mário e através de uma instituição internacional – a AICA, Associação Internacional de Críticos de Arte - cujo um dos fundadores fora Pedrosa.

Como já fora explicitado em alguns trechos já trabalhados da troca de correspondência entre Mário e Dore Ashton, a dimensão política que compõe o projeto do museu se transformará em um elemento que a todo o momento clamava por explicitação e “tradução” por assim dizer, já que a realidade política chilena figurava como um tanto *sui generis* mesmo para seus partícipes⁵⁸ – quem dirá para quem desde fora observava esse processo. Além disso, embora o governo Salvador Allende tenha angariado a simpatia de diversos movimentos e partidos de esquerda em todo o globo, no mundo dos críticos de arte estabelecidos, embora grandes nomes fossem vinculados à esquerda e ao

⁵⁸ Nas cartas de Mário é onde surge eventualmente o adjetivo “surreal” para caracterizar a política chilena do período. Não por isso Mário deixava de ser um apoiador do processo e tecia duras críticas a alguns personagens da esquerda brasileira exilados no Chile que liam o processo chileno como muito reformista e, portanto, recuado, limitado. PEDROSA, Mário. Carta a Carlos Eduardo de Senna Figueiredo em 19 de setembro de 1972. In: FIGUEIREDO, E. de S. **Mário Pedrosa, Retratos do Exílio**. Rio de Janeiro, Antares, 1982. pg.24-29

socialismo, caso de Mário e Dore, Carlos Levi e Giulio Argan, havia, conforme apontam Mário e Dore em sua troca de correspondência, um difuso apoliticismo nesse meio.⁵⁹

Mário toma com grande entusiasmo a tarefa do museu e pensamos mesmo que ela chega a resignificar sua presença no Chile. Não porque suas idéias sobre o mundo das artes se transformem a partir de então, mas porque a criação de um museu de arte moderna e experimental poderia em si mesmo constituir um espaço para novas formas artísticas, para a criação de um ambiente de experiências que renovassem a “tradição de Dada” – o modernismo revolucionário.

Além disso, apesar da forma cautelosa com que Mário expõe o que ele vislumbra como as possibilidades das artes plásticas no Chile e, tendo em vista sua leitura sobre as dificuldades da conjuntura chilena, ainda é neste “longínquo país” que Mário encontra a conjunção prática de elementos que fornecem os marcos de suas teses sobre a função das artes na modernidade, o que certamente deve ter constituído um enorme estímulo para seu trabalho entusiástico, militante. É no Chile de Salvador Allende que Pedrosa encontra (1) uma tentativa de caminho ao socialismo que passa irrevogavelmente pela defesa da democracia na expressão pública do presidente e seus aliados. Além disso, (2) encontra um campo de experimentação artístico aberto, em plena efervescência e uma enorme demanda por cultura advinda dos segmentos populares, tal qual já descrevemos em outras passagens. Ademais, as simpatias internacionais ao Chile, permitiam (3) a construção de um museu singular, que, por contraditório que fosse no que diz respeito a seu acervo, seria ainda assim um testemunho de certo estado das artes que poderia servir de base ao trabalho experimental e educativo. Contanto que o museu se conformasse como um espaço para a construção do novo, ele ganharia sentido junto à experiência democrática de construção do socialismo no Chile.

⁵⁹ Esse diagnóstico não se restringe a troca de impressões entre os dois críticos. Esta fundamentado, tanto nas análises críticas de Pedrosa que serão em parte desenvolvidas ao longo desse trecho, quanto em análises sociológicas sobre o mundo das artes nesse período. David Harvey chega a tecer uma relação íntima entre despolitização das vanguardas, o protecionismo estatal das artes e a propaganda acerca das liberdades ocidentais e seu tom supostamente apolítico no Período de Guerra Fria. Ver: HARVEY, David. *Modernidade e Modernismo*. In: _____. **A Condição Pós-Moderna**. São Paulo, Loyola, 2004. pg.43.

Como já vimos, uma primeira função social do museu foi servir como propaganda do apoio internacional ao governo Salvador Allende. O empenho inicial de Mário na aquisição de obras consiste em elaborar listagens de artistas expressivos no cenário contemporâneo em cada país, listagens onde, nas palavras de Pedrosa, “nenhum ismo deveria ser excluído”. Além disso, há a demanda por distintas gerações plásticas. Assim, Pedrosa busca tanto a doação de novos artistas quanto a doação dos “velhos mestres” como Calder, Miró e Picasso, que chegaram efetivamente a doar obras ao museu.

Aos “velhos mestres” competia a função não só de demarcar certo período da experimentação formal quanto auxiliar no trabalho de propaganda do Museu, já que possuíam nomes consagrados, o que permitiria o ganho de prestígio da iniciativa por parte do público e das autoridades chilenas. Miró é um dos primeiros artistas consagrados que doa uma obra ao museu, obra que se torna símbolo da iniciativa naqueles anos.⁶⁰

Conciliar a função imediatamente política do museu sem instrumentalizar a arte em função da política implica, nos escritos de Mário, elaborar espécies de traduções para os diferentes segmentos com que o museu lidará. Em um cartaz explicativo sobre o *Museo de la Solidaridad*, redigido para a primeira mostra de obras recebidas, vemos como é tecida uma argumentação que apresenta o museu como formado por obras que indicam uma “*muestra de adhesión* [dos artistas doantes] *al Programa de la Unidad Popular, al proceso que vive el pueblo chileno y su Gobierno*”⁶¹. Ao mesmo tempo em que tece uma introdução política, não é desprezado também a possível forma como o grande público tenderá a olhar as obras expostas; e no que diz respeito a isso, algumas idéias que surgem em textos aqui já trabalhados, como o *Crise do Condicionamento Estético*, ressurgem tendo como interlocutor o grande público.

Assim, após apresentar Miró como um dos maiores artistas desse século há a menção do imenso valor monetário com que suas obras são cotadas, informação

⁶⁰ Há uma grande divulgação midiática da chegada da obra de Miró. Ver: Anônimo. “Joan Miró dono a Chile importante obra pictórica”. In: *El Siglo*, 8 de março de 1972, pg.03.

⁶¹ Museo de la Solidaridad. **EL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD Y EL ARTE CONTEMPORANEO**. Impreso. Santiago do Chile, 1972. Arquivo Pessoal. Observe-se que o texto não é assinado; contudo, como as principais idéias nele exposta podem ser atribuídas a Pedrosa, consideramos que a autoria central do documento é deste autor.

que, como já vimos, não define para Mário o real valor das obras. Por isso, na seqüência, se diz que, apesar do imenso valor financeiro das obras “*hay un valor que no se puede calcular en moneda alguna. Esse valor es el de la solidaridad con el pueblo chileno.*” Por fim, há a descrição de uma concepção de como o público deveria estar condicionado para o trabalho de observar as obras:

Una obra de arte no es una fotografía, cada obra aquí expuesta es la expresión artística del hombre de nuestro tiempo. Y Ud., al observarlas, necesariamente no tiene por qué preguntarse qué significa tal o cual pintura. Porque la obra de arte entrega toda su significación estética y su contenido (mensaje) a quien se enfrenta a ella, con la sensibilidad despierta. Y es labor de la educación que reciben nuestros niños en sus escuelas, y nuestro pueblo en sus centros culturales, la de despertar el interés por la creación de los trabajadores del arte, que no otra cosa son los artistas en una sociedad donde cada ser humano ocupe su debido y justo lugar. El artista es un trabajador más y el producto de su quehacer ya no es más una mercancía, ni un adorno en una sociedad de consumo.

A passagem é uma expressão sucinta e didática de um conjunto de teses acerca da função social da arte em Mário Pedrosa. Aparecem na passagem citada o conjunto de suas argumentações sobre arte-reflexo, reeducação estética, e sobre o artista como *homo faber* que poderá recuperar sua função social em uma sociedade emancipada.

Como já mencionamos, a primeira mostra do museu foi preparada para ocorrer durante a III UNCTAD em maio de 72. Ela contou com uma inauguração com a presença do presidente Salvador Allende, onde este e Mário Pedrosa discursaram ao público presente. Este é um momento importante, onde os discursos são preparados dentro da perspectiva de inauguração-mitológica da iniciativa do museu. Apesar do momento festivo, transparece na fala de Allende os anseios de Pedrosa acerca de um lugar definitivo para o futuro museu: “*Por eso, compañero Pedroza, yo le aseguro a Ud. Que este Museo no se va a desmembrar, que este museo se mantendrá en su integridad [...]*”⁶². O clima heróico da doação transparece nos discursos que assinalam marcos fundacionais sólidos e virtuosos para o museu; mas as dúvidas e temores da epopéia deixam

⁶² GOSENS, Salvador Allende. **Palabras del presidente de la Republica, compañero Salvador Allende Goznes, en la Inauguración del “Museo de la Solidaridad”**, en Quinta Normal. Transcrição: Oficina de informaciones de la presidencia de Chile. Santiago, 17 de maio de 1972.

passar aos discursos inaugurais os elementos de fragilidade da iniciativa que tinham de ser sanados.

O trabalho para a primeira mostra foi bastante corrido, afinal, do início de envio de cartas e telefonemas iniciado em dezembro de 71 a maio de 72 não transcorrem nem seis meses, pouco tempo, sobretudo quando pensamos que essa primeira mostra, onde não figura tudo o que já havia chegado ao Chile, conta já com cerca de 200 obras. Dentro da pressa em se fazer coincidir com a UNCTAD – que traria delegados de todo o mundo, gerando mais um motivo para o museu se inaugurar como gesto simbólico-político – obviamente nem todo o trabalho conseguiu um padrão de profissionalismo adequado à grandiosidade do projeto. Assim, em troca de correspondência com Dore Ashton, essa é muito direta em suas críticas quanto ao catálogo final e os materiais enviados por Mário produzidos para a primeira mostra, apontando erros de tradução e ausência de referências a certas obras, além da pobreza gráfica do material. Concordando com as críticas de Dore, Mário pondera:

O que você não entende, minha querida, é o significado de ser um “país subdesenvolvido” em uma esquina bem distante do mundo. Nós estamos aqui tão orgulhosos de ter preparado, e em tempo, um catálogo, um afiche e uma exposição com os trabalhos doados que eu confesso que pude ignorar as muitas deficiências do catálogo e fiquei feliz pelo que foi feito. A exposição foi boa no que diz respeito à divisão do espaço, distribuição dos trabalhos e pelo significado de tudo. E ainda mais se tomamos em conta a multidão de pessoas de perfil proletário vindo à exposição: trabalhadores, pessoas comuns, estudantes aos montões; às vezes senti medo pela integridade das peças. Foi um evento realmente democrático, a começar pela entrada grátis aos visitantes. Calcula-se que até agora nos aproximamos à marca de 100.000 [visitantes]. Isso é muito para Santiago.⁶³

⁶³ PEDROSA, Mário. **Carta a Dore Ashton**. 15 de junho de 1972, Santiago do Chile. 4fl. Arquivo pessoal. Livre tradução de: “What you do not understand, my love, is the meaning of being an ‘underdeveloped country’ in a very far corner of the world. We are here so glad to have prepared, and in time, a catalogue, an affiche and an exposition with the donated works that I confess I overlooked the many deficiencies of the catalogue and I felt happy about what was done. The exhibition was good concerning the division of space, distribution of the works and meaning of the whole thing. And still more so in regard to the crowds of people coming to the exhibition held in a proletarian cartier: workers, common people, students by throngs, and sometimes I am afraid for the integrity of the pieces shown. It was really a democratic affair, starting with the entrance which is free to the visitors. They calculate that up to now we approach the 100.000 mark. This is much for Santiago. The exhibition will be closed by the end of the month.” SIC

Uma organização espacial razoavelmente orquestrada, uma distribuição razoável de obras e a manifestação de apoio ao governo Salvador Allende explicam boa parte do sucesso da exposição; essa forma um tanto quanto improvisada de fazer as coisas, mas que ainda assim obteve razoável sucesso deu-se certamente por essa vontade de encontro entre as demandas populares, a vontade política e a disposição de artistas e intelectuais. Uma experiência única, onde eventualmente artistas consagrados, tendo diante de si um público não habituado ao contato com obras de arte, reorganizavam as possíveis formas de leitura sobre sua própria obra. Na entrevista concedida por Maria Eugenia Zamudio, ela comenta essa relação particular do público com as obras de arte na época; lembrando as experiências de montar exposições itinerantes do artista plástico Roberto Matta em fábricas durante o governo Salvador Allende, diz entre risos: “en esa época yo acompañe a Matta en una fabrica, y a nadie comprendía nadie de nada. Entonces, Matta les dijo “yo se que ustedes no entienden nada, pero tampoco traten de entender, si les gusta bueno y se no, no”⁶⁴. Enquanto os próprios artistas engajados pareciam esperar um melhor momento para falar sobre arte, o encontro entre artistas e público se afeiçoava sobre a confiança de se estar de um mesmo lado no governo Salvador Allende, mesmo que ainda não fosse possível uma vivência verdadeiramente partilhada entre artistas, obras e público.

Sem mascarar os contratempos Mário se mostra contudo encantado com a disposição do público, que atende o chamado de visitação em números expressivos. A oferta de exposições parciais de obras doadas ao futuro museu foi uma espécie de estratégia não só para o trabalho sobre o público, mas também como uma forma de firmar o museu entre os canais institucionais chilenos e internacionais – os materiais preparados para a exposição passariam a constar das próximas cartas enviadas por Pedrosa, como maneira de imprimir concretude ao projeto.

Como conciliar a demanda política imediata com a necessidade de construção de projetos sólidos, que correspondessem a uma política cultural duradoura e revolucionária no plano museal e nas artes plásticas modernas? Essa pergunta em parte já foi respondida: o projeto *Museo de la Solidaridad* não

⁶⁴ ZAMUDIO, Maria Eugenia. Entrevista Concedida a Silvia Cáceres. Isla Negra, 22 de jul de 2009.

postergou seu uso midiático-político, mas os voluntários envolvidos com o museu deram a energia de que dispunham para a concreção de exposições da melhor maneira no curto espaço de tempo e poucos recursos. A iniciativa, para existir concretamente, necessitava ir as ruas, como todo o Chile fazia naquele momento. Mas, e quanto aos projetos para o museu de médio prazo, que de fato poderiam formar um museu como casa de reflexão, aprendizado e produção cultural? Como veremos na próxima seção, a experiência do *Museo de la Solidaridad* não se reduziu a uma espécie de museu de campanha e, no trecho que se segue abordaremos alguns projetos culturais e de estatuto organizacional em torno da iniciativa.

4.3.1. Um chão para um museu no ar.

Como já comentamos, os voluntários responsáveis pelo museu temem quanto ao destino do mesmo. Afinal, as responsabilidades políticas e culturais do mesmo são imensas, como museu exemplar que este pretendia se constituir. Diante das diversas incertezas quanto a suas futuras instalações, equipamentos, estatuto jurídico e outros assuntos, o melhor caminho para levar a idéia adiante parecia mesmo criar o futuro do museu através do máximo de ações possíveis enquanto seu projeto ainda estava no ar; essa foi a estratégia desenhada por Pedrosa que trabalhou energicamente na constituição de projetos para o mesmo e que revela essa estratégia em algumas cartas a pessoas mais íntimas, entre elas o seu amigo e artista plástico brasileiro Hélio Oiticica.⁶⁵

Nesse sentido, os projetos para o museu envolvem duas frentes relacionadas: (1) as ações culturais de divulgação do museu no plano nacional e internacional e (2) a definição da forma museal que este adquiriria, as funções que deveria cumprir bem como o estatuto pelo qual funcionaria pois, como instituição viva, seu conjunto, incluindo sua forma de gestão, deveria ser pensado de maneira relacional. Na concepção de Pedrosa, não sendo o museu um abrigo de objetos de arte consagrados, mas um local de experiências e produção de conhecimento,

⁶⁵ PEDROSA, Mário. **Carta a Hélio Oiticica**. Santiago do Chile, 9 de junho de 1972. 3fls. Arquivo privado.

importava definir os marcos políticos que firmavam as experiências produzidas nesse espaço e, para isso, propunha uma gestão democrática sobre a qual nos deteremos mais adiante.

Uma primeira iniciativa midiática-cultural para o museu já a comentamos: trata-se das exposições parciais de obras doadas ao Museu, que foram duas ao longo do período Salvador Allende. Outra iniciativa que cumpria uma função similar, mas no plano internacional, fora o plano de trazer nada menos que uma das obras mais expressivas do modernismo revolucionário – *El Guernica* de Picasso – para o Chile.

Não sabemos ao certo quando o “Plano Guernica” começou a ser gestado; mas o fato é que em julho de 1972 ele já parecia sólido o suficiente para que se planejasse uma articulação internacional com vistas a executar tal plano. *Guernica* não fora escolhida por quaisquer razões; é uma das obras de Picasso, que, além de ser considerada de extrema maestria na execução de sua forma pictórica, é uma obra testemunho dos horrores da Guerra Civil Espanhola. *Guernica* fora produzida também com fins políticos em um ambiente que, de maneira similar ao Chile do início dos anos 70, travava-se uma intensa luta social em torno de projetos políticos distintos, e onde por uma infeliz coincidência que os partícipes do projeto *Museo de la Solidaridad* ainda desconheciam, culminaria em ambas a sociedades pela vitória de um projeto de caráter fascista.

O plano se articulava em várias frentes que deveriam acionar os artistas latino-americanos, sobretudo os que doaram ao *Museo de la Solidaridad*, amigos pessoais de Picasso envolvidos com o mundo das artes, o CISAC, os partidos comunistas do Chile e França, além das autoridades chilenas e os responsáveis pela guarda do *Guernica*, o Museu de Arte Moderna de Nova York. Aos artistas latino-americanos competia assinar uma carta solicitando o *Guernica* a Picasso. Mário redige um projeto para esta carta, onde a justificativa do pedido se localiza em dois pontos: no fato que a obra seria exposta no *Museo de la Solidaridad* “*el más nuevo de los museos, formado exclusivamente por donaciones de artistas del mundo solidarios al nuevo Chile*”.⁶⁶ O segundo ponto incide sobre o caráter

⁶⁶ PEDROSA, Mário. **Proyecto de carta a Picasso**. Santiago do Chile, 19 de julho de 1972. 2fl. arquivo pessoal.

testemunhal de *Guernica*, que, como sabemos, relaciona-se ao massacre da população civil da cidade de Guernica pelas tropas do General Franco.

El país donde está GUERNICA, símbolo eterno del dolor de los pueblos masacrados del mundo, fue transformado infelizmente em el más grande productor de Guernicas de la história. El corazón de nuestros pueblos estallará de alegría al saber que GUERNICA está honrada y decentemente guardada – hasta que, según tu voluntad, pueda retornar a su patria natal, - en nuestro Santiago de Chile, hoy esperanza del continente del Che Guevara, nuestra patria latinoamericana. Acá, multitudes vendrán de todas partes y seguirán desfilando delante de tu obra, como en días del pasado distante hacían los peregrinos de Europa en busca del otro Santiago, el de tu tierra.⁶⁷

Como é possível observar no trecho citado, Mário mobiliza toda a retórica latinoamericanista de esquerda para a sensibilização de Picasso, que na carta é tratado por “maestro”. O tratamento reverente ao mestre não deixa por isso de erguer uma retórica firme quanto à aplicação da lição desse mesmo mestre: cabia restaurar o sentido original de *Guernica* de ser um testemunho contra a barbárie; era necessário portanto retirar a obra de um país imperialista para localizá-la em um país que simbolizava na América Latina a luta anti-imperialista.

Qual seria a possibilidade de concretizar um projeto tão ambicioso? Não cremos que seria simples a saída do *Guernica* de Nova York para um país cujo governo possuía uma forte retórica contrária ao imperialismo norte-americano e uma prática econômica que de fato prejudicava interesses americanos em seu território. Ao mesmo tempo, não era tão improvável que o próprio Picasso se engajasse na iniciativa, tanto por motivos políticos pessoais quanto pela rede de contatos que seria acionada para entrar em contato direto com o artista, rede que contava com três amigos de Picasso pertencentes ao CISAC, sendo dois membros designados: o crítico de arte inglês Roland Penrose, e o poeta francês Louis Aragon; e um membro voluntário do CISAC, o espanhol especialista em história da arte Xavier-Flores⁶⁸.

A iniciativa de transladar o *Guernica* para Santiago visava coincidir com a inauguração do *Museo de la Solidaridad* no primeiro local acenado como suas

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ COMITÉ EXECUTIVO DO CISAC (?). **Proyecto de Traslado de Guernica de Nueva York al Museo de la Solidaridad, Santiago.** Santiago do Chile, Julho (i) de 1972. 2fl. Arquivo Pessoal.

futuras instalações: o prédio construído por ocasião da III UNCTAD e que seria remodelado com fins a se transformar em um centro cultural onde se localizaria o museu.⁶⁹ É mais ou menos na época do “Plano Guernica” que a iniciativa do museu sofre um revés temporal que, embora implique em mais tempo para a sua inauguração, foi um revés recebido como uma possibilidade de ganho arquitetônico-espacial para o museu: em julho de 72, a equipe de voluntários em torno do museu descobre pela mídia que suas futuras instalações não mais estariam no prédio da UNCTAD, mas sim em um novo edifício, modelado exclusivamente para o museu em meio ao parque O`Higgins.⁷⁰

Além do contratempo no que diz respeito às instalações definitivas do museu, como foi comentado no texto *Apêndice I* da presente dissertação, há a partir do início de outubro de 1972 a abertura de um período de crise que ficaria conhecido como “Crise de Outubro de 72” e que marca o início de uma inflexão na política chilena onde a direita começa a se articular organicamente em planos de derrubada do governo Allende. Pedrosa redige cartas nesse período que caracterizam o momento de crise e relata a necessidade de sustentar os trabalhos voluntários para responder à crise de abastecimento provocada pela greve de caminhoneiros. Dessa maneira, o projeto de traslado do *Guernica* fica suspenso enquanto a crise social não passa e enquanto permanece certa indefinição quanto à instalação definitiva do museu.

Quanto às formas jurídicas e administrativas que o museu adquiriria há diversas indicações nas cartas e escritos de Pedrosa que indicam possíveis formas, que deveriam ser cotejadas pelo governo e pelo CISAC e por possíveis futuros representantes que teriam acento na gestão do museu. Desconhecemos se existiram planos alternativos de funcionamento institucional para o museu além dos já referidos planos redigidos por Pedrosa, embora possa ser inferidas tensões em torno da defesa de sua independência em relação às instâncias da Universidade do Chile. Nesse quesito, há pontos de tensão expressos tanto em uma entrevista de Maria Eugenia Zamudio, quanto em um rascunho de carta de Pedrosa a José

⁶⁹ O prédio construído para abrigar a UNCTAD foi batizado como Edifício Gabriela Mistral; para a referência no presente trabalho estamos designando-o simplesmente de edifício UNCTAD.

⁷⁰ PEDROSA, Mário. **Telegrama enviado ao Presidente Allende**, Santiago do Chile, 30 de julho de 1972. 1fl. arquivo pessoal.

Balmes. Além disso, a insistência em definir o museu como autônomo em inúmeros documentos, além da reaparição desta defesa na coluna de Virgínia Vidal no jornal *El Siglo*, pode ser interpretado como fruto das tensões sobre a autonomia ou não do *Museo de La Solidaridad*.⁷¹

Há ainda diversos informes divergentes acerca das responsabilidades institucionais do museu. Contudo, conforme conclui Cláudia Zaldivar: “*El Instituto de Arte Latinoamericano asumió desde un principio la función de ser el ente legal temporal del Museo, pero su situación siempre fue la de intermediario.*”⁷²

Na documentação organizada por Pedrosa referente ao museu, há um pequeno organograma da organização institucional de um projeto de museu e, embora não possamos distinguir com precisão se de fato este fora um projeto organizacional para o *Museo de la Solidaridad*, o fato é que o desenho em muito coincide com os comentários e propostas de Mário que surge em outras documentações. Assim, cremos ser de valia fazer algumas observações sobre o desenho do organograma sem contudo nos prendermos em demasia a sua forma. O organograma está organizado da seguinte maneira:

⁷¹ A entrevista de María Eugenia Zamudio foi realizada por Cláudia Zaldivar em 1990 e relata a existência de tensões sobre se o museu deveria pertencer a Universidade do Chile ou não. Ver: HURTADO, Claudia Zaldivar. **Museo de la Solidaridad**. Memória para o grau de licenciatura em Teoría e História da Arte. Universidade do Chile, Santiago do Chile, 1991.

Quanto à carta de Pedrosa a Balmes, não sabemos se esta chegou efetivamente a ser enviada; o conteúdo do rascunho desta carta que consta na documentação consultada, é uma reclamação de Pedrosa a Balmes por conta do pronunciamento deste em entrevista publicada no *El Mercurio* de 25 de abril de 73 acerca da segunda exposição de obras doadas ao museu como parte da programação da abertura do ano escolar na Universidade do Chile. Mário, respondendo ao conteúdo da entrevista, queixa a Balmes sobre a confusão institucional que tal declaração gerava, já que o museu não era parte da Universidade do Chile. Rascunho de Carta de Mário Pedrosa a José Balmes, Santiago do Chile, 25 de abril de 1973. 1 fl. Arquivo pessoal.

Ver ainda: VIDAL, Virginia. **?Que Hay con El Museo de La Solidaridad?** *El Siglo*, Santiago do Chile, 23 de dezembro de 1972, pg.15.

⁷² HURTADO, Claudia Zaldivar. **Museo de la Solidaridad**. Memória para optar al grado de licenciado em teoria e historia Del arte. Universidad de Chile. Santiago, 1991. pg.36.

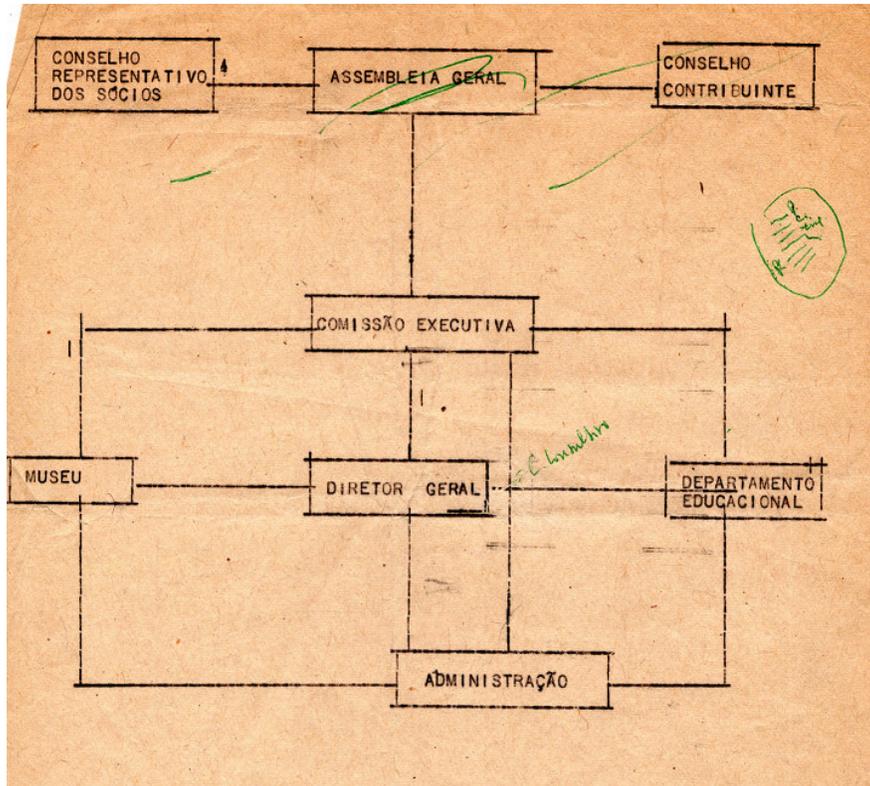


Figura 2: possível rascunho de organograma para o *Museo de La Solidaridad*. Arquivo Pessoal.

É bem provável que, de forma similar ao que ocorrera ao projeto de Museu para Brasília, Pedrosa tenha aqui reeditado a estrutura museal já planejada para outros projetos. Essa possibilidade é fortalecida pelo fato de haver no desenho a perspectiva de sócios do museu e um conselho contribuinte, algo que não surge no restante da documentação disponível⁷³. No desenho, há diversas instâncias intercomunicadas entre si e, em um mesmo fluxo horizontal passa o Museu, o Diretor Geral e o Departamento Educacional, denotando uma continuidade de funções entre as três instâncias que por sua vez estão conectadas a comissão executiva e a administração; há um rabisco manuscrito de Pedrosa que indica, ao

⁷³ Na trajetória de Pedrosa enquanto gestor e planejador de museus, a idéia de museus funcionando a partir da iniciativa de sócios e contribuintes é defendida por Pedrosa no que tange a administração do MAM de São Paulo nos anos 50, embora esse tipo de financiamento seja relatado na experiência de Pedrosa como uma cultura de relação com museus incipiente no Brasil; já em finais dos anos 70 e início dos anos 80, quando Mário formula uma reestruturação para o MAM do Rio de Janeiro, a perspectiva de contar com financiamento privado é abolida em definitivo de sua proposta pela constatação de que essa proposta era ineficaz. PEDROSA, Mário. *O Novo MAM terá cinco Museus. É a proposta de Mário Pedrosa*. [Entrevista publicada no Jornal do Brasil em 15 de setembro de 78]. In: _____. **Política das Artes...** pg. 310.

lado do quadrante do Diretor Geral, a existência de um Conselho Consultivo, órgão que está descrito em documentação a que nos remeteremos em breve. As linhas – em traço contínuo ou tracejado, que convencionalmente em organogramas indicam relação direta ou indireta entre instâncias – não estão nítidas o suficiente para que leiamos com precisão seu possível significado. De qualquer forma, direta ou indiretamente, todos os elementos da administração interna do museu estão conectados e, no que tange ao interesse específico dessa dissertação, é de valia observar o lugar atribuído ao Departamento Educacional, que compõe um espaço específico do organograma, indicando sua autonomia em relação às demais instâncias que compõem o museu bem como a importância de suas atividades que não podiam estar subsumidas em alguma outra estrutura. Outra interpretação possível é que essa área assinalada no organograma como Departamento Educacional constitui a parte experimental do museu, dotada de autonomia, na defesa de Pedrosa. Em carta a seu amigo e artista plástico Antonio Dias, Pedrosa explicita essa idéia:

Quanto ao museu em perspectiva – Museu de Arte Moderna e Experimental – prevejo duas divisões – uma é do museu propriamente de arte moderna e a outra – propriamente experimental, onde se farão experiências, pesquisas, etc. Se me derem chance [...] enrolarei no projeto de museu uma série de inovações. A experiência deve ser tentada, dentro da experiência geral que mal ou bem se está fazendo para o país todo.⁷⁴

A organização final do museu carecia da articulação de diversos agentes, nacionais e internacionais. Esta organização é central para a consolidação do destino das obras como um museu aparte. No segundo semestre de 1972 redige-se um rascunho de decreto de Estatuto para o Museu⁷⁵, decreto cujo epílogo enumera os marcos fundacionais míticos do museu e outros dados e, na seqüência, menciona o local definitivo do museu (no parque O'Higgins) e descreve a composição do Conselho Consultivo Superior do museu, que seria integrado por

⁷⁴ PEDROSA, Mário. **Carta de a Antonio Dias**. Santiago do Chile, 06 de março de 1972. 2fl. Arquivo Pessoal. O grifado está no original.

⁷⁵ Esse rascunho é um documento incompleto do qual só acedemos à primeira página. **BORRADOR DE UM DECRETO PARA EL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD**. [1972?] 1 fl. Arquivo privado.

membros do governo, A Comissão Chilena de Solidariedade Artística⁷⁶, além de um representante da *Central Unitaria de Trabajadores* – CUT -, e por um membro da Federação Nacional de Estudantes – FeCh. Uma composição não muito usual para o conselho superior de um museu, mas que se justifica plenamente no ambiente político de onde emana, onde CUT e FeCh exercem um grande protagonismo e são elencadas ao papel de organizações centrais no governo *Unidad Popular*.

Mas, como já comentamos, a urgência em organizar o Museu padecia das constantes suspensões da normalidade institucional que começam a acossar o Chile no segundo semestre de 1972. Um momento de inflexão dessa tentativa de dar forma e estatuto ao museu parece mesmo poder ser marcado a partir do abandono do “Plano Guernica”, que, conforme já visto, se preparava para alçar vôo em julho de 1972. Após esse período, embora o projeto tenha continuado em clima de campanha e recebendo a cada dia mais obras doadas, as dúvidas sobre o Museu só aumentavam.

Em fins de julho de 72 a equipe do museu já trabalha, inclusive nas correspondências de Mário Pedrosa ao estrangeiro, com a divulgação da notícia que o museu teria sua sede definitiva em um prédio remodelado no Parque O’Higgins, parque de uso popular nas cercanias do centro de Santiago. Em dezembro do mesmo ano, sem notícias quanto ao processo de remodelação do edifício e em meio a indefinições de todo o tipo, o *Comitê Chileno de Solidariedade Artística* na figura de José Balmes e Miguel Rojas Mix, envia uma carta ao presidente Allende, onde se enumeram os problemas e se solicita soluções imediatas a partir das propostas dadas. Quanto ao estatuto jurídico do museu, solicitam sua definição imediata; quanto a seu lugar definitivo, se solicita espaço no edifício da UNCTAD enquanto se aguarda o processo de remodelação do edifício do parque O’Higgins, que deveria começar imediatamente. Solicita-se ainda um orçamento para os gastos mínimos em torno do museu e o pessoal

⁷⁶ Não há muitas referências disponíveis sobre a composição e o exato papel da Comissão Chilena de Solidariedade Artística com o Chile; quando esta é mencionada, sempre surge vinculada aos nomes de José Balmes e Miguel Rojas Mix – cremos que sua criação tenha servido para diferenciar a presença desses dois membros da Universidade do Chile diante do projeto do museu, que justamente lutava por se emancipar das instituições da Universidade. Ver a título de exemplo, o documento mencionado na nota subsequente.

necessário a seu funcionamento, bem como a nomeação de um conservador que zele pela obras e represente o museu interna e externamente sendo o nome de Mário Pedrosa apontado para tal função. Em meio às reivindicações, as argumentações se concentram em torno das responsabilidades internacionais da iniciativa, como é possível verificar no trecho que segue:

Esta circunstancia ha sido conocida en el extranjero, produciendo gran desconcierto entre los amigos de Chile y los artistas del mundo, que esperan que Chile responda dignamente a su gesto y que piensan legítimamente que este Museo debe ser utilizado por nuestro país para levantar un verdadero monumento a la Solidariedad socialista y a la importancia creadora de la Revolucion Chilena.⁷⁷

Em um gesto que denota preocupação com o futuro do museu apela-se ao embaraço internacional que a não resolução dos problemas do *Museo de la Solidaridad* geraria internacionalmente. Evidencia-se aí o quanto faltava um chão físico para um museu que propagava idéias no ar.

4.3.2.

O *Museo de la Solidaridad* no vórtice do governo *Unidad Popular*: lances da batalha cultural.

Após a crise de Outubro de 72, o ano de 73 inicia-se com certa paz política e uma trégua da batalha mais dura, que prometia novas conformações a partir dos resultados das eleições legislativas marcadas para março daquele ano. Assim, os primeiros meses de 1973 são vividos como possibilidade de prosseguir com os trabalhos em curso.

Enquanto se aguarda o trabalho de remodelação do edifício no Parque O'Higgins planejado para se iniciar após as eleições, as doações continuam chegando e se amontoando em instalações não adequadas no edifício da UNCTAD⁷⁸. Mesmo após a reorganização e abandono de uma série de propostas

⁷⁷ MIX, Miguel Rojas & BALMES, Jose. **Carta ao presidente Salvador Allende.** Santiago do Chile, 26 de dezembro de 72. 2 fl. Arquivo Pessoal.

⁷⁸ Embora o edifício UNCTAD não fosse mais o espaço de destino do museu, alguns de seus espaços continuavam a ser usados pelo Museu para o depósito de obras. Essa informação está presente em algumas entrevistas feitas por Cláudia Zaldívar Hurtado no seu já referido trabalho.

ligadas ao museu em 72, ainda assim há energia para prosseguir e inventar 7}}
 novas iniciativas que se adequassem as possibilidades abertas no período. Porém, problemas de saúde constantes levam Pedrosa a um forçado período de descanso que dura de janeiro a fins de março de 73.⁷⁹ Quando recuperado, imediatamente reinicia seu trabalho. Em carta a Dore Ashton em finais de março de 73, Mário comenta alguns planos para os meses que se seguiriam:

Nosso alvo principal é fazer propaganda para o museu, enquanto as exposições estão sendo pensadas e enquanto aguardamos as obras de remodelação do edifício no Parque O'Higgins, que procederão após as eleições. Estas exposições serão feitas em abril e maio. Em junho prevemos uma grande exposição em uma das mais importantes minas de cobre do Chile, como um início de um programa de colaboração entre o Museu e a classe trabalhadora, sobretudo os mineiros que, através de seus sindicatos, demonstraram interesse em nosso projeto e gostariam de homenagear os artistas doadores de todo o mundo. Nossa idéia é tornar esse tipo de colaboração uma característica permanente do Museu da Solidariedade.⁸⁰

Na seqüência da narração dos planos para o museu, Mário comenta ainda:

Eu deposito muitas esperanças nisso, e penso que isso abrirá um novo campo de experiências entre os artistas criativos de toda a parte e os mineiros do cobre chileno. Até o final do ano vamos ter terminado as obras para a equipagem e remodelação do museu. Então, esperamos ter um encontro internacional.⁸¹

A perspectiva de iniciar um trabalho de trocas culturais com os mineiros é uma das mais arrojadas surgidas em torno do museu, já que, só no que tange a

Ver como exemplo as entrevistas de Lauratano Labbé e Maria Eugénia Zamudio compiladas no referido trabalho de HURTADO. Cláudia Zaldívar. **Museo de la Solidaridad**...pg.143-202.

⁷⁹ As menções a problemas de saúde são uma constante durante toda sua correspondência em seu período de exílio no Chile, o que não destoa do restante de sua biografia, marcada por períodos forçados de recuperação de sua frágil saúde. ARANTES, Otília. *Dados Biográficos-Cronologia*. In: Pedrosa Mário. **Política das Artes**...pg. 349-363.

⁸⁰ PEDROSA, Mário. **Carta a Dore Ashton**. Santiago do Chile, 27 de março de 1973, 3 fl. Arquivo Pessoal. Livre tradução de: "Our aim is chiefly propaganda for the museum, as far as the exhibits are concerned, while the works for the remodelling of the building at Parc O'Higgins will proceed, after the elections. These exhibitions will be done by April and May. By June we envisage a big exhibition in one of the most important copper mine of Chile, as a beginning of a programme of collaboration between our museum and the working people, most of all the miners who, through their unions, demonstrate interest toward our project and like to pay homage to the artists donators of the world. Our idea is to make such colaboration a permanente feature of the Museum of Solidarity." SIC.

⁸¹ Ibid. Livre tradução de: "I put many hopes on it, as I think that it will open a new field of profitable experiments between creative artists everywhere and the Chilean copper miners. Up to the end of the year we will have finished the works for achieving the remodelation and equipment of the museum. Then, we expect to have an international encounter." SIC

preparação de uma mostra itinerante, implicaria em uma enorme logística e recursos para o transporte e guarda adequada das obras, bem como para a montagem da exposição em si. Além disso, como vemos, trata-se não somente de montar uma mostra itinerante, mas de criar uma verdadeira cooperação cultural entre trabalhadores e artistas.⁸²

Diante do chamado de solidariedade e a impossibilidade de estabelecer listas muito fechadas de possíveis doadores, as entregas de obras nas embaixadas do Chile no estrangeiro eram uma incógnita. Como já vimos, a instrução geral para o contato com artistas não deveria excluir nenhum “ismo”, nenhuma tendência. Mas e quando a arte perdia a materialidade do objeto perene de arte?

Essa foi a dúvida dos artistas plásticos cuja obra se localizava dentro da crítica dos suportes tradicionais, leia-se, o quadro, a escultura em material durável. Como receber o *body art*, os *happenings*, a arte ambiental⁸³ que povoavam o ambiente artístico internacional a época?

Vários artistas europeus convocados por Harold Szeemann, que trabalhou vigorosamente no contato com artistas enquanto membro do CISAC, redigem cartas a Pedrosa, perguntando sobre a pertinência de suas obras performáticas e não-duráveis. Em geral, as respostas de Mário dizem sobre a tentativa de construir espaço para que esse tipo de arte possa também estar vinculada ao museu. É em carta a Hélio Oiticica que um balanço das obras doadas bem como das possibilidades futuras do museu ficam expostas.

Toda essa primeira etapa foram de obras digamos convencionais em nosso sentido (arte moderna). Esta limitação, é claro, que não foi propositada, mas pertence a primeira fase, tática, quando se trata acima de tudo de organizar uma seleção de obras para o nosso museu, mas sobretudo dos artistas mais consagrados do mundo, pois só como tais obras que o governo e a opinião pública ficam impressionados e passam a confiar no êxito do empreendimento.⁸⁴

⁸² Não acedemos a outras informações sobre os planos, mas em outra documentação é assinalado que, assim que Mário retorna-se de viagem a Europa e EUA, viagem cujo um dos objetivos era o de acompanhar e solicitar novas doações ao museu, iniciaria-se o plano de intercambio cultural que contaria também com o trabalho de Rojas Mix. PEDROSA, Mário. **Rascunho de carta a José Balmes**. 25 de abril de 1973. 2fl Arquivo privado.

⁸³ PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, Arte Pós Moderna, Hélio Oiticica*. In: _____ **Acadêmicos e Modernos**. Obras Escolhidas, volume III. Organização de Otília Arantes. São Paulo, Edusp, 2006. Pg.355-360. Observe-se que Arte Ambiental é o conceito pelo qual Pedrosa organiza e comenta a obra de Oiticica.

⁸⁴ PEDROSA, Mário. **Carta a Hélio Oiticica**. Santiago do Chile, 9 de junho de 1972. 3fls. Arquivo privado.

Em seguida, aborda a nova etapa que deveria se abrir ao museu:

Estamos procurando reservar, na localização dos espaços, para o museu, áreas para a arte pós-moderna (vide MP) a fim de abrigar as experiências de sequazes na categoria das “atividades creativas” (vide M.P.) etc, etc. É nossa idéia fazer, então ou depois, uma verdadeira assembléia de artistas novos, “não-artistas”, o “anti-artistas” (?), em que se discutam problemas de estética-sociais contemporâneas, etc., etc.⁸⁵

Portanto, essa nova arte, que não excluía a crítica e a própria negação da figura do artista, necessitava de novos espaços para validar sua expressão. A perspectiva de um encontro de artistas era um horizonte que figurou desde o início da iniciativa e que, junto às demais propostas mais ambiciosas, manteve-se no ar.

Em abril de 73 há nova exposição de obras doadas ao museu, exposição que ocupa salas do *Museu de Arte Contemporânea* e do edifício UNCTAD. A idéia dessa nova mostra é prover ao público uma espécie de atualização sobre as doações. Noticiam-se exposições itinerantes para a Mina de Cobre *El Teniente* e chega-se a falar em exposições itinerantes em centros de trabalhadores. Não se pode confirmar a existência dessas mostras itinerantes, mas imaginamos que se de fato tivessem ocorrido, guardariam algum registro na mídia, ao menos no caderno de Virginia Vidal em *El Siglo*, que registrou diversos momentos do *Museo de La Solidaridad* neste período.⁸⁶ A segunda mostra foi realizada com ainda mais pressa que a primeira; segundo relato de Lautaro Labbé, a época diretor do *Museo de Arte Contemporaneo*, animada pela necessidade de promover apoio político ao governo, a exposição é preparada em um mês e não chega a produzir um catálogo.⁸⁷

⁸⁵ Ibid. Note-se na passagem uma certa nuance quanto a concepção de pós-moderno em artes no pensamento de Pedrosa; para ele, embora a arte que se mescla ao comercial e/ou se submete a especulação mercadológica seja simbólica do início do período pós-moderno, a arte que tenta resistir a esse impulso de mescla-fusão com a mercadoria, não deixa de ser chamada de pós-moderna; o que importa, nesse sentido, é o ambiente geral que rege as formas de produção artística; pós-moderno não é aqui uma categoria classificatória de certa arte mas sim um marco histórico dentro das transformações artísticas na modernidade. Vide a conclusão da já mencionada biografia intelectual de Mário Pedrosa elaborada por Otília Beatriz Fiori Arantes: ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa: itinerário crítico...** pg. 141.

⁸⁶ Vidal, Virginia. **Nueva Exposición del Museo de la Solidaridad**. El Siglo, 05 de abril de 1973. Santiago do Chile.

⁸⁷ HURTADO, Claudia Zaldívar. **Museo de la Solidaridad**. Memória para o grau de licenciado em Teoria e História da Arte. Universidade do Chile, Santiago do Chile, 1991. pg. 43.

O clima de aguardo quanto à instalação definitiva do museu, presente no mesmo período do ano anterior, parecia estar de volta. Mas as circunstâncias da realização dessa segunda exposição não são as mesmas; nas ruas chilenas, o abril de 73 diferia em muito do abril de 72: começava o processo que culminaria com a derrocada do governo Salvador Allende. Desta vez, a direita saía de sua posição defensiva e, através da organização política-programática ofertada sobretudo pela grande mídia, havia encontrado um discurso que mobilizava elementos-chaves dos valores culturais dos segmentos médios e de perfil católico no Chile.

Um dos elementos centrais de mobilização discursiva que inicia o processo de derrocada do governo foi uma proposta de reforma educacional, chamada *Escuela Nacional Unificada* - ENU. Não nos cabe aqui historiar em pormenores a ENU, mas cabe mencionar que a gestão da mesma iniciou-se nos primeiros meses do governo Allende, passou por uma fase de gestação tecnocrática no ministério da Educação e voltou à sociedade civil como anteprojeto de lei em março de 73.⁸⁸

O projeto de lei, apesar de incluir em sua epígrafe a defesa do socialismo e de uma educação que se adequasse a uma sociedade socialista, não é, por assim dizer, uni-ideológico, uma vez que suas propostas tinham a ver basicamente com um processo de democratização da educação e seu teor humanista está implicado em diversas ideologias humanistas e de centro-esquerda, de perfil revolucionário e reformista, incluindo os aportes da reflexão da *Teologia da Libertação* e do pensamento de Paulo Freire.⁸⁹

Mas, o processo de radicalização política, crescente no período, ignorou os possíveis matizes da proposta em si. Importou muito mais os usos discursivos à esquerda e a direita da proposta, discursos que passavam por cima do exame do anteprojeto. A batalha em torno da ENU tornou-se uma batalha midiática, onde a

⁸⁸ Uma discussão mais pormenorizada sobre a ENU pode ser encontrada em um artigo que redigimos para um Congresso de história da Educação. Ver: CÁCERES, Silvia. **Construindo o Novo Homem:** o projeto *Escuela Nacional Unificada* (Chile, 1971-1973). Anais do IX CIHOLA. Rio de Janeiro, novembro de 2009.

⁸⁹ Os comentários sobre a ENU tecidos neste e nos dois parágrafos subsequentes, encontram-se no artigo citado na nota anterior a base de bibliografia diversa ou são uma reconstrução de argumentos encontrados em PIETRO, Ivan Núñez. **La ENU entre dos siglos** – ensayo histórico sobre la Escuela Nacional Unificada. Santiago do Chile, LOM, 2003.

mídia oposicionista *El Mercurio* teve papel protagonista. Quais foram os fatores da propaganda de direita que despertaram os temores dos setores médios? A propaganda de que a ENU representava um projeto de dissolução da família, e mais especificamente da família cristã, o que representaria também a perda da proeminência feminina na gerência da infância; a defesa de que a ENU implicaria em uma lavagem cerebral das crianças; a defesa de que a ENU tolheria a liberdade de ensino e em especial tolheria o ensino religioso.

Todas essas acusações, que hoje podem soar caricatas, tiveram a época o poder de ressoar sobre uma população de ganhos médios que, cada vez mais temia o futuro, o caos urbano e o desabastecimento dos mercados, as ações violentas de grupos radicais à esquerda e a direita. Quando esses segmentos começam a expressar os efeitos desse medo com o apoio as saídas golpistas, é o começo do fim.

Diante do acirramento das tensões sociais, o que cabia aos organizadores do museu fazer? Assim como concluiu a maioria dos apoiadores do governo, a única certeza dos homens e mulheres por traz da iniciativa era a de que, diante da crise não se devia interromper os trabalhos e, se possível, trabalhar ainda mais para gerar apoio político ao governo e sensação de adesão ao mesmo. Enquanto se aguardava o fim dos trabalhos de remodelação, Mário parte em viagem à Europa e Estados- Unidos com a missão de recolher novas obras e divulgar o museu, fato que relata em carta à seu sobrinho de quem pede constantemente notícias sobre o museu.

As notícias chilenas quanto ao museu são regulares e as obras de remodelagem do edifício do parque O'Higgins prosseguiam. As cartas trocadas com seu sobrinho em agosto de 73, concentram-se em outra preocupação: o ar golpista que já tomava conta do Chile. As notícias não são nada boas; o mês que antecede o golpe é precedido por uma escalada da violência perpetrada sobretudo por grupos de extrema direita e cada vez mais fica explícito um posicionamento por parte dos militares quanto ao governo.

Mário retorna ao Chile no dia 09 de setembro de 73, a dois dias do golpe; as exposições inauguradas em abril ainda estavam montadas. Quando sobrevém o

golpe, María Eugenia Zamudio nos diz em seu relato que era uma das últimas pessoas dentro do edifício UNCTAD.

Teníamos unos cajones grandes que decía “pintura cubana” y estaba pasando en eso momento en el aire, en la radio, que todo lo que era pintura cubana era que venían armas. Y yo le digo al muchacho que esta conmigo, le digo: “Trate de traer esa pintura y lo borremos todos los letreros que no digan pintura cubana” Porque después ya no nos quedan otras ¿no? Y después hay que irse a la casa, ¿no?⁹⁰

No vórtice do governo Salvador Allende, salvar obras e documentos da sanha destruidora das primeiras semanas do golpe militar implicou em destruir parte dos registros para eventualmente salvar os registros maiores: as próprias obras de arte; além disso, mais do que registros e obras, era necessário que as pessoas poupassem suas vidas; era necessário voltar a casa, buscar abrigo, exilar-se.

Terminava assim uma experiência que ambicionava retomar a tradição do modernismo revolucionário e sua vontade de reeducação-transformação do mundo, do homem e da arte. O *Museo de la Solidaridad* durante seu curto período de existência enquanto projeto durante o governo Salvador Allende, tentou tomar o passado modernista de uma forma que, arriscando os próprios termos da arte moderna, poderia fazer fulgurá-la nesse momento de crise modernista, em nome do futuro da própria tradição moderna e modernista revolucionária. Essa fulguração implicou nos riscos da abertura do qual não se saberia o resultado: ou bem a arte moderna poderia reencontrar formas de fusão com a vida, ou prosseguir e adensar seu caminho de contínuo afastamento, baseado tanto na aurificação quanto na mercantilização da arte. A primeira possibilidade encarna a esperança de Pedrosa no modernismo, esperança renovada pela *via chilena ao socialismo*. Concluamos essa parte com um trecho do discurso de Mário durante a primeira mostra do museu, onde ele nos diz como deveríamos olhar para a expressão artística presente no *Museo de la Solidaridad*; sua fala sintetiza a tradição que estamos relatando até aqui através de uma imagem redentora, de reencontro entre arte e vida.

⁹⁰ ZAMUDIO, Maria Eugenia. Entrevista concedida a Silvia Cáceres em 22 de julho de 2009, Isla Negra, Chile. Arquivo pessoal.

Ahora, encerrada en estas salas, colgada en sus muros, está ya materializada la idea bajo cuyo calor enoblecedor nos reunimos aquí. Esa materialización es el arte en su proceso de apareamiento. Aparte de mirarlas, contemplarlas, admirar esas corporificaciones, de dialogar con ellas por el tacto, por los sentidos, por el pensamiento, adquirimos una nueva experiencia vivencial, un nuevo enriquecimiento cognoscivo, que es sobretodo un vehículo de la Verdad todavía trascendente en su contraste con una realidad que la niega. Y mientras la realidad sigue negandola, el arte sigue en su acercamiento permanente a una verdad cada vez más histórica y cada vez menos trascendente. Un día, en un punto del horizonte, los dos procesos se encontraran, y entonces el arte será la vida y la vida será arte. De ese optimismo viven los hombres de acción, que creen en el futuro y lo quieren forjar en progreso y bienestar; y viven los artistas, que son los hombres de imaginación, que quieren crear la felicidad humana sobre la tierra.⁹¹

⁹¹ PEDROSA, Mário. **Discurso de Mário Pedrosa durante a primeira exposição do Museo de la Solidaridad.** Santiago do Chile, 17 de abril de 1972. arquivo privado.

5

Conclusão: Depois do Fim

As palavras de Pedrosa quando da inauguração da primeira exposição do museu pontuam as esperanças de Mário com o projeto. Efetivamente, a experiência de Mário a frente do *Museo de La Solidaridad*, parece elucidar uma parte de sua reflexão no intervalo entre o momento em que Mário sinaliza o declínio da arte moderna – fim dos anos 50 e ao longo de toda a década de 60 – até os escritos posteriores ao seu exílio chileno, que indicariam uma desilusão mais profunda quanto à possibilidade das artes plásticas internacionais cumprirem um papel protagonista na luta pela emancipação humana; é nesse segundo momento que Mário propugna o que ele chamará de arte de retaguarda, aquela que não se comprometeria com as vanguardas convertidas em atualizadoras da arte como mercadoria.¹

A continuidade do museu enquanto instituição, embora duramente ameaçada pelo Golpe Militar, conseguiu, durante a ditadura e após a abertura democrática, manter-se vivo. Contudo, sua função cultural mudaria radicalmente: de projeto moderno e modernista voltado ao futuro em um país que trilhava um caminho ao socialismo, passaria a ter funções claramente testemunhais, voltadas à lembrança do passado da *Unidad Popular* e da barbárie perpetrada pela ditadura militar. A própria transformação do nome do museu nesses períodos – *Museo de La Resistencia Salvador Allende* quando do exílio e *Museo de La Solidaridad*

¹ PEDROSA, Mário. *Variações sem Tema ou a Arte de Retaguarda*. Conferencia apresentada na I Bienal Latino-Americana. In: _____. **Política das Artes**.,pg.341-347.

Salvador Allende quando da abertura democrática - dão provas das mudanças da significação simbólica do museu.²

Diante de uma transformação tão sensível de suas funções e de sua concepção, seria mesmo possível tratar esse museu como uma experiência? Pois experiência, em uma concepção benjaminiana, implica aquilo que pode ser narrado, passado como uma espécie de sabedoria entre as gerações. Experiência não se confunde com a noção de testemunho, uma narração típica do *pós-catástrofe* que, se guarda reminiscência da forma como a experiência narra, a marca indelével do trauma que a constitui não possibilita que essa possa ser equiparada a narração da experiência, já que a própria função do testemunho é habilitar o “nunca mais”, ou seja, a luta por nunca mais passar pela dor inenarrável da objetificação de si, do exílio, da tortura, que é a “experiência” dos que passaram ou fugiram das barbáries tecnocráticas perpetradas no século XX e XXI.

Pensamos que no que tange especificamente a trajetória do *Museo de La Solidaridad* é normal que hoje ele esteja tão envolvido com as funções memorialísticas e testemunhais. A dimensão de experiência não tem que residir na continuidade de projetos e utopias em uma instituição específica.³ Tem mais a ver com as reminiscências do passado tomadas de maneira transformadora, viva, pelos sujeitos contemporâneos.

Esse é o eixo que articula as discussões tecidas no presente trabalho: trata-se da possibilidade de fazer o *Museo de La Solidaridad* e seu projeto educacional fazer significar algo aos nossos dias, forma pela qual podemos interpretá-lo como experiência. Para isso, tínhamos que avaliar: (1) o campo de análises interpretativas sobre o período *Unidad Popular*, cena histórica do museu, debate que tecemos no primeiro capítulo; (2) os discursos e práticas intelectuais e

² Para uma breve história do Museu após o golpe ver: MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE. Breve Historia Del MSA. Disponível em: <http://www.museodelasolidaridad.cl/elmuseo.php>. Acessado em 24 de janeiro de 2010.

³ Além disso, apesar de ser a mesma coleção museal, cremos ser inadequado dizer que o *Museo de La Solidaridad* é uma única instituição desde os anos 70 até a atualidade, pois, como já vimos, sequer ele chegou a se constituir de forma independente durante os anos 70 e posteriormente, seu nome e idéia mudariam com os tempos.

artísticas dos anos 70 no Chile, elementos que informam sobre como as idéias circulavam no período e a que tipo de interpretação sobre a relação entre trabalho intelectual e realidade social elas remetiam, debate traçado no segundo capítulo; (3) Por fim, uma narração sobre a trajetória intelectual de Pedrosa e a forma como, à luz das possibilidades do momento, ele pode conceber projetos para o *Museo de La Solidaridad* informados por sua concepção da função educadora e transformadora das artes.

No desenvolvimento desses debates, eventualmente tecemos alguns paralelos com o tempo presente como forma de auxiliar no trabalho de tradução temporal. Cabe agora retomar sob uma nova luz alguns debates tecidos no primeiro capítulo onde esse tipo de movimento se concentrou. Relembrando aquela discussão, enfatizamos as sensibilidades temporais que informam as leituras sobre o período UP. Agora, cabe explicitar o que há de comum em cada ciclo interpretativo da escrita da história do governo Salvador Allende: trata-se do fato de todos os ciclos residirem no tempo pós-catástrofe.

Pós-Catástrofe/ Pós-Moderno: uma coincidência cultural latino americana.

Há uma ruptura entre nossos tempos e a década de setenta. Para alguns autores que dialogam com o trabalho benjaminiano, a ruptura e a tensão entre os anos sessenta e setenta e a América Latina contemporânea é uma ruptura marcada pela *Catástrofe*⁴ vivida durante as ditaduras tecnocráticas. Nossa *pós-catástrofe*

⁴ De maneira resumida podemos abordar o conceito de Catástrofe em Benjamin como um momento histórico de continuidade e acirramento da barbárie que é a história das sociedades humanas; a Catástrofe seria um fenômeno tipicamente moderno onde a tecnificação da morte através do uso de avançadas técnicas e formas de disciplinarização do corpo tornariam inenarráveis os massacres de guerra, já que, mesmo antes do extermínio físico, haveria o extermínio de toda sensibilidade e subjetividade humana, cena esta pior do que a morte física já que implica na morte do humano no ser humano antes de sua extinção física. Uma das expressões mais marcantes e de certa forma simbólica das Catástrofes do século XX é a Shoah, o massacre nazi-fascista sobre judeus e outros povos e segmentos sociais. No caso do cone sul latino-americano, as ditaduras militares da década de 60 a 80 teriam em comum com a Shoah a racionalização do extermínio e a doutrinação dos corpos. Sobre o conceito de Catástrofe em Walter Benjamin ver: SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2005 *Literatura e trauma: um novo*

social coincidiria e estaria em simbiose com nossa *pós-modernidade cultural*. Segundo Idelber Avelar, dentro da simbiose entre pós-catástrofe e pós-moderno na América Latina, o pós-moderno deveria ser tomado em sua definição mais global, jamesoniana: pós-moderno como a face cultural do capitalismo tardio onde o processo de reificação domina espaços inauditos, tais como o subconsciente e, de maneira cada vez mais crescente, espaços da natureza. Pós-moderno aqui não é, portanto, a definição de um campo político-ideológico-acadêmico; é a forma hegemônica de produção cultural de um período e, como forma hegemônica, diz muito mais sobre as estruturas temporais e simbólicas por onde circulamos do que é capaz de dizer uma ideologia específica.⁵

A pós-catástrofe é o tempo do traumático que não cessa de retornar. A temporalidade do pós-moderno é o eterno presente cuja expressão mais acabada reside na forma mercadoria, cujo imperativo é ser sempre nova. E o tempo da experiência – que nos interessa aqui – é o tempo onde o passado pode ser tomado como uma sabedoria a ser aproveitada no presente com vistas à construção do futuro. É possível falar em experiência em um momento pós-moderno e pós-catástrofe?

Por certo cremos que sim, mas antes de chegar a essa conclusão é necessário encadear a dimensão de experiência dentro da tradição, lugar no qual a experiência ganha corpo.

Tradições modernas.

A idéia de tradições modernas pode parecer paradoxal. Contudo, efetivamente a modernidade inaugura uma série de tradições; uma tradição

paradigma. In: _____. **O Local da Diferença**: Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo, Editora 34, pg. 63 -80.

⁵ AVELAR, Idelber. *Pós-ditadura e Pós-Modernidade*. In: _____. **Alegorias da Derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte, UFMG, 2003. pg. 261-264.

moderna tem por característica a capacidade de se renovar criticamente, em um ambiente cultural onde “tudo que é sólido se desmancha no ar”⁶.

A idéia do *Museo de La Solidaridad* está atravessada por uma série de tradições modernas. Acompanhamos algumas dessas tradições a partir das reflexões de Mário Pedrosa. De fato, Mário se filia a uma confluência de tradições que advém do contraditório e mutante ambiente de *modernidade engajada*⁷, aquela onde ainda havia esperanças de que os problemas da humanidade podiam ser sanados pelo desenvolvimento do ser humano, da técnica e das artes rumo a uma humanidade mais igualitária. Possibilidade que deveria ser construída, pois não estava inscrita em nenhuma lei de evolução natural da modernidade. Dentro desse ambiente figurava a tradição do modernismo revolucionário a que Pedrosa se filiava.

Mas dentro do modernismo revolucionário havia diversas possibilidades de filiação intelectual e aqui cabe mencionar a segunda nuança do modernismo de Pedrosa; esse era um modernismo revolucionário filiado a uma concepção marxista da cultura, segunda tradição moderna que conflui na formação do *Museo de La Solidaridad*.

Mencionada a palavra que tanta tinta e sangue fez correr no século XX – marxismo – é necessário dizer que não vamos aqui enredar em um debate em torno da validade ou não dessa tradição de pensamento tão vasta e diversa. Vamos supor que o público leitor pode não concordar, mas ao menos terá conhecimento

⁶ Frase de Marx no Manifesto Comunista e título do livro de Marshall Berman cuja tese central aposta justamente em uma leitura complexa da modernidade, onde esta e suas linhas de pensamento e ação teriam a capacidade constante de se renovar à luz do desenvolvimento dos projetos modernos de emancipação, democratização, etc. A análise de Berman da modernidade é em parte tomada por Canclini, um dos autores que nos informou sobre esse conceito ao longo deste trabalho. BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

⁷ Modernidade engajada não é o termo utilizado por Harvey, mas uma descrição possível de sua leitura sobre o desenvolvimento do modernismo do entre-guerras europeu. Nesse momento de crise, diversas concepções de modernismo entram em disputa. Em comum, há um cenário de descrédito da idéia de modernidade tal qual defendida pelas idéias iluministas mais positivas e lineares que tiveram seu momento de triunfo a partir da segunda metade do século XIX. Portanto, o caráter político desse momento do modernismo e a noção da modernidade como projeto contraditório ficam muito explicitados nesse momento entre-guerras, que Harvey chama de período heróico do modernismo. Ver: HARVEY, David. **Condição Pós-moderna...** pg.38

de um debate contemporâneo onde as posições de antagonismo primário entre, por exemplo, marxismo (versus) pós-modernismo, estão superadas e onde o uso singular dos termos na díade denota mesmo uma generalização grosseira.⁸

E aqui, mais uma vez, dentro do vasto mundo das concepções modernas e modernistas cabe mais uma nuance. A filiação de Pedrosa a uma análise marxista da cultura se dá dentro do que Lowy e Sayre em sua tipologia do romantismo nominam romantismo marxista, a quem filiam não só os ditos fundadores do marxismo – Marx e Engels - como também Walter Benjamin, E.P. Thompson, Raymond Williams, entre outros.

A confluência dessas três tradições informa o caráter experimental, formativo e democrático presente no projeto desenhado por Pedrosa para o *Museo de La Solidaridad*. É parte da tradição do marxismo romântico e do modernismo revolucionário apostar na convergência final entre democracia, liberdades individuais e emancipação humana global, tal como expresso nas palavras de Pedrosa quando da abertura da primeira exposição do *Museo de La Solidaridad*, palavras que trouxemos na última parte do capítulo III.

Todas essas tradições, embora em claro descenso, ainda estão presentes em nosso ambiente cultural. Seu descenso não é casual e, não gratuitamente, ainda há o esforço por “enterrar” tais tradições. Tomadas de maneira intempestiva, elas ainda possuíam a capacidade de sacudir lugares-comuns da vivência pós-moderna, vivência cujo mote ideológico da defesa de si é altamente distópico e favorecedor da formação de distopias, ou seja, de utopias negativas.

⁸ Simplificando o argumento, pode-se dizer que a superação de um debate dual e caricato entre marxismo (versus) pós-modernismo, implica em, por um lado, não ler o marxismo como uma teoria que defende a existência de uma determinação econômica sobre a vida social que levaria a luta de classes e a inevitável vitória final do socialismo; por outro lado, implica em não ler a pós-modernidade somente como uma manifestação ideológica ao lado dos interesses capitalistas. A explicitação de formas não caricatas de leitura sobre esses termos e a relação entre eles pode ser encontrada em uma série de autores já mencionados no presente estudo, sendo a referencia principal aqui os trabalhos de Frederic Jameson sobre o pós-modernismo, que podem ser anotados da bibliografia. Além disso, para uma explicitação dos equívocos de uma maneira bastante difundida no senso comum douto brasileiro sobre o marxismo, indicamos a leitura do trabalho de NETTO, José Paulo. *De como não ler Marx ou o Marx de Souza Santos*. In: _____. **Marxismo Impenitente**: contribuição a história das idéias marxistas. Rio de Janeiro, Cortez, 2004.

Apesar de seus descensos, essas tradições ainda compõem nosso ambiente cultural o que nos habilita a dizer que a possibilidade de tomada do *Museo de La Solidaridad* como experiência é possível. Que perguntas emanadas dessas tradições ainda podem nos instigar? Como Benjamin e Pedrosa podem ser tomados de maneira intempestiva? Responder a essa pergunta é mais uma etapa da construção da tese do *Museo de La Solidaridad* como experiência. Pois a dimensão de experiência não se traduz como retomada do passado pura e simples, e sim como uma tomada – mesmo que fragmentária - de alguns elementos que, no presente, sejam capazes de um movimento intempestivo em nome da abertura ao futuro. “*intempestiva seria a insistência absoluta no futuro, na sua natureza inimaginável e irrepresentável, ao mesmo tempo em que se põe o presente em crise*”⁹

Pensamos que a forma intempestiva de tomada dos autores passa pela leitura de como eles avaliaram e agiram diante da crise da modernidade presente em seu tempo, essa crise da qual ainda somos herdeiros históricos.

O ocaso da Modernidade em Benjamin e Pedrosa.

Há uma coincidência na biografia intelectual de Pedrosa e Benjamin que ainda não exploramos, mas que elucida não só a forma como relacionamos os autores, mas também uma das formas pela qual apostamos em traduzir o *Museo de La Solidaridad* como experiência: a postura intelectual de Pedrosa e Benjamin diante da crise da modernidade.

Ambos os autores, em distintos contextos, observaram o ocaso da modernidade engajada na Europa e na América Latina. No caso da modernidade europeia, a crise da sociedade burguesa do século XIX culminaria com o ascenso do nazi-fascismo. Quanto à modernidade latino-americana, já o comentamos: em algum momento, houve a esperança por parte de seus intelectuais de que ela, edipianamente, transpassaria a modernidade europeia tomando a ponta de lança

⁹ A idéia de intempestivo é mais uma afluência de Nietzsche tomada de forma revolucionária pelo pensamento de Walter Benjamin. AVELAR, Idelber. Alegorias da Derrota... pg. 262

que animava os modernistas revolucionários – a Revolução. O advento das ditaduras militares no Cone Sul minou essa perspectiva, abrindo um período de modernização autoritária na região.

Ambos, de alguma maneira, teorizaram acerca do declínio do moderno e sobre a capacidade de fazê-lo fulgurar, ou seja, assumir a crise e detê-la através de uma atitude decisiva que alteraria o curso dos eventos; essa atitude decisiva poderia ser tomada em Benjamin pelos oprimidos da história e em Pedrosa, no que tange a produção artística, pelos *homo faber* em seu encontro criativo, liberador de novas possibilidades para a arte fusionar-se com a vida. Essa é a tônica do *Teses sobre o Conceito de História* e também a postura presente em Pedrosa quando, mesmo profundamente desiludido quanto aos rumos da arte moderna, aproveita a oportunidade aberta em um cenário histórico ímpar para, através do trabalho experimental e do encontro entre artistas e trabalhadores, ousar renovar o caráter criador e inovador do modernismo do início do século XX, caráter inseparável da utopia revolucionária.

Benjamin foi fundo na leitura do ocaso moderno, a partir do momento em que questionou a forma hegemônica com que se pensava a modernidade até o seu tempo. E essa forma hegemônica se dava através de um uso tradicional do símbolo na filosofia e nas artes, uso ancorado na perspectiva de transcendência simbólica. Para se opor a transcendência simbólica que criava uma falsa noção de totalidade, Benjamin reabilita a imanência alegórica, forma sobre a qual desenvolverá sua leitura sobre a história como escritura.

Mas nem só de alegorias vive a análise de Benjamin. Efetivamente, Benjamin jamais abandonou a idéia de símbolo como forma de tradução da vivência, do mundo real. Simplesmente duvidada da capacidade de o poder simbolizador usado de maneira tradicional de fato apresentar o mundo e suas contradições. O poder simbolizador, sendo uma capacidade messiânica, transcendente, somente poderia advir de maneira fugaz através de rompantes iluminadores, da construção de constelações particulares que iluminariam o significado de certas vivências; o símbolo aqui seria muito mais instável e

precário do que em relação à forma como ele surge no pensamento hegeliano, por exemplo.¹⁰ A alegoria ilumina de maneira barroca a intensidade de um mundo sem Deus, sem transcendência; ela é a forma decadente que, em sua decadência mesma é a única que guarda reminiscência de uma totalidade que jamais poderia ser reencontrada e nem sequer citada, ao menos não enquanto persistimos no tempo da barbárie, que é a história da humanidade sem a interrupção de seu processo, sem redenção humana. “*Somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado*” – diz Benjamin na terceira tese sobre o conceito de história¹¹.

Qual o sentido dessa digressão sobre a modernidade e a crise da modernidade em Pedrosa e Benjamin? O sentido é apontar que, de forma semelhante, diante da crise os autores não correram em busca de respostas prontas, mas arriscaram ir um pouco mais a fundo nos fundamentos da crise. Vivemos um momento de crise da modernidade a que chamamos, com razão, de pós-modernidade. Pois é justamente a capacidade de renovação de projetos e a formulação de perspectivas emancipacionistas e utópicas que está em risco nesse momento de crise. Reavivar as tradições a que esses autores se vinculam, não significa ter que reavivar teses ou conclusões particulares; significa retomar a postura intelectual que já mencionamos: a postura que assume os riscos implicados na crise e, diante dele, busca possibilidades de uma fulguração positiva desse momento. Mas uma fulguração, sendo uma passagem, não pode ser absolutamente certa quanto a seus resultados.

Inquirir o Passado, Perscrutar o Futuro.

Tratar o *Museo de La Solidaridad* como experiência não é (somente) validar, tratar positivamente certo projeto passado. É dizer que sua construção

¹⁰ Para um debate sobre símbolo e alegoria em Walter Benjamin ver a introdução do já citado trabalho de AVELAR, Idelber. **Alegorias da Derrota...** pg.13-33

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito de História*. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas, volume I. São Paulo, Brasiliense, 2000. pg. 223.

pode comunicar algo aos nossos tempos. Por isso, não basta dizermos o quanto a história que aqui narramos foi válida, interessante, cheia de idéias frutíferas, preche de idéias ainda não exploradas, passível de ser utilizada como base para novos experimentos em arte e educação. Não que não possamos comentar tudo isso, e com justeza. Pois as idéias de Pedrosa foram ancoradas em reflexões rigorosas e bem fundamentadas, demonstrando um trânsito profícuo entre concepções globais e soluções locais para os elementos que compõem sua reflexão sobre arte-educação. Claro que suas soluções não tinham nada que ver com uma idéia performativa de controle rígido dos resultados; pois, embora propugnando o trabalho e a observação rigorosa, sua concepção de arte-educação está permeada por um senso de abertura à experimentação e ao futuro, onde não havia pretensões de um controle rígido dos resultados da experiência fruto do encontro humano em um espaço democrático de trocas. Todas as idéias de Pedrosa podem ser aproveitadas com proveito em espaços museais. Mas elas só podem ser descritas como uma experiência se, mais do que tomar idéias modernas em um ambiente pós-moderno, esse tipo de retomada reabilite a crítica, que implica neste momento de continuidade de crise das artes em repor a discussão sobre a função social das artes.

Na dimensão da idéia de experiência, a tarefa de tomar o passado de maneira transformadora pode, se muito, ser auxiliada por uma análise acadêmica. E aqui entra mais um elemento que sustenta a idéia do museu como experiência: ela tem de ser tomada por agentes reais. Pois a experiência ou é societal, grupal, ou não o é. Portanto, o *Museo de La Solidaridad* como experiência em um sentido benjaminiano não se trata propriamente de uma tese, mas de uma possibilidade, uma proposição.

E o que implica essa proposição? Em primeiro lugar, retomando a postura da tradição que remontamos brevemente, trata-se de encarar a crise de nossos tempos. E no que tange a produção das artes plásticas em seus circuitos tradicionais, talvez implique em mais uma vez operar de maneira modernista através do choque. E o que poderia ser mais chocante ao circuito artístico de

glórias individuais instantâneas do que recolocar a discussão sobre a função social da arte, a forma como a arte pode ou não humanizar os seres humanos? Não é este um velho debate que ainda é capaz de incomodar? A humanização concorre contra o processo de mercantilização, já que esse prescinde de sujeitos desejantes, e carece sim de consumidores, esses também desejantes – mas calcados no desejo da coisa/objeto.

Obviamente, nem só da posição dos artistas essa proposta sobreviveria; pois o fato é que a mercantilização do mundo das artes alcançou hoje tal grau de profissionalização que cremos que prescindiria sem maiores problemas de possíveis justificativas que emanassem do campo artístico, para sobreviver simplesmente como mercado de investimentos. Portanto, é possível mesmo que faça sentido a proposição de Pedrosa sobre uma arte de retaguarda – aquela que pode não ser considerada a ponta da estética vanguardista, mas que abdica de tal posição para tentar se dirigir ao mundo e suas angústias. Seria necessário, aqui, observar o que tem sido produzido às margens das instituições artísticas, essas muito abafadas por seu desenvolvimento institucional alargado e circular para se espere que algo verdadeiramente novo surja daí.¹²

O mundo das artes jamais abdicou do aurático para se validar. Como vimos, a arte para Pedrosa estava distante de uma concepção aurática e não dizia respeito primeiramente a coisas, a objetos, mas sim a pessoas, a processos formativos, ao alargamento dos sentidos, do conhecimento e do controle dos sentimentos humanos. A arte em Pedrosa era uma necessidade coletiva que, por seus meios, sempre se fazia, por ser tão primordial ao processo de humanização do homem, processo que implica na tentativa de dar forma ao mundo formando-se ao mesmo tempo. Por isso, mesmo seu olhar desolado diante da evolução da arte moderna à pós-moderna não abdica da possibilidade de que a arte, sendo

¹² Mas é necessário manter-se atento também a romantização do lugar à margem. Estar à margem pode ser uma situação tão reificante como estar incorporado nos circuitos institucionais centrais. A única forma de manter a criticidade da margem é que ela não se torne auto-referente e contemplativa das reservas morais que o lugar à margem implica. Além disso, estar à margem não é estar fora do mundo e de suas contradições. É estar fora do eixo institucional-hegemônico e tensioná-lo.

necessidade vital, sendo um “exercício experimental da liberdade”¹³, encontre novos caminhos de se expressar mesmo que longe dos canais institucionalizados das artes.

Quanto às questões que concernem ao valor cultural das obras de arte no mundo contemporâneo e a capacidade das artes servirem a um processo cultural-educacional; dentro do campo benjaminiano, há mesmo quem defenda que o melhor da produção cultural contemporânea seriam os produtos culturais que guardam valor testemunhal. Seria o caso aqui da literatura que narra a incapacidade de narração dentro do persistente trauma pós-catástrofe, são as obras de arte que documentam o inenarrável do horror humano que toma forma diante das persistentes guerras altamente tecnológicas.¹⁴

De fato, o testemunho é capaz de agregar experiências em um ambiente cultural onde o poder simbolizador nunca esteve tão inflacionado através de seu uso pela Indústria Cultural, inflação que pauperiza os símbolos em função de sua rápida circulação através das imagens. Obviamente, não cabe a nós definir aqui um padrão a ser seguido, mas sinalizar para a pergunta: diante da crise de padrões de validações estéticas, como é possível definir a boa arte em relação a aquela que simplesmente encontrou seu lugar por absoluta falta de critérios sobre o que é bom e o que é ruim? Dentro de um cenário tão vazio de critérios, está ocorrendo certa valorização dos produtos culturais que assumem para si a tarefa testemunhal e narrativa. Isso não é necessariamente um caminho a ser seguido, mas a sinalização de que ainda se está lutando por significar o mundo, por fazer da arte um processo intercomunicativo. E, de maneira similar aos romances de Kafka analisados por Benjamin, comunica-se hoje a incapacidade de comunicar. Já não é este um princípio de construção de experiência? É uma tentativa de manter as forças gregárias da experiência em tempos de desagregação social; assim como a

¹³ Essa é uma expressão de Pedrosa que surge em alguns de seus textos e é retomado no já citado: PEDROSA, Mário. *Variações sem tema ou a arte de retaguarda*. In:_____. **Política das Artes...** pg.347.

¹⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O Testemunho: entre a ficção e o “real”*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). **História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes**. Campinas, Editora Unicamp, 2003. pg. 383.

alegoria, o gregarismo do testemunho também pode ser considerado uma forma decaída, reativa à barbárie. Mas, como conclui Idelber Avelar comentando sobre a forma testemunhal e alegórica da literatura latino-americana pós-ditadura:

A cadeia de alegorização auto-reflexiva, potencialmente infinita, não deve, como gostariam algumas versões de um pós-modernismo satisfeito consigo mesmo, ser celebrada. Ao contrário, a cadeia deverá sempre ser detida, interrompida, e remetida à desolação, à miséria que a tornou possível. Se isso não pode ser exatamente um programa afirmativo para nossos tempos, deve ao menos servir como índice da infinitude de uma tarefa política e ética.¹⁵

Todas as tentativas de projetos – para as artes, para a educação, para a memória de eventos passados – perscrutam o futuro. Essa tarefa implica em riscos, já que não há formas ou fórmulas garantidas para gerar processos de encontros humanos não reificados. E mesmo o testemunho quando inflacionado socialmente, tal qual observa no caso argentino Beatriz Sarlo, é capaz de sucumbir sob o enorme peso da “mais-valia moral” que gera.¹⁶ O testemunho, balizado pela dor dos que passaram pelo inferno, é capaz de cortar o processo comunicativo, já que nada se pode questionar ou duvidar de um discurso baseado na dor humana inenarrável; não há questionamento possível e não há, portanto, relação intensa possível com “experiências” inenarráveis. Por isso, em nome da abertura ao futuro, eventualmente é necessário esquecer para poder lembrar de maneira criativa, não sucumbindo melancolicamente junto àquilo que no passado foi perdido com imensa dor.

A tarefa de perscrutar o futuro implica em identificar as possibilidades de encontros humanos no presente. Significa, dentro do debate acadêmico, em se

¹⁵ AVELAR, Idelber. *Pós-Ditadura e Pós-Modernidade*. In:_____. **Alegorias da Derrota...** pg. 264

¹⁶ Ainda dentro de debate sobre a “mais-valia moral” do relato dos que sofreram com a ditadura e o exílio, achamos interessante a postura de Carmen Waugh em nosso processo de preparação para a entrevista. Carmen fez tanta questão de enfatizar que não havia se exilado (ela se muda para a Europa em fins de 72) que, somente comentou novamente seu não-exílio na entrevista porque perguntamos sobre isso. Sentimos durante a pesquisa no Chile uma forte circulação simbólica em torno dos exilados, força simbólica que Carmen em sua ênfase de demarcar seu percurso particular parece ter querido não usurpar, ciente da força do simbolismo do exilado político. Independente disso, o fato é que se ela tivesse ficado no Chile até o golpe de Estado, por ter sido membro do IAL já seria por isso *persona non grata* ao regime.

posicionar diante da possibilidade de tradução do real; mais uma vez, certo campo autoral vinculado às análises benjaminianas tem dado respostas instigantes nesse sentido, já que negam tanto perspectivas positivistas de tomada do real quanto a absoluta relativização do mesmo, lendo nas duas posturas faces na mesma moeda. Trata-se aqui, mais uma vez, da possibilidade de tradução do real, à luz do diálogo humano e da criação de um campo experiencial. É o velho e não sanado debate sobre como se processa e pode se processar a agência humana e a comunicação.

No caso latino-americano, no que tange a possibilidade de projetos de agregação cidadã, urge o debate acerca das recentes ditaduras militares, debate travado em um ambiente pós-catástrofe onde o trauma subsiste, tornando ainda mais necessário o debate público para que o trauma e suas fantasmagorias possam ser superados, não através do esquecimento, mas através da interrupção do recalque traumático. Vimos através do debate de Gabriel Salazar que esta é uma discussão ainda em efervescência no Chile contemporâneo. Assim como também o aponta Salazar, esse debate não carece da participação ou tutela dos acadêmicos. Ele se dá à luz da necessidade de memória e conformação de vínculos horizontais entre os cidadãos. Aos acadêmicos cabe se posicionar acerca da existência ou não de impacto social de suas análises e se, à luz desse impacto, os interessa ou não agir de maneira responsável com as demandas sociais, a partir de seu lugar de cidadãos e profissionais.

Abrindo mais uma sugestão nas possibilidades de tratar *o Museo de La Solidaridad* como experiência, podemos brevemente refletir sobre o lugar social dos museus de memória que se espalham pelo mundo. Um museu da memória foi inaugurado no Chile no início de 2010¹⁷. Esse tipo de espaço, tal qual um museu tradicional, pode se dedicar somente ao culto do passado. Ou pode, ao mesmo tempo em que cria memória, abrir espaços para o encontro cidadão e as discussões

17

Ver: TELESUR. Chile inaugura el Museo de la Memoria para recordar a víctimas de la dictadura. Disponible em: <http://www.telesurtv.net/noticias/secciones/nota/64998-NN/chile-inaugura-el-museo-de-la-memoria-para-recordar-a-victimas-de-la-dictadura/> acessado em 01 de março de 2010.

sobre o futuro do Chile. Essa segunda postura faz parte da relação temporal estabelecida na confluência de tradições a que nos remetemos.

Em resumo, a dimensão de experiência tem de arriscar remar contra o processo de reificação apostando no encontro humano horizontal e criador. No que tange a possibilidade de instituições modernas como museus, escolas e universidades auxiliarem nesse processo, isso implica em pensar nos fundamentos de seu fazer institucional interrompendo e questionando a reprodução burocrática da vivência institucional. Qual é a função social das artes? Qual a função social da educação? A que serve se dedicar profissionalmente a pensar o mundo – trabalho de técnicos, intelectuais e professores universitários -? Se ainda é possível apostar na utopia de uma sociedade humana mais humanizada e democrática, as grandes questões em torno dos fins das coisas devem ser atualizadas.

Desde dentro das tradições que cotejamos, não é possível pensar em experiência sem memória, não é possível formular projetos sem estofo de dimensões de futuro. A tarefa intelectual de dar forma a um mundo em desagregação reificante está posta e está sendo experimentada aos tatos, em espaços horizontais de cidadania; basta saber se, desde dentro das universidades será possível quebrar as amarras da reprodução institucional alargada para que se abra brecha para a tarefa de pensar. A confluência de tradições modernas a que nos remetemos nessa conclusão pode ofertar pistas de uma postura intelectual e investigativa que auxilie nessa tarefa.

6

Referências Bibliográficas

Entrevistas

WAUGH, Carmen. Entrevista concedida a Silvia Cáceres. Santiago do Chile, 09 de julho de 2009. Arquivo pessoal.

ZAMUDIO, Maria Eugenia. Entrevista Concedida a Silvia Cáceres. Isla Negra, 22 de jul de 2009. Arquivo pessoal.

Teses e Dissertações

HURTADO, Claudia Zaldívar. **Museo de la Solidaridad**. Memória para optar al grado de licenciado em teoria e historia Del arte. Universidad de Chile. Santiago, 1991.

Transcrições

GALAZ, Gaspar. Cuadernos de la Escuela de Arte. N.o 4. [transcrição do debate *Arte y Revolución*, IAL, 1971] Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago do Chile, 1997.

Cartas e demais documentos de arquivo

ASHTON, Dore. **Carta a Mário Pedrosa**. Nova York, 18 de janeiro de 1972. 2 fl. Arquivo pessoal.

Comitê Executivo do CISAC. Carta dirigida a cada uno de los miembros del Comitê. Santiago, novembro 1971. 2fl. Arquivo pessoal.

_____. Carta do Comitê Executivo do CISAC, janeiro de 1972. 2fl. arquivo pessoal.

_____. (?). **Proyecto de Traslado de Guernica de Nueva York al Museo de la Solidaridad, Santiago**. Santiago do Chile, Julho (?) de 1972. 2fl. Arquivo Pessoal.

_____. (?) **BORRADOR DE UM DECRETO PARA EL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD**. [1972?] 1 fl. Arquivo privado.

GOSSENS, Salvador Allende. **Palabras del presidente de la Republica, compañero Salvador Allende Gossens, en la Inauguración del “Museo de la Solidaridad”**, en Quinta Normal. Transcrição: Oficina de informaciones de la presidencia de Chile. Santiago, 17 de maio de 1972.

MIX, Miguel Rojas & BALMES, Jose. **Carta ao presidente Salvador Allende**. Santiago do Chile, 26 de dezembro de 72. 2 fl. Arquivo Pessoal.

Museo de la Solidaridad. **EL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD Y EL ARTE CONTEMPORANEO**. Impreso. Santiago do Chile, 1972. Arquivo Pessoal.

PEDROSA, Mário. **Carta a Dore Ashton**. Santiago do Chile, 09 jan. 1972. 2 fl. Arquivo pessoal.

_____. **Carta a E. de Wilde**. Santiago, 10 de janeiro de 1972. 3fl. Arquivo pessoal

_____. **Carta a Hélio Oiticica**. Santiago do Chile, 9 de junho de 1972. 3fls. Arquivo privado _____. **Carta a Dore Ashton**. 15 de junho de 1972, Santiago do Chile. 4fl.

_____. **Proyecto de carta a Picasso**. Santiago do Chile, 19 de julho de 1972. 2fl. arquivo pessoal.

_____. **Carta de a Antonio Dias**. Santiago do Chile, 06 de março de 1972. 2fl. Arquivo Pessoal.

_____. **Carta a Dore Ashton**. Santiago do Chile, 27 de março de 1973, 3 fl. Arquivo pessoal.

_____. **Discurso de Mário Pedrosa durante a primeira exposição do Museo de la Solidaridad**. Santiago do Chile, 17 de abril de 1972.

_____. **Telegrama enviado ao Presidente Allende**, Santiago do Chile, 30 de julho de 1972. 1fl. arquivo pessoal.

_____. Rascunho de Carta a José Balmes, Santiago do Chile, 25 de abril de 1973. 2 fl. Arquivo pessoal.

WILDE, E de & LEYMARIE, J. **Carta a Mário Pedrosa**. Paris, 17 de jan. 1972. 2 fl. Arquivo pessoal.

Artigos de Imprensa

Vidal, Virginia. **Nueva Exposicion del Museo de la Solidaridad**. El Siglo, 05 de abril de 1973. Santiago do Chile.

_____. **?Que Hay con El Museo de La Solidaridad?** El Siglo, Santiago do Chile, 23 de dezembro de 1972, pg.15.

Artigos e Livros

AMARAL, Aracy. *Modernidade e Identidade: as duas Américas Latinas ou três, fora do tempo*. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org) **Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina**. São Paulo, Memorial – UNESP, 1990. pg.171 – 183

AVELAR, Idelber. **Alegorias da Derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Belo Horizonte, UFMG, 2003.

AGGIO, Alberto. **Democracia e Socialismo: A Experiência Chilena**. São Paulo, AnnaBlume, 2002.

AGGIO, A & QUIERO, G. C. *Chile: processo político e controvérsias intelectuais*. LUA NOVA, n.o 49. São Paulo, 2000.

ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo, Página Aberta, 1991

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas, volume I. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas, volume III. São Paulo, Brasiliense, 2000.

BOURDIEU, P. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo, Edusp, 2003.

_____. *La Modernidad Después de la Posmodernidad*. In: BELLUZZO, A.N. de Moraes. **Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina**. São Paulo, UNESP, 1990. pg.201- 237.

EAGLETON, T. **A Idéia de Cultura**. São Paulo, UNESP, 2005.

_____. **Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

FERREIRA, M. de Moraes & AMADO, J. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, FGV, 2006

FIGUEIREDO, E. de S. **Mário Pedrosa, Retratos do Exílio**. Rio de Janeiro, Antares, 1982. pg.24-29

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo, Perspectiva, 2007.

GREZ, S. & SALAZAR, G. (Compiladores). **Manifiesto de Historiadores**. Santiago, LOM, 1999.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo, Loyola, 2004.

HOBBSAWN, E. **A Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

JAMESON, Frederic. *Transformações da Imagem na Pós-Modernidade*. In:_____. **Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Moderno e outros Ensaio**s. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2006.

JARA, Joan. **Canção Inacabada: a vida e a obra de Victor Jara**. Rio de Janeiro, editora Record, 1998.

LARRAÍN , Jorge. **?América Latina Moderna?** Globalización e Identidad. Santiago do Chile, LOM, 2005.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”.

LOWY & SAYRE. **Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis, Vozes, 1995.

_____. **Romantismo e Política**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1993.

PEDROSA, Mario. **Política das Artes**. Textos Escolhidos, volume I. Otilia Arantes (organização). São Paulo, Edusp, 1995.

PEDROSA, Mário. **Forma e Percepção Estética**. Obras Escolhidas, volume II. Organização de Otilia Arantes. São Paulo, EDUSP, 1996. pg.243-251.

_____. **Acadêmicos e Modernos**. Obras Escolhidas, volume III. Organização de Otilia Arantes. São Paulo, Edusp, 2006.

_____. **Modernidade Cá e Lá**. Obras Escolhidas, volume IV. Organização de Otilia Arantes. São Paulo, Edusp, 2000.

PIETRO, Ivan Núñez. **La ENU entre dos siglos** – ensayo historico sobre la Escuela Nacional Unificada. Santiago do Chile, LOM, 2003.

READ, Herbert. **A Educação pela Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

RICHARD, Nelly. **Intervenções Críticas: Arte, Cultura, Gênero e Política**. Belo Horizonte, UFMG, 2002.

_____. **Márgenes e Instituciones:** Arte em Chile desde 1973. Santiago do Chile, Metales Pesados, 2007.

ROUSSO, H. *A Memória não é mais o que era.* In: FERREIRA, M. de Moraes & AMADO, J. **Usos & Abusos da História Oral.** Rio de Janeiro, FGV, 2006.

SALAZAR, G. *Historiografía Chilena siglo XXI:* transformación, responsabilidad, proyección. in: MUSSY, L. G de (editor). **Balance Historiográfico Chileno:** El orden del discurso y el giro crítico actual. Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2007

SALAZAR, G. & PINTO. **Historia Contemporanea de Chile I:** Estado, Legitimidad, Ciudadanía. Santiago de Chile, LOM, 1999.

SALAZAR & PINTO. **Historia Contemporanea de Chile II: Actores, identidad y movimiento.** Santiago do Chile, LOM, 1999.

SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-moderna:** intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

_____. **Paisagens Imaginárias:** Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação. São Paulo, EDUSP, 1997.

_____. **Tiempo Pasado:** cultura de la memoria y giro subjetivo. Uma Discusión. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

_____. *¿Qué cambios trajo para nosotros la democracia?* in: RICHARD, Nelly (editora). **Debates Críticos en América Latina.** Volume 1. Santiago de Chile, Editorial ARCIS/Editorial Cuarto Propio/ Revista de Crítica Cultural. 2008

SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2005 *Literatura e trauma: um novo paradigma.* In: _____. **O Local da Diferença:** Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo, Editora 34, . pg. 63 -80.

_____. *O Testemunho:* entre a ficção e o “real”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). **História, Memória, Literatura:** O testemunho na era das catástrofes. Campinas, Editora Unicamp, 2003. pg. 383.

ZARÁTE, Patricio M. *O Predomínio da Abstração.* In: ARAUJO, Manuel & ZARATE, Patricio M. **Museu da Solidariedade Salvador Allende:** Estéticas, sonhos e utopias dos artistas do mundo pela liberdade. Catálogo de Obras. São Paulo, Imprensa Oficial, 2007. pg.120-143.

Apêndice**Anotações históricas sobre o Governo *Unidad Popular* – Chile, 1970-1973.**

Como o título do presente anexo já indica, tratamos nas páginas que se seguem sobre alguns eventos que marcam o governo *Unidad Popular*¹ tecendo-lhes comentários. Buscamos assim conciliar a necessidade de apresentar certo debate histórico informativo com a necessidade de não nos prolongarmos demais na apresentação histórica do período. Nesse sentido, o leitor que se sentir mais ambientado com a cronologia que aqui reconstruímos poderá dispensar-lhe a leitura.

O leitor poderá se perguntar por que nossa ênfase recaiu no debate historiográfico, feito no primeiro capítulo, e não na apresentação histórica do período, o que fazemos agora na forma de anexo. No caso de termos alcançado clareza em nossa explicitação sobre a forma como pretendemos conjugar o debate do campo acadêmico dedicado à história e do campo acadêmico dedicado à educação, o leitor terá percebido que inquirimos e relacionamos os campos enquanto narrativas, à luz de uma concepção filosófica de história como escrita elaborada por Walter Benjamin. Já que por falta de espaço tivemos de optar por centrar esforços em um ou outro debate, centramos no corpo da dissertação no debate historiográfico propriamente dito, já que ele revela ou deveria revelar de maneira mais imediata seu caráter de escrita permitindo mais facilmente a própria historicização do olhar histórico.

Por mais que nos concentremos no presente trecho nos chamados “fatos”, termo que pode denotar uma neutralidade interpretativa, obviamente a interpretação historiográfica estará presente o tempo todo, só que sem a tentativa – típica da análise historiográfica - de demonstração constante das amarras

¹ Daqui em diante UP.

interpretativas por trás de seus argumentos.

Como já comentamos no capítulo I, sendo o período *Unidad Popular* um período de crise de um modelo de Estado no Chile potencializada por uma crise social, marcar os antecedentes históricos do período *Unidad Popular* acaba de certa forma implicando em uma leitura sobre as responsabilidades sociais da crise. Pensamos que a historiografia produzida no terceiro ciclo interpretativo, cujo autor proeminente é Gabriel Salazar, é a mais lúcida e bem elaborada sobre o período. A já mencionada coleção *História Contemporânea de Chile* elabora o debate sobre história recente recorrendo à análise de longo, médio e curto prazo. A partir desse trabalho esboçaremos aqui alguns elementos em torno do desenvolvimento da ação política do Estado e da sociedade civil chilena a partir do processo de alargamento formal da cidadania e do direito a voto, processo que em relação à conjuntura de 1973 responde às estruturas políticas formais estabelecidas em um médio prazo que se inicia no início do século XX com a crise do Estado liberal-oligárquico.

7.1.

Antecedentes históricos do período Unidad Popular.

Um marco normativo do processo de alargamento da cidadania formal no Chile é a Constituição de 1925, ratificada pelo governo de Arturo Alessandri. A partir do final do século XIX os segmentos da *baixa cidadania*² explodiram periodicamente em manifestações e movimentos que denunciam a exploração econômica e a exclusão cidadã, sendo o ápice desse movimento as *Marchas de la Hambre*, marchas em protesto contra o aumento excessivo dos custos de vida que ocorreram entre 1918 e 1919. Alessandri responde às convulsões sociais através de uma propaganda de modernização do Estado, atacando a estabelecida forma aristocrática de fazer política.

Essa modernização do Estado, modernização de cima para baixo,

² No primeiro capítulo já trabalhamos com o conceito de baixa cidadania, de Gabriel Salazar; relembramos aqui que o conceito abarca os indivíduos e setores na base produtiva e comunal da sociedade; desta maneira, embora eventualmente tais segmentos não possuam direitos formais de cidadania, ainda assim são cidadãos no sentido que constroem as bases comunitárias da vida em sociedade.

implicaria para a política a proeminência de discursos e práticas populistas e, para o desenvolvimento do aparato do Estado, implicaria em sua expansão centralizada. Populismo e centralização corresponderiam a essa forma estatal que, sem ignorar as massas e seu poder desestabilizador do poder, tenta dissuadir sua organização e poder de pressão através de um complexo jogo onde as demandas sociais e políticas não são totalmente satisfeitas, mas onde a satisfação de tais demandas é sempre apresentada como horizonte possível e desejável.

Em 1925 o Chile já possuía, portanto, uma Constituição que, embora fosse estritamente liberal, garantiria a possibilidade de formação de novas elites econômicas com o auxílio estatal, a partir de um processo de transformação industrialista da economia nacional. Embora reduzindo a participação política cidadã ao voto, essa constituição também garantirá a inclusão de partidos vinculados à baixa cidadania, notoriamente a baixa cidadania de perfil político mais moderno: os segmentos médios urbanos e os trabalhadores organizados na forma sindical. A partir da mencionada data, o aparato de Estado em sua forma constitucional está apto a abertura ao nacional-desenvolvimentismo, que toca o Chile e uma parte considerável dos países latino-americanos, incluindo o Brasil, dos anos 30 até os anos 60. O nacional-desenvolvimentismo não deve ser compreendido somente como defesa de certas teses econômicas. Esse modelo de desenvolvimento incidia na forma de desenvolvimento do Estado e nas relações entre Estado e sociedade civil.

O nacional-desenvolvimentismo chileno, de forma similar ao nacional-desenvolvimentismo em outros países latino-americanos, implicava em uma concepção ideológica onde a necessidade de fomentos econômicos por parte do Estado se justificava pela idéia de que as burguesias nacionais eram deficientes, espécie de sócios menores no jogo capitalista internacional. Para haver uma liberação dessa situação de atraso econômico que afetava a todas as classes, havia que forçar a marcha do desenvolvimento através da ação direta do Estado. O discurso político nacional-desenvolvimentista nasce no Chile a partir da cisão de setores liberais tradicionais e é abraçado pelos setores de centro: em um primeiro momento, pelo Partido Radical e posteriormente, pela nascente Democracia-

Cristã³ (partido conformado nos anos 50). E, em todo esse período (décadas de 30 a 60) é abraçado também por segmentos de esquerda, mesmo que desde uma perspectiva taticista, como forma de implementação de reformas sociais e econômicas modernizadoras que poderiam melhorar as condições de vida dos segmentos populares. Convergem para as teses nacional-desenvolvimentistas uma série de atores sociais, bem como a intelectualidade a eles vinculadas; pode-se mencionar a Igreja a partir do pós-guerra como um dos pólos dinâmicos de fomentação dessa perspectiva e, no caso latino-americano, fundamental e persistente é a influência da intelectualidade formada por especialistas e técnicos vinculados a CEPAL.

O problema desta concepção é que ela se assentava sobre as seguintes premissas: (1) que as classes detentoras de meios de produção estavam abertas a modernizar as formas de acumulação, pressuposto que se demonstrou equivocado, sobretudo no que toca a questão agrária, que manteve estruturas arcaicas e se tornou frente de conflito durante todo esse período; (2) que as classes detentoras dos meios de produção eram imbuídas de espírito nacionalista, o que as faria projetar sua ação para o médio e longo prazo e com fins a garantir tanto o lucro como o emprego, pressuposto que também se mostrou equivocado, o que se exemplifica em momentos como a experiência de oferta de créditos indústrias durante o segundo mandato de Alessandri (1932-1938), que jamais chegariam a ser revertidos na produção industrial. Por fim, (3) o pressuposto que os segmentos populares pacientemente aguardariam sua hora e sua vez na lista de espera por melhores condições de vida e participação política, pressuposto que se mostrou equivocado, sobretudo a partir da radicalização das ações diretas de tomadas de terrenos e terras no período de governo do democrata-cristão Eduardo Frei (1964-1970), momento em que nasce a insígnia “Poder Popular”, que atravessa o período Salvador Allende e atemoriza setores da classe média e das elites.

Nas eleições de 38, vence a Frente Popular, formada pelo Partido Radical (PR), Partido Comunista (PC) e Partido Socialista (PS). Não nos cabe aqui analisar em detalhes a causa da vitória⁴, mas sim estabelecer a forma hegemônica

³ Daqui em diante DC.

⁴ Aggio analisa a vitória da Frente Popular em 38, afirmando que a eventualidade, o azar,

de reprodução da política partidária durante cerca de duas décadas - de 38 à 58 - período de hegemonia do Partido Radical.

O período de hegemonia do Partido Radical caracteriza-se pela aceitação tácita de que o jogo político giraria em torno das proposições nacional-desenvolvimentistas, cabendo à direita o papel de freio das propostas mais democratizantes ou socializantes como a Reforma Agrária e à esquerda a tentativa de avanço parlamentar das mesmas. Dessa forma, a Classe Política Civil (CPC) durante o período que vai de 1938 a 1958 conseguiu manter um elevado grau de estabilidade, graças à consolidação de uma forma de reprodução de si que se assentava no princípio de “equilíbrio centrista”. Para Salazar e Pinto, tal equilíbrio se perfazia dentro da política de partidos que se esquivava às pressões diretas da sociedade civil⁵, fazendo com que as tendências reformistas de centro prevalecessem sobre outras, pois em momentos de crise que pudessem ameaçar a reprodução da CPC, essa tendia a, de forma corporativa, privilegiar os consensos pluripartidários.

Mais do que uma efetiva conciliação harmônica, o período 38-58 é

não estiveram ausentes no resultado eleitoral, já que, como menciona o autor, um grupo de extrema-direita deposita seus votos na Frente Popular como espécie de voto de protesto contra o restante da direita partidária após uma tentativa de golpe fracassada. Acrescentamos contudo o nosso comentário de discordância quanto às conclusões que Aggio chega em sua análise, estabelecendo uma linha de continuidade política entre a experiência de 38 e o governo de Salvador Allende. Se de fato, 38 marca um processo de institucionalização dos partidos comunista e socialista no jogo político institucional, processo que Aggio nomina genericamente como “experiência política”, por outro, é necessário marcar certas discontinuidades, como o fato de que os partidos Comunista e Socialista se retiram do governo de 38 e que, em 1952, os comunistas são postos na ilegalidade. Ver: AGGIO, A. A Vitória da Frente Popular. In: _____. Democracia e Socialismo: a experiência chilena. São Paulo, Annablume, 2002. pg. 69-78.

⁵ A forma com que o Estado chileno se esquivava da pressão popular direta, no período compreendido entre o colapso do Estado oligárquico e 1970, era, segundo o relato de Salazar e Pinto, entremeada por um jogo entre formas de criação de consensos e práticas de coerção. Como forma de criação de consenso com os segmentos médios e parte dos segmentos populares, o Estado se alargou para aumentar o funcionalismo público que empregava uma parte dos setores médios e populares. Contudo, sendo um Estado sem grandes recursos, o alargamento do funcionalismo público implicou na proletarianização de uma parcela significativa do mesmo, o que por seu turno, tornou o baixo funcionalismo público um segmento social em constante tensão com o Estado. As coerções diretas recaem sobre os dois setores populares que, ao longo do século XX, conseguiram um maior grau de organização: Até os anos vinte há massacres físicos sobre os proletários, sendo um dos mais marcantes o massacre de mais de mil mineiros e suas famílias em Santa Maria Iquique em 1917; entre os anos 40 até 1970 a coerção física recai notoriamente sobre os camponeses e arrendatários de terras, devido à luta latente no campo e as pressões por reforma agrária, sendo marcante nesse período o Massacre de Puerto Montt no governo de Eduardo Frei. VALLE, F. M. *Responsabilidades Históricas*. In: GREZ & SALAZAR (org). **Manifiesto de Historiadores**. Santiago do Chile, LOM, 1999. pg.87.

caracterizado por tentativas de postergação do conflito social através do desenvolvimentismo econômico. Mas a economia chilena possuía dois limites impostos a um processo de expansão econômica que quisesse estar somado à redistribuição social das riquezas: (1) o persistente domínio oligárquico no campo e o fato de que (2) suas principais fontes de divisas externas – o salitre e o cobre – estavam na mão de companhias estrangeiras. Assim, dois dos projetos de maior impacto na economia nacional implementados durante o governo Salvador Allende - a reforma agrária e a nacionalização do cobre - não são projetos inventados durante o período de governo da *Unidad Popular*, mas projetos que se arrastaram durante todo o período nacional-desenvolvimentista sem achar solução no jogo político parlamentar. Assim, o equilíbrio centrista vive um processo de desgaste quando a frágil economia chilena, dependente internacionalmente, sofre revezes inflacionários (uma constante em todo o período entre 1930 e 50) e quando o nacional-desenvolvimentismo esbarra nos limites da forma propriedade então instituída, gerando um impasse onde nem as classes proprietárias conseguem ter condições “ideais” de acúmulo de capital⁶, nem os setores populares conseguem sair dos limites de pobreza persistentes no campo e que a cada dia transborda no grande centro urbano nacional, Santiago.

O resultado dessas tensões para a CPC é a dissolução de seu papel representativo. Diferente do equilíbrio centrista que perdurou durante o período de hegemonia do Partido Radical, a partir de 1958 há uma renovação das posturas partidárias que sinalizam um novo momento de intensa movimentação da sociedade civil. Nesse momento, os partidos passam por um processo de radicalização de seus programas na tentativa de capitalizar o descontentamento social. Mas a desgastada política institucional acaba por gerar uma espécie de lógica aleatória regida parcialmente pelo azar: há um empate eleitoral entre centro, direita e esquerda e a disputa eleitoral entre 1958 a 1970 veria chegar à presidência a cada turno um presidente de matiz diferente, sempre por uma

⁶ Efetivamente, desde os anos cinquenta um economista norte-americano formado em Chicago, Mike Davis, que lecionava economia na Universidade Católica do Chile, argumenta que um ambiente ideal de acúmulo de capital no Chile somente poderia ser instalado através da força, já que a forma Estado no Chile competia para que os proprietários não conseguissem as condições de livre-comércio adequadas ao acúmulo. Ver: SALAZAR & PINTO. **Historia Contemporânea de Chile I...** pg. 63

diferença não majoritária de votos. A apertada vitória de Salvador Allende representou mais um capítulo nesse processo de deterioração da CPC somado à radicalização dos projetos políticos no interior da sociedade civil.

Salazar e Pinto criticam as leituras de que a política e a forma Estado no Chile seriam as mais “modernas” e estáveis da América Latina durante o século XX, análise que se transformou em uma espécie de mito nacional no próprio Chile. Temos de concordar com os autores quando pensamos em questões como as que se seguem: se de fato as relações entre Estado e sociedade civil eram tão maduras, como explicar processos golpistas e a ditadura de Ibáñez, processos que se dão mesmo após a Constituição de 1925, Constituição que teria modernizado o ambiente político institucional? Como explicar a lenta deterioração da CPC que culmina em uma espécie de empate técnico entre os três campos do espectro político, processo de empate que resvala numa profunda crise de representação e em eleições onde a sorte parecia ser um dos principais elementos definidores do resultado? Como explicar que, em um ambiente de cultura política tão equilibrada e “moderna”, o golpe de 1973 tenha sido implementado com tamanha violência física e simbólica?

Para os autores, a estabilidade política tem que ser compreendida como um intervalo de tempo onde, baixo uma constituição liberal onde a participação da sociedade civil se restringia ao voto, a Classe Política Civil pôde se reproduzir através de um precário equilíbrio social, político e econômico promovido pela política desenvolvimentista; quando os limites do desenvolvimentismo são postos a prova, a estabilidade política começa a transparecer as bases de ilegitimidade cidadã sobre a qual estava assentada. Abre-se então um processo de disputa social onde, tanto as idéias revolucionárias, quanto as saídas golpistas de direita começam a se gestar na sociedade civil muito antes que a deterioração da política institucional estivesse em completa evidência, algo que ocorre em fins do segundo ano do governo Salvador Allende.

7.2. Conjunturas do período Unidad Popular.

A partir do exposto acima pretendemos sublinhar que o governo Salvador Allende assume em um momento de adensamento da crise social no Chile. Assim, as leituras históricas sobre o período devem ter em conta, ao mesmo tempo, as razões de médio prazo que instauram a crise e a leitura da forma como os atores sociais em ação no período responderam às rápidas transformações da conjuntura. A agência dos sujeitos em meio a uma crise social ganha contornos muitas vezes dramáticos e decisivos. Portanto, ao mesmo tempo em que devemos compreender a importância da ação dos sujeitos no período UP, devemos compreender que eles agiam sobre a pressão de, ou solucionar problemas históricos que se arrastavam por décadas, ou vivenciar uma inaudita deterioração das relações no seio da sociedade civil.

O já referido trabalho de Aggio aponta quatro conjunturas que informam os eventos políticos nacionais do governo *Unidad Popular* e mudanças significativas no clima político de época. Vamos seguir aqui a descrição do autor sobre essas quatro conjunturas, agrupando-as duas a duas e eventualmente acrescentando alguma informação ou comentário.

7.2.1.

Da Eleição de 1970 à Crise de outubro de 1972.

A conjuntura eleitoral de 1970 tem como pano de fundo o desgaste popular do governo do democrata-cristão Frei Montalva, uma crise de direção política da direita e um processo de forte ascensão das forças de esquerda após a conformação, em 1969, da frente eleitoral *Unidad Popular*, frente pluripartidária que respondia a uma diversidade de posições políticas reformistas e revolucionárias.⁷ Após a apertada vitória de Salvador Allende no pleito de setembro de 1970 abre-se uma conjuntura marcada pela pressão legalista pela não confirmação de Allende a presidência, pressão que vinha dos setores políticos de direita e da ação política norte-americana.

Na legislação eleitoral vigente, caso não se obtivesse maioria absoluta em

⁷ A Unidad Popular era formada pelos partidos Socialista, Comunista, Radical, MAPU (movimento de ação popular unitária egresso da Democracia-Cristã), Partido Social Democrata e API (Ação Popular Independente). AGGIO, A. **Democracia e Socialismo...** pg.106.

um pleito, ao Congresso chileno estava reservado o direito de apontar o nome da presidência entre os dois candidatos mais votados. O Partido Nacional, que obteve a segunda maior votação, incita a Democracia-Cristã, maioria no Congresso, a não ratificar o nome de Allende oferecendo em contrapartida sua renúncia à presidência e apoio ao possível futuro candidato da DC em novo pleito presidencial que teria de ser então aberto.

Nesse íterim, as forças armadas declaram posição legalista de não intervenção no processo, situação que se mantém mesmo após o assassinato de um dos principais defensores da linha não-intervencionista, o coronel Schrodner, por membros do grupo de extrema-direita *Pátria y Libertad*.

Allende é ratificado como futuro novo presidente a partir de uma aliança com a Democracia-Cristã feita através de um documento intitulado “Estatuto de Garantias Constitucionais” que, conforme o título, selava um pacto de aliança com a UP sobre o compromisso de que essa agisse somente através dos mecanismos legais vigentes na carta Constitucional de 1925.

O período que vai da ratificação do mandato de Allende à chamada crise de Outubro de 1972 é marcado por uma sucessão de conjunturas políticas onde gradualmente o conflito social se acirra; basicamente, os detonadores de conflito durante o primeiro ano de governo são de ordem mais estritamente econômica; a postura dos grandes proprietários e da direita ao longo do primeiro ano de governo é ainda defensiva e legalista, ainda não há a conformação de um projeto e um discurso de oposição com incidência nacional.

As primeiras ações da *Unidad Popular* estão contidas em um documento chamado “Quarenta Primeiras Medidas”. No centro das primeiras medidas estavam ações que influíam na redistribuição de renda e níveis de consumo, medidas que alteravam a propriedade de áreas consideradas de interesse nacional, caso das reservas de cobre. A nacionalização do cobre, sendo bandeira antiga, não foi contestada pelo centro político. Contudo a definição das APS – área de propriedade social –, proposta pelo governo UP, encontraria oposição da DC. Embora o projeto de APS proposto pela UP previsse um curso legal para sua efetivação, bem como a indenização dos proprietários, a DC propunha um curso mais vagaroso e burocrático para a definição das APS, como forma de criar

maiores garantias e poder de barganha para os proprietários.

As forças políticas de direita e conservadoras estavam praticamente marginalizadas nos grandes debates nacionais durante o primeiro ano de governo. Os dois protagonistas públicos centrais, a UP e a DC, conviviam em uma constante polêmica em torno da aceleração das reformas propostas. Mas a ação da DC restringiu-se basicamente a tentar impor freios legalistas às propostas lançadas pela UP no Executivo.

É a partir das eleições municipais de 1971 que a tática da DC começa a se alterar. Essas eleições foram marcadas por uma votação mais expressiva na UP, o que é sentido como uma ameaça ao centro político. O partido Radical passa então por uma grande crise, reestruturando-se; parte de suas fileiras conformam o PIR - Partido Izquierda Radical – cujo foco político é possuir um papel de mediação, conformando uma espécie de centro-esquerda. A Democracia Cristã também passa por processos de reorganização interno e novos rachas. Diante da perda de vitalidade do centro político em favor da UP, a DC começa a tomar uma postura mais ofensiva e ideológica contra o governo, centrando nesse momento em questões como a necessidade de liberdade de imprensa (que não fora propriamente ameaçada, mas houve um alarde em torno disso com o já mencionado caso Papelera). O assassinato político de um ex-ministro do governo frei – Edmundo Pérez Zujovic – em junho de 71 por um grupo de ultra-esquerda chamado VOP (Vanguardia Organizada del Pueblo) é um primeiro momento onde a UP toma uma postura defensiva, diante dos ataques acusatórios da mídia, da igreja e dos partidos de centro e direita, onde em alguns discursos se acusa a UP de ser mentora da ação.

No último trimestre de 1971 há uma série de conflitos localizados que marcam a emergência dos protagonistas de direita na cena pública e nos quais esses iniciam a tomar a mesma tática da esquerda: tomar as ruas, no caso, em protesto contra o governo. É em dezembro deste ano que ocorre a simbólica Marcha das Panelas Vazias, onde as mulheres do Bairro Alto, bairro burguês de Santiago, se deslocam até o centro da cidade para protestar contra o desabastecimento, processo que se inicia em meados de 1971 e que teve como resposta do governo a criação das JAPs – juntas de abastecimento e preços, cujo

objetivo era frear o comércio ilegal através da organização de vizinhos.

Na sociedade civil o clima de mobilização era grande e não raro surgiam conflitos institucionais que replicavam e viviam a seu modo a polarização política do período, caso do conflito na Universidade do Chile em outubro de 1971. As ações diretas em relação a toma e administração de propriedades se difundiam, mas nesse momento se concentravam em dois espaços: no campo, onde os pequenos proprietários e arrendatários possuíam força organizativa para a toma de propriedades rurais e na toma de terrenos urbanos por *Poblaciones*, sendo esta segunda forma mais uma continuidade de períodos anteriores do que propriamente uma novidade política.

Até meados de 1972, a disputa legal em torno da definição das APS entre DC e UP prosseguia. Na incapacidade de formação de acordo, a UP apela ao tribunal constitucional para que mantenha os vetos presidenciais a proposta de reforma constitucional proposta pela DC em fins de 1971, reforma cujo objetivo era justamente tornar mais moroso o processo de definição das APS. Paralisações eventuais do comércio voltaram a acontecer entre julho e setembro de 72. Diante da morosidade das vias legais começam a fermentar ações diretas no campo econômico e político onde forças políticas da UP também protagonizam. Um dos casos mais notórios de ação política direta nesse período foi a *Asamblea Popular de Concepción*, em julho de 72, liderada e convocada por setores da UP à exceção do Partido Comunista. Nessa assembléia se propugnou a dissolução da Assembléia Nacional e a criação de uma assembléia do povo, proposta que gerou um desgaste político interno na UP diante da postura de defesa de ação dentro dos limites da legalidade por parte do PC e por Allende.

É a partir da Crise de Outubro de 1972, cujo marco político é a greve de caminhoneiros financiada com apoio do governo norte-americano, que os projetos político-ideológicos de derrubada de Allende e a saída golpista irão mostrar capacidade de articulação nacional e começarão de fato a incidir sobre bases sociais mais amplas que incluíam os militares e setores médios.

A crise de outubro orchestra alguns elementos de novidade no que tange a ofensiva de direita. Em primeiro lugar, os partidos de direita se retiram da frente de batalha, ao mesmo tempo em que, nos bastidores, recorrem aos grêmios

empresariais para que esses se ergam como protagonistas públicos das paralisações e greves. A capa de neutralidade midiática alcançada pelos segmentos proprietários enquanto “classe produtiva” que reinvidicava o retorno da ordem ao país, começou a sensibilizar segmentos médios e fazer a DC se deslocar de maneira mais clara para o lado da direita partidária.

Durante a crise de Outubro o país praticamente para; contudo a UP demonstra capacidade de rearticulação de forças superando provisoriamente as diferenças internas em prol da defesa do governo. Esta capacidade disciplinar também é tomada pelos partidários de Allende em demonstrações de apoio como a organização voluntária de mutirões para sanar o problema de redistribuição de alimentos, a caminhada até os locais de trabalho a despeito da falta de transportes para tal, a ocupação e manutenção da atividade fabril. Além do importante papel desempenhado pela organização popular e a união de forças da UP, o fato de que a UP tenha conseguido manter a posição de não-intervenção por parte dos militares também foi um feito que retardou os planos golpistas por parte da direita, que, com a greve nacional dos caminhoneiros e outras paralisações tinha em vista o desgaste final do governo Salvador Allende. O apoio popular ao governo UP, neste momento de crise, implicou em um salto qualitativo de sua organização: é neste momento que surgem os Cordões Industriais e os Comandos Comunais, formas associativas independentes e auto-organizadas, que demonstravam que, para além do apoio ao governo, delineava-se uma vontade de poder autônomo por parte desses segmentos.

7.2.2. Da Crise de Outubro ao Golpe Militar.

Com o cansaço das greves patronais e o início de um processo de retorno a normalidade em finais de outubro de 1972, há também o desgaste temporário da confrontação direta com o governo. O PN lança em fins de outubro a primeira solicitação de decretação de ilegalidade do governo por parte do Parlamento, cuja maioria, como já mencionado, estava nas mãos da DC. A DC veta a proposta de ilegalidade, mas, como forma temporária de superação da crise propõe uma

participação mais expressiva dos militares no gabinete de governo; a partir desse momento esse recurso se tornaria mais e mais recorrente e, se garantia no curtíssimo prazo certas condições de legitimidade de governo, no curto prazo isso significou uma maior legitimidade dos militares enquanto campo de poder e ordem constitucional, bases políticas do golpe militar de setembro de 73. Por agora, o saldo geral da crise de outubro pode ser resumido nas seguintes transformações: (1) salto organizativo do “Poder Popular”, (2) eficiente pressão ideológica e psicológica sobre os setores médios aterrorizados com o caos econômico e o despoite de vias não legais de confrontação e, por fim, (3) emergência pública dos militares. Em fins de outubro, com o desgaste da ofensiva patronal/ de direita, os canais institucionais voltam a tomar o primeiro plano de conflito, desta vez tendo como meta futura as eleições parlamentares de março de 1973.

Nessas eleições, mais uma vez, uma espécie de espírito plebiscitário prevalece. A DC esperava uma clara derrota da UP como forma de impor ao governo a observância estrita dos limites constitucionais vigentes e o privilégio deliberativo de órgãos não executivos no que tange ao conflito maior entre UP e DC: a definição das APS. Contudo, nessa votação para a composição do Congresso, a UP obtém 44% dos votos, contra 55% por parte da oposição unificada (que incluía DC e PN). Os 44% não significaram uma derrota fragorosa, sobretudo quando se observa a unidade formada pela lista de oposição. A estratégia centrista e legalista da DC começava a naufragar a olhos vistos. É a partir desse resultado eleitoral que se revela a deterioração do centro político; a DC construirá nos meses que se seguem a defesa da linha “intervencionista”, ou seja, golpista.

Nos meses que se seguem, de março de 73 a junho de 73, há uma intensificação das lutas no campo ideológico. A UP cada vez mais se mostra cindida entre os que declaram a necessidade de avançar para além dos limites impostos pela legalidade vigente e eventualmente se preparar para o confronto armado e os que defendem a necessidade de persistir na batalha pelas vias legais enquanto se aguardam melhores conjunturas performativas. Quanto à defesa da luta armada, tão denunciada pela grande mídia e pela direita, que acusavam o

governo de abrir lastro ao “guevarismo”, há que se observar que, embora o discurso sobre luta armada povoasse o imaginário e a proposição de setores expressivos do PS e de todos os segmentos de ultra-esquerda, para a própria denúncia de certa inconsistência política desses segmentos de esquerda, nem de perto se chegou às vias de fato nesse quesito. O sangrento golpe militar de setembro se daria sobre uma população civil desarmada. Ou seja, este fora um discurso equivocado não só por princípios éticos, mas equivocado também no sentido que serviu tão somente a inflar a oposição e facilitar-lhe a ofensiva ideológica sobre os setores médios.

Em abril de 73, a proposta de reforma educacional chamada ENU, irá demonstrar que a direita e as forças conservadoras, ligadas sobretudo à igreja, conseguiram finalmente afinar um discurso político-ideológico. O debate em torno da aprovação da reforma levará a uma intensa batalha midiática onde é mobilizado um repertório ideológico conservador apelando à família tradicional, ao papel dos pais e da mulher na educação, a denúncia de tentativa de doutrinação marxista das crianças, etc. Uma vitória da direita em torno do debate sobre a ENU é ter transformado seu debate em um debate global, envolvendo todos os setores da sociedade incluindo os militares. A retirada do projeto por iniciativa do presidente Allende desgastaria ainda mais o seu campo político em relação aos segmentos mais a esquerda dentro e fora da UP.

Em maio, o conflito institucional em torno da forma constitucional da propriedade e da maneira pela qual as APS poderiam ser decretadas, chega a um limite interno, quando o último fórum institucional com poderes de arbítrio sobre a questão, o Tribunal Constitucional, em uma atitude claramente política declara a impossibilidade de juízo sobre a questão, gerando um impasse que reforça o campo político que defendia a decretação de ilegalidade do governo.

Ao mesmo tempo, se houve em algum momento do governo Salvador Allende um ambiente mais propício a uma possível reforma constitucional ou formação de Assembléia Constituinte promovida por iniciativa do governo, esse tempo já havia se esgotado completamente, pois, por um lado o desgaste do governo colocava a possibilidade de uma linha de ação mais ofensiva por parte da oposição e, por outro lado, as forças políticas mais a esquerda e a organização

popular viviam um processo de profundo descrédito com as formas de poder institucionalizadas para aceitar conceder espaço a esse tipo de iniciativa. A proposição de uma Constituinte, que chegou a existir dentro da UP, foi um caminho não trilhado por privilégio à ação executiva do governo. O desgaste político e a oposição sistemática travada dentro dos canais institucionais levariam o governo UP a, a despeito das sistemáticas vitórias eleitorais durante seu governo, sentir o peso dos limites da concepção liberal e representativa da forma democrática vigente na constituição de 25.

A 29 de junho de 1973, militares sediciosos intentam um golpe que ficou conhecido como *Tancazo*. Essa foi uma tentativa mal articulada que demonstrava o crescimento de segmentos golpistas dentro das forças armadas. O Golpe é reprimido pelo General Pratz, aliado de Allende na posição de defesa do governo contra tentativas golpistas. Após o golpe, o governo intenta instaurar Estado de Sítio para combater os elementos golpistas articulados na sociedade civil. Contudo a proposta de governo é vetada o que mais uma vez demonstra a deterioração da política institucional e o grau de desconfiança dentro da mesma.

No decorrer de julho e agosto a situação política era dia a dia mais tensa; propostas de diálogo com a DC eram rechaçadas por vastos setores da UP a exceção do campo político mais próximo a Allende. Em 22 de agosto, o Parlamento irá declarar a inconstitucionalidade do governo. Em 27 de agosto, após longas pressões e coerções diretas da direita política, o general Pratz renuncia, tornando as relações com os militares ainda mais difíceis, pela redução do núcleo de apoio ao governo nos altos comandos. A crescente violência e os atentados dão sinais de um processo de latente guerra civil. A 11 de setembro de 1973, com o auxílio tático e político do governo norte-americano, o alto comando militar desencadeia um golpe de Estado onde a primeira semana de seus atos buscou descabeçar a organização popular e os partidos de esquerda com grande violência. A imagem mais rememorada dessa violência é o bombardeio ao palácio presidencial *La Moneda*, uma forte imagem que, simbolicamente, representa a fragilidade e os limites do Estado democrático chileno, terreno sobre o qual se intentou trilhar a chamada *via chilena* ao socialismo.

8

Anexo I

Imagem & Memória.

Nessa parte da dissertação observaremos algumas fotografias, imagens cedidas por Carmen Waugh e Maria Eugenia Zamudio quando de suas entrevistas. Além disso, incluímos algumas imagens de imprensa sobre o Museu que foram encontradas em arquivos em Santiago. E uma cópia de matéria sobre o debate Arte y Revolución (IAL – 1971) sobre o qual nos debruçamos no segundo capítulo.

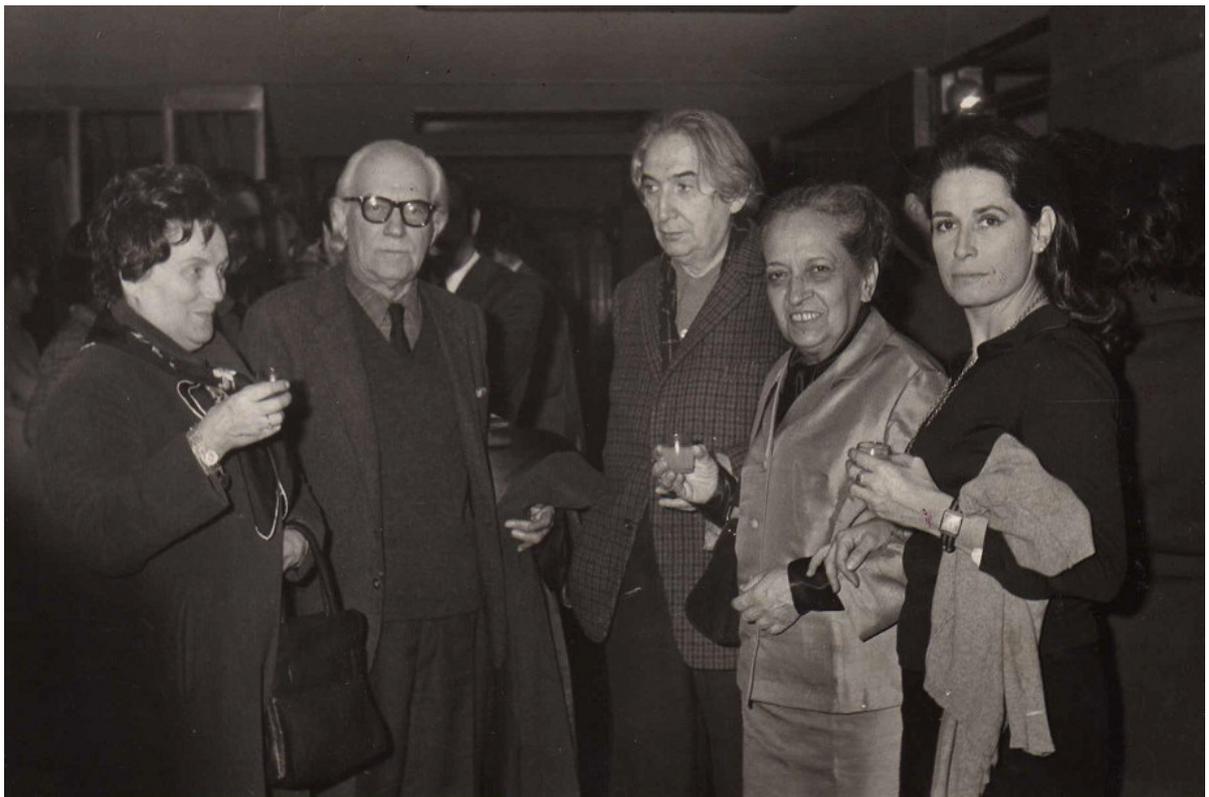


Figura 3: Da Direita para a Esquerda: Carmen Waugh, Mary Houston, Mário Pedrosa, Aldo Pellegrini e sua esposa em encontro no Instituto de Arte Latino Americano, Santiago do Chile, 1971. Arquivo Pessoal. Aldo Pellegrini, crítico de arte argentino, foi um importante colaborador do IAL em 1971.



figura 4: Inauguração do Museo de la Resistencia Salvador Allende em Avignon, França, 1977. No primeiro plano à esquerda: o escritor argentino Cortazar, Pilar Fontecilla (filha de Carmen Waugh), Dominique Tadei (deputado socialista francês), Isabel Dopert, Paya (ex-secretária de Allende), Carmen Waugh, Jaqueur Lang, Anibal Palma, Sra. Lang. Arquivo Pessoal. Segundo as entrevistas de Carmen e Maria Eugenia, a continuidade do projeto do *Museo de La Solidaridad* durante o período de exílio foi uma importante atividade de agregação cultural dos artistas plásticos chilenos exilados na Europa. Nesse período, o museu passa a se chamar Museo de la Resistencia e conta com alguns pontos de apoio cultural como a Fundação Miró na Espanha e a Casa de las Américas de Cuba para continuar a receber obras doadas em solidariedade ao povo chileno acossado pela ditadura militar.



Figura 5: Carmen Waugh e amiga em exposição antifranquista na Espanha, 1975. Arquivo Pessoal.

O “general descabeçado” que surge na foto acima é Franco. A seleção de fotos que poderiam ser utilizadas neste trabalho foram negociadas com as entrevistadas. Essa foto, por exemplo, foi autorizada após alguma insistência, pois Carmen, a princípio contestou o uso de fotos outras que não tivessem que ver estritamente com o *Museo de La Solidaridad* como algo que “no tiene nada que ver” com o que pesquisávamos. Nesse sentido, foi mais simples obter fotos em que o tema política e arte estavam presente, já que era mais fácil justificar esse tipo de relação com a trajetória do museu, caso desta fotografia e da que segue na sequência. A experiência com a entrevista de Carmen foi bastante interessante

pois, mesmo muito disposta a colaborar, Carmen se opunha a necessidade de sairmos do tópico museu, o que fez com que refletíssemos mais a fundo sobre as limitações da narração biográfica.



Figura 6: Carmen Waugh em inauguração de Museu em solidariedade ao povo da Nicarágua. A sua esquerda, Daniel Ortega, líder da Revolução Nicaraguense. 1982. Arquivo Pessoal.

O museu retratado acima fora organizado por Carmen Waugh e inspirado na idéia do *Museo de La Solidaridad*. Observe-se pelo quadro visível ao lado direito da foto que, de maneira similar as obras doadas ao *Museo de La Solidaridad*, há a predominância de temas políticos nas obras doadas.



figura 7: Carmen em Inauguração de exposição do *Museo de la Solidaridad Salvador Allende* em homenagem aos detidos-desaparecidos da ditadura militar chilena (fotos emolduradas), em 2003. Arquivo pessoal.

A foto acima registra um dos momentos em que o *Museo de La Solidaridad Salvador Allende* serviu claramente a funções memorialísticas.



figura 8: Da esquerda para a direita: Mary Houston e Maria Eugenia Zamudio em atividade dos exilados chilenos na França (1975?). Arquivo pessoal.



figura 9: Em segundo plano, da esquerda para a direita: o crítico de arte Moreno Galván e Mário Pedrosa na mesma atividade da foto anterior. Arquivo pessoal.

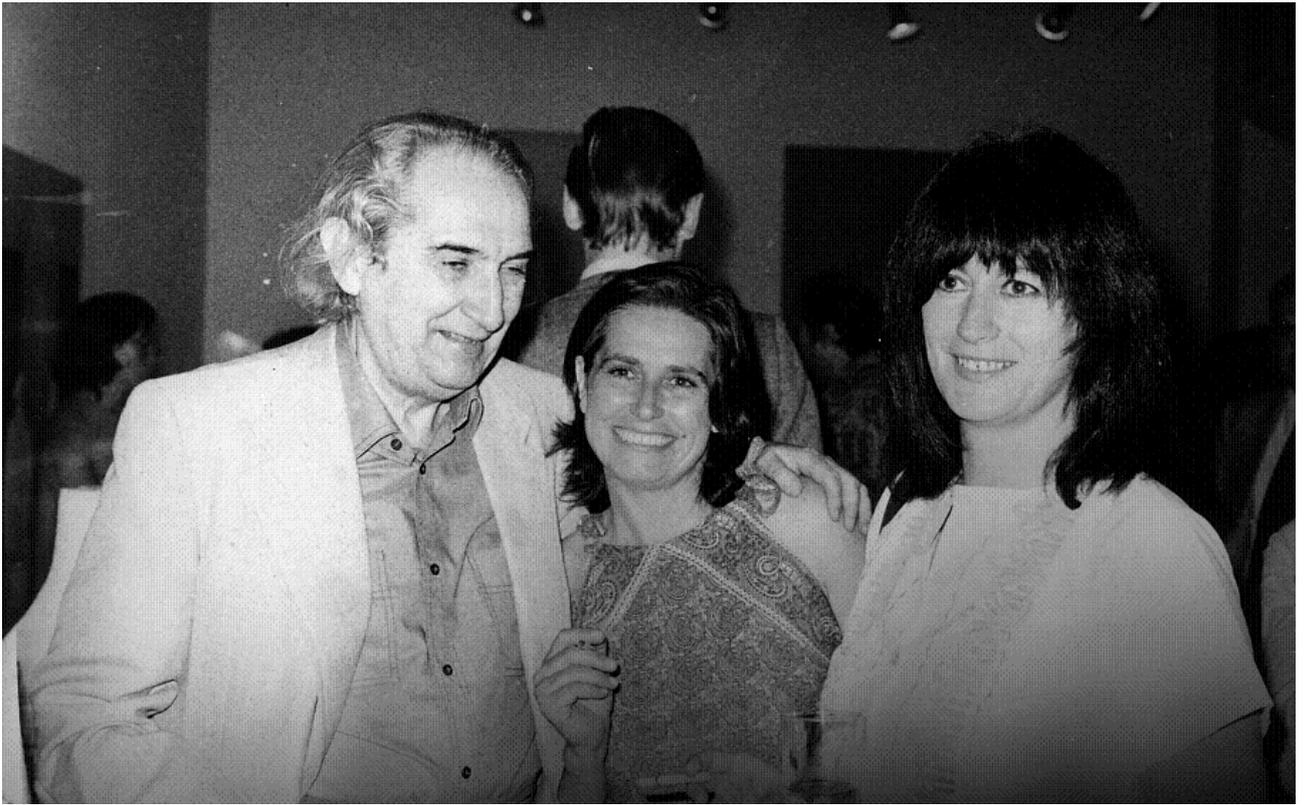


Figura 10: Da esquerda para a direita: Mário Pedrosa, Carmen Waugh e Maria Eugénia Zamudio em atividade cultural [dos exilados chilenos?] na França em 197[5-6?]. Arquivo Pessoal.

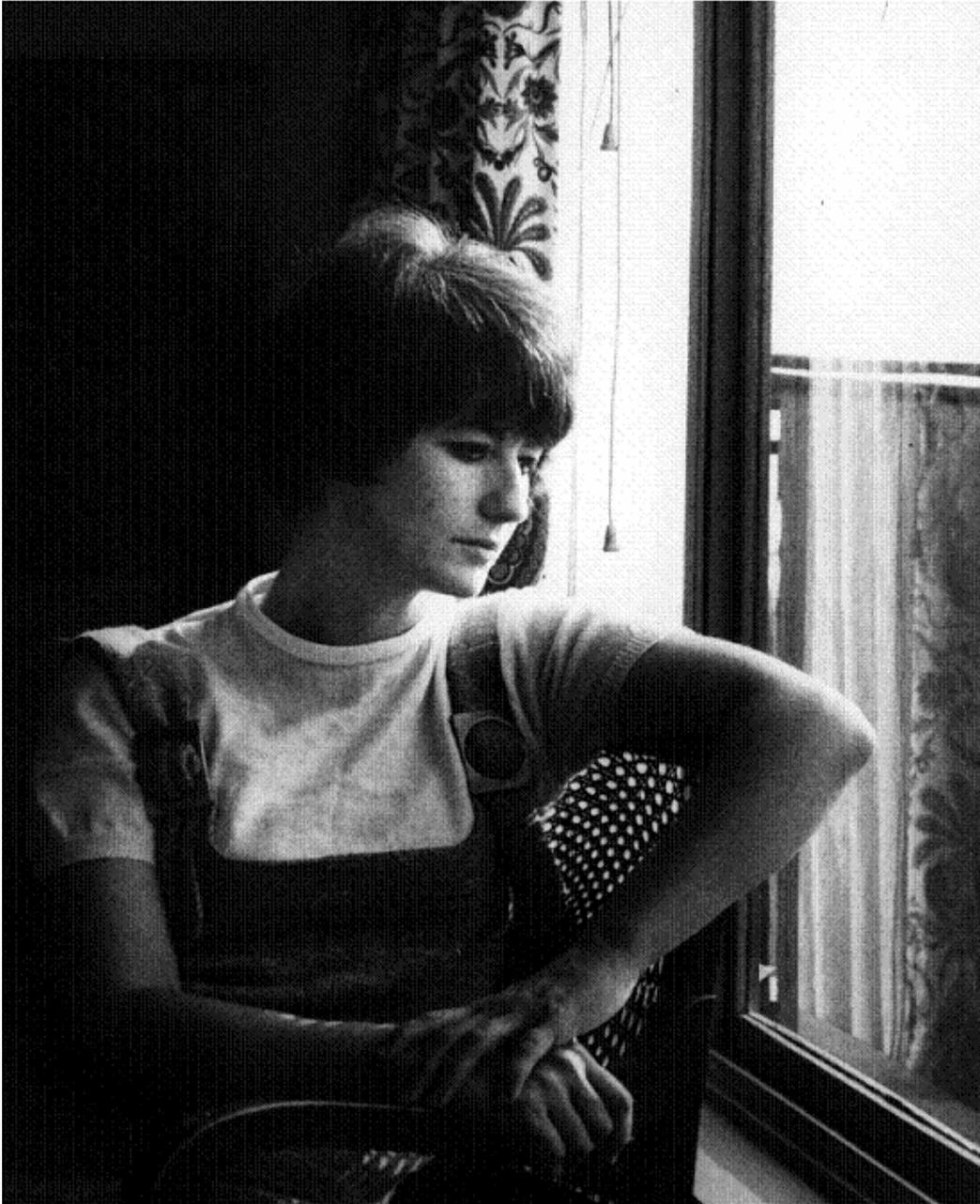


Figura 11: Maria Eugenia Zamudio fotografada por seu marido no dia do golpe militar. Santiago do Chile, 11 de setembro de 1973. Arquivo Pessoal.

Como já comentamos, sendo amigas, as entrevistadas conversaram constantemente sobre o processo de entrevistas. Carmen foi resistente as perguntas de caráter mais biográfico. Maria Eugenia, que foi entrevistada posteriormente, ao contrário, não criou qualquer contestação aos elementos biográficos – ela já sabia de que perguntas se tratavam pelas conversas com Carmen. Assim também no que tange a seleção de fotos, Maria Eugenia não se opôs a ceder fotografias que podem ser consideradas mais pessoais, que saiam do

tema museu e do tema arte e política.

EL SIGLO

12-cultura y espectáculos

Mario Pedrosa viaja para conseguir más apoyo

MAS PRISA PARA EL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD

MARIO PEDROSA, presidente del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile es, junto con José María Moreno y Galván, el alma del Museo de la Solidaridad.

Pedrosa nació el 25 de abril de 1900 en Pernambuco, al nordeste del Brasil. Estudió derecho y es arquitecto. Es el crítico de arte más importante de Brasil. Entre sus numerosas obras se pueden nombrar: "Arte, necesidad vital", "Dimensiones del arte", "Las tendencias sociales del arte", "Forma y personalidad", "Mundo en crisis, hombre en crisis, arte en crisis". En los medios artísticos es muy apreciado su enfoque marxista de la personalidad de la artista alemana Grete Kowitz.

PICASSO FIDE SU LIBERTAD

En 1970 fue exiliado por tercera vez. Había pedido asilo en la Embajada de Chile. Llegó a nuestro país en octubre de ese año.

Con motivo de la orden de arresto que se dictó contra él, los más importantes artistas plásticos y críticos del mundo enviaron una carta abierta a Garrastazu Medici. Un párrafo de esa carta decía: "Pedrosa nos es conocido por sus trabajos en el dominio del arte y representa, para todos los que lo han leído o conocido, una de las expresiones más notables de la inteligencia de un país que él siempre ha representado y ha sabido defender con intransigencia y coraje". Entre los firmantes estaban Picasso, Alexander Calder, Pignon, Henry Moore.

MAS OBRAS PARA CHILE

Mario Pedrosa es profesor de la Facultad de Bellas Artes y del Instituto de Arte Latinoamericano. Pronto viajará a los Estados Unidos invitado por la Sociedad de Estudios de Arte de América Latina, Universidad de Wisconsin. Luego irá a California invitado por el director del Museo de Berkeley para dar algunas conferencias. De los Estados Unidos irá a Londres, a Francia, a Suiza, a Madrid. En París quiere reunir el Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile.

En todas partes se pondrá en contacto con los artistas y críticos para obtener más solidaridad y más obras para Chile, más apoyo para este museo único en la historia de la plástica mundial, hecho exclusivamente con donaciones de los artistas a un pueblo.

Pedrosa organizó con motivo del cuarto centenario de Sao Paulo la exposición más grande de la época: una gran retrospectiva de Picasso, Klee, Mondrian, Munch, con esculturas de Laurent, Henry Moore, Calder y Marino Marín. De esa muestra dice con orgullo: "Nunca se ha hecho una exposición con todos esos artistas juntos en otra parte del mundo".

INVESTIGANDO EN LOS ORIGENES

Fuera del Museo de la Solidaridad, Pedrosa tiene otra preocupación actual: investiga sobre "El manierismo del arte colonial indígena y la falsa conversión". Explica el meollo de este tema así: "Si se repara en las obras y arte colonial de Paraguay, Perú, Brasil, México, los artistas indígenas de la época colonial, por ejemplo el barroco jesuita del Paraguay, se percibe que la iconología católica es enseñada por

NO SOLO DE PAN...

For Virginia VIDAL




Mario Pedrosa junto al Senador Volodia Teitelboim.

Figura 12: A coluna de Virginia Vidal no Jornal El Siglo, acompanhou constantemente o desenvolvimento do museu. Nesta Matéria de 25 de abril de 73, Vidal oferta uma biografia de Pedrosa, comenta o exílio de Mário e anuncia sua viagem a Europa para o Recolhimento de mais obras ao Museo de La Solidaridad. Arquivo pessoal.

EL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD ES DE TODOS LOS TRABAJADORES DE CHILE

Ante los representantes de diversos países de la Tierra, embajadores y delegados a la III UNCTAD, el Presidente Allende agradeció la muestra en honor de los artistas del mundo al pueblo chileno. Tal donación, que no se puede calcular en dinero, porque es el fruto creador y generoso de los mejores artistas contemporáneos, constituye el primer paso de la historia de los museos en su género— que tendrá como sede la plaza del edificio de la III UNCTAD. Así lo afirmó el Presidente Allende, anunciando, al mismo tiempo, que la obra será para los miles de trabajadores de la plaza del edificio Allende— será la base material del gran Instituto Nacional de la Cultura y allí estarán las obras del Museo de la Solidaridad. Este es patrimonio de los trabajadores y de los artistas del mundo. Se mantendrá en su integridad y se irá acrecentando con otras obras. No porque lo pidamos nosotros, sino porque es la voluntad de los artistas del mundo.



El ARTE, PATRIMONIO DE LOS TRABAJADORES

El Presidente Allende, expresó también que ese extraordinario conjunto de pinturas, grabados y esculturas— perspectiva en Chile— agradeció especialmente al crítico brasileño de arte Mario Pedroza, investigador del Instituto de Arte Latinoamericano, quien junto al español, José María Morenno y Galván ha sido el alma del Comité de Artistas de la Solidaridad Internacional con Chile. A ellos se agregan Jean Leymaré, director del Museo de Arte Moderno de París; Claudio Cava, director del Museo de Arte Moderno de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), E. de Wille, director del Museo de Amsterdam, Do re Ashton, crítica de arte de los EE. UU., Carlo Levi, pintor y escritor italiano, Aldo Pellegrini, crítico de arte argentino, Julio Szurmansky y profesor de arte cubano y crítico de arte Mariano Rodríguez, pintor cubano y subdirector de Casa de las Américas. También, agradecido y destacó la labor de coordinación de esta vasta muestra de artistas chilenos José Balme, director

de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, director del Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, y Pedro Miras, Decano de la Facultad de Bellas Artes.

RECONOCIMIENTO A JOAN MIRO

El Presidente Allende agradeció en nombre del pueblo de Chile al maestro octogenario Joan Miró:

"Me reconocimiento a los grandes maestros del arte, el Maestro Joan Miró. El quiso hacer algo especial para Chile, puso su inteligencia, su talento, sus pinceladas para crear un te gallo que canta una nueva aborrida a un país que rompe amarras para romper la dependencia económica. El arte es el espíritu de los chilenos finalizo su intervención expresando que el gesto solidario de los artistas revela un internacionalismo y un amor por Chile que permite a nuestro pueblo hacer un aporte a la cultura mundial cuando dice que es "cuna sin puertas es la



EL PRESIDENTE ALLENDE SALUDA A MARIO PEDROSA

tierra y las estrellas del mundo, su patria".

ENCUENTRO DE PLASTICA LATINOAMERICANA

La muestra de arte latinoamericano al Encuentro de Plástica Latinoamericana. Integran la delegación Miguel Rojas Mix, José Balme, Carlos Maldonado, Eduardo Garreaud y Lautaro Labbe. Este encuentro se realizará en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile y Casa de las Américas. A él asistirán artistas plásticos de todos los países de nuestro continente, entre los cuales se pueden desde ya mencionar a los artistas argentinos, Sívola, Karamitidis, de Brasil, Eugenio Darnet, de Uruguay, Carpani y Graciela María

Significa esto? No autorizo lo que quiere decir. Es imposible saber si es un acto de esta u otra índole, cada escultora, cada objeto como una obra que es fruto de la imaginación. Una obra de arte no es una simple fotografía de un paisaje, un objeto de arte, permitiendo abrir un camino a la imaginación, a la fantasía. Hay que ver las líneas, el color, el volumen como elementos que en armonía forman un conjunto único, diferente. Cada obra de arte es un invento. Solo así se puede pasar a la poesía.

EL ARTE DEL SURREALISMO

La expresión "El arte del surrealismo", (segundo piso del Museo Nacional de Bellas Artes), contribuirá a apreciar mejor la muestra del Museo de la Solidaridad, porque es la fuente del arte contemporáneo. El arte contemporáneo es el arte que surge de la creación de los grandes maestros surrealistas.

DADA, SURREALISMO Y POP

Fernán Meza, artista

chileno, escribió un libro que permitirá valorar la riqueza, el amor, el espíritu del surrealismo. Se titula "Dada, surrealismo y pop". Fue editado en 1971 en el Laboratorio de Imprenta y Reproducciones de la Facultad de Bellas Artes y el libro contiene ilustraciones y tablas cronológicas que permitirán entender la revolución artística llamada surrealismo.

En forma clara, sencilla, sus palabras contribuyen al entendimiento y valoración de un arte cuyas repercusiones se proyectan en todas las manifestaciones creadoras del ser humano.

ROMA. Sin Dirección (1972).— Desde las 14 horas: Cinescopia en el cine María Isabel, Escuela de Vía

CARTELERIA

TEATROS ANTONIO VARAS, Merced

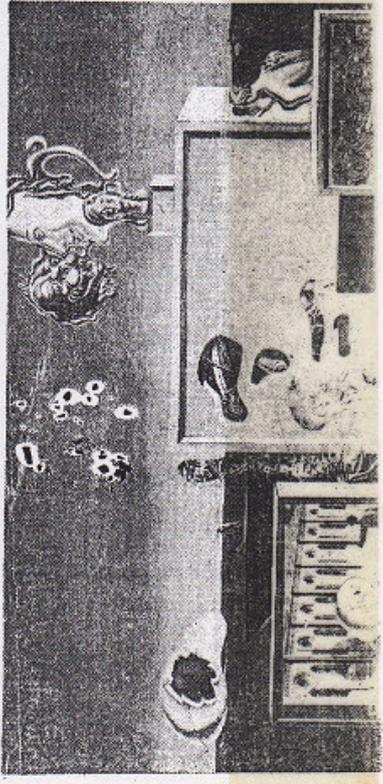


Figura 13: Matéria de Virgínia Vidal quando da Inauguração do Museu. Na foto estão Mário Pedrosa e Salvador Allende. Ao fundo, quadro de Miró. Arquivo Pessoal,

Nas duas páginas que se seguem há a reprodução de uma matéria sobre o Fórum Arte y Revolución que aconteceu no Instituto de Arte Latino-Americano em 1971. Para nós essa matéria foi interessante, sobretudo por seus elementos não textuais, por exemplo, nas fotos que revelam a disparidade entre uma mesa masculina e um público mesclado entre homens e mulheres. Na fotografia da mesa do debate, Carmen Waugh está ao fundo, fazendo anotações – ela não compunha a mesa. Ambas as figuras compõem arquivos pessoais ofertadas pelas entrevistadas.

Ao longo da dissertação tecemos cerca de dois comentários sobre a participação política das mulheres durante o governo Salvador Allende. De fato, essa foi uma espécie de marca oculta que surgiu durante as entrevistas. Tanto Maria Eugênia quanto Carmen não eram de nenhum partido político, mas possuíam simpatias políticas com a esquerda-cristã. Nas entrevistas, essa posição sugere eventualmente um acompanhamento marginal aos eventos políticos da época.

SOCIALISMO Y ARTE



Participantes. Desde la izquierda: Balmes, Rojas Mix, Pedrosa, Pellegrini, Carreño

El Instituto de Arte Latinoamericano, IAL, organizó hace unos días una mesa redonda para analizar el tema: "El modelo de socialismo chileno y el frente del arte". Participaron en ella Mario Pedrosa (crítico brasileño exiliado en Chile), Aldo Pellegrini (escritor y crítico argentino que colabora con el IAL), Mario Carreño (pintor y director de la Escuela de Arte de la UC), José Balmes (pintor y director del Departamento de Plástica de la "U"), Miguel Rojas-Mix (director del IAL) y Ernesto Saúl, crítico de arte de este semanario quien, además, preparó la versión extractada del foro que se incluye a continuación. En cada caso se intentó reproducir textualmente lo expresado por los participantes, intercalando sólo lo necesario para dar fluidez al texto. En la versión se respeta el orden de las intervenciones.

Mario Pedrosa: El mensaje del Presidente Allende del 21 de mayo define un modelo de socialismo nuevo en relación al histórico modelo ruso de 1917. ¿Cuáles son los rasgos definitivos de este segundo modelo en el orden político y económico, como en el orden cultural y artístico? En el primer modelo (ruso) primó la improvisación general, política, económica, cultural y artística, proveniente del hecho de ser la primera experiencia del socialismo que se hacía en la historia moderna. El modelo chileno, al contrario, quiere definirse tomando en cuenta la experiencia pasada, de 1917 hasta hoy, con sus éxitos y errores. El desafío para el frente cultural es intentar fundar su desarrollo en el llamado pluralismo democrático de nuestro sistema vigente.

Pedrosa plantea las contradicciones derivadas de ese pluralismo. Entre la construcción de un sistema en que no haya más explotación del hombre por

el hombre, en una sociedad sin clases, y un pluralismo que se ejerce en defensa de los meros intereses clasistas de los privilegiados, de las clases propietarias. Pedrosa se pregunta si esta contradicción es también inherente al orden cultural y creativo chileno.

El arte no es más hoy meramente un medio privilegiado de expresión plástica, es también un formidable medio de comunicación con el pueblo, de información insustituible. La conquista de las masas no se hace más hoy día por el verbo, sino sobre todo por la imagen. La imagen es el dominio privilegiado del artista. De allí que Pedrosa proponga la participación de los artistas en todos los medios de comunicación de masas, los que, por su alcance, deben pertenecer a la esfera pública.

La lucha por el socialismo es la lucha por la cultura. El desarrollo cultural y artístico debe ser confiado a los artistas actuales y a los nuevos que se están o estarán por formarse en el seno del pueblo. La revolución cultural comienza aquí, por ejemplo, en el nivel de las poblaciones y de los rincones más desolados, de los campesinos, donde todo se pasa en un nivel de mero consumo, de subsistencia.

Ernesto Saúl: Plantó tres caminos hacia una cultura popular. El primero, populismo, es ir a las raíces del pueblo y extraer de ellas elementos para realizar un arte. Como lo propuso el compañero Guillermo Núñez (director del Museo de Arte Contemporáneo): "En Chile más que conservar un arte hay la gran tarea de hacer un arte, un arte auténticamente nuestro, con el sello distintivo de nuestra propia cultura, hurgando en la entraña de lo popular".

El segundo camino, *arte para el pueblo*, se ha dado en las realizaciones del Instituto de Arte Latinoame-

ricano, en exposiciones tales como "las cuarenta medidas", concebidas con un criterio plástico, con un sentido colectivo y con un sentido didáctico y concientizador.

El tercer camino, *el arte del pueblo*, se encuentra definido en una frase de Fidel Castro (Reunión de artistas y escritores, junio de 1961): "...comenzar a descubrir en el pueblo los talentos y convertir al pueblo actor en creador, porque en definitiva el pueblo es el gran creador". Para avanzar en este camino hay que convencer al pueblo, vivir con él, estar con él, conocerlo a fondo. Y esto no es una tarea de un día, de un mes, de un año, es una tarea de años. Pero es una tarea que debemos comenzar ahora, es una tarea urgente.

La elaboración de esta cultura popular, de una cultura que nazca del pueblo, tiene que hacerse simultáneamente con la modificación de las condiciones económicas y sociales.

¿Ruptura necesaria?

Mario Carreño: Carreño considera que el camino al socialismo que vive Chile es un estado de emergencia y propone para los artistas una frase: póngale el hombro, compañero. En un foro realizado a raíz de la Operación Verdad, le preguntaron al crítico español Moreno Galvan, ¿qué debía ser el arte en una sociedad socialista: figurativo, abstracto, un artex? Galvan respondió que el arte debería ser lo mejor que pudiera dar el artista. Y no siempre lo bueno, como calidad, ha sido bueno para la revolución.

Carreño recuerda el arte frío y neoclásico de un David, heredero de la Revolución Francesa; la pintura estilo renacentista italiana de Siqueiros como expresión de la revolución mexicana; y en el caso de la revolución



El público: la cosa es más compleja de lo que parece



Mario San Martín Mujica

Aldo Pellegrini: incorporar el pueblo a la cultura



Mario San Martín Mujica

Mario Pedrosa: La revolución cultural comienza en las poblaciones.

rusa, el arte oficial, que era lo más malo que había en pintura.

En la revolución cubana el planteamiento ha sido diferente. Los pintores han continuado haciendo la misma pintura que hacían antes de la revolución. Pero se dieron cuenta que lo más adecuado para ese momento eran las artes gráficas. Entonces, aparte de que hacían su pintura en su taller, ponían el hombro y hacían esta clase de cosas (afiches y vallus), que son las que llegan al pueblo.

Aldo Pellegrini: Hay una cantidad de malentendidos que han surgido entre la gente que ha hablado. Uno de los malentendidos es considerar que una sociedad de cambio tiene que romper radicalmente con el arte que se ha creado hasta ahora para crear un arte nuevo, totalmente distinto. El arte, como la ciencia, como el conocimiento general, constituye una constante del hombre. Y para los que han estudiado la evolución de la sociedad, Marx por ejemplo, han existido en todas las sociedades y se produce una verdadera transfusión de una sociedad a la otra, a otra sociedad que significa un cambio, de los elementos culturales de la sociedad primitiva.

El artista, en este momento de cambio, toma aparentemente dos actitudes contradictorias. En una de ellas sigue incorporado a la tradición cultural, que es una constante del hombre; en la otra, como revolucionario, se pone al servicio de la revolución.

La sociedad socialista tiene que incorporar el pueblo a la cultura. No marginar la cultura para estar al nivel del pueblo. El pueblo en este momento está sumergido y no es el modo de solucionar los problemas del pueblo sumergiendo la cultura.

Doble vertiente

José Balmes: Su intervención consistió en la lectura de la Declaración de La Habana, fechada el 26 de julio de 1971, y estos son algunos párrafos del documento:

"...nos proponemos un arte que sea expresión de las necesidades de un pueblo de definirse como cultura y que signifique un reencuentro del artista con el pueblo. No creemos que exista, como lo plantea la sociedad capitalista, un arte sin contenido político. Por otra parte, en la medida en que el artista, aun cuando se plante en su obra como revolucionario, esté adscrito a una sociedad de consumo, su obra, por ser un valor de cambio, afirma el status capitalista del poseedor. Es necesario que el artista asuma su responsabilidad y vuelva a ocupar su posición en el pueblo. Sólo así se puede ser creador".

Miguel Rojas-Mix: "Frente a lo planteado por el compañero Saúl, que ve tres caminos para una cultura popular: populismo, arte para el pueblo y arte del pueblo, tengo algunas observaciones que hacer. Proponerse vías de antemano me parece peligroso, porque el populismo, que es la búsqueda en lo popular, fue uno de los predicamentos que utilizó el nazismo".

Ahora, arte para el pueblo y arte del pueblo me parecen conceptos que llevan una connotación paternalista. Hacer arte para el pueblo es, de alguna manera, pretender darle algo al pueblo que el pueblo tiene que digerir.

Debemos plantearnos la acción del artista en una doble vertiente. Yo no le tengo miedo a la dicotomía. Por una parte una labor creadora, por otra parte una labor educativa. Para mí no son irreconciliables. Yo creo que existe entre ambas una relación dialéctica.

Y en este momento nos interesa luchar sobre todo contra la dependencia cultural, de suerte que para luchar contra ella no basta tan sólo con entregar un mensaje al pueblo, sino también imponer nuevas formas.

Debemos luchar por crear una cultura que se identifique, yo no pienso en Chile, que se identifique con Latinoamérica.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)