

## “Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna”. Reflexões sobre a obra tardia de Mário Pedrosa

*“Here is the Third World option: an open future or eternal misery”.  
Reflections on Mário Pedrosa’s late work*

Luiza Mader Paladino

 0000-0003-2348-2033

luizamaderpaladino@gmail.com

### Resumo

A filósofa Otília Arantes nomeou *O ponto de vista latino-americano* o corpus crítico de Mário Pedrosa produzido após o desterro chileno, durante o governo de Salvador Allende (1970-1973). Nesse conjunto de textos, observa-se a recuperação de tradições que não haviam sido capturadas pela historiografia oficial, como as práticas e os saberes oriundos da cultura popular e indígena. Essa interpretação pode ser identificada em obras como *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* e *Teses para o Terceiro Mundo*, nas quais o crítico se amparou em um repertório terceiro-mundista partilhado no exílio. O autor exaltou uma leitura ancorada na inversão geopolítica, a qual localizou nos países situados ao sul uma fagulha revolucionária capaz de deflagrar a almejada transformação social e econômica. Essas obras-manifesto sintetizaram praticamente todo o discurso crítico, político e museológico que Pedrosa sustentou ao voltar para o Brasil, em 1977.

### Palavras-chave

Exílio; Terceiro Mundo; Arte latino-americana; Mário Pedrosa; Arte popular.

### Abstract

*The philosopher Otília Arantes named The critical corpus of Mário Pedrosa produced after the Chilean exile during the Salvador Allende government (1970-1973) from The Latin American Spot. In this set of texts, there is a recovery of traditions that had not been captured by official historiography, such as the practices and knowledge derived from popular and indigenous culture. This interpretation can be identified in works such as Speech to the Tupiniquins or Nambás and Theses for the Third World, in which the critic relied on a shared Third World repertoire in exile. The critic praised a reading anchored in the geopolitical inversion, which located in the countries located to the south a revolutionary spark capable of triggering the desired social and economic transformation. These manifesto works synthesized practically all the critical, political and museological discourse that the author sustained when he returned to Brazil in 1977.*

### Keywords

*Exile; Third world; Latin American art; Mário Pedrosa; Popular art.*

Em outubro de 1977, diversos jornais anunciaram a volta de Mário Pedrosa ao Brasil. Após sete anos fora, o crítico retornou ao país quando o pedido de sua prisão preventiva foi suspenso pela Auditoria da Marinha do Rio de Janeiro. No período do exílio, o crítico recebeu abrigo do Chile até o golpe de Augusto Pinochet, em setembro de 1973, quando teve o seu nome inserido entre os primeiros da lista de procurados pelos militares chilenos (Martins, 2001, p. 40). Na ocasião, conseguiu asilo na Embaixada do México, onde aguardou um salvo-conduto mediado pelo escritor mexicano Carlos Fuentes. No país que quatro décadas antes recebera León Trotsky, Pedrosa ficou por apenas poucos meses, até, finalmente, partir para o seu último desterro, em Paris.

A chegada no Chile coincidiu com a vitória de Salvador Allende, presidente responsável pela implantação da via chilena ao socialismo. Esse experimento pacífico e democrático capitaneado pela Unidade Popular, uma coligação de partidos de esquerda, favoreceu um amplo programa de iniciativas e instituições culturais. A passagem de Pedrosa pelo país pode ser avaliada a partir da noção de radar, conceito cunhado por Denise Rollemberg (1999) para situar a experiência de expatriação e compreender as mudanças impulsionadas pelo encontro entre diferentes gerações de movimentos de esquerda. Segundo a historiadora, “o exílio também foi vivido como ampliação de horizontes. Impulsionou a descoberta de países, continentes, sistemas e regimes políticos, culturas, povos, pessoas” (Rollemberg, 1999, p. 299).

A descoberta da conjuntura latino-americana como eixo de interesses, vivências e articulações teóricas, que impactou parte dos intelectuais brasileiros e estrangeiros, igualmente integrou a noção de radar. A Revolução Cubana e a “latino-americanização da Guerra Fria” provocaram um clima profícuo de “redescobrimto da América Latina nas universidades e nos centros de pesquisa do mundo inteiro” (Wasserman, 2012, p. 84), e, sem dúvidas, a via chilena ao socialismo contribuiu para ampliar o interesse pela história e pelos processos políticos do continente.

O país andino se tornou um centro de acolhimento de exilados oriundos de vários países devastados pela ditadura, regime de exceção que se alastrou pela América Latina a partir da década de 1960. Apesar do trauma do desterro forçado e do sufocamento de projetos de esquerda deflagrados pelos militares, sob a égide da lei de segurança nacional, o exílio privilegiou a inserção da

pauta latino-americana no centro das discussões e promoveu uma ampliação de horizontes teóricos e culturais. Vale lembrar que o Chile abrigou figuras fundamentais da vida política e cultural brasileira, como Ferreira Gullar, Celso Furtado, Theotônio dos Santos e Paulo Freire. Chamada de “cidade-dormitório” pelo pedagogo pernambucano, Santiago virou “um centro de ensino e de conhecimento de América Latina” (Freire, 1992, p. 23) para intelectuais e políticos de diferentes vertentes partidárias democráticas.

Pedrosa fez parte de um contingente de intelectuais latino-americanos exilados que colaborou ativamente na área acadêmica e, de forma ainda mais direta, na política cultural chilena, ao ser chamado para dirigir o Museu da Solidariedade, entidade inaugurada em maio de 1972. Além de gerir o Museu, o autor também foi convidado para integrar o corpo docente do Instituto de Arte Latino-americana (IAL), entidade crucial para o aprofundamento do debate e fomento da arte regional, por meio de exposições, publicações e congressos que fortaleceram uma rede de intelectuais alinhados com a pauta latino-americanista.

A experiência no Chile, lugar onde atuou com intelectuais e artistas impactados por teorias terceiro-mundistas, assim como a aproximação com as cooperativas de artesanato, as quais exaltou no texto *Arte culta e arte popular*,<sup>1</sup> criou condições para a guinada crítica observada nos últimos textos e nos diversos depoimentos que concedeu após a volta do exílio, em 1977. Em uma das ocasiões, o semanário *Pasquim* indagou se Pedrosa se considerava um terceiro-mundista, ao que o crítico respondeu categoricamente: “sou a favor de que fiquemos no Terceiro Mundo” (Pedrosa, 1981, s/p). Certamente, essa mudança de posição teve impacto após a vivência no país vizinho, sob a experiência socialista de Allende.

Cabe destacar, todavia, que a sensibilidade terceiro-mundista, catalisada pela experiência no Chile, foi objeto de análise do crítico desde a década de 1950, quando os países do chamado Terceiro Mundo<sup>2</sup> despontaram como novas

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado no I Colóquio Internacional de Historia del Arte, que discutiu o tema *Dicotomía entre Arte Culto y Arte Popular*, na cidade de Zacatecas, em 1975. Posteriormente, as apresentações foram publicadas no livro *Dicotomía entre arte culto y arte popular: Colóquio Internacional de Zacatecas*. México, DF: Universidad Autónoma de México, 1979.

<sup>2</sup> Expressão criada por Alfred Sauvy, em 1952.

forças políticas, alterando a lógica bipolar do pós-guerra. O historiador Dainis Karepovs (2017, p. 138-139) apontou que Mário Pedrosa observou com entusiasmo o processo de aprofundamento do que mais tarde se intitularia terceiro-mundismo, em reflexões realizadas em artigos sobre a Conferência de Bandung, de 1955.

Essa conferência, que reuniu países asiáticos e africanos, foi relevante em termos geopolíticos ao estruturar uma dinâmica política inédita e promover a cooperação econômica e cultural entre os países não alinhados. Muitas nações participantes eram recém-independentes, então havia um projeto de fortalecer redes autônomas, sem a interferência das duas superpotências. A análise de Pedrosa sobre o evento ratificava a importância do estabelecimento de um eixo político independente de Washington e Moscou, conclamando que finalmente as vozes da Ásia e da África seriam ouvidas, e terminava aproximando a pauta emergencial dos países não alinhados à realidade latino-americana:

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

Os movimentos de liberação nacional, frutos dos processos de descolonização<sup>3</sup> nas décadas de 1950 e 1960, emergiram como uma nova possibilidade de

---

<sup>3</sup> Faz-se necessário diferenciar os termos descolonização, utilizado neste artigo para se referir aos processos de independência dos países asiáticos e africanos das metrópoles colonizadoras, a partir da década de 1950, do pensamento pós-colonial, um programa teórico oriundo dos estudos culturais e literários elaborados em universidades norte-americanas e europeias, após os anos 1980. Por sua vez, as interpretações decoloniais podem ser compreendidas como uma importante contribuição teórica realizada por um grupo de intelectuais latino-americanos que conduziram “um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século 21: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de ‘giro decolonial’” (Ballestrin, 2013, p. 89). O grupo Modernidade/Colonialidade, formado no final da década de 1990, é central para o aprofundamento e divulgação dessa nova interpretação crítica que defendeu, segundo a socióloga Luciana Ballestrin (2013, p. 89), a “‘opção decolonial’ – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva”.

distribuição política, impondo fim aos antigos impérios coloniais. Esse conjunto de nações passou a ser denominado Terceiro Mundo, e a pauta reivindicatória tinha por foco a superação do subdesenvolvimento econômico, resultante da condição periférica e da exploração colonialista e imperialista. Sem dúvidas os movimentos de descolonização africana, a Revolução Cubana e a resistência vietnamita foram marcos essenciais para o fortalecimento das ideologias terceiro-mundistas (Gilman, 2003, p. 45).

Esses princípios se aproximavam da via socialista chilena proposta por Allende, que defendeu uma política autônoma de não alinhamento e a imposição da soberania das nações periféricas frente ao imperialismo norte-americano (Ferrero, 2008, p. 217). A teórica argentina Claudia Gilman (2003, p. 41) apontou que as expectativas sobre o poder de alcance revolucionário do Terceiro Mundo se renovaram, alterando a perspectiva eurocêntrica ou ocidentalista por um viés policêntrico.

Durante o exílio, nota-se se uma radicalização na leitura crítica sobre o modelo eurocêntrico de arte e sociedade, que Pedrosa procurou expandir, inserindo relatos de culturas periféricas, com foco no repertório terceiro-mundista. Embora tenha ocorrido uma inflexão em seu pensamento, é possível observar um conjunto de ideias coesas defendidas ao longo de seu itinerário crítico, desde a década de 1940, quando vislumbrou a necessidade vital da arte, ao acolher a produção artística dos pacientes do Engenho de Dentro.

Nesse contexto anterior, o autor interpretou as imagens do inconsciente dos pacientes psiquiátricos fora da chave ocidental, localizando-as a partir da perspectiva da alteridade. Kaira Cabañas (2017, p. 76) demonstrou que esse interesse pela arte virgem foi “um gesto que lhe permitiu sair dos espaços artísticos da elite e acessar um manicômio nos arredores do Rio”. Esse gesto é análogo à noção de solidariedade e, nesse sentido, é também um ato político. A dimensão política aqui não tem qualquer pretensão partidária, mas assemelha-se a uma postura “ética, humanista e libertária” (Pedrosa, Trelles, 1972, p. 8), tal como foi apresentado o Museu da Solidariedade, sob a direção do autor.

## Discurso aos Tupiniquins ou Nambás e Teses para o Terceiro Mundo

Conforme apontara o sociólogo Florestan Fernandes, após itinerário chileno, o crítico “trouxe uma visão mais rica dos problemas mundiais e da situação dos países do 3º Mundo”.<sup>4</sup> Ao fomentar o diálogo solidário com os povos que partilharam os mesmos problemas, a ideologia vinda do Terceiro Mundo prevaleceu como um diagnóstico apoiado na tese de que a revolução mundial estava em marcha e de que seus ecos mais concretos viriam dos povos “condenados da terra”, seguindo a expressão empregada por Frantz Fanon (Gilman, 2003, p. 45).

O marco textual dessa concepção crítica de Pedrosa foi elaborado em Paris, em 1975. *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, texto-manifesto redigido em seu último desterro, sintetizou praticamente todo o pensamento crítico, político e museológico sustentado até 1981, ano de seu falecimento. Apesar do tom pessimista que caracterizou sua análise do transcurso da arte ocidental, esse texto deve ser interpretado como um tributo à cultura e à arte realizadas nos países de Terceiro Mundo, um último sopro de esperança e resistência frente ao avanço do capitalismo internacional.

Ainda residente na capital francesa, Pedrosa escreveu a Dore Ashton,<sup>5</sup> compartilhando suas novas e “polêmicas” ideias sobre arte:

Sinto-me bem sentado à minha mesa, escrevendo sobre arte, cultura popular, política, etc. [...]. Outra peça foi o Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, uma peça muito polêmica contra o hemisfério norte, as pessoas ricas, brancas e progressistas [...] e a favor das pessoas amarelas do hemisfério sul, contra o vanguardismo e a arte dos banqueiros. E para completar a minha subversão, estou escrevendo uma grande peça sobre a Revolução no Terceiro Mundo.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Mário Pedrosa morre aos 81 anos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 nov. 1981. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

<sup>5</sup> Pedrosa conheceu Dore Ashton no congresso da Aica, em Varsóvia, em 1960. Posteriormente, o crítico convidou a norte-americana para integrar o Comitê Internacional de Solidariedade ao Chile (Cisac), do Museu da Solidariedade, entidade dirigida pelo brasileiro. Dore Ashton foi uma das integrantes mais ativas do Comitê, angariando obras importantes para o Museu.

<sup>6</sup> Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. Sem data (Provavelmente redigida em 1975). Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

A obra sobre a revolução no Terceiro Mundo mencionada na carta à crítica norte-americana era *Teses para o Terceiro Mundo*, redigida em 1975 e publicada três anos depois. Ambos os textos foram articulados no mesmo período, de modo que é elementar examinar o *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* à luz das *Teses* e situá-los com base em certos parâmetros de análise, levando em consideração a experiência herdada nos últimos exílios e as formulações teóricas atravessadas pelo discurso terceiro-mundista.

De modo geral, o primeiro texto avalia o panorama das artes e do sistema artístico diante de um cenário de crise generalizada e, em contrapartida, a

My dear Dore,  
I finally break down my unhappy silence and write to you. I would like or my first impulse would be to open myself in ten explanations why I didn't write or answer you after such a long time. All I can say before anything is that I felt sorry, deeply sorry, for not writing to you, and even now, when I am writing I feel sorry that I did not write before.  
The last sign from you was in the collective letter you all wrote me from Austin, some months ago. You were so sweet. Here in Paris our life is very calm, uneventful. Mary is still working on Joyce. Now she decided to attack a mission in Portuguese of the very Finnegans Wake while she waits for the answer of your friend in Wiking Press, to whom Mary sent, according to your kind instructions, the manuscript of her English version of Finnegans. I think it is about time for the lady in the editing house to say something on the matter. Mary is a very patient person but I believe (she did not say it to me) she feels quite uncomfortable ~~about~~ <sup>about</sup> ~~that~~ absence of any sign from the lady of Wiking. May I ask you if you know something about the affair, since

You had the bright idea to advise Mary to address herself to your friend in Wiking?  
Paris is a good place to work. On the other side of our common big table in the dimly lit apartment where we live, I feel good, sitting at my desk and writing in my daily stuff, art, popular culture, potatoes, etc and having Mary on the other side, busy on her own stuff. I have just published an essay on Miro among poets for OPUS, which dedicated the whole number to him. Another piece was Speech to the Tupiniquins or Nambás, a very polemical piece against the Northern Hemisphere, the rich, white and progressive people and from tribes of negro and yellow people of our Southern Hemisphere. Against Vanguardism and Bankers' art. And in order to complete my subservience, I am writing a big piece on Revolution in the Third World, etc.  
Your country continues to frighten us, your Ford, Reagan, Wallace, Kissinger & Kennedy, and now - kisses to the children, abraços to Adja, love, love, love to you! PS and  
Everybody comes to Paris, and you never. When will you show up one day here in this Old Paris, where still we can find some pleasant corners to talk and to drink some good wines? This is what I expect from you some of those days.  
PS This was a Christmas card I got to send to you on the appropriate occasion.  
Best greetings and love from Mário

Figura 1  
Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton, sem data (provavelmente redigida em 1975)  
Fonte: Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Atlende

viabilidade de uma inversão de lugares, localizando o sul como alternativa e fonte de potencialidade criativa em resposta ao declínio ocidental. Já no segundo texto, o autor desenvolve um exame político dos marcos históricos do século 20 e avalia a crescente atuação dos países subdesenvolvidos na geopolítica da Guerra Fria, especialmente após os processos de descolonização que desencadearam a afirmação da soberania das nações recém-libertas e o poder de auto-determinação dos povos.

Nos dois estudos, o ponto de partida foi a conjuntura da crise mundial provocada pelos países hiperdesenvolvidos, cujos dispositivos políticos, éticos, econômicos e, sobretudo, imperialistas levaram a uma situação-limite de miséria e fome extremas em um mundo cada vez mais globalizado. Logo, a saída viável poderia vir unicamente dos povos pobres do sul. “Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna” (Pedrosa, 1995, p. 336). Nas *Teses*, Mário Pedrosa seguiu o mesmo diagnóstico:

Os países ricos e poderosos podem resignar-se a prolongar a ilusão do seu *status quo* até a catástrofe final. Os países pobres do terceiro (e do quarto) mundo, sendo mais ou menos desprovidos dessa ilusão perniciosa, não podem resignar-se, eis porque é preciso ver neles os portadores da Revolução (Pedrosa, 1978, p. 12).

Nos idos da década de 1970, os Estados Unidos evidenciaram uma fratura exposta após a derrota militar no Vietnã e, em face desse fracasso, sua civilização deixou de ser um modelo, provocando “uma repulsa aos olhos do mundo” (Pedrosa, 1995, p. 13). Nesse contexto, ou o imperialismo destruiria de vez o mundo ou, ao contrário, cederia espaço a um ideal de comunidade que pressupunha a substituição das relações de dominação pela implantação da paz mundial. O abismo cada vez mais intransponível entre os ricos do norte e os pobres do sul, catalisado pelo *modus operandi* imperialista, deveria dar lugar a relações de cooperação e solidariedade.

A tese central de Pedrosa amparava-se na importância da ocupação cada vez mais irreversível dos países de Terceiro Mundo na Assembleia Geral da ONU, entidade que sintetizou a nova ordem econômica internacional baseada no direito soberano de cada país adotar o sistema econômico e social que julgasse apropriado. O autor assinalou as disputas internas na ONU e o avanço político

dos países subdesenvolvidos em choque “com os interesses das empresas imperialistas e multinacionais que não saem jamais do círculo do direito privado” (Pedrosa, 1995, p. 27-28), tornando-se um obstáculo ao avanço da história. Os ecos da revolução socialista conduzida por Allende permearam a análise do crítico, que nomeou o chileno “Presidente-Mártir” morto “sob as bombas do corpo de guarda do imperialismo” (p. 28).

A epígrafe escolhida para abrir o texto, um trecho do economista egípcio Samir Amin, marcou o posicionamento defendido pelo autor não apenas nas *Teses*, mas, ainda, no *Discurso*, ambos redigidos sob o mesmo efeito de contestação: “na crise atual, há duas perspectivas. Eu me situo voluntariamente ao nível mundial, e não ao nível do ocidente separado dos países atrasados da periferia (Samir Amin)” (Pedrosa, 1995, p.11). Não por acaso, Pedrosa se correspondeu com o economista, a quem enviou um manuscrito das *Teses*, fato que confirma seu olhar atento aos acontecimentos políticos e à produção teórica elaborada por autores oriundos de países fora do circuito hegemônico.<sup>7</sup>

O economista também fora citado no *Discurso* como uma referência metodológica crucial para avaliar os povos do Terceiro Mundo sob a perspectiva da integralidade. Pedrosa compartilhava com o egípcio a noção de totalidade em oposição ao sistema de separação, *modus operandi* representativo do mundo ocidental. Segundo o crítico, por meio da abordagem integral seria possível assimilar a “problemática apocalíptica da divisão dos povos do planeta entre imperialismo [...] e a imensa maioria dos outros, de preferência de raças não brancas” (Pedrosa, 1995, p. 338). Diante do estado de decadência geral da arte produzida nos países superdesenvolvidos, a tomada de consciência geopolítica

---

<sup>7</sup> Samir Amin, então diretor do Instituto Africano de Desenvolvimento Econômico e Planejamento, ligado às Nações Unidas, respondeu à carta de dezembro de 1975, enviada por Pedrosa junto a um manuscrito das *Teses para o Terceiro Mundo* (cf. Carta de Mário Pedrosa a Samir Amin. 5 de dezembro de 1975. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa). O economista egípcio escrevera: “Estou segurando sua carta de 5 de dezembro de 1975 há um ano! Eu sempre propus vê-lo em Paris, mas fiz visitas muito breves à capital. [...]. Enquanto espero para vê-lo, ainda gostaria de compartilhar brevemente minhas reações ao trabalho que você me enviou. Em geral, concordo totalmente com a visão da importância da revolta no Terceiro Mundo” (Carta de Samir Amin a Mário Pedrosa. 17 de janeiro de 1977. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa).

baseada na totalidade era sustentada como premissa primordial das transformações reivindicadas. Caso contrário, estaria mobilizada pela lógica do “lado de cima, [...] na outra perspectiva de que nos fala Samir Amin” (p. 338), ou seja, apartada dos países atrasados da periferia.

No *Discurso*, Pedrosa recorreu ao termo “danados da terra”, uma citação direta ao livro *Condenados da Terra*, de 1961, de Frantz Fanon. Em linhas gerais, o autor discorreu sobre os efeitos psíquicos da violência colonial e sobre o processo histórico da luta pela independência da Argélia, nas décadas de 1950 e 1960. Fanon, teórico de ascendência martinicana, foi uma das figuras mais importantes do pensamento terceiro-mundista, além de liderar os movimentos antirracista e de descolonização dos países da África. Sua obra foi traduzida e publicada no Brasil pela primeira vez em 1968, porém “rapidamente retirada de circulação pelos órgãos de repressão política, mas não antes de cair nas mãos de dezenas de militantes” (Guimarães, 2008, p. 105). Contudo, a recepção do autor nos círculos da intelectualidade de esquerda no Brasil foi ínfima ao longo dos anos 1960. Muitos pensadores que tiveram contato com o livro de Fanon se exilaram, e os militantes que acolheram a saída pela violência revolucionária, defendida por Fanon, ficaram na clandestinidade, “tornando tênues os seus elos com o mundo cultural” (p. 104), segundo o sociólogo Antônio Sérgio Guimarães. A admissão às ideias do martinicano ocorreu nas décadas seguintes, entretanto; é válido pontuar a menção ao intelectual no texto de Pedrosa, mesmo que breve, demonstrando a consonância de ideias sobre a revolução dos povos oprimidos do Terceiro Mundo como saída única:

Somente dentro deste contexto universal será possível pensar no engendramento de uma nova arte. Será esta uma das faces mais vitais deste prisma revolucionário em gestação nas entranhas convulsas dos povos que Fanon chamou os “danados da terra” (Pedrosa, 1995, p. 338).

Pedrosa também sustentou que o poder destrutivo do capitalismo sobre a dimensão criativa e a cooptação do mercado e dos *marchands* contribuíram para o estado geral de decadência da arte. O crítico sempre defendera a liberdade como atributo fundamental da criação artística e, especialmente, como vetor basal para a revolução e para a determinação de uma comunidade livre. Ao

descrever o projeto utópico de Mário Pedrosa como uma “combinação erótica de todas as liberdades”, Hélio Pellegrino seguiu um argumento semelhante: “O capitalismo, como forma social, é antiestético, isto é: contra a liberdade, contra a arte da vida, contra a possibilidade das grandes formas consentidas, através da liberdade e da fraternidade de todos”.<sup>8</sup> Por esse ângulo, os antídotos para a decadência e para o aniquilamento da arte produzidos nos cinturões de riqueza do globo foram, precisamente, a liberdade criativa e a alegria popular, chaves essenciais para o florescimento da arte popular no Chile, sobre as quais Pedrosa depositou as suas últimas esperanças.

As entidades chilenas pelas quais Mário Pedrosa passou, como o Museu da Solidariedade e, especialmente, o Instituto de Arte Latino-Americana, estruturaram-se a partir de uma agenda anti-imperialista, além de se voltar para a responsabilidade social do artista em benefício do processo revolucionário. O IAL se alinhou às políticas da Unidade Popular, e seu programa conceitual se ancorou na ideia de “povo continente”, de Salvador Allende (1971, p. 32), recurso utilizado para defender a integração latino-americana. Na prática, essa agenda formalizou uma ampla rede de contatos entre artistas e intelectuais de diversas áreas do continente, tendo Cuba como satélite revolucionário. Publicações, congressos e exposições resultantes dessa rede se basearam em temas como atraso, dependência e imperialismo, temáticas que também moveram pensadores vinculados à Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), sediada em Santiago desde 1948, e intelectuais que defenderam a teoria da dependência. Ambas as frentes, a econômica e a cultural, desenvolveram outro tipo de suporte metodológico, levando em consideração a própria realidade latino-americana e seus respectivos fenômenos, que em tempo algum integraram o quadro teórico de pensadores europeus.

Esses estudos demonstraram que os obstáculos ao crescimento econômico dos países latino-americanos não foram removidos, retardando exponencialmente o desenvolvimento do continente. O sociólogo brasileiro Octavio Ianni (1974, p. 115) assinalou que, por esse motivo, não foi “por mero acaso que a

---

<sup>8</sup> Carta de Hélio Pellegrino a Mário Pedrosa. 18 de maio de 1972. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

problemática da dependência ultimamente foi recolocada de modo insistente nas discussões e nos estudos sobre os dilemas econômicos e políticos da América Latina”. No ensaio *Imperialismo na América Latina*, de 1974, Ianni examinou as raízes da dependência estrutural dos países subdesenvolvidos, contribuindo para uma interpretação do imperialismo baseada na perspectiva dos países subordinados. No caso da América Latina, a dependência estrutural em relação aos países metropolitanos fora catalisada pela interferência constante dos Estados Unidos na região. Além disso, a conjuntura de servidão foi fortalecida pela pluralidade dos mecanismos de submissão que abarcaram os aspectos não apenas econômicos, mas também políticos, militares, culturais e tecnológicos, demonstrando a complexidade dos elementos que condicionaram a dinâmica de atraso da região (p. 140).

Essas novas abordagens teóricas auxiliaram no avanço de pesquisas e estudos sobre a realidade do continente, além de questionar a importação acrítica de conceitos e teorias elaborados para avaliar contextos distintos da prática vivenciada nos países de Terceiro Mundo. Essa premissa foi elaborada por Pedrosa em *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, e seus ecos estariam presentes no bojo do projeto expositivo de Alegria de Viver, Alegria de Criar, sobre arte indígena, e no Museu das Origens, após voltar ao Brasil. No texto escrito em 1975, o autor sinalizou:

As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir, quer dizer, fazê-lo teoricamente: porque tal expressão nos chega em livros na maior parte deformados ou disfarçados nas más historiografias de origem metropolitana. As vivências e experiências desses povos não são as mesmas dos povos do norte (Pedrosa, 1995, p. 336).

O filósofo Lorenzo Mammì (2015, p. 19-20) indicou que as últimas intervenções feitas por Mário Pedrosa<sup>9</sup> foram “rarefeitas e ocasionais”, observando no elogio “às expressões artísticas dos povos oprimidos pelo imperialismo”

---

<sup>9</sup> O autor se referiu especificamente às obras *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* (1976) e *Variações sem tema ou a arte de retaguarda* (1978).

a permanência de uma “petição de princípios” que não acrescentaria muito ao legado do crítico. Certamente, essa leitura enviesada parece dispensar análises mais complexas sobre a conjuntura do exílio e os resíduos teóricos da experiência forçada no estrangeiro. Examinar essas obras isoladamente evidencia a dificuldade de parte da crítica e da historiografia da arte brasileiras em desenvolver uma reflexão mais minuciosa sobre as escrituras de Pedrosa dentro da perspectiva do desterro e, especialmente, do ambiente de trocas culturais favorecido pelo fluxo de intelectuais latino-americanos. Portanto, é imprescindível conjecturar não apenas o *Discurso*, mas outras obras e entrevistas do autor, levando em conta o estreitamento com a agenda anti-imperialista e anticolonial capitaneada por instituições e pelas redes de pensadores de que o autor se aproximou.

Como intelectual responsável pela condução de um debate integrado à dimensão pública, Pedrosa contribuiu para a reflexão sobre as mudanças em curso na ordem mundial e o crescente protagonismo das nações terceiro-mundistas. Um exame pautado apenas no viés formalista dessas últimas obras é uma interpretação caduca e limitada, que não admite a inserção de um novo repertório situado na América Latina. Desta maneira, é essencial avaliar esses textos tendo em vista a noção de radar latino-americano decorrente da experiência no exílio chileno.

*Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, originalmente publicado na revista *Versus* n. 4, em 1976, também circulou na revista mexicana *Artes Visuales*, ligada ao Museu de Arte Moderna do México. Essa revista foi um espaço essencial para a difusão, discussão e reflexão sobre arte contemporânea, tendo sido, segundo sua editora, Carla Stellweg (2017, p. 106), uma publicação de “cultura visual” fundamental para “ativar a dinâmica artística e o diálogo”. A dinâmica editorial baseou-se na publicação de textos escritos por intelectuais do continente seguidos de comentários de especialistas.<sup>10</sup> A edição que publicou o texto de Pedrosa foi dedicada ao debate sobre arte latino-americana e continha, na sequência do

---

<sup>10</sup> Essa edição foi organizada com base na publicação de textos originais seguidos de comentários de outros autores. Aracy Amaral escreveu sobre o Grupo Etsedron, e o crítico peruano Juan Acha, em seguida, respondeu ao texto da brasileira com o comentário “Etsedron: resposta a Aracy Amaral. Por Juan Acha”. Outro exemplo foi o artigo “Resposta a uma pergunta: quando se torna latino-americana a arte na América Latina?”, de Damián Bayón, com ponderações de Jorge Romero Brest e Rita Eder.

*Discurso*, uma breve avaliação sobre o artigo, elaborada pelo crítico e historiador de arte mexicano Jorge Alberto Manrique.

Manrique interpretou a obra de Pedrosa apoiando-se em um conjunto de reflexões sobre a natureza e as particularidades da arte latino-americana perante a conjuntura internacional. As características da arte continental partiam de duas premissas distintas: a primeira se embasou no argumento de que a arte latino-americana era atrasada em relação aos grandes centros e, portanto, deveria se recuperar em compasso com as estéticas exportadas pelos países metropolitanos. Já o segundo eixo defendeu a autonomia da arte latino-americana, cujos valores deveriam ser expressos de acordo com a realidade regional. Segundo Manrique, somente a insubordinação ao sistema artístico hegemônico propiciaria, aos níveis artístico e conceitual, um lugar de emancipação. O crítico mexicano localizou o *Discurso* na tese sustentada pelo segundo eixo:

A ideia apoiada por Mario Pedrosa nesta revista é indiscutivelmente filiada à posição número 2: a América Latina deve produzir sua própria arte, diferente da arte dos principais centros de produção. No caso de Pedrosa, sua atitude é enriquecida por uma crítica lúcida à arte atual em geral, que também inclui uma referência crítica interessante à ideia de arte em si. Assim, verifica-se que a própria arte, como é entendida desde o Renascimento, já é inoperante; um pouco antes, um pouco depois, desaparecerá do mapa da verdadeira cultura, como entretenimento idiota dos burgueses desempregados (Manrique, 1976, s/p).<sup>11</sup>

Além de emancipar-se dos valores artísticos hegemônicos, a abordagem de Pedrosa reconhecia a centralidade da cultura da América Latina como uma resposta eficiente à crise generalizada da arte ocidental. Não por acaso, Manrique aproximou as ideias discutidas no texto do brasileiro à noção de resistência desenvolvida por Marta Traba na obra *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, publicada em 1973. A crítica argentino-colombiana advogou pela evolução da arte em consonância com a problemática dos países da região, por meio do apoio incondicional à linguagem pictórica.

---

<sup>11</sup> O texto citado encontra-se datilografado no Arquivo Multimeios/CCSP, sem qualquer referência ao número da página.

Embora tenha indicado os pontos de contato entre os legados de Traba e Pedrosa, o mexicano não destacou as divergências, que se sobressaíram às confluências. Traba desenvolveu uma interpretação limitada e muitas vezes conservadora, que privilegiou a pintura figurativa em detrimento das experiências artísticas mais contemporâneas, baseando-se no repúdio ao internacionalismo da arte latino-americana por considerá-lo um modismo. Por sua vez, Pedrosa promoveu um programa estético ancorado na liberdade experimental, além de fundamentar um método original, que abrangeu uma relação dialética entre as tendências internacionais e a realidade local (Arantes, 2001, p. 45).

Em sua leitura, Manrique apontou a afinidade entre o pensamento do brasileiro e outras teses concebidas por estudiosos de temáticas latino-americanas, como Darcy Ribeiro. A afluência de ideias trabalhadas por ambos se sustentava no argumento de que a “cultura latino-americana é uma cultura colonial imposta, alheia e, portanto, espúria. [...] Enquanto a revolução não ocorrer, não haverá verdadeira cultura latino-americana, nem verdadeira cultura”, nos dizeres do mexicano (Manrique, 1976, s/p). A referência a Darcy Ribeiro não era desacertada. O antropólogo experimentou a condição do exílio, tendo vivido, ao longo de 12 anos, em países vizinhos, como o Uruguai, a Venezuela, o Chile, o Peru e o México, integrando, assim, a fértil rede de pensadores latino-americanos desterrados que escolheram a região como lugar de acolhimento.

O crítico literário Ángel Rama (1978) nomeou como “drenagem de cérebros” o horizonte de trocas culturais permitido pelo fluxo de exilados na região. Nesse panorama, Rama chamou a atenção para a particularidade do caso brasileiro, que, a partir de 1964, após a queda de João Goulart, gerou um deslocamento sem precedentes de exilados políticos que buscaram acolhida nos países vizinhos. Esse trânsito de desterrados impulsionou a descoberta da América Latina, segundo o uruguaio, não apenas por suas singularidades políticas, mas também por suas formas culturais:

Mário Pedrosa, no Chile, Ferreira Gullar, em Buenos Aires, Darcy Ribeiro, em Montevideú [...]. Eu acho que um livro imaginativo e maravilhoso como *Las Américas y la Civilización*, de Darcy Ribeiro, teria sido impossível sem esses longos anos de exílio que lhe permitiram viajar e viver por anos em vários países do continente. Da mesma forma, a experiência das artes plásticas de Pedrosa, na poesia de Ferreira Gullar (Rama, 1978, p. 99).

Esse trecho de Ángel Rama é central para trazer à tona o ambiente favorável de trocas e, especialmente, para demonstrar o interesse pelo continente latino-americano como um campo relevante de estudo. Ademais, reforça a proposição do exílio chileno como local privilegiado de contatos com uma vertente plural de formulações teóricas. É pertinente localizar a produção textual de Mário Pedrosa nesse contexto, pois examiná-la isoladamente impede a observação dos microrrelatos por detrás dos discursos defendidos nas obras e propostas museológicas no final da década de 1970, período que coincidiu com a volta de muitos exilados para o Brasil.

Por fim, é fundamental esclarecer que a mudança de rota ou a guinada demonstrada em relatos e textos após o retorno ao Brasil não se apresentou como uma completa ruptura teórica e intelectual. Ao contrário, há um fluxo coerente que transitou em toda a obra de Pedrosa, assim como nas batalhas estéticas e políticas tuteladas ao longo de sua vida. Esse entendimento abrangeu, desde o final dos anos 1940, noções estéticas frequentemente apartadas da sociedade, como a arte dos pacientes do hospital psiquiátrico do Engenho de Dentro e as experiências artísticas realizadas por crianças, distantes dos modelos acadêmicos. Posteriormente, Pedrosa incluiu em seu itinerário crítico a valorização da cultura popular, após acompanhar de perto as cooperativas autogestionáveis de artesanato no Chile, durante o governo Allende. Igualmente essenciais foram as contribuições das artes indígenas, africanas<sup>12</sup> e demais produções realizadas pelos povos “danados da terra” do Terceiro Mundo, nas quais vislumbrou uma forma latente de potencial revolucionário e esforço de inventividade autêntica.

**Luiza Mader Paladino** é doutora em estética e história da arte pela Universidade de São Paulo. Integrante do Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu, ligado ao MAC USP. Professora efetiva do Instituto Federal de Brasília.

---

<sup>12</sup> Mário Pedrosa participou do 28º Congresso da Aica, em 1976, em Portugal, cujo tema foi Arte moderna e arte negro-africana: relações recíprocas. A reunião organizada pela delegação portuguesa da Aica foi simbólica, pois ocorreu dois anos após o término do regime autoritário salazarista, representando, portanto, o triunfo da democracia no país. Essa nova condição política certamente impactou a escolha da temática do congresso, destinado a debater as influências mútuas entre a arte moderna de raiz ocidental e a arte realizada em países africanos. Indubitavelmente, o ponto central do evento, o elo entre a arte africana e a arte ocidental, encaminhado do ponto de vista antropológico, bem como a inserção no debate de autores fora da órbita canônica de produção de conhecimento, catalisou as reflexões que Pedrosa vinha delineando desde a sua passagem pelo Chile.

## Referências

- ALLENDE, Salvador. *América Latina, voz de un pueblo continente: discursos del presidente Allende en sus giras por Argentina, Ecuador, Colombia y Perú*. Santiago: Consejería de Difusión de la Presidencia de la República, 1971.
- ARANTES, Otília. Mário Pedrosa e a tradição crítica. In: MARQUES NETO, José Castilho. *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio-ago. 2013.
- CABAÑAS, Kaira. Una voluntad de configuración: el arte virgen. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; SOMMER, Michelle (org.) *Mário Pedrosa: de la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- FERRERO, Mariano. Salvador Allende: su mundo, su época – la política internacional del siglo XX y sus encrucijadas en la Guerra Fría. In: AMAR, Mauricio; VÁSQUEZ, David; RIVERA, Felipe (org.). *Salvador Allende: vida política y parlamentaria – 1908-1973*. Santiago: Ediciones Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2008.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. *Novos Estudos Cebrap*, n. 81, p. 99-104, jul. 2008.
- IANNI, Octavio. *Imperialismo na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.
- KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique, Mariô! Mário Pedrosa e a política*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2017.
- MAMMÌ, Lorenzo (org.). *Arte e ensaios: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- MARTINS, Luciano. A utopia como modo de vida. In: MARQUES NETO, José Castilho. *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.
- PEDROSA, Mário. *Política das artes: Mário Pedrosa. Textos escolhidos I*. Organização e prefácio de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- PEDROSA, Mário. A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário. *Pasquim*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 646, 12-18 nov. 1981. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.
- PEDROSA, Mário. Teses para o Terceiro Mundo. In: SILVEIRA, Ênio et al. (org.). *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

PEDROSA, Mário; TRELLES, Danilo. Declaración. In: *Museo de la Solidaridad: donación de los artistas del mundo al gobierno de Chile*. Santiago: Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, Instituto de Arte Latinoamericano, Universidad de Chile, 1972. (Catálogo de exposição.)

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

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

STELLWEG, Carla. Juan Acha, artes visuales y la I Bienal Latinoamericana de São Paulo. In: BARRIENDOS, Joaquín (org.). *Juan Acha: despertar revolucionario*. Ciudad de México: RM/MUAC/Zamboni, 2017.

WASSERMAN, Claudia. Transição ao socialismo e transição democrática: exilados brasileiros no Chile. *História Unisinos*, v. 16, n. 1, jan.-abr. 2012.

#### Fontes primárias

Carta de Hélio Pellegrino a Mário Pedrosa. 18 de maio de 1972. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

Carta de Mário Pedrosa a Dore Ashton. Sem data (provavelmente redigida em 1975). Arquivo Museu da Solidariedade Salvador Allende.

Carta de Mário Pedrosa a Samir Amin. 5 de dezembro de 1975. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

Carta de Samir Amin a Mário Pedrosa. 17 de janeiro de 1977. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

MANRIQUE, Jorge Alberto. *Artes Visuales*, México D. F., n. 10, abr.- jun. 1976. Arquivo Multimeios/Centro Cultural São Paulo.

MÁRIO Pedrosa morre aos 81 anos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 nov. 1981. Arquivo do Centro de Documentação e Memória (Cedem) da Unesp. Fundo Mário Pedrosa.

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

Artigo submetido em março de 2021 e aprovado em junho de 2021.

#### Como citar:

PALADINO, Luiza Mader. “Aqui está a opção do Terceiro Mundo: um futuro aberto ou a miséria eterna”. Reflexões sobre a obra tardia de Mário Pedrosa. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 331-348, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.18>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>