

## Horizontes do êxodo: artistas brasileiros em Nova York<sup>1</sup>

Dária Jaremtchuk

Universidade de São Paulo

**Resumo:** O fluxo de artistas brasileiros para o estrangeiro nas décadas de 1960 e 1970 tem na ditadura militar a sua causa mais reconhecida. Motivaram esse exílio a violência, a censura e os múltiplos mecanismos regulatórios de exclusão e restrição de participação na esfera pública colocados em prática pelo regime ditatorial. No entanto, observando o campo das artes visuais é ainda possível identificar outros fatores que impulsionaram o êxodo naquele período, como a imaturidade do sistema de arte, a inexistência de um mercado para os jovens talentos e a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições. Nesse sentido, para a análise desse deslocamento é importante considerar a complexidade subjacente aos matizes histórico-políticos assim como a singularidade do campo da arte.

**Palavras chaves:** Fluxo de artistas para os Estados Unidos; Arte brasileira das décadas de 1960 e 1970

**Abstract:** The flow of Brazilian artists abroad in the 1960s and 1970s has the military dictatorship as its most recognized cause. This exile was motivated by violence, censorship and multiple regulatory mechanisms of exclusion and restriction for participation in the public sphere put into practice by the dictatorial regime. However, looking into the field of visual arts it is still possible to identify other factors that drove the exodus at that time, such as immaturity in the art system, the absence of a market for young talents and the lack of absorption of their work by institutions. In this sense, for the analysis of this displacement is important to consider the complexity underlying the historical-political exile hues as the uniqueness of the art field.

**Key words:** Flow artists to the United States; Brazilian Art of the 1960s and 1970s

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa teve início com o recebimento da Bolsa de Pesquisa no Exterior da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo no ano de 2011. Atualmente, conta com o apoio do Projeto Universal do CNPq. Uma versão traduzida e alterada deste artigo foi publicada na revista *Brésil (s) Sciences humaines et sociales*, número 5 (mai 2014), Paris.

Durante as décadas de 1960 e 1970, houve considerável fluxo de artistas brasileiros para o estrangeiro. Esse deslocamento pode ser observado como um fenômeno relacionado à “cultura do êxodo”, própria de países afastados de grandes centros artísticos, mas também conectado às especificidades do momento político brasileiro: a ditadura militar. Desta forma, o temor à violência e à prisão praticadas pelo regime, a censura que incidiu mais fortemente sobre as artes visuais a partir de 1968, a imaturidade do sistema de arte, as precárias condições de profissionalização e a inexistência de mercado para os jovens talentos podem ser apontados como motivadores para esse êxodo. Nos casos aqui estudados, optou-se pelo uso do termo “êxodo voluntário”, apesar de muitos artistas terem sido forçados a sair do país. Tal escolha apoia-se no fato de que, além de não ter havido um contingente declaradamente de exilados ou de banidos políticos no meio das artes visuais, eles não estiveram oficialmente impossibilitados de retornar ao Brasil. Ou seja, este período vivido no exterior pode ser melhor compreendido como uma espécie de mudança em suas trajetórias artísticas devido aos motivos expostos acima, mais do que a perda de um lugar de pertencimento propriamente dito. Além disso, esse trânsito apresenta contornos específicos quando comparado aos dos brasileiros que deixaram o país devido a prisões e perseguições políticas mais explícitas, como nos casos de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, por exemplo.<sup>2</sup>

A saída dos artistas para os Estados Unidos ocorreu dentro da legalidade e foi facilitada, em grande parte das vezes, pelo recebimento de prêmios de viagem ao exterior ou de bolsas de estudos. A busca por estes dispositivos tornou-se tema frequente na correspondência entre eles, pois afinal, os subsídios não somente viabilizavam o deslocamento do ponto de vista dos custos elevados do transporte, da acomodação e da manutenção, como também auxiliavam na obtenção do visto.

Deve-se ressaltar que, mesmo sob o regime militar, os apoios do governo brasileiro ao meio artístico não cessaram. Do mesmo modo, a concessão de bolsas por parte de instituições dos Estados Unidos tornou-se, inclusive, mais frequente após a Aliança para o Progresso, em 1961. Este fato está relacionado ao contexto da Guerra Fria, quando, após a Revolução Cubana em 1959, o governo norte-americano tornou a se aproximar da América Latina. Entre as táticas para concretizar essa política estava a disponibilização de bolsas de estudos e subvenções a

---

<sup>2</sup> Mário Pedrosa ficou exilado de 1970 a 1977 e de 1971 a 1977.

professores, artistas e intelectuais para que conhecessem instituições e universidades norte-americanas.<sup>3</sup> Por conseguinte, os artistas que desejaram sair do Brasil contaram com os tradicionais canais convencionais do meio das artes no Brasil, além do interesse do governo dos Estados Unidos em facilitar suas entradas no país.

Apesar das dificuldades em precisar quantitativamente o fluxo brasileiro, a tabela abaixo oferece um panorama geral do fenômeno. A partir da recuperação dos nomes dos premiados, foi possível compreender as motivações comuns do êxodo. Como essas experiências não geraram relatos extensos, o resgate foi possível a partir dos periódicos e dos documentos de época que possibilitaram construir os contornos do fenômeno. Por exemplo, a concessão do prêmio era quase sempre noticiada pela imprensa, que também fornecia detalhes importantes sobre o valor recebido, o tempo de permanência, o lugar de moradia etc..<sup>4</sup> Essa publicação inicial parece ter criado, em muitos casos, um compromisso em alguns colunistas de jornais em seguir acompanhando os feitos dos “nossos brasileiros no estrangeiro”. Os relatos, grande parte das vezes, eram laudatórios e exageravam a respeito do lugar ocupado pelos artistas e a importância de suas mostras realizadas no exterior. No entanto, com esse material de pesquisa foi possível realizar um dimensionamento mais equilibrado pelo cotejamento de outros documentos de época, como catálogos de mostras, cartas e depoimentos pessoais.

Tabela 1 – Artistas brasileiros que receberam algum tipo de subvenção para viajar para os Estados Unidos

<b>Nome dos artistas envolvidos na pesquisa</b>	<b>Tipo de Bolsa recebida</b>	<b>Ano</b>
Alair Gomes <sup>5</sup>	Bolsa da Guggenheim Foundation	1961
Josely Carvalho	Organização dos Estados Americanos	1964
Roberto De Lamônica	Bolsa da Guggenheim Foundation	1965

<sup>3</sup> Esse dispositivo já vinha sendo utilizado pelo governo dos Estados Unidos, sobretudo, para com os Europeus depois da II Guerra Mundial. No caso da América Latina, as concessões mais numerosas ocorreram a partir da década de 1960.

<sup>4</sup> O “Prêmio Viagem ao Exterior”, concedido pelo Salão Nacional, era no valor de U\$500,00 mensais, no período de dois anos. Não havia qualquer tipo de obrigação a ser cumprida pelos artistas contemplados.

<sup>5</sup> Devo essa informação ao meu orientando André Pitol.

Amílcar de Castro	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1966
	Bolsa da Guggenheim Foundation	1968
	Bolsa da Guggenheim Foundation	1971
Rubens Gerchman	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1967
	Bolsa da Guggenheim Foundation	1978
Abdias do Nascimento	Bolsa Fairfield Foundation	1968
Antonio Maia	Prêmio de Viagem Standard Eletric - ICBEU <sup>6</sup> (Estados Unidos)	1968
Raymundo Collares	Prêmio de Viagem Standard Eletric - ICBEU (Estados Unidos)	1970
Helio Oiticica	Bolsa da Guggenheim Foundation (Antes disso, havia ficado 1 mês em NY por causa de Information)	1970
Maureen Bisilliat	Bolsa da Guggenheim Foundation	1970
Anna Maria Maiolino	Pratt Institute (Pratt Graphics Center)	1971
Regina Vater	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1972
	Bolsa da Guggenheim Foundation	1981
Antonio Dias	Bolsa da Guggenheim Foundation	1972
Antonio Henrique Amaral	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1973
Avatar da Silva Moraes	Bolsa da Guggenheim Foundation	1973
Lydia Okumura	Pratt Institute (Pratt Graphics Center)	1974

<sup>6</sup> O Prêmio de Viagem Standard Eletric - ICBEU consistia em uma viagem de seis semanas para os Estados Unidos. A Comissão do salão era formada por membros da Embaixada e funcionários da Standard Eletric. Havia uma programação organizada pelo Departamento de Estado Americano para visitas a museus e a universidades de diversas cidades do país. No caso de Antonio Maia, sabe-se que visitou: Washington, Chicago, São Francisco (incluindo Oakland e Berkeley), Los Angeles, Filadélfia e Nova York. No retorno da viagem, Maia realizou na Galeria do IBEU uma exibição dos slides da viagem (Copacabana, 690 sobreloja - 25/11/1969). Fonte: "Ida e Volta". Correio da Manhã, 20/11/1969. Antes da viagem, realizou-se uma mostra do mesmo artista na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos, ocasião em que esteve presente o Embaixador Brasileiro nos Estados Unidos Vasco Leitão da Costa. A mostra provavelmente ocorreu nos dias 25 e 26 de agosto de 1969.

Paulo Bruscky	Bolsa da Guggenheim Foundation	1981
Lylia Pape	Bolsa da Guggenheim Foundation	1981
Alex Fleming	Pratt Institute (Pratt Graphics Center)	1981
Alex Vallauri	Pratt Institute (Pratt Graphics Center)	1982
Anna Bella Geiger	Bolsa da Guggenheim Foundation	1983

Até o presente momento da pesquisa, foi possível também levantar que o Departamento de Estado norte-americano patrocinou a viagem de críticos e artistas para conhecerem museus e visitarem instituições naquele país. Por exemplo, Roberto Pontual, influente crítico de arte do Jornal do Brasil, viajou em 1971, e Maria Elisa Carrazoni, diretora do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1972. Igualmente Ladjane Bandeira declarou ter recebido o convite em 1966. Nestes casos, os relatos públicos sobre a viagem que esses profissionais realizaram aos Estados Unidos foram acompanhados de perto por setores do governo daquele país.

Para melhor delinear o quadro sobre o universo de artistas que se direcionaram ao hemisfério norte é necessário incluir os nomes de Anna Bella Geiger, Cildo Meireles, Iole de Freitas, Janine M. Schmitt, Lygia Clark, Mary Smith, Miriam Chiaverini, Paulo Herkenhof, e Tereza Simões, entre outros.<sup>7</sup> A diferença desse grupo com o relacionado acima é que este viajou sem qualquer tipo de subvenção institucional, o que dificulta recuperar os traços desse deslocamento.

No que diz respeito às produções dos artistas, verifica-se, primeiramente, que foram raros aqueles que, vivendo no estrangeiro, trataram de temas relacionados à ditadura, sobretudo

---

<sup>7</sup> No caso de Tereza Simões, diferente dos artistas que permaneceram em Nova York por um breve período, viveu em Nova York de 1971 a 1976. Também relacionados ao universo das artes, receberam Bolsa da Guggenheim Foundation o crítico de arte José Roberto Teixeira Leite (1966), o poeta e escritor Haroldo de Campos (1971), o teatrólogo Augusto Boal (1973 e 1975), o crítico literário João Alexandre Costa Barbosa (1976) e a crítica de arte Aracy A. Amaral (1977).

se forem analisados aqueles que se encontravam em Nova York. A ausência poderia ser justificada pela distância em relação aos problemas do país, pela falta de uma comunidade brasileira sensibilizada e atuante ou mesmo pela autocensura que muitos carregaram em suas bagagens. Ou ainda, porque não havia militantes políticos ou acusados pela justiça entre os que saíram. No entanto, quando ainda se encontravam no Brasil, as obras desses mesmos artistas apresentavam teor crítico à ditadura, como nos casos de Rubens Gerchman, Ana Maria Maiolino e Antonio Dias, por exemplo. Naquele momento, seus trabalhos, mergulhados no clima de oposição que caracterizou as artes brasileiras entre 1964 e 1968, traziam a urgência de um posicionamento. É possível perceber que após o deslocamento geográfico houve um “desarmamento” das poéticas dos artistas e um “desativamento” dos dispositivos da militância mais direta. Conseqüentemente, a produção no estrangeiro, mais rarefeita e dispersa, tornou-se distante dos temas relacionados ao Brasil. Afinal, além de afastados do tenso e opressivo cotidiano brasileiro e com abundantes urgências políticas, os artistas não encontraram em Nova York o mesmo meio social e tampouco as mesmas condições materiais para se trabalhar. Como se verá mais adiante, foram raras as oportunidades de participação em mostras e de encontrar o público. As transformações nas obras tornaram-se igualmente inevitáveis frente aos dilemas da assimilação (ou não) da cultura do anfitrião, que colocava diferentes desafios e oferecia, entre outras coisas, acesso aos novos suportes, como a fotografia e o vídeo, por exemplo.

Retornando ao tema do “êxodo artístico”, Luis Camnitzer, artista uruguaio, primeiro emigrado e depois exilado em Nova York, relembra que a comunidade latino-americana nessa cidade, nas décadas de 1960 e 1970, não era conhecida por sua radicalidade, sendo grande parte dela formada por despolitizados. Segundo ele, esses artistas, além de almejarem atingir sucesso profissional, dependiam do visto para seguirem nos Estados Unidos. Dificilmente expressavam ideias políticas de esquerda e costumavam agir com prudência, pois havia sempre o receio da deportação. A exceção nesse universo era vivida pelos artistas cubanos, que contavam com tratamento diferenciado enquanto imigrantes, além de apresentarem outros tipos de preocupações, pois geralmente se inclinavam para uma política muitas vezes de direita; se pode parecer excessivo rotulá-los a todos como “de direita”, havia no mínimo um discurso afinado com a posição dos Estados Unidos.<sup>8</sup> As observações de Camnitzer possibilitam

---

<sup>8</sup> Luis Camnitzer, “The Museo Latinoamericano and MICLA (1992), in: On art, artists, latin america and other utopias editado por Rachel Weiss, Austin, TX, USA: University of Texas Press, 2009, p. 164-172.

compreender a atmosfera de instabilidade e a vulnerabilidade encontradas pelos estrangeiros. Mas, ao mesmo tempo, se em Nova York os artistas se distanciaram de temas políticos para evitar obstáculos para se inserirem no meio das artes, foram raros os que conseguiram integrar o circuito, principalmente, impedidos pela questão da nacionalidade.

O escultor Amílcar de Castro, que viveu naquela cidade de 1968 a 1972, oferece um quadro a respeito do mercado nos Estados Unidos. Diz ele:

Nesta época alguma coisa ficou bem clara para mim; que nós, brasileiros, como tudo que é sul-americano, não existimos e não temos dignificação para os norte-americanos. O que existe é algo no sentido folclórico, e olhe lá que não é sempre. Mas como país, eu senti que para eles não valem nada e como notícia não temos a menor importância. Eles não dão menor valor e apesar de ter feito lá uma exposição numa excelente galeria, não quer dizer que teve importância, porque na verdade não teve. E (...) concluí que, infelizmente, a pior coisa é sentir-se estrangeiro.<sup>9</sup>

Castro chegou em Nova York com uma bolsa da Guggenheim Foundation, conseguida com o apoio de Henry Geldzahler, naquela época curador do Metropolitan Museum. Recebido o incentivo, o artista mudou-se para os Estados Unidos em 1968 e voltou ao Brasil em 1971. Além dela, recebera também o Prêmio de Viagem ao Exterior concedido pelo XVI Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro em 1967. Instalou-se primeiramente em Manhattan para, em seguida, se transferir com a família para Elizabeth, em New Jersey, onde contava com mais espaço para instalar um atelier de escultura. Apesar dessa estrutura e suporte, a experiência naquele país pode ser considerada uma história de “fracasso”. Castro compreendeu que, como outros artistas brasileiros que chegaram àquela cidade como profissionais reconhecidos no Brasil, seria sempre avaliado por condicionantes externos ao seu trabalho: o estigma de ser estrangeiro e, sobretudo, latino-americano. Mesmo ele, que não era afeito a qualquer estereótipo deste gênero, viu-se assim identificado.

Desse modo, somadas às adversidades características de qualquer deslocamento, os brasileiros encontraram rarefeitas oportunidades de exposições e de reconhecimento no meio

---

<sup>9</sup> PIGNATARO, Iolanda. Vai falar Amílcar de Castro. Prestem atenção (Algumas confissões do escultor mineiro, um dos dez artistas brasileiros selecionados para a Bienal do México). *Estado de Minas*. Belo Horizonte. 20 mai. 1980.

norte-americano. Consequentemente, essa situação reverberou de forma negativa e provocou transformações expressivas em seus processos poéticos.

Aqui é importante observar que a Guggenheim Foundation concedia ao bolsista um valor financeiro sem lhe cobrar em troca qualquer resultado, nem sequer a entrega de qualquer tipo de relatório final. O próprio processo seletivo da fundação, pautado no currículo do candidato e em duas indicações de pessoas de sua área, já era o suficiente. Contudo, não havia qualquer outro tipo de suporte para a realização de uma mostra ou mesmo de uma palestra, por exemplo. Sendo assim, apesar da significativa chancela oferecida pela instituição, a participação e a visibilidade na cena nova-iorquina dependiam do esforço e da agenda de contatos pessoais do artista.

Na realidade, a abertura do meio das artes em Nova York restringia-se a uma faixa geográfica específica, como relembra Antonio Henrique Amaral:

Quando cheguei lá, resolvi sair com meus slides debaixo do braço e mostrar a galerias e museus. Mais de uma vez me disseram, sem olhar os slides: 'Sorry, mas só trabalhamos com artistas americanos e europeus.' Eles só se interessam por artistas conhecidos internacionalmente. Existem artistas que moram há anos em Nova York sem ter galeria que os represente e venda. Vivem de venda do próprio estúdio a uma clientela que acompanha seu trabalho.<sup>10</sup>

A inserção no meio era, portanto, precária e os artistas não contavam com reconhecimento e meios para a discussão de seus trabalhos. Desse modo também a (não) visibilidade do posicionamento político de um grupo mais ou menos identificado pela alcunha generalizante de "latino-americanos" não pode levar a conclusões peremptórias, sobretudo porque esse lugar lhes foi determinado a priori.

Retornando à avaliação realizada por Camnitzer sobre os latino-americanos em Nova York, o tom cético de suas análises não deve ocultar as atividades empreendidas pelo grupo, assim como a relevância de sua própria atuação. Se, como afirmou, os artistas não se comprometeram publicamente com causas políticas, considerando o período marcado por polarizações extremadas, também não optaram completamente pelo silêncio e pela apatia.

---

<sup>10</sup> Entrevista concedida a Harry Laus. "Bonitas? Banais? Bananas?" Revista Vida nas Artes, ano 1, nº 0, maio 1975, p. 53.



Considerando a heterogeneidade dessa comunidade, parte dela realizou trabalhos que atingiram consideráveis reverberações públicas, como nos informa a crítica de arte Carla Stellweg:

Nevertheless, for over a year the group called attention not just to Latin America artists but to Latin America in general. They distributed information to the press, university teachers, and the general public. For everyone involved it was to be an eye-opening education on the lack of information and communication about Latin America and an introduction to the distinct components within Latin America.<sup>11</sup>

Apesar dessas atividades descritas por Stellweg, elas não parecem ter atingido uma arena pública mais ampla, pois permaneceram nas dimensões dos círculos universitários. Desse modo, tanto a *despolitização* presente no depoimento de Camnitzer como a *militância* contada por Stellweg, refletem a difícil situação de se fazer política em uma situação de trânsito, em que a vulnerabilidade dessa condição dificulta um enfrentamento mais direto com instâncias de qualquer tipo de poder. Sobre as “situações”, vale lembrar, que havia, além dos propriamente “exilados”, caso de muitos dos cubanos, condição que já indica por si só um lugar político, outras formas menos claras de inserção, tais como aquelas ligadas a bolsas institucionais, caso de Amílcar de Castro, já citado, ou casos de êxodos não qualificados, como viagens de estudo e tentativas individuais de mobilidade. Essas situações ambíguas geraram também formas diversas de atuação e posicionamento.

Nenhum dos artistas visuais brasileiros de passagem pelos Estados Unidos se declarou exilado ou se manifestou publicamente em oposição ao regime militar, o que não os impossibilitou de serem reconhecidos pelo meio como tal. Consideravam com cuidado a repercussão que qualquer declaração poderia atingir, sobretudo porque suspeitavam das atividades de vigilância sobre os brasileiros no estrangeiro, assim como dependiam da liberação de seus passaportes pelo Itamaraty. Puderam, então, mesmo durante o período vivido no exterior, voltar ao Brasil. Alguns, inclusive, como Amílcar de Castro, retornaram para realizar exposições.

Para se compreender essa acomodação, deve-se igualmente considerar a dependência que as artes visuais sempre tiveram do Estado brasileiro. O dinheiro público financiava os

---

<sup>11</sup> STELLWEG, Carla. “Magnet-New York”. In: *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York: The Bronx Museum of the Arts/ Harry N. Abrams, 1988, p. 304.

salões, a Bienal de São Paulo e a manutenção dos museus. Além disso, muitos artistas contavam com auxílios do Itamaraty para a realização de mostras no exterior e recorreram ao órgão mesmo durante o regime militar. Conseqüentemente, qualquer posicionamento político explícito comprometeria a obtenção desses subsídios institucionais.

São conhecidos alguns casos de controle do regime sobre o meio das artes. Por exemplo, a Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty enviou em 1969 ao Presidente da República, Marechal Arthur da Costa e Silva, uma lista com nomes de artistas que teriam obras exibidas no exterior. O Serviço Nacional de Informação (SNI) esclareceu que sobre a grande maioria deles nada constava que os “desabonasse”. No entanto, advertiu que alguns haviam contestado o regime e tinham ligações com a esquerda, como o pintor João Câmara, que mantinha “atividades comunistas e suspeitas”. Câmara expôs, quando em Recife, na Galeria de Arte da Faculdade de Direito, de onde as obras foram retiradas por serem considerados como ofensivos aos costumes, à religião e à Revolução.” No caso de Elza de Souza, mesmo “não havendo nada contra ela”, ressaltou-se ter viajado para os países da Cortina de Ferro (Polônia e Tchecoslováquia). Já sobre as artistas Marília Rodrigues e Maria Bonomi, respectivamente, os históricos são mais detalhados. Sobre a primeira artista, constava ser

simpatizante comunista. Esquerda ativa. Assinou manifesto de agitação pró Universidade de Brasília, Hélio Fernandes e Oscar Niemeyer. Assistente do Instituto Central de Artes da UnB. Figurante de uma relação de professores demissionários da UnB, em 18 out. 67, em solidariedade a outros professores demitidos pela Reitoria.

Já, sobre Bonomi:

Xilógrafa. Pintora. Assinou manifesto pela liberdade de Enio Silveira. Assinou manifesto, em São Paulo, condenando a nova Constituição. Assinou manifesto de repúdio à Lei de Imprensa. Incluiu seu nome em um abaixo-assinado conclamando o povo a unir-se contra o governo que coagia o Congresso. Esquerda atuante.<sup>12</sup>

Por sua vez, Regina Vater, que era filha de militar, foi considerada “marginada figura” pela participação em protestos contra a censura. No ano de 1972, a Divisão de Segurança e Informação do Ministério das Relações Exteriores solicitou ao SNI dados sobre seus

---

<sup>12</sup> GABINETE DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA - Serviço Nacional de Informação. Assunto: Levantamento de pessoas. Referência: DDC/75/540.31(00), 30 abr 69, s. p.. Arquivo Nacional, Brasília, ACE 51341/69.

antecedentes, pois o Departamento Cultural do Ministério estudava a possibilidade de patrocinar suas mostras que circulariam em 1973 pela Colômbia, Peru, Venezuela e México. Desta vez, o ofício do SNI, acompanhado de recortes de jornais, informava que em 1968 ela portou cartazes contra a ditadura na passeata dos 100 mil e que no ano seguinte esteve presente em manifestações de rua com comícios relâmpagos e discursos inflamados.<sup>13</sup> O resultado ao caso dado pelo Ministério parece ter sido negativo, pois a artista não realizou mostras nesses países.

Constata-se que havia, assim, mesmo no caso de artista residentes no país, entraves à mobilidade gerados pelas posições políticas assumidas. Como comentado, no exterior, a situação de controle exercida pelo próprio governo brasileiro e, conseqüentemente, por seus órgãos de fomento, agravava-se pela precariedade própria à condição de estrangeiro. Mas, apesar de todo controle, ao lado dessas tentativas internas de oposição ao regime militar no Brasil, faz-se necessário recuperar trabalhos artísticos realizados no estrangeiro em que a violência do Estado brasileiro apareceu indicada. Antonio Henrique Amaral, por exemplo, realizou um conjunto específico de pinturas, cujo tema eram bananas, e que se transformou na década de 1970 em um dos símbolos de denúncia das atrocidades cometidas. No início da série, ainda realizada no Brasil em 1968, as bananas apareciam verdes e em pencas, sendo as cores predominantes o verde e o amarelo. Nas imagens subsequentes, muitas delas realizadas em Nova York, a fruta apresentava-se isolada e madura para logo ser cortada e perfurada por garfos, facas e envolvida em cordas. Ao mesmo tempo, ressoava nas composições o cinza metálico dos instrumentos cortantes e perfurantes.

Na cultura brasileira, a banana já havia sido associada à identidade tropical-nacional. Curiosamente, ela não fora pintada ou desenhada pelos artistas viajantes que haviam se ocupado em representar a flora e a fauna do país. Seria apenas nas primeiras décadas do século XX, precisamente com as pinturas modernistas, que elas seriam relacionadas à brasilidade, imaginário retomado pelo Tropicalismo no final da década de 1960. E foi precisamente a partir da encenação de *O Rei da Vela*, peça escrita por Oswald de Andrade em 1933 e apresentada pelo Tetro Oficina em 1967, em que na cena final surgia uma grande banana, que Amaral se apropriou da figura e a transformou em representação do povo brasileiro.

---

<sup>13</sup> MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Divisão de Segurança e Informação. DSI/ 1802, 31 de agosto de 1972. Arquivo Nacional, Brasília, ACE 50018/72.

Na década seguinte, após o surgimento dos diversos regimes militares na América Latina, alguns críticos de arte estenderam o sentido político das imagens a toda essa região.

O filósofo Vilém Flusser analisou esse teor político e contestatório das telas, utilizando-se da seguinte argumentação:

No caso das pinturas de Antonio H. Amaral podemos agora afirmar mais claramente: elas 'mostram' bananas em situações tão fora do normal que somos forçados a 'lê-las' como 'representações' de situações não mostradas, mas que tem uma estrutura similar à situação mostrada. Em outras palavras: os fenômenos mostrados são também símbolos que tem um significado que se impõe ao seu leitor. Elas não nos permitem a liberdade de interpretações geralmente associadas a representações. Elas não só nos obrigam à sua 'leitura', como devem ser 'lidas' na forma que o pintor pretende que o façamos. Elas são imperativas. (...) A inusitada situação, bananas cortadas com garfo, facas e envoltas em cordas de enforcados, significa uma intolerável situação no mundo de fatos reais e alguma coisa deve ser feita em relação a isso. As bananas representam a massa amorfa de um povo tropical em lenta decomposição, e não pode haver dúvidas quanto à identidade desse povo. As facas e os garfos são instrumentos que cortam e manipulam essa massa de gente. As cordas significam a situação na qual esse povo se encontra. Os pratos estéreis e os fundos esbranquiçados significam o clima geral de indiferença no qual tudo isso ocorre. A pesada atmosfera de terror e opressão que emana destas pinturas é comum não apenas nestas imagens mas também na situação representada: elas impõem esta leitura específica. E dá à mensagem sua forma imperativa: esta situação não deve ser tolerada.<sup>14</sup>

Mesmo que publicadas em um veículo de diminuta circulação, tais observações a respeito da ditadura brasileira não deixam de expressar uma posição corajosa por parte do autor. Nas artes, principalmente após 1968, tornou-se frequente a utilização de dispositivos indiretos para aludir ao regime militar e à situação do país. Frederico Moraes, por exemplo, em texto de 1976 que acompanhava os trabalhos de Amaral em uma exposição no México, optou por historiar a chegada da fruta na América Latina, explorando-a como símbolo de comércio ou de submissão entre vizinhos, além de lembrá-la, por sua condição precária, como imagem relacionada à pobreza. Nessas reflexões, o tom mais genérico e histórico ameniza qualquer referência direta à situação política do momento. Tal posicionamento do crítico de arte pode ser compreendido, talvez, pelo fato de a própria Embaixada do Brasil no México patrocinar a mostra

---

<sup>14</sup> Vilém Flusser, "Campos de batalha. Tornar visível o invisível. Mudar nossa maneira de viver". Artes:, ano IX, nº 43, julho de 1975, p. 8.

de Amaral, o que por sua vez, demonstra a idiosincrasia das ações do Itamaraty em relação às artes.<sup>15</sup>

Ao mesmo tempo em que circulavam como símbolos de denúncia ao regime militar, as obras de Amaral eram recepcionadas no circuito internacional como prototípicas de uma identidade latino-americana. O crítico de arte José Gómez-Sicre, Diretor da Divisão de Artes Visuais da Organização dos Estados Americanos (OEA) por trinta e sete anos, além de promover mostras e organizar um acervo de arte da América Latina na instituição, contribuiu largamente para o fortalecimento de uma imagem característica que a região possuía dentro dos Estados Unidos.<sup>16</sup> Suas observações a respeito da mostra de Amaral publicadas em 1971 refletem essa posição:

Amaral has explained that he sees the fruit as a 'symbol of Brazil'; furthermore, he sees his rendering of the banana in all its monumentality as representing a break with the vanguard movements of Europe and the United States, giving to Brazil a kind of national expression of its own.<sup>17</sup>

Nessa análise, Gómez-Sicre vinculou a produção de Amaral e, conseqüentemente, a arte latino-americana, a uma concepção distinta da tradição artística eurocêntrica, devido aos seus aspectos figurativos, exóticos e com forte teor cromático. Ao mesmo tempo, seria por conta destas mesmas características que colecionadores de arte latino-americana comprariam as pinturas de Amaral. Se, como visto, a análise de Flusser apontava para o teor crítico das imagens, o mesmo conjunto era valorizado no sistema da arte por expressar específicos valores identitários.

De modo geral, espaços institucionais caracterizam-se por apresentar performances conservadoras, como é o caso da área expositiva da OEA em Washington. Observando sua agenda, percebe-se o predomínio do teor moderado tanto em termos estéticos como políticos.

---

<sup>15</sup> ANTONIO HENRIQUE AMARAL, PINTOR BRASILEÑO. Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D. F., junio 17 – Julio 25, 1976.

<sup>16</sup> A data oficial de fundação do The Museum of Modern Art of Latin America é de outubro de 1976. Porém, em 1917, já havia na Pan American Union a Education Section que incluía relações culturais em suas atividades. Esta seção transformou-se em Office of International Cooperation, com um setor especializado em artes visuais que continuaria a atuar sob o Department of Cultural Affairs, criado em 1948. O programa de exposições temporárias foi estabelecido em 1946. José Gomez-Sicre permaneceu 37 anos a frente das atividades na instituição. Ver: Maria Leyva, The Museum of Modern Art of Latin America: a guide to its resources, p. 1. Manuscrito localizado no arquivo do The Museum of Modern Art of Latin America, Washington, D. C..

<sup>17</sup> Gómez-Sicre, José. The Banana. Variations in oil by Antonio Henrique Amaral of Brazil. Organization of American States, september 23 – October 12, 1971.

Tampouco a instituição se arriscaria a exibir obras diretamente comprometidas com denúncias políticas. Provavelmente, foi a presença de um certo decorativismo figurativo identitário que garantiu ao conjunto de Amaral ser visto no museu da OEA.

Esse mesmo reforço à brasilidade parece ter garantido sucesso ao pintor no Brasil. Em 1971, uma de suas pinturas recebeu o Prêmio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional de Arte Moderna<sup>18</sup>, mantido pelo Ministério da Educação e Cultura. Percebe-se que os artifícios de dissimulação empregados em suas obras não foram suficientemente fortes para provocar incômodos, e as imagens dos garfos, das facas e das cordas não foram diretamente associadas aos instrumentos de tortura.

Na recuperação de trabalhos realizados em Nova York, cuja temática era a situação política brasileira, percebe-se que foram os artistas latino-americanos, não brasileiros, os seus criadores. Isso nos leva a outros questionamentos sobre o rótulo generalizante imposto a estes artistas pelo mercado e pela crítica, conforme crítica de Amílcar de Castro. Essa comunidade não absorvida pelo mercado da cidade, conforme visto anteriormente, acabou por transformar o Center for Inter-American Relations (CIAR) em espaço de destaque para a exibição de seus trabalhos, assim como acompanhava os debates sobre literatura e cultura latino-americanas que lá ocorriam, criando uma outra forma de identificação comunitária não imposta, mas, se pode dizer, mais autorrefletida e política.

O CIAR surgiu em 1966 em substituição ao Inter-American Foundation for the Arts (IAFA), que, na década de 1960, havia se tornado uma instituição prestigiosa pelas atividades que realizava e pela presença de intelectuais de prestígio em seu conselho diretor, como Ernesto Sábato, Leopoldo Torre Nilson, Edward Albee, Lilian Hellman e Gore Vidal. Por sua vez, o CIAR, apesar de ser seu herdeiro, tinha nos mesmos postos os nomes de Dean Rusk, Lincoln Gordon e Thomas Mann, figuras associadas às atividades políticas repressivas.<sup>19</sup> Por conseguinte, tanto o alinhamento ideológico como a programação do CIAR provocariam a insatisfação e a manifestação de seus frequentadores.

O CIAR, hoje denominado Americas Society, apesar de se projetar como espaço peculiar para a arte latino-americana em Nova York, na realidade implementava uma agenda

---

<sup>18</sup> Antonio Henrique Amaral recebeu o prêmio em 1971, mas viajou para Nova York apenas em 1972, onde permaneceu por dois anos.

<sup>19</sup> Luis Camnitzer, "The Museo Latinoamericano and MICLA (1992), in: On art, artists, latin america and other utopias editado por Rachel Weiss, Austin, TX, USA: University of Texas Press, 2009, p. 164-165.

conservadora patrocinada por um grupo financeiro liderado por David Rockefeller e que mantinha interesses comerciais no continente. A insatisfação com o espaço manifestou-se mais fortemente no final da década de 1960, quando lá se organizou uma mostra dedicada à produção visual da América Latina. Segundo os artistas, a exposição resumia-se a uma visão tradicional e exótica que desconsiderava a diversidade, a pluralidade e a contemporaneidade dos trabalhos de arte.

O episódio resultou na manifestação e aglutinação dos artistas em dois grupos que chegaram a elaborar plataformas de oposição à agenda do CIAR. O primeiro deles, denominado Museo Latinoamericano<sup>20</sup> e o Movimiento por la Independencia Cultural de Latino América (MICLA), que surgiria em logo em seguida. É ainda Camnitzer quem oferece um relato dos fatos:

In retrospect, it is ironic that, without the existence of CIAR, the artists might never have coalesced into a group or taken a collective stance that gave them the courage to speak out. CIAR did have a cultural impact after all, though not exactly the one its board had intended. Whether it was because of callousness or arrogance, CIAR managed at the time to present itself as a perfect target for the pervasive dissatisfaction with U.S. policy in Latin America. Like no other institution, it was able to unite a remarkably diverse and talented group of individualist artists, to galvanize their collective consciousness.<sup>21</sup>

O grupo Museo Latinoamericano, por exemplo, pretendia, entre outras coisas, fundar um museu a partir da integração de diversos ateliers. O propósito era oferecer ao público um mapa com os endereços desses lugares para que a produção dos artistas pudesse ser conhecida diretamente. Consequentemente, a proposta anulava a necessidade dos trâmites institucionais e burocráticos de qualquer museu. A relevância e o protagonismo dos artistas contrastariam com a posição do CIAR de se colocar como representante oficial da arte latino-americana nos Estados Unidos.

Igualmente entre as reivindicações estava o pedido de destituição de alguns membros do conselho do CIAR, Dean Rusk, Lincoln Gordon, e Thomas Mann, figuras reconhecidamente

---

<sup>20</sup> "The idea for the Museo was initially brought up by Arnold Belkin, Leonel Góngora, and others, toward the end of 1970, before the document to van Weeren-Griek was written— a fact that made the artists' letter sound as if one institution were addressing another." CAMNITZER, Luis; WEISS, Rachel (Editor). *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin, TX, USA: University of Texas Press, 2009. p 167. O artista Rubens Gerchman fazia parte desse grupo.

<sup>21</sup> CAMNITZER, Luis; WEISS, Rachel (Editor). *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin, TX, USA: University of Texas Press, 2009. p 172.

vinculadas às ações de intervenções políticas na América Latina, como a expulsão de Cuba da OEA e o golpe militar no Brasil e na República Dominicana. Para além dos fatores políticos, não havia qualquer credibilidade intelectual nesse grupo de pessoas. Na realidade, segundo a perspectiva dos artistas, a agenda da instituição era um misto de incompetência e má fé.

Para dar a conhecer à comunidade nova-iorquina as reais dimensões do CIAR, os artistas divulgaram suas reivindicações na imprensa, como demonstra essa carta de Camnitzer endereçada a John Perrault, crítico de arte do *The Village Voice*:

To create a center for Latin American cultural dissemination on nonofficial level; to report on repression of culture in Latin American countries; to take actions against institutions that misrepresent or ineptly represent Latin America culture; to create special services for Latin American artists.<sup>22</sup>

Mas, a concretização dessas propostas dependia claramente da radicalização das ações dos artistas contra o *establishment*, o que muitos preferiram não fazê-lo devido a interesses pessoais, ainda segundo o relato de Camnitzer. Assim, a movimentação acabou prejudicada pela parcial aderência dos artistas. No entanto, o artista uruguaio permanece como o único a manter esse boicote à instituição até os dias de hoje.

Se, conforme afirmado anteriormente, artistas brasileiros em Nova York não haviam realizado obras com referência ao que acontecia no país, as notícias sobre torturas e atrocidades militares motivaram a denúncia desses artistas latino-americanos que se organizaram contra a atuação do CIAR.

Apesar das diferenças entre os grupos Museo Latinoamericano e do MICLA, ambos organizaram a publicação de *Contrabienal* em 1971, espécie de manifesto político ou exposição circulante, que se transformou em uma das mais significativas respostas do meio das artes à ditadura brasileira.

Fora em 1969, após uma série de atos de censura do governo militar às artes, que os artistas promoveram um boicote com amplitude internacional à Bienal de São Paulo. Afinal, parecia impossível participar de um evento organizado por uma fundação alinhada ao regime. A aderência dos artistas ao chamado atingiu tal amplitude que acabou por impedir a participação

---

<sup>22</sup> Apud: STELLWEG, Carla. "Magnet-New York". In: *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. New York: The Bronx Museum of the Arts/ Harry N. Abrams, 1988, p. 304.



dos Estados Unidos porque muitos deles se recusaram a enviar trabalhos ao Brasil. A ausência norte-americana repercutiu em diversos meios e causou desconfortos políticos e diplomáticos, como se pode observar nessa correspondência do diplomata John W. Mowinckel: “the Embassy places the greatest importance in American participation in the art section of the next Bienal. Our failure to produce a major art exhibition in 1969 is still a subject of frequent conversation and a source of embarrassment.”<sup>23</sup>

Como a proposta de Contrabienal concentrava-se na permanência e na ampliação do “Non a la Biennale de Sao Paulo”<sup>24</sup>, a primeira medida dos organizadores foi redigir uma carta para conseguir aderências ao projeto. Os impeditivos para se apresentar na mostra brasileira eram explícitos:

O MUSEO LATINOAMERICANO rechaça um ato cultural montado por um governo que exerce um sistema de repressão baseado em torturas brutais.

MICLA se nega a participar em atos culturais que pretendem dar uma aparência de dignidade a um governo que esmaga seu povo através das torturas e das repressões mais sangrentas do nosso hemisfério. Repudia a Bienal de São Paulo, ademais, como um instrumento da colonização cultural de nossos países, função que esta bienal comparte com muitas outras atividades culturais realizadas na América Latina.<sup>25</sup>

Solicitava-se também àqueles que já haviam sido convidados pela Bienal ou por seus respectivos países de origem que declinassem da participação e integrassem a publicação de Contrabienal. Do contrário, estariam avalizando a brutalidade do regime.

O projeto de Contrabienal não era se tornar uma mostra impressa ou mesmo substitutiva do evento brasileiro e dos objetos estéticos lá exibidos. Na realidade, tratava-se de um posicionamento coletivo acerca do mundo das artes, um projeto que documentaria os atos reais da verdadeira cultura latino-americana, segundo seus organizadores.<sup>26</sup> O formato bastante modesto de livro/brochura que, inclusive, limitava o trabalho dos participantes ao tamanho da folha de papel carta, optava por um modelo de livro de artista que se tornaria frequente na arte-

---

<sup>23</sup> MOWINCKEL, John W. (Country Public Affairs Office) U. S. Information Service. USIS Rio de Janeiro para Smithsonian Institution/ NCFA/IAP. Nov. 9<sup>th</sup> 1970. Localizada no Smithsonian Archives, Washington, D.C.

<sup>24</sup> “Non a la Biennale de Sao Paulo” havia sido a expressão utilizada no dossier produzido para que ocorresse o boicote em 1969.

<sup>25</sup> De la carta enviada invitando a los artistas a participar en la CONTRABIENAL, CONTRABIENAL s.p., 1971.

<sup>26</sup> De la carta enviada invitando a los artistas a participar en la CONTRABIENAL, CONTRABIENAL s.p., 1971.

correio. A ideia era a circulação entre um público amplo para além da esfera artística. Todo o material recebido, que aliás não foi abundante, foi incluído na edição sem nenhuma espécie de seleção. A publicação foi desenhada por Luis Camnitzer, Liliana Porter, Carla Stellweg e Teodoro Maus e impressa em uma máquina off-set adquirida com dinheiro de uma rifa realizada especialmente para esse fim.

Justificava-se assim a ausência de brasileiros:

Por razões óbvias, não há nenhum artista brasileiro entre os colaboradores. Por ações menores que a participação em uma publicação como esta, companheiros do Brasil tem sofrido prisão e tortura. Nos pareceu oportuno, então, dedicar a primeira parte de Contrabienal às atrocidades oficiais do regime brasileiro atual, as que a Bienal de São Paulo pretende esconder.<sup>27</sup>

A tortura estava entre os temas que mais ocuparam suas páginas. Foram incluídas notícias de imprensa, imagens de violência, depoimentos de torturados e descrições dos métodos empregados pela repressão brasileira, como o pau de arara.

Apesar de seu tom fortemente político e de muitos textos tratarem da necessidade do engajamento dos artistas no processo revolucionário que se imaginava em curso, não havia unidade ideológica entre seus participantes, inclusive, quanto ao prolongamento do boicote à Bienal de São Paulo. A crítica mexicana Ida Rodríguez Prampolini, por exemplo, colocou essa ideia em suspensão, pois lutar pela Bienal, segundo ela, era lutar por algo que já estava morto, pois exposições com essa envergadura não faziam mais sentido naquele momento. Compreendeu que Contrabienal poderia ser apenas um espelhamento reverso desse tipo de mostras:

as bienais como meio de difusão da arte eram coisa morta e por mais decorativo que se apresente o cadáver, cadáver é. Por isso considero igualmente sem sentido apresentar uma contrabienal (...). Ainda que a obra seja de outros autores, por mais valor plástico que a obra possa ter, isso fica perdido ao ser apresentado neste marco. (...) Nem vale a pena a discussão porque significa dar-lhe importância. Para mim é mais arte, nestes momentos (...) o labor dos tupamaros como uma expressão latino-americana de criação, a qual não podemos mais que reconhecer sua qualidade artística-estética-cultural.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> De la carta enviada invitando a los artistas a participar en la CONTRABIENAL, CONTRABIENAL s.p., 1971.

<sup>28</sup> Ida Rodríguez, CONTRABIENAL s.p., 1971.

Já Julio Le Parc enviou um manifesto totalmente motivado por concepções marxistas. Apresentou vinte e três princípios sobre a Função Social da Arte na Sociedade Contemporânea. Segundo ele, o sentido da arte estava em crise por ter ela os mesmos valores da sociedade capitalista, que se resumia a um produto da ideologia burguesa. Afirmava que:

a cultura revolucionária não deve ter a mesma estrutura que a cultura burguesa que aponta para a sustentação de sua classe privilegiada, senão ser um produto da criatividade de todo um povo que aponta para novas formas de vida. (...) É necessário para se integrar a um processo revolucionário, já seja em uma sociedade capitalista ou socialista, romper os esquemas aceitados do fazer artístico individual e experimentar coletivamente outro tipo de relação entre os artistas, a realidade social e o povo.<sup>29</sup>

Por sua vez, Juan Carlos Romero, convidado pelo crítico de arte argentino Horacio Safons, selecionou notícias de um jornal de Córdoba sobre casos de desaparecidos na Argentina e as organizou no formato da folha de papel carta. Para ele, essa participação tornou-se um marco pois a partir dela passou a usar letras e textos em seus trabalhos.<sup>30</sup>

Em busca de maior apoio ao projeto, o grupo Museo procurou o artista Gordon Matta-Clark, convidando-o a participar de Contrabienal. O norte-americano não apenas aderiu à proposta, como ampliou o raio de atuação em busca de aderências. Redigiu uma carta padrão para diretores de museus, críticos, revistas de arte e imprensa em que explicava os motivos para a não participação na Bienal de São Paulo. Dizia que, para além de manter o afastamento, era também necessário denunciar a falta de liberdade vivida no Brasil e as violências cometidas pelo governo militar.<sup>31</sup> Matta-Clark igualmente conseguiu que os artistas Carl Andre, Robert Morris, Hans Haacke, Mel Bochner, Dan Graham, Keith Sonnier, Vito Acconci, Michael Heizer, Walter de Maria, Terry Fox, Christo, Lee Jaffe, Les Levine se comprometessem a não participar da mostra brasileira, apesar deles não integrarem as páginas de Contrabienal.

Após toda a mobilização em torno ao projeto e à amplitude do debate, o resultado foi uma versão impressa tímida e com repercussão parcial e singela. Previa-se a venda e a

---

<sup>29</sup> Julio Le Parc, CONTRABIENAL s.p., 1971.

<sup>30</sup> Entrevista realizada pela pesquisadora com Juan Carlos Romero em Buenos Aires, 21 de outubro de 2013.

<sup>31</sup> A publicação de parte dessa carta em jornais brasileiros provocou a resposta do crítico Walmir Ayala, que defendeu a Bienal de São Paulo e afirmou que Matta-Clark estava mal informado sobre o Brasil e sobre a ausência de liberdade no país. Ver: AYALA, Walmir. Coluna Artes Plásticas. Jornal do Brasil, 11 de junho de 1971.

distribuição para diversos públicos, o que não ocorreu. Entre os inúmeros fatores que explicariam esse “fracasso”, estaria outra vez o receio de um posicionamento político público que poderia comprometer a obtenção do visto de permanência nos Estados Unidos.

Analisando Contrabienal, percebe-se que prevalecem imagens gráficas, textos e declarações, instrumentos próprios das práticas dos meios de comunicação. A inserção de testemunhos e de registros de cenas de violência reafirmou ainda mais a ênfase ética da proposta e o seu caráter de panfleto, bastante próprio daquele período. Qualquer análise sobre seus valores estéticos ou expressivos seria inadequada porque seu potencial se localiza na mobilização de uma classe que dificilmente se apresenta coletivamente ou se organiza para denunciar cumplicidades do sistema das artes com regimes políticos ou instâncias financeiras. Apesar de suas “qualidades moderadas” e de seus parcimoniosos poderes de contestação, sinalizou um raro comprometimento do meio das artes. Também se deve aqui lembrar que os Estados Unidos não participariam da Bienal de São Paulo de 1971. No entanto, não foi a organização de Contrabienal que provocou tal ausência, mas os rumores sobre a sua preparação não podem ser desprezados, sobretudo porque acabaram ressoando na correspondência trocada entre os órgãos que organizavam o evento.

Ainda com relação as ações dos artistas do MICLA de denúncia do regime militar brasileiro e de suas práticas de violência, não se deve esquecer o *happening* realizado na abertura da exposição de ex-votos brasileiros dos séculos XVIII e XIX, que ocorreu na Galeria Bonino<sup>32</sup>, em Nova York. É mais uma vez de Camnitzer o relato sobre a abertura da mostra, na qual os integrantes do MICLA em conjunto com o Committee for Justice for Latin American Prisoners estiveram presentes: “while members of the committee distributed literature to the visitors, members of MICLA gave out ‘contra ex-votos: bandaged fragments of dolls.”<sup>33</sup> Como a mostra recebia o apoio da Embaixada Brasileira, a ação acabou causando mal estar, pois as bandagens das bonecas foram pintadas de vermelho e o texto entregue continha relatos de vítimas de tortura.

---

<sup>32</sup> A Galeria Bonino foi fundada em Nova York em outubro de 1962 e foi um espaço significativo para exibição de artistas latino-americanos. Possuía sedes também no Buenos Aires, Rio de Janeiro e Londres. Ver: ANGEL, Félix, “The Latin American Presence”. In: *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York: The Bronx Museum of the Arts/ Harry N. Abrams, 1988, pp. 238-239.

<sup>33</sup> CAMNITZER, Luis; WEISS, Rachel (Editor). *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin, TX, USA: University of Texas Press, 2009. p 172.

Se essas respostas da classe artística à ditadura brasileira em Nova York não repercutiram no Brasil, tampouco as movimentações ocorridas do outro lado do oceano foram ouvidas. Comparativamente, percebe-se que também os lampejos de resistência produzidos em Paris não se transformaram em referências históricas e são raramente mencionados nos estudos sobre o período.

Sabe-se que, para os exilados brasileiros, Paris era uma das primeiras opções de refúgio, sobretudo para aqueles mais próximos às organizações político-partidárias. Com uma considerável comunidade de exilados e banidos da América Latina, a cidade concentrava manifestações contrárias aos regimes ditatoriais. Foi dentro desse contexto que surgiu a exposição “Sala Escura da Tortura”, realizada pelo Grupo Denúncia e exibida no Museu de Arte Moderna de Paris, em 1973. Desse grupo faziam parte Julio Le Parc, Gontran Guanaes Netto, Alejandro Marco e Jose Gamarra, todos eles latino-americanos. A mostra foi também reapresentada em outras cidades europeias onde a Anistia Internacional promoveu sessões sobre direitos humanos.<sup>34</sup>

Como seus pares nos Estados Unidos, os artistas do Grupo Denúncia pretendiam denunciar os métodos de tortura praticados no Brasil, que foram, inclusive, ensinados para outros órgãos de repressão da América Latina. Gontran relata que eles desconheciam esses procedimentos, pois nenhum havia sido torturado. Como a veracidade era um elemento importante na elaboração dessas obras, pediram auxílio a Frei Tito, que lhes forneceu as informações necessárias.<sup>35</sup> Com esse alicerce, atores de teatro foram convidados para simular cada uma das cenas. Julio Le Parc as transformou em fotografias que serviram de referência para as pinturas.

Se o propósito dessas imagens era apenas fornecer a base para as telas, o grupo não optou por fotografias descritivas ou de registro neutro. Ao contrário, preparou e montou cenas em que os atores, divididos entre torturados e torturadores, representaram cada um dos métodos praticados pelos órgãos de repressão no Brasil, em uma espécie de catalogação macabra. Dessas encenações fotografadas emana um estranho aspecto de irrealidade, realçada pelas poses e gestos dramáticos e forte luz dirigida.

---

<sup>34</sup> Em 2003 a exposição foi remontada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) junto ao III Fórum Mundial Social em Porto Alegre. Também em Fortaleza, agora em 2005, os trabalhos foram exibidos. A organização esteve a cargo de Edna Prometheu.

<sup>35</sup> Depoimento fornecido à pesquisadora em 26/02/2009, Cotia/SP.

No caso das pinturas, elas igualmente se homogeneizam porque as nuances de autoria foram minimizadas e as cores reduzidas ao branco, preto e cinza, como em um catálogo impessoal de técnicas de tortura. Apesar dessa impessoalidade na confecção das obras, as personagens também apresentadas de forma dramática e os fortes contrastes de luzes e sombras, já presentes nas primeiras imagens, foram aqui ainda mais intensificados. Se o teatro fora a base para a produção das fotografias, para as telas as referências seriam imagens clássicas da história da pintura, como Goya, por exemplo. Os personagens torturados não só foram heroicizados, monumentalizados e elevados a um panteão, como o tempo presente parece ter sido eliminado ou congelado no conjunto Sala Escura da Tortura.

A crítica de arte Radha Abramo memorizou esse conjunto de obras no artigo “Tortura, tema de comovente e aterradora”, no mesmo dia em que a Catedral da Sé em São Paulo realizaria uma missa em memória de Frei Tito.<sup>36</sup> O corpo do jovem dominicano havia deixado a França para ser sepultado no Brasil e ela aproveitou a situação para lembrar a comovente exposição baseada nos depoimentos do frade, que fora viver em Lyon, após ser torturado inúmeras vezes pela polícia em São Paulo, e que se suicidara em 1973.

Também em Paris, ocorreu a distribuição de um manifesto na abertura da mostra “Retrospective sur L’Art Brésilien au XXème siècle” na Galeria Artcurial. Com receio de represálias, o texto foi entregue no dia do vernissage apenas por artistas franceses, pois o próprio presidente General Médici estaria presente. Afinal, era um evento oficial em que a Embaixada Brasileira e a Rede Globo de Televisão eram os patrocinadores. O governo vinha construindo um perfil de benfeitor das artes como contraponto à imagem negativa oferecida pelos depoimentos dos presos políticos brasileiros presente cada vez mais na imprensa internacional. Os signatários do manifesto entregue terminavam o texto com as seguintes palavras: “Pela liberdade de expressão contra a censura. Solidariedade com a luta do povo brasileiro”.<sup>37</sup>

E para concluir o percurso aqui proposto, cabe reafirmar novamente que os trabalhos anteriormente analisados sobre a ditadura brasileira no exterior não se notabilizaram pela força estética. No caso da Sala Escura, por exemplo, a reativação do realismo na pintura foi feita a

---

<sup>36</sup>Radha Abramo. “Tortura, tema de comovente e aterradora”. *Folha de São Paulo*, 25/03/1983.

<sup>37</sup> O manifesto, datado de abril de 1976, não possui título e foi assinado pela Brigada Internacional de Peinture Antifascistes, Comité de La Jeune Peinture e Collectif de Peintres Antifasciste. Localizado no arquivo de Gontran Guanaes Netto.

partir de retomada de modelos da tradição pictórica sem a preocupação com um tratamento mais contemporâneo. Conseqüentemente, a ausência de atualização e a rememoração de exemplos da história da arte não contribuíram para que o conjunto se caracterizasse pela potência visual. Já a Contrabienal, diferentemente do caso anterior, foi uma proposta de envolvimento dos artistas no boicote à Bienal de São Paulo, para denunciar cumplicidades no sistema das artes e para buscar formas diferenciadas de circulação do material artístico para além das consagradas pelo circuito comercial. Lamentavelmente, a iniciativa não chegou a adentrar no meio daqueles que cultivam os livros de artista e nem sequer há qualquer exemplar seu nas principais coleções ou mesmo em instituições ou arquivos brasileiros. Talvez se alguns exemplares da Contrabienal tivessem circulado pelo Brasil, seu destino na história não tivesse se apagado por tanto tempo, como aconteceu.

Apesar das qualidades estéticas moderadas e dos singelos poderes de contestação, as manifestações aqui mencionadas ainda esperam por se transformar em referências simbólicas na história das artes do Brasil, proporcionando, inclusive, uma reinterpretação da reflexão sobre uma comunidade “latino-americana” em território norte-americano. Imagens que os horizontes distanciados do exílio ou do êxodo permitiriam construir.

*Artigo recebido em maio de 2014. Aprovado em junho de 2014*