UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

CARMEN PALUMBO

A Amazônia como lugar de conflito: o Naturalismo Integral de Pierre Restany

São Paulo

2018

CARMEN PALUMBO

A Amazônia como lugar de conflito: o Naturalismo Integral de Pierre Restany

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades Em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire

São Paulo

2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO,
PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Palumbo, Carmen.

A Amazônia como lugar de conflito: o Naturalismo Integral de Pierre Restany /
Carmen Palumbo ; orientadora Maria Cristina Machado Freire. -- São Paulo, 2018.
308 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e
História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2018.

1. Artes Plásticas – América Latina. 2. Naturalismo Integral. 3. Restany, Pierre, 1930-
2003. 4. Rio Negro. I. Freire, Cristina. II. Título.

CDD 709.8

Nome: **PALUMBO, Carmen**

Título: **A Amazônia como lugar de conflito: o Naturalismo Integral de Pierre Restany**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para nonna Michela e para Francesco, minhas infâncias.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, a professora Cristina Freire, por ter me acolhido com generosidade e acompanhado com a força das ideias.

Aos amigos e colegas do GEACC (Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu), espaço de trocas e plantação, “terreiro” onde as forças do coletivo tornam a pesquisa viva. Em especial, à Luiza Mader Paladino pela generosidade das trocas e pela solidariedade, à Elena Lespez Muñoz pelas aventuras paulistas e pelas conversas provocadoras, à Luise Malmaceda pela amizade e apoio.

À professora Maria de Fátima Mourethy Couto e ao professor Ricardo Fabbrini por aceitarem gentilmente o convite para compor a banca de qualificação tanto quanto a da defesa. Ao professor Orlando Maneschy pela sua presença-essência, por ter indicado o caminho do igarapé, pelo cacau do Seu Jonas, pelos barulhos da floresta.

Ao Marcelo Rezende e à “Viagem sem fim” que foi a 3ª Bienal da Bahia, verdadeira experiência humana.

Aos companheiros de barco desta jornada e das muitas outras que virão, Felipe e Francesco. À minha irmã, Giusy, minha mestra. Às famílias, aquela que nos acompanha desde sempre e aquelas que encontramos ao longo da vida.

A todos aqueles que abriram suas “casas”. Aos artistas Jamie Lauriano, Maria Bonomi, Hervé Fischer e Alain Snyers, aos críticos Fredericos Moraes, Jacques Leenhardt e Carmelo Strano. À *Casa della Poesia* e ao seu anfitrião, Sergio Iagulli, ao diretor Giobatta Meneguzzo e à equipe do *Museo Casabianca*, aos funcionários do Centro de pesquisa do MASP, do Centro Multimeios do CCSP, do Arquivo Histórico Wanda Svevo e, em especial, à diretora Nathalie Boulouch e à equipe dos *Archives de la Critique d'Art* de Rennes por ter me acolhido com disposição e ternura.

A todos os funcionários do PGEHA, da biblioteca do MAC USP e, em especial, à Sara Viera pela colaboração e profissionalismo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro para a realização da pesquisa e à *Rennes Metropole* pela bolsa de estudo no período transcorrido na França.

A floresta e a escola.

Oswald de Andrade, *Manifesto Pau-Brasil*

RESUMO

PALUMBO, Carmen. **A Amazônia como lugar de conflito: o Naturalismo Integral de Pierre Restany**. 2018. 308 p. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Nessa dissertação, a viagem-expedição ao Rio Negro, realizada por Pierre Restany, Frans Krajcberg e Sepp Baendereck em 1978, e a análise das circunstâncias que levaram à escrita do Manifesto do Naturalismo Integral, são tomados como ponto de partida para refletir sobre a atuação do crítico Pierre Restany no processo de internacionalização da arte latino americana nos anos 1960 e 1970. Com foco no contexto brasileiro, concentrado no eixo São Paulo - Rio de Janeiro, a recepção negativa do manifesto pela classe intelectual brasileira será analisada a partir de documentos da época conservados no Fundo Pierre Restany dos *Archives de la Critique d'Art* (Rennes-França) e das matérias jornalísticas publicadas nos jornais da época. Procuramos analisar as diferentes representações de paisagens presentes nos documentos examinados e as subjacentes visões da arte: por um lado, a floresta exótica e “sublime” evocada por Restany através do conceito de “choque amazônico” e sua inserção na teorização de uma arte planetária e internacional e, por outro, a Amazônia enquanto território de luta e resistência no processo de construção da identidade brasileira nos escritos daqueles autores que, como Francisco Bittencourt, Mário Pedrosa e Frederico Moraes, pleitearam a afirmação de narrativas historicamente subalternizadas, contribuindo à criação de uma “gnose liminar”, ou seja, de um novo lugar de enunciação na história da arte.

Palavras-chaves: Naturalismo Integral, Pierre Restany, Arte Latino-Americana, Amazônia.

ABSTRACT

In this dissertation, the voyage-expedition to the Rio Negro, realized by Pierre Restany, Frans Krajcberg e Sepp Baendereck in 1978, and the analysis of the circumstances which led to the writing of the Manifesto of Integral Naturalism, is taken as a starting point for reflecting on the performance of the critic Pierre Restany in the process of internationalization of Latin American art in the 60s and 70s. With a focus on the Brazilian context, concentrated in the São Paulo - Rio de Janeiro axis, the negative reception of the manifesto by the Brazilian intellectual class will be analyzed from original documents preserved in the Pierre Restany Fund dos *Archives de la Critique d'Art* (Rennes-France) and chronicles published in the newspapers of the time. We aim to analyze the different representations of landscape present in the documents examined and the underlying different views of art: on the one hand, the exotic and "sublime" forest evoked by Restany through the concept of "Amazonian shock" and its insertion in the theorization of a planetary and international art, and, on the other, the Amazon as a territory of struggle and resistance in the process of constructing the Brazilian's identity in the writings of those authors who, like Francisco Bittencourt, Mário Pedrosa and Frederico Moraes, undertook to the affirmation of historically subordinate narrations, contributing to the creation of a "border gnosis", that is, of a new place of enunciation in the history of art.

Key-words: Integral Naturalism, Pierre Restany, Latin-American Art, Amazon.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - **Aculturação**. Série Invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural, Jamie Lauriano, 2015. Lápis dermatográfico e pemba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) sobre algodão preto 110 x 105 cm. Foto cedida pelo artista.

Figura 2 - **Foto do barco Robson Reis utilizado para a expedição do Rio Negro**. Robson 16.17 julho 1978. Manaus II. Départ I Rio Negro. ACA-Fundo Pierre Restany.

Figura 3 - **Convite do lançamento do Manifesto do Rio Negro no *Centre Culturel George Pompidou***, 05/02/1979. ACA - Fundo Pierre Restany.

Figura 4 - **Fatamorgana - Méta-Harmonie IV**, Tinguely, 1985. Armação de ferro, rodas de madeira, peças de plástico, instrumentos de percussão, lâmpadas, motores elétricos. 420 x 1250 x 220 cm. Musée Tinguely, Bâle.

Figura 5 - **La Forêt brulée**, Frans Krajcberg, conjunto de esculturas, 1980.

Figura 6 - **Étalage de Prisunic**. Hygien de la Vision n°1, Martial Raysse, 1961.

Figura 7 - Capa do primeiro número da **revista Natura Integrale**, Número 1, Ano 1°, abril-maio 1979. Arquivo Museu Casabianca.

Figura 8 - **Canoa 24/30 julho 1978**. Rio Negro V. Santa Isabel. Camanaus. ACA-Fundo Pierre Restany.

Figura 9 - **Claude Bellegarde e Pierre Restany** na abertura da exposição *Achrome* na Galeria Apollinaire, Milão, 1956.

Figura 10 - **Cité Climatisée – Acess à l'Éden technique**. Yves Klein (em colaboração com Claude Parent, Sargologo). Tinta e lápis sobre papel, 10 x 14. Coleção particular.

Figura 11 - **Declaração Constitutiva do Novo Realismo**, 1960.

Figura 12 - **Pierre Restany no Vesúvio**, Nápoles, 1972. Domus.

Figura 13 - **Pierre Restany**, 1978. ACA – Fundo Pierre Restany.

Figura 14 - **Oswaldo Goeldi, Aldemir Martins, Carmélio Cruz, Marcelo Grassmann, Frans Krajcberg**, I Bienal Internacional de São Paulo, 1951.

Figura 15 - **Série Samambaia**, Frans Krajcberg, 1956. Óleo sobre tela.

Figura 16 - **Krajcberg, recebendo das mãos do presidente Juscelino Kubitschek o prêmio de Melhor Pintor Nacional**, na IV Bienal de São Paulo, em 1957.

Figura 17 - **Frans Krajcberg**. ACA – Fundo Pierre Restany.

Figura 18 - **Pierre Restany e Frans Krajcberg**. ACA – Fundo Pierre Restany.

Figura 19 - **Casa de Frans Krajcberg - Sítio Natura**, Nova Viçosa (BA).

Figura 20 – **Signos Eco-Sistemas Artificiais**, Grupo dos Treze. Registro da 13ª Bienal Internacional de São Paulo, 1977.

Figura 21 – **Frans Krajcberg**. Registro da 13ª Bienal Internacional de São Paulo, 1977.

Figura 22 - **Quadro-objeto**, sem título, Frans Krajcberg, década de 1960.

Figura 23 - **Dantesca**, Sepp Baendereck, 1986. 3a Bienal da Bahia, 2014.

Figura 24 – **Floresta queimada**, Sepp Baendereck, 1985. Foto Romulo Fialdini.

Figura 25 – **Índios Xavantes na Missão São Marcos**. Sepp Baendereck, 1976. Óleo sobre tela, 200x150x4 cm - Acervo MASP.

Figura 26 – **Foto de Chico Albuquerque** para a campanha “Novo toque de bom gosto na moderna paisagem brasileira” da *Simca Chambord*, pela *Denison Propaganda*. Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura-27 - **Sepp Baendereck**, Manaus, 1978, Arquivo Multimeios CCSP.

Figura 28 - **Terra Brasilis** (série Invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural), Jamie Lauriano, 2015. Desenho feito com pomba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) e lápis dermatográfico sobre algodão preto 100 x 150 cm - Foto cedida pelo artista.

Figura 29 – **Agenda pessoal de Pierre Restany**, 1974. ACA-Fundo Pierre Restany.

Figura 30 – **Revista D’Ars**, nº 74/75, 76-77; 78/79, 1974. Arquivo D’Ars.

Figuras 31 e 32 – **Capa do catálogo da exposição Lygia Clark** no MAM/RJ (maio/junho 1963) e contracapa com dedicatória de Clark para Restany. ACA-Fundo Pierre Restany.

Figura 33 – **Bandeira-Poema, Seja Marginal, Seja Herói**, Hélio Oiticica, 1968.

Figura 34 – **Pierre Restany e Frans Krajcberg no Parque das Sete Cidades**, Piauí, 1974. Arquivo D’Ars.

Figura 35 – **Foto registro da expedição ao Rio Negro**, autor desconhecido, Alto Rio Negro, 1978. ACA-Fundo Pierre Restany.

Figura 36 – **16 e 17 de julho Manaus**, Pierre Restany, 1978. ACA-Fundo Pierre Restany.

Figura 37 – **Agenda pessoal de Restany** com mapa da interseção entre o Rio Negro e o Rio Curicuriari (lado esquerdo) e com planta baixa de maloca (lado direito), julho 1978. ACA-Fundo Pierre Restany.

Figura 38 – **Agenda pessoal de Restany** com dados demográficos da “*Population du bassin de l’Amazonie*” no lado esquerdo; representação gráfica dos desenhos de artesanato indígena feito com palha de tucum (lado direito), agosto 1978. ACA-Fundo Pierre Restany.

Figuras 39 e 40 - **30 julho 1978. Rio Negro**. Camanaus, Pierre Restany, 1978. ACA – Fundo Pierre Restany.

Figuras 41 e 42 – **Ilustração de duas figuras com máscara da etnia tikuna** (Codina, 1787); **máscara da etnia jurupixuna** coletada durante a expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira. Museu da Ciência de Coimbra.

Figura 43 - **O que nos une nos separa - Lo que nos une nos separa** (série *Invasão, etnocídio e apropriação cultural*), Jamie Lauriano, 2015. Lápis dermatográfico e pomba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) sobre algodão preto. 110 x 50 cm. Foto cedida pelo artista.

Figura 44 - **La muchacha del colchón**. Jornal Para Ti, 22 de dezembro 1964. Arquivo Instituto Torcuato Di Tella.

Figura 45 – **Sala especial Barroco Missioneiro Paraguai**, VI Bienal Internacional de São Paulo, 1961.

Figura 46 – **Contrário-bischo**, Lygia Clark, 1961.

Figura 47 – **Meditação sobre a Bandeira Nacional**, Quissak Jr., 1967. Cinco polípticos de 205 x 249 x 34 cm.

Figura 48 – **Three Flags**, Jasper Johns, 1958. Eucástica s/tela, 78,4 x 115,16 x 12,7 cm. Coleção Whitney Museum of American Art, New York.

Figura 49 - **Amazônia Atlântica** (série *Invasão, etnocídio e apropriação cultural*), Jamie Lauriano, 2015. Lápis dermatográfico e pomba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) sobre algodão preto. Foto cedida pelo artista.

Figura 50 – **Panflêto do Simpósio “Amazonia é Nossa”**, organizado pela Câmara dos Deputados do Brasil, entre 11 e 14 de setembro de 1979. ACA – Fundo Pierre Restany.

Figura 51 – **Foto da castanheira cortada**, Maria Bonomi, 1973. Arquivo D’Ars.

Figura 52 – **Ocupação da Cinelândia no Rio de Janeiro**, 22 agosto de 1979. Foto de Antônio Nery. Acervo O Globo.

Figura 53 - **Projeto do Penetrável Rijnviera**, Hélio Oiticica, 1978. Programa Hélio Oiticica.

Figura 54 – **Instalação de Éden**, Hélio Oiticica, 1969, Whitechapel Gallery, London. Coleção César e Claudio Oiticica.

Figura 55 – **Ovos de vento**, Lygia Pape, 1979. Sacos de plásticos, bolas de borracha e néon, dimensões variadas.

Figura 56 – **Amazônia Report**, Jonier Marín, 1975. Natura Integrale, Ano I, nº 9, 1979. Arquivo Museu Casabianca.

Figura 57 – **Buffalo II**, Robert Rauschenberg, 1964. Óleo s/tela. 182, 88 x 243,84 cm. Imageworks, Art, Architecture and Engineering Library, University of Michigan.

Figura 58 – **Collage realizado para o projeto The Apoena Art in Danger Art**, Ulisse Baggi, Aldo Ricci, Antonio B. de Castro, s/data. Publicado na revista *Frigidaire*, nº4, 1982.

Figura 59 - **Brasil Nativo - Brasil Alienígena**, Anna Bella Geiger, 1977.

Figuras 60 e 61 – **Manto Tupinamba**, etnia tupinamba, séc. XVII, fibras naturais e penas de guará, Museu Nacional de Dinamarca (lado esquerdo); **Manto Tupinamba**, Lygia Pape, 1996, duratrans em caixa de luz, 100x125 cm (lado direito).

LISTA DE SIMBOLOS, NOMENCLATURAS E ABREVIACOES

ACA	<i>Archives de la Critique d'Art</i>
CAV	<i>Centro de Artes Visuais Escuela de Altos Estudios</i>
CAVS/MIT	<i>Center for Advanced Visual Studies/Massachussets Intitute of Technology</i>
JAC	Jovem Arte Contemporânea
ITDT	Instituto Torcuato Di Tella
CPC	Centro Popular de Cultura da UNE
MAC/USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM/SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAM/RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MASP	Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MAPE	Movimento Arte e Pensamento Ecológico
MoMA	<i>Museum of Modern Art</i>
USIA	<i>United States Information Agency</i>

ARQUIVOS PESQUISADOS

SÃO PAULO:

Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo – CCSP

Arquivo Histórico Wanda Svevo

Arquivo Memorial da América Latina

Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP

Arquivos Centro de Pesquisa – MASP

RENNES (França):

Archives de la Critique d'Art (Fundo Pierre Restany e Fundo Roberto Pontual)

PARIS (França):

Bibliothèque Kandisky

MALO - VICENZA (Itália):

Archivio Museo Casabianca

INTERNET:

Acervo Áudio Aramis Millarch

Archivio D'Ars

Archivio Storico Domus

Biblioteca Nacional Digital

Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art – ICCA

Programa Hélio Oiticica

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1. A VIAGEM AO RIO NEGRO	26
1.1 O MANIFESTO DO NATURALISMO INTEGRAL	30
1.2 A REVISTA <i>NATURA INTEGRALE</i>	44
1.3 OS VIAJANTES	49
1.3.1 Pierre Restany: da natureza urbana à natureza clorofiliana.....	51
1.3.2 Frans Krajcberg: o nascimento de um ecologista.....	67
1.3.3 Sepp Baendereck: o efeito corrosivo da publicidade.....	85
2. OS DIÁRIOS DE 74 E 78: A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA	101
2.1 A VIAGEM DE 1974: PRÊAMBULO AO NATURALISMO INTEGRAL.....	102
2.1.1 Rio de Janeiro: Restany e os “marginais”	107
2.1.2 Cata Branca: reflexões sobre a obra de Krajcberg	123
2.1.3 Nova Viçosa: a profetização do choque	125
2.2 O <i>JOURNAL DU RIO NEGRO</i>.....	129
2.2.1 A <i>Viagem Filosófica</i> de Alexandre Rodrigues Ferreira: a visão mercantilística da natureza e a invenção da Amazônia.	136
3. FABRICA MUNDI: ESTRATÉGIAS CARTOGRÁFICAS DE PIERRE RESTANY	146
3.1 BUENOS AIRES, A NOVA YORK AUSTRAL.....	151
3.2 O BRASIL (1961 - 1969)	158
3.2.1 1961: <i>La Confusion Générale!</i>	163
3.2.2 1965: a Bienal do Pop-creto	175
3.2.3 1967: o “problema francês”	179
3.2.4 1969: a Bienal do boicote	186
3.2.4.1 Prólogo.....	188
3.2.4.2 Párodo.....	193
3.2.4.3 Êxodo.....	207
4. A AMAZÔNIA COMO LUGAR DE CONFLITO: A RESPOSTA BRASILEIRA AO MANIFESTO DO NATURALISMO INTEGRAL	211

4.1 “AMAZÔNIA É BRASIL”: A INTEGRAÇÃO NACIONAL E O SURGIMENTO DA CONSCIÊNCIA ECOLÓGICA BRASILEIRA.	215
4.2 O LANÇAMENTO DO MANIFESTO DO RIO NEGRO E A RESPOSTA BRASILEIRA	223
4.3 A OPÇÃO TERCEIRO-MUNDISTA	242
4.3.1 Manifesto Rio Sena	244
4.3.2 Frederico Moraes: Resistir e Libertar.....	248
4.3.3 Mário Pedrosa: <i>Alegria de viver, alegria de criar</i>	254
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	272
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	279
ANEXOS.....	288

INTRODUÇÃO

Linhas, fluxos, migrações. Cartografias, geopolítica, redes.

O que significa ser latino-americano em Paris ou em Nova York? E no Brasil? E ser crítico francês na selva amazônica? E caipira na urbe?

Estas são algumas das questões que surgiram da pesquisa e do mergulho nas cartas, documentos e correspondências que nos falam, ora diretamente ora indiretamente, do desencontro entre Pierre Restany e parte da crítica de arte brasileira, ocorrido por ocasião do lançamento do Manifesto do Rio Negro (ou Manifesto do Naturalismo Integral)¹, escrito pelo crítico francês, em agosto de 1978, nas águas do Rio Negro, e definido, pela crítica brasileira, como uma tentativa de “extrativismo cultural” do neocolonialismo europeu.

O contexto histórico-político de referência é o Brasil do final da década de 1970, no auge do processo de modernização e industrialização do país promovido pelo regime militar; o lugar do conflito é a Amazônia “inventada”², com suas especificidades geográficas e geo-políticas de alcance internacional, em sua construção no imaginário coletivo, forjado pelo olhar eurocêntrico.

A metodologia utilizada para este estudo se baseou na intersecção entre a pesquisa bibliográfica e a análise de diversos documentos primários nos arquivos pesquisados. Para melhor compreender a figura de Restany, e sua atuação no cenário tanto europeu quanto brasileiro, foi utilizado, também, o instrumento da entrevista com críticos e artistas, cujo percurso de vida se cruzou com aquele de Restany.

Tendo como objeto de estudo a atuação cultural, teórica e geopolítica de Pierre Restany no Brasil (no eixo São Paulo - Rio de Janeiro) em pleno momento de internacionalização da arte latino-americana, a pesquisa nos levou a nos confrontar com termos-conceitos como o de “viagem”, “imaginário”, “cartografia” e “resistência”, que bem poderiam sintetizar, nesta ordem, os quatro capítulos do *corpus* do trabalho.

No primeiro capítulo é apresentada “A Viagem ao Rio Negro”, rumo ao choque amazônico - expressão cunhada por Restany ao tentar sintetizar a experiência ao entrar

¹ Na presente dissertação, os dois termos serão usados indistintamente.

² No livro **A invenção da Amazônia**, Neide Gondim afirma que a Amazônia não foi descoberta nem construída, mas inventada pelos relatos de peregrinos, missionários, viajantes que, ao visitar os sertões amazônicos, deixaram registros de fantasia, utopia e preconceito, contribuindo, desta forma, para avolumar o imaginário europeu mítico acerca da floresta. Ver GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2007.

na floresta amazônica -, responsável, segundo a narrativa restanyana, pela gênese do Manifesto do Naturalismo Integral. Através dos documentos guardados no Fundo Pierre Restany dos ACA (França), das revistas do arquivo do Museo Casabianca de Malo (Itália) e dos artigos e correspondências do Centro Multimeios do CCSP (Brasil), foi reconstruída a expedição fluvial realizada por Pierre Restany, Frans Krajcberg e Sepp Baendereck, entre julho e agosto de 1978, nas águas do Rio Negro. O capítulo prossegue com um aprofundamento no texto do Manifesto do Rio Negro e dos princípios filosóficos do Naturalismo integral, que reverberaram nas páginas da revista *Natura Integrale* (1979-1982), principal desdobramento do manifesto restanyano de 1978.

O segundo capítulo, “Os diários de 74 e 78: a construção de uma narrativa”, mostra a construção do momento epifânico do choque amazônico de 1978, a partir da análise do diário de uma precedente viagem de Restany, realizada entre outubro e novembro de 1974. O diário da viagem de 1974 é aqui considerado um “preâmbulo operacional” ao Naturalismo Integral e uma antecipação ao diário de 1978, analisado sob a perspectiva da literatura de viagem. A referência à tradição dos viajantes europeus está inscrita na gênese da expedição ao Rio Negro de Restany, Krajcberg e Baendereck, abertamente inspirada na *Viagem Filosófica* do naturalista luso-brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira (1756 - 1815), cujos relatos, desenhos e ilustrações figuram entre os textos que mais significativamente contribuíram, tanto para o conhecimento da Amazônia, quanto para sua “invenção” no imaginário coletivo. Mas se, por um lado, a *Viagem Filosófica* de Rodrigues Ferreira respeita os *tópoi* da literatura de viagem do século XVIII, inspirada pelos princípios taxonômicos de sistematização do reino vegetal e animal, por outro, distancia-se da tradição naturalista pela limitada atenção dedicada à observação científica do *Systemae Naturae* e pela preeminência acordada às vantagens econômicas e administrativas derivadas do uso das terras coloniais pela coroa portuguesa. O caráter marcadamente empreendedorístico-administrativo da expedição de Rodrigues Ferreira reverberou nas acusações de “uso oportunístico da natureza” e de “neocolonialismo cultural”, movidas principalmente contra Restany, cuja relação com a crítica brasileira ficara mais conflituosa a partir da segunda metade da década de 1970.

“Altermundialista”³ para alguns, “*très européen*”⁴ para outros, o interesse pelas periferias artísticas do mundo sempre foi uma constante na trajetória de Restany que,

³ A expressão é do artista Hervé Fischer, que no texto **Le plus grand critique d'art du XXe siècle** ressaltou o caráter pioneiro da prática de crítico de Restany, definindo-o “*très sensible aux pouvoirs abusifs*”

desde o início dos anos 60, ampliou a rede dos seus contatos internacionais a partir da América Latina, para, em um segundo momento, interessar-se pela Índia, pelo Japão, Austrália, sem deixar de lado as periferias europeias (Europa do Leste e Catalúnia).

No Brasil, cuja primeira viagem remonta a 1961, Restany utilizou suas amizades e relações profissionais para estar constantemente atualizado sobre os acontecimentos políticos do país. Além disso, seu passado de burocrata⁵ da Vª República Francesa lhe proporcionou uma familiaridade não habitual com os aparatos institucionais e administrativos dos países periféricos por ele visitados⁶, contribuindo para lhe garantir acesso privilegiado às principais instituições culturais locais.

A rede de relações pessoais e profissionais, que caracterizaram a primeira fase de atuação de Restany no Brasil, inserida dentro do momento “internacional” vivido pela arte na segunda metade do século XX, desenha o cenário do terceiro capítulo que, na arquitetura complessiva da dissertação, representa uma espécie de *flashback*⁷. A atuação de Pierre Restany no Brasil, ao longo da década de 1960, é o tema desse capítulo, cujo propósito é construir a cartografia geopolítica das relações que o crítico francês estabeleceu com os agentes culturais das terras do baixo equador, atuando enquanto “geo-estrategista”⁸ na construção de políticas de internacionalização da arte latino-americana. A rica documentação produzida por Restany (por ele cuidadosamente conservada nos seus arquivos pessoais que hoje integram o Fundo Pierre Restany dos ACA), os textos críticos de autores como Andrea Giunta, Isabel Plante, Berenice Gustavino, James Green, Claudia Calirman, assim como as entrevistas realizadas ao

des féodalités artistique européennes et nord-américaines, face à l'Asie, à l'Inde, à l'Amérique latine.” (tradução nossa: “muito sensível aos poderes abusivos das feudalidades artísticas europeias e norte-americanas, face à Ásia, à Índia, à América-Latina.”). (FISCHER, 2003, p.4).

⁴ O artista francês Alain Snyers, do coletivo UNTEL, entrevistado em novembro de 2017, respondeu da seguinte forma a uma pergunta sobre as perambulações de Restany entre centro e periferia: “Je doute de la position «tiers-mondiste» de Restany. Je vois d’abord un homme très européen, certes très curieux de la vie des autres. Avait-il une véritable connaissance d’autres sociétés ? Africaines, orientales ? Je ne sais pas ! Je croirai plutôt à un regard (du centre) vers la périphérie.” (Tradução nossa: “Duvido da posição « terceiro-mundista » de Restany. Para mim é primeiro um homem extremamente europeu, certamente muito curioso da vida dos outros. Ele possuía um verdadeiro conhecimento das outras sociedades? Africanas, orientais? Não sei! Acredito mais num olhar (do centro) em direção à periferia.”).

⁵ Em 1958, antes de dedicar-se exclusivamente às atividades de crítico de arte, Pierre Restany trabalhava como redator de discursos oficiais de Jacques Chaban-Delmas, ministro da Defesa Nacional e das Forças Armadas. Antes disso, foi funcionário do Ministério dos Transportes e Turismo e das Obras Públicas.

⁶ Entre 1961 e 1981, Pierre Restany viajou frequentemente para o Brasil e a América Latina em geral. Como revelam algumas cartas guardadas nos ACA de Rennes, em várias ocasiões o crítico francês foi introduzido nos ambientes culturais brasileiros através das missivas enviadas pela Embaixada Brasileira de Paris para jornalistas e intelectuais brasileiros.

⁷ Se os primeiros dois capítulos são relativos ao período 1974-1978, o objeto de análise do terceiro capítulo é a atuação de Restany no período 1961-1969.

⁸ A expressão é do crítico de arte francês, Nicolas Bourriaud. Ver HUGHES, Henry Meyric. **Réseaux**. In Le demi-siècle de Pierre Restany. LEEMAN, Richard, org. Paris: Les Éditions des Cendres/INHA, 2009, p.343.

longo da pesquisa⁹, representam as principais referências bibliográficas e metodológicas desse capítulo.

O quarto e último capítulo aborda a questão da delicada relação entre global e local, a partir das respostas brasileiras ao manifesto que recebeu críticas severas por parte da classe artística e intelectual da época, que considerou a tomada de “consciência eco-cósmica” de Restany mais um apelo turístico, uma forma de colonialismo cultural, que um sincero convite à preservação da natureza.

O espaço geográfico-mental atravessado é a Amazônia “inventada” pelo olhar eurocêntrico, constantemente em jogo entre seu valor universal (“grande reservatório” natural do planeta, nas palavras de Restany) e por seu potencial local (a “floresta” enquanto escola, segundo Oswald de Andrade). Este (não) lugar, imaginado e imaginário, é também o local no qual tem assento o conflito entre Restany e a crítica brasileira, que, apesar dos tons irônicos e, por vezes, parodísticos de algumas das respostas ao Manifesto, aponta para os dilemas e as tensões que animaram o debate entorno de uma definição de identidade nacional, tanto na escala internacional como intra-nacional. Neste caso, a reconstrução histórica das reações provocadas pelo Manifesto do Rio Negro no contexto artístico brasileiro se baseou, principalmente, no ensaio crítico e historiográfico de Stéphane Huchet, *Pierre Restany: quel échos brésiliens?*¹⁰, no n°4 da revista *Natura Integrale – Speciale Brasile* (1979), nos contra-manifestos *Apoena Art Danger in Art* (1979) do coletivo T. Elliot, no *Manifesto do Rio Sena* (1979) de Rubem Valentim e Francisco Bittencourt e em uma seleção de artigos publicados na imprensa brasileira no período entre 1978 e 1979.

O recorte dos textos críticos produzidos por artistas, críticos e intelectuais em resposta ao Manifesto do Naturalismo Integral foi feito tendo em consideração a distinção entre as reações que se opuseram à proposta “naturalista” de Restany e aquelas que, por não se limitar ao ofício da crítica, enriqueceram o debate com novas propostas teóricas, aqui reunidas na categoria “opção terceiro-mundista” (*Manifesto do Rio Sena, Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*¹¹ de Mário Pedrosa e *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório* de Francisco Morais).

⁹ Neste caso, a referência é às entrevistas realizadas com Maria Bonomi, Hervé Fischer e Frederico Morais.

¹⁰ HUCHET, Stéphane. **Pierre Restany: quels échos brésiliens.** In *Le demi-siècle de Pierre Restany*, LEEMAN, Richard, org., Paris: Les Éditions des Cendres/INHA, 2009, p.311-324.

¹¹ Embora o *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* (1975) seja anterior ao *Manifesto do Rio Negro*, é aqui incluído entre “as respostas” ao *Naturalismo Integral* por representar uma importante chave de leitura do momento histórico no qual se insere o Manifesto de Restany, e por ter sido citado, pelo crítico

A “opção terceiro-mundista” de Pedrosa, presente também no texto *Variações sem Tema ou a Arte da Retaguarda*¹², é o contraponto teórico para uma leitura crítica do Manifesto do Naturalismo Integral no que diz respeito à relação natureza/cultura e a produção artística localizada abaixo do equador, entendida por Pedrosa como um ponto de virada das vanguardas européias e uma forma de resistência à “lei do aceleração dos ismos” imposta pela sociedade de massa. A contribuição teórica de Pedrosa e sua prática estético-política¹³ são considerados elementos paradigmáticos para entendermos o contexto político-cultural no qual se deu o lançamento do Manifesto do Rio Negro, em pleno momento de redemocratização do país e de gestação de um novo partido político que surgia por iniciativa de trabalhadores da cidade e do campo, de militantes de esquerda, intelectuais e artistas que se organizavam para construir “uma sociedade que respondesse aos interesses dos trabalhadores e dos demais setores explorados pelo capitalismo”¹⁴.

Em suma, a resistência é o momento abordado na parte conclusiva da dissertação que, de certa forma, como um jogo de espelhos, sintetiza algumas das questões abordadas nos capítulos anteriores. Neste sentido, a Amazônia “transnacional”¹⁵, o lugar onde nossa narração começa e onde chega ao epílogo, é o espelho do Brasil, inventado¹⁶ tanto quanto ela. Aqui, onde a modernidade mostra sua face obscura¹⁷ e a colônia chega ao grau extremo de significação, os binômios centro/periferia, global/local, colonialismo externo/endocolonialismo, centrais no debate sobre a definição de uma identidade latino-americana, tornam-se coordenadas imprescindíveis para se orientar no labirinto da selva.

Frederico Moraes, no texto *Re-escrevendo a história da arte latino-americana* (1997), como texto que teria sofrido plágio, por muitas das suas ideias estarem expostas no *Manifesto do Naturalismo Integral*.

¹² O texto, de autoria de Mário Pedrosa, foi inserido no catálogo da I Bienal Latino-Americana de 1978.

¹³ Neste ano, um ano depois da volta do exílio chileno, Pedrosa planeja, com Lygia Pape, a exposição de arte indígena *Alegria de viver, alegria de criar*, programada para acontecer no MAM/RJ. O incêndio que, em julho de 1978, destruiu o MAM/RJ e quase a totalidade de seu acervo, levou o crítico a se concentrar no projeto de criação do *Museu das Origens*, outro projeto que não saiu do plano das ideias.

¹⁴ O texto foi extraído do Manifesto de Fundação do Partido dos Trabalhadores. Disponível em: <http://www.pt.org.br/manifesto-de-fundacao-do-partido-dos-trabalhadores/>. Acesso em: 02/02/2018.

¹⁵ A definição é do curador Paulo Herkenhoff. **Amazônia: ciclos de modernidade**, São Paulo: Zureta, 2012, p.115. Catálogo da exposição.

¹⁶ Fernando Henrique Cardoso aborda a questão da “invenção” do Brasil no livro *Pensadores que inventaram o Brasil*, onde o sociólogo reflete sobre os textos de alguns dos mais representativos intelectuais brasileiros (Caio Prado, Celso Furtado, Antônio Candido, Florestan Fernandes, etc.) que, partilhando de uma mesma tradição cultural e determinados a explicar a formação histórica do Brasil, acabaram por “inventar” o país.

¹⁷ No livro **Trem fantasma. A ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva**, Francisco Foot Hardman discorre sobre a obscuridade do projeto moderno implantado na Amazônia a partir do fim do século XIX e início do século XX. O foco do discurso do autor é a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, cujo “delírio progressista arquetípico” guiado pelos princípios racionalistas cartesianos, jogou homens de todos os lugares do mundo na selva amazônica à serviço do capital, criando “subsistemas de aventuras humanas” populados por seres nômades (os próprios garimpeiros, camponeses, ribeirinhos, povoações indígenas etc.) desraizados e perseguidos.

A Amazônia inventada, a toponomástica das bienais ocorridas e perdidas, os fluxos migratórios de artistas e críticos do “primeiro” e “terceiro mundo” se cruzando no *mapa mundi* da arte, a inquietação (geográfica e conceitual) de artistas e intelectuais, de homens e mulheres não conformados, nos falam também de uma geografia inventada. Fortuitamente inventada.

Na rota de Deleuze e Guattari¹⁸, nos parece que uma perspectiva geográfica, mais do que histórica (certamente, não aquela linear ou progressiva), possa ser uma ferramenta privilegiada para refletir sobre o passado e o presente, para constituir espaços não apenas heterogêneos, mas sobretudo antagônicos. Neste caso, as perguntas mudariam: em que espaço se colocaria o Naturalismo Integral de Restany? E o *Discurso aos Tupiniquins e Nambás* de Pedrosa ou o *Manifesto do Rio Sena* de Bittencourt e Valentim?

A parte conclusiva do quarto capítulo é uma tentativa de responder a estas perguntas sob uma perspectiva geográfica-espacial, no sentido delineado pelo geógrafo Milton Santos, que define a geografia como aquela área do saber que “se ocupa das relações entre a sociedade e o seu entorno desde a comunidade humana e o planeta até a escala do lugar menor” (SANTOS, 2002, p.30).

A geografia e seu potencial narrativo é um dos temas abordados por Jamie Lauriano. Uma seleção das obras do artista paulistano abre cada capítulo, cumprindo a função de uma contra-cartografia. Nos termos da semiótica textual de Eco¹⁹, as obras de Lauriano nos ajudam a encher de significado os espaços não preenchidos pela nossa “máquina preguiçosa” ou a reforçar o que já está dito. As obras de Lauriano aqui apresentadas pertencem à série *Invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural*, que investiga a colonização do Brasil, aquela constitutiva-estrutural, que leva a considerar, até hoje, a Carta de Piero Vaz de Caminha o primeiro texto literário brasileiro.

A contra-cartografia de Lauriano, baseada em um jogo de interseção entre a prática cartográfica de demarcação dos conquistadores europeus (os opressores) e os

¹⁸ Deleuze e Parnet, no livro *Diálogos*, dizem que “há toda uma geografia nas pessoas”, querendo, com isso, afirmar que as pessoas são feitas de linhas. Este conceito foi retomado, em seguida, por Deleuze e Guattari no livro onde os dois filósofos afirmam que “(...) somos feitos de linhas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 72) ou, melhor, de “conjuntos de linhas”, de meridianos, geodésias, trópicos, fusos, que não possuem a mesma natureza. Algumas destas linhas são impostas de fora, outras inventadas por nós.

¹⁹ Ver ECO, Umberto. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 2001.

elementos culturais²⁰ dos povos imigrantes (os oprimidos), representa a visualização (geo)gráfica dos rastros do passado no presente. Se, de ontem para cá, a história se repete em um eterno retorno, a opção geográfica aparece, de novo, como uma oportunidade de reescrita da narração. Em um processo contínuo de negociação de territórios, de fronteiras (físicas e identitárias), de pertencimentos culturais, a releitura do passado constitui o ponto de partida para refletirmos sobre o presente, para ativar a força histórica do conhecimento, implícita no conceito de ruína, e para criar novas narrativas onde ao sujeito do enunciado é conferido o direito de ser também o sujeito da enunciação.

Neste sentido, Lauriano cumpre a tarefa do historiador que, lutando contra a “tempestade do progresso”, inscreve na *timeline* do Brasil as narrações silenciadas, omissas, censuradas²¹. Pois é ativando estes fragmentos que se pode mudar o presente e libertar o futuro que o passado não teve. Como ressalta Walter Benjamin na tese 14 de *Sobre o Conceito da História*, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’ ”²².

Assim, parece-nos que as contra-cartografias de Lauriano e as cartografias de Restany, inseridas no *mapa mundi* da grande narração da História da Arte, questionem também o papel dos museus, das instituições culturais, dos arquivos e dos historiadores dentro do sistema da arte, onde os papéis do artista e do historiador podem se encontrar em um propósito comum: lutar contra o esquecimento como forma de resistência.

²⁰ Para desenhar os mapas de *Aculturação* (2015), *Terra brasilis* (2015), *O que nos une nos separa - Lo que nos une nos separa* (2015) e *Amazônia Atlântica* (2017), Lauriano usa pemma branca, giz utilizado em rituais de Umbanda.

²¹ Nos mapas e cartas da série de *Invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural*, Lauriano apresenta elementos indicadores da História (como as datas das dezenas de tratados, firmados entre os países europeus, que definiram as divisões de território) e introduz, ao mesmo tempo, elementos cartográficos que distanciam-se da versão original dos mapas (como o fundo preto e a pemma branca no lugar de cores vivas para retratar a exuberância do região recém explorada).

²² BENJAMIN, Walter. **Sobre o Conceito da História**. In *Magia, Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, Vol. 1, p.226.

Figura - 1 Aculturação (série: Invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural), Jamie Lauriano, 2015. Lápis dermatográfico e pemba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) sobre algodão preto 110 x 105 cm. Foto cedida pelo artista.

1. A VIAGEM AO RIO NEGRO

Lundi 17 juillet. Départ pour la remontée du Rio Negro.

La matinée du lundi est consacrée aux préparatifs, à l'achat des provisions, au contrôle de l'essence, du moteur, des médicaments. Sepp et Frans sont passés maître dans l'organisations de ce genre d'expéditions. Je leur fais entièrement confiance et je m'en remets à eux. Ce qui permet de faire le minimum indispensable de courrier à destination de l'Europe, avant le grand silence vert.²³

Figura 2 - Foto do barco Robson Reis utilizado para a expedição no Rio Negro de Frans Krajcberg, Pierre Restany e Sepp Baendereck, 1978. ACA – Fundo Pierre Restany.

Assim começa a narração da expedição fluvial do Rio Negro nas páginas do diário de viagem de Pierre Restany, documento que é, ao mesmo tempo, narração íntima do fluxo de consciência do autor e registro minucioso e atento da construção de um discurso teórico-crítico que levou Restany à escrita do Manifesto do Naturalismo Integral.

²³ RESTANY, Pierre. **Le Journal du Rio Negro**. Marselha : Éditions Wildproject, 2012, p. 33. Tradução nossa: “Segunda-feira 17 de julho. Partida para subir o Rio Negro. A manhã da segunda-feira é dedicada aos preparativos, à compra dos estoques, ao controle da gasolina, do motor, dos remédios. Sepp e Frans são mestres na organização deste tipo de expedição. Confio plenamente neles e me entrego a eles. O que me consente de escrever o mínimo indispensável de correspondências para a Europa, antes do grande silêncio verde”.

A embarcação *Robson Reis* deixou Manaus no dia 17 de julho de 1978, subiu até a aldeia indígena de Camanaus, atravessou os rios Tiquié e Vaupés, voltando a Manaus, no final da viagem, no dia 15 de agosto. Ao total, foram 30 dias de expedição fluvial, atravessando algumas das áreas da floresta amazônica mais devastadas pelo processo de desmatamento e de descaracterização das povoações indígenas ribeirinhas.

A escolha do itinerário²⁴ foi de Frans Krajcberg e Sepp Baendereck, que organizaram a expedição, totalmente financiada por este último. Os dois artistas se inspiraram na *Viagem Filosófica* do naturalista luso-brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira, que, entre 1783 e 1792, percorreu os sertões da Amazônia até o Mato Grosso, marcando a história do naturalismo científico pela preciosa e detalhada descrição que ele fez das riquezas existentes na Amazônia, além de representar, ainda hoje, uma importante referência etnológica ao descrever e comparar os povos do “novo mundo” com os europeus. A expedição de Restany, Baendereck e Krajcberg re-percorreu parte do trajeto feito por Rodrigues Ferreira, especificamente parte do Rio Negro e seus afluentes: os rios Vaupés, Tiquié e Apiaú.

Além do crítico francês, do artista de origem polonesa, naturalizado brasileiro, Frans Krajcberg, e do artista e publicitário de origem iugoslava (igualmente naturalizado brasileiro) Sepp Baendereck, faziam parte da tripulação do *Robson Reis* o cinegrafista e fotógrafo André Palluch, e três ajudantes (um caçador e dois carregadores). As ligações políticas de Baendereck com as autoridades locais e “os bons contatos”²⁵ em Manaus permitiram que a expedição fosse organizada de forma relativamente rápida para uma expedição fluvial realizada na Amazônia de 1978, pois, entre o planejamento da expedição e o início da mesma, intercorreram, aproximadamente, quatro meses.

O grupo de viajantes, todos cientes da importância da documentação nos processos artísticos, registrou a experiência em diferentes maneiras e formatos. A expedição foi documentada através do registro fotográfico e dos desenhos de Sepp Baendereck, do filme em 16mm de André Palluch²⁶ (segundo a definição de Restany

²⁴ A descrição do itinerário e da tripulação, assim como parte dos detalhes da viagem e os custos da expedição, são especificados, por Baendereck, na carta escrita em data 21 de março de 1978 e destinada a Pierre Restany. ACA-Fundo Pierre Restany. Anexo A, p.288.

²⁵ A expressão é utilizada pelo próprio Sepp Baendereck na carta enviada para Pierre Restany antes da viagem. ACA-Fundo Pierre Restany.

²⁶ O fotógrafo e cinegrafista André Palluch nasceu em Budapest, na Hungria, em 11 de Julho de 1945. Chegou ao Brasil em 1957 e, em 1963, iniciou suas atividades no cinema, como assistente de direção, fotógrafo, câmera e montador em documentários institucionais. Conforme relatado por Olívio Tavares de

“um verdadeiro diário de bordo”), dos diaporamas de Frans Krajcberg e do diário pessoal de Pierre Restany.

Conforme afirmado por Restany no diário de bordo, a viagem ao Rio Negro tinha como objetivo inicial a realização de um filme de breve duração, o curta-metragem “Crônica da viagem ao Naturalismo Integral”. Segundo Restany, o filme, financiado e produzido pela *Denison Propaganda P/A*, empresa publicitária de propriedade de Baendereck, tinha como finalidade denunciar a situação de pobreza e indigência das populações ribeirinhas atingidas pelo processo de transformação econômica e geográfica provocado pela construção da Transamazônica.

O filme, montado e editado pelo crítico de arte Olívio Tavares de Araújo, foi realizado com o objetivo inicial de ser transmitido nos canais da televisão brasileira. Em um segundo momento, foram realizadas três versões do mesmo: em português, em italiano e em francês (esta última com legendas em inglês), para a circulação do Manifesto do Rio Negro nos eventos de lançamento do mesmo.

Atualmente, a versão italiana encontra-se no Arquivo da Domus, histórica revista de arquitetura e design de Milão (Itália), a versão em francês no Fundo Pierre Restany dos ACA de Rennes (França), enquanto a versão em português encontra-se em fase de aquisição pela Coleção Amazoniana²⁷ da Universidade Federal do Pará (UFPA), fundada e coordenada pelo professor e curador Orlando Maneschky que, ao adotar o “Amazoniana” no título da Coleção, aponta para uma “crítica ao exotismo de outrora que direcionou a constituição de várias coleções ‘brasileiras’”²⁸.

Quanto à viagem, embora de imediato não tenha alcançado os resultados esperados em termos de repercussão internacional, será lembrada pelos organizadores da empreitada como uma experiência biográfica marcante, cuja importância não está confinada no espaço-tempo de sua realização. Se, para Restany, a evocação da viagem

Araújo, na entrevista realizada no dia 5 de dezembro de 2017, Palluch foi contratado por Sepp Baendereck para a realização do filme-documentário “Crônica da viagem ao Naturalismo Integral”.

²⁷ Desdobramento do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Procultura de Estímulo às Artes Visuais 2010 da Fundação Nacional de Artes, a Coleção Amazoniana da Universidade Federal do Pará reúne as obras de 31 artistas contemporâneos, provenientes ou não da região, que tornaram a Amazônia “lugar de experiência” e de experimentação de práticas artísticas ativadas neste território, geográfico e mental. A coleção foi apresentada nas exposições: *Amazônia, Lugar de Experiência*, realizada entre 4 de outubro de 2012 e 6 de janeiro de 2013, no Museu da Universidade Federal do Pará e na exposição *Entre Lugares*, realizada entre 13 de dezembro de 2012 e 7 de janeiro de 2013 no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, ambas na cidade de Belém.

²⁸ MANESCHY, Orlando. **Por uma Coleção Amazoniana de Arte da UFPA**. Em: *Amazônia, Lugar de Experiência*. Processos artísticos na região Norte dentro da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. org: MANESCHY, Orlando. Belém: Ed. UFPA, 2013, p.33.

continuará ao longo da carreira até ser citada no último texto²⁹ escrito pelo crítico, para Krajcberg e Baendereck, a busca de uma linguagem expressiva continuará nos anos a seguir, reverberando em muitas outras viagens aos sertões amazônicos. Além das viagens que cada um realizou separadamente, os dois artistas voltaram a viajar juntos em 1980, percorrendo os rios Amazonas, Tapajós, Solimões e Jutai e, em 1982, ainda perseguiram o sonho de realizar uma nova expedição com Restany. A ideia, desta vez, era percorrer o Rio Solimões chegando até Quito, no Equador. Em 2 de fevereiro de 1982, Sepp escreve para Restany a seguinte carta:

Querido Pierre, considero essa nova “viagem filosófica” uma excelente oportunidade de recarregar de novas energias tanto o trabalho meu e do Frans, como os pensamentos teus filosóficos, estéticos, eróticos, críticos. Creio que o momento é muito oportuno porque certamente você vai cruzar em alguma das latitudes o Cousteau, então novamente vamos sacudir alguma coisa, e também um novo documentário, desta vez mais profundo e menos turístico do que no Rio Negro”³⁰.

Em outra carta escrita em 1983, Sepp retoma o assunto da segunda expedição ao naturalismo integral e revela que existia a intenção de publicar o diário de viagem que Restany escreveu durante a expedição de 78: “Estou cada vez mais entusiasmado com a segunda viagem ao naturalismo integral. O tempo está correndo. Ainda não tive contatos com a editora Abril sobre a publicação do teu jornal”³¹.

A intenção de realizar uma segunda viagem filosófica, que levasse a um resultado “mais profundo e menos turístico”, não se concretizou e para Restany, a experiência amazônica concluiu-se com a viagem ao Rio Negro de 1978. No entanto, o Manifesto do Naturalismo Integral, o principal desdobramento da viagem, continuou a viajar pelo mundo através dos projetos editoriais realizados por Restany nas décadas de 80 e 90: a revista *Natura Integrale* (1979 - 1982) e a revista *Natura/Cultura* (1986 – 1991).

²⁹ Pierre Restany faleceu em 29 de maio de 2003. Seu último texto crítico foi *Magia dell'Amazzonia* (Magia da Amazônia), publicado póstumo na revista Domus, em 8 de junho de 2003. O texto apresentava a exposição *Yanomami, l'esprit de la forêt* realizada entre 14 de maio e 12 de outubro de 2004 na *Fondation Cartier pour l'Art Contemporain* de Paris. Disponível em: <https://www.domusweb.it/it/arte/2003/07/08/pierre-restany.html>. Acesso em: 28/04/2018.

³⁰ A carta, datada 2 de fevereiro de 1982, foi encontrada, juntamente às outras duas cartas citadas (datadas 05/01/1982 e 06/06/1983) no Arquivo Multimeios do CCSP. Documentos não catalogado.

³¹ A carta, datada 6 de junho de 1983, foi escrita por Sepp Baendereck para Restany. Arquivos Multimeios CCSP, documento não catalogado..

1.1 O MANIFESTO DO NATURALISMO INTEGRAL

De autoria de Restany, o Manifesto do Naturalismo Integral, conhecido também como Manifesto do Rio Negro, foi escrito a bordo da embarcação *Robinson Reis*, no dia 3 de agosto de 1978, assinado pelo autor “em presença de Sepp Baendereck e Frans Krajcberg”³².

O Manifesto foi o principal desdobramento da viagem ou, pelo menos, o resultado da expedição que mais ganhou visibilidade, circulando na imprensa e nos vários seminários e eventos públicos organizados, entre 2 de fevereiro de 1979 e 18 de fevereiro de 1982, em dez países distribuídos nos 5 continentes³³. Com a finalidade de acrescentar a circulação do documento, foi realizada também uma versão do Manifesto em formato de cartaz³⁴, publicado pelas *Edizioni Apollinaire* de Guido Le Noci (1904 – 1983), *marchand* da *Galleria Apollinaire*³⁵ de Milão e amigo histórico de Restany que acompanhará o crítico na sua aventura italiana, dos anos 50 até a década de 1980.

Estratégia das relações públicas, Restany aproveitava taticamente as viagens de trabalho para promover e difundir projetos pessoais paralelos. Basicamente, os lançamentos do Manifesto aconteceram nos centros de arte e cultura das cidades frequentadas pelo crítico francês durante bienais, manifestações artísticas ou mesas redondas e seminários, nos quais Restany participava na qualidade de crítico ou convidado internacional. Do *Centre Pompidou* à *Columbia University*, da Prefeitura de

³² Assim se conclui o Manifesto do Rio Negro (ou do Naturalismo Integral), Anexo B, p. 289, 290.

³³ Ao longo da pesquisa, foram individualizados vinte e cinco lançamentos do Manifesto, eventos ocorridos em 1979 e 1980, nas seguintes cidades: conferência no Forum Club Méditerranée de Marrakech (02/02/79); conferência/debate no Centre George Pompidou de Paris (05/02/79); conferência no Palazzo Sormani de Milão (13/02/79); apresentação na Bienal de Sidney e conferências em lugares não especificados em Adelaide e em Melbourne (16/04/79 - 20/04/79); apresentação na Nishimura Gallery de Tokyo (20/05/79); conferência na Sala Arte Global de São Paulo (03/07/79); conferência/debate no Teatro Galpaozinho de Brasília (04/07/79); mesa redonda no Hotel Méridien de Rio de Janeiro (05/07/79); lugar não especificado em Curitiba (10/07/79); entrevista de Pierre Restany com o cotidiano *La Nación* em Buenos Aires (17/06/79); conferência no Museu Casabianca de Malo em Vicenza (14/09/79); relação de Krajcberg ao Congresso Parlamentar sobre a Amazônia em Brasília (dia não especificado do mês de setembro de 1979); debate na Cá Giustinian Biennale de Veneza (13/10/79); conferência na Columbia University de New York (22/10/79); conferência em lugar não especificado em New Jersey (01/11/79); seminário sobre áudio-visual e cinema de artista no Centre National de la Recherche Scientifique CNRS de Paris (17/11/79); Montecatini Terme (27/03/80 – 31/03/80); Roma (02/04/80); mostra retrospectiva de Dante Bighi em Copparo (julho e setembro de 1980); relação de Restany lida por J.P. Van Tieghem durante o Congresso AICA em Dublin (01/09/80 – 03/09/80); I Encuentro Internacional de la Critica de Arte em Benicasim, Castellón e Villafames (20/09/80 – 27/09/80); seminário no Center of Visual Art Studies do Institut Technology Cambridge em Massachussets (04/11/80).

³⁴ A imagem do cartaz foi utilizada para ilustrar a capa do primeiro número da revista *Natura Integrale*. Uma cópia do cartaz foi exibida em 2014 na exposição “Viagem sem fim”, realizada no Palacete das Artes de Salvador (BA), em ocasião da III Bienal da Bahia.

³⁵ É na *Galleria di Gui Le Noci* que Restany lançou, no dia 18 de abril de 1960, a primeira exposição do coletivo do *Nouveau Réalisme* que resultará, alguns meses depois, no Manifesto do movimento.

Milão à Galeria Nishimura de Tokyo, Restany utilizou seus contatos, suas viagens de trabalho e relações profissionais para colocar o Naturalismo Integral (e, consequentemente, sua atividade de crítico) no mapa geopolítico internacional.

Figura 3 - Convite do lançamento do Manifesto do Rio Negro no *Centre Culturel George Pompidou*, 05/02/1979. ACA - Fundo Pierre Restany.

A dificuldade de marcar uma linha de separação entre o que pertencia à rede das relações e o que resultava dos deslocamentos geográficos é uma constante na biografia do crítico francês, pois, como afirma o curador e escritor, Henry Meyric Hughes:

Il est difficile, dans le cas de Pierre Restany, de distinguer ce qui appartient aux domaine du réseau relationnel de ce qui relève de la géographie, tant ces deux aspects se confondaient pour lui.³⁶ (LEEMAN, 2009, p.343)

Redes e geografia são dois elementos chaves para entendermos muitas das escolhas feitas por Restany ao longo da própria carreira de crítico que atravessou mais de cinquenta anos de história de arte, chegando a ser considerado o mais importante crítico de arte francês do segundo pós-guerra.

³⁶ HUGHES, Henry Meyric. **Réseaux**. In *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris: Les Éditions des Cendres/INHA, 2009, p. 343-350. Tradução nossa: “É difícil, no caso de Pierre Restany, distinguir o que pertence ao domínio da rede de relações daquilo que depende da geografia, já que ele confundia estes dois aspectos”.

Uma definição que bem se aplica ao crítico é aquela de “geo-estrategista”, cunhada por outro crítico francês, Nicolas Bourriaud³⁷, para referir-se não apenas à habilidade restanyana de se deslocar estrategicamente pelo mundo, conformemente aos interesses profissionais, mas também à prática de observador e agente ativo nos fenômenos de geopolítica global.

Uma crítica “militante”, no sentido atribuído por Michel Ragon³⁸, ou de “intervenção”, segundo a definição de Stéphane Huchet³⁹, ou seja, uma crítica engajada, polêmica, combatente, cujo envolvimento estava indissolivelmente ligado à causa da emergência e da difusão do fazer artístico. Como Restany mesmo dizia, o crítico moderno deve “ser o testemunha de uma situação, a situação do artista e da obra de arte, do criador e da criação, em um dado momento no espaço e no tempo” (RESTANY apud LEEMAN, 2009, p.343). Como dizer que o lugar do crítico é sempre do lado do artista, que seu papel é aquele do intermediário com o público, seja onde for, na selva ou na cidade. E isto, claramente, implicava uma vida aventureira e nômade.

Assim como o Novo Realismo, o Naturalismo Integral também representou, na trajetória profissional de Restany, a partilha de uma experiência comum e de projeção de expectativas futuras com os outros protagonistas da viagem. No caso do Naturalismo Integral, o sentimento de irmandade se dará com Frans Krajcberg, com o qual Restany entrelaçará uma relação de amizade que conduziu o crítico a uma nova “sensibilidade ambiental”, à percepção da urgência das problemáticas ecológicas devida à crescente degradação do ecossistema absolutamente único da Amazônia⁴⁰.

No Manifesto do Rio Negro, as questões mais propriamente ecológico-ambientais se misturam com preocupações de outra ordem. Restany elabora o conceito do naturalismo integral a partir de reflexões que perpassam diferentes campos da especulação intelectual, tanto ligadas à estética e à crítica da arte, quanto à filosofia, à ecologia e à religião.

No que diz respeito ao exercício da crítica da arte, no Manifesto Restany resume e cristaliza a experiência do contato com a natureza amazônica e suas consequências

³⁷ Nicolas Bourriaud, cujo nome é ligado à Estética Relacional, foi muito apoiado por Restany, que viu nela um “marco histórico” e até mesmo “um modelo para ser seguido” internacionalmente (informação verbal extraída do discurso de Restany proferido em ocasião do lançamento da *biografia L’Alchimiste de l’Art* de Henry Périer, ocorrida em 1998 na Fundação Cartier de Paris, com mediação de Nicola Bourriaud. ACA-Fundo Pierre Restany).

³⁸ RESTANY, Pierre. **Os Novos Realistas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 12.

³⁹ HUCHET, Stéphane. **Partilhas no ambiente da crítica**. Porto Alegre: revista Porto Alegre, V. 16, Nº 27, novembro/2009 (p. 79). Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/18189/10700>. Acesso em: 13/03/2018.

⁴⁰ RESTANY, Pierre. **La Scuola della sensibilità globale**. Em: *Natura Integrale*, Milão: Vanni Scheiwiller, nº 1 – ano I abril-maio 1979.

reflexões sobre a arte contemporânea, evocando a imagem rousseauiana de uma “natureza original”, representada no texto pelo Rio Negro, e à qual o crítico se refere com termos chaves como “ultimo refúgio”, “grande verde” ou “grande natureza”.

Segundo Restany, a Amazônia, na sua acepção de *natura naturans*⁴¹, apresenta-se como o ambiente físico no qual é possível encontrar uma resposta ao “caos” da arte contemporânea, provocado pelo processo de “desmaterialização do objeto, iniciado em 1966”, definido por Restany “o fenômeno maior da história da arte contemporânea no Ocidente” (RESTANY; STRANO, 1979, p. 15). No texto *La Scuola della sensibilità globale*, Restany elenca os principais acontecimentos que, a partir de 1966, marcaram a passagem do processo ontológico de materialização do objeto artístico ao processo de desmaterialização do mesmo. Depois da “tirania monopolística do objeto”, da aventura do objeto, da recuperação do objeto através dos *ready-mades* de Duchamp, da multiplicação quantitativa do objeto da *pop-art*, teria se verificado - afirma Restany - o questionamento do objeto de arte, colocado, a partir de 1968, em “posição crítica”⁴². *Arte Povera*, Minimalismo e Arte Conceitual seriam as tendências artísticas que teriam marcado esta segunda fase de desmaterialização do objeto. A arte, colocando-se em posição crítica, “se interroga sobre sua imanência, sua necessidade, sua função” (RESTANY; STRANO, 1979, p.15).

Nesta leitura linear e progressiva da arte contemporânea, o Naturalismo Integral se apresenta como um ponto de chegada, uma resposta que, em virtude da sua tendência ao integracionismo, à generalização e ao “extremismo da estrutura da percepção”, mostra-se como uma “opção aberta”, um “fio de direção dentro do caos da arte atual”, que levaria à uma “reestruturação perceptiva” e à uma consequente “mutação atropológica final”.

A revelação vivida por Restany é imediata e repentina: é revelada através do “choque” provocado pela natureza rigorosa, por vezes infernal, da selva amazônica. Nesta volta à percepção objetiva, ao naturalismo não metafórico, o olhar do artista, do criador, volta-se para a purificação dos sentidos, procurando outras respostas aos questionamentos não atendidos pela civilização judaico-cristã.

⁴¹ A referência é ao pensamento do filósofo holandês Baruch Spinoza (1632-1677) exposto na obra *Ética*. Segundo o filósofo, o conceito de *natura naturans* se contrapõe ao conceito de *natura naturada*, onde o primeiro está indicando a natureza dinâmica, em devir, a perpetua criação divina, enquanto o conceito de *natura naturata* aponta para o aspecto estático de uma natureza já criada, que já alcançou seu estado de perfeição.

⁴² *Arte em posição crítica. Teoria e Prática* é o título da exposição que Restany apresentou na *Maison de France* de Rio de Janeiro em 1974.

A pergunta é colocada nas primeiras linhas do Manifesto: “*Que tipo de arte, que Sistema de linguagem pode suscitar uma tal ambiência-excepcional sob todos os pontos de vista, exorbitante em relação ao senso comum?*” (RESTANY; STRANO, 1979, p.3). A resposta, para Restany, é uma “arte naturalista”, “essencialista e fundamental”, em oposição ao “realismo”, ao “caos” da arte contemporânea, ao qual o Naturalismo Integral seria uma resposta, uma tentativa de sistematização e reorganização, uma disciplina da consciência perceptiva e planetária, uma volta ao “sentido oculto das coisas”, a serviço da imaginação e da sensibilidade.

Se no texto do Manifesto do Rio Negro a referência ao movimento dos Novos Realistas está nas entrelinhas, no texto *Commenti*⁴³, que circulou com o Manifesto na revista *Domus*⁴⁴, torna-se mais explícita. No tal documento, Restany apresenta uma série de comentários ao Manifesto, enquadrando o Naturalismo Integral no discurso sobre a “função desviante da arte” (*fonction déviante de l’art*), inaugurada pelo *ready-made* de Marcel Duchamp, definido pelo crítico como “o evento crucial da arte do século XX, a chave do seu duplo, do seu outro” (RESTANY; STRANO, 1979, p.6), capaz de tornar, através do “batismo artístico do objeto”, a arte “um problema de ordem moral, ligado à consciência de quem a considera como tal” (RESTANY; STRANO, 1979, p.8).

Último capítulo do discurso sobre *L’Altra Faccia dell’Arte*, o Naturalismo Integral acrescenta à visão do crítico uma nova direção, definida por ele mesmo “supremacia objetiva”, onde se molda uma nova noção de arte contrária à “tirania do objeto” (contra a metáfora do poder), em favor da desmaterialização do objeto de arte, e de uma preocupação com o destino do homem no mundo, para além das “balbuciantes” perspectivas ecológicas da época.

Vemos nas palavras de Restany a tentativa de delinear um ponto de transição de uma tradição obsoleta (aquela das vanguardas) para uma fase de renovação da linguagem artística que possa colocar “ordem no caos da desmaterialização da arte”, sem a pretensão de criar um movimento ou um estilo, pois, como afirma Restany nas páginas da revista *Natura Integrale*, o naturalismo integral não representa uma tentativa de criação de um movimento, mas uma possível resposta.

⁴³ O texto é uma espécie de diálogo entre Restany, Baendereck e Krajcberg, onde os três expandem as reflexões sobre a experiência amazônica a partir dos princípios expostos no Manifesto do Rio Negro. A data indicada no documento (8 de agosto de 1978) é posterior a data do Manifesto, escrito em 3 de agosto de 1978.

⁴⁴ O Manifesto foi publicado pela primeira vez em novembro de 1978, na revista de arte e design *Domus*, com o título *Le choc amazonien*. No ano seguinte, foi um dos artigos reunidos no livro *L’Altra Faccia dell’Arte* (RESTANY, Pierre. *L’Altra Faccia dell’Arte*. Milão: Editoriale Domus, 1979).

Com base no conceito de “apropriação do real”, a passagem do *Nouveau Réalisme* ao Naturalismo Integral e, paralelamente, da “natureza urbana” à “natureza clorofiliana”, não é traumática mas consequente, pois, segundo Restany, o ponto de convergência entre o *Nouveau Réalisme* e o Naturalismo Integral é metodológico e reside na abordagem ao real (RESTANY; STRANO, 1979, p.29).

Se no caso do Novo Realismo a realidade abraçada é aquela moderna, urbana e publicitária, no caso do Naturalismo Integral, trata-se de uma natureza “sentimental-clorofiliana”. Conforme afirmado por Restany, a mudança do tipo de natureza não corresponde uma alteração metodológica de “apropriação do real”: tanto os novos realistas quanto os naturalistas integrais fazem uma operação cumulativa, quantitativamente. O que diferencia os dois momentos é a definição de natureza: moderna, repleta de objetos industrializados, de máquinas e aberta às modificações permanentes do progresso técnico, no caso dos novos realistas, e clorofiliana-sentimental, fonte de “oxigênio mental” (RESTANY, 2012, p.124) no caso do naturalismo integral.

Ou seja, se os novos realistas estão ainda no campo dos objetos, a partir dos quais eles vão criando a própria sintaxe, uma visão totalmente objetivada da realidade exterior pensada como um conjunto de *ready-mades* visuais, os naturalistas integrais se situam no campo da percepção, da informação sensível sobre a natureza. É o objeto observado que muda, o olhar permanece o mesmo:

(...) Ce que import c'est que les nouveaux réalistes se soient comportés en véritable naturalistes, c'est-à-dire en parfaits intégristes de la perception. Leur attitude vis-à-vis de la nature industrielle et urbaine est dans le fond la même que celle de Frans Krajcberg vis-à-vis de la forêt vierge ou de la nature de l'Amazonie. Même révolution du regard, justifiée par la même discipline de la perception⁴⁵. (RESTANY, 2012, p.122).

O filósofo e crítico de arte, Carmelo Strano, lembrando Yves Klein, o artista que, segundo Restany, mais do que todos encarnou o espírito do *Nouveau Réalisme*, no texto *La natura urbana colorofilliana*, resumiu a similitude entre novos realistas e naturalistas integrais esboçada por Restany:

Direi semmai che una differenziazione tra Nouveau Réalisme e Naturalismo Integrale é riscontrabile soltanto sotto l'aspetto dell'epifania del colore: ché, dal punto di vista semantico, non vi è

⁴⁵ Tradução nossa: “(...) o que importa é que os novos realistas se comportaram como verdadeiros naturalistas, ou seja como perfeitos integristas da percepção. Sua postura diante da natureza industrial e urbana é, em última análise, a mesma de Krajcberg diante da selva ou da natureza da Amazônia. Mesma revolução do olhar, justificada pela mesma disciplina da percepção”.

alcuna differenza, né tanto meno alcuna dicotomia, tra il monocromo blu di Yves Klein e il monocromo verde dell'Amazzonia⁴⁶. (RESTANY; STRANO, 1979, p.9).

A referência ao artista Yves Klein se dá através do conceito de sensibilidade e de natureza presente na sua obra. No ensaio crítico *La scuola della sensibilità globale* (A escola da sensibilidade global), publicado no primeiro número da revista *Natura Integrale*, Restany afirma claramente que não tem nenhuma diferença entre o conceito de natureza de Klein ou de Arman e o de Krajcberg, pois a “grande natureza” é um fenômeno de sensibilidade global, ou seja, de apropriação profunda de um determinado contexto (o elemento variável), através de uma mesma metodologia participativa (elemento comum), a linguagem.

Como dizer que a operação de acumulação de objetos/natureza (materiais reciclados, descartes de máquinas, etc.), típicos da modernidade urbana, realizada por Jean Tinguely, equivale à mesma ação realizada no contexto da selva amazônica por Krajcberg, com troncos de árvores queimadas e terra vermelha, como denúncia da barbárie perpetuada pelo homem contra a natureza.

Figura 4 – **Fatamorgana - Méta-Harmonie IV**, Tinguely, 1985.
Armação de ferro, rodas de madeira, peças de plástico, instrumentos de percussão, lâmpadas, motores elétricos, 420 x 1250 x 220 cm. Musée Tinguely, Bâle.

⁴⁶ Tradução nossa: “Eu diria, no máximo, que uma diferenciação entre Nouveau Réalisme e Naturalismo Integral existe apenas na epifania da cor, pois, do ponto de vista semântico, não há nenhuma diferença, nem dicotomia, entre o monocromático azul de Yves Klein e o monocromático verde da Amazônia.”.

Figura 5 – **La Forêt brulée**, Frans Krackberg, conjunto de esculturas, 1980.

Em ambos os casos estamos diante de uma operação de síntese que aponta para um axioma compartilhado pelos novos realistas, tanto quanto pelos naturalistas integrais: a arte possui um enorme potencial revolucionário para o surgimento de uma nova sensibilidade que possa reformular a relação homem/natureza.

É na definição deste último ponto, a necessidade da definição de um novo equilíbrio do homem com o ambiente, que é possível encontrar, por um lado uma espécie de fidelidade de Restany aos princípios dos Novos Realistas e, por outro, as referências teóricas a outros campos do pensamento, referências que contribuíram à elaboração do conceito de naturalismo integral restanyano.

Quanto ao primeiro ponto, a “coerência conceitual” (grifo nosso) de Restany, que coloca o Manifesto do Naturalismo Integral em continuidade com o *Nouveau Réalisme*, revela-se na seguinte passagem:

Il est 17h30 et je me précipite sur le cahier pour consigner mes impressions et mes notes. La journée a été riche de contacts et d'expériences. Elle se termine en apothéose par un coucher de soleil spectaculaire dont les tropiques ont le secret: embrasement du ciel qui pourpre vire au rose, réflexion de la lumière sur les nuages et des nuages dans l'eau, mise en scène optique grandiose, qui vous coupe le souffle. J'ai du mal à me concentrer sur ma rédaction, troublé que je suis par le spectacle et les cris d'admiration qu'il suscite chez mes

compagnons de voyage. Sepp e Frans sont métamorphosés, émus jusqu'au bord des larmes.⁴⁷ (RESTANY, 2012, p.117).

O conceito de *choque*, a partir do qual o crítico francês edificou todo seu discurso teórico sobre o Naturalismo Integral e seu contato com a Amazônia, revela a fidelidade restanyana ao pressuposto romântico que caracterizou as vanguardas artísticas do século XX, fundado sobre o “imaginário da modernidade artística” marcado pela crença que os artistas e os intelectuais de vanguarda acordaram aos poderes transformadores da arte (FABBRINI, 2012, p.32). Neste sentido, o choque restanyano nos remeteria a noção kantiana de sentimento do sublime, “uma experiência singular, *sui generis*, porque sem correspondência na vida cotidiana”, onde a fruição estética corresponderia à experiência da desmesura, do “absolutamente grande” (segundo a terminologia kantiana), do Absoluto, do qual resultaria o sentimento de inadequação da faculdade de imaginação do observador diante tal grandeza (FABBRINI, 2012, p.35). Pois, Restany, em uma passagem do Manifesto afirma: “[...] a natureza é, e ela nos ultrapassa dentro da percepção de sua própria duração. Porém, no espaço-tempo da vida de um homem, a natureza é a medida de sua consciência e de sua sensibilidade” (RESTANY; STRANO, 1979, p.15).

Quanto à reflexão sobre a relação homem/natureza formulada por Restany, com relação à ecologia e à história da religião, possíveis influências teóricas poderiam ter vindo do campo da crítica ecológica à Teoria Judaico-cristã da Criação, do medievalista Lynn White Jr., que, no artigo *As raízes históricas de nossa crise ecológica*⁴⁸, acusou a doutrina bíblica da Criação de ter provocado a crise ecológica eclodida no século passado, devido à legitimação da superioridade do ser humano frente à natureza. Ainda segundo a crítica ecológica de White, o mandado divino de submissão do mundo ao ser humano teria marcado profundamente a cosmovisão da civilização ocidental, dando origem à atual instrumentalização e exploração da natureza.

O que nos leva a pensar que a teoria ecológica de White possa ter influenciado a formação do conceito de Naturalismo Integral de Restany é o fato de que o crítico afirma, no Manifesto, que o sistema de crenças judaico-cristã representaria um

⁴⁷ Tradução nossa: “São 17:30 e vou correndo para o caderno para registrar minhas impressões e comentários. O dia foi cheio de contatos e experiências. Ele termina em apoteose com um pôr do sol espetacular, cujo segredo está guardado nos trópicos: queimação do céu que de rosa vira roxo, reflexo da luz nas nuvens e das nuvens na água, encenação óptica incrível, de cortar o fôlego. Mal consigo me concentrar na minha escrita, perturbado pelo espetáculo e pelos gritos de admiração que provoca nos meus companheiros de viagem. Sepp e Frans estão transformados, comovidos até o ponto de chorar”.

⁴⁸ O artigo, publicado em 1967 na revista *Science*, provocou um escândalo, passando a ser considerado, em seguida, um marco do debate sobre a crise ambiental, sendo incluído em quase a totalidade de antologias dedicadas ao tema e publicadas na década seguinte.

obstáculo para o “progresso cultural” e para a criação de um novo tipo de relação homem/natureza baseada na interdependência, mais que no domínio do humano sobre o natural. Segundo o crítico, um tipo de ambiente único, como aquele representado pela floresta amazônica (o “último reservatório, refugio da natureza integral”), permitiria o surgimento de um tipo de sensibilidade “panteísta”, não fechada nos rígidos sistemas de crenças historicamente pré-determinadas e culturalmente impostas pelo Ocidente, mas aberta à uma “higiene da visão”, uma nova percepção do real.

A expressão “higiene da visão” remete a outra referência do Manifesto, à poética de Martial Raysse⁴⁹, um dos artistas que, em 1960, assinaram o Manifesto do Novo Realismo. A expressão, frequentemente utilizada por Restany nos seus textos, foi, na realidade, cunhada por Raysse em 1959 e, em 1961, deu o título à exposição *Hygiène de la vision* apresentada na Bienal de Paris daquele ano. Na poética de Raysse, a “higiene da visão” representa a superação da estética do passado e a proposta de uma nova sensibilidade artística no presente. Do ponto de vista formal e processual, a “higiene da visão”, na trajetória pessoal de Raysse, coincidiu com um momento de virada que levou o artista a abandonar o suporte bidimensional da tela para seguir com a assemblagem de objetos de plástico da sociedade moderna, atendendo, desta forma, o desejo de consumo surgido do processo de re-construção econômico-cultural da França do segundo pós-guerra.

Figura 6 - Etalage de Prisunic. Hygien de la Vision n°1, Martial Raysse, 1961.

⁴⁹ Participou do movimento do *Nouveau Réalisme* até 1970, ano da última participação com o grupo no *Festival do Nouveau Réalisme* realizado em Milão em ocasião da décimo aniversário do grupo.

A prática artística de Raysse, que encontra um eco nas reflexões de Roland Barthes⁵⁰, investigava uma sociedade que estava criando suas próprias “mitologias”, fascinada pelo espetáculo oferecido pelo plástico, pelas embalagens coloridas dos detergentes e, mais em geral, pelos materiais de descarte da sociedade moderna. Através da assemblagem, Raysse põe em relação o processo de “americanização” do estilo de vida francês do segundo pós-guerra com a tendência dos novos *standard* de produtos de higiene e, mais em geral, com o convite ao consumismo selvagem promovido pela propaganda.

A partir da década de 1960, Restany se apropria do termo até transformá-lo em uma expressão chave do dicionário pessoal que o crítico foi montando ao longo da própria carreira. No caso do Naturalismo Integral, o crítico utiliza a expressão com o intuito de invocar o choque provocado pelo encontro com a “natureza original” da Amazônia, uma natureza que “deve ser exaltada como uma higiene da percepção, e um oxigênio mental: um naturalismo integral, gigantesco catalisador e acelerador das nossas faculdade de sentir, pensar e agir” (RESTANY; STRANO, 1979, p. 15).

Voltando ao campo da ecologia (mas indo em direção à antropologia e à filosofia), o filósofo Gilles Tiberghien sugere interpretar algumas passagens do *Manifesto do Rio Negro* à luz da teoria da *Ecologia da Mente* de Gregory Bateson, cuja singular abordagem transdisciplinar do objeto de estudo combina o rigor da pesquisa científica⁵¹ à poética da imaginação.

No celebre livro *Steps to an ecology of mind* de 1972, o antropólogo afirma que o indivíduo é conectado ao ambiente externo através de uma rede definidas por fluxos de comunicação. Esta relação homem/ambiente é o que Bateson chama de “mente” ou processo mental que surge da interação entre diferentes elementos de um sistema. Para uma real e plena compreensão da realidade é necessário que o sistema constituído por “homem-ambiente-comunicação” seja considerado na sua integridade e na sua relação mútua.

Transferindo a questão para a análise do Manifesto do Rio Negro, as conexões entre a perspectiva bergsoniana da ecologia e o naturalismo integral de Restany seriam evidentes, segundo Tiberghien, na prioridade que Restany atribui ao processo de despoluição subjetiva (individual) sobre o processo de despoluição objetiva (ambiental). “Trata-se – afirma Restany – de lutar muito mais contra a poluição subjetiva do que

⁵⁰ Na década de 1950, o semiólogo francês, Roland Barthes, lançava o livro *Mitologias*, uma série de pequenos artigos publicados em jornais e revistas sobre os mitos do cotidiano da sociedade francesa, transmitidos pela sociedade como elementos fundadores de tradições e comportamentos.

⁵¹ Gregory Bateson era biólogo de formação e filho do geneticista William Bateson.

contra a poluição objetiva - a poluição dos sentidos e do cérebro contra aquela do ar e da água” (RESTANY, 2012, p.15).

Esta afirmação representa um dos pontos do manifesto mais analisados e questionados pela crítica, tanto por aquela parte que se manifestou contrária às ideias do manifesto, tanto por quem considera o mesmo um dos documentos fundadores do pensamento ecológico⁵².

Entre os opositores, identificados principalmente com a crítica brasileira que recebeu o manifesto no final da década de 1970 como uma operação do neo-imperialismo europeu, prevaleceu a posição de quem considerou o manifesto um documento disfarçadamente ecológico e embebido de “filosofia pessimista”⁵³ no que diz respeito à poluição visual e mental. Fernando Cerqueira Lemos, no artigo *Um manifesto romântico*, afirma:

Restany (...) dá um salto sobre a ecologia, passa por cima da poluição da terra, da água e do ar (considerando prioritário o combate à poluição dos sentidos), para cair no terreiro romântico da higiene da percepção, da alergia ao poder ou metáfora do poder.

Se por um lado a crítica brasileira não se reconheceu no repertório de referências morais proposto por Restany (a trama monoteística definida pela tríade: religião judaico-cristã, psicanálise e marxismo), por outro interpretou o manifesto restanyano como um convite a abandonar a dimensão urbana (e consequentemente o progresso industrial e cultural) para encontrar refúgio na selva, em um ideal de natureza romântica. Cerqueira definiu o pretencioso programa de Restany como uma “perigosa” deserção dos problemas urbanos, um apelo turístico que falta de objetividade.

Permanecendo no campo da crítica, mas indo para nossos dias, o filósofo e crítico de arte, Jacques Leenhardt, interrogado sobre a inserção do Manifesto do Rio Negro no campo da filosofia e da ecologia, afirmou que, se por um lado o naturalismo integral tem contribuído com o surgimento de uma consciência ecológica no nível internacional, por outro revela o real interesse de Restany por trás do manifesto:

⁵² Na França, o diário de viagem ao Rio Negro e seu manifesto foram publicados pela editora *Wild Project* na coletânea *Domaine Sauvage – ouvrages fondateurs de la pensée écologiste* (opere fundadoras do pensamento ecologista). Nos EUA, a curadora e historadora Lisa Crossman cita o Manifesto do Rio Negro entre os textos que, juntamente ao texto *La speranza progettuale* de Tomás Maldonado (1970) e à *Carta de Machu Picchu* redigida durante o Encontro Internacional de Arquitetos (1977), contribuíram a fomentar o debate internacional sobre a crise ecológica na América Latina.

⁵³ **O Pessimismo de Pierre Restany.** O Estado do Paraná, Curitiba, 22 de junho de 1979. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Autor não identificado.

Restany cherche une sortie du virage conceptuel. Il la trouve en faisant de l'art conceptuel une réponse critique au réalisme des objets, avec dans son point de mire le pop art. En tant que l'attention, la sensibilité perceptive à la nature y apparaît comme une solution, une issue, cela donne une place au travail de Krajcberg dans une histoire de l'art implicite dans les propos de Restany. En fait Restany ne s'intéresse pas à ce que les artistes qui ont vraiment fait une option éthique et politique en faveur de l'écologie proposent. Il ne les critique même pas: il les passe sous silence. Or à l'époque il y en avait déjà un bon nombre, y compris Klein.⁵⁴

A afirmação de Leenhardt nos leva a refletir sobre o momento histórico no qual se enquadra o Manifesto do Rio Negro e a trajetória profissional dos três viajantes. No caso de Restany, a expedição ao Rio Negro revela o interesse de Restany para as “novas” áreas artísticas situadas às margens dos centros hegemônicos. Nesta perspectiva, o Naturalismo Integral se torna uma espécie de reinvenção, de reproposição, em chave tropical, dos preceitos do *Nouveau Réalisme*, para restabelecer a enfraquecida supremacia cultural francesa e reduzir o expansionismo norte-americano capitaneado pela *Pop-Art*.

Segundo Leenhardt, a tentativa restanyana se apoiaria na consagração da obra de Krajcberg, que, embora na década de 1970 já tivesse alcançado um certo crédito nas instituições e no meio cultural brasileiro, encontrava-se ainda no processo de construção de uma própria linguagem artística que lhe permitisse associar, indissolivelmente, seu nome à causa ecológica. Aliás, foi em ocasião da própria exposição no CNAC (*Centre National d'Art Contemporain*) de Paris em 1975, que o artista chegou à conclusão que bem mais importante que usar a natureza como matéria-prima do próprio trabalho, era tornar-se “o corpo que dá voz ao grito da natureza”⁵⁵.

Quanto ao patrocinador da iniciativa, o homem que tornou tudo possível, do ponto de vista material e logístico, Bandereck era, entre os três, quem mais precisava associar seu nome ao de um crítico de arte renomado, quem mais precisava construir uma imagem de artista comprometido com a natureza brasileira e atuante aos olhos de uma crítica incomodada com a figura do rico publicitário com pretensões artísticas. Seu

⁵⁴ Entrevista realizada em 22 de abril de 2016. Tradução nossa: “Restany está procurando uma saída da virada conceitual. Ele alcança seu objetivo tornando a arte conceitual uma resposta crítica ao realismo dos objetos, tendo a pop-arte como foco. Como tal a atenção, a sensibilidade perceptiva diante da natureza, aparece como uma solução, um resposta, situando a obra de Krajcberg na história da arte implícita nas declarações de Restany. Na verdade, Restany não está interessado nas propostas dos artistas que realmente optaram pela ética e pela política em favor da questão ecológica. Ele nem mesmo os critica: ele os ignora. No entanto, na época já havia um número bom, incluindo Klein”.

⁵⁵ **Frans Krajcberg: Imagens do Fogo**, catálogo expo., Rio de Janeiro: Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna da Bahia, 1992, p.52.

poder, seu dinheiro e sua profissão de publicitário o tornavam o emblema da exploração econômica do capital cultural brasileiro. Nas águas do Rio Negro, o batizado artístico poderia libertá-lo desse pecado.

Voltando à análise do Manifesto, outro referencial teórico sobre o qual se funda o naturalismo integral é o filósofo Henri Bergson, conforme observado pela historiadora Rosemary O’Neil⁵⁶. A referência no texto do Manifesto é à expressão bergsoniana de “experiência integral”, que Restany evoca quando descreve o tempo da viagem fluvial como uma experiência da duração que se traduz mais em uma percepção intuitiva, que em um conhecimento intelectual (O’NEIL apud LEEMAN, 2012, p.180).

Como Restany mesmo diz nas páginas do diário:

Comme je tiens ce carnet de bord, il est bien certain que je me rends compte de la succession des jours. Mais le monde dans lequel nous vivons est à la fois tellement vaste, tellement clos, tellement perdu et secret, les distances sur l’eau sont tellement relatives (...) que j’ai l’impression qu’un invisible diaphragme s’est abaissé et qu’il me/nous sépare de la réalité, de la vie réelle, de la durée réelle.⁵⁷ (RESTANY, 2012, p.129).

Isso nos remete à metafísica bergsoniana e ao conceito de “experiência” enquanto “consciência”, no encontro com algo transformador que se traduz, para Restany, numa experiência nova e profunda:

Le journal deviant l’incarnation de mon monde, le seul moyen à ma portée de ne pas subir passivement l’ambiance extérieure, son poids de moiteur, d’inconstance, d’imprécision (...) refuge contre les autres, comme plaine disponibilité vis-à-vis de moi-même⁵⁸. (RESTANY, 2012, p.130).

O encontro consigo mesmo e com a natureza brasileira propiciou ao crítico o entendimento do caráter “global” da Amazônia, algo abstrato e inimaginável que o homem moderno poderia colher somente através da experiência direta de um tal ambiente excepcional, “exorbitante em relação ao senso comum”. A dimensão do “choque” vivenciado por Restany é tal que o crítico fala de “panteísmo prático” para

⁵⁶ O’NEIL. Rosemary. **Le “Naturalisme Integral” de Pierre Restany**. In *Le demi-siècle de Pierre Restany*. Paris: Les Éditions des Cendres/INHA, 2009, p.173-189.

⁵⁷ Tradução nossa: “Escrever este diário de bordo me dá a garantia de perceber a sucessão dos dias. Mas o mundo no qual estamos vivendo é, ao mesmo tempo, tão grande, tão restrito, tão perdido e secreto, as distâncias na água são tão relativas (...) que tenho a impressão que um diafragma invisível desceu e que me/nos separa da realidade, da vida real, da duração real”.

⁵⁸ Tradução nossa: “O diário se transforma na encarnação do meu mundo, o único meio ao meu alcance para não sofrer passivamente o ambiente externo, o peso da sua umidade, rarefação, imprecisão (...) refúgio contra os outros, como uma plena abertura comigo mesmo”.

descrever a experiência metamórfica provocada pela “natureza integral”, uma natureza “que é e que nos ultrapassa dentro da percepção da sua própria duração”. Uma natureza, isto é, total, plena, sensorialmente autônoma e pre-existente ao homem. A floresta como Alma mater da nossa sensibilidade.

Reconhecendo na natureza amazônica o poder de-poluente da sociedade moderna, de certa forma, Restany tenta superar os limites do humanismo tecnológico que não tinha ainda fornecido as devidas respostas para a superação de uma crise humana e intelectual que mostrava sua decadência no seu correspondente ambiental. A crise ecológica, que marca a década de 1970 e que torna-se mais evidente nos anos 80, lança um apelo para uma solução urgente:

La crise de l'énergie nous ouvre impérativement la voie d'une recherche prospective d'urgence. Une supertechnologie de la pauvreté basée sur le retour aux éléments naturels. AIR, TERRE, SOLEIL, MER-VENT, FEU, LUMIERE, EAU.⁵⁹ (RESTANY, STRANO, 1980, p.3).

A arte contemporânea “barômetro da poluição moral” da sociedade contemporânea, pode chegar a uma solução antes dos cientistas e dos estatísticos. Aos artistas contemporâneos, afirma Restany, a tarefa de indicar o caminho para adquirir uma “nova consciência que responda aos tormentos e as demandas do nosso final de século”.

1.2 A REVISTA *NATURA INTEGRALE*

A partir da escrita do Manifesto do Naturalismo Integral, Pierre Restany começou uma reflexão sobre a relação entre Arte e Natureza que veio a se concretizar nas páginas da revista-laboratório *Natura Integrale*⁶⁰, fundada por ele e pelo filósofo Carmelo Strano em 1979 e publicada em vinte números bimestrais, até 1982. A revista, idealizada e projetada por Restany, foi financiada inicialmente pela Editora Vanni Scheiwiller e, em um segundo momento, por Guido Le Noci. Distribuída entre os

⁵⁹ Tradução nossa: “A crise energética está abrindo as portas para a procura de uma prospectiva urgente. Uma supertechnologia da pobreza baseada no retorno aos elementos naturais. AIR, TERRA, SOL, MAR-VENTO, FOGO, LUZ, ÁGUA.”.

⁶⁰ A revista, que contém o manifesto do Naturalismo Integrale traduzido em 4 idiomas (inglês, francês, português e italiano), foi distribuída nos 5 continentes: na Europa (Itália, França, Espanha, Inglaterra, Alemanha, Bélgica, Suíça, Grécia, Luxemburgo, Principado de Mônaco), na África (Etiópia, África do Sul, Líbia), nas Américas (norte: Canadá, Estados Unidos; sul: Brasil, Argentina e Venezuela) na Ásia (Irão) e na Oceania (Austrália). Os vinte números da revistas são guardados nos acervos do Museu Casabianca de Vicenza (Itália) e nos Archives de la Critique de l'Art de Rennes (França).

contatos profissionais de Restany e as instituições culturais com as quais o crítico pretendia estabelecer um diálogo ou com as quais já tinha trocas e colaborações, contava com a colaboração de artistas, críticos e intelectuais, principalmente concentrados no eixo Milão-Paris.

Figura 7 - Capa do primeiro número da revista *Natura Integrale*, Número 1, Ano 1º, abril-maio 1979. Arquivo Museu Casabianca.

Na primeira página do 1º número da revista (ano 1979), é abertamente declarada a finalidade da mesma:

La collaborazione é aperta a tutti, previa intesa con la direzione o approvazione della stessa. Questa pubblicazione viene inviata su scala mondiale a: operatori culturali, scrittori, artisti delle varie branche dell'arte, musei, pinacoteche, critici, collezionisti, biblioteche pubbliche, gallerie d'arte, mercanti, istituti di lettere delle principali università (...) Ora viene il tempo delle analisi e delle verifiche, a cui ci si avvia con la parsimonia, diremmo, della spontaneità e della naturalezza delle cose. Con queste caratteristiche e questi scopi nasce

questa rivista-laboratorio sulla sensibilità comune.⁶¹ (RESTANY; STRANO, 1979, p. 1)

No texto de abertura do primeiro número da revista, Carmelo Strano define *Natura Integrale* como uma revista sobre a “sensibilidade comum”, cujo objetivo principal é questionar o papel da arte. O objetivo de *Natura Integrale*, segundo o filósofo, está inscrito na definição de “revista-laboratório”: um lugar de discussões aberto à todos, um estímulo para uma reflexão universal que supere as (de)limitações geográficas e que inaugure uma nova época, uma nova maneira de olhar à arte.

Recentemente entrevistado sobre sua participação na criação da revista, o filósofo italiano Strano narrou o clima de entusiasmo e de efervescência que acompanhou o nascimento de *Natura Integrale*:

Pierre aveva appena fatto l'esperienza amazzonica. Era effervescente. Pochi incontri in cui si parlò del più e del meno (in terreno professionale), e fu subito sodalizio tenuto a battesimo proprio dall'idea di una rivista nella quale dibattere tematiche tese a capire il dopo, rispetto alle acque agitate di quel momento. Non ultimo, il valore catalizzatore del suo manifesto sul Naturalismo Integrale. Che io non feci fatica ad assumere (...) poiché davo l'opportuna importanza al valore metaforico del testo di Restany. Prendemmo subito la decisione di fondare la rivista *Natura Integrale* diretta da entrambi.⁶²

Em outro momento da entrevista, questionado sobre o porquê da relação Natureza/Cultura como tema principal da revista, o filósofo italiano afirma que naquela época o binômio natureza/cultura era considerado o centro do qual se originava toda uma série de outras problemáticas emergentes, além de representar o principal assunto da agenda política internacional: “In quel periodo era continuamente dibattuto il tema

⁶¹ Tradução nossa: “A colaboração está aberta à todos, sujeita ao acordo com a direção ou aprovação da mesma. Esta publicação é enviada mundialmente aos: operadores culturais, escritores, artistas das vários tendências artísticas, museus, pinacotecas, críticos, colecionadores, bibliotecas públicas, galerias de arte, marchands, departamento de letras das principais universidades (...) Agora é o tempo de análise e avaliação, a qual se começará com a parcimônia, digamos assim, de espontaneidade e naturalidade das coisas. Com estas características e estes propósitos, nasce esta revista-laboratório sobre a sensibilidade comum.”.

⁶² A entrevista foi realizada em 14 de novembro de 2017. Tradução nossa: “Pierre tinha acabado de fazer a experiência amazônica. Ele era efervescente. Poucas reuniões em que se falou sobre isso e aquilo (em campo profissional) e foi logo união, batizada pela idéia de uma revista na qual discutir questões voltadas para a compreensão do que veio depois, em comparação com as turbulentas águas da época. Por último, mas não menos importante, o valor catalizador do manifesto do Naturalismo Integral. Que eu abracei logo (...), no momento que atribuía a devida importância ao valor metafórico do texto de Restany. Imediatamente tomamos a decisão de fundar a revista *Natura Integrale* dirigida por ambos”.

dell'inquinamento ambientale, anche a causa dell'affondamento di navi cisterne cariche di petrolio. Natura, quindi. Ma né Pierre né io eravamo naturalisti”⁶³.

A emergência de uma preocupação ambiental a que se refere Strano começou a se concretizar, no nível internacional, na década de 1970 e o ano da viagem ao Rio Negro, 1978, foi também o ano do primeiro desastre ambiental ligado ao derramamento de petróleo no mar, ocorrido a poucos quilômetros da costa da Bretanha, na França⁶⁴.

Restany e Strano perceberam que, a partir de uma questão mais ampla e com repercussões internacionais - a poluição do meio ambiente -, era possível tornar a reflexão sobre a dimensão individual da “poluição subjetiva”, tema de debate, para a multiplicação dos resultados da operação estético-teórica realizada por Restany durante a viagem ao Rio Negro, ou seja, o Manifesto do Naturalismo Integral. Uma multiplicação de resultados que, no caso da revista *Natura Integrale*, chegou a produzir um efeito de redundância, se considerarmos que o Manifesto do Rio Negro foi publicado em quase todos os números da revista, sempre nos 4 idiomas (inglês, francês, português, italiano), até chegar no número 20, o último da revista dedicado ao Manifesto DAD de Strano, com o qual se interrompeu também a colaboração dos dois.

A este respeito, são significativas as palavras de Strano quando interrogado sobre a reação de Restany às críticas recebidas pelo Manifesto no Brasil, sublinhando o distanciamento político de Restany das questões propriamente ambientais que interessavam o Brasil nos anos 70:

Non ha mai parlato di correlazione della sua esperienza amazzonica con progetti o eventi politici. Né, penso, avrebbe potuto farlo, se non in via di esame distaccato di simili situazioni. Occorre tenere presente che mise tutta l'enfasi possibile sul termine “shock” (...) Intelligente e sensitivo com'era, penso si sia reso conto che, esistenzialmente parlando, avrebbe potuto insistere in questo terreno, magari rimuginandolo dentro di sé.⁶⁵

⁶³ Tradução nossa: “Naquela época, a questão da poluição ambiental vinha sendo continuamente debatida, também devido ao naufrágio de navios que transportavam petróleo. Natureza, portanto. Mas nem eu nem Pierre, éramos naturalistas”.

⁶⁴ Em 16 de março de 1978, o navio petroleiro *Amoco Cadiz* partiu-se em dois gerando um dos maiores crimes ambientais da história. Em 1979 registraram-se ainda dois casos de crimes ambientais provocados pelo vazamento de petróleo: a explosão da plataforma de petróleo Ixtoc 1 Oil Well no Golfo de Campeche no México que provocou o vazamento de 140 milhões de galhões, e o *Atlantic Empress*, a maior marea de petróleo provocada pela colisão entre os navios *Atlantic Empress* e *Aegan Captain*, que transportavam, respectivamente, 276.000 e 200.000 toneladas de petróleo bruto.

⁶⁵ Tradução nossa: “Nunca falou sobre a correlação da sua experiência amazônica com projetos ou eventos políticos. Nem, eu acho, poderia ter feito isso, se não de forma destacada de tais situações. Deve-se lembrar que colocou toda a ênfase no termo “choque” (...) Intelligente e sensível como ele era, acho que percebeu que, existencialmente falando, ele poderia insistir nesse ponto, talvez de forma introspectiva”.

Acredita-se que a revista *Natura Integrale* foi criada com a função não apenas de instituir uma plataforma de debate entorno de determinados temas, mas sobretudo com o intuito de desdobrar e multiplicar os resultados da viagem ao Rio Negro (Manifesto do Naturalismo Integral *in primis*) que, em 1979, um ano depois da expedição e do lançamento do Manifesto, ainda não tinha provocado o interesse esperado por Restany, Krajcberg e Baendereck.

A operação de difusão do naturalismo integral, começada com *Natura Integrale*, não se concluiu com o fim da revista. Terminada a colaboração com Carmelo Strano, Restany transferiu o debate sobre a relação arte/natureza para as páginas da revista *Natura/Cultura* que, entre 1986 e 1990, dirigiu com o editor italiano Sergio Iagulli, sediado na cidade de Salerno (Itália), onde, na década de 1980, o filósofo Mario Costa fundou, no Departamento de Comunicação da Universidade de Salerno, *Artmedia*, laboratório permanente dedicado à relação entre tecnologia, ciência, filosofia e estética. A revista, desdobramento do *Centro Internazionale Multimidia* (Centro Internacional Multimídia), fundado por Sergio Iagulli e Giancarlo Cavalli, propunha a reflexão sobre a relação do indivíduo com o meio ambiente, a partir do conceito de “estética difusa”, que considerava a estética como fato social e não exclusivamente artístico.

Restany, mais uma vez, ativou a própria rede de colaboradores para continuar um debate “filosófico-estético” nas páginas da nova revista. Participaram do projeto artistas como os argentinos Horácio Zabala, Carlo Guinzburg, Hervé Fischer e o filósofo e crítico Vilém Flusser, dentre outros.

O Manifesto do Naturalismo Integral passava a ser publicado nos números semestrais da revista e Restany continuava a analisar a sociedade brasileira:

La risposta dei brasiliani davanti alla campagna di stampa internazionale relativa agli abusi contro la natura in Amazzonia è stata oggi totalmente simile alla reazione della scena artistico-culturale brasiliana nei confronti del mio Manifesto del Rio Negro del 1978. Sono passati più di dieci anni e il problema rimane bloccato. Anzi le cose sono peggiorate (...) Il problema della natura in Brasile è un problema totalmente brasiliano, fa parte integrante della problematica culturale dell'intera nazione. E l'intervento straniero viene sentito come un attacco imperialista (...) Il Brasile continua e continuerà a rimanere il gigante senza testa, e il grande colosso coi piedi di argilla.⁶⁶ (RESTANY, 1990, p. 8).

⁶⁶ Tradução nossa: “A resposta dos brasileiros diante da campanha da imprensa internacional contra os abusos da natureza na Amazônia é hoje totalmente semelhante à reação da cena artístico-cultural brasileira ao meu Manifesto do Rio Negro de 1978. Mais de dez anos passaram e o problema permanece parado. Pelo contrário, as coisas pioraram (...) O problema da natureza no Brasil é um problema totalmente brasileiro, é parte integrante do problema cultural de toda a nação. E a intervenção estrangeira

Como se pode observar pelo percurso editorial trilhado pelo Manifesto no período pós-Amazônia, a partir de 1978 até os primeiros anos da década de 1990, o interesse de Restany se concentrou na relação homem/natureza, e como o próprio crítico afirmou em várias ocasiões, a experiência com a natureza brasileira marcou incontestavelmente sua vida.

1.3 OS VIAJANTES

Figura 8 – **Canoa 24/30 julho 1978**. Rio Negro V. Santa Isabel. Camanaus.

ACA-Fundo Pierre Restany

O impacto da expedição amazônica na biografia dos três viajantes é um importante ponto de reflexão para entendermos as expectativas e as projeções que motivaram os participantes a emprender uma viagem que se destaca pelo valor messiânico, mais que pelo pontencial exploratório.

É importante sublinhar que, tanto a respeito de Restany como de Krajcberg e Baendereck, não existem biografias oficiais que tenham sido escritas sem a participação dos diretos interessados. No presente trabalho, para a análise da trajetória de Restany, foram utilizadas, como fontes bibliográficas, as biografias escritas por terceiros com a colaboração do crítico francês: *Une vie dans l'art. Entretiens avec Jeans François Bory* (onde Restany aparece como autor da biografia) e *L'Alchimiste de l'art* de Henry Périer.

é sentida como um ataque imperialista (...) O Brasil continua e continuará a ser o gigante sem cabeça, o grande colosso com os pés de barro.

Ambas, tanto do ponto de vista estilístico quanto pela ênfase dada aos recortes histórico propostos, apresentam tons de autobiografias, mais que de biografias. Mais dois livros compõem a bibliografia sobre a vida e a obra de Restany: *Pierre Restany: l'eco del futuro* da colecionadora Lucrezia De Domizio Durini e *Pierre Restany. La Part des Anges* organizado por Cristiana Trivellin que com Restany colaborou durante os anos da direção da revista de arte D'Ars. Nas primeiras duas biografias, a participação de Restany se deu de forma direta, através de entrevistas realizadas *ad hoc*, enquanto o terceiro e o quarto livros foram organizados a partir de leituras, entrevistas e reflexões críticas de Restany sobre temas que atravessaram transversalmente a atividade do crítico. Além destes textos, a análise contou com os ensaios críticos reunidos no livro *Le Demi-siècle de Pierre Restany*, organizado por Richard Leeman com a participação de 46 colaboradores, entre críticos e artistas, que, entre 30 de novembro e 1 de dezembro de 2006, participaram do homônimo colóquio⁶⁷ organizado pelo INHA (Institut National d'Histoire d'Art), em colaboração com a Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA).

No caso de Krajcberg e Baendereck, a escassez de informação é devida ao passado dramático vivido pelos dois, relacionado à experiência traumática da segunda guerra mundial. Krajcberg e Baendereck, enquanto vítimas de guerra, compartilharam um sentimento comum: a reelaboração da memória a partir de uma prática artística entendida como estratégia que permite a travessia da experiência traumática, possibilitando a (re)construção da própria existência. Ambos chegaram no Brasil no mesmo período do pós-guerra e sem levar nada da vida precedente: nenhuma lembrança ou testemunho. Ambos emigrantes, encararam o Brasil como uma possibilidade de resgate humano e profissional.

Para a reconstrução da biografia de Frans Krajcberg foram utilizadas, como principais fontes, a biografia *La traversé du feu*, escrita por Claude Mollard e Pascale Lismonde, em colaboração com o próprio artista, e o texto escrito por Restany em ocasião da exposição de Krajcberg no CNAC de Paris, em 1975.

A vida de Sepp Baendereck e os poucos dados biográficos referentes ao período pré-Brasil do artista, foram reconstruídos a partir do texto de autoria de Restany *Sepp Baendereck: un chant brut de la nature en harmonie avec le souffle charnel de la vie*, prefácio do livro *Sepp Baendereck* publicado pelo Musée de Poche em 1975.

⁶⁷ O colóquio *Le demi-siècle de Pierre Restany* ocorreu entre Paris e Milão e teve como membros do comitê científico Nicolas Bourriaud, Richard Leeman, Henry Meyric Hughes e Jean-Marc Poinot.

Os dois textos de autoria de Restany sobre Krajcberg e Baendereck, ambos “comissionados” pelos artistas ao crítico com a finalidade de serem publicados, configuram-se como relatos de histórias de vida, como biografias (re)constituídas a partir dos relatos dos diretos interessados, aos quais acrescenta-se a análise crítica dos procedimentos artísticos.

Nesta perspectiva, se, por um lado, os textos de Restany constituem uma fonte importante — e rara, do ponto de vista quantitativo — para superar a indigência resultante da falta de arquivos e documentos relativos aos períodos pré-Brasil de Krajcberg e Baendereck, por outro lado, representam uma construção que se soma àquela já endêmica da própria expedição de 1978.

1.3.1 Pierre Restany: da natureza urbana à natureza clorofiliana

“Animal urbano”, “*deus ex machina*”, “crítico artista”, “crítico militante”⁶⁸ são apenas alguns dos muitos epítetos que Restany recebeu de amigos e colegas que tiveram a oportunidade de colaborar com ele. Uma variedade de definições associada a uma personalidade complexa que atravessou diferentes áreas de atuação: da função pública ministerial à crítica, do jornalismo à curadoria, da consultoria para instituições culturais ao colecionismo da arte contemporânea, da direção de revistas especializadas⁶⁹ à criação de uma escola de design e arquitetura⁷⁰. Mais que de ecletismo, pode-se falar em transversalidade, pois em Restany todas essas atividades coexistiram, conferindo à atividade crítica de Restany um caráter menos acadêmico e mais independente, se comparada àquela de outros crítico do século XX.

A narração biográfica de Restany começa com os primeiros passos dados no campo da crítica de arte. Muito pouco se sabe a respeito da infância, transcorrida na casa paterna de Casablanca, e dos anos da vida acadêmica dividida entre a Itália, a França e a Irlanda.

⁶⁸ As definições citadas são, na ordem, de: Lucrezia De Domizio Durini, Stefano Casciani, Federica Marangoni, Michel Ragon.

⁶⁹ Restany colaborou, de forma ininterrupta, com as revistas: *Domus*, *D'Ars* (Itália), *Cimaise*, *Planète*, *Plexus*, *Combat*, *Arts Loisirs* e *Art et Spectacle* (França). Colaborações esporádicas o ligaram as revistas *14 Soli* e *Galerie des Arts* e ao jornal francês *Le Monde*.

⁷⁰ Em 1984 foi um dos fundadores da Domus Academy de Milão, um programa de pós-graduação em design e arquitetura ligado ao projeto editorial da revista Domus.

Filho do diretor da *Compagnie Marocaine*⁷¹ de Casablanca, Restany passou sua infância no Marrocos, em um ambiente burguês da França colonial, até os estudos secundários. Depois da licenciatura em Letras, Restany mudou-se para a Itália e, em seguida, para a Irlanda onde deu continuação aos estudos em Estética e História da Arte começados na Universidade de Pisa. Desprovido de qualquer vocação pedagógica, Restany decidiu renunciar à carreira de professor e desabrochar sua “vocação residual” de crítico de arte, participando do debate sobre arte contemporânea que animava a cena europeia do início dos anos 50.

Instalado em Paris a partir de 1948, publicou os primeiros ensaios de crítica literária em 1952, colaborando com as revistas *Libres Propos* (Paris) e *Symphonie* (Algéria). Paralelamente, exerceu a profissão de responsável das relações no Parlamento (*chargé des relations*) e, a partir de 1954, trabalhou em todos os gabinetes ministeriais de Charbal-Delmas e de Corniglion-Molinier, passando a escrever os discursos ministeriais da IV República.. Foi o próprio Restany a informar, em ocasião da apresentação da biografia *L'Alchimiste de l'Art*, sobre sua ligação com o governo de Charbel-Demas, devido à especialização adquirida na redação de discursos ministeriais:

Je suis passé pour tous les ministeres, de Sabon et de Cornillon-Moligné aussi (...) Entre 1954 e 1958, j'ai contribué de façon anonyme, mais pas du tout modeste, à la qualité littéraire du journal de la République Française.⁷²

O passado ministerial de Restany transcende o valor anedótico, revelando-se um elemento importante para entendermos a trajetória profissional do crítico. Primariamente porque lhe proporcionou o conhecimento da máquina burocrática ministerial, que tantas vezes foi acionada pessoalmente por Restany, para a organização das viagens intercontinentais que levaram o crítico a percorrer o globo inteiro. Em segundo lugar, por que representou para o crítico uma espécie de exercício de treinamento da palavra, o conhecimento de uma arte da retórica que o ele não deixou de

⁷¹ Paul Restany foi diretor da sede marroquina da *Compagnie Marocaine*, um braço da multinacional siderúrgica *Schneider* que, no início do século XX, começou a investir no mercado estrangeiro (América Latina, África do Norte e Rússia), realizando obras públicas de grande porte (rede ferroviária, sistema portuário e infraestrutura elétrica).

⁷² Trecho do discurso de Restany proferido em ocasião do lançamento da biografia *L'Alchimiste de l'Art* de Henry Périer, ocorrida em 1998 na Fundação Cartier de Paris, com mediação de Nicola Bourriaud. Tradução nossa: “Eu passei por todos os ministérios, de Sabon e Cornillon-Moligné também (...) Entre 1954 e 1958, contibui, de forma anônima, mas não por isso modesta, à qualidade literária do jornal da República Francesa”. (Gravação áudio da mesa de lançamento disponível nos ACA – FPREST 78).

aplicar nos seus discursos (em catálogos, manifestos, textos de apresentação, artigos de jornais, etc) ao longo da carreira.

O artista Otto Piene que, no ensaio *Pierre Restany Ambrosius*⁷³, evocou sua relação de amizade com o crítico, relatou a primeira aparição de um jovem, discreto e gentil Restany, na Galeria Schmela de Dusseldorf, em 1957, por ocasião da primeira exposição de um artista de Nizza, ainda pouco conhecido no circuito das galerias, Yves Klein:

C'était d'un côté un bureaucrate, un employé ministériel relevant d'une structure gouvernementale et de l'autre, quelqu'un dont la passion, la vie, la préoccupation première étaient l'art et ce que les artistes faisaient ou essayent de faire.⁷⁴ (PIENE apud LEEMAN, 2009, p. 57)

Evocando a figura física e intelectual de Restany, Piene fala do poder metamórfico que a arte exercia na crítica: na medida em que o jovem e tímido Restany ia ingressando no panorama da arte, no período do segundo pós-guerra, a figura do intelectual ia ganhando espessura. A transformação intelectual corresponde a uma mutação física e corporal: das primeiras fotos do final da década de 1940 e da década de 1950, que mostram uma figura delicada, magra, rigorosamente vestida de terno, gravata e bigode, passa-se às imagens dos anos 60, que mostram um Restany já menos convencional, prestes a se tornar o pigmalião do Novo Realismo. Assim até chegar ao velho e sábio barbudo explorador da expedição amazônica de 1978.

Nos anos 50, realizou as primeiras incursões no campo da crítica de arte, começando uma longa e profunda amizade com o pintor Jean Fautrier, por ele considerado o mestre do Informal e ao qual o crítico consagrou vários artigos e entrevistas. O cenário no qual Restany começou a atuar como crítico de arte é, portanto, a Paris do início dos anos 50, animada por um duplo debate: por um lado, o debate entre a Figuração e Abstração e, por outro, internamente aos abstracionistas, o debate entre *chauds* e *froids*, ou seja, entre os defensores de um Abstracionismo Lírico e os seguidores de uma tradição geométrica (RESTANY, 1983, p. 5). Foi nesse contexto que Restany encontrou seus primeiros amigos e aliados, optando para o Expressionismo Abstrato e Lírico, definido “tachismo” por Charles Estienne, ou “Informal” et “l’art

⁷³ PIENE, Otto. *Pierre Restany Ambrosius*. In *Le demi-siècle de Pierre Restany*, org.: Richard Leeman, Les Éditions des Cendres/INHA, Paris, 2009, p. 55-61.

⁷⁴ Tradução nossa: “Por um lado, era um burocrata, um funcionário ministerial proveniente de uma estrutura governamental e, por outro lado, alguém cuja paixão, vida e preocupação eram a arte e o que os artistas faziam ou tentavam fazer”.

autre” no homônimo livro de Michel Tapié, publicado em 1952 e definido por Restany um marco histórico da crítica de arte (RESTANY, 1983, p.8).

Restany reconheceu à Tapié o grande mérito de ter anunciado o surgimento de uma nova escola americana e de ter operado uma amálgama entre os protagonistas do Astracionismo Lírico europeu e seus correspondentes americanos, reunidos por Harold Rosenberg sob a etiqueta de *action painting*. Desta forma, segundo Restany, Tapié teria contribuído à criação de uma relação entre Paris e Nova York, na qual se reunia a produção de artistas como Fautrier, Dubuffet e Pollock.

É, portanto, nesta atmosfera de confronto e debate que se situam as primeiras escolhas estéticas de Restany - a tomada de posição a favor de Fautrier e Mathieu, Bryen e Bellegarde, por exemplo -, que inauguraram uma certa maneira de fazer “crítica de dentro”, ou seja, sendo ator ativo da cena, provocador do debate. Um “crítico militante”, segundo a definição de Michel Ragon.

Na primeira metade dos anos 50, no início da trajetória de crítico, Restany juntou seu nome ao de Claude Bellegarde, seguindo de perto o trabalho do artista e estabelecendo com ele uma relação de amizade. Este Restany, que precede o Restany promotor da arte de Yves Klein e o Restany demiurgo dos Novos Realistas, é evocado por Bellegarde como um homem frágil, muito magro mas que emanava uma vívida energia intelectual, um jovem muito interessado na pintura contemporânea, que precisava encontrar o próprio lugar em um ambiente dominado pelas galerias de vanguarda, que ocupavam, geográfica e simbolicamente, as duas margens do Rio Sena com os próprios críticos de arte⁷⁵. Restany vislumbrava no universo artístico de Bellegarde a essência da abstração lírica, expressa na sua forma mais plena na produção pictórica do período branco, definida por Restany na revista *Cimaise* “una crise, uma experiência primária” (RESTANY apud LEEMAN : 2009 : pág. 27).

⁷⁵ BELLEGARDE, Claude. **La quête du Blanc avec Pierre Restany**. In *Le demi-siècle de Pierre Restany*, org.: Richard Leeman, Les Éditions des Cendres/INHA, Paris, 2009, p. 25 – 35.

Figura 9 - Claude Bellegarde e Pierre Restany
na abertura da exposição *Achrome* na Galeria Apollinaire, Milão, 1956.

Foi Restany a apresentar, em 1955, na Galeria Facchinetti de Paris, a primeira exposição de Bellegarde, relativa ao período branco do artista. Durante a exposição, Bellegarde conhece o *marchand* Guido Le Noci. O artista o apresentou a Pierre Restany, contribuindo, desta forma, com a construção de uma colaboração mais que duradoura, que o crítico⁷⁶ definiu determinante para a “vocação italiana” de sua carreira, e decisiva na história do Nouveau Réalisme⁷⁷ (RESTANY apud STELLA; AGNELLINI, 2010, p. 83).

A relação profissional entre Restany e Bellegarde resultou também em uma colaboração do crítico com a *Galerie Kamer* de Paris. Em 1956, Restany introduziu Bellegarde ao *marchand* de arte africana, proprietário da Galeria Kamer, organizando uma exposição do artista e realizando uma monografia escrita por ele e editada pela galeria.

Em 1957, Restany criou, sob o nome de *Espaces Imaginaires*, um movimento que reúne os artistas Claude Bellegarde, Gianni Bertini, Peter Brüning, Sacha Halpern, o escultor Delahaye, Peter Brüning e Hundertwasser, cujas obras foram apresentadas, entre janeiro e julho de 1957, na *Galerie Kamer* de Paris e na *Galleria Apollinaire* de Milão. O movimento se desfez por falta de uma linguagem comum aos artistas e, na opinião de Bellegarde, sobretudo devido aos interesses divergentes de Restany.

⁷⁶ Restany se tornará o crítico oficial da *Galleria Apollinaire* de Guido Le Noci e o principal conselheiro artístico das exposições aqui apresentadas, assim como o editor das publicações lançadas pela galeria.

⁷⁷ RESTANY, Pierre. **La Rivoluzione Blu è in moto**. Texto do catálogo da exposição *Il Nouveau Réalisme. I cinquant'anni, 1960-2010*, curada por Dominique Stella e realizada, entre 4 ottobre de 2009 e 3 aprile de 2010, na Galleria Agnellini Arte Moderna de Brescia (Itália). Disponível em: http://www.agnelliniartemoderna.it/uploads/pubblicazioni/PDF_CATALOGO_DEFINITIVO.pdf Acesso em: 23/01/2018.

Segundo o artista, “il aimait les artistes et les utilisait pour faire avancer ses idées... Mais, selon ses objectifs, il s’en détournait lorsque le contexte stratégique des événements artistiques s’y prêtait”⁷⁸ (BELLEGARDE apud LEEMAN, 2009, p. 31).

No livro-entrevista com Jean-François Bory, Restany define a criação do movimento *Espaces Imaginaires* como um “exercício de estilo”, uma experiência que lhe mostrou como ele, espectador e ator daquele momento de fermento e efervescência intelectual, era sensível aos limites morfológicos e físicos de uma arte que, tanto na Europa como nos Estados Unidos, era baseada na “gestualidade pura”, no gesto físico que se tornava gesto de energia, de revolta do sujeito ao mundo “figurativo” que, até então, tinha dominado tiranicamente a cena artística durante a Segunda Guerra Mundial (RESTANY, 1983, p.12).

Restany, apesar de participar do grupo de críticos franceses que, manifestando-se contra a incipiente hegemonia norte-americana, tornaram-se defensores de um certo “espírito gaulista”, foi um dos primeiros a reconhecer a vitalidade da pintura americana e a denunciar a progressiva morte de uma arte francesa incapaz de reconhecer a gradual perda de prestígio no circuito da arte internacional.

No entanto, Restany percebeu que o idealismo da opção abstrata, sua pretensão de construção de um mundo melhor, podia se tornar um caminho sem saída, um *cul de sac*. O espírito pós-guerra, que recusava a pintura da representação para procurar abrigo no não figurativo, estava condenado, segundo o crítico, a se esgotar na “hierarquia das carreiras individuais”, na cristalização dos estilos pessoais.

Os questionamentos de Restany sobre a validade do Abstracionismo Lírico e suas variantes norte-americanas se encontram no livro *Lyrisme et abstraction*, por ele escrito na primeira metade do ano de 1958, mas publicado por Guido Le Noci dois anos depois, em 1960. No texto, Restany levanta questões sobre o futuro da Abstração Lírica e do Expressionismo Abstrato, evidenciando, ao mesmo tempo em que destaca a importância dessas duas tendências na história da arte, a necessidade de uma evolução dessas tendências pictóricas de modo que se possa evitar os perigos do conformismo.

Como ele mesmo afirmou em 1983 na entrevista ao poeta Jean-François Bory, já em 1955 ele tinha reconhecido as limitações da opção abstrata e a necessidade de uma mudança de direção:

⁷⁸ Tradução nossa: “Ele gostava de artistas e os usava para avançar com suas idéias ... Mas, de acordo com os seus objetivos, ele se afastava deles (dos artistas) quando o contexto estratégico dos eventos artísticos o permitia”.

En 1955, je commence à pressentir qu'il n'y avait pas de possibilité de durée pour une esthétique reposant uniquement sur une idéologie du refus du monde réel et sur un langage gestuel de la révolte.⁷⁹ (RESTANY, 1983, p. 14).

O ano de 1955 foi também o ano do encontro com o artista Yves Klein, acontecimento que causou o afastamento definitivo de Restany da produção de Bellegarde e a passagem do Abstracionismo Lírico a uma nova definição de realismo, marcando as futuras escolhas estéticas de Restany, assim como toda a trajetória profissional do crítico.

A poética de Klein, na época envolvido nas pesquisas sobre o monocromático, permitiu ao crítico de ir além da problemática fechada do abstracionismo em favor de uma maior abertura para a cultura industrial, acompanhando a passagem da opção abstrata a uma “abertura sobre o futuro”⁸⁰.

Com Yves Klein, Restany entra em contato com o lado mais extremo e absoluto da experiência artística. O encontro significa para o crítico um ponto de não retorno, uma ruptura entre um antes e um depois, o surgimento de uma mutação geral no mundo das artes: “Avec Yves Klein, j’ai fait l’expérience d’une personnalité qui était extrêmiste de nature, et pour qui l’expression était véritablement totale. Et je pense que c’est là qu’est né en moi ce sens très net d’une coupure”⁸¹. (RESTANY, 1983, p. 16).

Na opinião de Restany, o aparecimento de Klein na cena artística contemporânea representou uma brisa de ar fresco: a vocação construtiva da opção abstrata do segundo pós-guerra deixou espaço para uma opção de tipo realista, marcando a volta ao real cotidiano, à realidade urbana, industrial, dos meio de massa. Tudo isso, tendo como pano de fundo o processo de reconstrução de uma Europa em ruínas, cuja paisagem urbana tinha sido irremediavelmente modificada, criando as condições para (re)pensar a relação homem/ambiente.

Através de Yves Klein, Restany passa do conceito de natureza interna, lírica e abstrata, à dimensão moderna e industrial da natureza urbana, ligada aos meios de comunicação, à sociedade da imagem e do consumo. A obra de Yves Klein, que o crítico define como uma mistura de confiança no progresso tecnológico e de profunda fé

⁷⁹ Tradução nossa: “em 1955, comecei a sentir que não havia possibilidade de duração para uma estética baseada unicamente em uma ideologia da recusa do mundo real e em uma linguagem gestual de revolta”.

⁸⁰ *Ouverture sur le Futur* é o título da última exposição realizada por Restany na Galeria Kamek de Paris, em 1957. As esculturas de Jean Tinguely, futuro membro do Novos Realistas, foram algumas das obras apresentadas durante a exposição.

⁸¹ Tradução nossa: “Com Yves Klein experimentei uma personalidade que era extremista por natureza e para a qual a expressão era verdadeiramente total. E eu acho que foi aí que nasceu em mim esse sentimento muito claro de corte.”.

no poder transformador e catártico da ciência, representava uma evolução do otimismo promovido pela opção abstrata, mesmo permanecendo no território da pintura gestual. Klein acreditava em um renascimento de tipo científico e técnico, no retorno ao éden tecnológico: todos os seus projetos de climatização de espaços geográficos e de *Arquitetura do Ar* são tentativas de gênese de um paraíso tecnológico onde o homem do século XXI pudesse literalmente levitar no espaço, onde a arquitetura exercesse uma influência direta no grau de intimidade entre as pessoas. Esta fé em um humanismo de tipo tecnológico será abraçada pelo próprio Restany na formulação do manifesto do Novo Realismo e, quase duas décadas depois, no Manifesto do Rio Negro.

Figura 10 – **Cité Climatisée – Accès à l'Éden technique.** Yves Klein (em colaboração com Claude Parent, Sargologo). Tinta e lápis sobre papel, 10 x 14. Coleção particular.

Em 1959, durante a primeira Bienal de Paris, são exibidas a proposta monocromática de Yves Klein, a máquina de pintar de Tinguely e os cartazes lacerados de Raymond Hains. Restany considera cumprido o processo de apropriação do real sociológico por parte de “seus” artistas e prepara-se à elaboração do Manifesto do Novo Realismo.

Em 16 de abril de 1960, publicou o primeiro Manifesto do Novo Realismo, antecipando a exposição prevista para acontecer no mês seguinte na Galeria Apollinaire de Guido Le Noci e que iria reunir os artistas Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Tinguely, Villeglé. Em 27 de outubro de 1960, na casa de Yves Klein, funda oficialmente o grupo dos Novos Realistas, na presença de Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely e Villeglé⁸². A primeira declaração constitutiva do grupo é escrita por Pierre

⁸² César e Rotella, não podendo estar presente fisicamente ao primeiro encontro, participarão do segundo manifesto do grupo.

Restany em nove cópias assinadas por todos os membros presentes: sete em papel monocromático azul IKB, uma em uma folha de ouro e outra em papel monocromático rosa.

Figura 11 – Declaração Constitutiva do Novo Realismo, 1960

Em 1961, Pierre Restany funda a *Galerie J*⁸³ com Jeanine de Goldschmidt, ex-assistente da Galerie Drouin e sua companheira na época. A galeria é concebida como um espaço de experimentação e de visibilidade exclusiva para os Novos Realistas, que, nos seus cinco anos de atividades (1961-1966), apresentou exclusivamente obras de artistas deste coletivo. Foi por ocasião de uma exposição coletiva realizada em maio de 1961 nessa galeria que Restany escreve o segundo manifesto do Novo Realismo intitulado "A 40° acima do Dada".

Em julho de 1961, foi realizado o primeiro festival do Novo Realismo em Nice. No mesmo mês, Restany organizou uma exposição na *Galerie Rive Droite* de Jean Larcade, em Paris, intitulada *Le Nouveau Réalisme em Paris e New York*, que se revelou uma ocasião para estabelecer relações entre os artistas franceses e os americanos (Rauschenberg, Johns, Chryssa, Stankiewicz, Chamberlain).

Um ano depois, em outubro de 1962, novos realistas e neo-dadaitas foram novamente confrontados na exposição *The New Realism* na *Galeria Sidney Janis* de Nova York. A mostra, organizada com a colaboração do galerista Leo Castelli, com o qual o crítico francês vinha colaborando desde o início dos anos 60, representou para o

⁸³ Além de *À 40 degrés au-dessus de Dada* (1961), foram apresentadas: a coletiva *Nouvelles aventures de l'objet* (1961); *Les Objecteurs* (1965), Niki de Saint-Phalle (1961), Raymond Hains (1961), Mimmo Rotella (1962, 1965), Daniel Spoerri (1963, 1964, 1966).

crítico a porta de uma entrada no circuito da arte norte-americana para a promoção dos novos realistas. Mas a mostra não se deu da forma que ele tinha planejado. Chegando em Nova York, Restany descobriu que os Novos Realistas não iriam ser apresentados ao lado dos grandes nomes da *Pop-Art* (Rauschenberg, Johns, Chamberlain ou Stankiewicz), mas ao lado de seus jovens “primos”, a segunda geração representada por artistas, cujos nomes ainda eram totalmente desconhecidos ao grande público. George Segal, Andy Warhol, Oldenburg, Lichtenstein, foram alguns dos jovens artistas apresentados do lado de Arman, Christo, Spoerri, Tinguely, Klein, nomes já consagrados na França e apresentados, pela Galeria Janis, “ao lado” da nova vanguarda neva-yorkina. Além disso, o texto de Restany previsto para integrar o catálogo da mostra, foi substituído por um texto de John Asberry, poeta americano residente em Paris e crítico do jornal *Herald Tribune*. A mostra organizada inicialmente com o intuito de mostrar duas vertentes da mesma cultura de massa, a *Pop-Art* e o *Nouveau Réalisme*, foi planejada de forma estratégica para colocar em primeiro plano a nova geração de artistas. O sucesso da crítica foi indiscutível: a exposição marcou o nascimento de um *American New Realism*, alcançando o objetivo desejado pelos organizadores. Castelli, que tinha participado da operação emprestando a maioria de obras dos norte-americanos em exposição, ganhou visibilidade tornando-se o galerista da nova geração que acabava de ser lançada.

Restany, apesar de ter imaginado outros planos para seus novos realistas, considerou o balanço final positivo. O título da exposição ecoou na imprensa americana e com ele o nome do grupo francês. A exposição tornou-se, para o crítico, uma ocasião para testar com mãos a potência atingida pelas galerias americanas e a perda de influência do contexto artístico parisiense, sempre mais “sclerotizado” e sempre menos influente econômica e politicamente (PÉRIER, 2013, p.186-187). No entanto, Restany viu confirmadas suas teorias. Como a exposição mostrava claramente, o elemento comum à todos os artistas apresentados era uma mesma paixão pelo objeto, por uma nova natureza urbana e midiática: reflexiva e crítica, no caso dos Novos Realistas, fria e distante no caso da *Pop-Art*. A constatação demonstrou o papel exercido pelo *Nouveau Réalisme* no sucesso ao nível mundial da *Pop-Art* e é suficiente para continuar na própria missão:

“Le mal étant fait, considérons plutôt l’avenir. Il faut espérer que ce premier pas en entraînera d’autres, et que de plus sérieuses manifestations collectives aux États-Unis viendront s’inscrire dans la suite logique de cette initiative, dont il faut, en l’absence d’autres

précédent “privés’ laisser à Monsieur Janis le bénéfice historique sur le continent américain.”⁸⁴ (RESTANY apud PÉRIER, 2013, p.189).

No entanto, na Europa o Novo Realismo continuava suas celebrações públicas e coletivas. Em fevereiro de 1963 foi celebrado o segundo *Festival do Nouveau Réalisme*⁸⁵ em Munique, durante o qual Pierre Restany publicou o terceiro Manifesto do Movimento, uma espécie de avaliação das novas direções oferecidas pelas obras dos artistas. O festival de Munique marcou o fim da aventura do grupo de artistas do Novo Realismo. A partir deste momento, cada um seguiu uma carreira individual. Pierre Restany continuou a escrever sobre o Novo Realismo em vários catálogos e revistas, publicando, em 1968, sua síntese teórica intitulada, na edição brasileira⁸⁶, *Os Novos Realistas*.

A partir dos anos 60, Restany começou a se interessar pela Mec Art (abreviação dos termos *Mechanical Art*), um tipo de linguagem artística que utilizava as reportagens fotográficas e as imagens publicitárias da cultura de massa como matéria-prima da obra final, produzida mecanicamente através um processo de transferência fotográfica. Os principais representantes desta tendência artística, Mimmo Rotella (na Itália) e Alain Jacquet (na França), lançaram, com Restany, o Manifesto da Mec Art. Era o ano de 1965 e a Galeria J se tornava novamente a plataforma de difusão do último manifesto restanyano.

A década de 1960 coincidiu também com a participação de Restany no debate sobre a crise dos museus e das instituições culturais francesas na arte contemporânea, e o início de um interesse pela produção artística das “zonas periféricas” do mundo. Paralelamente ao que se registrava a nível internacional, Restany intensificou o próprio interesse pelas culturas latino-americanas, de acordo com uma tendência que vinha se registrando sobretudo na França: um interesse privilegiado pela América Latina considerada uma zona franca, ainda não tocada pelo processo de modernização entendido como americanização da vida quotidiana (PLANTE, 2012, p. 302).

⁸⁴ O texto, citado no livro *Pierre Restany, Prophète de l'art*, é um comentário de Restany anotado pelo crítico ao lado do texto que iria ser supostamente incluído no catálogo da exposição e que acabou não entrando (ACA-Fundo Pierre Restany). Tradução nossa: “O dano está feito, vamos considerar agora o futuro. Espera-se que este primeiro passo leve à outros, e que, nos Estados Unidos, eventos coletivos mais sérios sigam a continuação lógica desta iniciativa, que, na ausência de outros precedentes “privados”, confere ao Sr. Janis o beneficiário histórico no continente americano.”

⁸⁵ O primeiro tinha ocorrido em julho de 1961 em Nice.

⁸⁶ No Brasil, o livro *Les Nouveaux Réalistes* será publicada apenas em 1979, pela Editora Perspectiva, com a tradução de Aracy Amaral e organização de Haroldo de Campos. RESTANY, Pierre. **Os Novos Realistas**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1979.

No texto “Le Musée du XXe Siècle”⁸⁷, Restany se faz porta-voz de uma determinada parte da classe intelectual francesa dos anos 60, que acreditava no processo de formação de uma cultura “autenticamente latino-americana”, jovem e resistente, diametralmente oposta à “cultura fertilizada pelas fumaças das armas”, símbolo do neoimperialismo ocidental.

A referência é a política promovida pelo Presidente da República francesa, George Pompidou, que, em 1969, incluiu o Ministério da Cultura nos assuntos de competência da Presidência, inaugurando uma política externa de grande agressividade, voltada à reafirmação do poder econômico, militar e cultural da França, gravemente comprometido no segundo pós-guerra.

Uma das ações deste governo para a afirmação do poder simbólico da França foi a construção do *Centre Cultural George Pompidou* e do Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM), o “museu do XX século”, instalado no quarto e quinto andar do Centro Pompidou⁸⁸.

Restany, fortemente contrário à política inaugurada pelo presidente Pompidou, identifica na situação latino-americana autêntica, realista e original, ao mesmo tempo, um exemplo de resistência que os países do “primeiro-mundo” deveriam seguir:

La pris de conscience du Tiers-Monde devrait nous servir de leçon, à nous Français qui nous abritons derrière le rempart de la tradition et des habitudes. Notre culture fétichiste n’as pas le monopole de la survie. Elle meurt et, pour la faire revivre, il faut autre chose que des mots et de bonnes intentions.⁸⁹

No artigo, Restany cita o tropicalismo de Oiticica como exemplo brasileiro da transformação em andamento na América Latina e define o trabalho dos artistas latino-americanos exiliados em Paris como um “retorno à fonte do folclore”, um fator de revitalização do contexto artístico-cultural parisiense.

Devido à suas frequentações à América Latina, que, a partir de 1961, seguiram praticamente ininterruptas até a década de 1980, na vertente da reformulação institucional, Restany estabeleceu também um duradouro diálogo com Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador e presidente, até 1977, da Bienal Internacional de São

⁸⁷ O artigo foi publicado na revista *Cimaise* no dia 26 de junho de 1970 (ACA - PREST XSAML 13/133).

⁸⁸ Com o mesmo intuito foram instituídos, entre a década de 1970 e 1980, a FIAC (Feira Internacional de Arte Contemporânea), os Fundos Regionais de Arte contemporânea, os Centros de Arte Contemporânea, entre outros (COUTO, 2016, p. 161).

⁸⁹ Tradução nossa: “A tomada de consciência do Terceiro Mundo deve ser uma lição para nós, franceses, que procuramos abrigo atrás do baluarte da tradição e dos hábitos. Nossa cultura fetiche não tem o monopólio de sobrevivência. Ela morre, e para reanimá-la, palavras e boas intenções não serão suficientes”.

Paulo, diálogo orientado ao projeto de reformulação do formato da bienal paulista.

Em dezembro de 1967, o crítico publica com as edições *Apollinaire* de Milão o Manifesto intitulado *Contro l'Internazionale della mediocrità, verso l'estetica generalizzata: manifesto del 14 novembre 1967*.

Poucos dias depois do deflagrar da revolução francesa de maio, que teve seu apice em 13 de maio de 1968, Restany reivindica, em artigo publicado na revista *Combat* em 18 de maio, as demissões de André Malraux, ministro da Cultura no Governo de De Gaulle, e Alain Peyrefitte, principal conselheiro de De Gaulle. No artigo, o crítico anuncia a ocupação do Museu de Arte Moderna em Paris, para enfatizar sua inutilidade e a necessidade de seu encerramento.

Neste contexto de crise de 1968, Restany publica *O livro vermelho da revolução pictórica*, no qual apresenta os conflitos das políticas artísticas e culturais na arte contemporânea. Alguns meses depois, no *O Livro Branco da Arte Total* apresenta sua visão da arte no período pós 1968, com foco no campo da arte pública.

No início da década de 1970, interessou-se por novas tendências artísticas, como *Body-Art* e Arte Sociológica. Dedicou-se com especial atenção ao trabalho do artista Fred Forest, escrevendo um ensaio sobre cada uma das intervenções do artista e participando de vários de seus vídeos (o mais famoso *Restany dine à la coupole* de 1974).

A reflexão de Restany sobre a relação Natureza/Cultura começou a se tornar mais profunda nas décadas de 1970 e 1980, período em que o crítico procura ligar a estética e a arquitetura, interessando-se pelos artistas que trabalham no contexto urbano e natural. Em 1972, idealiza e lança, com a cumplicidade de Gianni Pisani⁹⁰, *Operazione*, um projeto aberto às propostas de artistas do mundo inteiro para tornar o vulcão napolitano, o Vesúvio, um “Parque de Cultura Internacional”, reconhecido como tal por lei. Restany lembra da experiência napolitana no n°1 da revista *Natura/Cultura*:

Con l'aiuto di diversi amici napoletani ho cercato di realizzare un progetto ecologico ante-litteram. Si trattava di convertire la cima del Vesuvio in un parco internazionale aperto ad ogni intervento sulla natura. Era il momento di inizio della land art (...) questa

⁹⁰ O napolitano Gianni Pisani começa sua carreira artística como pintor. Na década de 1960, dedica-se à arte objetual, contribuindo para uma renovação substancial da cena artística napolitana. Colaborou com Restany no projeto “Operazione Vesúvio”, organizando as “falsas eleições” que acompanharam o lançamento do projeto, apresentado concomitantemente às verdadeiras eleições da Prefeitura de Nápoles.

problematica culturale dell'intervento sulla natura era veramente un problema attuale.⁹¹ (RESTANY, 1985, p.15).

Em pleno clima de *Land Art*, Restany promove uma “intervenção humana direta sobre a natureza” que tenha em consideração a tendência da arte contemporânea da “transferência generalizada do objeto para a idéia, da forma para o meio ambiente, da obra para o gesto”⁹².

Figura 12 – Pierre Restany no Vesúvio, Nápoles, 1972. Domus.

Restany, ciente do fato de que só um debate internacional teria estimulado as instituições envolvidas a realizar o parque, decidiu abrir a apresentação de propostas de intervenções ambientais para artistas do mundo inteiro. As propostas recebidas foram reunidas e organizadas em três seções, cada uma curada por um profissional: *I Mostra/Projetos Europa*⁹³ (com curadoria de Restany), *II Mostra/Projetos Japão* (com a curadoria de Yoshiaki Tono, professor da *Tama University of Art* de Tokyo), *III Mostra/Projetos América* (com curadoria de Jan Van der Marck, professor do *Art*

⁹¹ Tradução nossa: “Com a ajuda de vários amigos napolitanos, tentei realizar um projeto ecológico *ante-litteram*. Tratava-se de converter o topo do Vesúvio em um parque internacional aberto a qualquer tipo de intervenção na natureza. Era o começo da *Land Art* (...) esse problema cultural da intervenção na natureza era uma questão realmente atual.”

⁹² Os dois trechos citados fazem parte do discurso de Restany aos napolitanos, apresentado nas três exposições realizadas na Galeria Il Centro e colado nas ruas da cidade de Nápoles no dia do lançamento do projeto “Operazione Vesuvio” (ACA PREST.XSIT43/5).

⁹³ Nos ACA foi encontrado registro das propostas que foram apresentadas na I Mostra/Projetos Europa, todos caracterizados por uma forte dose de humorismo e de surrealismo. Dentre dos projetos europeus, destacaram-se as propostas de: Gina Pane com o “Monumento ao turista desconhecido”, Enzo Mari cuja proposta era de “obstacular a invasão tecnológica com a proibição de qualquer intervenção na paisagem do Vesúvio”, Uriburu com a instalação de uma fonte verde no centro do cratere (ACA PREST.XSIT43/5).

Institution of Washington University de Seattle)⁹⁴. O projeto, cuja conclusão previa a conversão do vulcão em parque natural e cultural com a realização *in situ* dos projetos selecionados, foi interrompido por problemas organizativos e financeiros aos quais se acrescentou o surto, em 1973, da epidemia do cólera em Nápoles.

No mesmo ano, é um dos membros da comissão técnica de *Operazione Arcevia*, projeto de recuperação socio-ambiental da comunidade italiana de Arcevia (localizada na região *Marche*), promovida pelo arquiteto Ico Parisi. A proposta do projeto era a valorização do território, empobrecido pelo fenômeno da emigração interna do segundo pós guerra, através de uma intervenção artística no território. Parisi convidou “operadores estéticos”, representantes de diferentes campos das artes e da crítica, a participar da construção de uma “comunidade existencial,” onde a arquitetura e a organização espacial fossem vivenciadas de forma fantástica, psicológica e afetiva. O projeto, que não chegou a ser realizado, foi apresentado em 1976 na XXXVII Bienal de Veneza⁹⁵, através de desenhos projetuais, de maquetes e croquis do projeto.

A edição da bienal veneziana, conceitual e formalmente reformulada depois dos acontecimentos de maio '68, convidava artistas, operadores culturais e o público em geral, a uma reflexão sobre novas maneiras de intervenção criativa no ambiente social. A arquiteto Vittorio Gregotti, responsável pela coordenação do departamento das artes visuais, incluiu, pela primeira vez na história da Bienal veneziana, a arquitetura como campo de indagação. Com o ingresso da arquitetura na manifestação e a transformação da categoria “Artes Figurativas” em “Artes Visuais”, houve uma adicional ampliação do campo de experimentação⁹⁶ artístico, que permitiu a inclusão de outras disciplinas ligadas à arquitetura: design, fotografia e gráfica.

Em 1978, convidado pelo empresário e artista Sepp Baendereck e por Frans Krajcberg, voltou ao Brasil, desta vez não para participar de Bienais ou para um *tour* de conferências, mas para realizar uma expedição fluvial no Rio Negro. Entre 1979 e 1982,

⁹⁴ Os projetos europeus foram exibidos na Galeria *Il Centro* de Nápoles (maio de 1972) e no Centro Domus de Milão (novembro de 1972), os japoneses na Galeria Minami de Tokyo (setembro 1972) e os americanos no Museum of Washington University de Seattle (novembro de 1972).

⁹⁵ Com o tema geral “Ambiente, participação e estruturas culturais”, a manifestação veneziana propunha a indagação da relação entre a arte e o ambiente antropográfico.

⁹⁶ O experimentalismo da edição da Bienal de Veneza de 1976 se deu no plano conceitual e formal, registrando a adesão de muitos dos países participantes, que contribuíram com propostas originais de coletivos ou artistas individualmente, que propunham uma noção de “ambiente” capaz de quebrar as tradicionais separações e divisões entre linguagens e limites entre as disciplinas. A Holanda, por exemplo, convidou um urbanista, um designer, um fotógrafo e um cinegrafista a desenvolver uma proposta a partir do conceito de “habitat”. O comissário holandês, Gys van Tuyl, curador do Stedelijk Museum di Amsterdam, no catálogo da exposição explicava as motivações da escolha apelando-se ao direito de inserir a obra de arte no contexto social. A França, representada por Restany, alinhava-se à posição holandesa com a apresentação do Coletivo de Arte Sociológica, entendendo a arte como manifestação do desejo de “abraçar a realidade sociológica na sua totalidade”.

Restany se dedicou intensamente à difusão e circulação do Manifesto do Rio Negro, escrito durante a viagem, sobretudo através das páginas da revista *Natura Integrale* e, em seguida, na revista *Natura/Cultura*.

Figura 13 – **Pierre Restany**, 1978. ACA – Fundo Pierre Restany

Nos anos 80 e 90, a posição do crítico a nível internacional se tornou mais recuada. Neste período, dedicou-se principalmente à direção das revistas *D'Ars* e *Domus*, publicando, em 1989, *Les Objets Plus et leurs présentations informationnelles*, uma reflexão sobre a cultura pós-moderna.

Dois anos antes de seu falecimento⁹⁷, Restany realizou a exposição *Politics Ecology*⁹⁸, última experiência curatorial do crítico, realizada com a colaboração do artista argentino Carlos Ginzburg, com o qual, desde os anos 80 compartilhava um interesse pela arte numérica e fractal.

Inspirada nas teorias da hibridização de Bruno Latour⁹⁹, a exposição indagava a relação entre “sujeito e objeto no ambiente global”, através da lente de uma nova metafísica experimental que deconstruía a obsoleta oposição natureza/cultura em prol de uma nova perspectiva, a da hibridização e da constituição de *naturezas/culturas*.

À luz da teoria da hibridização de Latour, Restany esticou o conceito de natureza para a superação das barreiras modernas dos campos disciplinares, indo em

⁹⁷De 1999 até 2003, ano da morte do crítico, Restany ocupou o cargo honorário de presidente do Palais de Tokyo de Paris, museu dedicado à arte contemporânea.

⁹⁸A exposição *Politics Ecology* foi apresentada entre fevereiro e abril de 2001 na Galery White Box de Nova York. Com curadoria de Pierre Restany e a colaboração do artista argentino Carlos Guinzburg, a exposição apresentou as obras de cinco artistas franceses: Gilles Barbier, Joel Hubaut, Carlos Ginzburg, Saverio Lucariello, Barthélémy Togu. Uma segunda exposição (não realizada), *Politics Ecology. New intervention strategies in the fiels of global communication*, estava prevista para acontecer em Milão, com a participação de: Marcello Sestilo, Cristina Cary, Denis Santachiara, Ugo la Pietra, Ruggero Maggi (Itália); Carlos Guinzburg, Laurence Ursulet, Stelhan Barron (França); Albrecht D., Henning Mittendorf, Georg Muhleck (Alemanha).

⁹⁹A referência é ao livro *Politique de la Nature* (1999) do antropólogo Bruno Latour.

direção de objetos não apenas naturais, não somente humanos, mas de objetos que, revelando os limites da separação natureza/cultura, questionam a posição antropocêntrica do homem. O “novo” conceito de natureza distancia-se da definição de *natura naturans* que juntamente à natureza naturada compunha o binômio naturalismo/realismo, vindo a ser objetivado nas políticas ecológicas promovidas pela sociedade contemporânea. Não trata-se apenas de crise da natureza, mas de crise “generalizada” da objetividade. Não trata-se de poluir o ambiente, mas de “ecologizar” a política. Como observado pelo artista Ginzburg¹⁰⁰ as teorias de Latour contribuíram para a releitura do naturalismo integral de Restany: “para Restany tudo era Natureza”. Em seguida, acredito que as teorias de Bruno Latour matizaram o naturalismo integral de Restany. Ele o viu de outra forma.”¹⁰¹

1.3.2 Frans Krajcberg: o nascimento de um ecologista

Frans Krajcberg fait partie de cette race d'hommes qui sont rares, auto-émarginés, très individualistes, mais aussi très généreux dans leur solitude. Le phénomène Krajcberg forme pour moi un tout dans lequel se mêlent de façon inextricable l'esthétique et l'éthique.¹⁰²

Pierre Restany

O “fenômeno Krajcberg”, mistura de prática estética e dimensão ética, “grito” de “revolta” em prol da “defesa” da natureza, é, provavelmente, o exemplo mais citado de artista-ecologista na história da arte brasileira. Pois, se foi sobretudo durante suas peregrinações européias que Krajcberg se formou como artista, passando do abstracionismo ao realismo, foi o Brasil o altar da consagração do artista enquanto defensor da natureza.

Quando utilizamos a palavra “consagração”, queremos evocar seu significado mais pleno, apontar para a etimologia da palavra “consagrar”, do latim *cum + sacrare*,

¹⁰⁰ Em 2011, Ginzburg planejava realizar, em homenagem ao crítico francês, o projeto *Restany vs Restany. Rio Negro again*, uma espécie de remake da viagem ao Rio Negro de 1978. O projeto não chegou a ser realizado por falta de recursos.

¹⁰¹ O artista foi entrevistado em 22 de novembro de 2017.

¹⁰² O trecho foi extraído do prefácio do catálogo *Frans Krajcberg, l'homme du vert, Galerie Charles Sablon*, exposição realizada entre novembro de 1992 e janeiro de 1993. Tradução nossa: “Frans Krajcberg faz parte desta raça de homens que são raros, auto-marginalizados, individualistas, mas também muito generosos na sua solidão. O fenômeno Krajcberg constitui para mim, um conjunto no qual estética e ética se misturam de forma indissociável”.

isto por três razões. Primeiro, com base nos dados biográficos, o percurso artístico de Krajcberg delinea-se como uma sequência de acontecimentos iniciáticos que levaram o artista a cumprir uma espécie de trilha messiânica, na medida em que, afastando-se (quando necessário) da cidade e indo ao encontro da natureza, o artista foi vivenciando experiências que assumiram as proporções de rituais de passagem. Segundo, por uma imolação incondicionada à causa ambientalista, mistura de rigor metodológico dos procedimentos artísticos e de aspreza discursiva que se reverbera na construção de um discurso concebido a partir de um glossário de termos de guerrilha (“grito”, “revolta”, “defesa”, “ataque”, etc.). O terceiro aspecto está ligado à dimensão ascética implícita no ato de consagração, pois o consagrado automaticamente deixa de ser como os outros, afastando-se da multidão, tornando-se um símbolo. No caso de Krajcberg, como dizia Restany, trata-se de *“um verde, ou melhor, um superverde entre os verdes”* (RESTANY apud MORAIS, 2004, p. 162).

De certa forma, para Krajcberg, poderia valer o que o escritor José Verissimo escreveu pensando no poeta luso-brasileiro Tomás Antônio Gonzaga: *“Foi o Brasil que o fez poeta, e é isto que o naturaliza brasileiro”*. Parafraseando Verissimo, poderíamos afirmar que foi no Brasil que Krajcberg se tornou ecologista, estabelecendo uma relação de filiação com a natureza brasileira tão marcante e fundante que resultou numa firme rejeição do passado¹⁰³ e na escolha de uma nova opção existencial.

Apesar da naturalização brasileira e da escolha de fixar no Brasil sua residência principal, Krajcberg nunca cortou definitivamente seus laços com o velho mundo. A partir do final da década de 1950 até os últimos anos de vida, o artista viajou ininterruptamente, deslocando-se principalmente entre o Brasil e Paris, onde o artista manteve seu ateliê, fundando, em 2003, o *Espace Krajcberg*, galeria e centro cultural onde concentrou a maioria dos seus contatos profissionais com *marchands*, galeristas e colecionadores europeus.

Para entendermos como as experiências e as escolhas de vida influenciaram o percurso profissional do artista, determinando seu posicionamento no panorama da arte brasileira e internacional, é oportuno partir do vivido, das camadas narrativas que compõem o quebra-cabeça que é a história pessoal do artista. Neste sentido, o dado biográfico do artista é de fundamental importância para o entendimento da sua poética,

¹⁰³ Em mais de uma entrevista, Krajcberg sublinhou seu sentimento de pertencimento ao Brasil com a seguinte declaração: “A imprensa insiste em dizer que sou polonês naturalizado brasileiro; não sou. Sou brasileiro”. Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/morre-artista-plastico-frans-krajcberg-aos-96-anos-22071797>. Acesso em 14/02/2018.

pois o sentimento de solidão e a condição de auto-marginalidade, presentes na obra dele, provêm das difíceis experiências que marcaram a primeira parte da vida do artista, aquela que vai do ano do nascimento (1921) até a primeira viagem ao Brasil, realizada em 1948.

De família judia, Frans nasceu em 12 de abril de 1921 em Kozienice, um pequeno vilarejo próximo de Varsóvia (Polônia), de um vendedor de sapatos e de Bina Krajcberg, líder do partido trotskista local. A mãe, apesar dos longos e frequentes períodos de reclusão¹⁰⁴ que a obrigavam a se afastar dos quatro filhos, foi o principal ponto de referência de Frans. Com ela, Frans descobriu Ana Karênina de Tolstói e outros livros “tendenciosos”, banidos pelo governo, que constituíram suas leituras formativas juntamente aos outros livros que o jovem Frans encontrou na residência do tio Samuel, na cidade de Czystochowa, para onde ele se mudou aos 12 anos, depois de um longo período de detenção da mãe. Aqui Frans pôde se beneficiar de uma educação mais refinada e não restrita ao confins do gueto, uma educação que lhe proporcionou uma primeira aproximação às disciplinas artísticas, em particular ao desenho e à pintura, que representaram para ele “a descoberta de um novo espaço de sonho”, uma fuga da realidade (MOLLARD; LISMONDE, 2005, p.19).

Entre os anos 1932 e 1933, com a ascensão de Hitler ao poder, Frans foi adquirindo uma consciência política mais profunda, alimentada sobretudo pela mãe Bina, que, com suas lutas e militância contínua, conseguiu alcançar um certo reconhecimento e visibilidade entre os líderes do partido comunista. Em 1939, com o ataque da armada alemã à Polônia, tem início oficialmente a segunda guerra mundial. A cidade de Czystochowa, onde Frans vivia com o tio Samuel, foi uma das primeiras a ser atacada. Frans, com apenas 18 anos, começou uma série de peregrinações a pé, que o levaram a atravessar a Polônia até chegar na Bielorrússia, vivendo em primeira pessoa o drama e a violência do conflito, durante o qual perdeu toda a sua família de origem.

Depois de conseguir fugir de uma emboscada de soldados alemães, continuou sua fuga a pé até a cidade de Minsk, na Bielorrússia. Então, depois de um internamento de três meses no hospital da cidade, Frans conseguiu, com a ajuda dos médicos do hospital, chegar em Vitebsk, onde foi introduzido aos altos funcionários do Partido Comunista na qualidade de filho de Bina Krajcberg, o que possibilitou seu

¹⁰⁴ Nos anos que precederam a segunda guerra mundial, Bina Krajcberg foi frequentemente encarcerada na prisão de Radom, no distrito de Kozienicé, por ser afiliada e militante ativa do Partido Comunista, na época em que a adesão ao partido era proibida por lei.

deslocamento para Leningrado, onde passou alguns meses de tranquilidade, antes do ataque alemão contra a Rússia.

Em Leningrado, Frans conseguiu recomeçar a vida, ingressando na faculdade de engenharia, graças ao apoio dos representantes locais do Partido Comunista. Frans frequentava de dia o curso de engenharia e, de noite, o curso de desenho e pintura de Belas Artes, naquela época histórica, dominada pela tendência do realismo socialista. Naquele momento, tomou consciência do próprio desejo de se tornar pintor, dedicando-se ao estudo e à produção de uma série de pinturas em *guache*, que se tornaram sua primeira fonte de dinheiro com pintura.

Os seguintes tumultos devidos ao conflito nazi-soviético de 1941 obrigaram Krajcberg a abandonar sua nova vida. Decidido a entrar na armada polonesa, deixou Leningrado e regressou à Polónia, viajando, em seguida, para o Turquestão, onde trabalhou como engenheiro do Partido Comunista para o controle e a reforma das pontes da região.

Em 1943, Krajcberg foi convidado pela escritora Wanda Wasilewska, amiga da mãe Bina, a fazer parte da armada polonesa por ela coordenada. Com apenas 24 anos, Frans começou sua experiência na linha de frente do conflito, permanecendo na armada até 1945, ano da derrota do Terceiro *Reich* pela armada vermelha. Terminada sua participação no conflito, que o levou também a conhecer o suplício dos campos de concentração nazistas, Krajcberg decidiu voltar para a Polónia, na esperança de reencontrar parte da sua família ainda viva. Depois de uma outra longa viagem de Berlim até Kozienice, Krajcberg encontrou a cidade natal completamente devastada pela guerra e a casa, onde passou os primeiros anos da sua infância, invadida. Nesse momento, tomou a decisão de deixar a Polónia e de não regressar nunca mais.

Em 1945 se transferiu para Stuttgart, na Alemanha, onde ingressou na Academia de Belas Artes, sob os preceitos de Willy Baumeister, artista que, antes da guerra, tinha participado da escola Bauhaus. Foi Baumeister que, alguns anos depois, o introduziu a Fernand Léger, encorajando-o a se mudar para Paris.

Mais uma vez, Frans se via prestes a recomeçar sua vida em outro lugar. Arrumou seus poucos pertences e uma carta de recomendação de Baumeister destinada à Léger, e viajou clandestinamente para Paris. Lá, Frans encontrou uma cidade na qual o espectro da guerra não era tão presente como na terra natal, uma cidade ainda impregnada pelo desejo e pela esperança de reconstrução das ruínas. Entretanto,

rapidamente Krajcberg percebeu que este sentimento de esperança não era suficiente a tornar a França sua nova pátria. As feridas da guerra eram ainda muito vivas e as lembranças tornavam-se tormento: a Europa não era o lugar para recomeçar sua vida. Assim, com a ajuda de Chagall, ao qual foi introduzido por intercessão de Léger, Frans entrou em contato com uma funcionária da emigração e gerente de uma agência de viagem que, em pouco tempo, organizou um estratagema que possibilitou sua saída da Europa, rumo ao Brasil. Frans participou de um falso casamento¹⁰⁵ com uma cidadã húngara cuja família residia no Brasil, conseguindo embarcar com ela em um navio para o Rio de Janeiro, onde Frans começaria outro capítulo da sua vida.

Os primeiros meses no Brasil não foram fáceis para Frans, novamente jogado em um país desconhecido, sem falar português e sem recursos para sobreviver no dia a dia. Depois de dias de peregrinações nas praias da cidade, encontrou um judeu de origem alemã com o qual conseguiu se comunicar e que o ajudou por alguns dias, oferecendo-lhe uma cama e um lugar onde ficar. Aconselhado por ele, Frans decidiu tentar a sorte em São Paulo, capital econômica do Brasil, onde ele chegou depois de sete horas de viagem agarrado ao teto do vagão de um trem.

Em São Paulo, sem recursos e sem contatos, continuou vivendo na rua, fixando sua moradia em um jardim público próximo ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, até, um dia, tomar coragem para entrar e pedir um encontro com o responsável da instituição. No museu, Frans foi recebido pela secretária de Ciccillo Matarazzo, Eva Fernandez, que, como ele, era judia, filha de imigrantes alemães e simpatizante do partido comunista¹⁰⁶. Fernandez, comovida pela dramática história do jovem polonês, decide apresentá-lo ao presidente Matarazzo, que lhe oferece um trabalho como armazenista do museu.

Em 1951, a convite de Matarazzo, Krajcberg participou da montagem da I Bienal de São Paulo, formada por artistas¹⁰⁷. Totalmente inexperientes em tema de montagem de exposições, a equipe se confrontou com uma tarefa de grande proporções e responsabilidade: a montagem de 1.800 obras na antiga sede da Bienal, o Trianon que, por estar sem portas, obrigou os montadores a não deixar o local nem de dia, nem de noite (AMARANTE, 1989, p. 18).

¹⁰⁵ A lei brasileira da época aceitava a imigração de mulheres estrangeiras apenas no caso em que elas fossem casadas ou em vias de o ser.

¹⁰⁶ O marido de Eva Fernandez era um dos expoentes do partido comunista com sede em São Paulo e, na época dos fatos, preso político do governo do Presidente Dutra.

¹⁰⁷ Além de Krajcberg, compunha a equipe Aldemir Martins, Carmélio Cruz e Marcelo Grassmann (AMARANTE, 1989, p. 18).

Apesar da precariedade e da agitação, a montagem da Bienal se deu em um clima de grande participação, com o envolvimento de críticos e comissários da manifestação. Todos os montadores tiveram a oportunidade de ver exibidas suas obras durante a exposição. Krajcberg participou com cinco obras.

Figura 14 – **Oswaldo Goeldi, Aldemir Martins, Carmélio Cruz, Marcelo Grassmann, Frans Krajcberg**, I Bienal Internacional de São Paulo, 1951

No ano seguinte, em 1952, Krajcberg encontrou o artista Lasar Segall, que o exortou a conhecer o sul do Brasil e as florestas do Paraná. Na cidade de Monte Alegre, a poucos quilômetros de Curitiba, a família da esposa de Segall possuía uma enorme plantação de pinheiros, destinados à produção de celulose para papel. Através da intercessão de Segall, Krajcberg conseguiu um emprego na usina da família Klabin, passando a morar na floresta paranaense. Foi lá que Krajcberg entrou pela primeira vez em contato real com a natureza brasileira, concretizando seu sonho de “imersão no profundo do mundo vegetal” (MOLLARD; LISMONDE, 2003, p. 86), dedicando-se ao seu trabalho de artista, e começando a trabalhar com a cerâmica e com os pigmentos naturais que ele mesmo extraía do meio ambiente. A partir desse período, o trabalho de Krajcberg começou a ser conhecido, o que possibilitou a organização de uma primeira exposição em Curitiba¹⁰⁸. Krajcberg passou a estabelecer sua moradia no Paraná até

¹⁰⁸ Com a cidade de Curitiba o artista estabeleceu uma ligação forte e duradoura, até o ponto de ser escolhida como sede do Espaço Cultural Frans Krajcberg, construído em 1995, no entorno da estufa do Jardim Botânico, para abrigar uma exposição de cerca 150 obras. A operação, viabilizada a partir da doação das obras à Prefeitura de Curitiba por iniciativa do artista, chegou a se concretizar somente em 2003, ano da abertura oficial do espaço.

1954, ano em que um incêndio destruiu a casa e o ateliê do artista. Mais uma vez, Krajcberg perdeu tudo o que tinha construído e foi obrigado a deixar sua nova casa. Dessa vez, o artista decidiu se mudar para o Rio de Janeiro, cidade onde percebeu a natureza mais integrada com o ambiente urbano. Aqui Krajcberg juntou-se ao amigo Sergio Camargo, que tinha conhecido durante sua estadia em São Paulo, e passou a compartilhar com ele e com o escultor Weissmann uma casa no bairro das Laranjeiras. Nessa época, Krajcberg se dedicou sobretudo à pintura, produzindo a série *Samambaias* e paisagens abstratas que evocavam o tempo passado nas florestas do Paraná.

Figura 15 – **Série Samambaia**, Frans Krajcberg, 1956. Óleo sobre tela

Figura 16 – **Krajcberg, recebendo das mãos do presidente Juscelino Kubitschek o prêmio de Melhor Pintor Nacional**, na IV Bienal de São Paulo, em 1957.

Em 1957, a IV Bienal de São Paulo viu a vitória de Jackson Pollock; Wessmann e Krajcberg receberam, respectivamente, o prêmio nacional de escultura e o prêmio nacional de pintura. Para Krajcberg, a premiação assumiu uma significação de extrema importância: depois quase 10 anos no Brasil, ele viu reconhecida sua arte nacional e internacionalmente. Com a venda das cinco pinturas¹⁰⁹ expostas na Bienal, Krajcberg pôde finalmente se dedicar exclusivamente à sua produção artística.

A premiação lhe aportou também um reconhecimento positivo por parte do mais influente crítico brasileiro no panorâma da arte internacional: Mário Pedrosa. No artigo *Krajcberg, prêmio de nossa pintura*¹¹⁰, o crítico destacou o ímpeto expressionista da obra apresentada pelo artista e premiada pelo júri da IV Bienal. Pedrosa, procedendo a uma análise comparativa com os outros representantes da pintura brasileira presentes na sala nacional da Bienal, apresentou o temperamento quente da pintura expressionista de Krajcberg como um exemplo de (aparente) paradoxo, se associado a um artista de origem polonesa:

Os juízes internacionais devem ter ficado espantados ao notar a diferença, para eles paradoxal, entre os pintores brasileiros de nascimento, ou de formação, que é muito mais importante, e Krajcberg, recém-vindo para o Brasil proveniente da Europa nórdica ou eslava, a Europa para além do Elba. Os brasileiros fazendo uma pintura modesta, de tons cometidos, sóbria, preocupados com puros problemas plásticos, e o nativo da Polônia, todo entregue a uma pintura temperamental e quente. Certamente aos olhos dos ilustres visitantes estrangeiros, era ele que aparecia como autêntico, representante do país dos trópicos, ao passo que um Milton Dacosta ou uma Lígia Clark ou um Ivan Serpa, ou mesmo um Volpi pareciam ter nascido no pólo norte. A vida, no entanto, é precisamente feita de tais paradoxos. (PEDROSA apud AMARAL, 1981, p. 152)

Mas, como deixa entrever o excerto, o paradoxo é só aparente. Na segunda parte do texto, Pedrosa torna o artigo uma ocasião para refletir e fazer uma velada crítica a uma certa leitura da arte latino-americana estereotipada, onde o exuberante e o exagerado são elementos do exótico, ingredientes de uma receita preparada por outros. Segundo Pedrosa, apesar de sua exuberância, a pintura de Krajcberg é ainda “de fora”, muito distante da pintura dos brasileiros ansiosamente preocupados com a “formação

¹⁰⁹ As pinturas foram adquiridas pelo MoMA, pelo Museu de Buenos Aires e pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

¹¹⁰ O artigo, publicado em 20 de novembro de 1957 no Jornal do Brasil, é um dos textos de Pedrosa reunidos no livro **Mário Pedrosa, Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**, org. de Aracy A. Amaral, São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 151-153.

cultural e personalidade espiritual extremamente importante” (PEDROSA, 1981, p.152).

Revirando os termos da relação centro/periferia, no discurso de Pedrosa, o artista estrangeiro¹¹¹ é o termo da relação que poderia (ou não) ser influenciado, transformado, contaminado pelo encontro com a tendência estética dos artistas brasileiros. Se neste centro haveriam forças ou vitalidade suficientes para influir na obra de Krajcberg, “para caldeá-la e a final nacionalizá-la”, no sentido latino-americano, só o tempo e a experiência poderiam dizê-lo.

Depois da consagração alcançada com a premiação da IV Bienal de 1957, Krajcberg percebeu que o Rio de Janeiro, e o Brasil em geral, poderiam lhe proporcionar um lugar de isolamento e de introspecção voltados à produção artística, mais que um lugar de visibilidade no mercado de arte internacional.

Krajcberg decidiu investir o dinheiro e o renome da Bienal na compra da passagem para a Europa, onde tentaria lançar sua carreira. A escolha recaiu sobre Paris, apesar da primeira experiência na capital francesa não ter sido positiva, e nada obstante a relevância adquirida por Nova York no cenário artístico internacional. Como Krajcberg explica no livro *La Traversé du Feu*, através das palavras dos biógrafos Mollard e Lismonde, a motivação da escolha foi de ordem ideológica mais que pragmática:

Pourquoi Paris plutôt que New York qui est devenue une place artistique prépondérante? A l'esprit de domination et à la frénésie capitaliste des Américains, il préfère le bouillonnement intellectuel de Paris, la ville qui incarne à ses yeux un mélange de tradition et d'avant-garde¹¹². (MOLLARD; PASCALE, 2003, p. 91).

Mas a Paris de 1958 não era a mesma cidade deixada por Krajcberg na década de 1940. Quatro anos passados da guerra de independência argelina¹¹³, a França se encontrava em uma profunda crise econômica e cultural. Em 1958, os franceses eram divididos entre os nostálgicos, que viam ainda a Argélia como uma província francesa,

¹¹¹ Krajcberg se naturalizou brasileiro no mesmo ano da Bienal, em 1957.

¹¹² Tradução nossa: “Por que Paris e não Nova York, que se tornou um lugar artístico preponderante? Ao espírito de dominação e à frenesia dos americanos, ele prefere o fermento intelectual de Paris, a cidade que encarna, aos seus olhos, uma mistura de tradição e vanguarda”.

¹¹³ A Guerra de Independência Argelina, também conhecida como Revolução Argelina, começou em 1954 e terminou em 1962, passando à história como uma das mais cruentas guerras de independência dos domínios coloniais, caracterizando-se por ataques de guerrilha e atos de violência contra civis, perpetrados tanto pelo exército e colonos franceses quanto pela Frente de Libertação Nacional. Calcula-se que mais de 1 milhão de argelinos foram mortos e até 3 milhões enviados para campos de reagrupamento.

uma extensão da IV República, e os independentistas, que apoiavam o processo de descolonização já desencadeado pela guerra de independência da Índia.

Nesse cenário de decadência e de fomento provocado pelas novas tendências da expressão artística (são os anos da *querelle* entre figurativistas e abstracionistas, da *Nouvelle Vague* e dos *Cahiers du cinéma*), Paris ainda exercia seu charme de lugar de criação e inspiração criativa e seu papel de encruzilhada de galerias, colecionadores, *marchands*, críticos de arte. Foi nesse momento que os caminhos de Krajcberg e Restany se cruzaram, quando, em 1959, Restany decidiu visitar o ateliê parisiense de Krajcberg:

Il m'a rendu visite quelques mois seulement après mon arrivée à Paris. Il était accompagné par Yehuda Neiman, d'origine polonaise comme moi, qui fit l'interprète. Nous nous sommes revus très souvent, il a largement contribué à faire connaître mon travail et à conduire sur lui une réflexion théorique qui m'a beaucoup aidé.¹¹⁴ (KRAJCBERG apud MOLLARD; LISMONDE, 2005, p. 95)

O contato entre os dois não chegou a se concretizar na integração de Krajcberg ao movimento dos Novos Realistas, segundo o artista, por uma escolha de independência dele a respeito de grupos e movimentos artísticos coletivos. No entanto, Restany seguiu de perto o trabalho de Krajcberg, juntando-se a ele em 1959 em uma viagem à Ilha de Ibiza, onde o artista polonês começou a trabalhar com os materiais naturais recolhidos nas praias e a realizar impressões de pedras e de terra através de uma técnica que Restany definiu como “captação direta”, e que levaria progressivamente o artista à escultura. Tratava-se de reproduções de relevos criadas utilizando moldagem da textura das rochas ou praias. O suporte da aplicação direta era o papel de arroz, preparado com aglutinante, modelando sobre a superfície da rocha e, em um segundo momento, pintado com guache ou aquarela. As impressões realizadas por Krajcberg em Ibiza interessaram muito Restany que, menos de um ano depois da viagem para Ibiza, escreveu o Manifesto do *Nouveau Réalisme*, formulando sua teoria sobre a apreensão da realidade como forma de criação.

¹¹⁴ Tradução nossa: “Ele me visitou apenas alguns meses depois da minha chegada em Paris. Veio acompanhado por Yehuda Neiman, de origem polonesa como eu, que se fez de intérprete. Nós nos encontramos de novo com muita frequência, ele contribuiu muito para tornar conhecido meu trabalho e para começar uma reflexão teórica sobre ele que me ajudou muito”.

Figura 17 – **Frans Krajcberg**. ACA – Fundo Pierre Restany

Figura 18 – **Pierre Restany e Frans Krajcberg**. ACA – Fundo Pierre Restany.

Com uma das impressões realizadas nesse período, Krajcberg expôs no pavilhão brasileiro da Bienal de Veneza de 1964, recebendo o Prêmio da Cidade, na mesma edição em que viu o artista americano Rauschenberg receber o grande prêmio, marcando a história da arte contemporânea.

Para Krajcberg, a vitória conseguida na manifestação veneziana representou um momento importante para a sua carreira. Se o Brasil era o laboratório da introspecção, da reflexão, e sua natureza exuberante o ateliê “a céu aberto” do artista, a Europa era a vitrine que colocava o artista no circuito das galerias e no mercado.

No mesmo ano da Bienal de Veneza, Krajcberg, de volta ao Brasil, viajou para o Pico de Cata Branca, em Minas Gerais. Naquele lugar, o artista passou a morar dentro de uma Kombi, em um estado de isolamento voluntário, tendo como único contato

humano aquele com Zé Olissio Alves, um morador local cujos conhecimentos da flora local permitiram ao artista aprender a conhecer a natureza da região, a se alimentar e se curar com as plantas locais, a reconhecer e extrair os melhores pigmentos naturais. As terras de Minas Gerais lhe ofereciam um amplo leque de pigmentos, cores e formas rochosas, expostas generosamente nas feridas da terra revolvida pelas minerações. Foi nesse momento de sua trajetória artística que Krajcberg abandonou a técnica da impressão para se dedicar exclusivamente à assemblagem de troncos que, com a coloração dos pigmentos naturais fornecidos pelo óxido de ferro, o manganês e a terra, tornavam-se esculturas de carvão e fogo. Em Cata Branca, Krajcberg sentia ter estabelecido uma ligação tão profunda com a natureza, que superava todas as experiências artísticas precedentes. Como ele mesmo relata no livro biográfico *La traversée du feu*:

Jusqu'à maintenant, je n'ai pas dominé la nature. J'ai appris à travailler avec elle. Elle est ma culture, certes pas mondaine, mais pas primitive non plus! J'ai ma richesse et mon expérience artistique que je tiens d'elle. Ses formes sont devenues les miennes.¹¹⁵
(KRAJCBERG apud MOLLARD; LISMONDE, 2005, p.106)

Em Minas Gerais, iniciou-se, também, no ativismo ecológico: durante a sua permanência em Itabirito, Krajcberg sofreu ameaças de uma companhia de mineração interessada em ocupar e desfrutar a região do Pico da Cata Branca. Krajcberg denunciou o ocorrido aos jornais de Belo Horizonte e conseguiu conter, temporariamente, a ação da companhia. Mas logo a seguir foi obrigado, pelas ameaças recebidas, a deixar a região.

Um dos críticos da nova geração que começou a se interessar pelo trabalho de Krajcberg foi Frederico Moraes, na época ainda sediado em Belo Horizonte, sua cidade de origem. Na época, Moraes era ainda um colunista de um jornal local, e ainda não tinha realizado a manifestação *Do corpo à terra*. Foi ele mesmo a narrar o encontro com Krajcberg, ocorrido em 1965, em Itabirito:

Me atraiu mais em Krajcberg, não exatamente a fase inicial, mas a fase que começa aí nesta região de Minas em que ele ainda não se afastou totalmente do quadro ou do painel (...) Primeiro ele começa a usar minerais, pedras, mas depois começa a aproveitar raízes, os

¹¹⁵ Tradução nossa: “Até agora, eu não dominei a natureza. Eu aprendi a trabalhar com ela. Ela é minha cultura, certamente não mundana, mas não primitiva também! Minha riqueza e minha experiência artística vem dela. Suas formas se tornaram as minhas”.

troncos e com as cores vai, à pouco à pouco, transformando aquilo em uma espécie de flor etc. e tal. Nos quadros dele, que na realidade são relevos, ele começa a projetar as sombras pra dentro do quadro e depois ele projeta o quadro pra fora. Então, esta fase inicial dele, em que ele de certa maneira transforma o suporte da pintura na própria obra e não apenas no suporte, é uma fase extremamente importante e que começa a ser esquecida no momento em que ele ganha esta dimensão mais política. Naquele início o que está em questão é a arte na sua força.¹¹⁶

Em 1965, Krajcberg participou da exposição *Opinião 65*, organizada pelos galeristas Jean Boghici e Cérés Franco, que, segundo Pedrosa¹¹⁷, oxigenou a São Paulo de 1965, no clima de terror e de opressão cultural do regime militar implantado em 1964. Dessa vez, Pedrosa insiste sobre a dimensão apocalíptica e pessimista da obra de Krajcberg, sobre a natureza desnaturada pelo artista que, dando uma volta romântica na natureza, apresentou amostras de uma natureza selecionada (por isso desnaturada), feita de “terras capitosas virgens, troncos, raízes, flores insolitamente repintadas e nessa medida transfigurados em coisas para além da natureza, pós-naturais” (PEDROSA, 1995, p. 207).

Depois de um período de viagens entre Brasil, França e Ibiza, Krajcberg decidiu passar a habitar a intensa mata atlântica do Sul da Bahia que, entre 1971 e 2017, se tornaria o centro da sua produção e a principal residência do artista. Em 1966, estimulado pelo arquiteto Zanine, Krajcberg começou a construção daquela que seria conhecida como a “casa na árvore”, localizada no Sítio Natura, uma área de reserva da mata atlântica nos arredores de Nova Viçosa, no sul da Bahia. A ideia de se mudar para uma área tão distante dos grandes centros urbanos nasceu do encontro ocorrido com o arquiteto José Zanine, em 1965, no café *Les Deux Magots* de Paris, durante o qual o arquiteto apresentou ao artista seu projeto de criar uma comunidade proto-ecológica (MOLLARD; PASCALE, 2003, p.111).

Na época, encontrava-se em um processo de negociações com o Governo da Bahia, para a realização de um projeto de desenvolvimento cultural da região sul do estado baiano. A ideia do arquiteto era criar um centro de pensamento e difusão de um fazer artístico em prol da natureza e em defesa da preservação das técnicas tradicionais, ainda utilizadas pelos pequenos estaleiros de Viçosa, para a construção de móveis e

¹¹⁶ Entrevista realizada em 31/10/2017.

¹¹⁷ Pedrosa discorre sobre a exposição no texto OPINIÃO... OPINIÃO... OPINIÃO publicado no *Correio da Manhã* de 11 de setembro de 1966 e republicado em *Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo: perspectiva, 1975, p. 92-102.

casas. Além da escola de artes, fazia parte do projeto a instalação de um condomínio de artistas de renome internacional, cuja vivência na região deveria ter como finalidades a integração com os artesões locais e o aprendizado baseado no sistema de trocas para a valorização dos saberes e fazeres locais. O projeto chegou a reunir, além de Krajcberg, nomes como os de Chico Buarque, Jorge Amado, Carlos Vergara, Oscar Niemeyer, Dorival Caymmi. O único do grupo que aderiu concretamente ao projeto foi Krajcberg, que, estabelecendo sua residência em Nova Viçosa, recebeu, do Estado, a doação de cerca de cem hectares de terreno. Nesse espaço idílico e isolado, Krajcberg construiu vários ateliês e oficinas, que permitiram ao artista trabalhar com formatos de esculturas maiores. As obras de grandes dimensões se verticalizam, ganharam espaço, vindo a constituir um museu ecológico a céu aberto. Nasceu daqui, da criação da área de preservação da mata atlântica do Sítio Natura, a ideia de realizar um museu ecológico estadual que reunisse a extensa produção escultórica, pictórica, gráfica e fotográfica de Krajcberg. Com base nessa ideia, o artista, em 2004, doou toda sua coleção de obras ao Estado da Bahia.

Figura 19 – Casa de Frans Krajcberg - Sítio Natura, Nova Viçosa (BA).

Embora fixado em Nova Viçosa, Krajcberg continuou viajando para a Europa e para os outros estados do Brasil. Sua primeira viagem à Amazônia se deu em 1966, quando, sozinho, decide fazer a travessia de barco de Belém até Manaus. Foi durante essa viagem e em uma outra, no Mato Grosso, a atravessar o Rio Juruena, que Krajcberg percebeu com os próprios olhos o processo de desmatamento em curso na Amazônia Legal na década de 1970. No livro biográfico *La traversé du feu*, o artista faz

referência à Amazonia como *o far west* brasileiro, dominada pelo interesse capitalista e barbaramente saqueada pelos proprietários de terra da região. Durante essas duas viagens, registra com a própria câmera fotográfica os incêndios e as queimadas da floresta, provocadas pelas ações de grilagem.

Conforme afirmado por ele, foi o desejo de mostrar ao seu amigo crítico a dura realidade sociológica da região norte, que, em 1974, moveu-lhe a convidar Restany para empreender uma viagem do sul até o norte do país. Como será mais especificamente detalhado no terceiro capítulo do presente trabalho, a viagem de 1974 que o artista realizou com Restany representou o preâmbulo teórico-reflexivo do Manifesto do Rio Negro de 1978, documento que cumpriu um papel de extrema importância na carreira de Krajcberg, assumindo a oficialidade de um ato de consagração do artista ao ativismo ambientalista, e conferindo uma dimensão ecológica à sua produção artística.

Em 1977, um anos antes da expedição ao Rio Negro, Krajcberg participou da XIV Bienal Internacional de São Paulo, uma edição lembrada por ter apresentado obras com uma forte temática ecológica. Entre os artistas que participaram da manifestação, Bené Fonteles, o Grupo dos Treze, Alex Vallauri, Roberto Evangelista e Etsedron.

A Bienal de 77 foi, também, a última das bienais com cerimônia de premiação. A manifestação premiou com o Prêmio Itamaraty a obra *Signos Eco-Sistemas Artificiais* do Grupo dos Treze de Buenos Aires, conferindo à Argentina o privilégio de ser o único país latino-americano a receber, até então, o prêmio máximo da Bienal Internacional de São Paulo. A notícia eclodiu em uma crise interna que se manifestou na discordância, principalmente de Krajcberg. Segundo o artista, o Grupo dos Treze representava um grupo de artistas ricos e, ainda por cima, financiado pelo magnata Jorge Glusberg, que tinha investido muito dinheiro¹¹⁸ na produção e montagem da obra (AMARANTE, 1989, p. 244).

¹¹⁸ Confirme declarado pelos integrantes do Grupo dos Treze, citados no livro de Leonor Amarante, o projeto expositivo *Signos em Eco-Sistemas Artificiais* demorou meses para ser concluído e custou cerca de 17 mil dólares, cifra superior ao prêmio da Bienal que foi de 12,5 mil dólares (187.500 cruzeiros).

Figura 20 – **Signos Eco-Sistemas Artificiais**, Grupo dos Treze.
Registro da 13ª Bienal Internacional de São Paulo, 1977

Figura 21 – **Frans Kracberg**
Registro da 13ª Bienal Internacional de São Paulo, 1977

O que irritou mais ainda Krajcberg foi receber do presidente da Fundação Bienal, Oscar Landmann, a notícia que ele também iria receber um prêmio da Bienal, no valor de 50 mil cruzeiros. O artista recusou o prêmio “de consolação” com a motivação de, depois quase 30 anos de carreira, merecer mais do que um reconhecimento que deveria ser reservado a um jovem artista que estivesse ingressando no mundo a arte¹¹⁹.

Em 1978, Krajcberg se dedicou à organização do projeto expedicionário no Rio Negro, com o amigo e artista Sepp Baendereck. Foi sua a ideia de convidar a participar da empreitada o crítico Pierre Restany, com o qual, já em 1974, tinha viajado nos sertões do nordeste brasileiro, em Minas Gerais e no Piauí. Krajcberg foi, provavelmente, dos três viajantes, aquele que mais beneficiou da experiência

¹¹⁹ De certa forma, o tumulto provocado por Krajcberg lembrou o que tinha ocorrido na Bienal de 1967: a indignação do artista francês César, ao descobrir que o Gran Prêmio tinha sido destinado ao jovem pintor inglês Richard Smith. Nesta ocasião, César, como Krajcberg, recusou o prêmio em forma de protesto.

amazônica, vindo a ser definitivamente reconhecido como artista-militante, porta-voz e defensor da natureza brasileira.

Morais, ao preferir a fase intermediária da obra de Krajcberg, na qual a natureza (os pigmentos naturais, as pedras, os minerais, etc) se torna a matéria-prima do artista, define os efeitos perturbadores que o Manifesto do Rio Negro teria provocado na poética do artista.

Figura 22 - **Quadro-objeto**, sem título, Frans Krajcberg, década de 1960.

Segundo o crítico, a terceira e última fase da poética de Krajcberg, que começou com as expedições amazônicas e com a passagem à escultura, coincide com o “embelezamento” da obra de arte e uma radicalização do discurso ecológico que, apesar do seu valor ético e social, acabava tornando-se demagógico:

Quando ele avança pra Amazônia, o político assume uma importância muito grande na obra dele, até prejudicá-la, a meu aviso. Ele se tornou um ideólogo. A pregação dele foi crescendo com a amizade com Restany o acaba dando à obra um sentido próximo da demagogia da defesa da natureza. Pois, por outro lado, ao mesmo tempo esta dimensão política também acaba coincidindo com um certo embelezamento das árvores. Então acho que têm algumas contradições¹²⁰.

A partir do Manifesto, Krajcberg participou de uma série de eventos e manifestações culturais de alcance mundial que tratavam da questão ambientalista. Em 1987, realizou uma terceira viagem ao Mato Grosso, acompanhado pelo diretor de cinema Walter Salles, que realizou, com o material gravado, o filme documentário *Krajcberg, poeta dos Vestígios*.

Em 1988, participou do Simpósio *Séoul com Imagem das minhas Revoltas* e, em 1990, foi convidado para o Congresso Internacional de Ecologia em Moscou.

¹²⁰ Trecho da entrevista realizada com Frederico Moraes em 31 de outubro de 2017.

O ano de 1992 marcou um momento de grande visibilidade da obra de Krajcberg, no plano internacional. Nesse ano foi realizado também o segundo maior evento do mundo sobre meio ambiente: vinte anos depois da Conferência de Estocolmo (1972), a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, também conhecida como Eco 92¹²¹ ou “Cúpula da Terra”, reuniu 178 representantes dos países do mundo para discutir as medidas a serem tomadas a fim de diminuir a degradação ambiental e garantir a vida de gerações futuras no planeta. Concomitantemente à realização da Conferência, foi realizada, pelo MAM/RJ e pelo MAM/BA, a exposição *Imagens de Fogo* que reuniu mais de 300 mil visitantes em poucos dias. No mesmo ano, expôs no MoMA, no *Centre Pompidou* de Paris na exposição *Arte Latino-americana: 1911 – 1963*, em Zurich e em Sevilha na Espanha, além de muitas outras exposições individuais e coletivas, dentro e fora do Brasil.

Em 2003, foi formalizada a abertura oficial do espaço de Frans Krajcberg em Curitiba, que o artista ameaçaria fechar em 2006, ao tomar conhecimento da situação de descaso e negligência na qual se encontravam as obras doadas à Prefeitura da cidade. Avaliadas em cerca de 300 milhões de reais, a Prefeitura recusou-se a devolver as obras doadas, dando início a um dos contenciosos movidos por Krajcberg contra uma administração pública. O caso se repetiu em 2007 com a Prefeitura de São Paulo, destinatária de uma outra doação de esculturas para a realização de uma sala permanente na antiga serraria do Parque Ibirapuera e, alguns anos mais tarde, com o Estado da Bahia, ao qual o artista decidiu doar o acervo do Sítio Natura, no sul da Bahia. Ambos os processos foram obstaculizados e não chegaram, até então, a serem finalizados: o primeiro, devido a uma ação movida por uma Associação de moradores contrária à instalação de uma exposição permanente em uma área menos conhecida e mais reservada do parque, ocupada por algumas espécies de aves. O segundo caso de “desentendimento” com as autoridades públicas tem a ver com a implantação do Museu Artístico e Ecológico Frans Krajcberg¹²², reconhecido já formalmente pelo Estado em 2009, quando o artista doou o Sítio Natura e cerca de mil obras de seu acervo ao poder público estadual para que lá fossem erguidos dois novos prédios com o fito de abrigar

¹²¹ Entre os principais resultados da Rio-92 estão o documento da Agenda 21, um roteiro para países, estados e cidades de como crescer e ao mesmo tempo resolver problemas ambientais e sociais; a criação da Convenção do Clima e da Convenção para a Biodiversidade, além do embrião da Convenção de Combate à Desertificação.

¹²² Em 2009, Krajcberg assinou um termo de doação de sua obra omnia em favor do Estado da Bahia, com a condição que, após sua morte, seria completada a construção do Museu Artístico e Ecológico Frans Krajcberg. O museu, vinculado à Fundação Museu Krajcberg, foi criado via projeto de lei, ainda na gestão do ex-governador da Bahia Jaques Wagner (2013), com o objetivo de preservar o acervo do ambientalista-artista, composto por mais de mil esculturas, relevos, desenhos, fotografias e filmes produzidos em 60 anos de atividade.

suas peças e instalar o Museu. No entanto, além da oficialização do Museu, aprovada por lei pela Assembleia Legislativa, até hoje o projeto do Museu não saiu do papel.

Nos anos mais recentes de sua carreira, Krajcberg voltou a escrever outros manifestos com a temática ambientalista. Em 2011, o artista lançou o manifesto *Grito de esperança pela Amazônia*, uma carta aberta à ONU pela criação do Ano Internacional da Amazônia. Em janeiro de 2013, 35 anos após o Manifesto do Rio Negro, Krajcberg e o fotógrafo francês Claude Mollard (biógrafo de Krajcberg,) lançaram o *Nouveau Manifeste du Naturalisme Integral*.

Aos 96 anos, Krajcberg veio a falecer no dia 15 de novembro de 2017. Por vontade do artista, suas cinzas foram depositadas no tronco de uma árvore do Sítio Natura que, no entanto, está à espera de se tornar o Museu Ecológico Frans Krajcberg.

1.3.3 Sepp Baendereck: o efeito corrosivo da publicidade

Com 6 anos desenhava cavalos, com 10 anos barcos, com 20 o corpo humano, com 25 fazia xilogravuras, com 35 anos desenhava símbolos, com 48 voltei à figuração, aos animais, às flores, à paisagem.¹²³

Sepp Baendereck

Em 1966, Sepp Baendereck sintetizou nessas sucintas linhas o próprio itinerário pictórico que atingiu sua forma de expressão mais plena e madura no Brasil, país onde se realizou profissionalmente como publicitário de sucesso. O encontro com o Brasil representou para Sepp um divisor de águas de tal fundamental importância para a sua trajetória humana e profissional, que é possível falar de um Sepp pré-Brasil e um pós-Brasil. Isto porque, do ponto de vista das poéticas que se originaram da experiência do Rio Negro, provavelmente a produção artística de Sepp Baendereck foi aquela que mais ressentiu, sobretudo nos anos a seguir, as influências da viagem. Sua pintura começou a passar por uma metamorfose sucessivamente à primeira viagem na região amazônica, com a passagem da paisagem geométrica à pintura simbólica, para chegar, enfim, a uma representação hiper-realista da floresta e das cenas de vida cotidiana dos índios em processo de “aculturação”.

¹²³ Texto do catálogo da exposição de Sepp Baendereck realizada na Galeria Relevo do Rio de Janeiro em 1966.

Obras como *Dantesca* (1986), *Memento Mori* (1986), *Catastrófica* (1985), *Floresta queimada* (1985) que testemunharam as queimadas provocadas na floresta pela construção da linha transamazônica, representam as ruínas da modernidade da forma mais literal possível, tornando a pintura de Baendereck um testemunho dos efeitos destrutivos e irreversíveis da modernização, que, na região norte do Brasil, teve conseqüências ainda mais impactantes que no resto do País.

Figura 23 - *Dantesca*, Sepp Baendereck, 1986. 3a Bienal da Bahia, 2014

Baendereck, através dos desenhos e da repetição dos elementos característicos da própria pintura, criou uma semiótica pessoal do signo, onde a grafite é o significante do significado “destruição”. Referindo-se à pintura dele, Restany dizia: “Le langage de Baendereck est violent, brutal, énérgétique. La recherche de la sophistication et du raffinement n’avait été chez lui que le transfert de son angoisse d’être”¹²⁴.

¹²⁴ Trecho do texto **Sepp Baendereck: un chant brut de la nature en harmonie avec les souffles charnel de la vie** de Pierre Restany, publicado no catálogo *Terra & Gente*, Museu de Arte de São Paulo (MASP), 1976. Tradução nossa: “A linguagem de Baendereck é violenta, brutal, energética. A procura da sofisticação e do refinamento foi para ele somente a transposição da angústia de viver”. (Versão datilografada – ACA-Fundo Pierre Restany).

Figura 24 – **Floresta queimada**, Sepp Baendereck, 1985. Foto Romulo Fialdini.

O tema do “sofrimento existencial” de Baendereck é abordado por Restany no texto *Sepp Baendereck: un chant brut de la nature en harmonie avec le souffle de la nature*¹²⁵, escrito por Restany em 1975, de volta à Europa, depois da viagem que, em 1974, levou o crítico ao Brasil para a realização da exposição *A Arte em posição crítica: prática e teoria*, à convite do Ministério do Exterior da França.

Foi durante essa viagem que Restany encontrou Baendereck no escritório do publicitário “iugoslavo-brasileiro” que a galerista Cérès Franco tinha lhe apresentado alguns meses antes em Paris. O encontro, ocorrido em São Paulo, entre os dias 16 e 18 de novembro, é relatado por Restany nas páginas do diário que o crítico escreveu durante a viagem de 1974:

Visita allo studio di Sepp, lo iugoslavo brasiliano che Cérès Franco mi ha presentato a Parigi e che mi chiede di fargli un testo per il Musée de Poche a Parigi. Visione inizialmente penosa. Ma la volgarità di quest’arte, in contrasto assoluto con la mancanza di volgarità del popolo brasiliano nella sua naturale miseria, potrebbe essere per me lo spunto per un’utile disamina della condizione dell’immigrato europeo in questa natura dolce e insieme eccessiva, in questo mondo aperto, sì, eppure spietatamente duro negli affari e nella gerarchia sociale. Scriverò dunque il testo in questo senso, ma al mio ritorno a Parigi e non qui, come il buon e patetico Sepp vorrebbe mettendo a mia disposizione un magnetofono e una segretaria bilingue¹²⁶ (RESTANY; 2014; p. 92).

¹²⁵ O texto foi utilizado como prefácio do livro **Sepp Baendereck**, publicado na coleção *Musée de Poche*, dirigida, entre 1955 e 1965, pelo editor Georges Fall e, partir de 1965, por Jaques Goldschmidt. Sucessivamente, o texto foi publicado também no catálogo *Terra & Gente*, Museu de Arte de São Paulo (MASP), 1976.

¹²⁶ Tradução nossa: “Visita ao escritório de Sepp, o iugoslavo brasileiro que Cérès Franco me apresentou em Paris e que me pediu para escrever um texto para o *Musée de Poche* em Paris. Visão inicialmente dolorosa. Mas a vulgaridade desta arte, em contraste absoluto com a falta de vulgaridade do povo brasileiro em sua miséria natural, poderia ser para mim um ponto de partida para um análise útil da condição do imigrante europeu nesta natureza doce e ao mesmo tempo excessiva, neste mundo aberto,

Esses são os primeiros comentários de Restany sobre o artista Sepp Baendereck que, apenas quatro anos depois, se tornaria companheiro de viagem da aventureira expedição ao Rio Negro, e com o qual o crítico trocava cartas e correspondências até 1983. Conforme relatado por Restany, inicialmente, Baendereck não despertou no crítico nenhum interesse artístico, revelando-se útil apenas por uma análise da condição de imigrante no Brasil, reflexão que Restany acreditava que o ajudaria a compreender melhor a biografia de Krajcberg que, com Sepp, compartilhava a experiência da guerra e do êxodo.

Apesar da primeira impressão não ter sido positiva, Restany decide escrever o texto de introdução do livro *Sepp Baendereck*, da coletânea *Musée de Poche*. O texto se apresenta como uma espécie de biografia sentimental sobre o artista, onde o relato da trajetória pessoal e biográfica se mistura à análise da poética de Baendereck, definido por Restany um artista “realista, quase verista” e caso paradigmático de como os efeitos benéficos da natureza brasileira podem se manifestar na alma humana.

Sepp Baendereck nasceu na cidade de Voivodine, entre a Iugoslávia e a Hungria (atual Sérvia e Montenegro) em 1920. De família austríaca, foi iniciado à vida disciplinada e rigorosa da ordem dos Salesianos, formação que influenciou duramente sua personalidade nos anos da juventude. Ingressado na faculdade de direito da Universidade de Belgrado, em 1941 foi obrigado a interromper os estudos após a invasão nazista em seu país.

Começa nesse ano um período de peregrinações e de vida militar a serviço de diferentes armadas e países, devido à “flutuante” cidadania reconhecida aos cidadãos dos países balcânicos, o que permitiu a Sepp, em algumas circunstâncias, escapar às perseguições da guerra. Reconhecido como iugoslavo em Belgrado, foi integrado à armada sérvia em 1941, o que lhe permitiu abandonar a cidade duas horas antes do bombardeamento que a destruiu. De volta a Voivodine, encontrou a cidade natal invadida pelos húngaros, que o reconheceram como compatriota, incluindo-o na própria armada.

Depois de alguns dias, decidiu fugir e voltar para Belgrado, que se encontrava, entretanto, ocupada pelos alemães. Seu passaporte de austríaco lhe permitiu ser incorporado na *Wehrmacht*, onde passou seis meses exercendo a função de tradutor,

sim, mas impiedosamente cruel nos negócios e na hierarquia social. Escreverei, então, o texto nesta direção, mas depois do meu regresso em Paris e não aqui, como o bom e patético Sepp gostaria que fizesse, colocando à minha disposição um magnetofone e uma secretária bilíngue”.

até conseguir uma bolsa de estudos em Berlim. Na capital alemã, cursou a Faculdade de Ciências Políticas e Econômicas e frequentou, ao mesmo tempo, a escola de desenho. Esse período de tranquilidade foi bruscamente interrompido em 1943, quando a escalada do conflito o obrigou a voltar para a vida militar.

Mais uma vez, foi salvo por uma questão ligada a cidadania. A Croácia foi declarada estado nominalmente independente, tornando-se, em 1945, país membro da República Socialista Federal da Iugoslávia. Enquanto cidadão iugoslavo, Sepp adquiriu por direito a cidadania croata, que lhe permitiu mudar-se para Zagreb, onde ingressou no curso de pintura da Escola de Belas Artes.

Poucos meses depois da sua chegada em Zagreb, os planos de Sepp foram novamente sabotados pela guerra, sendo chamado a reintegrar a armada húngara. Sepp decide não atender ao pedido e começar uma travessia clandestina até a Áustria. Na cidade austríaca de Graz, entrou em contato com o *Künstlerverband Graz* (The Graz Secession), um grupo de artistas que, a partir da década de 1920, teve um importante papel na difusão do Expressionismo na Áustria. Lá Sepp encontrou um ambiente estimulante, do ponto de vista cultural, e decidiu se instalar na pequena cidade austríaca, onde, em breve tempo, conseguiu reconstruir uma vida, exercendo a profissão de professor na Escola de Artes e Ofícios. Aos poucos, a vida de Sepp retomou um aspecto de tranquilidade e normalidade, até deparar-se novamente com a realidade da guerra: a Hungria o chamou novamente para a linha da frente.

Nessa altura, Sepp decidiu desertar e embarcar para a América Latina, onde chegou, em 1948, na cidade de Rio de Janeiro. A partir de 1955, Sepp deixou de ser húngaro, croata, eslavo, adquirindo a cidadania brasileira através do processo de naturalização.

Deixando o velho mundo para trás, começa no Brasil, aos 28 anos de idade, o segundo capítulo da sua vida. No Rio de Janeiro se pôs a trabalhar como desenhista para uma empresa de *outdoor* e, em três anos, conseguiu ganhar o suficiente para abrir a própria agência, *Studio Ás de Propaganda*. Em 1957, a agência se transformou na *Denison Propaganda*, fundada, inicialmente, para cuidar da propaganda das empresas da família Moreira de Souza, donos do Ducal, um grande grupo empresarial da época que possuía, além das lojas, indústrias de roupas e eletrônicos, supermercados, varejo de

utilidades domésticas, imobiliárias e a *Petite Galerie*¹²⁷, onde Sepp realizou várias exposições ao longo da sua carreira de pintor.

Em 1959, Sepp abriu outra filial da agência *Denison* em São Paulo, mudando-se para a capital paulista, sem abandonar a atividade artística. Foi em 1951 a primeira exposição no Brasil, organizada nos salões do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. No mesmo ano participou da I edição da Bienal de São Paulo, manifestação à qual voltou em 1965 (VIII Bienal), em 1967 (IX Bienal) e em 1975 (XIII Bienal).

Com a abertura da nova sede no centro econômico e financeiro do país, a *Denison* começa a se firmar no setor publicitário, tornando-se uma das principais agências nacionais, com clientes tanto no setor privado, quanto no público. Nos anos 60, as principais lideranças empresariais do setor publicitário se uniram para criar um único grupo formado para participar das licitações do governo federal. A *Denison*, juntamente a *Standard*, *MPM*, *Norton*, *Alcântara Machado*, *Mauro Salles Publicidade*, criou o consórcio de agências publicitárias denominado “Sete Irmãos”, um grupo fechado e protecionista, do qual só poderiam participar agências nacionais, e que, por meio de uma mobilização unificada e compactuada, começou a ditar as regras do mercado publicitário, até então sem regulamentação específica de setor.

Nesse período, o faturamento da *Denison* aumentou exponencialmente e, com ele, o capital econômico de Sepp, que decidiu investir na formação de uma coleção de obras de arte, a *Coleção Denison*, iniciando com os quadros do artista Henrique Boese, e chegando a totalizar mais de 200 obras, entre pinturas e esculturas. Entre os artistas da Coleção, curada por Carlos Von Schmidt, figuravam nomes como Portinari, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Waltércio Caldas, Siron Franco e o mesmo Baendereck¹²⁸.

¹²⁷ A *Petite Galerie*, fundada no Rio de Janeiro em 1953 pelo escultor ítalo-peruano Mario Agostinelli, foi adquirida em 1954 pelo italiano Franco Terranova, que, depois algumas dificuldades iniciais, conseguiu manter a galeria graças ao apoio de José de Carvalho, dono do Grupo Ducal. Após o auge dos anos 60 que resulta na abertura em 1961 de uma filial em São Paulo, a galeria conhece um período de instabilidade econômica, que coincide com a saída de José Carvalho que, em 1971, saiu da sociedade com Terranova para fundar a *Bolsa de Artes do Rio de Janeiro*. Em 1972, Terranova decidiu investir em outra filial paulista. Dois anos depois, Terranova se dividia entre a *Petite Galerie* e a *Galeria Global*, um braço artístico da Rede Globo, que marcou época por produzir e comercializar gravuras a preços muito reduzidos, sempre com publicidade na TV Globo. Em 1979, o Manifesto do Rio Negro foi lançado na *Galeria Global*.

¹²⁸ A obra *Índios Xavantes na Missão São Marcos* (1976) foi doada pela *Denison Propaganda* ao MASP e hoje integra o acervo da instituição. A obra foi exibida em 2015 na exposição *A arte brasileira do século XX*, no MASP.

Figura 25 – **Índios Xavantes na Missão São Marcos**. Sepp Baendereck, 1976. Óleo sobre tela, 200x150x4 cm - Acervo MASP

Apesar dos esforços de Sepp de manter separadas a esfera profissional, de homem de negócios, daquela artística de pintor, dificilmente o artista conseguiu que sua imagem pública não fosse associada à atividade profissional de publicitário. Para a crítica, que considerava Baendereck um artista não significativo do ponto de vista expressivo, a profissão de publicitário tornava o artista demasiadamente próximo do poder governamental, cuja atitude censora e repressiva afetava principalmente a classe artística e intelectual brasileira.

Para sublinhar a importância que esse aspecto teve na biografia do artista, queremos mencionar dois momentos da carreira publicitária do Baendereck empresário que consideramos significativos para entendermos as atitudes da crítica e as razões de uma certa dificuldade que ele encontrou na tentativa de se inserir no panorama artístico brasileiro. Para além do significado que tais dados históricos assumem na trajetória pessoal e profissional de Baendereck, eles nos trazem informações sobre o período de mudança econômica e política vivido pela sociedade brasileira, no período anterior ao lançamento do Manifesto do Rio Negro.

Conhecido também como época do "milagre econômico brasileiro", a passagem da década de 1960 para a de 1970 foi um período de recuperação da economia nacional brasileira, depois da crise provocada pelas políticas de urbanização e industrialização atuadas pelo governo de Juscelino Kubitschek, entre o final dos anos 50 e o início dos

anos 60. Em consequência do processo de revitalização econômica do país, o setor publicitário registrou um *boom* de faturação e aumento da remessa estatal e federal, devido às relações sempre mais estreitas e sólidas entre o setor da indústria e o aparelho administrativo.

Entre os anos 60 e 70, as relações comerciais entre a *Danison* e a política brasileira foram se intensificando concomitantemente ao impulso da economia brasileira, que resultou no crescimento complexo do setor publicitário. O “milagre brasileiro” precisava, antes de tudo, ser bem comunicado, e o governo federal se tornou, de fato, o maior anunciante do país.

Em 1966, a *Denison* adquiriu, entre seus melhores clientes, a indústria automobilística americana *Chrysler* que acabara de comprar, no Brasil, a maioria das ações de outra empresa, a francesa *Simca*, que, desde os anos 50, vinha estabelecendo um acordo com o governo de Juscelino Kubitschek para o incentivo da indústria automobilística no Brasil.

No final de 1955, JK, recém-eleito e ainda não empossado Presidente da República, empreendeu duas viagens, uma à Europa e outra aos EUA, para começar um programa de incentivo da economia nacional. Na época, o objetivo do futuro presidente era sensibilizar os fabricantes estrangeiros a investir no país, com a finalidade de criar uma indústria brasileira de automóveis e caminhões. Para todas as empresas visitadas, o Presidente transmitiu o convite, descrevendo seus planos de governo e abrindo as portas do país ao capital internacional. Com a eleição de JK à presidência, a francesa *Simca* respondeu ao convite, conseguindo um favorável acordo com o governo, que estabelecia que a empresa francesa tivesse direito a importar no Brasil, por tempo limitado e com isenção de taxas, os componentes e máquinas para dar início a produção e montagem.

Embora o objetivo da proposta de JK fosse a injeção de capital estrangeiro no mercado brasileiro, nos primeiros anos de produção do carro, apenas o 25% era constituído por investimento francês, sendo a maioria a cargo do Banco Brasileiro e de investidores privados nacionais.

Em janeiro de 1959, com um atraso de 4 anos, vinha a ser lançado no mercado um carro supostamente brasileiro, de capital francês e de clara inspiração americana, como mostra nitidamente a estética “anos 50” do modelo *Chambord*.

Figura 26 – Foto de Chico Albuquerque para a campanha “Novo toque de bom gosto na moderna paisagem brasileira” da *Simca Chambord*, pela *Denison Propaganda*. Acervo IMS.

Em 1966, dois anos depois da instalação do governo militar, a indústria *Simca* foi relevada a 92% pela norte-americana *Chrysler* que, com o objetivo de relançar a marca de automóvel no mercado brasileiro, contratou a *Denison* para o lançamento da campanha cujo slogan, “Novo toque de bom gosto na moderna paisagem brasileira”, utilizava como ambientação, no *claim* e no visual, a nova capital federal apresentada pela lente artística de Chico Albuquerque¹²⁹.

Outro momento marcante da carreira de Baendereck foi relativo à realização da campanha de modernização da administração estadual de Minas Gerais, incentivada pelo governador José Magalhães Pinto. A campanha, realizada em 1965 pela *Denison*, com o slogan “*Minas trabalha em silêncio*”, teve o mérito de ter contribuído relevantemente para a vitória de Magalhães Pinto no Senado, e de ter tornado célebre a

¹²⁹ Chico Albuquerque (1917 – 2000), desde a década de 1940, foi pioneiro da fotografia publicitária no Brasil e exímio retratista de personalidades do mundo da política e da cultura brasileira. Foi também chefe da equipe que montou o departamento de fotografia da Editora Abril (entre os anos 1960 e os anos 1970), cujo acervo hoje integra uma coleção de cerca de 70 mil imagens pertencente ao Instituto Moreira Salles.

frase da campanha ao ponto desta ser, ainda hoje, usada como expressão da linguagem comum.

Conhecido por ter sido o dono do Banco Nacional¹³⁰ e o principal articulador político dos bastidores da derrobada do governo Goulart e da posterior instalação da ditadura militar em 1964, Magalhães Pinto foi eleito deputado federal pela Aliança Renovadora Nacional (Arena) em 1966, ano em que assumiu o Ministério das Relações Exteriores¹³¹ no Governo Costa e Silva, vindo a ser um dos principais apoiadores do endurecimento do regime e signatário do Ato Institucional Nº5 (AI-5), que tantas restrições impôs à liberdade de expressão de muitos dos artistas e intelectuais brasileiros que, em um segundo momento, se manifestaram contra o Manifesto do Naturalismo Integral.

Em 1970, a agência, além dos escritórios de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, abriu filiais em Porto Alegre, Fortaleza, Salvador e Recife, situando-se nos primeiros lugares no *ranking* de agências, e mandando-se entre as dez primeiras do país. Mas, como relata Restany no texto de 1975, apesar do sucesso econômico, Sepp não era um homem satisfeito, nem plenamente realizado, pois “o sucesso material não apaga sua sede de pintura”¹³².

Foi nesse momento, quando Sepp alcançou o sucesso material que, segundo Restany, a vida de Baendereck, de romance de aventura, passou a ser um romance psicológico. Superadas as dificuldades materiais, afirma Restany, Sepp teria que enfrentar a falta de tempo e a inveja dos colegas, artistas em “período integral”, que o rejeitavam, atribuindo-lhe a condição de “*artiste du dimanche*”, de amador.

Conjuntamente à sua atividade de empresário, Sepp deu continuação à produção artística que, na década de 1970, foi fortemente influenciada pelo uso da fotografia como base de representação do real. Em entrevista realizada com o jornalista Aramis Millarch, Baendereck afirma que, a partir dos anos 70, foi amadurecendo um certo fascínio pelo meio fotográfico, que se tornaria um importante auxiliar de visão e memória:

¹³⁰ A família Magalhães Pinto foi, até o início dos anos 90, uma das mais ricas e influentes do Brasil. Seu Banco Nacional, fundado por José Magalhães Pinto, era um dos maiores do Brasil, com 1,2 milhão de clientes, quase 400 agências (incluindo pontos em Nova York e Miami) e mais de 40mil funcionários.

¹³¹ Em julho de 1969, em pleno clima de boicote a X Bienal de São Paulo, Magalhães Pinto desempenhou o papel de mediador nas relações entre Brasil e EUA.

¹³² O trecho é parte da versão datilografada do texto *Sepp Baendereck: un chant brut de la nature en harmonie avec le souffle de la vie* de 1975 (“la réussite matérielle ne comble pas sa soif de peinture”).

A máquina enxerga com um olho só, a minha visão é binocular, o que resulta numa interpretação dupla. O que se vê nas minhas pinturas, portanto, é essencialmente uma dupla imagem, uma realidade interpretada duas vezes (...) Não há risco de engano. É uma pintura de verdade. O que eu pinto não é fantasia.¹³³

Nesse período, Sepp começou a se interessar pela Amazônia, para onde viajou pela primeira vez em 1974. Durante as expedições nos sertões amazônicos, Sepp coletou um vasto material fotográfico que constituiu a base da própria pintura.

O propósito de se afirmar internacionalmente como artista vinha se manifestando em Baendereck já alguns anos antes da expedição de 78. Conforme informado pelo crítico de arte Olívio Tavares de Araújo¹³⁴, já alguns anos antes da viagem com Restany e Krajcberg, Sepp teve uma experiência imersiva na floresta amazônica com o objetivo de realizar um documento áudio-visual que deveria ser apresentado na Bienal de São Paulo:

Alguns anos antes da viagem dos três que deu origem ao Manifesto, eu e Sepp tivemos a ideia de registrar num filme sob minha direção, uma viagem dele (e por consequência minha) à Amazônia. Disso resultaria um trabalho conjunto meu e dele para uma Bienal de São Paulo (não sei de que número). Fizemos a viagem, eu a filmei, mas a seguir Sepp e eu nos desentendemos – apenas quanto àquele trabalho – e o filme acabou não saindo. Não sei que fim levaram os originais.¹³⁵

O documentário realizado em 1974 não foi apresentado na Bienal mas na exposição *Novas Notícias do Brasil*, apresentada na Galeria Arte Global de São Paulo, em 1977.

Nesse mesmo ano, o crítico Frederico Moraes publica a matéria *Publicidade: maquiavélica sim, diabólica não*¹³⁶ na coluna de Artes Visuais do Jornal *O Globo*, pelo qual o crítico escrevia. Na matéria, Moraes utiliza a ironia, uma das principais figuras retóricas da linguagem publicitária, para fazer uma crítica social e intelectual do meio publicitário.

¹³³ MILLARCH, Aramis. Entrevista a Sepp Baendereck. [Gravação áudio]. Acervo Aramis Millarch. 48:31 min. Transcrição por iniciativa de quem escreve.

¹³⁴ Olívio Tavares de Araújo foi responsável da edição e da montagem do documentário *Crônica da viagem ao Naturalismo Integral* realizado durante a expedição de 1978.

¹³⁵ Trecho da entrevista com o crítico Olívio Tavares de Araújo, concedida ao autor em 5 de dezembro de 2017.

¹³⁶ MORAIS, Frederico. **Publicidade: maquiavélica sim, diabólica não**. Jornal do Brasil, 7 de abril de 1977. Arquivo MASP. Anexo C, p.291.

Depois de uma reflexão sobre o caráter maquiavélico da publicidade, persuasiva e envolvente por definição, o crítico afirma que o antídoto estaria na capacidade de avaliação consciente de um leitor atento e “ligado”, capaz de discernir “o melhor, o verdadeiro”. Baseando-se nos resultados das pesquisas citadas por Jean Baudrillard no livro *Sistema de Objetos*, Moraes afirma que a publicidade dissuade tanto quanto persuade, como demonstrariam as formas de resistência (racionais e irracionais) ao discurso publicitário. Extremizando o discurso, é possível afirmar, segundo o crítico, que a “publicidade pode ser encarada, então, como um *divertissement* ou, no melhor sentido, uma forma de arte”.

Moraes prossegue evocando a relação entre arte e publicidade, que se realiza, “ao nível de mensagem”, nas “trocas de informações”. A *Pop-Art*, a Figuração Narrativa ou o Hiperrealismo seriam os exemplos mais evidentes desta mútua influência capaz de tornar um *out-door* um disporitor de efeito de estranhamento¹³⁷ e as nossas cidades um salão de exposições “com entrada franca, sem vernissage, sem catálogo, sem texto crítico”.

Chegando na parte conclusiva da matéria, o leitor descobre o verdadeiro destinatário do artigo: o publicitário, ou melhor “o ex-publicitário”, que, entediado e afetado pelo efeito corrosivo que a publicidade exerce sobre aqueles que a produzem ou a criam, decide se dedicar ao ofício da arte, provocando “um desastre, na quase totalidade dos casos”. O resultado é, segundo Moraes, a produção de uma arte que, utilizando os mesmos artifícios da publicidade (modismos, *slogans* e outros truques), produz discursos demagógicos e preconceituosos.

A matéria, que não cita nomes de agências, nem de publicitários, nem *slogan* de sucesso, é ilustrada por uma imagem de uma obra cuja legenda revela o destinatário indireto da *accusatio manifesta*. Trata-se de uma foto da obra *Em Manaus* de Sepp Baendereck, uma das telas apresentada na exposição realizada, em 1977, pelo artista na Petite Galerie do Rio de Janeiro.

A resposta de Sepp Baendereck¹³⁸ ao artigo de Moraes demorou pouco mais de uma semana para chegar ao conhecimento da opinião pública. Em 26 de abril foi publicada, na mesma coluna Artes Plásticas do jornal *O Globo*, a carta que Baendereck tinha enviado, em 18 de abril, para o crítico. Na carta, Baendereck acusa Moraes de “abuso de poder”, por ter utilizado o jornal como meio de ataque contra a vida

¹³⁷ A referência é ao livro *A estrutura ausente* do semiólogo Umberto Eco.

¹³⁸ Cartea de resposta de Sepp Baendereck (Arquivo MASP) no Anexo D, p.292.

profissional do publicitário, no lugar de fazer uma crítica à produção artística dele. A réplica de Baendereck se baseia, principalmente, na ideia de que o artigo de Moraes, não considerando as ligações entre artistas e a indústria de comunicações, oferecia um serviço de desinformação (não tomando em consideração a formação e atuação de Baendereck no campo das artes) tendenciosa e hipócrita, devido ao fato de o ataque à publicidade provir de um jornal sustentado pelo mesmo sistema econômico atacado por Moraes. A polêmica não foi adiante e se apagou, pelo menos temporariamente, nas páginas do jornal *O Globo*, até 1978, ano da expedição ao Rio Negro.

Em 1978, Sepp planejou com o amigo e artista Frans Krajcberg a viagem ao Rio Negro, expedição de 30 dias de travessia fluvial que foi totalmente financiada por ele. Alguns meses antes da expedição, Sepp decidiu deixar a presidência da *Denison*¹³⁹ para, daí em diante, dedicar-se exclusivamente à sua produção artística. O auto-afastamento de Sepp do mundo da propaganda traz consigo toda a firmeza de uma tomada de posição clara e definitiva: para se tornar um artista aos olhos dos outros também, Sepp precisa de um reconhecimento público, aderir a uma declaração de intenções clara como somente um manifesto poderia ser, melhor ainda se assinado por um crítico de arte de renome internacional.

Figura 27 - **Sepp Baendereck**, Manaus, 1978, Arquivo Multimeios CCSP

¹³⁹ Sepp Baendereck voltou à direção da *Denison* em 1985.

No Brasil, o Manifesto do Naturalismo Integral foi lançado oficialmente em julho de 1979, com a presença dos três viajantes e a projeção do filme-documentário *Crônica de uma Viagem ao Naturalismo Integral* e dos *slides* de Krajcberg. Antes disso, em outubro de 78, dois meses depois da expedição, a informação sobre a Viagem ao Rio Negro e o consequente Manifesto tinha circulado na imprensa nacional, informada por Krajcberg e Baendereck. Enquanto Restany articulava sua rede no exterior, principalmente em Paris e Milão, Krajcberg e Baendereck preparavam o campo “brasileiro” à eclosão da polêmica.

Em carta datada de 4 de outubro de 1978, “le président”¹⁴⁰ Restany relatou aos amigos de viagem “os progressos consideráveis” feitos pelo Manifesto do Rio Negro entre o “público da Europa do Leste”:

Le président Restany a fait deux émissions de radio à France-Culture pour clarifier le problème. Plusieurs journaux parisiens ont publié une note annonçant la parution du manifeste (Le Monde, Le Matin). La revue XXème siècle et DOMUS publieront intégralement le Manifeste. Guido Le Noci a préparé une maquette de l’affiche (...) Il a un besoin urgent du texte portugais et des quelques photos¹⁴¹.

A resposta de Frans Krajcberg e Baendereck foi rápida. Em carta datada de 16 de outubro de 1978, os dois artistas escreveram:

Recebemos suas cartas. Ficamos felizes porque o Naturalismo Integral está em marcha na Europa. Também fizemos todo o necessário para divulgar o Manifesto e aqui vão os primeiros resultados que achamos bastante positivos. Estaremos prontos com o filme para participar do Festival de Milano a partir de 5 de dezembro. Mas esperamos também notícias suas sobre a Noite do Rio Negro em Paris (...) Realmente temos a impressão que aqui o Naturalismo Integral vai ser o grande assunto. Já temos o primeiro ataque do Jacob Klintowitz, mas isso é apenas o começo. (...) Esperamos que V. já tenha remetido o manifesto para os americanos e se Sepp puder fazer alguma coisa em New York será oportuno.

¹⁴⁰ Na carta, Restany se apresenta, ironicamente, como o “Presidente da Assembleia Nacional” referindo-se aos dois artistas com a expressão “aos naturalistas integrais”. ACA – Fundo Pierre Restany, carta não catalogada.

¹⁴¹ Tradução nossa: “ O presidente Restany realizou duas entrevistas radiofônicas com France Culture para esclarecer o problema. Vários jornais parisienses publicaram uma nota anunciando o lançamento do manifesto (*Le Monde, Le Matin*). A revista *XXème siècle* e DOMUS vão publicar integralmente o Manifesto. Guido Le Noci preparou um croquis do cartaz (...) Precisamos urgentemente do texto em português e de algumas fotos.”.

Desde o começo, o Manifesto já se anunciou polêmico, seguindo os planos dos seus assinatários. Se a este fator acrescentamos o fato de que o interesse dos proponentes do Manifesto era principalmente orientado ao lançamento do mesmo em Paris, Milão, Nova York, ou seja, em áreas ditas “centrais” ou “hegemônicas”, podemos concluir que a operação do “naturalismo integral” não tinha como território de interesse (e retorno) o Brasil ou o continente latino-americano, mas o circuito internacional. Isto, por sua vez, traz-nos dúvidas sobre outro ponto: podemos considerar o interesse de Restany pela América Latina uma tentativa de desvio do eixo Paris-Nova York em favor da legitimação dos “novos” centros de irradiação da arte contemporânea, como Buenos Aires ou São Paulo?

Situar um manifesto artístico, simbolicamente ligado à um discurso de vanguarda, no pulmão da humanidade, em um momento em que a crise ambiental protagoniza o debate sobre a relação homem/natureza em campo artístico tanto quanto político, não é um ato desprovido de intenções. Na mesma direção vai a análise do primeiro diário da viagem de Restany, escrito pelo crítico durante a viagem realizada em 1974, em companhia de Krajcberg, aqui definida como um processo de construção de uma narrativa.

Figura 28 - **Terra Brasilis** (série *Invasão, etnocídio, democracia racial e apropriação cultural*), Jamie Lauriano, 2015. Desenho feito com pemba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) e lápis dermatografico sobre algodão preto 100 x 150 cm - Foto cedida pelo artista.

2. OS DIÁRIOS DE 74 E 78: A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA

Durante quase 30 dias de navegações fluviais, Restany documentou a expedição ao Rio Negro no diário de viagem que começa no dia 14 de julho de 1978, em Paris, e termina no dia 11 de agosto, em Manaus. O texto do diário foi publicado em 2012 pela editora francesa *Wild Project* na seção *Nature contemporaine*, coletânea dedicada aos textos fundadores da filosofia da ecologia.

O diário do Rio Negro foi o quarto de uma série de relatos de viagens que Restany escreveu ao longo de quatro anos, concomitantemente às viagens realizadas em áreas geográficas “periféricas”. A série começou com o diário brasileiro redigido entre outubro e novembro de 74, quando Restany, convidado pelo Ministério Francês do Exterior (*Ministère Français des Affaires Étrangères*) realizou a exposição *L’Art en position critique. Pratique et théorie conceptuelles* na Maison de France do Rio de Janeiro. Durante esta viagem, o crítico aproveitou sua estadia no Brasil para visitar São Paulo, Brasília, Nova Viçosa e o Parque piauiense das Sete Cidades. Ao diário brasileiro de 74, seguiu, em 1975, o diário da viagem da “Operação Trópicos do Capricórnio” realizada no Pacífico do Sul em companhia do artista gráfico Dante Bigli, “com a finalidade exploratória” de reunir 15 artistas do hemisfério norte “para conduzi-los à conquista do hemisfério sul”¹⁴². O terceiro diário de bordo, de 1977, narra as “aventuras indianas” da viagem realizada, novamente em companhia de Dante Bigli e com o patrocínio da *Air India* e do governo indiano, com o duplo objetivo de realizar um documentário e um livro sobre a função da arquitetura religiosa no cotidiano da sociedade indiana¹⁴³.

A primeira parte deste capítulo versa sobre a análise do diário de Restany de 1974, que, além de traçar uma cartografia da rede de relações de Restany com o Brasil, constitui também um importante documento histórico para tomarmos conhecimento da

¹⁴² A viagem pelo Pacífico do Sul (Perú, Tahiti, Samoa, Tonga, Fidji, Nova Guiné, Austrália) tinha como objetivo a realização de um *logbook* coletivo com as intervenções dos artistas convidados. Restany explica, no diário de 78, que o projeto não foi realizado devido à crise da moeda italiana na época que afetou o patrocinador da iniciativa, o italiano Dante Bigli (1926 – 1994) e que o *logbook* resumiu-se às notas de seu diário de bordo. Trecho traduzido: “dans la perspective exploratoire de l’opération Tropique du Capricorne, qui devait réunir 15 artistes de l’hémisphère Nord et les mener à la conquête et à la découverte de l’hémisphère Sud. Le mécène financier de l’opération a été victime de la dévaluation de la lire italienne, et le logbook collectif s’est résumé à mes notes du voyage d’étude” (RESTANY, 2012, p.21).

¹⁴³ Em 1978, o projeto concluiu-se com a realização do livro-objeto *India prega* (Índia reza), com capa de madeira, fotografias de Dante Bigli e textos de Pierre Restany.

análise sociológica e política que o crítico fez da sociedade brasileira e que circulou internacionalmente nas reportagens publicadas nas revistas *Domus e Planète*, dentre outras. Esse primeiro diário brasileiro é aqui entendido como uma espécie de “preâmbulo operacional” ao “choque amazônico” de 1978, apresentado na segunda parte do capítulo dedicada ao *Journal du Rio Negro*, aqui enquadrado dentro da tradição da literatura de viagem, não apenas pelos pontos de conexão com a *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira, mas, também, por se juntar ao já nutrido *corpus* de textos que contribuíram à invenção da Amazônia.

Nessa perspectiva, os dois diários são aqui considerados duas etapas de uma mesma narrativa orientada à construção de uma experiência estética-sublime da natureza brasileira, que estaria resumida no “choque amazônico” restanyano. Com base na documentação de arquivo e na leitura dos diários de Restany, nosso objetivo é mostrar que, apesar de ter sido definido “chocante”, o encontro com a natureza amazônica representaria a última etapa de uma “operação brasileira”¹⁴⁴ voltada à construção de um discurso teórico em torno da relação arte/natureza, que encontraria no Manifesto do Rio Negro um ponto de chegada mais que de partida, o resultado de um processo premeditado e deliberado, mais que consequência do encontro “chocante” com a natureza.

2.1 A VIAGEM DE 1974: PRÊAMBULO AO NATURALISMO INTEGRAL

Nas entrevistas concedidas após a expedição, os três protagonistas da viagem declararam que a escrita do Manifesto do Rio Negro surgiu de improviso, sem algum planejamento prévio. Foi Sepp Baendereck, em uma entrevista¹⁴⁵ realizada com o crítico Carlos Von Schmidt no barco *Juruena*, a sublinhar a atitude despojada da expedição e do Manifesto. À pergunta de Von Schmidt sobre a intencionalidade ou não

¹⁴⁴ Restany utilizou a palavra “operação” em várias circunstâncias e projetos artísticos (a “Operação Vesúvio” é um exemplo. Apesar de não ter encontrado, nos documentos e textos, a palavra “operação” associada à experiência amazônica, acreditamos que o termo bem se adaptaria às intenções e à tendência do crítico em assumir, no exercício da crítica de arte, uma posição totalmente subjetiva, em detrimento, em alguns casos, da subjetividade do artista.

¹⁴⁵ A entrevista foi realizada alguns anos depois do lançamento do Manifesto, em fevereiro de 1984, durante uma viagem que Von Schmidt e Baendereck empreenderam no barco *Juruena*, um ex-caça minas da II guerra mundial que o artista tinha comprado e reformado em versão *yacht* de luxo. Ver SCHMIDT, Carlos von. **Sepp Baendereck**. Artes, São Paulo, v.20, n.60, , setembro – outubro, 1985. p. 27-28 (Arquivo MASP).

de conferir uma estrutura previamente definida ao Manifesto do Rio Negro, Baendereck respondeu:

Não, não tinha nenhuma estrutura. Aliás não tinha nenhuma proposta, nada que poderia assemelhar-se a um programa. Ao contrário. O Restany, o Krajcberg e eu tivemos a possibilidade de ficar um mês e meio ou dois meses viajando pela Amazônia. Oportunidade excepcional, inclusive para um intercâmbio, para a troca de experiência, tudo baseado e concentrado na vivência do dia-a-dia com a natureza amazônica. Partimos sem nos preocupar com o que ia dar¹⁴⁶.

Segundo a reconstrução de Baendereck, durante a expedição, a exigência de construir um discurso teórico sobre a relação cultura/natureza e suas reverberações no campo da arte foi se materializando à medida em que as trocas intelectuais entre os participantes iam adquirindo espessura.

De tal forma, o objetivo inicial que motivou a realização da expedição, ou seja, a realização do filme-documentário sobre a questão indígena, transformou-se em uma espécie de apêndice ao manifesto, sendo usado como material áudio-visual de acompanhamento à leitura do manifesto nos eventos de lançamento do mesmo, que ocorreram em diferentes instituições e países ao longo de três anos, entre 1979 e 1981.

Segundo a narrativa proposta pelos viajantes, Restany escreveu o Manifesto do Rio Negro com um método maiêutico, a partir das discussões teóricas e filosóficas que o crítico teve, ao longo dos 30 dias de viagem fluvial, com os amigos Krajcberg e Baendereck. O “choque amazônico” fez o restante, provocando o equivalente a uma síndrome de Stendhal *en plain air*, que bem está resumida no já citado depoimento lírico do diário de Restany:

Il est 17h30 et je me précipite sur le cahier pour consigner mes impressions et mes notes. La journée a été riche de contacts et d'expériences. Elle se termine en apothéose par un coucher de soleil spectaculaire dont les tropiques ont le secret: embrasement du ciel qui pourpre vire au rose, réflexion de la lumière sur les nuages et des nuages dans l'eau, mise en scène optique grandiose, qui vous coupe le souffle. J'ai du mal à me concentrer sur ma rédaction, troublé que je suis par le spectacle et les cris d'admiration qu'il suscite chez mes

¹⁴⁶SCHMIDT, Carlos von. **Sepp Baendereck**. Artes, São Paulo, v.20, n.60, setembro-outubro, 1985, p.27 (Arquivo MASP).

compagnons de voyage. Sepp e Frans sont métamorphosés, émus jusqu'au bord des larmes.¹⁴⁷ (RESTANY, 2012, p. 117).

A definição de “choque amazônico” seria uma das expressões que Restany mais viria a utilizar em entrevistas, textos e depoimentos, para descrever os efeitos do encontro com a natureza brasileira e o ponto de não retorno que isso determinou na carreira do crítico.

A criação desta fórmula bem ilustra uma das principais habilidades do Restany escritor¹⁴⁸: aquela de inventar e difundir termos e expressões de efeito, “etiquetas”¹⁴⁹ e definições que aparecem e reaparecem inúmeras vezes nos textos escritos ao longo da carreira de crítico. Na lista das mais recorrentes e peculiares expressões por ele utilizadas aparecem: “apropriação do real”, “comunicação”, “humanismo tecnológico”, “natureza contemporânea”, “realidade sociológica”, para mencionar apenas algumas.

Nesse ínterim, o Manifesto se apresenta como um texto cuidadosamente tecido, com uma estrutura conceitual sabiamente construída do ponto de vista formal e textual. Ademais, o rigor textual e a atenção caligráfica do manuscrito original¹⁵⁰ do Manifesto, elementos comuns à maioria dos textos do crítico francês, levam a pensar que a viagem de barco foi mais a concretização de um processo intelectual pregresso, que uma experiência epifânica da qual surgiu uma nova teoria.

Apesar de Restany ter associado a experiência do “choque amazônico” à expedição fluvial no Rio Negro realizada em 1978, o primeiro encontro do crítico com a natureza brasileira se concretizou quatro anos antes, em 1974, quando, a convite do Ministério do Exterior da França, o crítico viajou para o Brasil para a realização da exposição *A Arte em posição crítica: prática e teoria*.

¹⁴⁷ Tradução nossa: “São 17:30 e vou correndo para o caderno para registrar minhas impressões e comentários. O dia foi cheio de contatos e experiências. Ele termina em apoteose com um pôr do sol espetacular, cujo segredo está guardado nos trópicos: queimação do céu que de rosa vira roxo, reflexo da luz nas nuvens e das nuvens na água, encenação óptica incrível, de cortar o fôlego. Mal consigo me concentrar na minha escrita, perturbado pelo espetáculo e pelos gritos de admiração que provoca nos meus companheiros de viagem. Sepp e Frans estão transformados, comovidos até o ponto de chorar”.

¹⁴⁸ Vale a pena ressaltar que a formação de Restany, assim como sua primeira vocação profissional, é inicialmente orientada aos estudos literários. A especialização em História da Arte chegará anos depois, resultando naquela que Restany, referendo-se à atividade de crítico, definiu uma “vocação residual”.

¹⁴⁹ Em algumas circunstâncias é o próprio Restany a referir-se ao termo “etiqueta” para indicar movimentos artísticos ou formulas bem sucedidas, como quando, no *Diário Brasileiro* de 1974 (p.93), comentando a apresentação da exposição *A Arte em posição crítica: prática e teoria* no Rio de Janeiro, afirma: “*La dimostrazione dell'Igiene dell'arte sembra far presa sul pubblico: l'etichetta di arte sociologica funziona*”, (tradução nossa: “*A demonstração da Higiene de arte parece ser tomada a sério pelo público: a etiqueta de arte sociológica funciona*”).

¹⁵⁰ As páginas do manuscrito original do Manifesto encontram-se no Anexo E, p.293.

Durante a viagem, Restany aproveitou sua estadia no país para encontrar colegas e amigos de longa data e para estabelecer novos contatos e ativar trocas. Entre um encontro de trabalho e uma entrevista, um jantar informal e um *cocktail* institucional, a agenda pessoal do crítico e o diário de viagem, que registra os 45 dias de permanência no Brasil, desenham um intenso fluxo de trocas, comunicações e encontros.

Figura 29 – Agenda pessoal de Pierre Restany, 1974. ACA-Fundo Pierre Restany

A crônica dos 45 dias de peregrinações, deslocamentos aéreos e terrestres do sudeste ao nordeste do país foi traçada pelo crítico nas páginas do diário pessoal, registro da viagem que o levou, entre 30 de outubro e 15 de dezembro de 1974, a visitar Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Brasília (DF), Ouro Preto (MG), Vitória (ES), Esperança (PB), e Nova Viçosa (BA).

Inaugurando um costume que iria acompanhá-lo em suas viagens ultramarinas, o crítico anotou no diário as vivências, os encontros, as exposições visitadas, os artistas conhecidos durante a viagem, com a finalidade de aproveitar ao máximo o registro. De volta para a Europa, Restany usou o material do diário para escrever o artigo *L'Art bresilien dans le sables mouvants* (publicado no mês de março no n°544 da revista Domus), o texto de apresentação da exposição de Frans Krajcberg no CNAC de Paris

(1975), o *Diario Brasileiro*¹⁵¹ dividido em três episódios publicados na revista D’Ars (I episódio n° 74/75; II episódio n° 76-77; III episódio n° 78/79).

Figura 30 – Revista d’Ars, n° 74/75, 76-77; 78/79, 1974. Arquivo D’Ars

Nos itens a seguir, analisaremos o relato da viagem de 1974 na sua versão publicada com o título de *Diario Brasileiro* na revista D’Ars de Milão e que resultou no artigo *L’Art bresilien dans le sables mouvants*, um “guia turístico-artístico” (grifo nosso) para dirigir o leitor europeu na complexidade do “macrocosmo nacional de escala continental” reflexo no “pequeno mundo da arte”¹⁵² brasileira.

Neste trabalho, serão consideradas três etapas da viagem de 1974: o (des)encontro com a geração dos artistas marginais no Rio de Janeiro, a iniciação de Restany ao “elemento natural” em Cata Branca e o encontro “profético” com a natureza brasileira no Sítio Natura de Krajcberg, em Nova Viçosa.

O recorte das três etapas baseia-se na ideia que elas representam três momentos da viagem de Restany marcando a passagem do ambiente urbano e humano do Rio de Janeiro à natureza exuberante de Nova Viçosa. Nesta perspectiva, parece-nos que Restany recorreu à divisão do *Diario Brasileiro* em três episódios publicados em três números da revista *D’Ars*, com o intuito de marcar o ritmo narrativo e a sequencialidade

¹⁵¹ Uma segunda edição mais recente, aqui utilizada como referência bibliográfica, é aquela realizada em 2014 por iniciativa da Fundação Mudima de Milão.

¹⁵² Aqui o *incipit* do artigo *L’Art bresilien dans le sables mouvants*: “Je n’étonnerai personne en proclamant une vérité d’évidence, à savoir que la réalité du Brésil est extrêmement complexe et que cette complexité d’un macrocosme national à l’échelle d’un continent se reflète dans le petit monde de l’art.”. Tradução nossa: “Não vou surpreender ninguém proclamando uma verdade evidente, ou seja que a realidade do Brasil é extremamente complexa e que essa complexidade de um macrocosmo nacional de proporções continentais se reflete no pequeno mundo da arte. (RESTANY, 1974, p. 17).

cronológica e espacial do afastamento da urbe em direção à selva, pois, à medida em que o crítico se afasta da cidade, desencadeia-se um processo de iniciação aos segredos da natureza e de expansão da consciência perceptiva que chegará ao *climax* no último episódio de Nova Viçosa, nesse sentido antecipatório do Manifesto do Rio Negro.

2.1.1 Rio de Janeiro: Restany e os “marginais”

30 ottobre mercoledì Rio

L'aereo dell'Air France arriva con mezz'ora di ritardo. Le formalità di passaporto e dogana sono ultrarapide, che sorpresa! Del resto sarà la sola sorpresa che avrò in questo giorno qui, al mio ritorno a Rio dopo 5 anni di assenza.¹⁵³

No dia 30 de outubro de 1974, um chuvoso Rio de Janeiro recebeu Pierre Restany. Um Rio muito diferente daquela quente e úmida cidade que, 5 anos antes, o crítico encontrara ao chegar no aeroporto Galeão, onde o esperava Niomar Bittencourt. Era 1969, ano do boicote da X Bienal de São Paulo e ano em que Niomar Bittencourt¹⁵⁴ foi presa e processada, depois de ter seus direitos políticos cassados pelo AI-5.

As primeiras impressões de Restany sobre o estado da cidade e da situação política do país se baseavam nas informações transmitidas por velhos amigos: Esther Emílio Castro, Maria Bonomi, Jean Boghici e os responsáveis culturais da *Maison de France* do Rio de Janeiro, dentre outros.

As notícias que o crítico recebeu confirmaram a sensação inicial de uma “paralisia cultural” de um Rio onde “a vida parece ter parado há 5 anos antes”. A única novidade seria representada pelo *boom* econômico que teria favorecido as classes já ricas, proporcionando uma acumulação de dinheiro investido na arte contemporânea brasileira, motivo do regresso à pátria de artistas como Rubens Gerchman de Nova

¹⁵³ RESTANY, Pierre. **La part des anges**, Cristina Trivellin (org.), Edizioni Mudima, Milão 2014, p. 85 (I episódio). Tradução nossa: “30 de outubro quarta-feira. O avião da Air France chega com meia hora de atraso. As formalidades do controle passaporte e aduana são ultra-rápidas, que surpresa! Afinal, será a única surpresa que terei neste dia do meu regresso ao Rio após 5 anos de ausência”.

¹⁵⁴ Niomar Moniz Sodré Bittencourt (1916 – 2003) fundou, com o marido Paulo Bittencourt, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), ocupando o cargo de diretora da instituição durante 10 anos. A partir de 1963, ano da morte do marido, assumiu a direção do *Correio da Manhã*, o jornal carioca fundado em 1901 pelo sogro, Edmundo Bittencourt.

York, Antônio Dias de Milão e Almir Mavignier de Hamburgo (RESTANY, 2014, p. 86, I episódio). O deslocamento das embaixadas em Brasília e um “clima de autocensura cultural” teriam acelerado o processo de “provincianismo” que afetava o Rio de 1974, definido por Restany como uma “Nice tropical”¹⁵⁵, tão parecida à Nice do período pós-bélico, pano de fundo das reuniões dos novos realistas Klein, Arman e Claude Pascal (RESTANY, 2014, p. 96, II episódio).

Em 1974, Restany se encontrava no Brasil para apresentar *A Arte em posição crítica: prática e teoria*¹⁵⁶, exposição sobre a situação da arte contemporânea francesa. A mostra, que ocorreu na *Maison de France* do Rio de Janeiro, tinha como objetivo apresentar ao público brasileiro artistas de origem francesa, “cujas práticas estabeleciam um diálogo com a arte sociológica, tendo como território comum a relação arte/sociedade”¹⁵⁷. Restany concluiu o texto de apresentação do projeto com o anúncio do nascimento de um novo coletivo de artistas, o Coletivo de Arte Sociológica, fundado em Paris no dia 7 de outubro de 1974 por Hervé Fischer, Fred Forest e Jean-Paul Thénot.

A *Arte em posição crítica* era, na realidade, o “plano B” do crítico, que queria se apresentar ao público brasileiro como mentor do *Nouveau Réalisme*, realizando uma exposição “retrospectiva e histórica” com obras de pequeno formato dos artistas que aderiram ao manifesto de 1961.

Como Restany sublinha no texto do projeto¹⁵⁸ enviado ao responsável cultural da Galeria de *La Maison de France*, a primeira opção por ele vivamente aconselhada representava “uma exposição de prestígio, destinada a incrementar o *status* da galeria”. Mas a falta de recursos e as dificuldades técnicas do transporte de obras não permitiram a realização da exposição.

¹⁵⁵ Restany vinha escrevendo sobre a situação de paralização cultural do Rio de Janeiro e São Paulo e sobre o clima de repressão política exercitado pela ditadura militar desde 1969, publicando seus artigos na revista *Domus* de Milão, dentre eles: *L’anti-carrière ou les especulations sur la culture impossible*, *Domus* n° 478, 1969; *La crise de la conscience sud-américaine*, *Domus* n°486, 1970; *L’arte in Brasile, nelle sabbie mobili: un viaggio di Pierre Restany*, *Domus* n°544, 1975.

¹⁵⁶ A exposição contou com a participação de: Christian Boltanski, Hervé Fischer, Alain Fleisher, Michel Journiac, B.B. Lavier, Jean Le Gac, Annette Messager, Tania Mouraud, Gina Pane, Jacques Pineau, Nicolas Ubrubu, Anne et Patrick Oirier, Jean Roualdes, Alain Roussel, J.M. Sanejouan, J.P. Thenot.

¹⁵⁷ Citação do texto de apresentação do projeto enviado por Restany ao delegado cultural do *Maison de France* no Rio de Janeiro (Fundo Pierre Restany- ACA).

¹⁵⁸ O projeto encontra-se nos ACA (PRESTXSAML23/22, 23/23, 23/47, 23/48).

Restany solucionou o problema orçamentário propondo aos responsáveis culturais do Ministério francês uma exposição de mais simples realização, sem abandonar seu propósito de exportação do “modelo” novos realistas¹⁵⁹. No *Diario Brasiliano*, Restany introduz a exposição estabelecendo uma aproximação conceitual das tendências artísticas contemporâneas da arte francesa com as práticas dos novos realistas. Utilizando o mesmo paralelismo que quatro anos depois aparece no Manifesto do Naturalismo Integral, o crítico afirma que a diferença entre os jovens artistas contemporâneos franceses e os novos realistas não está na motivação “social” subjacente às duas vertentes artísticas, mas no método utilizado: consumístico e industrial, no caso dos novos realistas, e etnográfico, no caso dos artistas da arte sociológica. (RESTANY, 2014, p. 99).

A mostra, a única exposição que Restany conseguiu realizar no Brasil, apresentou ao público brasileiro a mais recente produção da vanguarda francesa da época, sintetizada nas obras de 16 artistas situáveis, mais ou menos elasticamente, na área da arte conceitual. Para a realização da mostra, Restany convidou 16 artistas a refletir sobre o próprio trabalho, produzindo não obras mas documentações aptas a ilustrar o processo criativo operado. As propostas, distribuídas e organizadas por Restany em quatro níveis básicos (linguístico, ecológico, comportamental-corporal e urbanístico) compreendiam trabalhos de Christian Boltanski, Uriburu, Alain Fleischer, Jean-Michel Sanejouand, Hervé Fischer, Gina Pane, dentre outros.

A exposição foi aberta no dia 20 de novembro de 74, segundo Restany, com um enorme sucesso de público. Os artistas “marginais” representavam o verdadeiro alvo de interesse do crítico, intencionado a estabelecer com esta nova geração “uma troca de difusão de informações”:

Tutta la giovane generazione marginale é presente (...) Non devo perdere il contatto con loro, i Manuel, Mereilles, Lygia Pape, Wanda Pimentel, ecc. La mia venuta in Brasile deve saldarsi con uno scambio

¹⁵⁹ Restany tentou exportar o modelo do Nouveau Réalisme, pela primeira vez, em 1961, tentando organizar uma edição latino-americana do Festival do Novo Realismo, que apresentasse ao público brasileiro “as tendências atuais mais interessantes da vanguarda preocupadas de propor uma renovação dos meios de expressão e da linguagem artística”. No projeto, Restany hipotetizava duas possibilidades de realização da concomitante exposição que iria ser montada durante o período do Festival: 1) exposição de obras do grupo dos Novos Realistas, nos moldes da exposição realizada na Galeria J de Paris constituída pelo grupo “A 40° au dessus de Dada”; 2) uma exposição “comparativa” Europa/EU, como aquela realizada na Galeria Rive Droite de Paris. Entre as duas hipóteses, a preferida pelo crítico era a segunda. O projeto do Festival não se concretizou. Uma cópia do Projeto de Festival do Novo Realismo (*Projet de Festival du Nouveau Réalisme*) encontra-se nos ACA (PREST.XSALM 24/3).

di diffusione dell'informazione. Se parto senza un minimo di questo materiale "marginale" avrò fallito il mio colpo in Brasile¹⁶⁰. (RESTANY, 2014, p. 95, I episódio).

Mas, como o próprio Restany relata em um segundo trecho do diário, a presença dos artistas mais jovens não resultou na manifestação de um interesse concreto ou de uma identificação de "perspectivas comuns"; pelo contrário, revelou uma certa indiferença que o crítico define sintoma de um problema mais profundo, desencadeado em 1964 com a ditadura militar: o progressivo distanciamento da jovem geração de artistas marginais da "realidade sociológica", perigosamente passivos diante da aproximação do imperialismo norte-americano.

A partir desta reflexão, Restany constrói sua visão pessoal do estado da arte brasileira e propõe uma leitura do cenário artístico local, baseado sobretudo nas informações trocadas com Ronaldo Brito, naquela época crítico literário da coluna "Arte e Literatura" da revista semanal *Opinião*. Como afirma Restany, a entrevista constituirá a "espinha dorsal" da sua investigação sobre a arte brasileira¹⁶¹, caracterizada, segundo ele, pela ausência de profissionais capazes de tornar o campo da crítica brasileira um lugar de debate internacional, e pelo clima de repressão imposto pela ditadura militar:

Il Brasile del 1974 manca terribilmente di un Mario Pedrosa, cioè della figura di un critico di primo piano: me ne rendo sempre più conto. Senza dubbio la situazione sociopolitica attuale non permette questo tipo di predominio individuale."¹⁶² (RESTANY, 2014, p. 89-92).

O crítico continuou questionando a existência de uma verdadeira resistência política local, de uma contra-cultura capaz de se opor ao clima de pressão política e econômica, e detectou os sinais do mal-estar da arte brasileira em um certo estado de letargia, de "indiferença tropical", no qual se encontraria a classe artística brasileira:

¹⁶⁰ Tradução nossa: "Toda a nova geração marginal está presente (...) Não posso perder o contato com eles, os Manuel, Mereilles, Lygia Pape, Wanda Pimentel, etc. A minha chegada no Brasil deve estar associada a uma troca de difusão da informação. Voltar sem um mínimo desse material "marginal" significará ter fracassado no Brasil".

¹⁶¹ A crítica de Restany sobre o estado da arte brasileira resultou no artigo **L'art brésilien dans les sables mouvants**, publicado no n°544 de Domus, em março de 1975.

¹⁶² Tradução nossa: "No Brasil de 1974 está fazendo terrivelmente falta um Mário Pedrosa, ou seja, uma figura de um crítico de primeiro plano: tomo, cada vez, mais consciência disso. Sem dúvida, a atual situação sociopolítica não permite esse tipo de predominância individual".

Cosa c'è dietro questa noncuranza tropicale? Dove sono le basi di una controcultura, antidoto dell'ordine militare, finanziario ed economico attuale? E questa controcultura esiste veramente, dato che gli elementi progressisti della vecchia élite liberale si sono appartati e gli altri si sono più o meno convertiti?¹⁶³ (RESTANY, 2014, p. 89-92, II episódio).

Segundo Restany, a “indiferença tropical” seria o resultado de duas condições preexistentes e endêmicas da classe artística brasileira: a marginalidade e a defasagem entre sociedade e prática artística.

Quanto à primeira questão, a da marginalidade, esta seria consequência direta do exílio (e auto-exílio) de muitos artistas brasileiros no exterior. Restany afirma: “tutto avviene come se i protagonisti della scena l'avessero lasciata per continuare ad agire tra le quinte”. (RESTANY, 2014, p. 99). O crítico continua, afirmando que Hélio Oiticica, o artista dos “percursos ambientais, dos frascos de terra colorida, das capas de samba”, é o artista que melhor de todos exemplificaria o estado de marginalidade “filosófica, social, prática e teórica” vivido pela jovem geração brasileira, atitude que teria provocado um perigoso “comportamento mimético” em toda uma geração de artistas representantes de uma “contra-cultura”, cuja explicação sociológica estaria no fenômeno *beat* e *hippie* norte-americano:

Gerchman come Oiticica vivono o sono vissuti negli Stati Uniti. Se vi é una controcultura, questa é all'americana. In Brasile si é sviluppata in modo del tutto naturale un fenomeno di rigetto non violento dell'establishment culturale. (RESTANY, 2014, p. 100, II episódio).

Na sua análise comparativa entre a geração dos marginais brasileiros, a *beat generation* e o fenômeno *hippie* norte-americano, Restany acrescenta que a fórmula brasileira se distanciaria da versão americana apenas pelo misticismo característico da cultura latino-americana (“macumba, magia, espiritualismo afro-oriental”). A droga cumpriria a função de catalisador - “secondo il suo dosaggio, la ‘maconha’ esalta il sogno magico e abolisce ogni coscienza”¹⁶⁴ (RESTANY, 2014, p. 100) -, ora

¹⁶³ Tradução nossa: “O que está por trás dessa indiferença tropical? Onde estão os fundamentos de uma contra-cultura, antidoto para a ordem militar, financeira e econômica de hoje? E essa contra-cultura realmente existe, dado que os elementos progressistas da velha élite liberal se retiraram e os outros, mais ou menos, se converteram?”

¹⁶⁴ Tradução nossa: “a depender da dosagem, a maconha exalta o sonho mágico e apaga qualquer consciência crítica”.

proporcionando o fortalecimento de uma consciência crítica, no caso dos artistas dotados de uma personalidade “forte”, ora levando ao entorpecimento sentimental e à falta de comprometimento, no caso dos artistas “mais fracos”¹⁶⁵.

Mas qual é a ideia de Restany de “marginalidade”? Inconstância, generalização, aleatoriedade são os termos que o crítico utiliza para definir a marginalidade brasileira. Enquanto fruto de uma escolha baseada sobre estas determinadas premissas, a marginalidade estimularia, segundo o crítico, um certo comportamento contraditório definido pela mistura de consciência crítica da sociedade, influências *hippie* e *beat* da cultura norte-americana, e tendências ao espiritualismo e à magia que caracterizariam as culturas latino-americanas (RESTANY, 1974, p. 22).

O mérito da geração marginal seria, segundo Restany, ter influenciado a “geração do meio”, aquela posicionada entre a “estética” e a “atropologia”, identificada, especificamente, com a gravura de Anna Letycia, Edith Bethring, Fayga Ostrower, Isabel Ponce, Thereza Miranda, Aloiso Magalhães. O nome mais representativo dessa geração “do meio” é o de Maria Bonomi¹⁶⁶, que o crítico define um dos “pólo da vida cultural paulista”, cujo trabalho é citado, não em relação às incisões ambientais pelas quais a Bonomi é internacionalmente reconhecida, mas ao vídeo *Detritos*¹⁶⁷, realizado por Bonomi depois de duas viagens, realizadas na China e na Amazônia. Antecipando a ideia resumida na conclusão do artigo *L’Art Brésilien dans le sables mouvants*, segundo a qual a originalidade da arte brasileira estaria na relação tecnologia/natureza, Restany define a obra *Detritos* como uma “volta à essência da natureza, última esperança deste país” (RESTANY, 1974, p. 22).

Se, para Restany, a atitude marginal é fruto de uma escolha resultante do processo de alienação do artista da realidade sociológica e política do país, para Oiticica, ser marginal equivale a assinar um manifesto, uma declaração de intenções que possibilita uma surpreendente liberdade de ação.

¹⁶⁵ RESTANY, Pierre, *L’Art brésilien dans le sables mouvants*, Milão, Domus n°544, março 1975, p.22.

¹⁶⁶ A artista conheceu Pierre Restany em 1960, por ocasião do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, realizado em Brasília onde Bonomi se encontrava na qualidade de secretária de Mário Pedrosa e Yolanda Penteadó (entrevista com a artista realizada em 23 de fevereiro de 2018).

¹⁶⁷ Em 1973, em forma de protesto contra a ditadura, a artista recusou a sala especial da Bienal de São Paulo, optando por exibir o curta *Detritos*, realizado com a colaboração de Thomas Farkas (entrevista com a artista realizada em 23 de fevereiro de 2018).

Na perspectiva dos marginais, a definição das noções alternativo/marginal/independente é carregada de um sentido objetivo: o controle total da produção e da distribuição do trabalho artístico traria consigo, entre várias vantagens, uma maior liberdade de criação ou, usando as palavras de Pedrosa, “o exercício experimental de liberdade”¹⁶⁸.

Parece-nos que a análise restanyana do estado de adormecimento cultural da sociedade brasileira se liga à teoria do “vazio cultural”, cuja definição foi usada pela primeira vez por Zuenir Ventura e Vladimir Herzog nas páginas da revista *Visão*¹⁶⁹, e apresentada como uma das principais consequências da censura e do AI-5. Com a expressão “vazio cultural”, os jornalistas faziam referência ao processo de esvaziamento dos quadros de professores nas universidades, à detenção, ao exílio ou auto-exílio de intelectuais e artistas ativos na década de 1960, ou seja, ao vazio das lideranças do período anterior ao AI-5, que contrapunha-se ao crescimento econômico do país no período conhecido como “milagre econômico”¹⁷⁰.

Mas, como observado por Favaretto, a expressão “vazio cultural” dava conta apenas da perspectiva de uma parte da crítica, aquela que detectava a impossibilidade de continuidade com os projetos de transformação social que tinham caracterizado as duas décadas precedentes: a modernização do país através das grandes transformações políticas, econômicas, tecnológicas e culturais dos anos 50 e a experimentação de novas formas e coordenadas ético-estéticas na década de 1960 (FAVARETTO, 2017, p. 183).

¹⁶⁸ A celebre expressão de Pedrosa foi utilizada pelo crítico, pela primeira vez, no artigo *O Manifesto pela Arte Total* de Pierre Restany, publicado no Correio da Manhã do dia 17 de março de 1968. No artigo, depois de traduzir e reproduzir na íntegra o manifesto *Contra a Internacional da Mediocridade*, escrito por Restany, Pedrosa faz um breve comentário sobre as ideias que convergem com sua definição de arte pós-moderna.

¹⁶⁹ A área de cultura da revista foi coordenada por Vladimir Herzog, no início dos anos 1970, quando a revista se encontrava na primeira gestão, que pertencia ao publicitário Said Farhat, e ainda gozava de um certo grau de liberdade e de exercício do jornalismo crítico. Em 5 de julho de 1971, Herzog publicou, junto a Zuenir Ventura, uma reportagem sobre o “vazio cultural brasileiro”, retratando as consequências da censura e repressão nas produções culturais do Brasil. Emblemática, neste sentido, foi a capa que apresentava uma jovem de olhos vendados e a pergunta *O que há com a cultura no Brasil?*

¹⁷⁰ O chamado “milagre econômico”, ocorrido no final dos anos 60 e início dos 70, ganhou destaque graças aos índices de crescimento obtidos pelo Produto Interno Bruto (PIB), garantido pelo investimento estrangeiro no Brasil por empresas multinacionais e através do acesso às linhas de crédito disponibilizadas por instituições financeiras estrangeiras. No entanto, a riqueza gerada internamente não foi distribuída igualmente entre as faixas econômicas da população, provocando uma grande concentração de renda e o aumento da desigualdade. O milagre econômico gerou a criação de slogans de defesa do regime como “Ninguém segura este país”, “Pra frente Brasil” e o slogan-ultimatum voltado aos opositores do regime “Brasil: ame-o ou deixe-o”.

Não obstante a análise lúcida, mas parcial, esta vertente da crítica não estava considerando um elemento endêmico ao período histórico e único no seu gênero: o nascimento de uma “nova sensibilidade”, que se engendrava com uma certa concepção de marginalidade e de contradiscurso face o *establishment* sociopolítico e artístico-cultural.

“Contracultura”, “marginalidade”, “curtição” e “desbunde” foram algumas das definições que pretenderam dar conta de uma produção variada e dispersa, caracterizada pelo experimentalismo nas atividades artísticas e na crítica, pela assimilação da vida cotidiana na arte e vice-versa, como é o caso emblemático da “antiarte” de Hélio Oiticica e das proposições artístico-terapêuticas de Lygia Clark. Neste sentido, a “cultura alternativa” foi profundamente política, orientada para posições artísticas e comportamentos que privilegiavam as “vivências”, a possibilidade de novas formas de subjetividade, a expressão do individual através da dimensão comunitária, dos encontros coletivos, da emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades (FAVARETTO, 2017, p. 183). Provavelmente, a dimensão subterrânea desta nova sensibilidade, baseada no potencial dos gestos e dos comportamentos mais que no debate explícito e direto, é o elemento que levou uma parte da crítica a identificar a cultura marginal simplesmente como expressão de recusa do *establishment* cultural, como um exemplo de descomprometimento político consequente ao endurecimento da censura pós AI-5.

O segundo problema que Restany detecta na situação artística brasileira é o “divórcio ocorrido entre consciência crítica e informação”, entendido como sintoma de uma certa preguiça intelectual dos artistas, uma “instintiva reticência” em relação à informação proveniente de fora que teria causado o atraso intelectual dos brasileiros. Essa defasagem seria, no entendimento do crítico, um rastro negativo do movimento de 68, que, no Brasil, diferentemente de quanto acontecido nos Estados Unidos ou na Europa (onde a geração pós-68 inaugurou uma fase de pesquisa e de estudo no campo da informação), não teria desencadeado, na nova geração de artistas brasileiros, nenhum processo de formação. O crítico salva apenas os artistas que, como Antônio Dias e Hélio Oiticica, optaram pelo afastamento físico, e se tornaram “vetores de informação”, transferindo suas residências para o exterior mas continuando a troca de informações com os artistas que continuaram no país. Ou seja, Restany salva apenas a geração de

artistas que teriam escolhido o caminho “internacional”, decidindo voltar ao Brasil apenas para aproveitar da notoriedade ganhada no exterior.

A informação, ou melhor, a operação de *up-dating* informativo no campo artístico é considerada, por Restany, a mais-valia do artista contemporâneo e, segundo sua lógica, os artistas não podiam fazer informação, mas apenas possuí-la. Desta forma, o crítico determina, separa, define, estabelece uma separação entre quem “na margem” possui a informação sobre o que está acontecendo “no centro” e quem, por falta de acesso, estaria condenado ao “provincianismo” cultural, tanto no campo da produção, quanto da crítica¹⁷¹ de arte.

Uma análise parcial e muito subjetiva aquela de Restany, se considerarmos que, como observado pela artista Maria Bonomi, na década de 1970, os artistas “marginais” como Hélio Oiticica e Lygia Clark já vinham sendo representados por suas galerias presentes no mercado internacional:

Restany tinha parcialmente razão quando dizia que estes artistas marginais eram fechados à informação vinda de fora. Pois alguns entre eles tinham uma comunicação direta com outros canais. Já começavam a trabalhar com algumas galerias e, por isso, não podiam beber de outras fontes.

O “fechamento” dos artistas marginais à “informação vinda de fora”, descrito por Restany como um reflexo da atitude marginal, tinha suas explicações no posicionamento conceitual destes artistas, cuja prática artística acompanhava, sobretudo no caso de Oiticica, uma tendência à teorização, que encontrava nas posições de Restany ideias ultrapassadas.

Assim, se, em 1963, Lygia Clark ainda acreditava na possibilidade de encontrar em Restany um observador crítico que considerasse os *Bichos* “organismos vivos”, sua estadia parisiense de 1964 afastou todas suas dúvidas sobre um possível interesse do crítico à arte construtivista brasileira.

¹⁷¹ Alguns anos depois, em 1978, entrevistado por Olívio Tavares de Araújo, o crítico reitera suas ideias extendendo-as à crítica brasileira: “A arte brasileira é o produto de uma elite cultural restrita e mimentista com relação à Europa e aos Estados Unidos. O grande problema do crítico e do teórico brasileiro foi sempre pôr-se a par de, fazer um *aggiornamento*, como se diz em italiano, e depois difundir essas ideias sem muito atraso”. DE ARAÚJO, T. Olívio. **O Brasil sem ilusões**. Veja, São Paulo, 18/10/1978, p. 4.

Figuras 31 e 32 – Capa do catálogo da exposição Lygia Clark no MAM/RJ (maio/junho 1963) e contracapa com dedicatória de Clark para Restany. ACA-Fundo Pierre Restany

Emblemática é, neste sentido, uma troca de cartas ocorrida em 1964¹⁷², entre Lygia Clark e Hélio Oiticica, no período em que a artista encontrava-se em Paris:

A arte defendida pelo Restany é arte morta: sempre me dá a sensação da própria morte do objeto, do “bric-à-brac” cheio de vivências obscuras e nojentas! A crise é geral e terrível. (...) Matérias orgânicas cheirando mal (quase) feitas sem o mínimo sentido de síntese ou transposição. É absolutamente outra espécie de naturalismo de péssima qualidade”¹⁷³

Contra o “tempo mecânico” da “arte morta”, Clark afirmava a superioridade do “tempo vivido”, novo vector da expressão do artista. Do Rio de Janeiro, Oiticica prometia “botar fogo neste continente” e respondia com uma declaração de liberdade: “Hoje sou marginal ao marginal, marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação”¹⁷⁴.

Figura 33 – **Bandeira-Poema, Seja Marginal, Seja Herói**, Hélio Oiticica, 1968.

Quanto à velha geração brasileira do segundo pós-guerra, segundo o crítico, seus representantes teriam escolhido o caminho do “exílio psicológico”, optando por um isolamento de classe, enquanto a especulação econômica teria alimentado um mercado

¹⁷² Em janeiro de 1964, Clark foi para Paris, permanecendo na capital francesa alguns meses. Nesse período participou da exposição *D'aujourd'hui de demain*, com Soto, Camargo, Vasarely, Cruz-Diez, dentre outros. Em fevereiro, abriu a exposição individual ao *Studium Generale Technische Hochschule* de Stuttgart e participou da *2nd Pilot Show of Kinetic Art*, realizada pela Galeria Signals de Londres. Voltou para Paris em dezembro desse mesmo ano, quando participou de *Mouvement II* na Galeria Denise René.

¹⁷³ CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas 1964-74 Lygia Clark - Hélio Oiticica**. Org: FIGUEIREIDO, Luciano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p.34.

¹⁷⁴ Ibid., p.10.

inspirado no *Kunstkompass*¹⁷⁵ de Willi Bongard, feito de leilões, exposições, novas galerias (RESTANY, 2014, p. 101, I episódio).

Se a entrevista com Brito permitiu a Restany construir seu olhar crítico sobre o cenário artístico brasileiro dos anos 70, o crítico devolveu a cortesia deixando-se entrevistar pelo repórter em ocasião da abertura da exposição de *La Maison de France*. A entrevista abriu o caminho às críticas de quantos consideravam as declarações de Restany polêmicas e fundadas sobre um raso conhecimento do panorama artístico brasileiro. Uma primeira resposta às posições de Restany foi aquela proposta por Roberto Pontual, que definiu a exposição *A Arte em posição crítica: prática e teoria*, estranhamente próxima às atividades realizadas durante a *Poemação*¹⁷⁶ no MAM/RJ (realizadas no mesmo final de semana da abertura da exposição curada por Restany na *Maison de France*) e à mostra internacional *Prospectiva 74*, curada por Walter Zanini e montada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. No artigo, depois de reconhecer ao crítico francês o mérito de ter demonstrado um interesse em conhecer a arte brasileira, Pontual apresenta as opiniões daquela parte da crítica que considerava Restany uma figura bastante polêmica, movido por uma certa dose de oportunismo:

Há os que o consideram um oportunista e incoerente, capaz de qualquer recurso para se fazer notado. É verdade que seus pontos de vista nem sempre coincidem de um momento para o outro (...) Mas é exatamente essa disposição polêmica, agressiva, ansiosa e contraditória que me parece valorizar o pensamento e a prática crítico-criadora de Restany, na medida em que ela espelha situação idêntica pela qual passa e encontra justificativa a parcela maior da arte viva de nossos tempos.¹⁷⁷

À crítica de Pontual acrescentou-se a voz de Jayme Maurício, jornalista do *Correio da Manhã*, desde a época da gestão de Niomar. No artigo *O que disse Restany*, publicado em 31 de janeiro de 1975, na coluna “Artes Plásticas” do jornal *Correio da Manhã*, Maurício introduz o “velho amigo” Restany evocando o antigo e já conhecido

¹⁷⁵ O *Kunstkompass* é o *ranking* dos artistas internacionais mais cotados no mercado, publicado anualmente, desde 1970, na Alemanha.

¹⁷⁶ Em 1974 foi realizado, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), o evento *Poemação*, com mostras de poemas, performances, peças teatrais, etc., com o objetivo de mostrar modos de fazer poesia ligados à ação, ao *happening*, à expressão corporal, à oralidade e ao espetáculo.

¹⁷⁷ PONTUAL Roberto. Pierre Restany, *Arte e crítica*. O Globo. Data não identificada (ACA PREST XSAML 23/56).

interesse do crítico pela arte latino-americana, “especialmente a dos argentinos, seguida da dos brasileiros”. No artigo, o crítico desmonta o tom de presunção com o qual Restany liquidava a produção contemporânea brasileira como uma imitação tropical do *pop* norte-americano, afirmando que o mundo artístico brasileiro já não se encontrava mais “na situação que fazia do crítico estrangeiro uma espécie de Messias”. Em seguida, o crítico passa a desmontar, ponto por ponto, a análise proposta por Restany, sublinhando o escasso conhecimento do crítico sobre o panorama artístico brasileiro, por ser um crítico “dirigido” mais que levado nas suas pesquisas *in loco*.

A observação de Maurício coloca em questão um aspecto muito importante, ressaltado também pelo crítico Frederico Moraes: para entendermos a relação de Restany com o Brasil e, mais especificamente, com o ambiente artístico de São Paulo e Rio de Janeiro, é de fundamental importância conhecer a rede de contatos e de “informantes” que se comunicavam com ele através de trocas epistolares ou que o crítico encontrava durante suas viagens no Brasil, ou em Paris, Veneza, Milão. Tratava-se, principalmente, de colecionadores, galeristas, artistas, operadores culturais e intelectuais da alta burguesia brasileira que, se por um lado representavam uma constante fonte de informações sobre a sociedade brasileira - em um período, aquele da ditadura militar, em que os acontecimentos políticos dos países da América Latina muito dificilmente ganhavam espaço na imprensa internacional -, por outro, efetuavam uma filtragem da realidade brasileira feita a partir de uma determinada perspectiva.

Como sublinhado por Maurício no artigo acima citado, mais de dez anos separavam as primeiras vindas de Restany ao Brasil e, de consequência, sua análise sociológica da realidade brasileira. O Brasil de 1974 já não era mais o mesmo país que Restany conheceu em 61. Muita coisa tinha mudado: a auto-percepção do artista brasileiro, agora mais consciente do próprio valor de mercado e capaz de comercializar sua “aparente marginalização” e menos condicionado pelas ingerências de críticos estrangeiros. “O reservatório de imensas possibilidades de linguagem” que Restany individua nos artistas brasileiros da geração de Oiticica é – comenta Maurício - efeito do fenômeno de desprovincianismo que afetava a arte brasileira na década de 1960¹⁷⁸.

À conclusão do artigo, Maurício questiona a pretensa marginalidade de Krajcberg, definindo por Restany um símbolo do artista auto-marginalizado, “demiurgo

¹⁷⁸ Com tons irônicos, Maurício refere-se ao provincianismo da arte brasileira diagnosticado por Restany na década de 1960 e mencionado no artigo *Buenos Aires et le Nouvel Humanisme*, Domus nº425, abril 1965.

visionário da ecologia tropical”¹⁷⁹: “Marginalizado, porém, mesmo à sua maneira, nunca o foi. Há 20 anos que o Brasil adotou e consagrou Krajcberg.” (MAURÍCIO, 1975).

Restany levou em conta a crítica de Jayme Maurício, incluindo-a (sem citá-la) na reportagem publicada na revista *Domus* logo depois seu regresso à Europa. O artigo é concluído com a constatação, não desprovida de ironia, acerca das mudanças ocorridas nos últimos dez anos no Brasil:

Il critico straniero di passaggio, quale che sia la sua buona volontà, non cambierà niente. Siamo lontani dai tempi in cui l'arrivo di un critico europeo o nordamericano era atteso come quello di un messia pubblicitario.¹⁸⁰

Restany conclui sua análise sobre o estado da arte brasileira trazendo a imagem da areia movediça como significante de uma realidade “flutuante e elusiva”, onde uma produção artística menos “provinciana” que aquela de 64 existe ao lado de uma outra vertente aprisionada em uma estrutura institucional “esclerótica”, feita de museus, salões e bienais.

No insignificante panorama da arte brasileira, a única alternativa dotada de potencial artístico era representada, segundo o crítico, pelo binômio “Tecnologia/Natureza”, cuja relação com a “estrutura física do país” garantiria seu afastamento da tendência marginal. Representada por Waldemar Cordeiro, e Wesley Duke Lee, na sua vertente tecnológica, e por Frans Krajcberg, na sua vertente natural, a alternativa “Tecnologia/Natureza” representaria um “reservatório” de energia criadora, capaz de tornar o Brasil o “gigante” da América Latina no século XXI. Em Brasília, segundo o crítico, estes dois tipos de natureza coexistem na espera de uma mudança antropológica futura na qual, em 1974, o crítico acreditava firmemente, pois: “A natureza física e psicológica deste país constitui uma virtualidade ilimitada de energia poética: no Brasil a realidade supera sempre a ficção”¹⁸¹ (RESTANY, 1974, p. 27).

Retratando suas posições sobre Brasília, visitada pela primeira vez em 1961 e definida, na época, como “um problema humano”, Restany identifica na cidade o lugar

¹⁷⁹ RESTANY, Pierre, *L'Art bresilien dans le sables mouvants*, Milão, Domus n°544, março 1975, p.22.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 24. Tradução nossa: “O crítico estrangeiro de passagem, qualquer que seja sua boa vontade, não pode alterar nada. Passou a época em que a chegada de um crítico europeu ou norte-americano era esperado como aquela de um messias publicitário”.

¹⁸¹ Ibidem, p. 27. (“La natura fisica e psicologica di questo paese costituisce una virtualità illimitata di energia poetica: in Brasile la realtà supera sempre la finzione.”).

onde a relação tecnologia/natureza chega ao seu estágio de aperfeiçoamento, relembrando a *Architecture de l’Air* de Yves Klein. Se no projeto de Klein o elemento “Ar” representava o fulcro de uma arquitetura como síntese das artes, baseada na ideia de uma relação harmoniosa do homem com a natureza (uma versão tecnoromântica de um novo éden), no discurso de Restany, é no elemento Água (premonição?) que baseia-se o equilíbrio tecno-natural de Brasília:

A Brasilia ci sono persone che fanno propria la scommessa di Kubitschek (...) Lo spazio “astratto” che avevo conosciuto dieci anni fa si è strutturato (...) penso a una riflessione di Murtinho durante un pasto alla residenza: “Brasilia si è concretizzata con la presenza dell’acqua”. Lago artificiale, condotte forzate, irrigazione, piscine popolari. L’acqua come fattore di umanizzazione del clima geografico e dei rapporti umani. É semplice, vero, evidente.¹⁸² (RESTANY, 2014, p. 94, II episódio).

O Restany “diplomata”, inserido nas malhas das embaixadas, parecia estar mais confortável na sede da diplomacia nacional que na “Nice tropical”¹⁸³, mesmo que participando do *vernissage* de uma exposição por ele curada.

Esta é a impressão que temos, lendo os elogios dirigidos à administração cultural pós-Kubitschek de Wladimir Murtinho, na época Secretário Estadual da Educação do DF, e à arquitetura pós-Niemeyer/Costa de Sérgio Bernardes¹⁸⁴, que Restany cita na qualidade de arquiteto encarregado da reformulação dos espaços culturais da capital, omitindo, porém, suas profundas afinidades com o projeto de escala territorial aliado à alta tecnologia, fomentado pelo desenvolvimentismo militar. Depois de um *tour* pelas arquiteturas modernistas das embaixadas, Restany foi levado pelo delegado cultural da embaixada francesa ao ateliê de Rubem Valentim, “o mestiço da Bahia”, cujas obras são definidas por Restany “ideogramas-estandarte ou altares de macumba e candomblé”.

¹⁸² Tradução nossa: “Em Brasília têm pessoas que aderiram à aposta de Kubitschek (...) O espaço ‘abstrato’ que conheci dez anos atrás foi estruturado (...) Penso na reflexão de Murtinho durante uma refeição na residência: ‘Brasília se concretizou com a presença de água’. Lago artificial, condutos forçados, irrigação, piscinas populares. A água como um fator de humanização do clima geográfico e das relações humanas. É simples, verdadeiro e claro.”

¹⁸³ No diário de 1974 Restany refere-se ao Rio como uma “Nice tropical”, em um estado de profunda letargia e de deserto cultural (RESTANY, 2014, p. 96, I episódio).

¹⁸⁴ Sérgio Bernardes foi um dos arquitetos brasileiros que apostaram e contribuíram maiormente à renovação da arquitetura nacional no período do “milagre brasileiro” (1968/73). Definido “o arquiteto que daria forma ao regime militar” foi o autor de quatro projetos emblemáticos para Brasília: a sede do Instituto Brasileiro do Café IBC (1968/71); o edifício do Ministério da Marinha (1970/73); a Escola Superior de Guerra (1970/74) e o Monumento ao Pavilhão Nacional (1972). Enquanto isso, o único projeto “cultural” que assinaria em Brasília foi a formulação do Planetário, concluída em 1974.

De volta ao Rio de Janeiro, Restany aproveitou os dias de montagem da exposição na *Maison de France* para uma breve visita a São Paulo, onde sua estadia se tornaria densa de encontros profissionais. Na capital paulistana, Restany encontrou Francisco Matarazzo, com o qual continuou um diálogo sobre a proposta de revisão do modelo da Bienal de São Paulo, começado em meados de 1968¹⁸⁵ com a proposta de uma sala especial dedicada ao tema “Arte e Tecnologia”, projeto não realizado devido à saída de Restany da organização da X Bienal (1969), também conhecida como a “Bienal do boicote”. A sugestão de Restany para Matarazzo foi de orientar a Bienal em torno do tema “Arte e Sociedade” ou “Arte e Comunicação”, atribuindo a René Berger o cargo de comissário geral. Ao evocar o encontro com Matarazzo, Restany aproveitou a oportunidade para falar das suas impressões sobre a cidade que, à diferença do Rio de Janeiro, o crítico define com uma “energia explosiva”, mas que, como Rio, não apresenta nenhum elemento de novidade apesar dos cinco anos transcorridos desde a última visita do crítico: “(...) uma Chicago plena de vitaminas tropicais, uma cidade nervosa, agitada, vivaz, horrível, (...) um eterno canteiro em obra. Os museus expõem seus tesouros (discutíveis) e as exposições de arte moderna (ainda mais discutíveis).”¹⁸⁶ A visita à capital paulista seria uma ocasião para visitar, em companhia de Frans Krajcberg, a XIII Bienal de São Paulo, definida pelo crítico como “penosa” e sem nenhuma proposta interessante, com exceção da sala de arte dedicada à incisão e gravura, onde, todavia, foram apresentados os trabalhos de artistas já consagrados, como Maria Bonomi, Isabel Ponce ou Anna Letycia.

Durante sua estadia em São Paulo, o crítico encontrou também Walter Zanini, que apresentou ao crítico o futuro projeto do Museu de Arte Contemporânea na cidade universitária¹⁸⁷, as atividades por ele desenvolvidas no MAC/USP, especificamente a

¹⁸⁵ É Walter Zanini a lembrar da participação de Restany no processo de reformulação da Bienal de São Paulo no texto *Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil*, desenvolvido a partir de “uma comunicação rápida e das mais informais” apresentada em ocasião do Congresso *A Arte no Século XXI: a Humanização das Tecnologias* realizada nos dias 29 e 30 de novembro e 1º de dezembro de 1995 no Memorial da América Latina de São Paulo (FREIRE, ZANINI, 2013, p.174).

¹⁸⁶ “(...) una Chicago piena di vitamine tropicali, una città nervosa, agitata, vivace, orribile, (...) un perpetuo cantiere. I musei moderni espongono i loro tesori (dubbi) e le loro esposizioni di arte moderna (ancora più dubbie).” (RESTANY, 2014, p. 89, II episódio).

¹⁸⁷ Zanini voltou a tratar o assunto do MAC/USP em outra carta enviada ao crítico, em 13 de dezembro de 1974. O diretor do MAC apresenta ao crítico o projeto do Museu de Arte Contemporânea na cidade universitária de autoria do escritório *Jorge Wilhelm Arquitetos e Associados* e de Paulo Mendes da Rocha, provavelmente com o propósito que o crítico apresentasse o projeto na revista *Domus*. Em 1973, com a passagem efetiva da coleção de Yolanda Pentead e Francisco Matarazzo Sobrinho ao MAC, criou-se a oportunidade de concretizar um objetivo que vinha sendo almejado desde os anos 60: a construção do Museu de Arte Contemporânea no campus universitário, cujas funções de manutenção,

exposição *Perspectiva 74*, considerada por Restany estranhamente parecida com a exposição *Art Concept from Europe*¹⁸⁸, curada por ele em 1970 na Galeria Bonino de Nova York (RESTANY, 2014, p. 93, II episódio). Os dois se despediram com a promessa de se encontrarem na volta de Restany de Nova Viçosa, antes do crítico regressar para a Europa, para uma última visita aos “marginais paulistanos”.

2.1.2 Cata Branca: reflexões sobre a obra de Krajcberg

À medida em que o crítico foi se afastando progressivamente da cidade, suas expectativas sobre o encontro com a natureza brasileira foram aumentando. Ainda no Rio de Janeiro, no dia 7 de novembro de 1974, o crítico confiou às páginas do diário o entusiasmo que o animava em saber que em breve estaria viajando para o norte, em companhia de Krajcberg, antecipando o “choque premonitório”, por sua vez, presságio do “choque amazônico” de 1978:

Comunque esiste lo shock premonitore, e gli appunti lo testimoniano. Ho una gran voglia di lavorare e di riflettere, mi assale come un attacco di febbre. Mi attendo molto da questo giornale di bordo. Il testo sarà (almeno per me) molto di più di una prefazione alle opere nuove di Frans Krajcberg. La testimonianza, me lo auguro, di questa ricerca affettiva, di questo sensibile riciclaggio che desidero con tutte le mie forze, dal fondo della coscienza dei miei 44 anni.¹⁸⁹ (RESTANY, 2014, p. 104)

O lirismo romântico do Manifesto do Rio Negro, lido à luz das premonições de 1974 (anunciadas, inclusive, antes de chegar na região da mata atlântica), torna o choque amazônico mais artificial ainda. A dificuldade de continuar acreditando no

estudo e exposição juntavam-se à importância da participação cultural no meio universitário. O projeto arquitetônico não chegou a ser realizado.

¹⁸⁸ Em março de 1970, Restany organizou na galeria Bonino de Nova York, a exposição *Art Concept from Europe*, na qual convidava cerca de 40 artistas a realizar uma “ideia performante”. Entre os artistas que enviaram cartas, mapas, desenhos e comunicações telefônicas gravadas, tinham Walter de Maria, Christian Boltanski, Bernard Borgeaud, Gina Pane, Joseph Kosuth, Dennis Oppenheim. García Urriburu participou com um projeto de coloração do Rio Hudson de Nova York que deu início ao *Proyecto Intercontinental de Coloración de las Aguas*, que consistia em reproduzir em quatro rios (Sena, East River, Gran Canale de Veneza, Riachuelo) a experiência da coloração das águas de Veneza, realizada em 1968 durante a XXXIV Bienal.

¹⁸⁹ Tradução nossa: “No entanto, existe o choque premonitório, e as anotações são testemunhas. Tenho um grande desejo de trabalhar e refletir, isso me pega como um ataque de febre. Deposito grandes esperanças neste diário de bordo. O texto será (pelo menos para mim) muito mais do que um prefácio para as novas obras de Frans Krajcberg. O testemunho, espero, dessa pesquisa emocional, dessa reciclagem sensível que desejo com todas as minhas forças, desde o fundo da consciência dos meus 44 anos”.

momento epifânico da “grande revelação” aumenta à medida que se avança no texto do diário de 74.

Restany, pronto para começar sua “peregrinação em direção do encontro com o elemento natural” (RESTANY, 2014, p. 101, II episódio), três dias depois da abertura da exposição na *Maison de France*, começou a viagem de carro para Itabirito, povoado do interior de Minas Gerais onde Krajcberg e Restany foram hóspedes de Juko Carneiro de Mendonça, empresário e diretor do Museu da Pampulha de Belo Horizonte, amigo fraterno de Krajcberg e primo da gravurista Anna Letycia.

Ao sair do Rio de Janeiro e atravessar o estado de Minas Gerais, Restany registrou a transformação da paisagem, que de urbana vira agrícola, “com as fatórias bem cuidadas, cartão postal dos feudatários que governam os bons selvagens”, para depois virar áspera com os picos e os vales de Cata Branca, cujas montanhas foram modeladas “pela erosão do vento e pela intervenção do homem” (RESTANY, 2014, p. 100, II episódio).

O itinerário da segunda e terceira parte da viagem, aquela que vai dos sertões de Cata Branca até o Piauí, deve-se à Krajcberg, guia de Restany nessa viagem iniciática à exuberância da natureza brasileira.

Em Cata Branca, uma das maiores jazidas de minério de ferro do mundo, em 1965, Krajcberg tinha montado seu “ateliê a céu aberto”, acampando-se nas proximidades dos pontos de extração do ferro.

A partir desse momento, Restany dedicou as páginas do diário à Krajcberg, redigindo aquele que se tornou o texto de apresentação do catálogo da exposição de Krajcberg no CNAC (Centre National d’Art Contemporain) de Paris (1975), uma espécie de biografia sentimental comentada, mais propensa ao estilo literário que à crítica de arte.

Relembrando as primeiras vivências e as gravuras com a areia de Ibiza, Restany tornou-se observador participante da prática artística de Krajcberg no ambiente natural; o crítico registrou os movimentos do artista, sua relação com o ambiente natural, construindo um texto onde a leitura crítica da obra krajcberiana se alterna à reconstrução da biografia kafkiana do artista.

O texto insiste principalmente sobre o papel da natureza brasileira na vida de Krajcberg, sobre a contribuição indiscutível do Brasil na reconstrução de uma existência destruída pela barbárie da guerra. Para Restany, a operação atuada por Krajcberg, face a natureza brasileira, assume a dimensão de um *transfert*, onde a relação empática do artista com o elemento natural teria preenchido o vazio de uma relação familiar inexistente. Nesta perspectiva, a “natureza como cultura” seria o maior legado que o Brasil, “grande país de imigrados”, teria proporcionado ao artista de origem polonês. Segundo Restany, muito mais que de “consciência nacional”, trata-se, no caso de Krajcberg, de aquisição de uma consciência planetária.

2.1.3 Nova Viçosa: a profetização do choque

Em Nova Viçosa, extremo sul da Bahia, Restany vivenciou aquilo que o crítico definiu como “choque profético”. A experiência se deu na última parte da viagem, no Sítio Natura de Krajcberg, uma área de preservação da floresta atlântica que, além de reunir a casa e o ateliê do artista, abrange, ainda hoje, uma área de 1,2 km², ocupada com mais de dez mil mudas de espécies nativas com o intuito de reflorestar parte da Mata Atlântica e do manguezal destruído pelo extrativismo madeireiro.

O relato da parte conclusiva da viagem de Restany começa com a introdução ao mundo krajcberguiano feito de manguezal, mata atlântica, praias e fileiras infinitas de cocos. O “processo operativo” de Krajcberg se dividia entre o uso dos desenhos criados pela ressaca da maré na areia e a seleção, reuso e assemblagem de troncos de árvores e raízes contorcidas de mangue, definidos por Restany como os “elementos estruturais” da sua produção escultórea (RESTANY, 2014, p. 107, II episódio).

À medida que Restany avança na descrição do processo de integração de Krajcberg com a natureza baiana, o crítico vai descrevendo os efeitos da metamorfose corporal que atinge seu corpo: o homem urbano, “viciado pela cidade, anti-esportivo e discretamente alcoólatra”, torna-se o homem reflexivo, imerso em uma solidão contemplativa, transformado pela “experiência física da natureza brasileira”. A despoluição é progressiva mas imediata. Nas páginas do *Diário Brasileiro*, a transição de um estado para o outro é representada através de uma página branca, seguida pela nota “*intermezzo e riflessione*” (interlúdio e reflexão) onde o crítico se compromete a

escrever “da forma mais espontânea possível” suas vivências, suas emoções, de modo a obter a “estenografia” do seu pensamento (RESTANY, 2014, p. 108, II episódio).

Lá, na mata de Nova Viçosa, a Europa era apenas um reflexo distante. Guardar as energias, as faculdades mentais para não sucumbir ao cansaço mental e ao consequente entorpecimento psicomotor provocado pelo torpor tropical (“Ai de mim, nos trópicos minha mão é irremediavelmente lenta”, dizia Restany) são os princípios que guiaram o crítico nesta fase conclusiva da sua aventura brasileira.

O tempo dilatado dos trópicos e o espaço delimitado da página do diário são as coordenadas espaço-temporais que orientaram Restany no exercício perceptivo e físico da natureza brasileira, coordenadas que lhe permitem de voltar atrás, a redescoberta de um tempo perdido. A América Latina desperta nele lembranças antigas que o trazem de volta à infância marroquina. Com um mecanismo que o crítico define “à la Madeleine de Proust”, a natureza reativa uma memória que o crítico achava esquecida para sempre e que o levaria a refletir sobre a ausência de um sentimento de pertencimento a um lugar específico devido ao processo de desenraizamento vivido durante a infância.

A natureza brasileira, isto é, enquanto mecanismo desvelador do subconsciente, exerce seu poder transformador sobre o homem, proporcionando-lhe uma maior abertura para a compreensão da comunicação e das relações humanas.

A partir destas reflexões, Restany constrói a ideia de natureza como “disciplina da percepção” e “higiene da sensibilidade”. E eis que a natureza apresenta-se como o gancho conceitual que permite unir a dimensão urbana àquela natural, para explicar o “método da apropriação do real”:

*L’umanesimo tecnologico di cui mi sono fatto difensore nella mia teoria del Nouveau Réalisme riposa sul senso di una natura moderna di essenza industriale e urbana. L’amore della natura-natura potrebbe rappresentare una sorta di contrapposto dialettico al senso della natura urbana. E forse non abbiamo ancora imparato abbastanza ad amare la città moderna, mentre abbiamo già troppo disimparato a rispettare la natura.*¹⁹⁰

¹⁹⁰ Tradução nossa: “O humanismo tecnológico que defendi na minha teoria do Novo Realismo baseia-se no sentido de uma natureza moderna essencialmente industrial e urbana. O amor da natureza-natureza poderia representar uma espécie de contraponto dialético do sentimento da natureza urbana. E, talvez, ainda não aprendemos a amar suficientemente a cidade moderna, enquanto já aprendemos a desrespeitar a natureza” (RESTANY, 2014, p. 87, III episódio).

Nas páginas conclusivas do *Diario*, Restany antecipa aquele que seria um dos pontos centrais do Manifesto do Rio Negro: o amor pela “natureza naturada” e pela “natureza natural” conduzem ao mesmo resultado: uma apropriação do objeto (máquina ou árvore que seja) que torna a estética o campo da ética.

O *Diario Brasileiro* de Restany se concluiu com a viagem ao Piauí e a visita ao Parque Natural das Setes Cidades de Piracuruca, conhecido pelas formações rochosas e pelos desenhos rupestres de origem incerta¹⁹¹. Este lugar, onde “a geologia vira arquitetura” e a presença humana é explicada através do mito, despertou o lado etnográfico de Restany que, no diário de bordo, passou a anotar um por um os grafismos¹⁹² e os singulares elementos que compõem os desenhos rupestres presentes nas paredes dos relevos montanhosos para, em seguida, compará-los aos desenhos rupestres da *Vallée des Merveilles*, nos Alpes franceses. Para Restany, a similaridade entre os desenhos rupestres brasileiros e franceses encontraria uma explicação na comum limitação cognitiva dos povos primitivos, pois: “A expressividade primitiva possui seus limites que correspondem a um relativo grau de síntese do cérebro humano. Mesmas limitações produzem mesmos efeitos.”¹⁹³ (RESTANY, 2014, p. 98, III episódio).

A viagem de Restany em companhia de Krajcberg chegou à sua conclusão e, com ela, o *Diario Brasileiro*. Da natureza arquitetônica do Parque das Sete Cidades, fora catapultado na frenética São Paulo. Restany teria ainda alguns dias antes de voltar à Europa, dias que dedicou aos encontros sociais/profissionais.

¹⁹¹ Restany evoca no *Diario* as explicações míticas e históricas que giram em torno dos desenhos rupestres e das construções rochosas, do mito de Atlantide até os fenícios que teriam chegado da África (RESTANY, 2014, p. 97, III episódio).

¹⁹² Restany repetiu esta sua atitude etnográfica no diário da expedição ao Rio Negro de 1978, onde o crítico anotou as matrizes gráficas do artesanato indígena.

¹⁹³ Tradução nossa: “L’espressione primitiva ha i suoi limiti che corrispondono a un grado relativo di sintesi del cervello umano. Le stesse limitazioni producono gli stessi effetti”.

Figura 34 – **Pierre Restany e Frans Krajcberg no Parque das Sete Cidades**, Piauí, 1974.
Arquivo D'Ars.

A quantidade de encontros profissionais concentrados em tão pouco tempo é um termómetro da habilidade de Restany de cultivar suas relações públicas. Entre os dias 10 e 11 de dezembro, encontrou novamente Matarazzo, o qual lhe comunicou a sua saída da Fundação Bienal e substituição¹⁹⁴ pelo neto Ermelino; visitou o ateliê do artista Wesley Duke Lee; jantou com Helena Cordeiro e Maria Bonomi; deu uma conferência-debate no Museu Ibirapuera, à convite de Zanini; encontrou o artista Julio Plaza; esteve em companhia de Ana Bella Geiger e de Aracy Amaral. Entre os dias 12 e 13 de dezembro, encontrou Sepp Baendereck para acordarem-se sobre o texto que Restany escreveria para o livro do *Musée de Poche*, dedicado à obra do artista; encontrou André Palluch, Roberto Moriconi; participou da mesa redonda organizada pela *Maison de France* para esclarecer as posições do crítico “mal interpretadas” pela imprensa local:

Lascio passare la tempesta orchestrata da F. Morais e contrattacco, sostenuto da Anna Letycia. Mario Barata, moderatore, legge l'articolo che ho inviato al Globo e che il giornale non ha pubblicato. Tutto finisce bene, nel calore latino.¹⁹⁵ (RESTANY, 2014, p. 108, III episódio)

¹⁹⁴ Na realidade, a substituição concretizou-se apenas em 1977.

¹⁹⁵ Tradução nossa: “Deixo passar a tempestade orquestrada por F. Morais e passo ao contra-ataque, apoiado por Anna Letycia. Mario Barata, moderador, lê o artigo que tinha enviado ao Globo e que o jornal não publicou. Tudo acaba bem, no calor latino.”. A referência ao crítico Frederico Morais e uma sua eventual matéria jornalística não encontrou correspondência nos artigos de jornais encontrados nos arquivos pesquisados.

Depois de 45 dias de viagem, do sul ao norte do país, Restany chegou ao aeroporto Charles de Gaulle de Paris no dia 15 de dezembro de 1974.

2.2 O *JOURNAL DU RIO NEGRO*

Os astrônomos europeus que vêm observar
O eclipse solar
Desejam saber se aqui ainda há índios.
(Dos Jornaes).

Oswald de Andrade¹⁹⁶

Restany começou o relato da viagem ao Rio Negro no dia 14 de julho e terminou no dia 15 de agosto de 1978. Cotidianamente, praticamente sem intervalos, o crítico anotou os lugares visitados, os trajetos percorridos, os nomes das aldeias visitadas, a experiência física e psicológica da viagem, as variações climáticas ocorridas ao longo dos 30 dias de viagem de barco, misturando as considerações de tipo pessoal e íntimo às observações de tipo histórico e sociológico. A escrita do diário revelou-se, para Restany, um exercício de grande disciplina, constantemente desafiada pelas dificuldades da viagem fluvial e pela hostilidade da floresta virgem. Assim, momentos de entusiasmo explosivo se alternavam a momentos de desânimo e arrependimento pessoal, como quando, 15 dias depois do início da navegação, evoca, com uma certa nostalgia, a familiaridade consoladora de Buenos Aires:

À midi, (mot illisible)! Il m'est venu une nostalgie de l'Argentine. J'étais prêt à prendre le premier avion postal, changer à Manaus pour Rio et prendre le premier avion en partance pour Buenos Aires. *Ché – carraco!* Le portugais me sort par les oreilles. Ah! Retrouver la copie de la veille Europe dans la manzana loca ou à Palermo. Et, à la fin du compte, pourquoi? Pour rien. Il est 3h30 de l'après-midi, je m'éteins dans une somnolence sans limites.¹⁹⁷ (RESTANY, 2014, p. 103)

¹⁹⁶ Ver Revista O Pirralho (São Paulo), nº56, 31/08/1912, citada por Beatriz Azevedo, Antropofagia. Palimpsesto selvagem. São Paulo: Cosaq Naify, 2016 (p.35).

¹⁹⁷ Tradução nossa: "Ao meio dia, (palavra ilegível)! Estou com saudade da Argentina. Estava pronto para tomar o primeiro avião postal, trocar em Manaus para o Rio e pegar o primeiro avião para Buenos Aires. *Que - carraco!* O português está saindo das orelhas. Ah! Encontrar a cópia da velha Europa na manzana loca ou a Palermo. E, no final, por quê? Por nada. São 3:30 da tarde, estou com uma sonolência sem limites".

Se, em Buenos Aires, Restany encontraria uma Nova York austral¹⁹⁸, foi no Brasil que teve a oportunidade de conhecer uma nova percepção do tempo e do espaço, a dimensão de uma outra velocidade e de uma outra duração, a brevidade do repouso, a música da noite tropical, a rastro em zigue-zague de uma cobra amarela que acompanha o barco no seu passeio, a semente do urucum que os índios utilizam como base para a pintura corporal. Foi no Brasil que descobriu aquela “grande natureza” defiadora, que abala duramente “o corpo já acabado de um cidadão alcoólatra.” (RESTANY, 2014, p.32).

Figura 35 – **Foto registro da expedição ao Rio Negro**, autor desconhecido, Alto Rio Negro, 1978. ACA-Fundo Pierre Restany.

A descrição romântica da indomada natureza brasileira parece tomar o lugar do entusiasmo que tinha movido Restany, na década de 1960, a definir Buenos Aires o centro pulsante da criatividade do continente sul americano. Em 1978, a volta ao sentido orgânico de uma natureza *naturans* (mais em voga da natureza *naturada*, industrial, publicitária da *pop-art*) levou Restany para a floresta tropical, contrariamente às expectativas de quantos estavam acostumados a vê-lo em um contexto urbano. Nessa nova fase, a natureza urbana argentina não é nada mais que “uma réplica latina do cosmopolitismo da velha Europa”. A natureza amazônica desafia, provoca, obriga a uma autodisciplina de tipo militar, entendida não como servidão, mas como um fator de revelação do sensível, como “um catalisador da visão”. A natureza nos obrigada a nos livrar do que aprisiona nossos olhares, sufoca nossa sensibilidade. A disciplina, para Restany, é principalmente isto: aprender a esquecer para perceber e sentir. (RESTANY, 2014, p. 52). Nesta perspectiva, o Naturalismo Integral equivale, para Restany, a uma

¹⁹⁸ E expressão faz referência ao artigo de Pierre Restany *Buenos Aires et le Nouvel Humanisme*, publicado no nº425/1965 da revista Domus.

retomada do gesto subversivo e reducionista de Duchamp (“reduzir, reduzir, reduzir” o era o lema duchampiano em 1913) atualizado, na sua pessoal narração da História da Arte, na “higiene da visão”, a atitude “novo realista” diante da realidade.

O caráter messiânico da expedição, destacado por Restany, remonta-nos, como sugere o filósofo Gilles Tiberghien¹⁹⁹, à tradição dos romances de formação do século XVIII (*Bildungsroman*) - cujo exemplo mais conhecido é *Os sofrimentos do Jovem Werther* de Goethe – e à literatura das viagens exploratórias do século XX – pense-se, por exemplo, no *Coração das Trevas* de Joseph Conrad (RESTANY, 2012, p.9).

Nós gostaríamos de refletir, agora, sobre a ligação entre o diário de viagem de Restany e o gênero do relato-reportagem, forma literária historicamente ligada às expedições naturalistas dos viajantes europeus, onde o relato de viagem mais tradicional ganha, para além da sua feição de reportagem, um toque literário e estético.

Figura 36 – 16 e 17 de julho Manaus, Pierre Restany, 1978. ACA-Fundo Pierre Restany

A referência à tradição dos viajantes europeus é trazida pelo documentário *Crônica de uma viagem ao Naturalismo Integral*²⁰⁰ e pelo mesmo Restany que, nas últimas páginas do diário, cita a *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira como “fonte preciosa de referências”, sobretudo devido à “documentação realmente enciclopédica” representada pela rica produção iconográfica da *Viagem Filosófica*,

¹⁹⁹ RESTANY, Pierre *Journal du Rio Negro. Vers le Naturalisme Intégral*, Marselha: Édition Wildproject, 2014, p.9.

²⁰⁰ O documentário se inicia com algumas sequências gravadas no ateliê de Baendereck, onde o artista e Krajcberg folheiam uma cópia da *Viagem Filosófica* de Alexandre Ferreira Rodrigues na edição de 1971 do Conselho Federal de Cultura.

constituída por centenas de desenhos e ilustrações dos principais povoados encontrados pelo naturalista luso-português, assim como pela descrição detalhada da flora e da fauna local (RESTANY, 2014, p. 154).

Seguindo os passos de seu antecessor, Restany une a análise antropológica e etnográfica da ocupação indígena das áreas ribeirinhas do Rio Negro à descrição contemplativa da natureza amazônica. Com sua prosa romântica e analítica, Restany põe-se no lugar de um narrador-viajante - ora cartógrafo, ora historiador, ora cronista, ora etnógrafo – relembrando, no estilo e nas intenções, as viagens exploratórias que desempenharam um papel fundamental no processo de construção paisagística da imagem do Brasil.

E, como um viajante europeu, Restany assume uma perspectiva antropológica em muitos trechos do diário: ora debruçando-se sobre os detalhes de uma maloca, ou de um tipo de trançado do artesanato indígena, ora apresentando uma meticulosa análise das transformações urbanas sofridas pelas regiões visitadas por Ferreira em 1784 e, por ele, em 1978, como quando, nas páginas conclusivas do diário, Restany destaca as transformações sofridas pelas cidades de Barcelos, Santa Isabel, São Gabriel, pelo Rio Vaupés, se comparadas com as ilustrações feitas pelo desenhista Joaquim Freire em 1784, durante a *Viagem Filosófica*. De Barcelos, por exemplo, Restany destaca o clima de decadência e pobreza daquela que foi a “antiga capital da capitania de São José do Rio Negro”, transformada, em 1978, em um pequeno e endormecido povoado ribeirinho, cujo único rastro da grandiosa arquitetura descrita por Ferreira ainda vive na arquitetura missionária (RESTANY, 2014, p. 155).

Figura 37 – **Agenda pessoal de Restany** com mapa da interseção entre o Rio Negro e o Rio Curicuriari (lado esquerdo) e com planta de maloca (lado direito) julho 1978. ACA-Fundo Pierre Restany

Figura 38 – **Agenda pessoal de Restany** com dados demográficos da “Population du bassin de l'Amazonie” no lado esquerdo; representação gráfica dos desenhos de artesanato indígena feito com palha de tucum (lado direito), agosto 1978. ACA-Fundo Pierre Restany

O “registro antropológico”, presente no diário assim como no Manifesto do Rio Negro, não é uma novidade no repertório literário e crítico de Restany. Tal como alegado por Laurence Bertrand Dorléac²⁰¹, a escrita de Restany utiliza, ao mesmo tempo, tanto um registro sociológico, quanto antropológico e místico. Relativamente ao segundo registro, o antropológico, o crítico recorre a ele devido à sua ligação com a sociologia, na medida em que esta última depende, de certa forma, da etnografia. Através de uma análise antropológica do contexto observado (seja a floresta, seja a cidade), Restany procede por similaridades, comparações entre a situação da sociedade contemporânea e imagens do repertório antropológico *tout court*. É este, por exemplo, o caso de uma comparação que ele faz, no diário da viagem, entre a situação de decadência do índio destribalizado e a condição do homem contemporâneo ocidental. Segundo Restany, é no folclore, no ritual, que se encontraria o antídoto contra o esquecimento das origens da própria existência, assim como é no artesanato, na organização do espaço doméstico e do ciclo alimentício que o caboclo (o índio destribalizado) encontraria os elementos de resistência ao genocídio humano e cultural (RESTANY, 2014, p.153). Se, por um lado, Restany aborda a temática indigenista, sua miséria e contraditoriedade, como uma metáfora da sociedade contemporânea, por outro propõe uma leitura “saudosista” das origens, onde o índio originário encarna o mito da pureza, irreversivelmente corrompido.

O crítico introduz desta forma uma das questões que serão abordadas no filme-documentário da viagem realizado por André Palluch e nas obras de Krajcberg e Baendereck: a já conclamada crise ecológica da Amazônia e as contínuas ameaças aos povos originários. Mas, à diferença de Krajcberg, em cuja produção artística a temática ambientalista ocupa uma relevância central, Restany aborda tais questões de forma mais moderada, com um certo distanciamento intelectual, demonstrando mais interesse pelo debate entorno da relação natureza/cultura que pela ameaça que pesa sobre os índios e a floresta. Se, em um momento de *décalage* psicológico, Restany confia ao diário seu pessimismo em relação à crise ambiental que atinge à Amazônia²⁰², em outro o crítico afirma acreditar na existência de recursos desconhecidos e imprevisíveis da natureza,

²⁰¹ DORLÉAC, Laurence Bertrand. **Opérations linguistiques**. Em: LEEMAN, Richard. Le demi-siècle de Pierre Restany, Paris: Les Éditions des Cendres/INHA, 2009, p. 441-443.

²⁰² “Nous ne pouvons rien pour les Indiens, encore moins pour l’écologie générale du bassin de l’Amazone. Nous sommes des petits scarabées nageant à l’aveuglette dans un baril de goudron” Tradução nossa: “Nós não podemos fazer nada para os indígenas, ainda menos para a ecologia da região da Amazônia em geral. Nós somos pequenos besouros que nadam às cegas em um barril de alcatrão” (RESTANY, 2013, p.102).

que parecem conferir à natureza amazônica um caráter quase mágico, invisível à primeira vista e resistente aos ataques do capitalismo:

Les indiens de l'Amazone, aussi peu nombreux soient-ils, sont-ils véritablement l'objet d'un génocide, ou vivent-ils l'aventure de la zone franche de Manaus et de l'intense prospection minéralogique comme un phénomène extérieur d'une civilisation qu'ils n'ont jamais assimilée? (...) J'ai bien l'impression que la nature a des ressources insoupçonnées, au-delà des programmes informatisés des multinationales et de l'entraînement systématique des <fantassins de la forêt>²⁰³. (RESTANY, 2013, p. 22)

Restany, colocando a existência de forças naturais que se opõem à ação desbravadora do homem, alimenta a construção de uma ideia de Amazônia que se acrescenta ao já repleto imaginário criado pelos viajantes europeus do século XVI em diante. Pois, entre os estereótipos sobre a Amazônia, um dos mais recorrentes na literatura de viagem é a ideia de uma natureza forte e frágil, ao mesmo tempo, sintetizada no binômio paraíso/inferno, reiterado por Restany na imagem da natureza como um “gigante dos pés de argila, que nos impõe tanto a sua lei quanto sua piedade”²⁰⁴.

Figuras 39 e 40- 30 julho 1978. Rio Negro. Camanaus, Pierre Restany, 1978.
ACA – Fundo Pierre Restany

²⁰³ Tradução nossa: “Os índios da Amazônia, por poucos que sejam, são realmente objeto de genocídio, ou experimentam a aventura da Zona Franca de Manaus e da intensa exploração do minério como fenômeno externo de uma civilização que eles nunca assimilaram? (...) Eu tenho a impressão que a natureza tenha recursos imprevisíveis, para além dos programas informatizados das multinacionais e do treinamento sistemático dos <soldados de infantaria da floresta>”.

²⁰⁴ Texto original: “la nature brésilienne, ce géant aux pieds d'argile, qui vous impose autant sa loi que sa pitié”, (RESTANY, 2013, p.24).

A imagem de uma natureza ora benéfica, ora maléfica é um elemento presente também na descrição dos sertões amazônicos feita pelo naturalista luso-brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira, cuja *Viagem Filosófica* de 1783 inspirou a expedição do Rio Negro de 1978. Se na primeira carta enviada à coroa portuguesa, que patrocinava a expedição, Rodrigues Ferreira narra o encontro com uma natureza paradisíaca²⁰⁵, depois de três meses de viagem, o paraíso tornou-se um purgatório: febres, mosquitos, dores, dificuldades de adaptação do corpo às condições climáticas dos trópicos afetaram a percepção de Rodrigues Ferreira e, conseqüentemente, o tom de seus relatos. O percurso dantesco se conclui, no final da viagem, com a chegada ao terceiro círculo: no inferno do Mato Grosso, última etapa da viagem, o naturalista descreve a natureza sulfurosa de uma gruta.

A visão dialética da natureza paraíso/inferno é um dos elementos que ligam a *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira à tradição anterior dos viajantes europeus dos séculos XVI e XVII, apesar da presença nos relatos de Rodrigues de uma acentuada “vocalização moderna” - característica da época iluminista da qual o autor é um representante emblemático - e da tendência taxonômica e classificatória do *Systemae Naturae*, elementos que colocam a *Viagem Filosófica* dentro da tradição naturalista do XVIII século.

2.2.1 A *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira: a visão mercantilística da natureza e a invenção da Amazônia.

A Amazônia é o mistério inventado pelos europeus.²⁰⁶

Neide Gondim

Apesar de ter sido realizada no final do século XVIII, a *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira teve sua primeira publicação em fragmentos somente

²⁰⁵ O naturalista, relatando seu estranhamento diante das riquezas encontradas no novo mundo, evoca a abundância de produtos que poderiam ser explorados, principalmente pelo potencial econômico representado pela agricultura não praticada, segundo o naturalista, pelas comunidades indígenas.

²⁰⁶ GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. Manaus: Editora Valer, 2007, p. 158.

quatro anos antes da proclamação da República (1889), por interseção de Dom Pedro II (na época, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), recebendo mais ampla circulação em 1971, ano em que o Conselho Federal de Cultura, durante a ditadura militar, decidiu publicar quatro dos nove volumes que completavam a obra²⁰⁷. Foi somente nas décadas de 1980 e 1990 que a crítica literária e a academia começaram a dedicar à *Viagem Filosófica* uma mais aprofundada atenção e análise, apresentando a obra ora de modo apologético e acrítico, (enquanto texto formador do pensamento social na Amazônia), ora de modo inflexível e intransigente (apontando para a escassez científica do trabalho de naturalista e para a preponderância do interesse econômico e utilitarista da expedição).

O conjunto de materiais, desenhos, memórias e repertórios coletados em quase dez anos de pesquisa contemplava interesses que iam do campo das clássicas Ciências Naturais (flora, fauna, minerais) ao que hoje cabe na definição de Ciências Sociais, ou seja, interesse pelos aspectos etnográficos, sociais e econômicos das terras visitadas e das populações que nela habitavam. Ao caráter enciclopédico da Viagem de Rodrigues Ferreira acrescentam-se dois elementos importantes, ao fim da nossa análise, para entendermos a crítica que, no final da década de 1970, foi dirigida ao Manifesto do Rio Negro. Trata-se da visão mercantilística da natureza e do processo de demarcação das fronteiras imperiais.

Quanto à este último aspecto, no século XVIII, o Império Português se encontrava em um período de crise, devido à decadência da mineração²⁰⁸ e ao fortalecimento de outros impérios coloniais, entre eles Espanha e Holanda. Nesse contexto geopolítico, a Amazônia era espaço privilegiado para a execução dos planos reformistas da coroa que, além do mapeamento das áreas estratégicas para um novo empreendimento de tipo econômico-agrícolo na região, era interessada na demarcação dos confins geográficos²⁰⁹.

Foi nesse cenário de crise geopolítica internacional que, no final do século XVIII, Portugal empreendeu a *Viagem Filosófica*, sua maior expedição científica ao Brasil durante seu domínio colonial, realizando uma pesquisa científica voltada à diversificação da agricultura e ao mapeamento dos recursos naturais e humanos à

²⁰⁷ Devido aos cortes orçamentários que o projeto do Conselho Federal sofreu, em 1971 foram publicados apenas dois volumes de memórias e dois de iconografia da obra complexiva, inicialmente planejada em quatro volumes de memórias e cinco de iconografia.

²⁰⁸ O ciclo do ouro (1693 – 1800) estava próximo a chegar ao fim.

²⁰⁹ O século XVIII foi marcado por uma maior centralização e aumento do poder real por todo o Império Português.

disposição para o fortalecimento da economia imperial. Apesar do adjetivo atribuído ao projeto conferisse à operação uma vocação primariamente científica e acadêmica, a exploração da terra e sua demarcação eram os objetivos principais visados pela Coroa Portuguesa.

A expedição foi concebida sob os auspícios da Academia das Ciências de Lisboa, do Ministério de Negócios e Domínios Ultramarinos, e a viagem contava com o apoio do Museu de História Natural (Palácio da Ajuda Real), do Jardim Botânico de Coimbra e da Comissão de Demarcação de Limites. Ao rico quadro institucional, adicionava-se o suporte da Universidade de Coimbra na organização dos aspectos científicos da viagem e da preparação prévia dos participantes (RAMINELLI, 1997, p. 3).

No dia primeiro de setembro de 1783, o naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira, o jardineiro botânico Agostinho Joaquim do Cabo, e os desenhistas José Joaquim Freire e Joaquim José Codina partiram de Lisboa para o Pará a fim de empreender a "Viagem Philosophica pelas capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Matto Grosso e Cuiaba".

A viagem percorreu um vastíssimo território, compreendendo os rios Amazonas, Negro, Branco, Madeira, Guaporé, Mamoré e Paraguai, juntamente com seus afluentes, em uma extensão de aproximadamente 39.000 Km (uma distância de aproximadamente uma volta ao mundo), vindo a ser lembrada como a maior expedição realizada na região norte do Brasil. Paralelamente, Alexandre Rodrigues Ferreira²¹⁰ passou à história por ter sido o primeiro português a ter feito uma viagem exploratória no Brasil colonial.

Os membros da expedição tinham como missão recolher e aprontar todos os produtos dos três reinos da natureza (vegetal, animal e mineral) encontrados e remetê-los ao Real Museu de Lisboa, bem como integrar com as imagens (desenhos e ilustrações) e particulares observações de tipo filosófico e político acerca dos objetos coletados, assim como das terras visitadas e dos povos encontrados.

Depois de uma viagem que durou quase 10 anos, Alexandre Rodrigues Ferreira voltou à Lisboa onde, contrariamente ao que esperava, não pôde se dedicar ao estudo e revisão do material coletado e da pesquisa científica, pois, com grande surpresa, o

²¹⁰ O luso-baiano Alexandre Rodrigues Ferreira nasceu em Salvador em 1756 e morreu em Lisboa em 1815. Pertenceu à primeira turma de bacharéis em "Philosophia natural" de 1778 na Universidade de Coimbra, onde concluiu sua formação um ano antes de começar a viagem, em 1782, aos 26 anos. A sua candidatura à viagem foi recomendada por Domenico Vandelli, o naturalista italiano (mentor de Alexandre) que organizou o planejamento da viagem em todas suas etapas.

naturalista encontrou a maioria do material, por ele coletado e enviado para a Coroa Portuguesa, em um estado avançado de deterioração. Sem os testemunhos materiais da viagem (narrativas, correspondências, desenhos e exemplares recolhidos da natureza) e a publicação dos seus resultados em livros ou artigos voltados à comunidade científica, a expedição era destinada a ser esquecida, tornando-se sem relevância para a História Natural (RAMINELLI, 1997, p. 2).

Em suma, o reconhecimento público do trabalho realizado era o único elemento que poderia garantir o sucesso da pesquisa e assegurar a glória do explorador. Na ausência de recursos ulteriores que pudessem financiar as etapas seguintes da pesquisa, os relatos e os desenhos permanceceram por quase um século em manuscritos. Boa parte dos materiais naturais recolhidos se perderam em um incêndio; o restante foi para Paris como butim de Guerra (RAMINELLI, 1997, p. 7).

Em que pese a formação científica recebida na Universidade de Coimbra, Alexandre Rodrigues Ferreira revelou ser um fiel agente colonial, atento aos desejos e às expectativas do poder imperial, ao ponto de prejudicar o tratamento “científico” da natureza amazônica, em favor de um exame das possibilidades de exploração econômica e administrativa das áreas desbravadas.

A viagem de Ferreira produziu um detalhado mapeamento do território amazônico e uma vasta cartografia cuja finalidade consistia na localização de suas riquezas e na exploração de seus potenciais econômicos. Com a ajuda dos nativos, Ferreira conseguiu informações importantes para o planejamento do empreendimento econômico da coroa portuguesa.

Ainda no XVIII século, o processo de descoberta não se dava sem a assimilação de um conhecimento prévio, já construído, e, além da descrição dos fenômenos científicos, tinha a exigência de tratar de questões de outra ordem, de lidar com seres, objetos, comportamentos e hábitos diferentes, analisados não apenas a partir do instrumento da observação direta, mas também através de uma prévia preparação literária e textual para chegar ao mapeamento do mundo. Os viajantes como Alexandre Rodrigues Ferreira são viajantes informados dos fatos, ou, pelo menos, conhecedores de uma narrativa preexistente que insiste, na descrição do outro, no elemento do exótico e do extraordinário.

A Viagem de Alexandre Rodrigues Ferreira, apesar de ter sido preminentemente ligada às finalidades econômicas, pelo que pertence a descrição da natureza, reitera alguns dos *tópoi* da literatura de viagem. À exigência de inventariar o

mundo, une-se a assimilação de uma tradição precedente que resulta, em alguns aspectos, em uma descrição estereotipada da natureza e dos homens que nela habitam. Assim, mesmo se distanciando da tradição anterior pela preponderância acordada aos interesses económicos da coroa português, a *Viagem Filosófica* de Alexandre Rodrigues Ferreira inicialmente seguiu os passos dos renomados desbravadores europeus e se alimentou do mesmo imaginário. Como ressaltado por Romanelli, um elemento presente na narrativa de Alexandre e que refere-se à tradição precedente (a documentação quinhentista, seiscentista e setecentista) é relativo à descrição da constituição física do índio:

A beleza dos corpos, a inexistência de deformidades físicas, preguiça, solidariedade, falta de religião, desconhecimento de Deus, nudez, prostituição e inexistência de poder centralizado constituem temas presentes no texto, que foram transcritos por Ferreira a partir dos relatos de Léry, Piso, Marcgrave, Vieira, La Condamine, Robertson... todos devidamente citados pelo naturalista.” (RAMINELLI, 1997, p.10).

Paralelamente aos outros viajantes europeus, o naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) contribuiu à invenção da Amazônia com a redação daquela que, ainda hoje, é considerada um dos mais ricos acervos²¹¹ sobre a Amazônia: uma coletânea de mais de mil pranchas e memórias, diários, mapas geográficos, populacionais e agrícolas, correspondências que constituem o resultado de quase 10 anos de viagem exploratória.

²¹¹ O material se encontra sobretudo na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no Museu Bocage integrado ao Museu Nacional de História Natural e da Ciência em Lisboa e no Museu Maynense da Academia das Ciências de Lisboa.

Figuras 41 e 42 – **Ilustração de duas figuras com máscara da etnia tikuna (Codina, 1787); máscara da etnia jurupixuna** coletada durante a expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira. Museu da Ciência de Coimbra.

Neste sentido, o diário de Restany compartilha com a *Viagem Filosófica* de Rodrigues Ferreira um mesmo *background* cultural, representado pela herança cultural da literatura de viagem que, a partir de a partir da Carta²¹² de Pero Vaz de Caminha (1450-1500), chama-se convencionalmente literatura dos viajantes ou literatura dos cronistas, pois, apesar da *Viagem Filosófica* distanciar-se da tradição anterior, no século XVIII ainda não é possível uma separação nítida entre o modo de produção da obra literária e da obra científica.

Desde sempre, pelo menos desde sua invenção, a Amazônia evoca no imaginário coletivo um *pantheon* de narrações, relatos, contos e lendas, cuja veridicidade é intrinsecamente misturada com o caráter fictício e classicamente fantasmagórico da literatura de viagem. Ao nível do imaginário, a invenção da Amazônia, inaugurada pela chegada do colonizador ao Novo Mundo, corresponde com uma construção da paisagem tropical, observada desde um ponto de vista exógeno, de um observador/narrador externo que utiliza suas coordenadas culturais para a compreensão e descrição da natureza brasileira.

No livro *A invenção da Amazônia*, Neide Gondim utiliza a teoria literária como testemunha histórico para explicar as diferentes visões que se tinham e continuam tendo

²¹² A “Carta de Caminha” ou “Carta a el Rei Dom Manoel sobre o achamento do Brail”, documento que o escrivão Pero Vaz de Caminha escreveu em 1º de maio de 1500, é considerado tanto o primeiro documento da História Brasileira quanto o primeiro texto literário do Brasil.

da Amazônia. A ideia central do livro se baseia em dois conceitos interligados que, ainda hoje, dominam a visão sobre a Amazônia: o exótico e o progresso. Se por um lado a Amazônia, representada como o éden perdido e reencontrado, atraía viajantes pela riqueza e exuberância da flora e da fauna, por outro lado, estes mesmos elementos tornavam a região interessante do ponto de vista econômico, justificando o processo “civilizador” desencadeado sob a perspectiva de minimizar as diferenças entre os povos e torna-las mínimas, diluídas entre igualdades.

Como destacado pela autora, a Amazônia não foi descoberta nem construída, mas inventada a partir dos relatos de peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes que contribuíram à construção de um outro lugar/imaginário exótico: a Índia. O etnocentrismo europeu, a comparação do “velho mundo” com o “novo”, o processo de ocupação e apropriação da Amazônia são alguns dos elementos que estão por trás do processo de invenção da Amazônia, cujo universo simbólico começa a ser construído no XVI século com Paz de Caminha e perpassa todas as viagens exploratórias dos XVI e XVIII séculos.

Cartas, diários, desenhos e depoimentos dos viajantes europeus revelam que a construção de uma ideia de território desenhava um papel de primeiro plano na geopolítica internacional, importante tanto quanto o processo de anexação de novas terras ao território imperial e sua consequente exploração econômica. O ato de demarcar, atravessar territórios e espaços que ainda não tinham uma fronteira oficialmente definida, revelava seu alto poder de significação simbólica na construção de artefatos (as cartas e os mapas) capazes de projetar a soberania imperial até os territórios ultramarinos. Neste cenário, os mapas, as estatísticas, os desenhos, a descrição de paisagens foram elaborados com o intuito de produzir lugares simbólicos que funcionassem como demarcadores espaciais (e temporais) no processo de construção do território e cujas consequências registravam-se num plano cartográfico-simbólico e não apenas econômico-prático.

A leitura do diário de viagem de Restany, seja do ponto de vista do conteúdo ou da forma, conduziu-nos a estabelecer um paralelo entre o texto analisado e a tradição literária dos viajantes europeus: nas páginas do diário de Restany reencontramos alguns dos *tópoi* desse gênero literário que contribuiu a construir ou - como prefere dizer a historiadora e crítica literária Neide Gondim - a “inventar” a Amazônia.

O primeiro elemento que ligaria a expedição do Rio Negro à narrativa dos viajantes é formal e consiste na escolha do formato de relato de viagem para a narração da experiência. Seguindo a distinção feita por Gondim, as duas macro-categorias de relato de viagem, o romance-leitura e o romance-escritura, se diferenciariam pela intencionalidade (ou ausência dela) subjacente à escrita: no caso do romance-leitura, o relato da viagem se encerra com a decifração de uma mensagem, de uma revelação que desvela seu significado mais profundo. O romance-escritura, ao contrário, não teria encerramento ou conclusão, no momento que cada etapa constrói um texto novo, tornando a imprevisibilidade seu elemento fundamental (GONDIM, 2007, p.204). Seguindo tal distinção, o diário de Restany estaria próximo do primeiro tipo, o relato de leitura, em que o percurso fixado anteriormente é cumprido à risca, tal como demonstraria o diário de viagem de 1974, onde, conforme analisado nos itens anteriores, o encontro epifânico com a natureza amazônica de 1978, foi preconizado pelo “choque profético” de 1974.

Outro elemento apontado por Gondim é o *topos* da austeridade e da dureza da natureza tropical, apresentada como o ambiente onde desbravador/explorador pode aprimorar a “retidão de caráter”, pois: “O homem pode modificar e aprimorar seu caráter nos trópicos. O clima induz à lassidão, ao afrouxamento dos costumes e predispõe à velhice. Cabe ao homem sustar o processo e ser mais forte” (GONDIM, 2007, p.182). Algo muito próximo da ideia de natureza disciplinadora, *alma mater* da sensibilidade, evocada por Restany através da figura de Dino Buzzanti e da disciplina militar do *Deserto dos Tártaros*.

À descrição de uma natureza definida pelo binômio paraíso/inferno, à qual faz eco a alternância de momentos de êxtase e momentos de desânimo²¹³, acrescenta-se a visão do índio como quem ainda se encontra na “infância do mundo”, por se deixar impressionar pela aparência, novidade e reluzir de espelhos (GONDIM, 2007, p. 181).

A questão da “massificação” da cultura indígena e de seu emprobecimento é sobretudo abordada pelos três viajantes no filme documentário *Crônica da Viagem ao Naturalismo Integral*, onde os “caboclos” são apresentados na situação de total dependência da mercadoria dos “homens brancos”. No documentário e no diário de viagem, um Restany, menos “novo realista” e mais etnólogo improvisado, denuncia as

²¹³ Estes dois tópoi, presentes no diário de Restany de 1978, já foram abordados no item *O Journal du Rio Negro*.

técnicas de desterritorialização²¹⁴ praticadas pelo governo militar nas aldeias indígenas e relata o fascínio dos índios pelas “mercadorias de baixo custo da sociedade de consumo”²¹⁵, comentando com indignação a introdução do “mundo moderno” no espaço natural da Amazônia.

²¹⁴ Uma das técnicas de desterritorialização, ou seja de deslocamento dos índios das terras dos ancestrais, praticadas pelos funcionários da FUNAI, consistia no envio de “pacificadores” que, comunicando no mesmo idioma das etnias contactadas, distribuíam produtos (geralmente missangas), antes de recorrer a outras técnicas.

²¹⁵ PÉRIER, Henry. **Le prophète de l'Art**. Paris: Édition Cercle d'Art, 2013, p. 306.

Figura 43 - **O que nos une nos separa - Lo que nos une nos separa**
 (série *Invasão, etnocídio e apropriação cultural*), Jamie Lauriano, 2015.
 Lápis dermatográfico e pemba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) sobre algodão preto
 110 x 50 cm. Foto cedida pelo artista.

3. FABRICA MUNDI: ESTRATÉGIAS CARTOGRÁFICAS DE PIERRE RESTANY

“Que a América Latina está na moda todo o mundo sabe: europeus, norte-americanos, até mesmo nós, latino-americanos.”²¹⁶

Frederico Morais

Em uma escala internacional, o segundo pós-guerra trouxe as mudanças de um mapa geopolítico protagonizado por dois grandes blocos adversários e por suas respectivas ideologias: por um lado o bloco ocidental, representado pela ideologia liberal-capitalista e liderado pelo EUA e, por outro lado, o bloco socialista, guiado pela URSS e seus aliados da Europa Central e do Leste.

No plano cultural internacional, a ascensão do capitalismo americano fazia de contrapeso à crise econômica da França do segundo pós-guerra. O deslocamento do centro cultural de Paris para Nova York, provocou a apreensão do *establishment* cultural francês e o consequente expansionismo extra-europeu, movido pela exigência de procurar novos mercados e novos produtos artísticos que nele circulassem.

Neste novo e precário contexto geopolítico, as artes revestiam um papel extremamente importante para a construção de uma imagem de modelo civilizatório que representasse os valores democráticos e igualitários de uma sociedade aberta ao novo. A disputa pela *leadership* econômica e política dos velhos e novos centros hegemônicos encontrava no campo das artes um terreno fértil para sua batalha cultural.

Nessa óptica, vão enquadradas o que a historiadora Dária Jaremtchuk definiu como as “políticas de atração”²¹⁷, ou seja, ações deliberadas de aproximação e de atuação na América Latina, colocadas em prática, *in primis*, pelo governo norte-americano e, de forma mais atenuada, pelos governos europeus. Viagens prêmio, exposições de artistas latino-americanos no exterior (ou, viceversa, de artistas e movimentos estrangeiros na América Latina, nomes da crítica internacional nos júris de premiações “locais” são algumas das estratégias utilizadas no conflito disputado nos espaços da arte pelas instituições culturais que passaram a funcionar como

²¹⁶ MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979, p. 17.

²¹⁷ Ver JAREMTCHUK, D. **Arte, política e geopolítica nos anos 1960**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p. 47-57, mai. 2017. Disponível em: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/758>. Acesso em: 03/02/2018.

ambientes de recepção indispensáveis nas atividades políticas, diplomáticas e comerciais.

Paralelamente à crise da modernidade nos centros hegemônicos, aviou-se na América Latina um projeto de modernização associado à doutrina econômica do “desenvolvimentismo”, baseada nos conceitos de “industrialização”, “progresso científico” e “modernização cultural” (GUSTAVINO, 2014, p. 114). As políticas desenvolvimentistas, especialmente relevantes para a Argentina e o Brasil, interessaram todos os campos da produção do capital econômico e cultural, vindo a ocupar duas décadas, entre os anos 50 e 60, diferenciadas entre si por tipologia de estratégias utilizadas e fases de atuação.

No campo cultural, os anos 50 coincidiram com o projeto de modernização e de nacionalização das infraestruturas e de criação de novos modelos institucionais, enquanto a década de 1960, foi caracterizada pelo impulso à internacionalização. No Brasil tanto quanto na Argentina, o modelo de desenvolvimento respondia ao ideal de utopia modernizadora que, associada às tendências construtivas da época, tornavam a América Latina o lugar onde fundar um novo modelo institucional para as políticas culturais, com o incentivo do setor público e privado. Se, na Argentina, o processo de modernização institucional se desencadeou no final da década de 1950, com a criação do Instituto di Tella (1958), no Brasil, os primeiros sinais significativos se manifestaram uma década antes.

Em um momento de ebulição econômica e cultural, São Paulo afirmava-se como o centro de concentração da maioria dos imigrantes brasileiros de outros estados e de estrangeiros²¹⁸ em fuga da miséria do segundo conflito mundial. Entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950, a cidade era o alvo do esforço de dois “mecenas da cidade”, que viam o vazio cultural paulistano como algo a ser preenchido (AMARANTE, 1989, p.14). Tratava-se de Francisco Sobrinho Matarazzo e Assis Chateaubriand, o primo, dirigente do maior parque industrial da América Latina, e o segundo proprietário dos *Diários Associados*, o maior grupo de jornais, rádio e TV do País. Em um clima de constante competição, marcada pela tendência ao protagonismo comum aos dois, Bardi e Matarazzo deram vida às duas principais instituições museais da época, ambos contando com o apoio econômico da família de magnatas norte-

²¹⁸ A eclosão da segunda guerra provocou o êxodo de artistas e *marchands* em direção à América Latina, fato que, no campo das artes visuais, estimulou a profissionalização do mercado de arte no Brasil, um dos países que recebeu parte da nova leva de imigrantes. Os *marchands* e colecionadores Giuseppe Baccaro, Arturo Profili, Franco Terranova, Jean Boghici, Pietro Maria Bardi e Lina Bo, que fundaram algumas das mais atuantes galerias brasileiras, estavam entre eles.

americanos, Rockefeller²¹⁹: o MASP, fundado em 1947 por Chateaubriand e dirigido por Pietro Maria Bardi, e o MAM/SP, fundado um ano mais tarde por Matarazzo, patrocinador também da Bienal de São Paulo, definida por Leonor Amarante a “mais ousada manifestação cultural já sonhada nos trópicos, que, de dois em dois anos, colocava o País no mapa dos grandes eventos internacionais.” (AMARANTE, 1989, p. 12). A Bienal de São Paulo colocava a cidade na vanguarda da produção artística e ampliava o campo do mercado já aberto pelas galerias²²⁰ profissionais

Nesse cenário, as políticas desenvolvimentistas latino-americanas e o impulso à internacionalização do capital econômico e cultural tornaram a América Latina um interlocutor privilegiado para a instituição de fluxos comunicativos entre o “centro” e a “periferia”. Como observado por Isabel Plante, além de motivações de tipo econômico, múltiplos fatores contribuíram para tornar a América Latina atraente aos olhos dos franceses. O fascínio pelo ideal revolucionário encarnado na figura de Che Guevara e na revolução cubana de 1959, o *boom* da literatura latino-americana e o reconhecimento adquirido por alguns dos membros da comunidade latino-americana em Paris foram alguns dos elementos que se tornaram favoráveis ao encurtamento das distâncias entre “velho” e “novo” mundo (PLANTE, 2013, p. 12).

Ao interesse estrangeiro pelos países que ocupavam a tão atrativa quanto nebulosa área da zona sul do continente americano, correspondia, por outro lado, o desejo de artistas e intelectuais latino-americanos de ver reconhecida a própria produção fora das fronteiras nacionais. A nova geração, à diferença daquela da Semana de 22, procurava um campo de inserção no mercado internacional da arte. Pois se, na década de 1920, a viagem para o exterior tinha sido sinônimo de “formação”, “pesquisa” e “especialização” no campo das artes, a partir da década de 1960, o que estimulava o fluxo migratório de artistas “periféricos” para o centro era o desejo de consagração profissional, a persecução de um objetivo que coincidia com o desenvolvimento de uma carreira internacionalmente reconhecida dentro e fora do país

²¹⁹ No caso do MASP, uma parte da coleção do museu foi adquirida com uma doação de 40 milhões de dólares de David Rockefeller, enquanto o MAM/SP contou com o apoio econômico de Nelson Rockefeller, fundador do MoMA, do qual o MAM/SP era “uma espécie de filial da instituição norte-americana nos trópicos” (AMARANTE, 1989, p. 15).

²²⁰ Sobre a relação entre galerias e Bienal de São Paulo, Celso Fioravante afirma que: “Os marchants e as respectivas galerias desempenharam nos anos 50 e 60 um papel importante também em relação ao florescer da bienal. O relacionamento entre galerias e Bienal era tão intenso nos anos 60 que, em 1967, chegou-se a instituir prêmios com os nomes de galerias como Cosme Velho (São Paulo) e Petite Galerie (Rio de Janeiro), concedidos na 9ª edição do evento”. FIORAVANTE, Celso. **O marchand, o artista e o mercado**. Publicado no catálogo da mostra “Arco das Rosas - O Marchand como Curador”, na Casa das Rosas (São Paulo), em março de 2001, mostra concebida e realizada por José Roberto Aguilar. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado. Acesso em: 17/01/2018.

de origem. Objetivo alcançado por alguns, como demonstram as trajetórias de certos artistas latino-americanos (Antônio Dias, Antonio Berni, Julio Le Parc, Hélio Oiticica, dentre outros), cuja importância hoje é interacionalmente reconhecida.

Nesta perspectiva, a historiadora Isabel Plante - referindo-se principalmente aos fluxos migratórios dos artistas argentinos que, entre os anos 60 e a primeira metade da década de 1970, escolheram Paris como centro de produção artística – utiliza, no texto *Argentinos de París*²²¹, a definição de “migrações culturais” para introduzir uma distinção importante entre a categoria de artistas que, de forma mais ou menos livre e independente, deslocaram-se em função de um reconhecimento profissional e aqueles que, por razões de ordem política, foram levados ao exílio.

A década de 1960 significou também, no campo das artes, um período de guerrilha e resistência à censura e à repressão das ditaduras militares e de comprometimento ético e político com o entorno.

Nesse contexto de mudanças, reconsideração dos antigos sistemas de produção de significado, de equilíbrios geopolíticos alterados, de hegemonias ameaçadas e de liberdades negadas, Restany é, no campo da crítica de arte, uma das “vozes autorizadas”²²² a formular juízos sobre a arte local da nova cena artística latino-americana que mostrava sinais de mudanças e dinamismo, com proporção e intensidade sem precedentes.

A partir dos anos 60, Restany deu início a um ciclo constante e praticamente ininterrupto de visitas ao continente sul americano, entrelaçando, ao longo de mais de uma década de atividade de crítica, uma espessa trama de relações com os principais representantes das cenas culturais da época.

Nesse diapasão, a dimensão internacional restanyana nada mais é que um sintoma de um processo mais amplo: a globalização e a consequente dinamização das correntes comerciais, migratórias, produtivas e tecnológicas que proporcionaram, de forma mais evidente a partir dos anos 90, o surgimento de paradigmas explicativos centrados em idéias de contato e interconexão (ANJOS, 2005, p.9).

²²¹ PLANTE, Isabel. **Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta**. Buenos Aires: Edhasa, 2013, p.13.

²²² A expressão é utilizada por Gustavino Berenice ao referir-se aos críticos europeus e norte-americanos, como Herbert Read e Pierre Restany, convocados tanto para participar de premiações e júris nos eventos e manifestações organizados no exterior, quanto para escrever textos críticos sobre as novas tendências artísticas dos países do terceiro-mundo. GUSTAVINO, Berenice. **La littérature sur l'art en Argentine pendant les années soixante. La crise des références étrangères et l'extension de la perspective latino-américaine**. Tese de doutorado Universidad Nacional de la Plata, Université Rennes 2, La Plata, Rennes, 2014, p. 153.

Contato e interconexão são dois conceitos que caracterizam o *modus operandi* e a personalidade de Restany que, com um olhar na “periferia” e outro no “centro”, pôde contar com habilidades diplomáticas que lhe permitiram estabelecer contatos e relações com os agentes culturais dos países “periféricos” visitados, permanecendo constantemente interconectado com o quanto continuava acontecendo nos centros hegemônicos.

Dessa forma, a geografia pessoal de Restany, feita de movimentos e oscilações entre centros e periferias, interno e externo, global e local, desenha, em uma escala global, o *mapa mundi* do sistema arte que veio se configurando a partir do segundo pós-guerra até a década de 1970.

O interesse de Restany pelos “novos centros” de produção artística levou os historiadores a definir Restany como pioneiro no processo de deslocamento da atenção da crítica do centro para a periferia. O artista e fundador do coletivo *Art Sociologique*, Hervé Fischer, define Pierre Restany como “explorador das periferias artísticas”:

J’ai rencontré d’innombrables fois Pierre depuis, aussi bien au Brésil qu’en Italie, au Québec qu’en Catalogne, en Argentine et souvent aussi en France, chez lui, ou chez moi, ou selon les événements ici et là. Quand je l’appelais à Paris, sa femme, l’artiste belge Jos Decos, que nous appelions tous affectueusement Jojo, me répondait qu’il était en Corée du Sud ou bien en Inde, à La Havane ou à New York, à Nice, à Berlin, ou en Amazonie. Pierre était un infatigable explorateur de toutes les planètes qui constituent le système terrestre, notamment les plus périphériques²²³.

Mas que tipo de mirada é aquela de Restany sobre as periferias?

Tendo como base o estudo dos documentos pesquisados nos arquivos, a produção crítica de Pierre Restany e os textos de historiadores que indagaram as relações entre os centros hegemônicos e as periferias artísticas na década de 1960, tentar-se-á traçar uma análise de como o interesse de Restany pelas áreas do baixo do equador se desdobrou de forma diferente em dois contextos geográficos que poderíamos definir dois “vizinhos distantes”²²⁴: a Argentina (Buenos Aires) e o Brasil (São Paulo e Rio de Janeiro).

²²³ Tradução nossa: “Encontrei Pierre inúmeras vezes no Brasil, bem como na Itália, no Quebec, na Catalunha, na Argentina e muitas vezes na França, na casa dele, na minha casa, ou, a depender dos eventos, aqui e ali. Quando ligava para ele em Paris, sua esposa, a artista belga Jos Decos, que todos nós chamávamos carinhosamente Jojo, ela me respondia que estava na Coreia do Sul ou na Índia, em Havana ou em Nova York, em Nice, Berlim ou na Amazônia. Pierre foi um infatigável explorador de todos os planetas que compõem o sistema terrestre, especialmente os mais periféricos”. FISCHER, Hervé. **Pierre Restany: explorateur des périphéries artistiques**. Mirmanda, número 2, 2007, p. 36.

²²⁴ A expressão faz referência ao título da exposição *Vizinhos distantes* realizada no MAC de São Paulo, entre 20 de junho de 2015 e 23 de janeiro de 2019, com curadoria de Cristina Freire.

Nosso foco é o contexto brasileiro do período 1961-1969, ou seja, o momento no qual a atuação de Restany no Brasil se concentrou no contexto urbano (principalmente, Rio de Janeiro e São Paulo), e no circuito das Bienais internacionais da década de 1960.

O “episódio cosmopolita” argentino (representado pela participação de Restany ao júri de premiação do Prêmio di Tella de 1964) e sua atuação no processo de internacionalização da arte argentina são tomados como momentos para refletir sobre as diferenças existentes entre os dois modelos de internacionalização da arte argentina e brasileira em um momento histórico, no qual a atenção dos países ditos do “primeiro mundo” se orientava em direção aos países “subdesenvolvidos”. “Que a América Latina está na moda todo o mundo sabe: europeus, norte-americanos, até mesmo nós, latino-americanos.”²²⁵, dizia o crítico Frederico Morais já no final da década de 1970.

3.1 BUENOS AIRES, A NOVA YORK AUSTRAL

“Viva Buenos Aires planetista, Viva!!!!!!”²²⁶

Para entendermos a penetração do crítico Restany no panorama brasileiro, suas expectativas e frustrações, será tomada como ponto de partida a *liaison* de Restany com a cena artística argentina da década de 1960, aqui identificada com a cena do *pop-lunfardo* e da gestão cultural do Instituto Torcuato di Tella, adotada pelo seu diretor Jorge Romero Brest, relação que teve seu início com a participação do crítico em um dos eventos mais representativos do processo de internacionalização que interessou a produção e a circulação da arte argentina na década de 1960: a participação ao Prêmio Di Tella de 1964.

Primariamente, é importante introduzir o contexto político e social da Argentina na década de 1960. Entre os anos 50 e 60, assistiu-se a um momento de grandes mudanças no meio artístico de Buenos Aires, cuja intensidade e pontos de fratura eram visíveis nas imagens que circulavam, assim como nas iniciativas

²²⁵ MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório**, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979, p. 17.

²²⁶ Extrato da carta escrita por Pierre Restany a Marta Minujín em 26 de dezembro de 1964 - ACA, PREST XSAML 10/48. A Carta encontra-se no Anexo F, p.294.

institucionais a partir das quais a cena artística ia se reorganizando (GIUNTA, 2001, p. 129).

Esse processo chegou à plena maturidade no início dos anos 60, e os traços mais visíveis se encontram no novo significado que vem a assumir o conceito de “internacionalismo”. Como afirma Giunta:

En este momento cuando un término como internacionalismo, que para los artistas concretos o para los sectores que aglutinaba Boa²²⁷, significaba formar parte de aquella “internacional del arte moderno” que aunaba esfuerzos más allá de las fronteras nacionales, cambia seu sentido por el de um proyecto ligado a la escena oficial, articulado desde los sectores privados y las instituciones del Estado²²⁸.

Uma definição mais oficial, então, é aquela que é atribuída ao internacionalismo: ao invés de se limitar a organizar exposições de arte argentina no exterior, foram estabelecidas, a partir da década de 1960, estratégias de internacionalização da arte desse país, dentro dos próprios confins nacionais, com o objetivo de tornar Buenos Aires mais um centro da produção e difusão artística mundial, tal como Paris e Nova York.

Tratava-se de promover o circuito artístico local segundo um duplo movimento: internacionalização da produção artística local, exportando-a para além dos confins nacionais; transformação do território nacional em lugar do enunciado, em campo de ação de uma arte “nova” que propunha a identidade nacional.

A questão da criação de uma nova imagem se transformou em uma preocupação institucional:

La preocupación, que desde este momento movió gran parte de las iniciativas institucionales, consistió en lograr que el arte argentino

²²⁷ O Grupo Boa foi resultado da irradiação, em terra argentina, de PHASES, revista literária e artística de derivação surrealista, fundada em 1952 em Paris pelo poeta Edouard Jaguer. Como Zanini em São Paulo, foi o poeta e escritor Júlio Llinás, o animador de PHASES em Buenos Aires, contando com o estímulo de Jaguer. A partir da apresentação da mostra, em 1957, de sete pintores informais – Borda, Martha Peluffo, Chab, Robirosa, Macció, Sakai e Testa – este Grupo de los Sietes se converteu no Grupo BOA, no ano seguinte, quando, em lugar do catálogo da exposição, apareceu a Revista BOA, organizada por Llinás, relacionada ao Grupo e a poetas e estreitamente vinculada com a Revista PHASES de Paris.

²²⁸ GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta**, Barcelona: Paidós, 2001, p. 129. Tradução nossa: “Neste momento em que um termo como internacionalismo, que para os artistas concretos ou para os sectores que Boa aglutinou, significava fazer parte dessa “internacional da arte moderna” que unia esforços para além das fronteiras nacionais, muda seu sentido para aquele de um projeto ligado ao cenário oficial, articulado desde os setores privados e as instituições estatais”.

fuese reconocido en el exterior, como representación de esa ‘nueva’ nación que se gestaba²²⁹.

Foi nesse momento que o termo “internacionalismo” passou a designar o que poderia ser entendido como uma “forma de nacionalismo” projetada para fora, ou seja, pensada para que fosse inteligível ao nível internacional (GIUNTA, 2001, p. 130).

O deslocamento do significado do termo “internacionalismo” e o consequente plano de propulsão e incentivo ao circuito artístico concretizaram-se na revitalização de iniciativas culturais preexistentes, assim como na criação de novas instituições culturais públicas e privadas.

O Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) e sua Fundação, ou as Bienais Americanas de Artes²³⁰, determinaram estratégias preestabelecidas para a internacionalização da arte argentina. Uma destas foi a participação de renomados agentes da crítica de arte, americanos e europeus, nos júris e comissões criados pelas instituições locais. Críticos como Giulio Carlo Argan, Alfred Barr, James Johnson Sweeney, Clement Greenberg e Pierre Restany foram alguns dos especialistas estrangeiros convidados a proferir juízos estéticos e de qualidade sobre a nova produção artística argentina.

Nesse cenário, a atuação de Pierre Restany na Argentina era estritamente ligada ao crítico argentino Jorge Romero Brest que, entre os anos 60 e 70, teve uma importante função na difusão e promoção das escolas de vanguarda argentinas.

Depois de ter dirigido o Museo Nacional de Belas Artes de Buenos Aires por quase uma década (1955-1963), Brest assumiu, em 1963, o cargo de diretor do Centro de Artes Visuais do Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), que permaneceu sob sua direção até 1969. O ITDT foi criado por Guido Di Tella²³¹ com o propósito de “promover o estudo e a pesquisa de alto nível, ligado ao desenvolvimento científico, cultural e artístico do país.” (GIUNTA, 2001, p. 144).

²²⁹ GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta**, Barcelona: Paidós, 2001, p. 130. Tradução nossa: “A preocupação, que até aquele momento movimentou grande parte das iniciativas institucionais, consistiu em tornar a arte argentina conhecida no exterior, enquanto representação daquela “nova” nação que estava se desenvolvendo”.

²³⁰ As Bienais Americanas foram organizadas pela Industrias Kaiser na Argentina e realizadas na cidade de Córdoba.

²³¹ Guido Di Tella (1931-2001) foi um economista e político argentino; no final dos anos 90, foi também Ministro das Relações Exteriores da Argentina. A sua atuação política sempre foi orientada à inclusão da Argentina entre os “Países do primeiro mundo”, através das suas relações e conexões com os países “centrais”. A partir dos anos 60, produziu a teoria do “Desenvolvimento indireto” que defendeu em vários artigos e textos até o final dos anos 70. Em março de 1960, Guido Di Tella continua a operação de adquirir de obras de arte começada pelo pai, com o objetivo de montar a maior coleção de arte contemporânea da América Latina.

Desde o ano da instituição do Prêmio Di Tella²³², Brest convidava dois críticos estrangeiros (geralmente um europeu e um norte-americano) a fazer parte do júri de premiação, no qual ele ocupava o cargo de membro argentino.

Em 1964, para a segunda edição do “Prêmio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella”, Brest convidou Pierre Restany para fazer parte do júri de seleção do concurso²³³, juntamente a ele e ao crítico americano Clement Greenberg que substituiu, um mês antes do início da manifestação, o crítico italiano Giulio Carlo Argan. Em uma carta enviada por Restany a Brest, o crítico aceita o convite e parabeniza a escolha de Greenberg no lugar de Argan, “embora não compartilhe as mesmas ideias dele”²³⁴.

Apesar de o primeiro encontro de Restany com a arte argentina não ter despertado no crítico francês um grande interesse²³⁵, o segundo encontro se revelou para Restany uma real oportunidade de conhecimento da cultura local, fora do contexto de uma bienal internacional. O encontro aconteceu em 1964²³⁶, ano crucial para a inserção da arte argentina no panorama internacional. Entre 9 de setembro e 11 de outubro de 1964 teve lugar, no *Walker Art Center* de Minneapolis, a exposição *New Art of Argentina*, um dos exemplos mais claros do uso de estratégias de internacionalização utilizadas pelo ITDT para a difusão da arte argentina no mundo.

O segundo encontro do crítico com a capital argentina tomou as proporções de *un coup de foudre*, se consideramos os textos e artigos escritos por Restany em 1964, de volta da viagem na América Latina:

J’ai été fasciné par Buenos Ayres. Au Brésil et en Europe des nombreux amis e sont entonnés de ma réaction. Et Rio, et São Paulo? C’est bien simple pourtant. J’aime les grandes ville car c’est en leur sein que s’élaborent la psychologie collective et les valeurs spirituelles de demain (...) Buenos Ayres en est une; ce n’est pas le cas ni pour São Paulo, ni pour Rio de Janeiro, la première, trépidante de dynamisme, est une Chicago qui n’as pas encore trouvé son New York; la seconde, alanguie, savoureuse est une immense Nice sans Paris (...) Buenos Ayres est à la veille d’une grande mutation

²³² Em 1961 o Prêmio Di Tella conta apenas com uma seção Nacional aberta ao Chile e Uruguai. Neste ano os críticos convidados a fazer parte do júri são Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan. Em 1962, é a vez de Argan e Johnson Sweeney; em 1963, William Sandberg e Jacques Lassaigue; em 1964, Restany e Greenberg; em 1965, Argan e Alan Bowness. O prêmio chega, em 1966, à sua última edição com Lawrence Alloway e Otto Hahn no júri.

²³³ ACA – Fundo Pierre Restany (PREST XSAML 10/4).

²³⁴ A carta é conservada nos ACA – Fundo Pierre Restany (PREST XSAML 10/6).

²³⁵ Restany “encontra” a arte Argentina pela primeira vez no Brasil, em 1961, por ocasião da VI Bienal de São Paulo.

²³⁶ Neste ano, são organizadas outras importantes exposições de arte argentina no exterior: *Buenos Aires 64* na galeria nova-yorkina Pepsi-Cola, *New Art*, *L’art argentin actuel* organizada no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris.

organique comparable à celle qui a fait de New York un centre international de la création contemporaine.²³⁷

No texto *Buenos Aires et le Nouveau Humanisme*²³⁸, o crítico francês apresenta um generoso e apologético apanhado da situação cultural da capital argentina, por ele definida a “Nova York austral”. Um dos elementos sobre os quais Restany retorna com mais frequência no texto citado é o característico “folclore urbano portenho”²³⁹, que ele define como o melhor exemplo contemporâneo de ressignificação da relação homem/natureza urbana.

Restany não tinha dúvida: a cidade que, na América Latina, pode jogar o papel de centro transmissor da nova “renascença cultural” era Buenos Aires, tal como Paris na Europa e Nova York na América do Norte. Isto porque, segundo o crítico, o trabalho feito internamente pelas instituições argentinas, voltado à evolução das estruturas e dos aparatos culturais localizados no território, conseguiu produzir uma real mudança no clima cultural visível na nova produção artística local, que Restany define “um novo olhar livre sobre o mundo”.

A referência é à Marta Minujín, artista que ele define como “símbolo de uma geração nascente” e que fora apoiada por Restany na fase final do concurso para a atribuição do Grande Prêmio National Di Tella²⁴⁰, no qual o crítico francês jogou o papel do adversário de outro crítico, o norte-americano Clement Greenberg.

Como ressaltam Giunta e Gustavino, a presença dos dois críticos no júri de premiação do Di Tella, além de reproduzir a reconhecida competição e inimizade entre franceses e norte-americanos, apontava para idiossincrasias formais e conceituais de

²³⁷Ver RESTANY Pierre, **Buenos Aires et le Nouveau Humanisme**, p.1 - ACA PREST X SAML 13/34 à 41). Tradução nossa: “Buenos Aires me fascinou. No Brasil e na Europa muitos meus amigos ficaram surpresos com a minha reação. E Rio e São Paulo? É muito simples mesmo. Eu gosto das cidades grandes, pois é nelas que são desenvolvidas a psicologia coletiva e os valores espirituais de amanhã (...) Buenos Aires é uma dessas; não é este o caso nem para São Paulo nem para o Rio de Janeiro, a primeira, agitada e dinâmica, é uma Chicago que ainda não encontrou a sua Nova York; a segunda, lânguida, deliciosa, é uma grande Nice sem Paris (...) Buenos Aires está à véspera de uma grande mutação orgânica semelhante àquela que fez de Nova York um centro internacional da criação contemporânea”.

²³⁸O texto **Buenos Aires et le Nouveau Humanisme**, escrito por Restany na volta da viagem de 1964 na América Latina, foi publicado na revista Domus n.425 (abril 1965) e na revista Planeta n.5 (maio/junho 1965) e na revista Konstrevy de Estocolmo.

²³⁹Na gíria, o adjetivo portenho refere-se à tudo que é próprio da cidade de Buenos Aires. Os habitantes da capital argentina são chamados portões e portenhas.

²⁴⁰No Anexo G, p.295, encontra-se a ata oficial do ITDT com a proclamação da premiação (Arquivo ITDT).

programas²⁴¹ estéticos antitéticos, mas unidos por um objetivo comum: “o controle internacional dos estilos e das formas” (GIUNTA, 2001, p. 271).

O crítico americano, não favorável à atribuição do prêmio à jovem artista argentina, conseguiu obter, pelo menos, uma vitória com a atribuição do Prêmio Internacional Di Tella ao americano Kenneth Noland no lugar de Arman.

Restany, ciente da importância da legitimação institucional como garantia de promoção cultural, afirma no artigo *Buenos Ayres et le Nouveau Humanisme* a necessidade que “a mensagem seja difundida”:

Au sein de cette métropole une évolution des structures sociales s’est produite, entraînant une disponibilité nouvelle au folklore. Il ne suffit pas en effet qu’un certain nombre de jeunes artistes aient une vision claire de la situation: il faut encore que le message soit perçu, donc diffusé, que le changement d’atmosphère se traduise dans les faits, que la promotion culturelle soit effectivement assurée sur le plan local²⁴².

O entusiasmo de Restany pelos novos ares artísticos que se respirava em território argentino era evidente e não se limitava ao reconhecimento do valor dos artistas do “*pop lunfardo*”²⁴³, mas incluía a atuação do ITDT no âmbito das políticas públicas orientadas à promoção e difusão da produção artística local. No texto citado, Restany elogia o trabalho feito pelo instituto e pelo seu diretor, Romero Brest que persegue objetivos precisos: “il est dans le mouvement et coordonne ses efforts en vue d’une vaste programme d’information, de confrontation et de discussion sur le plan national et international”.²⁴⁴

²⁴¹ A diferença programática entre Greenberg e Restany emerge com clareza pela leitura dos textos de autoria dos dois, publicados no catálogo do Prêmio Nacional e Internacional Di Tella de 1964: Greenberg publica “La continuidad del arte” e Restany “!El arte, virtude, moral, al fin!

²⁴² Restany, Pierre, **Buenos Ayres et le Nouveau Humanisme**, p.5 - ACA PREST X SAML 13/34 - 41. Tradução nossa: “nesta metrópole, uma mudança das estruturas sociais aconteceu, resultando em uma nova disposição ao folclore. Não basta, isto é, que um número de jovens artistas tenha uma visão clara da situação: ainda é necessário que a mensagem seja percebida, e de consequência difundida, que a mudança da atmosfera seja traduzida em realidade, a promoção cultural seja efetivamente garantida localmente.”.

²⁴³ Lunfardo é a gíria argentina. Com a expressão “pop lunfardo”, introduzida no texto *Buenos Ayres et le Nouveau Humanisme*, Restany inventa uma espécie de etiqueta para referir-se ao fenômeno artístico em voga no circuito argentino dos anos 60, uma versão local (lunfarda) da pop art norte americana.

²⁴⁴ Ibidem, p. 5, tradução nossa: “ele está no movimento e coordena seus esforços em direção de um vasto programa de informação, de confronto e discussão sobre o nível nacional e internacional.”.

Figura 44 - **La muchacha del colchon**. Jornal Para ti, 22 de dezembro 1964. Arquivo ITDT.

A estima recíproca que ligava Restany e Brest era uma das motivações que permitiram que o crítico francês mantivesse uma constante e duradoura relação com a Argentina. A relação de amizade e de trocas profissionais entre Restany e o crítico argentino foram o meio através do qual se manifestou a contribuição de Restany ao processo de internacionalização da arte argentina. Como revelado pelo mesmo Restany na carta²⁴⁵ de 26 de dezembro de 1964, destinada à Marta Minujín, o ITDT tinha sido apresentado por ele a André Malraux²⁴⁶ como modelo de mercenato cultural para a constituição, em território francês, da Fundação de Arte Moderna.

Podemos considerar esta, assim como outras iniciativas (como, por exemplo, a tentativa de organização de uma exposição, nunca realizada de arte argentina ao Museu de Artes Decorativas de Paris e o apoio dado à Marta Minujín durante sua residência em Paris e Nova York), como aporte de Restany à difusão e circulação da produção artística argentina que o crítico nunca deixou de promover nos artigos sobre arte latino-americana publicados nas várias revistas internacionais com as quais colaborava. Prática esta que revelava também outro aspecto do interesse de Restany para a produção artística argentina: a necessidade de encontrar o favor do *establishment* cultural e da classe artística local para garantir uma maior penetração da

²⁴⁵ A carta foi escrita logo depois da volta à Paris, depois da participação ao Prêmio Di Tella. Encontra-se neste projeto no Anexo F, p. 294.

²⁴⁶ André Malraux conhecerá Romero Brest em 1964 em ocasião da exposição *L'art argentin actuel* realizada no museu de arte moderna de Paris e definida na época como a maior exposição de arte argentina realizada fora das fronteiras argentinas.

própria atividade de crítico no continente americano e para continuar o processo de expansão do *Nouveau Réalisme*²⁴⁷.

3.2 O BRASIL (1961 - 1969)

Ao longo da sua carreira de mais de meio século de atuação como crítico, Restany estabeleceu uma relação, ora amigável, ora conflituosa com o Brasil, nutrida por uma longa frequência de quase 40 anos, começada em 1961, com a participação à VI Bienal de Pedrosa, e concluída em 2000 com um texto escrito para a exposição *Projeto Elegia à Vida – instalação e Fósseis Pós-industriais* realizada pela artista Sonia Von Brusky na Galeria de Arte da UNICAMP, em maio de 2000. No texto *O novo humanismo da cultura urbana*, o crítico recicla o Novo Realismo através do conceito de “natureza urbana” (associada aos *Fósseis* de Von Brusky), enquanto o Naturalismo Integral é evocado através do apelo à consciência eco-cósmica presente na poética de Von Brusky. No texto, Restany faz também referência à “arte concreta” brasileira do segundo pós-guerra, citando Mário Pedrosa e o “irresistível impulso existencial”²⁴⁸ que marcou o uso e a manipulação das estruturas objetivas nos *parangolés* de Hélio Oiticica ou nos *bichos* de Lígia Clark.

Com este texto se encerra a relação de Restany com o Brasil que, em 2003, poucos meses depois de seu falecimento, dedicou ao crítico, através da artista Sonia Von Brusky, uma homenagem póstuma com a exposição *Homenagem a Pierre Restany – Esculturas de Sonia V. Brusky*, realizada no MAC/USP, com a curadoria de Daisy Peccinini, Elza Ajzenberg e Kátia Canton.

Apesar da longa duração da relação de Restany com o Brasil, conforme observado por Stéphane Huchet²⁴⁹, a presença do crítico no país não deixou rastros significativos na historiografia brasileira. Algumas referências ao crítico francês são presentes no texto *História Geral da Arte no Brasil*²⁵⁰ de Walter Zanini e no texto

²⁴⁷ Segundo Giunta, isso seria confirmado pelo fato que na definição de Restany, os artistas do “pop lunfardo” seriam mais próximos dos franceses novos realistas que dos artistas da pop-art americana (GIUNTA, 2001, p. 274).

²⁴⁸ RESTANY, Pierre. **O novo humanismo da cultura urbana**. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/galeria/soniavonbrusky/Sonia_texto.htm. Acesso em: 12/12/2017.

²⁴⁹ HUCHET, Stéphane. **Pierre Restany, quels échos brésiliens?** Le demi-siècle de Pierre Restany, org. LEEMAN, Richard. Paris: Les Éditions des Cendres/INHA, 2009, p.311.

²⁵⁰ No texto, Zanini refere-se ao crítico como um dos poucos críticos europeus a ter demonstrado interesse para o Brasil (ZANINI, 1983, vol.2, p.742).

Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro de Frederico Moraes²⁵¹. Não obstante, por um lado, a atuação do crítico no país sempre foi monitorada e seguida pela crítica jornalística, como demonstra a quantidade de artigos encontrados nos arquivos pesquisados e, por outro lado, Restany continuou acompanhando de longe a política e os acontecimentos da sociedade brasileira, como demonstra o rico recorte de artigos e matérias de jornais conservado nas pastas dos arquivos pessoais do crítico.

Neste capítulo, nossa atenção dirige-se ao período inicial e de maior atuação de Restany na América Latina, a década de 1960, durante o qual o crítico foi construindo uma rede de trocas, contatos, afetos, relações, amizades, informações, interesses, uma espécie de cartografia humana intimamente ligada à cartografia geográfica desenhada por ele com suas viagens e deslocamentos. Uma espécie de nomadismo sentimental ao qual corresponde um nomadismo físico e geográfico que permite iluminar questões sobre o cenário da arte e sua lógica geopolítica subjacente.

Os próximos itens do capítulo abordam a primeira fase do crítico no Brasil, que vai da participação do crítico à VI Bienal de São Paulo (1961) ao boicote da X Bienal de 1969, ambas ligadas a duas figuras que, na opinião de Restany, tiveram uma importância capital na introdução do crítico francês ao contexto brasileiro: Mário Pedrosa e Niomar Bittencourt, às quais junta-se uma terceira figura, aquela de Frans Krajcberg, cujo sodalício com Restany ocorreu na década de 1970, concretizando-se na expedição de 78.

As trocas de correspondência, os diários, os postais, os artigos de jornais recortados e cuidadosamente guardados por Restany nas pastas do arquivo pessoal, que constitui o Fundo Restany dos ACA, traçam uma densa rede de relações que o crítico estabeleceu entre a década de 1960 e 1970 com atores que tiveram a função de introduzir o crítico ao contexto brasileiro e de mantê-lo constantemente informado sobre as mudanças institucionais, os acontecimentos políticos e culturais do País. Neste ponto, é importante observar que os contatos de Restany com a classe intelectual brasileira, do período objeto de análise, limitaram-se, na maioria dos casos, a uma elite da burguesia local que se identificava mais com a grande burguesia internacional do que com as raízes culturais de seu país. A identificação desta elite com os valores culturais e ideológicos representados pelo crítico francês passa primariamente através do uso do mesmo idioma, o francês. Pouquíssimos são os casos

²⁵¹ Moraes faz referência ao Manifesto do Rio Negro no parágrafo *A última visão do Paraíso* (MORAIS, 1995, p.48).

de cartas escritas em português, idioma que o crítico compreendia (provavelmente também devido ao seu conhecimento do italiano) sem ser um falante, pois a quase totalidade de correspondências recebidas pelos amigos brasileiros são em francês.

De certa forma, a identificação cultural e ideológica com o “centro” reverberou, nas relações entre agentes culturais, em uma espécie de legitimação e aceitação do poder hegemônico do “centro” dentro da periferia.

Ao mesmo tempo em que revelava a trama das relações político-culturais, a análise da documentação permitiu nos aproximarmos da figura do crítico de forma mais íntima, revelando, para além da sua imagem pública já amplamente conhecida, um lado mais privado: uma maneira de viver as relações interpessoais de forma passional, quase sensual, caracterizada por uma não convencional capacidade de se entregar ao desconhecido e ao novo. Algo que, na definição de Hervé Fischer, aproxima-se do certo clichê que definiu como a “latinidade” de Restany: “Il était latino beaucoup plus que anglo-saxon”²⁵².

Mais do que em São Paulo, foi no Rio de Janeiro que Restany reuniu a maioria dos próprios contatos profissionais e de amizade, provavelmente devido à postura mais internacionalista da cidade carioca, como observado por Aracy Amaral no texto *Brasil na América Latina: uma pluralidade de cultural* onde a crítica aborda a problemática cultural do termo “latino-americano” e da definição de categorias estéticas e históricas para a arte brasileira. No texto, Amaral define São Paulo, Rio de Janeiro (assim como Florianópolis, Curitiba e Porto Alegre) os grandes centros tocados pelo contingente migracionista que provocou, no Sul, uma maciça presença internacionalista no meio artístico. Diferenciando o Rio de Janeiro das outras cidades citadas, Amaral define o Rio de Janeiro como um caso especial, “posto que, capital federal por dois séculos, é cidade aberta à informação cosmopolita, e, portanto, portadora de uma população flutuante que também absorve a extroversão carioca” (AMARAL, 2006, p. 66).

A vocação internacionalista da cidade carioca e sua tendência à extroversão são dois aspectos que influenciaram enormemente a relação que Restany estabeleceu com o Brasil. Se o argumento da exuberância carioca se funda sobretudo sobre explicações de tipo paisagístico e naturalístico, o internacionalismo é o resultado de

²⁵² Tradução nossa: “Ele era latino muito mais que aglosaxone”. Entrevista realizada em data 15/11/2017.

processos históricos que, desde a instalação da coroa portuguesa²⁵³ até a inauguração de Brasília, tornaram a “cidade maravilhosa” o principal porto de chegada de aventureiros à procura de *fortuna* no Brasil.

Como mostram claramente as experiências biográficas de Krajcberg e Baendereck, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial e os consequentes fluxos migratórios do Velho para o Novo Mundo, o Brasil foi um dos países que recebeu parte da nova leva de imigrantes que, em muitos casos, foram os responsáveis pelo início do processo de profissionalização do mercado de arte no País. Nesse novo universo, os *marchands*, os colecionadores e as primeiras galerias privadas excerceram um papel muito importante em um contexto ainda desprovido de instituições artísticas e dominado pelo sonho de modernização.

Quanto ao público desse novo mercado, a passagem do nacionalismo de Vargas ao desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek trouxe a emergência de uma elite urbana imbuída de uma nova sensibilidade estética e com novos hábitos de consumo, fatores que contribuíram ulteriormente à criação das condições para que São Paulo e Rio de Janeiro se tornassem territórios extremamente férteis para a criação de um mercado.

Nessa perspectiva, a relação de Restany com o Brasil do início dos anos 60 reproduz, em uma escala brasileira, as dinâmicas mercadológicas decorrentes da escala planetária.

Os contatos do crítico se dividiam entre colecionadores/galeristas, administradores, críticos-jornalistas e artistas.

Na primeira categoria, ocupavam uma posição importante os *marchands* Jean Boghici e Cérés Franco, cujos nomes estavam ligados, principalmente, à exposição *Opinião 65*²⁵⁴, que teve um papel importante na história da arte brasileira por ter sido a primeira exposição depois do golpe de 1964 e por ter operado um contraponto entre a produção nacional e a estrangeira, especificamente aquela francesa da *École de Paris*, com o intuito de colocar, lado a lado, os representantes das novas tendências da arte de

²⁵³ No campo das artes plásticas, o Rio de Janeiro exercia sua predominância já antes da fase da *Belle Époque* tropical, quando, em 1816, por ordem de Dom João, foi criada, por Decreto-Real, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, sob a orientação da Missão Artística Francesa, sendo implantada oficialmente a educação artística no Brasil.

²⁵⁴ A exposição *Opinião 65*, realizada a partir de uma ideia de Jean Boghici com a colaboração de Cérés Franco, foi apresentada entre os dias 12 de agosto e 12 de setembro de 1965 no MAM/RJ. O nome da exposição foi inspirado no título do show musical *Opinião* dirigido por Augusto Boal do Teatro de Arena e produzido pelo Grupo Opinião, criado em 1964 pelos ex-integrantes do CPC.

vanguarda que propunham um novo realismo na arte, contraposto às tendências então hegemônicas no panorama internacional (abstracionismos lírico, informal, expressionista; tachismo, pintura gestual, *action-painting*). A exposição também assinalou a diferença entre o caráter acrítico, socialmente falando, do *pop* norte-americano e a reflexão sobre o cotidiano, trazida pelos artistas brasileiros que participaram da exposição. Entre eles estavam Rubens Gerchman, Antonio Dias, Hélio Oiticica²⁵⁵, Wesley Duke Lee, José Roberto Aguilar, Flávio Império, Waldemar Cordeiro.

Entre os agentes culturais, é importante ressaltar os nomes de Francisco Ciccillo Matarazzo e Niomar Bittencourt, respectivamente presidente e fundador da Bienal Internacional de São Paulo e diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, posteriormente, dona do jornal Correio da Manhã. Como veremos no item dedicado à participação de Restany no processo de desconstrução da X edição da Bienal Internacional de São Paulo, os nomes de Matarazzo e Bittencourt são ligados ao de Restany relativamente ao caso do boicote da Bienal. Se, com Ciccillo Matarazzo, Restany ativou um diálogo e uma série de trocas prevalentemente direcionadas à reformulação do formato da Bienal, a relação que ligava o crítico à Niomar era de profunda amizade e superava as questões meramente profissionais, até levar o crítico a renunciar, em 1969, à organização da sala Arte e Tecnologia da X Bienal de São Paulo, que iria representar um primeiro passo em direção ao processo de reestruturação da manifestação paulista tão desejado pelo seu fundador.

Como sublinhado por Favaretto, igualmente importante foi, para o desenvolvimento do mercado de arte, o papel exercido pelos críticos que, exercendo também a função de jornalistas, tiveram uma participação ativa no processo de mediatização da Bienal de São Paulo:

Todo o desenvolvimento do mercado de arte nos anos 60 foi também motivado pela eficiente presença da crítica nos principais jornais do Brasil, que publicavam textos de Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Mario Barata, Walter Zanini, Ferreira Gullar, Antonio Bento e Mário Schenberg, entre outros (alguns desses críticos também não se

²⁵⁵ A exposição passou para a história também por ter sido marcada pela primeira apresentação da obra “Parangolés” de Hélio Oiticica que, com alguns membros da escola de samba “Estação Primeira de Mangueira”, apresentou a performance na área externa do museu, recusando a proposta do museu que queria pendurar a obra para não prejudicar a segurança das outras obras em exposição.

privavam de escrever textos entusiasmados para os catálogos de seus prediletos.²⁵⁶ (FAVARETTO, 2001).

Na quase totalidade dos casos, os encontros e os desencontros do crítico francês com a crítica local aconteceu na imprensa. Mário Pedrosa, Francisco Bittencourt, Frederico Moraes, Jayme Maurício, Sérgio Millet, Aracy Amaral são apenas alguns dos críticos brasileiros que documentaram, nas páginas dos principais jornais nacionais pelos quais escreviam, as vindas de Restany ao Brasil, seus sucessos e seus fracassos.

3.2.1 1961: *La Confusion Générale!*

Em 15 de setembro de 1961, o ex-presidente Juscelino Kubitschek encontrou o presidente John Kennedy na *White House* para reiterar a necessidade de implementar a Operação Pan-americana, um programa de apoio ao desenvolvimento da América Latina, financiado pelos Estados Unidos. Em 13 de outubro, Lincoln Gordon²⁵⁷ chegou ao Rio de Janeiro, tomando posse do cargo de embaixador dos Estados Unidos no Brasil. Em março, Kennedy apresentou publicamente a “Aliança para o Progresso”, programa de assistência ao desenvolvimento socioeconômico da América Latina, que foi oficializado em agosto, com a Carta del Punta del Este, assinada por 22 países do hemisfério, menos Cuba²⁵⁸.

Como afirma Leonor Amarante, 1961 representou um ano de grandes mudanças para o Brasil e o mundo, o início de uma “década explosiva, que colocou em xeque o próprio Ocidente e culminou no movimento de maio 68 e na contracultura” (AMARANTE, 1989, p. 106).

No Brasil, o deslocamento da capital do centro ao interior do País, o restabelecimento das relações diplomáticas com a União Soviética e a transformação da Bienal em entidade autônoma são alguns dos principais acontecimentos que encontram na figura de Pedrosa um denominador comum.

²⁵⁶ FAVARETTO, Celso. **O Marchand, o artista e o Mercado** foi publicado no catálogo da mostra *Arco das Rosas - O Marchand como Curador*, na Casa das Rosas (São Paulo), em março de 2001, mostra concebida e realizada por José Roberto Aguilar.

²⁵⁷ Lincoln Gordon, definido o maior especialista de Kennedy em economia latino-americana, ocupou o cargo de embaixador dos Estados Unidos até 1966, exercendo papel importante no apoio às articulações da oposição ao presidente João Goulart que resultariam no golpe militar de 1964.

²⁵⁸ Em janeiro de 1959, Fidel Castro tinha derrubado o governo do presidente Fulgêncio Batista, instaurando a Revolução cubana.

Crítico e militante do partido socialista brasileiro, Pedrosa era o mais internacional dos críticos e intelectuais brasileiros com repercussões no exterior. Defensor da ideologia estética²⁵⁹ que estava na base do projeto de Brasília, Pedrosa, já diretor do MAM/SP, foi escolhido por Ciccillo Matarazzo para ser o diretor artístico da VI Bienal Internacional de São Paulo, realizada entre 1º de outubro e 31 de dezembro de 1961. Tarefa de não fácil execução, considerado que a Bienal de 1961 abriria a sua sexta edição com um *déficit*²⁶⁰ calculado na época em 30 milhões de cruzeiros (115 mil dólares), ao qual se acrescentava a crise econômica do MAM/SP, entidade à qual, desde 1951, a Bienal estava administrativamente ligada.

A necessidade de garantir a existência da Bienal e a continuação do crescimento da manifestação, em termos de visibilidade e de público, orientou Matarazzo na decisão de tornar a mostra autônoma, garantindo outras fontes de financiamento para a manutenção da exposição, assim como possibilitando a entrada de doações provenientes da Prefeitura e do Estado (AMARANTE, 1989, p. 106). Não obstante, a independência da Bienal era tal apenas do ponto de vista jurídico, continuando a ser dirigida por Ciccillo.

À independização administrativa da mostra juntou-se com, pela primeira vez desde seus 10 anos de história, a afirmação de um modelo de direção artística autoral que conferiu à exposição um caráter marcadamente museológico, imprimindo uma visão de História da Arte fora dos cânones clássicos. Contando com a presença de 50 países (o dobro da I edição) situáveis “fora das tradições ocidentais”²⁶¹, o recorte curatorial, que ia do barroco paraguaio missionário aos “jovens e ascendentes vizinhos africanos”²⁶², passando pela arte aborígina australiana, pelos afrescos indianos de Ajanta e os afrescos medievais iugoslavo dos séculos XVI e XVII, mirava a conferir à

²⁵⁹ Roberto Schwarz define Pedrosa “uma espécie de ideólogo de Brasília” (SCHWARZ, 1999, p. 200).

²⁶⁰ Apesar do momento de crise econômica no qual se encontrava a Bienal, o investimento de capital na VI edição foi considerável, comparável apenas ao da II Bienal de 1953 que coincidiu com as celebrações do VI centenário da Cidade de São Paulo. Na edição de 1961 participaram 50 países (o dobro da primeira), além da exposição de artes plásticas (pintura, escultura, gravura, desenho) foram apresentadas: a *Exposição de Arquitetura* com *Concurso de Escolas de Arquitetura*, a *Exposição de Artes Plásticas do Teatro*, que constituía-se por desenhos de figurinos e cenários, *I Bienal Internacional do Livro e da Arte Gráfica* e um Prêmio Decenal da Bienal de São Paulo. Realizou-se também o importante evento para a História da Crítica de Arte Brasileira: o *II Congresso Brasileiro de Críticos de Arte* (de 12 a 15/12/1961).

²⁶¹ A expressão foi utilizada por Ciccillo Matarazzo no seu discurso de apresentação do catálogo da VI Bienal. A citação do número de países participantes é de Pedrosa que, no texto introdutório do catálogo, apresenta a VI Bienal como a “bienal do balanço”, elencando, ano por ano, o número de países tinham participado das 5 edições anteriores. Pedrosa, ao citar a primeira, informa que 19 países participaram da edição, enquanto a ficha informativa publicada no site da Bienal de São Paulo indica 25 países. **Bienal de São Paulo, VI. 1961.** São Paulo. Catálogo geral da Fundação Bienal de São Paulo, 1961, p.29.

²⁶² **Bienal de São Paulo, VI. 1961.** São Paulo. Catálogo geral da Fundação Bienal de São Paulo, 1961, p.29.

VI Bienal um caráter de universalidade, não apenas geográfico-político, mas temporal também, que permitisse à manifestação sair da “contemporaneidade para alcançar as profundezas do passado” e representar o “ângulo de visão do jovem mundo americano”²⁶³.

Figura 45 – **Sala especial Barroco Missioneiro Paraguai**, VI Bienal Internacional de São Paulo, 1961.

A abertura das relações diplomáticas com a União Soviética foi celebrada pela manifestação com a presença, pela primeira vez na história da Bienal, de obras provenientes da União Soviética e de uma representação de países do Leste Europeu (Hungria, Romênia e Bulgária). O real desejo de Pedrosa, no entanto, consistia em organizar uma retrospectiva do suprematismo e do construtivismo da primeira fase da Revolução de 1917, mas o projeto não se realizou²⁶⁴. Em vez das obras de Malevitch ou de Tatlin, Rodchenko e dos signatários do primeiro Manifesto do Suprematismo, o comissário pela União Soviética, o Ministerio de Cultura da Rússia selecionou trabalhos de menor relevância.

Em 27 de janeiro de 1961, Pierre Restany, informado pela crítica norte-americana Dore Ashton da nomeação de Pedrosa ao cargo de diretor geral da Bienal

²⁶³Ibidem, p.30.

²⁶⁴Durante aproximadamente 50 anos (de 1930 até o final dos anos 1980), o governo soviético permitiu apenas a exposição e circulação de obras identificadas com a corrente de realismo russo. Na fase de preparação do VI Bienal, Pedrosa empenhou-se para trazer as obras dos construtivistas e suprematistas russos do acervo da Galeria Tretiakov, sem sucesso.

de São Paulo, escreve uma carta²⁶⁵ destinada a Pedrosa, na qual manifesta sua satisfação pela “importância das novas funções” assumidas por Pedrosa, disponibilizando, em nome dos “amigos europeus”, seu apoio para a instauração da “confusão geral”.

Convidado por Pedrosa a participar da Bienal na qualidade de crítico, Restany viajou pela primeira vez para a América Latina. Além de São Paulo, o crítico visitou a recém inaugurada Brasília²⁶⁶, com o objetivo de publicar, na volta à Europa, matérias sobre a “cidade do futuro”²⁶⁷.

Restany participou da VI Bienal, na qualidade de jornalista convidado pelo diretor, Mário Pedrosa. Segundo a reconstrução cronológica de Otilia Arantes²⁶⁸, Restany e Pedrosa se conheceram no final da década de 1950, participando das atividades da Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA), ou em uma das viagens de Pedrosa na Europa, durante as fases de organização das delegações nacionais da VI Bienal de São Paulo. Mas foi o próprio Restany a revelar, em uma carta²⁶⁹ enviada ao amigo Mário Pedrosa, em ocasião dos 80 anos do crítico brasileiro, a data e o lugar deste encontro que estimulara o interesse de Restany para o Brasil:

Meu caro Mario,

quanto tempo se passou desde que nós nos conhecemos por ocasião do Prêmio Lissone que o amigo Le Noci organizava em Milão durante os Heróicos Anos 50! Nossa amizade consolidou-se através dos congressos da AICA (te lembras de Varsóvia e Praga em 60?) e de tantas outras bienais. Nunca me esqueci que tu foste meu introdutor à realidade cultural brasileira e que devo a ti boa parte de meu conhecimento da América Latina e de meu apaixonado interesse por ela. Contribuíste ao alargamento da minha visão e ao enriquecimento da minha sensibilidade.²⁷⁰

Em várias ocasiões, assim como em diferentes textos sobre o Brasil, Restany sublinha a importância que teve para ele a amizade com Mário Pedrosa, “o velho

²⁶⁵ A carta encontra-se no anexo H, p.296 (Arquivo CEDEM – Fundo Mário Pedrosa).

²⁶⁶ Em 21 de abril de 1960, Brasília se tornou oficialmente, pelo então presidente Jucelino Kubitschek, a terceira capital do Brasil, após Salvador e do Rio de Janeiro.

²⁶⁷ Na carta enviada à J.L. Vandermaesen, redactor chef da revista belgica Carrefour, Restany prenuncia a viagem ao Brasil e propõe a publicação da matéria sobre a Bienal e Brasília (ACA - PREST X SAML 15/6). Em 1959, Mário Pedrosa organizou o I Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte (17-24 de setembro) em Brasília. Nesta ocasião, o escritor e crítico de arte, André Malraux, em visita na qualidade de ministro da Cultura do governo De Gaulle, definiu a nova cidade a “capital da esperança”.

²⁶⁸ Otilia Arantes (dir.), Mário Pedrosa. Políticas das Artes, São Paulo, Edusp, 1995, p. 349-363.

²⁶⁹ A carta foi publicada no catálogo “Homenagem a Pedrosa”.

²⁷⁰ O trecho foi extraído do catálogo “Homenagem a Mário Pedrosa”, realizado em ocasião da exposição organizada para comemorar os 80 anos de Mário Pedrosa na Galeria Jean Borghici, no Rio de Janeiro. A exposição, cobrindo o período de 1919-1980, apresentou as obras de muitos dos artistas que o crítico havia conhecido mais de perto.

leão”²⁷¹, que, inclusive, facilitou o acesso de Restany ao circuito artístico argentino, apresentando o crítico a Romero Brest²⁷².

A participação de Restany na VI Bienal de São Paulo resultou na escrita do texto *VI Biennale de São Paulo - La Biennale de la maturité*, publicado na revista *Domus* e na revista *Cimaise*²⁷³. Logo no início da matéria, Restany apresenta a bienal como o “evento artístico mais importante da América Latina, o fato cultural por excelência do seu continente”²⁷⁴. O mérito de uma manifestação tão bem sucedida devia-se, segundo Restany, *in primis*, ao organizador e fundador da manifestação, Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Fundação Bienal de São Paulo²⁷⁵, e, em segundo lugar, à personalidade brasileira mais prestigiosa, do ponto de vista local e internacional, Mário Pedrosa.

Como o crítico proclama já no título da matéria, a Bienal de São Paulo demonstrava de ter chegado a um grau de “maturidade”, como sinalizava a trajetória percorrida pela instituição desde sua primeira edição (1951) até o ano de 1961. Na análise de Restany, se a VI edição da Bienal demonstrava ser mais madura do que a primeira, não estava à altura da segunda de 1953²⁷⁶ (“*um verdadeiro fogo de artifício com luzes deslumbrantes*”)²⁷⁷, enquanto as edições de 1955²⁷⁸ e 1957²⁷⁹ tinham

²⁷¹ Nas correspondências trocadas com Mário Pedrosa e com colaboradores e amigos residentes no Brasil, Restany se refere a Pedrosa com o epíteto de “velho leão”.

²⁷² Pedrosa apresentou Restany a Brest no final da década de 1950, por ocasião de um encontro da AICA.

²⁷³ RESTANY, Pierre. **VI Biennale de São Paulo**, *Cimaise* n.56, novembro-dezembro 1961. Na revista *Domus* o texto foi publicado em francês e italiano, na revista *Cimaise* em francês, inglês, alemão e espanhol.

²⁷⁴ **VI Biennale de São Paulo - La Biennale de la maturité**, datilografado original, p.1. - ACA PREST XSAML 15/26.

²⁷⁵ A Fundação Bienal de São Paulo é instituída em 1961, ano de mudanças estéticas e políticas para o formato da Bienal de São Paulo. Até 1959 a manifestação tinha sido vinculada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. A partir de 1961, a manifestação estará vinculada a Fundação.

²⁷⁶ A II Bienal de São Paulo, lembrada como a “exposição da década”, aconteceu num clima de grande euforia que invadiu a cidade de São Paulo no ano dos festejos do IV Centenário da capital paulista, presididos por Cicillo Matarazzo. Com um elenco de grande prestígio, apresentou ao público a evolução da arte contemporânea com as obras de Picasso, Klee, Braque, Duchamp, Kokoschka, Brancusi, dentre outros. O evento colocou o Brasil em contato com a Bauhaus e se tornou a bienal da Guernica, a tela que se destacou na sala especial dedicada a Picasso. A manifestação ocupou os 28 mil metros quadrados distribuídos nos dois pavilhões - Nações (obras estrangeiras) e Estado (obras nacionais) - projetados por Niemeyer e instalados no parque Ibirapuera. Foram 39 salas (sem contar as expedias) e contou com a presença de quase 200 mil visitantes.

²⁷⁷ A referência era aos artistas internacionais apresentados na II edição de 1953: Picasso, Moore, Kandinsky, Laurens, Klee, Calder, etc. A expressão que Restany usa é “*un véritable feu d’artifice aux gerbes éblouissantes*”.

²⁷⁸ A III Bienal de São Paulo não teve o impacto da edição anterior. Assim como tinha acontecido precedentemente em Veneza, o júri de seleção, escolhendo Leger para a pintura (gran prêmio), preferindo eleger um artista de renome internacional para trazer para o Brasil as tendências que dominavam os grandes centros.

²⁷⁹ A IV Bienal, lembrada como uma das mais tumultuadas de toda a história da Bienal de SP, sofreu um corte de 84% das obras inscritas, fato que provocou a ira e as acusações de vários artistas que propuseram fazer uma “bienal dos recusados”. O corte interessou artistas que hoje representam a

desabrochando na VI edição. É interessante notar que o uso que Restany faz da expressão “maturidade”, se por um lado desvela, desde o título, um tom um tanto paternalista implícito no artigo, por outro faz parte de um certo vocabulário que, a partir da década de 1960, será utilizado pela crítica estrangeira e, em alguns casos, local, para referir-se à qualidade do resultado atingido por artistas, instituições ou iniciativas culturais na América Latina. Berenice Gustavino, na sua tese sobre a crítica de arte na Argentina na década de 1960, afirma que termos como “nascimento” e “renascimento” e, em um segundo momento, “maturidade”, são utilizados frequentemente pelos críticos de arte, a partir da década de 1960, com o intuito de marcar a transição de uma tradição já superada para uma época de maior confiança e positividade da “jovem” arte latino-americana (GUSTAVINO, 2014, p. 125-126).

Esta atitude celebratória, de exaltação de uma nova idade para a arte latino-americana, evidente especialmente na crítica argentina da década de 1960, encontra no texto de apresentação da delegação argentina, publicado no catálogo da VI Bienal, um exemplo paradigmático. O texto, assinado pelo poeta e crítico Rafael Squirru²⁸⁰, reivindica o avanço feito pela arte argentina, cuja originalidade seria garantida, segundo Squirru, pela mistura de “essência crioula” e “nobilíssima paternidade europeia”:

Somos a última avançada de uma cultura, a do Ocidente, e não nos podem pedir que reneguemos o sangue que corre em nossas veias. A arte argentina não só não se envergonha de sua origem europeia, mas a afirma, alheia a todo o complexo de usurpação (...) atrás desta nobilíssima paternidade, existe esta contenção que é a essência do crioulo”²⁸¹

O “ser nacional” argentino, sintetizado na obra de Alicia Penalba²⁸², vencedora do gran prêmio da escultura, mostra os rastros da sua filiação francesa em uma

História da Arte Brasileira, como: Flávio de Carvalho, Aldo Bonadei, Darcy Penteado, Carybé, Genaro de Carvalho, Caciporé, Felycia Lerner, Maria Bonomi, Sérvulo Esmeraldo, Jenner Augusto e Teresa d’Amico. O gran premio pintura foi para Giorgio Morandi. Krajeberg foi “parcialmente recusado” e, ao mesmo tempo, premiado com o prêmio nacional de pintura. Nesta edição foi discutido o formato de seleção da Bienal a partir da proposta de Darcy Penteado de incluir, para as seguintes edições, a participação de 2 críticos estrangeiros e de artistas nacionais, escolhidos pelos artistas.

²⁸⁰ Rafael Squirru fundou, em 1956, o Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e, em 1960, ocupou o cargo de diretor de cultura do Ministério do Exterior durante o governo Frondizi. Durante sua gestão, o envio de Penalba à São Paulo (1961) e de Berni à Veneza (1962) proporcionou a Argentina a atribuição de dois prêmios importantes.

²⁸¹ **Bienal de São Paulo, VI.** Catálogo geral da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1961, p. 120.

²⁸² A artista Penalba (cujo verdadeiro nome, Peñalba, perdeu a ñ para facilitar o trabalho de jornalista e críticos franceses) a partir de 1948 passou a morar em Paris, onde conseguiu um bom sucesso de crítica e mercado, recebendo o reconhecimento de críticos como André Malraux e Michel Ragon. A artista foi

combinação de elementos folclóricos com linguagem internacional, vindo, desta forma, a representar uma série de binômios (juventude/maturidade, antigo/novo) fundadores da ideia de uma arte argentina emergente. Restany, de acordo com a análise de Squirru, considera justa a premiação de Penalba, enquanto define a premiação do polonês Kulisiewicz (gran prix desenho) uma “tentativa de aproximação internacional” de um júri com a tendência a comportar-se como uma extensão da ONU (RESTANY apud MARTINS, 1961).

Alguns elementos da edição de Pedrosa chamaram a atenção de Restany, especificamente, a seleção das obras com caráter histórico e museológico²⁸³, dentre eles: a arte aborígena australiana, medievais australianos, o barroco missionário do Paraguai, “um panorama notável do sóbrio e fortemente expressivo estilo hispano-guarani”, a caligrafia japonesa do século VIII até a produção mais contemporânea.

O que foi motivo de admiração para Restany se tornou motivo de detração para a crítica brasileira, que julgou pouco instigante a seleção feita por Pedrosa na qualidade de crítico. Mais uma vez, é Amarante que nos informa sobre o clima de insatisfação que a exposição provocou na crítica brasileira: “A exposição foi pouco instigante. Faltou-lhe ousadia. O espaço que dedicou para obras de caráter histórico e museológico foi excessivo.” (AMARANTE, 1989, p. 108). Na opinião de Amarante, Pedrosa, apesar do seu “incontestável brilho” enquanto teórico e intelectual, foi decepcionante enquanto curador, pois não voltou a atenção para o que acontecia na arte contemporânea. Contrariamente à Amaral, Restany foi positivamente impressionado pela presença de obras e estilos de outros continentes e de outras tradições artísticas.

Deslocando o discurso no plano contemporâneo, o crítico elogiou a produção argentina e brasileira, cuja superioridade artística sobre os outros países da América Latina era evidente no uso hábil e alegre do “esperanto, artístico” em uso à Paris, Nova York e Tóquio. Com esta afirmação, Restany visava incluir Buenos Aires e São

uma dos integrantes da exposição de arte argentina *New Art of Argentina*, organizada pelo ITDT no *Walker Art Center de Minneapolis*, entre 9 setembro e 11 de outubro de 1964.

²⁸³ Nota-se que, além da seleção do tipo de obras que compuseram a VI edição da Bienal, outro elemento da expografia de Pedrosa chama atenção para seu grau de inovação: a apresentação não hierarquizada das obras, nem do ponto de vista geográfico, nem histórico, pois as salas mais contemporâneas mesclavam-se com aquelas de cunho mais historiográfico. Como afirmado por Pedrosa no texto de introdução da VI Bienal, tal escolha refletia a força aglutinante da arte: “Daqui, de nosso quadrante, não distinguimos períodos históricos e artísticos privilegiados, pois todos, mesmo os de maior nobreza e tradição para a cancha mediterrânea (arte clássica greco-romana, Renascimento, etc.) são caldeados, absorvidos, mesclados aos de épocas mais remotas ou de culturas mais primárias. Todas as expressões artísticas, do passado ou do presente, sejam do Ocidente ou do Oriente, entram para a formação de nossa sensibilidade e de nossa arte. As nossas bienais vão refletindo, de mais a mais, essa força aglutinante da arte de nossos dias.”. **Bienal de São Paulo, VI**. Catálogo geral da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1961, p. 30.

Paulo no mapa internacional da arte, onde a linguagem usada é, segundo o crítico, uma espécie de esperanto, língua gerada pela fusão de elementos diferentes, capaz de se comunicar internacionalmente. No entanto, apesar do juízo geral positivo, Restany pontua que, embora as produções argentina e brasileira sejam atuais, elas não apresentam traços de originalidade: os dois países possuem uma “boa qualidade internacional”, mas carecem de referências do “folclore local”²⁸⁴. Entre os “*bons peintres*” da seleção brasileira, Restany elenca, dentre outros, Livio Abramo, Ivan Serpa, Iberê Camargo (vencedor do prêmio da pintura brasileira), Bandeira, Frans Krajcberg. Na secção de escultura cita o trabalho *Bichos* de Lygia Clark, cuja ideia da participação ativa do espectador constitui, segundo ele, o elemento mais interessante. No entanto, afirma que os *Bichos*²⁸⁵ lhe lembram os papeis dobrados feitos por crianças.

Figura 46 – **Contrário-bischo**, Lygia Clark, 1961.

Mas o campo no qual o Brasil se distingue é o da gravura com os nomes de: Anna Letycia, Fayga Ostrower e Isabel Ponce, justamente premiada pelo júri com o prêmio da gravura.

Depois de passar em revista as propostas dos outros países²⁸⁶ presentes na manifestação, onde predomina, segundo o crítico, um ecletismo aos limites da

²⁸⁴ Neste caso, segundo Restany, constituíram uma exceção Volpi e “o ilustrador baiano” Carybé.

²⁸⁵ Lygia Clark recebeu o prêmio escultura nacional com a série de *Bichos*, apesar da artista, e com ela alguns críticos como Ferreira Gullar, entendendo-os como “não objetos”. O prêmio lhe foi conferido por um júri internacional que julgou “revolucionária” a obra da artista brasileira.

²⁸⁶ Restany julga o pavilhão dos Estados-Unidos o mais interessante, devido à presença de John Chamberlain, Ellsworth Kelly e Lee Bontecou, os representantes do grupo *Hard Edge*.

“confusão geral”²⁸⁷, o artigo se conclui com um balanço final positivo: com a bienal da maturidade, a maior manifestação cultural da América Latina celebra dignamente seu X aniversário. Tudo o que resta é esperar dela uma “segunda juventude”.

Os comentários de Restany mais polêmicos e incisivos em relação a cena artística brasileira foram aqueles que apareceram na matéria, assinada por Vera Martins, *Pierre Restany faz o balanço da Bienal*²⁸⁸, publicada, em 21 de setembro de 1961, na coluna Artes do *Jornal do Brasil*.

Na entrevista (que, na realidade, mostra-se como uma lista de comentários, por pontos, de Restany sobre a Bienal), o crítico, apresentado como “jovem e brilhante redator da revista *Cimaise*, identifica três pontos fracos do formato da manifestação brasileira, correspondentes a outras tantas falências do circuito artístico brasileiro: ausência de um público especializado em arte; representações nacionais obrigatórias; falta de críticos e agentes culturais com envergadura internacional²⁸⁹.

Em relação ao primeiro aspecto, Restany se declara “espantado” pela inexistência de um público/receptor especializado em arte que possa conferir à manifestação o valor e a importância internacional que ela merece. Ausência que prejudica e desclassifica a Bienal de São Paulo que, à diferença da de Veneza, não consegue estabelecer um verdadeiro “diálogo humano” com seu público.

Quanto ao segundo ponto, Restany se diz de acordo com a proposta de convidar nas futuras edições menos representantes para cada país: a redução do número de participantes poderia, segundo o crítico, representar uma garantia para o atendimento de uma melhor qualidade estético-formal.

Quanto ao terceiro ponto, Restany fala de triplo paradoxo do caso brasileiro:

O Brasil é o país que criou esta manifestação internacional tão importante, que tem artistas de nível internacional, mas onde faltam pessoas que se ocupem da cultura e que tenham envergadura internacional. Parece que faltou o diálogo do crítico com o artista - é o que me foi dado entender pela leitura dos recortes que recebo sobre tudo o que vem sendo publicado aqui a respeito da Bienal. As tarefas culturais desse tipo ficam na mão de personalidades nacionais. Os críticos e os que fazem jornalismo de arte escrevem num estilo de vulgarização, e dirigem-se a um público colonial.

²⁸⁷ Nesse caso, Restany critica especialmente a seleção francesa (“um super-coquetel de dosagem contraditórias”, com muitas obras mas pouca qualidade), a seleção italiana (confusa não apenas na secção de pintura, como de escultura), a espanhola (com uma baixa qualidade de “terceira ordem”). A seleção do Japão, Yugoslavia e Istral são julgadas como as mais “coerentes”, enquanto a retrospectiva alemã dedicada a Schwitters é a mais completa e significativa daquela que tinha sido realizada em Veneza na última Bienal.

²⁸⁸ O artigo é conservado nos ACA (PREST XSAML 15/41).

²⁸⁹ É interessante notar que Restany reiterou tais críticas ao longo da sua carreira, sublinhando a ausência de um classe intelectual brasileira com repercussão internacional.

Sente-se a ausência de uma opinião pública especializada, de críticos e de conservadores de museus. Realmente à altura.²⁹⁰

Restany faz sua aparição na cena artística brasileira com estas declarações, comentado, além da seleção de artistas e obras da VI edição da Bienal, o formato²⁹¹ da manifestação e o estado de saúde do circuito da crítica local, antecipando, de um lado, o debate sobre uma eventual reestruturação da mostra e, por outro, lançando as bases de uma relação conflitual com a crítica brasileira, julgada incompetente pelo crítico.

Durante a viagem de 1961, Restany aproveitou para visitar e conhecer Brasília, que ele considerava “uma cidade de funcionários divididos segundo um critério hierárquico” e uma cidade morta, desde sua gênese.

No texto *Brasilia 1961: un problème humaine*²⁹², Restany fala da questão das *banlieues* de Brasília, habitadas por uma humanidade *far west*, em situação de precariedade, que apontaria para as falências do projeto²⁹³, assim como evidenciaria a situação de alienação vivida pela classe de funcionários ministeriais, obrigados a deixar os costumes das próprias cidades de origem para se adaptar, com grande esforço, a um sistema de vida fortemente hierarquizado e racionalizado: “(...) Et leur mode de vie tende au contraire à les faire rentrer en eux-mêmes, l’horizon familial se rétrécit, il se limite à l’immeuble ou au group d’immeubles.”²⁹⁴

Aparece no texto um dos registros mais frequentemente usados por Restany e a partir do qual fundou a teoria do *Nouveau Realisme*: o registro sociológico²⁹⁵. Através desse registro, o crítico estabelece os parâmetros da sociedade contemporânea, a partir da análise da “natureza” industrial, urbana, mecânica e das obras que ele define como “*oeuvres-produits*”.

²⁹⁰ VI Biennale de São Paulo - La Biennale de la maturité, datilografado original, p.3 - ACA PREST XSAML 15/26.

²⁹¹ Restany voltou a criticar o formato da Bienal em 1965, no texto *São Paulo 1965: calme plat* um comentário à VIII Bienal de São Paulo, definida por Restany como a edição mais “fraca” da história das bienais de São Paulo até então, um “colosso dos pés de argila”, incapaz de desfrutar as potencialidades do evento cultural mais importante do continente sul-americano (a versão datilografada encontra-se nos ACA - PREST XSAML 17/142).

²⁹² O texto apareceu na revista Cimaïse n.56, novembro-dezembro 1961 (ACA - PREST XSAML 15/55).

²⁹³ RESTANY, Pierre. **Brasilia: un problème humain**, Cimaïse n.56, novembro-dezembro 1961. Texto original: “(...) on découvre avec soulagement, aux confins de la ville, le “núcleo bandeirante”, la cité libre ou, dane des baraquements improvisés grouille une humanité de Far West.” (ACA - PREST XSAML 15/55).

²⁹⁴ RESTANY, Pierre. **Brasilia: un problème humain**, Cimaïse n.56, novembro-dezembro 1961 Tradução nossa: “(...) E seu estilo de vida visa, pelo contrário, a introversão, o horizonte familiar se encolhe, limita-se ao edifício ou ao grupo de edifícios.” (ACA - PREST XSAML 15/55).

²⁹⁵ Laurence Bertrand Dorléac reconhece no estilo narrativo de Restany 3 registros predominantes: 1) registro sociológico, 2) registro antropológico, 3) registro esotérico. DORLÉAC, Laurence B. **Opérations linguistiques**. In Le demi-siècle de Pierre Restany, org. LEEMAN, Richard. Paris: Les Éditions des Cendres/INHA, 2009, p. 441 – 443.

Como observado por Isabel Plante²⁹⁶, a visão de Brasília de Restany divergia muito daquela de Mário Pedrosa, que considerava a cidade nova (assim como o projeto Bial) o exemplo mais significativo do processo de modernização do Brasil, permitindo fugir da representação estereotipada da beleza brasileira como algo exclusivamente ligado à natureza tropical. Em 1960, pouco antes da inauguração de Brasília, Pedrosa afirmava:

Se há uma arquitetura que tenha precisamente por tarefa introduzir a lei, a ordem em um cenário cultural, é a nossa. Mas essa tarefa legalizadora ou legitimadora preliminar, no caos informe do meio ambiente que cultural e historicamente compete à nossa arquitetura moderna, os críticos europeus sofisticados, em geral, não a percebem.”²⁹⁷.

O potencial normativo da ordem arquitetônica associada ao caos tropical marchava em direção da “vocalção moderna brasileira”, uma vocalção construtivista entendida como necessidade de impor uma ordem em um contexto cultural específico, marcado pela forte presença da natureza. Se, para Pedrosa, Brasília é uma manifestação do “determinismo cultural” brasileiro, onde o natural (o caos) e o cultural (a forma) se influenciam reciprocamente, para Restany é a metáfora da relação dicotômica Natureza versus Cultura, que resulta no afastamento físico e simbólico do homem de seus atributos naturais e na progressiva condição da alienação do homem no contexto urbano.

Provavelmente, como observado por Plante, a diferença entre Pedrosa e Restany estaria numa diferente leitura da modernidade brasileira: se Pedrosa vibrava ao imaginar a realização da síntese entre a atualidade estética e a arte social, Restany, mais que pela modernidade, apaixonou-se por uma certa maneira de viver alegremente o rigor do construtivismo: um espécie de *mélange* que ele encontraria também na natureza amazônica, por ele definida como síntese de disciplina mental e beleza exuberante.

A partir de 1961, Restany tentou realizar o Festival do *Nouveau Réalisme* no Brasil, projeto que ele propunha com o objetivo de apresentar ao público sul-americano uma seleção de obras de novos realistas europeus e americanos, com o

²⁹⁶ PLANTE, Isabel. **Pierre Restany et l'Amérique Latine**. Un détournement de 'axe Paris-New York. In *Le demi-siècle de Pierre Restany*, org. LEEMAN, Richard. Paris: Les Éditions des Cendres/INHA, 2009, p. 287 - 309.

²⁹⁷ PEDROSA, Mário. **Paradoxo da arte moderna brasileira**. *Jornal do Brasil*, Coluna Artes Visuais. Rio e Janeiro, 23 dezembro de 1959.

intuito de apresentar as tendências de vanguarda “*les plus vivantes*”, engajadas com o compromisso de propor e promover uma renovação dos meios de expressão e da linguagem artística. O projeto, que, dentro das várias propostas, previa projeções de vídeo, seminários, encontros com os artistas, não foi realizado²⁹⁸.

Restany tentou novamente, em 1974, organizar uma exposição dos novos realistas no Brasil, desta vez não no formato de festival mas de mostra no espaço do Ministério francês no Brasil, ou seja a Galeria de *la Maison de France* no Rio de Janeiro. Mas o projeto não deixou o plano das ideias, e, no seu lugar foi montada a exposição *Art en position critique. Pratique et théorie* organizada para apresentar ao público brasileiro o circuito experimental da mais recente pesquisa artística francesa, a tal chamada “geração conceitual”.

²⁹⁸ Projeto de Festival du *Nouveau Réalisme* à Rio de Janeiro. ACA PREST SAML24/3

3.2.2 1965: a Bienal do Pop-creto

A partir de 1964 até a década de 1970, Restany manteve um intenso fluxo de comunicação, troca de informações e cartas com amigos e colaboradores brasileiros, conhecidos através Frans Krajcberg ou das viagens anteriormente feitas na América Latina. A jornalista e crítica Esther Emilio Carlos, os artistas Waldemar Cordeiro e Maria Bonomi, os *marchands* e galeristas Cérès Franco e Jean Boghici, o crítico Jayme Maurício, a empresária Niomar Bittencourt (proprietária do Correio da Manhã e fundadora do MAM de Rio de Janeiro) foram os principais “correspondentes” que, entre 1964 e 1977, mantiveram contato com Restany.

Em 1965, Restany foi convidado a participar da VIII Bienal Internacional de São Paulo²⁹⁹, na qualidade de crítico. A participação de Restany na Bienal resultou na circulação, em revistas de arte e de design, de matérias críticas sobre a manifestação.

Como o próprio Restany relata em uma carta enviada à Dina Coelho³⁰⁰, secretária geral da Fundação da Bienal de São Paulo, as matérias críticas sobre a VIII Bienal tiveram uma repercussão muito ampla na imprensa internacional: as matérias foram publicadas na revista *Galleries des Artes (La Biennale de São Paulo a brisé l'isolationnisme brésilien*, n° 29 novembro 1965, p. 12-16), na revista *Domus (Huitième Biennale de São Paulo: comment va la cuisine australe de Venise?*, n° 432 novembro 1965, p. 47-52, com uma reportagem exclusiva e imagens coloridas de 6 páginas); na revista *Konstrevy* (“Biennalen I São Paulo”, p. 37-40, n° 1, 1966); na revista *Vytvarna Prace* (“Biennale de São Paulo”, n° 1-66), na edição argentina da revista francesa *Planète* e na revista italiana *Lineastruttura*. Em resposta a esta carta, Dina Coelho envia outra de agradecimentos, na qual a secretária expressa o desejo que Restany continue sendo “amigo das bienais”³⁰¹.

Quanto ao Brasil, o estudo de Restany sobre a VIII Bienal de São Paulo, sua estrutura institucional e seu papel cultural, foi publicado na coluna *Atelier* do Diário de Notícias de Rio de Janeiro, no mês de janeiro de 1966. O estudo foi, também, objeto de um resumo analítico publicado no *O Estado de São Paulo*, no mesmo período.

²⁹⁹ Na carta de resposta ao convite enviado por Ciccillo Matarazzo, Restany responde com carta datada 26 de julho de 1965 (ACA - PREST XSAML 17/38).

³⁰⁰ Na carta enviada para Restany a Dina Coelho (ACA PREST XSAML 17/59), o crítico ressalta que, além da publicação das matérias nas revistas citadas, “os esforços de debater sobre a bienal”, tiveram repercussão também no rádio francês e belga, assim como na revista oficial do Ministerio da Educação polonês.

³⁰¹ ACA PREST XSAML 17/60.

Como de costume, Restany trouxe o máximo do proveito profissional desta segunda viagem ao Brasil (financiada pela Bienal), conseguindo publicar matérias em 5 idiomas diferentes.

No que respeita à função informativa da manifestação, seu papel de momento informativo sobre a arte atual, Restany julga positivo o resultado da VIII Bienal, anunciando o fim do isolamento da Bienal de São Paulo do cenário artístico internacional. No artigo *La Biennale de São Paulo a brisé l'isolationnisme brésilien*, publicado na revista *Galleries des Artes*, e no artigo *Huitième Biennale de São Paulo: comment va la cousine australe de Venise?*

Restany afirma que, depois quase 15 anos de atividade, o papel exercido pela Bienal na vida cultural brasileira é indiscutível: graças à gestão do seu presidente e fundador, Ciccillo Matarazzo, foram criadas as condições para a construção de um diálogo entre os artistas e o público, conferindo ao evento um verdadeiro caráter internacional: a manifestação paulistana ainda pode ser considerada, segundo Restany, o “principal fenômeno da vida artística latino-americana”.

Na sua continuidade, inscreve-se, segundo Restany, um dos principais méritos e resultados da Bienal: proporcionar aos artistas latino-americanos o acesso às informações, às documentações e às obras-primas da arte contemporânea - aquelas européias e norte-americanas - que, de outro modo, teriam sido acessíveis apenas nas reproduções em revistas e livros de arte. Com a Bienal de São Paulo, “a atualidade artística mundial é à mão”³⁰².

Os resultados desta “abertura” dos brasileiros ao mundo eram já visíveis, segundo Restany:

La génération brésilienne d'après-guerre a modernisé et internationalisé son langage: elle bénéficie aujourd'hui d'un acquis culturel extrêmement solide et bien fondé (...) Une exposition de peintres brésiliens contemporains frappe d'emblée par son air de modernité: si les artistes sont influencés par les styles et honneur à Paris et à New York, il ne s'agit pas d'une mimétisme aveugle, de la copie banale des recettes, mais de l'utilisation lucide s'une morphologie qui a été au préalable analysée et assimilée.³⁰³

³⁰² Trecho original: “L'actualité artistique mondiale est venue à la portée de leurs mains”, *La Biennale de São Paulo a brisé l'isolationnisme brésilien*, *Galleries des Artes*, n° 29 novembro 1965, p. 13.

³⁰³ Ibidem. p.13. Tradução nossa: “A geração brasileira do pós-guerra tem modernizado e internacionalizado sua linguagem: hoje, ela se beneficia de uma herança cultural muito sólida e bem fundamentada (...) Uma exposição de pintores contemporâneos brasileiros resulta imediatamente impactante pelo seu ar de modernidade: se os artistas são influenciados pelos estilos e louvores de Paris e Nova York, não se trata de uma imitação cega, de uma reprodução óbvia de receitas, trata-se de uso consciente de uma morfologia que foi anteriormente analisada e assimilada”.

A interiorização da “morfologia” européia pelos artistas brasileiros tinha seu correspondente empírico na obra dos dois artistas brasileiros Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica.

Em particular, despertaram o interesse do crítico francês as mudanças aplicadas por estes dois artistas ao paradigma construtivista³⁰⁴. No caso específico de Oiticica, os Bólides são explicados pelo crítico francês a partir da poética de Yves Klein:

Le jeune Hélio Oiticica, sculpteur, poète, passiste de samba à Mangueira (Rio), poursuit une double recherche d'intégration spatiale: à ses définitions d'un espace coloré aux structures complexes (voile, rideaux, armature de bois) je préfère ses présentations de pigments purs dans l'esprit de Yves Klein (terres naturelles présentées dans des bocalux de verre)³⁰⁵.

Como salientado por Isabel Plante, Restany interpretou a obra de Waldemar Cordeiro como uma síntese da *pop-art* e da arte concreta, prática que estava resumida na definição cunhada por Augusto de Campos de “pop-creto”³⁰⁶, e que Restany definiu como “uma arte popular estruturada em termos racionais ou semi-racionais”³⁰⁷, aproximando-a à *Mec Art*, por ele teorizada em 1965.

Com a aproximação entre a produção artística de Cordeiro e a *Mec Art*, Restany antecipava, de certa forma, um dos (não) acontecimentos que ligarão seu nome à história da Bienal de São Paulo: a organização, planejada mas não realizada, de uma sala especial sobre Arte e Tecnologia prevista para a X edição da Bienal, sala que o crítico contava realizar com a colaboração de Cordeiro.

Como será mais amplamente ilustrado no item sobre a X Bienal de São Paulo, a bienal do boicote, as razões que levaram o crítico a desistir da realização da sala especial Arte e Tecnologia foram de ordem política, intrinsicamente ligadas ao

³⁰⁴ Carta de Restany a Matarazzo (ACA PREST SAML 25/38) e matéria publicada no nº432 da revista Domus, *Huitième Biennale de São Paulo: comment va la cuisine australe de Venise?*, nº 432 novembro 1965, p. 47-52.

³⁰⁵ RESTANY, Pierre. **Huitième Biennale de São Paulo: comment va la cuisine australe de venise?** Revista Domus n.436, novembro 1965, p. 47 - 52. Tradução nossa: “O jovem Oiticica, escultor, poeta, e passista na Mangueira (Rio) desenvolve uma dupla pesquisa sobre a integração espacial: mais que as instalações do espaço colorido, feitas com estruturas complexas (véus, cortinas, molduras de madeira), eu prefiro as apresentações de pigmentos puros, no espírito de Yves Klein (terras naturais apresentadas em frascos de vidro)”.

³⁰⁶ Em dezembro de 1964, Cordeiro apresentou seus popcretos (trabalhos de caráter tridimensional, “quadro-objetos”, construídos a partir de fragmentos de objetos do cotidiano e sucata), ao lado de alguns poemas visuais de Augusto de Campos, na galeria Atrium (COUTO, 2016, p. 75).

³⁰⁷ RESTANY, Pierre. **Waldemar Cordeiro**. Em: Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986, p.13-14 (ICAA Record ID: 1315318).

endurecimento do clima de repressão instaurado pela ditadura militar desde a sua instauração.

Os sintomas desta mudança política eram já visíveis na VIII edição da Bienal, quando, apenas um ano e meio depois da instalação da ditadura, Mário Schenberg³⁰⁸ e mais três intelectuais brasileiros foram detidos pelo regime militar. A resposta de artistas e intelectuais foi imediata. Entre eles, Sérgio Camargo e Maria Bonomi – que, na VIII edição da Bienal de São Paulo, tinha sido escolhida para receber o prêmio de melhor gravadora nacional –, que, durante a cerimônia de premiação, entregaram ao presidente Humberto de Alencar Castello Branco uma carta em nome dos artistas, pedindo que intercedesse em favor dos quatro intelectuais detidos.

Paralelamente, no âmbito das políticas governamentais voltadas ao fortalecimento das relações internacionais, a VIII Bienal deu início a uma série de medidas estratégicas para ampliar e reforçar a imagem do Brasil no exterior. Por ocasião da edição de 65, a Fundação Bienal de São Paulo assinou um convênio com o Ministério das Relações Exteriores, que levou à criação do Grande Prêmio Itamaraty, cujo valor de 10 mil dólares podia ser conferido a artistas brasileiros ou estrangeiros. O acordo preestabelecia, também, que as obras dos artistas selecionados e premiados iriam ser cedidas às embaixadas brasileiras, que iriam cumprir, desta forma, a função de “vitrines” da arte brasileira no exterior.

À análise positiva da instituição paulista, observada sob a perspectiva de sua vitalidade, desenvolvimento e formação de público, não corresponde uma avaliação igualmente positiva da expressão artística. O clima de “calma plana” da VIII manifestação não acrescenta nenhuma nova informação ao mundo da arte e, novamente, apesar de seus esforços, a VIII edição não à altura de outras manifestações europeias. “No conjunto, a qualidade é bastante baixa e a impressão bastante cinza”, afirma Restany (RESTANY, 1965, p.432).

Contrariamente a quanto afirmado por Restany, Leonor Amarante julgou positivamente as propostas artísticas apresentadas na VIII Bienal, antecipando os primeiros sinais de uma mudança radical na arte, que apareceria com maior vigor na edição seguinte, de 1967, com a *pop-art*. Embora a *pop-art* não fosse predominante na Bienal de 65, havia um certo interesse em explorar as possibilidades oferecidas pela

³⁰⁸ Em 1964, foi emanado o Ato Institucional de 9 de abril de 1964 que provocou o afastamento das atividades didáticas e de pesquisa de quatro cientistas de renome: Darcy Ribeiro, Celso Furtado, Josué de Castro e Nelson Werneck Sodré. No mesmo período, ocorreram prisões ou perseguições de diversos cientistas, alguns com atuação política intensa. Em São Paulo, a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) foi invadida e Mario Schenberg ficou preso por 50 dias, prisão essa que deslanchou uma série grande de protestos de cientistas, em especial físicos, de todo o mundo.

linguagem da *pop-art*, como demonstrou também a mostra mundial de *comics* apresentada no Teatro Municipal de São Paulo. O recorte apresentava obras que ilustravam os exórdios da ilustração norte-americana e européia, com uma seleção dos clássicos do gênero, considerado como intervalo temporal o período 1865 – 1965. *O Mágico Mandrake* e o “rei das selvas” Tarzan foram os destaques da mostra (AMARANTE, 1989, p. 150).

A heterogeneidade das tendências apresentadas, da nova figuração ao surrealismo, do concretismo à *pop-art*, conferiu à manifestação o caráter de exposição mais dinâmica e “contemporânea” do que a anterior.

Com relação as premiações, Restany, como de costume, aponta para as injustiças cometidas pelo júri (ainda demasiadamente grande e “nacional”). A atribuição do prêmio desenho ao catalão Joan Ponç, “contra um Messagier ou um Svanber” é um escândalo. Mas, a verdadeira ofensa é aquela feita ao artista Tinguely. Devido ao “jogo subtil das conveniências sul americanas e dos acordos latinos”, o post-cubismo da artista chilena, Marta Colvin, tinha sido preferida ao verdadeiro triunfador moral da bienal: Tinguely.

Restany, que considera a premiação dos dois artistas “desconhecidos” o elemento “exótico” da Bienal, coloca a questão em um plano meramente curricular: inaceitável é preferir a um artista renomado como Tinguely (ou Jean Messagier, ou Max Walter Svanberg) dois artistas jovens e sem experiência. Tinguely, por sua vez, recusa o pequeno prêmio “de consolação” destinado à Pesquisa Artística, recebendo o apoio de Restany. Um escândalo aquele de Tinguely que se acrescentava ao de Rauschenberg em Veneza.

De certa forma, a “injustiça” feita ao escultor Tinguely antecipa o “problema francês” que marcará a IX Bienal de São Paulo, dessa vez, tendo como protagonista o artista francês César, como Tinguely, outro nome ligado ao movimento do *Nouveau Réalisme*.

3.2.3 1967: o “problema francês”

Denominada a “Bienal Pop”, a edição da IX Bienal de São Paulo teve o mérito de trazer para São Paulo a *pop-art* americana, que chegava ao público brasileiro através de uma sala especial, com curadoria de William C. Seitz e participação, entre outros, de Jasper Johns, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Robert

Rauschenberg. Superando o limite das fronteiras nacionais, o movimento americano estava presente também nas salas dos outros países, assumindo, segundo Amarante, a função de “fio condutor da 9ª edição” (AMARANTE, 1989, P.161). O Brasil, que, pela primeira vez desde sua primeira edição, estava amplamente representado na edição de 1967³⁰⁹, apresentou muitas obras com uma clara vocação *pop*, como demonstram os três trabalhos apresentados por Antônio Henrique Amaral, as obras de Cláudio Tozzi e de Wesley Duke Lee.

Através das obras dos artistas norte-americanos, de certa forma, estava também garantida no Ibirapuera a presença do galerista Leo Castelli que, desde o final dos anos 50, promovia a *pop-art* americana, chegando a ser considerado o principal catalizador da explosão do movimento norte-americano no início dos anos 60.

Convidado pelo Itamaraty, em 1967, Restany viajou ao Brasil para visitar a Bienal de '67. Na ocasião, o crítico foi chamado por Ciccillo Matarazzo para participar ativamente da organização da sala especial Arte e Tecnologia prevista para a edição seguinte da mostra. Como revela a troca de correspondências trocadas entre Restany e Matarazzo no período entre 1965 e 1971, a participação de Restany na IX edição da Bienal se deu sobretudo para viabilizar as mudanças no formato da Bienal, tanto almejadas pelo presidente da Fundação, Matarazzo, como demonstram algumas alterações no formato da bienal já presentes na edição de 1967. Pela primeira vez, na IX edição os prêmios nacionais e internacionais foram unificados, conforme acordo assinado entre a Fundação Bienal e o Itamaraty. O processo de abertura iniciado pela Fundação se manifestou, *in primis*, na alteração do regulamento da manifestação, de forma que permitisse a participação de obras inovadoras e mais radicais que não se encaixavam nas tradicionais categorias de classificação das obras de arte (pintura, escultura, desenho e gravura). Paralelamente, era reconhecida maior visibilidade aos críticos, pois o júri de premiação deixou de ser formado por comissários e passou a ser constituído por críticos de arte.

Outras novidades trazidas pela IX Bienal foram a extensão dos financiamentos destinados à aquisição de obras e a criação da bienal nacional que aconteceria nos anos pares, com o objetivo de selecionar os artistas brasileiros que iriam participar da exposição internacional. Quanto ao sistema de aquisição, que até a edição anterior se aplicava apenas aos trabalhos nacionais, a partir de 1967 foi estendido à aquisição de

³⁰⁹ O Brasil contou com uma sala de sete mil metros quadrados onde foram apresentadas ao público 1.493 obras de 366 participantes.

obras estrangeiras com o intuito de adquirir obras de artistas reconhecidos internacionalmente (AMARANTE, 1989, p. 179).

A introdução dessas alterações manifestava o desejo da Fundação de aportar variações na estrutura da Bienal, desejo que vinha sendo alimentado também pelas sugestões de alteração do formato da manifestação formuladas por Restany após a participação do crítico nas edições de 1961 e 1964.

Em uma carta de 31 de dezembro de 1965, enviada por Restany a Matarazzo, para desejar boas festas, o crítico sugere duas “reformas orgânicas”, necessárias para garantir a sobrevivência da Bienal:

- reformulação do júri;
- definição de um tema central que se expanda a toda a manifestação³¹⁰.

Em outra carta, de 29 de março de 1966³¹¹, Restany parabeniza Matarazzo pelo acordo concluído entre a Fundação Bienal e o Ministério dos Exteriores para a reforma do estatuto da Bienal de São Paulo:

Sovvenzioni, Premio Itamarati, Riforma della giuria Internazionale: questi sono fatti positivi che tutti noi aspettavamo (...) il riconoscimento ufficiale dell'importanza e del ruolo della Biennale di San Paolo rimane il più giusto compenso per la Sua azione.³¹²

Restany conclui a carta anunciando os benefícios mais significativos que a alteração da estrutura da Bienal comportará: promoção artística e trocas internacionais que garantirão ao presidente “os meios para uma verdadeira política cultural”.

Ao mesmo tempo em que o formato da Bienal estava sendo revisto e adaptado às novas exigências da criação artística em uma lógica de abertura, a censura começava a mostrar suas garras já na IX edição, renunciando o que aconteceu dois anos depois na X Bienal, conhecida como a Bienal do boicote.

A partir de 1967, verificou-se um agravamento da situação de relativa liberdade de expressão no contexto cultural brasileiro, que até então tinha sido preservada, embora sob a égide do regime militar. O processo de censura aviado nesse ano culminou na proclamação do Ato-Institucional nº5, decretado em dezembro de

³¹⁰ A carta encontrase nos ACA (PREST XSAML 17/56). A troca de cartas entre Restany e Matarazzo continuou até 1971. É desse ano a carta enviada por Matarazzo à Restany, em 25 novembro de 1971, anexado o projeto de reformulação da Bienal e indicação dos nomes dos críticos indicados para fazer parte do júri de premiação da XI Bienal de São Paulo.

³¹¹ A carta encontra-se nos ACA (PREST XSAML 17/65).

³¹² Tradução nossa: “Subvenções, Prêmio Itamarati, Reforma do júri internacional: estes são os dados positivos que todos nós estávamos aguardando (...) o reconhecimento oficial da importância do papel cumprido pela Bienal de São Paulo é a mais justa recompensa pela Sua ação.”.

1968, conhecido como "o ano que não acabou" e que marcou um dos momentos mais duros da ditadura militar.

Na edição de 1967, as obras censuradas pelas autoridades e retiradas da manifestação foram duas: a pintura *O presente* da brasileira Cybele Varela, considerada "ofensiva", e a série *Meditação sobre a Bandeira Nacional*³¹³ de Quissak Jr., que foi retirada com a motivação da Constituição proibir usos da bandeira nacional que não fossem "patrióticos". Ao mesmo tempo que a obra de Quissak Jr. sofria as consequências da censura, na segunda maior sala da Bienal, *Ambiente USA: 1957/1967*, o artista estadunidense Jasper Johns recebia um dos prêmios internacionais com a obra *Three Flags*, criada a partir da sobreposição das imagens da bandeira norte-americana.

Figura 47 – **Meditação sobre a Bandeira Nacional**, Quissak Jr, 1967.
Cinco polípticos de 205 x 249 x 34 cm

³¹³ A obra de Quissak Jr., composta por cinco quadroscaixas (*Políptico Móvel Um ou do Campo Verde*, *Políptico Móvel Dois ou do Losango Amarelo*, *Políptico Móvel Três ou do Círculo Azul*, *Políptico Móvel Quatro ou da Faixa Branca* e *Políptico Móvel Cinco ou da Pátria*) implicava a participação do espectador que podia movimentar os módulos, criando diversas composições a partir dos elementos da bandeira brasileira. (AMARANTE, 1989, p. 157).

Figura 48 – **Three Flags**, Jasper Johns, 1958. Eucástica s/tela, 78,4 x 115,16 x 12,7 cm. Coleção Whitney Museum of American Art, New York

O episódio de censura das obras de Cybele Varela e de Quissak Jr., apesar de ser já um claro sinal das ingerências do poder político na manifestação cultural, não tocou particularmente a sensibilidade dos críticos convidados. Restany, que, dois anos depois, em Paris, foi o líder do movimento de boicote à X Bienal, não mencionou o ato de censura do regime militar nos seus textos pós-bienal.

Na IX edição da manifestação, a atenção de Restany fora centrada na seleção dos artistas franceses, comissionada por Michel Ragon que, contrariamente à tradição das bienais, tinha escolhido a fórmula *jeunesse + qualité*, ou seja artistas como César, Alain Jacquet e Jean Pierre Raynaud, distantes da mais tradicional Escola de Paris.

O que preocupava Restany era a falta de críticos franceses no júri de seleção. Foi nessa ocasião que o crítico ativou a rede de conhecidos, amigos e colaboradores sul americanos para tentar evitar o previsível: que Ragon voltasse à França sem prêmios. As preocupações e intenções de Restany restam claramente explicitadas na carta enviada por ele, em 31 de agosto de 1967, ao crítico uruguaio Angel Kalenberg:

“Ce serait dommage qu’une aussi brillante sélection française fasse les frais d’une combine “diplomatique” de pays sous-développé!”³¹⁴.

Mas nem Restany, nem Ragon conseguiram mudar o previsível resultado: o prêmio Itamaraty foi conferido ao jovem inglês Richard Smith, e a delegação francesa foi homenageada com prêmio de menor importância, do valor de 2.200 dólares, conferido ao artista César.

A situação gerou grande desconforto entre os artistas franceses, até eclodir na polêmica provocada por César³¹⁵, que recusou publicamente o prêmio internacional de escultura, por ele considerando de secundária importância e não suficientemente à altura do seu, já reconhecido, prestígio internacional. Michel Ragon, comissário da delegação francesa, juntou-se a ele, manifestando sua contrariedade.

A polêmica desencadeada pelo “problema francês”, se inserida na cena internacional da arte dos anos 60, revela-se um indicador das transformações em ato no mapa geopolítico internacional, dominado pelo avanço da potência norte-americana. No que diz respeito ao cenário artístico internacional, os EUA e, principalmente, a cidade de Nova York, tornaram-se referência para a produção contemporânea, tornando-se um exemplo paradigmático no sistema da arte. Paralelamente, a crescente atenção dada à produção norte-americana representada pela *pop-art*, desde o início da década de 1960, estava transformando-se em preocupação entre os intelectuais que desempenhavam a função de “embaixadores” da cultura européia, especialmente francesa, no exterior.

Nessa perspectiva, a derrota da delegação francesa e a consequente irritação que provocou a premiação de um artista anglo-saxão, reproduzia, em São Paulo, o clima de tensão que tinha marcado, em 1964, a XXXII *Esposizione Biennale Internazionale d’Arte*³¹⁶ de Veneza com a premiação do norte-americano Robert Rauschenberg.

³¹⁴ Tradução nossa: “Seria uma pena que uma brilhante seleção francesa pagasse as consequências de um acordo diplomático organizado pelos países subdesenvolvidos”. ACA PREST XSAML 18/31. A carta encontra-se no Anexo I, p.297.

³¹⁵ A carta enviada por César à Cicillo Matarazzo com a recusa do prêmio se encontra nos ACA – Fundo Pierre Restany (PREST XSAML 18/41). No Anexo J p.298 encontra-se uma matéria da época sobre a polêmica eclodida pelo artista César.

³¹⁶ Restany, no artigo **Paris n’est plus roi** (Planète, n°19, nov./dez. 1964), relata a importância da vitória de Rauschenberg, que quebrava a tradição do monopólio francês na distribuição de prêmios da bienal italiana: “sur les 16 Grands Prix de peinture et de sculpture décernés à Venise entre 1948 et 1962, L’Ecole de Paris peut en revendiquer 12 : Braque, Matisse, Zadkine, Dufy, Calder, Max Ernst, Arp, Villon, Fautrier, Hartung, Manessier, Giacometti.” (“sobre os 16 Grandes Prêmios de pintura e escultura conferidos em Veneza entre 1948 e 1962, a Escola de Paris pode reivindicar 12: Braque, Matisse, Zadkine, Dufy, Calder, Max Ernst, Arp, Villon, Fautrier, Hartung, Manessier, Giacometti.” (RESTANY apud POINSOT, 2003, p.4).

O triunfo da *pop-art* americana provocou a insatisfação da *élite* cultural francesa, marcando aquele que, segundo o historiador Jean-Marc Poinot, foi “o início de uma nova era da arte moderna”³¹⁷, onde “Paris n’est plus roi”³¹⁸ e onde os espaços de cultura e recepção da arte passaram a funcionar mais diretamente como lugares de apresentação/representação da imagem positiva e triunfante dos países envolvidos. Nesse sentido, a decisão dos EUA de encarregar a *United States Information Agency* (USIA) - agência de propaganda do governo norte-americano – da montagem do pavilhão norte-americano, tarefa até então atribuída ao *Museum of Modern Art de Nova York* (MoMA), pode ser lida como uma das estratégias que a historiadora Dária Jaremtchuk inclui na categoria de “política da atração”³¹⁹, elaborada pelo governo norte-americano nas décadas de 1960 e 1970, com o objetivo de reverter e reabilitar a imagem negativa dos EUA no exterior. Alan Salomon³²⁰, o comissário selecionado pela USIA para selecionar os artistas que iriam representar os EUA na Bienal, concentrou sua atenção sobre quatro artistas considerados referências do período de 1955-1960: dois destes artistas, Morris Louis e Kenneth Noland, eram apoiados pelo crítico Clement Greenberg, os outros dois, Jasper Johns e Robert Rauschenberg, pelo galerista Leo Castelli.

Restany, que acompanhou os eventos de Veneza com uma certa distância, demonstra, na carta enviada em 27 de dezembro de 1964, ao amigo Leo Castelli, conhecer perfeitamente os diferentes atores envolvidos e as dinâmicas subjacentes ao debate que a notícia da vitória de Rauschenberg provocou na imprensa francesa:

Tu as dû suivre les réactions en chaîne de Paris depuis Venise. Ces hurlements de chacals appelant à la défense de l’Occident (style Galerie de France) contre la barbarie américaine (dont tu es le lion) ne sont pas à la gloire de la capitale française.

³¹⁷ A questão é abordada por Jean-Marc Poinot no texto **Pierre Restany: La lettre à Leo Castelli**, publicado na versão on line do nº22 da revista *Critique d’art* (2003), disponível em: <http://critiquedart.revues.org/1875>. Acesso em: 12/12/2017.

³¹⁸ Com este título, Restany publica o artigo sobre a vitória de Rauschenberg na Bienal de Veneza de 1964, na revistas *Domus* e *Planète*, entre agosto e novembro de 1964.

³¹⁹ Com a noção de “política da atração”, Dária Jaremtchuk refere-se ao conjunto de ações (bolsas de pesquisa para artistas e críticos latino-americanos, prêmios, intercâmbios, organização de exposições no na América Latina assim como na Europa, etc.) visando, de forma geral, à revitalização da imagem dos EUA no exterior e, de forma mais específica, às estratégias de aproximação e de atuação na América Latina para prevenir os riscos da repetição da experiência comunista de Cuba.

³²⁰ Alan Solomon foi diretor do *Jewish Museum* entre 1962 e 1964 e curador de uma importante retrospectiva de Robert Rauschenberg e Jasper Johns realizada em 1964 neste mesmo museu. Durante a Bienal de 64 conseguiu, contrariamente aos comissários dos outros pavilhões, o aval da direção da Bienal para estender a exposição norte-americana para fora do pavilhão americano, ocupando um prédio vago do consulado americano, onde foram exibidas as telas de Rauschenberg e Johns. Fonte arquivo histórico do *New York Times* <https://www.nytimes.com/1970/03/01/archives/alan-r-solomon-19201970.html>.

Se, por um lado, Restany desempenhava um papel importante na “defesa” da supremacia cultural francesa, por outro, o crítico era consciente que a batalha não podia ser disputada recorrendo aos métodos tradicionais. No artigo *Paris n'est plus roi*, publicado na revista *Planète* em 1964, o crítico denuncia o clima de isolamento cultural na qual Paris está se autoconfinando:

Paris manque de ressort, il fait de plus en plus province. Ses grands débats esthétiques sombrent dans les querelles de clocher. Il désapprend peu à peu à voir grand, il se replie et s'isole dans un contexte international en radicale evolution.³²¹

Para ter chances de ganhar contra o “adversário”, era preciso conhecer o inimigo e aprender dos seus pontos de força. A partir do início da década de 1960, os esforços de Restany foram orientados nessa direção, como demonstra a participação do crítico no processo de reorganização das instituições francesas, inaugurada pelo Ministro da Cultura André Malraux durante a República de Charles De Gaulle, interessado em fomentar um sistema de subsídios e patrocínios nas artes, através a constituição de Fundações de Arte Moderna e de Promoção Cultural, inspiradas ao modelo norte-americano da *Guggenheim* e da *Carnegie*.

Crítico independente, ao mesmo tempo ator ativo nas políticas culturais de seu tempo, Restany se demonstrou um ator importante para entendermos o que estava ocorrendo no circuito internacional da arte, em um momento em que as tensões entre blocos políticos ocorria tanto no plano tático quanto diplomático. Este aspecto emerge pela análise dos acontecimentos que levaram ao boicote internacional da X Bienal de São Paulo, onde se delineia com clareza que as bienais se apresentavam como um dos campos de batalha onde enfrentar, a golpes de participação em júris, premiações e reconhecimentos oficiais, a disputa da hegemonia cultural entre norte-americanos e franceses.

3.2.4 1969: a Bienal do boicote

Em 28 de julho de 1969, depois de um histórico show no Teatro Castro Alves, em Salvador, Gilberto Gil e Caetano Veloso deixaram o Brasil, em exílio forçado,

³²¹ Tradução nossa: “Paris não tem força, faz cada vez mais província. Seus grandes debates estéticos afundam em brigas paroquiais. Ela desaprende pouco a pouco a pensar grande, dobra-se e isola-se em um contexto internacional em evolução radical” (RESTANY, 1964, p. 153).

permanecendo em Londres até 1972. Em 4 de novembro, o líder da Ação Libertadora Nacional, Carlos Marighella, foi assassinado pelos agentes do DOPS de São Paulo.

O ano de 1969 foi também marcado pelas conquistas tecnológicas da humanidade: em 20 de julho Neil Armstrong foi o primeiro homem a pisar na lua e, em 21 de outubro, foi enviada a primeira mensagem pela ARPANET, precursora da internet.

Repressão, resistência e tecnologia são temas intimamente ligados à X Bienal Internacional de São Paulo, também conhecida como a “bienal do boicote” e exemplo paradigmático tanto da situação de crise vivida pela arte no final da década de 1960, quanto do jogo de forças envolvidas na trama histórica tecida pelos interesses geopolíticos. A definição de “geopolítica” à qual nos referimos é aquela atribuída ao termo pela geógrafa Bertha Becker:

A geopolítica sempre se caracterizou pela presença de pressões de todo tipo, intervenções no cenário internacional desde as mais brandas até guerras e conquistas de territórios. Inicialmente, essas ações tinham como sujeito fundamental o Estado, pois ele era entendido como a única fonte de poder, a única representação da política, e as disputas eram analisadas apenas entre os Estados. Hoje, esta geopolítica atua, sobretudo, por meio do poder de influir na tomada de decisão dos Estados sobre o uso do território, uma vez que a conquista de territórios e as colônias tornaram-se muito caras (BECKER, 2005, p. 71).

Restany desempenhou um papel importante na operação de boicote à Bienal paulista de 1969, sendo, até hoje, reconhecido como o líder do movimento que, com o nome de *Non à la Biennale*, conseguiu, talvez pela primeira vez, colocar o regime militar brasileiro na defensiva (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p.124), mergulhar o País no caos diplomático e, ao mesmo tempo, colocar o Brasil sob os holofotes da opinião pública internacional.

Mas o boicote da X Bienal de São Paulo é uma história plural, feita de muitas personagens, anônimos ou renomados, cuja visibilidade é diretamente proporcional à reputação internacional e aos lugares de enunciação por eles ocupados.

É também uma história feita de *hybris*, perdas, e destinos trágicos à qual se contrapõem resistência e solidariedade. Por analogia, o conjunto de fatores, atores e acontecimentos que levaram ao boicote da X Bienal de São Paulo, nos faz pensar à tragédia grega.

Com base em artigos de jornais, documentos de arquivos e pesquisas historiográficas, serão abordados os seguintes temas: a reconstrução do drama através dos antecedentes que levaram ao eclodir do boicote de 69 (prólogo); o fundamental papel cumprido pelos artistas e intelectuais latino-americanos, a atuação de Restany na “frente francesa” e o *mapa mundi* do boicote (párodo), e o impacto provocado na “frente norte-americana” (êxodo).

3.2.4.1 Prólogo

Poucos dias antes da abertura da X Bienal de São Paulo, Niomar Moniz Sodré de Bittencourt³²² publicou, no *Correio da Manhã*, a carta de demissão do cargo de diretora da Fundação Bienal de São Paulo destinada ao Presidente da Fundação da Bienal, Francisco Matarazzo. Na carta, Niomar denuncia a defasagem entre “os altos e nobres fins da Instituição e a realidade do momento brasileiro”, evocando a “sequência ininterrupta de fatos e incidentes” que vinham ameaçando a “liberdade de criação, a liberdade de expressão, a liberdade de crítica”³²³.

Como Niomar ressalta no artigo, o boicote à X Bienal de São Paulo foi apenas um dos atos de resistência da crítica e dos artistas brasileiros que, no final da década de 1960, sofreram as consequências do endurecimento da repressão militar no campo das artes plásticas.

Como reconstruído pela historiadora e crítica Aracy Amaral, a partir de 67, verifica-se no Brasil, através de ataques graves ao direito de expressão no campo das artes, um endurecimento da censura e da repressão militar:

As razões para o boicote têm sua origem em violentos atos de censura, praticados desde a II Bienal da Bahia (dezembro de 1968), contra seus organizadores, incluindo a remoção de obras de arte da mostra e de exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto. A atitude mais chocante foi o encerramento, pelo governo, da exposição dos artistas brasileiros selecionados para a *Biennale des Jeunes* (a ser levada a efeito em Paris), que se realizava no MAM no Rio, devido a certas obras de arte que comportavam o protesto, ou eram de natureza erótica. (AMARAL, 1983, 155).

³²² Niomar, que já vinha sofrendo as ingerências do regime militar, sobretudo pela sua atividade de oposição ao regime desempenhada nas páginas do *Correio da Manhã* desde a instalação do governo em 1964, teve seus direitos políticos suspensos pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5) em janeiro de 1969, sendo ainda presa, juntamente com os jornalistas Osvaldo Peralva e Nélon Batista, membros da direção do *Correio da Manhã*.

³²³ A carta foi publicada em data 21 de setembro de 1969 no jornal *Correio da Manhã*.

O dramático ano de 1968, marcado pelo fechamento violento da II Bienal Nacional das Artes Plásticas da Bahia, foi antecipado por outros episódios significativos que prenunciaram o endurecimento das operações de censura do regime e do clima político da década de 1960. Entre eles, vale a pena lembrar a vandalização da obra *Guevara vivo o morto* do artista Cláudio Tozzi durante o IV Salão de Brasília³²⁴ (1967), a retirada de algumas obras no I Salão de Ouro Preto (1967) antes mesmo do julgamento, a censura sofrida pela obra *Presente* de Cibele Varela³²⁵ na IX Bienal de São Paulo de 1967, as ameaças recebidas por Quissak Júnior por ter retratado a bandeira do Brasil na obra *Meditação sobre a Bandeira Nacional*, às quais se acrescenta a recusa, por parte do júri de seleção do Prêmio Itamaraty, de premiar obras consideradas ofensivas por tratar de temáticas eróticas e políticas.

Meses depois de tais episódios, a II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia foi fechada no dia seguinte à sua abertura oficial e, pelo menos, 10 obras³²⁶ foram retiradas, muitas delas sem serem devolvidas à organização ou aos respectivos artistas. Juarez Paraíso e Luiz Henrique Tavares, curadores e secretários gerais da manifestação, foram detidos pela Polícia Federal de Salvador, sofrendo as consequências físicas e psicológica de tal ato. A prisão ocorreu em consequência do não cumprimento da ordem da Secretaria da Educação (patrocinadora do evento) para que certas obras consideradas “subversivas” não fossem exibidas (SCHROEDER, 2011, p.33). No caso da bienal baiana, o trauma psicológico será agravado por um silêncio institucional que durou 46 anos.

O boicote da X Bienal de São Paulo foi consequência direta de outro episódio de censura que representa um marco na história da arte: no Rio de Janeiro, em 1969, outra intervenção militar, ordenada pelo Departamento Cultural do Ministério das Relações com o Exterior, decretou a não participação dos artistas brasileiros na VI Bienal de Paris. No mesmo dia da abertura, em 29 de maio de 69, o governo militar

³²⁴ Conforme relatado por Caroline Schroeder, o artista Cláudio Tozzi teve seu trabalho *Guevara vivo ou morto* danificado por um grupo de direita (SCHROEDER, 2011, p. 30).

³²⁵ A obra *Presente* de Cybele Varela, retirada da IX Bienal de São Paulo antes da abertura da manifestação, consistia em uma caixa que, quando aberta, soltava um mapa do Brasil colado à foto de um general e a uma frase do Hino à Bandeira Nacional – “recebe um afeto que se encerra em nosso peito juvenil”.

³²⁶ Conforme informado por , e com base no depoimento de Juarez Paraíso, “foram apreendidas (...) 10 obras, dentre das 1.005 obras expostas. Tres obras de Lenio Braga, uma de Antonio Manuel, uma de Teresa Simões, uma de Antonio Dias, três de Manuel Henrique, uma de Farnese de Andrade” (Entrevista concedida à equipe da III Bienal da Bahia em 2014) .

“impediu de abrir”³²⁷, no MAM/RJ, a exposição dos artistas brasileiros selecionados para participar da VI Bienal de Paris³²⁸ que, desde 1959, era voltada à apresentação de jovens artistas com menos de 36 anos. O Salão da Bússola, chamado também de “pré-bienal”, não chegou a abrir, sendo proibido poucas horas antes da abertura. Foi Claudia Calirman a reconstruir no livro *Brazilian Art Under Dictatorship* a crônica daquelas horas:

Às 11h da manhã do dia 29 de maio, o General César Montagna de Souza, comandante da primeira Região Militar do Rio de Janeiro, chega no MAM/RJ para inspecionar as obras instaladas no local, à espera da abertura da Bienal prevista para a tarde. Pouco tempo depois, Maurício Roberto, diretor do MAM/RJ recebe o telefonema do embaixador Donatello Grieco, chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Externas, o órgão que tinha originariamente comissionado ao MAM/RJ a seleção dos artistas que iriam representar o Brasil na VI Bienal dos Jovens de Paris. Grieco ordena a suspensão da exposição. Um funcionário diplomático, enviado pessoalmente ao museu, reitera o decreto. (CALIRMAN, 2012, p. 23).

As obras que provocaram a intervenção militar foram aquelas onde se fazia mais referência às passeatas e às manifestações de rua que, desde as manifestações estudantis de maio 68, tornavam público o clima internacional de protesto às instituições.

A primeira obra a sofrer censura foi a fotografia *A queda do Motociclista da FAB* de Evandro Teixeira, foto repórter do Jornal do Brasil, na qual o artista mostrava o tombo de moto de um oficial da Força Aérea Brasileira durante a visita da Rainha Elisabeth ao Brasil. A foto, que já tinha sido exposta em 1965 sem sofrer censura, revelava, quatro anos depois, o seu potencial subversivo, materializando imageticamente o desejo daquela parte da sociedade brasileira que queria ver o governo cair (CABO apud SCHROEDER, 2011, p. 36).

A segunda obra que provocou a reação do governo foi a obra *Repressão outra vez: eis o saldo*³²⁹ de Antônio Manuel, na sua segunda versão³³⁰, realizada com a

³²⁷ A expressão é do crítico e historiador Frederico Moraes, entrevistado por iniciativa de quem escreve em 31 de outubro de 2017.

³²⁸ A Bienal de Paris, criada em 1959 pelo então Ministro da Cultura, André Malraux, tinha como objetivo recolocar Paris no centro do debate artístico internacional, em resposta ao momento de crise cultural e econômica vivido pela França no segundo pós-guerra.

³²⁹ Conforme relatado por Manuel, sua obra foi salva por iniciativa de Niomar Bittencourt, na época diretora executiva do MAM/RJ: no dia da intervenção militar, Niomar ordenou à sua equipe esconder a maior quantidade possível de obras, entre elas havia o *poster* da série *Repressão outra vez: eis o saldo* que iria ser apresentado na Pré-Bienal. A obra furtou ao artista a primeira venda da carreira dele, para queimar, em 1978, no incêndio que destruiu a casa de Niomar Bittencourt e todo o arquivo do Correio

colaboração de Júlio Plaza no *atelier* de gravura da Escola Superior de Design Industrial (ESDI). Na obra, o artista mostrava notícias e imagens retiradas de jornais da época sobre o confronto entre estudantes e forças armadas, que resultou na morte do estudante Edson Luiz, em 1968, e sobre a “Passeada dos Cem Mil”, manifestação que invadiu as ruas do Rio de Janeiro, dois meses depois da morte do estudante. A obra, coberta por um tecido preto, desvelava seu significado através da participação do público: as imagens (fotos serigrafadas em preto sobre fundo vermelho) e os textos dos jornais se revelavam ao espectador no ato de puxar a corda presa ao tecido.

O artista, desde 1968, colecionava imagens de violência policial contra os estudantes, publicadas nos jornais brasileiros (*Paiz*, *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*), que noticiavam tanto os acontecimentos do maio de 68 francês, quanto as manifestações de ruas organizadas no Brasil. Para chegar ao resultado final, Manuel trabalhava a partir do *flan*³³¹, a matriz com os característicos relevos altos e baixos para a impressão utilizada nas oficinas dos jornais. A impressão era em *silk screen* sobre fundo vermelho, recorrendo às alterações gráficas de contraste, ampliação, etc. (ARAUJO, 2016, p. 5109).

Os acontecimentos que ocorreram no dia em que a exposição da pré-bienal de Paris foi “impedida de abrir”³³² foram relatados, pelo crítico Frederico Moraes que, entrevistado³³³, referiu as motivações que provocaram a chegada dos militares no aterro do MAM/RJ e o consequente indeferimento da exposição:

A ponta do aterro (do MAM/RJ) fica próximo ao aeroporto e todos os aeroportos do país são administrados por militares porque é uma questão de segurança nacional. Um tal general militar daquela época tinha o comando desta área, e ele, baseado em alguma informação,

da Manhã (CALIRMAN, 2012, p. 23, 24). No mesmo ano, um incêndio destruiu grande parte do acervo do MAM/RJ e todas as obras de Joaquín Torres García, naquele período, em exposição no museu.

³³⁰ A primeira versão da obra foi uma das 10 obras detidas pela Polícia Militar na II Bienal Nacional de Bahia. Somente alguns anos depois, o artista descobriu, através de Restany, que a obra foi destruída pela Polícia. Fonte: <http://www.pharosart.org/Docs/InterviewwithAntonioManuel2.doc>. Acesso em 15/02/2018.

³³¹ Através o uso de *flans*, Manuel realiza aquela que o próprio artista define “correção da realidade” ou seja, utilizando uma imagem (na maioria dos casos) censurada pelo regime, transfere para o campo da arte a realidade silenciada, omitida para torná-la visível. Hélio Oiticica, em uma carta enviada ao artista em 21 de agosto de 1969, refere-se ao potencial comunicativo dos *flans* e comunica ao colega a intenção de Jean Clay, diretor da revista Rhobo, de publicar na capa da revista um dos flans como símbolo-documento do Brasil reprimido: “O valor dos flans é justamente esse de superar o sentido de desenho ou gravura e absorver um tipo de comunicação que se resume na renócia, isto é, não uma expressão como desenho ou gravura, mas uma constatação da repressão brasileira; nisto, Clay se identifica, e a universalidade da coisa se torna patente, como uma espécie de flan “underground” (ARAUJO, 2016, p. 5117).

³³² A expressão é do crítico Frederico Moraes.

³³³ A entrevista telefônica foi realizada em 15 de outubro de 2017.

não sei se anônima ou pessoal que chegou a ele, soube que a exposição tinha obras subversivas. No caso especificamente não foram mencionadas as obras mas quem relatou foi alguém que viu a exposição e participou do processo de seleção. Então quer dizer que ele o general mandou primeiro uma tropa pra lá, pra ver a exposição, e tal e não sei que, pra fazer um relatório e algumas horas depois ele simplesmente (...), a inauguração estava prevista para o fim da tarde, em torno das 18 horas ela foi impedida de abrir.

Esta foi a situação específica que impediu a abertura da exposição no MAM/RJ, e da qual se originou o boicote à X Bienal. Seguindo na entrevista, Moraes aponta para as consequências que tal ato provocou no ambiente artístico brasileiro:

Agora, o não envio deste conjunto de obras de artistas brasileiros para a Bienal de Paris é que vai resultar na campanha de não participação na Bienal de São Paulo. Isso evidentemente teve início no Rio de Janeiro pela dupla circunstância: primeiro porque esta exposição foi no Rio, no Museu de Arte Moderna do Rio e segundo porque ela foi liderada inicialmente pela Associação Brasileira de Críticos de Arte no tempo em que o Mário Pedrosa era o presidente e eu era um secretário. E as reuniões da associação, aliás, ocorriam, naquele tempo, no museu. Então o Mário Pedrosa levantou esta proposta de boicotar a Bienal de São Paulo como uma forma de protesto contra a proibição de não participação dos artistas brasileiros na Bienal de Paris. Não por decisão da Bienal de Paris mas por decisão do governo brasileiro. Então, a coisa começou no Rio, depois de espalhou em São Paulo.

O crítico continua relatando que a reação dos artistas não foi unânime e que provocou reações diferentes entre os artistas: a AAB (Associação de artistas brasileiros), cuja sede também era localizada no Rio de Janeiro, posicionou-se contra o boicote, defendendo a ideia de que o fechamento da Bienal iria prejudicar exclusivamente os artistas.

Conforme afirmado por Moraes, na época dos fatos secretário da ABCA³³⁴, o papel exercido pelos intelectuais brasileiros foi de primeira importância para a organização de ações de resistência à censura do governo militar. Mário Pedrosa, então presidente da ABCA, manifestou-se publicamente contra a censura da criação da obra de arte e do livre exercício da crítica de arte, e recomendou aos membros da ABCA que se recusassem a participar da organização de delegações de arte brasileira e de júris em concursos promovidos pelo Estado.

³³⁴ A ABCA, cujo surgimento é ligado à Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), fundada em Paris no âmbito das primeiras atividades da UNESCO, foi criada em 1949, tendo participado do ato de fundação os críticos Sérgio Milliet, seu primeiro presidente, Mário Barata, Antonio Bento e Mário Pedrosa, entre outros importantes intelectuais atuantes na crítica de arte. Disponível em: <http://abca.art.br/historico/>. Acesso em: 02/03/2018.

No dia 10 de julho de 1969, Pedrosa republicou, no *Correio da Manhã*, as mesmas recomendações contidas no documento do ABCA, no artigo “Os deveres do crítico de arte na sociedade”, assinando com o pseudônimo de Luis Rodolpho³³⁵:

O crítico de arte historia os acontecimentos, afirma que o setor das artes plásticas não exerce nenhuma atividade clandestina que chame o Estado para controlá-lo e em quatro itens resolve, em essência, recusar-se a participar da organização de delegações de arte brasileira, júris oficiais ou oficiosos; recomendar aos seus sócios e mesmo aos críticos porventura estranhos aos seus quadros a mesma atitude; desobrigar os sócios já empenhados em trabalhos oficiais ou oficiosos; pedir uma definição clara para o exercício da crítica de arte, lembrando que a Constituição vigente não prevê nenhuma forma de censura.” (Luís Rodolpho, 1969a).

Na sequência do artigo, Pedrosa relatou ainda sobre os acontecimentos em torno do protesto, anunciou as novas adesões e advertiu sobre os esforços promovidos pela Fundação Bial e pelo Itamaraty para minimizar os efeitos do boicote. Segundo Pedrosa, a mostra, se aberta na data prevista, aconteceria mutilada, “castrada no que prometia de mais vigoroso e renovador”.

3.2.4.2 Párido

Continuando com a estrutura da tragédia grega, a entrada em cena do coro de personagens que participam do párido, é dividida em três episódios: a rede brasileira (I episódio), a frente francês (II episódio), o mapa mundi do boicote (III episódio).

I Episódio: a rede brasileira

Conforme ressaltado por Moraes, a iniciativa do boicote foi tomada principalmente por Mário Pedrosa, o crítico de arte brasileiro com maior atuação no exterior, elemento que possibilitou a dimensão internacional da adesão ao boicote:

Pedrosa sempre teve uma boa presença internacional na Europa, nos Estados Unidos. Ele tinha organizado a segunda Bienal de São Paulo que talvez é considerada a maior exposição de arte universal no

³³⁵ Conforme relatado por Frederico Moraes em entrevista, Pedrosa vinha já sofrendo as perseguições do governo brasileiro: “O Pedrosa sempre teve uma atuação dupla, como crítico de arte e político. Pedrosa é a primeira assinatura do documento de fundação do Partido dos Trabalhadores do Brasil. E o Pedrosa já estava sendo perseguido e teve que sair. Os textos saíram com o pseudônimo de Luís Rodolpho”.

tocante moderno, pós-moderno (...) É ele então que começou a atrair o apoio inicialmente do Pierre Restany, na França, assim como também conseguiu o apoio do MIT.

O boicote, que se propagou rapidamente por meio de uma rede de artistas e críticos, tinha como objetivo alertar o público internacional sobre a supressão da liberdade de expressão no Brasil e, com esta finalidade, propagou-se do Rio de Janeiro para São Paulo e, em seguida, de São Paulo para o exterior.

Sua eficácia repercutiu em dois sentidos: no ter-se posicionado contra o governo, recusando o convite de representar o País em uma manifestação internacional, e por ter proporcionado a circulação de informações tanto no Brasil quanto no exterior, em um momento histórico em que a censura controlava totalmente as mídias e o fluxo de informações dentro e fora do Brasil.

A função informativa será absolvida pela crítica brasileira também depois do boicote eclodir. De acordo com Calirman, a maioria das informações sobre o protesto dos artistas circulava através da imprensa internacional (*Nouvel Observateur*, *Le Monde*, *Il Corriere della Sera*³³⁶, *New York Times*), e era quase totalmente silenciado pela imprensa local, à exceção do serviço oferecido pelo *Correio da Manhã* com a coluna diária Artes Plásticas de Mário Pedrosa.

Como ilustrado pelo historiador James Green, o eclodir do boicote à X Bienal só foi possível graças à ação desenvolvida por uma rede de intelectuais brasileiros que, diante do recrudescimento da opressão e violência do regime, organizaram-se para viabilizar a circulação de informações sobre o real estado da democracia no Brasil. O que moveu os integrantes do grupo a se reunir e passar à luta foi a descoberta dos métodos de tortura utilizados pelo regime.

Entre os principais integrantes do grupo de informantes clandestinos, o autor cita Tetê Moraes³³⁷ (funcionária da chancelaria do Ministério de Relações Exteriores), seu namorado Sergio Rocha (fotógrafo e jornalista), Mário Pedrosa, Maria Regina Pedrosa (sobrinha de Pedrosa) e seu marido Carlos Eduardo de Senna Figuereido, os sociólogos Angela Xavier de Brito e Jader Cunha Neves, Miguel Darcy de Oliveira (diplomata) e Rosiska Darcy de Oliveira (amiga de infância de Tetê).

³³⁶ No dia 6 de junho de 1969, foi publicado no principal jornal italiano, *Corriere della Sera*, o artigo “Lo scandalo di San Paolo. La Biennale rischia per la situazione politica del Brasile” no qual informava-se que os artistas italianos, convidados a participar da sala Arte e Tecnologia, aderiram ao boicote seguindo o exemplo de Restany (CALIRMAN, 2012, p. 25).

³³⁷ O nome completo de Tetê é Maria Teresa Porciúncula Moraes, entrevistada por James Green em 15 de julho de 2003. Tetê, cineasta de documentários, nos anos 70 mudou-se para os EUA onde colaborou com outras exiliadas à produção do livro *Memórias de mulheres no exílio*.

A passagem de informações - única disponível para contra-atacar fora da luta armada – era garantida pelo fluxo de correspondentes dentro e fora do País:

A gente mandava informações pelo correio, pelo telex das agências de notícias estrangeiras, por correspondentes estrangeiros. Pessoas que viajavam para fora do país levavam relatórios em envelopes endereçados ao Washington Post e ao New York Times (GREEN, 2009, posição Kindle 3329-3331).

O grupo de amigos utilizou estrategicamente as posições ocupadas nos serviços diplomáticos ou a oportunidade de mobilidade para constituir uma rede bem distribuída geograficamente. Carlos Eduardo de Senna Figueiredo foi estudar na London School of Economics, na Inglaterra; Miguel Darcy de Oliveira estava em Genebra como membro do corpo diplomático brasileiro. Da Europa, ambos recebiam relatos documentados preparados por Tetê, Sergio, Jader, Angela e Mário Pedrosa, traduziam-nos e os passavam aos jornalistas, à Anistia Internacional e outras organizações de direitos humanos (GREEN, 2009, posição Kindle 3588-3596).

Apesar dos métodos utilizados pelo grupo serem “discretos”, se comparados com a guerrilha urbana, a disseminação, no exterior, de informações sobre as torturas do regime militar brasileiro era considerado um crime e suas consequências eram as mesmas daquelas infligidas aos guerrilheiros.

As coisas se complicaram quando o Serviço Nacional de Informações (SNI) deu início a duas investigações: uma dizia respeito à violação da Lei de Segurança Nacional, enquanto a outra era um inquérito interno do Ministério das Relações Exteriores que alegava uso da mala diplomática. Em decorrência dos inquéritos, os dois sociólogos, Angela e Jader, foram presos com uma cópia de um relatório sobre os métodos de tortura do regime. Por sorte, Mário Pedrosa conseguiu escapar da prisão porque não se encontrava no Rio de Janeiro, mas em Búzios, enquanto os outros quatro membros do grupo estavam em segurança no exterior. De Búzios, Pedrosa teve apenas o tempo de se recolher na embaixada do Chile, onde solicitou asilo diplomático.

Apesar de o governo brasileiro negar publicamente a imagem difundida no exterior de um país torturador, as indagações e os métodos³³⁸ adotados para apurá-las

³³⁸ Conforme relatado por Tetê Moraes, em janeiro de 1970 as autoridades prenderam e torturaram Angela Xavier de Brito e Jader Cunha Neves (GREEN, 2009, posição Kindle 3331-3332), enquanto ela foi presa e libertada depois de três meses de cárcere, em grande parte devido a considerável pressão.

revelam o alto grau de sensibilidade do regime à opinião pública internacional, questão que, como veremos, no caso do boicote X Bienal de São Paulo, veio à tona com a movimentação do *front* norte-americano e as conseqüentes tentativas do corpo diplomático brasileiro de limitar os efeitos de uma possível crise das relações entre Brasil e EUA.

Quanto à questão do posicionamento político dos artistas contra o regime, conforme relatado por Walmir Ayala³³⁹ em um artigo publicado no *Jornal do Brasil* de 1º de julho de 1969, as primeiras artistas da delegação brasileira a ter manifestado a vontade de retirar-se foram Lygia Clark - através de um telegrama onde não eram especificadas as motivações - e Amélia Toledo, que declarou de não estar de acordo com os critérios estabelecidos pela Bienal.

Mesmo discurso para os três artistas que iriam ser celebrados nas três salas especiais: Maria Bonomi, Sergio Camargo e Maria Martins. Todos, de maneira diferente, cancelaram a própria participação. Se Camargo e Martins se recusaram de participar sem fazer referência às questões de ordem política³⁴⁰, a artista Maria Bonomi declinou o convite enviando uma carta ao Presidente Matarazzo ao qual a artista apresentava suas dúvidas e questionamentos:

(...) há que ponderar, ainda, o significado da ausência na X Bienal de numerosos e representativos artistas e críticos de arte estrangeiros que sempre prestigiaram as Bienais anteriormente realizadas. Tais acontecimentos produziram desagradável sensação de vazio, uma vez que tão só a simples probabilidade de controle de meios de expressão do artista já é suficiente para inibir qualquer impulso de comunicação com o público.

Um posicionamento firme veio do MAM/RJ que, quando comunicou às embaixadas a própria decisão de não colaborar com a Fundação Bienal, provocou um efeito domino com repercussões no nível internacional que possibilitou a saída de informações sobre o que estava acontecendo no Brasil (CALIRMAN, 2012, p.30).

Aparece claro, diante dos fatos analisados, que um papel fundamental no processo de articulação e difusão do boicote foi cumprido pelos intelectuais brasileiros residentes na França e no Brasil que, a custo da própria incolumidade, organizaram-se

Fora da prisão, Tetê conseguiu documentos falsos que a ajudaram a escapar para o Chile, onde, como Pedrosa, colaborou com o governo da Unidade Popular de Salvador Allende.

³³⁹ Walter Amir Ayala foi um dos membros do júri de seleção da X Bienal de São Paulo (AMARANTE, 1989, p. 181).

³⁴⁰ Camargo simplesmente não aceitou o convite e Martins declarou que não tinha suficientes trabalhos para uma sala especial (AYALA apud CALIRMAN, 2012, p.30).

para reunir, sistematizar e fazer circular no exterior as informações sobre a situação política brasileira da época. Aos críticos e artistas estrangeiros ou residentes em países onde vigorava um clima democrático, coube a tarefa de liderar a coordenação das operações de resistência, principalmente, em duas frentes: na Europa, com a liderança da França, e nos Estados Unidos, onde se concentrava principalmente os interesses diplomáticos do governo brasileiro.

II Episódio: a frente francês

Em 1967, enquanto visitava a IX Bienal de São Paulo a convite do Itamaraty, Restany foi convidado por Francisco Sobrinho Matarazzo a participar da edição seguinte com a organização de uma sala especial. Restany aceitou o convite, apresentando como proposta uma exposição internacional com o tema “Arte e Tecnologia”, em que seriam agrupados trabalhos de artistas provenientes de 15 países diferentes.

Para Restany, concretizava-se a oportunidade de colocar em prática as propostas de reformulação do formato da bienal que o crítico vinha propondo, desde 1964, ao fundador da manifestação paulista: a proposta de uma temática geral e a eliminação do critério de representação das obras por país. De acordo com Caroline Schroeder:

Conforme informado por Restany “a sala apresentaria “um panorama sucinto, mas sugestivo de experimentação visual, da máquina ao computador”. Ao eliminar as barreiras geográficas entre os países participantes, Restany subverteria o princípio das representações nacionais, premissa esta que estruturava a Bienal desde a sua origem em 1951. Como a sala especial não faria parte das delegações nacionais oficiais, seria possível organizar uma exposição temática supranacional tal como ele entendia que deveria funcionar uma Bienal (RESTANY Apud SCHROEDER, 2011, p. 108).

Como Restany afirma na carta³⁴¹ destinada ao diretor do *Stedelijk Museum* de Amsterdam, Eduard de Wilde³⁴², a sala se apresentava como uma espécie de anti-bienal, pela característica de propor um tema geral, único para todos os participantes, e pelo fato de apresentar obras de artistas fora da competição da bienal. Com a sua

³⁴¹ A carta, datada 20 de junho de 1969, encontra-se no Anexo K, p.299. ACA - Fundo Restany, (FR ACA PREST TOP AML 018 13).

³⁴² Eduard de Wilde assumiu o cargo de diretor do *Stedelijk Museum* de Amsterdam entre 1963 e 1985. Durante sua direção foi adquirida a primeira coleção de arte contemporânea americana do Stedelijk e criado, em 1971, o departamento de comunicação do museu.

porposta de sala temática, Restany propunha um novo estilo de Bienal, corrigido de “alguns vícios orgânicos”, uma nova fórmula que evitasse “a competição, a comercialização e o chovinismo nacional”, e a sala Arte e Tecnologia era o produto desta esperança³⁴³.

A relação entre arte e tecnologia, mais especificamente, a integração do computador às atividades plásticas, era também o tema da exposição dos artistas selecionados para representar os EUA na Bienal Internacional de São Paulo. Na primavera de 1969, a *Smithsonian Institution*³⁴⁴ havia anunciado a colaboração com o *Center for Advanced Visual Studies* do *Massachusetts Institute of Technology* para a organização da exposição internacional que prometia ser “a grande novidade” da X edição da Bienal (AMARANTE, 1989, p. 191).

O brasilianalista James Green³⁴⁵, no livro *Apesar de vocês: Oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*, nos informa sobre a estrutura da exposição planejada por Kepes, fundador do CAVS do MIT:

A exposição, em dois segmentos, utilizava iluminação e tecnologias inovadoras em obras de arte de forma ambígua e atraente, Kepes descrevia um segmento da exposição norte-americana como uma “‘comunidade ou sociedade’ de objetos que variavam desde formas simples até as mais complexas, interagindo entre si e produzindo uma espécie de tecido”. O outro segmento, exibido no mesmo espaço amplo, era essencialmente uma produção com diversos meios de expressão, com filmes, slides e videoteipes que mostravam aspectos do cenário artístico norte-americano”. (GREEN, 2009, posição Kindle 2840)

Pelo seu lado, Restany trabalhava no projeto, definia os artistas selecionados³⁴⁶ e enviava os convites oficiais. Mas o processo se interrompeu com o agravamento da situação política brasileira e dos casos de censura e repressão sofridos por artistas e intelectuais, dentro e fora do País.

³⁴³ As expectativas, deludidas, de Restany são manifestadas pelo próprio crítico na carta por ele enviada aos artistas convidados a participar da sala especial Arte e Tecnologia (FR ACA PREST TOP AML 018 13).

³⁴⁴ Os Estados Unidos, através do Departamento do Estado, participavam das organizações de exposições no exterior desde a metade da década de 1940. Em 1965 o *Smithsonian Institution* assumiu a responsabilidade da organização de exposições dos EUA no exterior, tarefa até então cumprida pela *United States Information Agency* (USIA). Hoje, o *Smithsonian Institution*, com 19 museus, 7 centros de pesquisa e mais de 142 milhões de itens em seu acervo, é o maior complexo de museus do mundo, administrado e financiado pelo governo dos Estados Unidos.

³⁴⁵ No livro, James Green analisa as relações Brasil-Estados Unidos entre as décadas de 60 e 70, a partir de documentações de arquivo, de matérias de jornais americanos e de entrevistas realizadas ao longo de 10 anos de pesquisa. O autor desmonta a ideia segundo a qual os intelectuais e ativistas norte-americanos não se manifestaram contra a ditadura militar brasileira, demonstrando que a oposição teve o mérito de levar até o Congresso norte-americano a discussão sobre a continuidade da ajuda militar e financeira à ditadura, lançando as bases do movimento dos direitos humanos.

³⁴⁶ Os artistas convidados foram Martial Raysse, César, Gyula Kosice, Bernard Quentin, Julio Le Parc, Piotr Kowalski, Giulio Barbieri, Schippers, Woody Van Amen, Marta Minujín, Takis Vassilakis.

A partir de uma rede unida e compacta de artistas latino-americanos, foi se espalhando no circuito internacional da arte a notícia das tentativas de interferências do governo militar na produção de artistas e intelectuais brasileiros. Os boatos se tornaram relatos com nomes e datas; o movimento de protesto, começado no Brasil, atravessou o oceano resultando no manifesto *Non à la Biennale*, assinado por 321 intelectuais que, em 16 de junho de 1969, durante uma assembleia geral organizada no Museu de Arte Moderna de Paris, manifestaram-se contra a Bienal de São Paulo e o governo golpista ao poder.

A capa do *dossier Non à la Biennale*³⁴⁷ mostrava o território da América Latina recoberto de cruces e agarrado pela mão ao “*Brother Sam*”³⁴⁸, como mostra a clara referência à bandeira norte-americana. A primeira página do dossier, intitulado “*Brésil 1969. Dossier partiel de la repression culturelle*”, apresentava um resumo das ações repressivas que o Brasil vinha sofrendo desde a emanção do AI-5³⁴⁹: o fechamento da II Bienal da Bahia e do Salão de Arte Moderna de Belo Horizonte, a proibição do envio das obras da delegação brasileira na VI Bienal de Paris, a circular enviada pela Secretaria da Bienal de São Paulo aos comissários estrangeiros solicitados a não selecionar obras consideradas “imorais” ou “subversivas”. O texto terminava com a lista parcial de “homens políticos, intelectuais e artistas” brasileiros acusados pelo regime.

Completavam o dossier algumas notas explicativas e três cartas de adesão ao boicote. Entre as notas, havia duas transcrições de matérias de jornais publicadas no *Le Monde* e *Nouvel Observateur* com dados sobre o panorama brasileiro: no primeiro caso, sobre a censura em ato no Brasil, fornecendo a lista dos “10 comandamentos” que o Departamento da Polícia Federal de São Paulo, na pessoa do general Silvio Correia de Andrade, tinha enviado, no dia 14 de janeiro do mesmo ano, ao diretor da Folha de São Paulo. A nota do *Nouvel Observateur* se referia à renúncia do curador francês Gerard Gassiot-Talabot de ocupar o cargo de presidente da comissão escolhida para representar a França, em resposta à limitação de liberdade de expressão e aos

³⁴⁷ Cópia completa do dossier encontra-se no Anexo L, p.300-304.

³⁴⁸ Em plena Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética, a operação “*Brother Sam*” foi um programa militar planejado pelo governo dos Estados Unidos para apoiar o golpe de 1964 em caso de imprevisto ou reação por parte dos militares que apoiavam o governo de João Goulart. A intervenção militar americana, prevista em caso de necessidade, estava planejada para enviar dos Caribes uma frota liderada por um porta-aviões da Marinha Militar dos Estados Unidos com o objetivo de levar a cabo uma invasão rápida do Brasil pelas forças armadas americanas.

³⁴⁹ O Ato Institucional nº 5 (AI-5 emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968, transferiu para o presidente poderes ditatoriais, permitindo dissolver o Congresso e Assembleia legislativas, suspender a Constituição e impor a censura.

direitos dos artistas estrangeiros³⁵⁰ e à nova seleção realizada pelo segundo curador francês, escolhido pela Bienal, Yvon Taillandier.

Para ampliar o consenso dos participantes e ressaltar a participação dos artistas em nível internacional, três cartas de artistas completavam o *dossier*: a carta do artista grego Takis Vassilakys³⁵¹ enviada à Restany; a carta do artista belga Pol Bury³⁵² enviada à Francis de Lulle, Ministro da Cultura da Bélgica; a carta de Hans Haacke para Gyorgy Kepes.

Também fazia parte do *dossier* a carta enviada por Restany aos artistas convidados, informando das renúncias na qualidade de comissário da sala Arte e Tecnologia, e uma carta aberta na qual Hélio Oiticica dirigia-se aos artistas e ao comissário da segunda delegação francesa escolhida para representar a França na manifestação paulista. Na carta, Oiticica define “imoral e absurdo” a seleção de uma nova delegação francesa, apesar da decisão tomada pelos artistas franceses e o curador Gassiot-Talabot de aderir ao boicote:

Ce faisant, non seulement on renforce la censure fasciste, mais les artistes français sont changés en objets qui peuvent être manipulés sans scrupules. Ne pas respecter le refus du premier groupe sélectionnée, est un acte irresponsable, immoral et léger; qui renforce et qui donne la main au fascisme brésilien, qui encourage la censure et l’oppression de ceux qui dans ce pays, où prospérait une culture très vivante, sont aujourd’hui condamnés au silence.³⁵³

Em carta enviada por Restany a de Wilde, em 26 de junho de 1969, o crítico comenta os resultados da reunião do dia 16 de junho:

³⁵⁰ A liberdade de expressão dos artistas era subordinada aos “comandamentos” promulgados pela Secretária da Bienal de São Paulo e enviados, através circular, aos críticos e membros dos júri de seleção.

³⁵¹ A carta de Takis Vassilakys, datada 17 de janeiro de 1969, provavelmente pode ser considerada a primeira manifestação de recusa à participação na X Bienal de São Paulo por parte de um artista, pois, como o mesmo Takis afirma na carta, o artista se recusava a representar seu país em qualquer manifestação grega ou internacional. desde a revolução grega pelos anglo-americanos (FR ACA PREST TOP AML 018 13, ACA).

³⁵² Na carta, datada 02 de junho de 1969, o artista belga e ex integrante do Grupo COBRA, afirma que não participar à Bienal de São Paulo, mais que um ato político, deve-se considerar um ato de “salvaguarda da profissão”, “mais que um ato moral, é um ato sindical” (FR ACA PREST TOP AML 018 13).

³⁵³ A carta de Hélio Oiticica encontra-se no Anexo L p.304. Tradução nossa: “Desta forma, não apenas a censura fascista é reforçada, mas também os artistas franceses são transformados em objetos que podem ser manipulados sem escrúpulos. Não respeitar a recusa do primeiro grupo selecionado é um ato irresponsável, imoral e superficial que reforça e que apoia o fascismo brasileiro, que encoraja e censura e a opressão das pessoas que, neste país, onde prosperava uma cultura muito viva, hoje são condenados ao silêncio”.

Les dés en sont jetés, comme tu le dis: l'exposition "Art et Technologie" n'aura pas lieu. Le mouvement d'opposition à la Biennale se développe. Les artistes brésiliens résidant en France l'orchestrent dans toute l'Europe. Je pars mercredi pour Milan et je verrai là-bas les responsables italiens.³⁵⁴

Restany, diretamente envolvido na organização da X Bienal e em contato com uma rede de amigos e colegas que o mantinham constantemente informado sobre os acontecimento da política brasileira, não pôde ignorar o apelo ao protesto que se irradia Brasil afora.

A adesão do crítico ao boicote foi marcada por momentos de entusiasmo e de desilusão. Apesar da participação intensa e ativa do crítico, a renúncia a organizar a sala Arte e Tecnologia não foi desprovida de uma certa dose de amargura, pois a sala iria representar uma importante oportunidade para o crítico apresentar propostas de artistas contemporâneos que dialogavam com um tema caro, desde sempre, ao crítico: a relação entre arte e comunicação. Se, em uma carta a um destinatário não especificado³⁵⁵, o crítico falava do movimento do boicote com um certo entusiasmo, na missiva enviada a Eduard de Wilde, após a reunião de Paris, Restany mostra-se pouco persuadido dos efeitos concretos que o ato de protesto provocará na realidade brasileira. Na missiva, depois de ter informado o amigo e colega de ter participado com depoimento pessoal no processo intentado pelo governo brasileiro contra Niomar, Restany afirma: "Jamais devoir d'amitié ne m'a paru plus inutile, jamais ma propre révolte ne m'a paru plus impuissante."³⁵⁶

Como, então, enquadrar a atuação de Restany no boicote da X Bienal?

Mais de uma circunstância faz-nos pensar que, apesar de ter organizado e liderado o movimento do boicote no "fronte francês", Restany, provavelmente, almejava que a sala Arte e Tecnologia fosse realizada mesmo sem a participação "oficial" dele.

³⁵⁴ Tradução nossa: "Os dados foram lançados, como você disse, a exposição "Arte e Tecnologia" não será realizada. O movimento de oposição à Bienal está se desencadeando. Os artistas brasileiros que moram na França o estão coordenando na Europa toda. Estou viajando para Milão na quarta-feira e vou me encontrar com os responsáveis italianos."

³⁵⁵ A carta (traduzida para o português porque publicada no jornal do Brasil) é citada por Leonor Amarante: "O protesto cultural toma aqui uma súbita expansão, e isto é somente o início! Há verdadeiramente um sentimento muito forte de solidariedade por parte dos intelectuais franceses com relação a seus colegas brasileiros. Isto prova que pessoas como você, como Mário Pedrosa, como os artistas residentes na Europa, souberam estabelecer verdadeiras amizades e criar uma corrente de simpatia entre os dois extremos do Atlântico. Penso que se pode ver nisso uma vitória moral da inteligência brasileira" (RESTANY apud AMARANTE, 1989, p. 183).

³⁵⁶ Tradução nossa: "nunca dever de amizade me pareceu mais inútil, nunca minha própria revolta me pareceu tão impotente".

De certa forma, este desejo transparece pela carta enviada por Restany aos artistas convidados a participar da sala especial.

Embora, no texto, o crítico deixe claro que a decisão de deixar o cargo de comissário da sala Arte e Tecnologia não consitui o desligamento automático dos artistas convidados da Bienal, ele sublinha que, apesar “das imperfeições estruturais” da Bienal de São Paulo, ela ainda é o evento artístico mais importante da América Latina:

J’aime trop le Brésil, j’y ai trop d’amis directement concernés par ce problème, pour rester insensible moi-même. J’ai été amené à rédiger et à faire circuler dans les milieux de la presse parisienne une pétition prenant à parti la politique du gouvernement brésilien en matière de presse. Je ne puis donc me rendre au Brésil cet été pour la Biennale. Ce problème est le mien. Il n’est pas le vôtre. Je vous rappelle que malgré ses imperfections de structure, la Biennale de São Paulo demeure l’évènement artistique capital de l’Amérique Latine. J’avais espéré pouvoir réformer certains vices organiques de la Biennale. La salle Art et Technologie est le produit de cet espoir³⁵⁷.

Em seguida, o crítico passa a enumerar as razões pelas quais os artistas deveriam participar, resumidas nos seguintes três pontos: origem do convite (Presidente Matarazzo e não governo brasileiro); participação deles se daria na sala Arte e Tecnologia e não na competição oficial; caráter transnacional da sala que torna os artistas livres de participar sem representar o próprio país de origem.

Restany conclui a mensagem informando que a organização da sala seria realizada por uma comissão formulada *ad hoc* pela Fundação Bienal. Restany enviou cópia da carta enviada aos artistas da sala Arte e Tecnologia ao presidente da Fundação, Ciccillo Matarazzo, juntamente à sua carta de demissões, na qual o crítico explica que sua decisão de aderir ao boicote é de ordem sentimental-afetiva: com o envolvimento de Niomar Moniz Sodré Bittencourt, amiga íntima de longa data, Restany se vê costringido a tomar uma posição diante das ações intimidatórias e repressivas do regime. Mas, enquanto o crítico apresenta suas demissões, revela outros planos para a realização da sala Arte e Tecnologia:

³⁵⁷ A carta encontra-se no Anexo M, p.305. Tradução nossa: “Eu amo demais o Brasil, tenho muitos amigos diretamente afetados por esse problema para não me sentir atingido. Isso me levou a escrever e fazer circular nos meios de comunicação da imprensa parisiense uma petição que se manifestasse contra a política do governo brasileiro na imprensa. Então, eu não poderei ir ao Brasil neste verão para a Bienal. Este é meu problema. Não seu. Lembro-lhe que, apesar das imperfeições de estrutura, a Bienal de São Paulo continua sendo o evento artístico mais importante da América Latina. Eu esperava poder reformar alguns vícios orgânicos da Bienal. A Sala de Arte e Tecnologia é o produto dessa esperança”.

Je tiens cependant à assumer jusqu'au bout mes engagements à votre égard: vous savez dans quelle estime personnelle je vous tiens. Aussi resterai-je, en Europe, le coordinateur des opérations concernant la salle spécial "Art et Technologie". Je vous propose de nommer sur place à San Paulo une commission chargés de l'installation de la salle. Waldemar Cordeiro pourrait être l'animateur: il connaît parfaitement le problème.³⁵⁸.

Embora fosse pública a sugestão de Restany de designar Cordeiro coordenador da sala Arte e Tecnologia³⁵⁹, na imprensa não encontrou-se registro da proposta de Restany de participar da X Bienal na qualidade de "coordenador europeu" da sala. A carta de Restany, datada 10 de junho de 1969, foi enviada uma semana antes da reunião durante a qual concretizou-se o manifesto *Non à la Biennale*. O artigo de Pedrosa/Rodolpho, *No a la Biennale*, foi publicado em 11 de julho de 1969.

Cordeiro, no entanto, pede demissão do cargo de membro da comissão da X Bienal, na espera do convite oficial para participar da sala Arte e Tecnologia, na qual estava incluído como artista, segundo e quanto declarado por ele na carta datada 9 de junho de 1969 e destinada a Restany:

Non sono stato invitato dalla giuria nazionale perché parteciperò alla sala speciale della tua mostra . Però non ho ancora ricevuto l'invito formale. Ciò nonostante sto preparando il mio lavoro, sviluppando ricerche comunicative nel campo dell'uso del calcolatore.

Os eventos não seguirão o curso esperado por Restany, pois Waldemar Cordeiro, em uma carta datada 18 de julho de 1969, informa a Restany sobre ter saído definitivamente da Bienal, escolhendo o caminho da "dupla contestação":

Caro Pierre, ho scelto la doppia contestazione. Anche contro quelli che si vendono senza essere stati comprati. È il suicidio romantico. Ma delle Belle Arti Moderne non me ne importa proprio più nulla. Del resto non avrei mai accettato senza la tua presenza, specialmente dopo che ti hanno considerato persona "non grata."³⁶⁰.

358 Tradução nossa: "Desejo cumprir meus compromissos com você até o fim: você sabe a estima que tenho para você. Na Europa, continuarei coordenando as operações da sala especial "Arte e Tecnologia". Proponho que você nomeie em São Paulo uma comissão encarregada da montagem da sala. Waldemar Cordeiro poderia ser o coordenador: ele conhece perfeitamente o assunto".

359 A informação da proposta de Restany de designar Cordeiro, já membro da comissão da X Bienal, como coordenador da sala tinha sido publicada por Mário Pedrosa/Luís Rodolpho (RODOLPHO, 1969a).

360 Tradução nossa: "Caro Pierre, escolhi o caminho da duplo contestação. Mesmo contra aqueles que se vendem sem terem sido comprados. É um suicídio romântico. Mas eu não me importo mais com as

A “contestação dupla” de Cordeiro põe definitivamente fim ao projeto de Restany de realizar a sala Arte e Tecnologia³⁶¹, uma frustração que o crítico compartilhou com o Presidente da Fundação Bienal, Ciccillo Matarazzo.

III Episódio: o mapa mundi do boicote

No artigo *Non à la Biennale de São Paulo*, publicado em 11 de julho de 1969 no *Correio da Manhã*, foi Mário Pedrosa, com o pseudônimo de Luís Rodolpho, a fornecer uma reconstrução detalhada das etapas que levaram à constituição de um movimento internacional de oposição ao regime militar brasileiro.

Pedrosa abre o artigo fornecendo um quadro claro da situação de crise vivida pelos organizadores da X Bienal:

A X Bienal de São Paulo corre o risco de ser contestada e não ser realizada mesmo. Ou realizada de maneira inexpressiva. Uma crise que vem ganhando força há três meses, sob as vistas alarmadas da Fundação Bienal de São Paulo e do Itamarati, cujos esforços desesperados – e sigilosos – não têm encontrado êxito. (RODOLPHO, 1969a)

Belas Artes Modernas. Afinal, eu nunca teria aceitado sem a sua presença, especialmente depois que te consideraram persona indesejada”.

³⁶¹ O debate sobre a realização de uma edição da Bienal de São Paulo dedicada ao tema Arte e Tecnologia ou Arte e Comunicação, continuou nos anos, acompanhando os diálogos entre Matarazzo e reconhecidos intelectuais até 1973, ficando no limbo das frustrações, tanto do presidente da Fundação, quanto dos críticos que se confrontaram com a ideia. No caso de Restany, o crítico conversou com Matarazzo sobre o assunto até 1971, quando Restany aconselhou ao presidente incluir na discussão o crítico René Berger. Conforme informado por Walter Zanini, Francisco Matarazzo Sobrinho visitou René Berger, então presidente da AICA, em fins de 1970 em Genebra, solicitando a colaboração do crítico no processo de reestruturação do formato da XI Bienal (1971) e para “planos futuros do órgão”. Em troca de correspondência ocorrida em 1971 entre o presidente da Fundação e Berger, este último forneceu conselhos sobre a reestruturação da entidade, propondo para a II Mesa redonda de críticos de arte e comissários, prevista para a véspera da abertura da XI Bienal, o tema “Arte e Comunicação” (FREIRE; ZANINI, 2013, p.175). Matarazzo continuou a se comunicar paralelamente com Restany sobre o assunto, reconhecendo ao crítico os méritos de ter contribuído a avançar no processo de reestruturação do formato bienal. Em carta datada 25 de novembro de 1971, o presidente informa Restany sobre os assuntos tratados na mesa cujos temas foram: 1) Reestruturação Bienais; 2) Arte e Comunicação; 3) Arte e Tecnologia. A partir da mesa organizada por Berger, tomou espessura a proposta de reorganização da Bienal, avançada pelo filósofo Vilém Flusser na 24ª *Assemblée Geral da Associação Internacional de Críticos de Arte* (1972). O debate em Paris confrontou a reformulação proposta pelo filósofo para a XII Bienal de São Paulo (1973) e o boicote organizado pelo crítico francês Pierre Restany à Bienal de 1969. Flusser, na qualidade de secretário técnico da XII Bienal, avançou na ideia de uma Bienal feita não de obras mas de equipes especializadas em trabalhos estéticos, compostas por artistas, teóricos, museólogos e especialistas em comunicação de massa. Ao final de 1972, depois de muitas cartas e telegramas enviados e de muitas promessas abandonadas pela presidência da Fundação, Flusser se desligou definitivamente de suas funções. Suas idéias foram apenas parcialmente integradas ao “Laboratório de Comunicações”, um dos “núcleos” expositivos da XII Bienal, inaugurada em 1973.

Na sequência, Pedrosa vai construindo o mapa do boicote através de dados e informações que permitem reconstruir o movimento da onda de constestação. Apesar da declaração de não participação à Bienal feita pela União Soviética, continua Pedrosa, o primeiro país a se manifestar oficialmente contra a X Bienal foi a Holanda³⁶², na pessoa de Eduard de Wilde, diretor do Museu Stedelijk de Amsterdam e comissário holandês na Bienal.

A informação fornecida por Pedrosa encontra confirmação na carta³⁶³ enviada por Eduard de Wilde a Julio le Parc, datada 10 de junho de 1969 e, consequentemente, anterior ao dia da reunião de artistas e críticos realizada no Museu de Arte Moderna de Paris em 16 de junho de 1969, na qual o diretor do *Stedelijk Museum* informa o artista de ter já enviado comunicação oficial ao *Ministre des Affaires Culturelles*, pedindo a destituição do cargo de comissário de seleção da X Bienal de São Paulo e explicando as objeções dos artistas holandeses contra uma eventual participação da Holanda em uma Bienal organizada por um governo que atuava na direção de uma dura repressão da liberdade. Apesar dos esforços feitos pela embaixada brasileira na Holanda e das tentativas de mediação do embaixador holandês no Brasil, de Wilde defende firmemente a decisão tomada pelos artistas, determinando a saída da Holanda da Bienal, na qual os Países Baixos voltaram a participar somente em 1979³⁶⁴ (XV Bienal de São Paulo), ou seja, dez anos depois do boicote (AMARANTE, 1989, p. 184).

À tomada de posição da Holanda, seguiu-se a reunião de artistas e críticos que, em 16 de junho de 1969, reuniram-se no Museu de Arte Moderna de Paris em um encontro aberto para discutir a posição que artistas, críticos e intelectuais iriam tomar diante da situação vivida pelos artistas brasileiros. O encontro conseguiu reunir 321 pessoas, dentre elas muitos eram artistas latino-americanos exiliados ou residentes no exterior. Dentre eles, importante foi o papel exercido por Julio Le Parc³⁶⁵, na época dos fatos residente em Paris, e Hélio Oiticica³⁶⁶, que não presenciou fisicamente ao encontro.

³⁶² A informação de Pedrosa sobre a tempestiva tomada de iniciativa da Holanda é reiterada por Niomar Bittencourt no já citado artigo publicado no *Correio da Manhã* em 21/09/69.

³⁶³ A Carta foi usada como documentação complementar do dossier *Non à la Biennale* e por isso no fundo da página encontram-se os nomes dos artistas e críticos que já tinham manifestado a vontade de renunciar a participação da X Bienal de São Paulo (Daniel Buren, Hugo Demarco, François Morellet, Le Parc, Gerard Gassiot-Talabot, Lygia Clark, Sérgio Camargo, Pierre Restany, Takis Vassilakis).

³⁶⁴ Como a Holanda, a União Soviética também ficou dez anos afastada da Bienal de São Paulo.

³⁶⁵ Cópia da documentação *Non à la Biennale* foi encontrada nos arquivos pessoais do artista Le Parc, conforme relatado por Cristina Rossi.

³⁶⁶ Assim como Lygia Clark, Oiticica passou o período de maior repressão do Brasil fora do País. O artista deixou o Brasil, mudando-se para Londres, em 3 de dezembro de 1968, por coincidência, apenas 10 dias antes da emanção do AI-5, para preparar sua exposição na Galeria *White Chapel* de Londres,

O maior contributo deste último consistiu na redação de uma carta dirigida aos integrantes da segunda comissão francesa escolhida, presidida por Ivon Taillandier, para representar a França na Bienal paulista, após a primeira comissão, chefiada pelo crítico Gérald Gassiot-Talabot, ter desistido do projeto. A carta, datada 10 de junho de 1969, era um dos anexos que completava a documentação do *dossier Non à la Biennale* apresentado na reunião do dia 16 de junho e que marca o posicionamento da França, e de Restany, diante o clima de censura do governo brasileiro.

Durante a reunião do dia 16 de junho, a Suécia, através de Pontus Hulten, diretor do Museu de Arte Moderna de Stocolmo e comissário da delegação sueca na Bienal de São Paulo, retirou a participação do seu País da Bienal, recebendo o apoio da imprensa e do governo sueco.

Logo após a assembleia geral de artistas e intelectuais em Paris, outros países aderam ao boicote, oficializando a própria desistência aos respectivos governos.

Abrindo um parêntese para os Países da América Latina, conforme informado pela historiadora e curadora Cristina Rossi³⁶⁷, um dos primeiros a se manifestar no hemisfério sul foi o muralista mexicano David Alfaro Siqueiros³⁶⁸, ao qual se uniram os nomes dos conterrâneos Alberto Gironella e Rufino Tamayo. Seguiu-se a resposta argentina que, através de Silvia Ambrosini, designada comissária da delegação argentina, aderiu ao boicote após ter recebido uma comunicação da comissão brasileira da Associação Internacional das Artes Plásticas³⁶⁹ (ROSSI, 2008, p. 45).

cuja abertura ocorreu no dia 24 de fevereiro de 1968. Enquanto em Paris ocorria, no dia 16 de junho, a Assembleia Geral organizada por Restany, Oiticica encontrava-se em Londres. O artista voltou para o Brasil em janeiro de 1970, deixando novamente o País em junho do mesmo ano, para participar da exposição *Information* do Museu de Arte Moderna de Nova York, onde o artista apresentou *Tropicália* negando veementemente representar o Brasil (“I am not here representing brazil (...) the ideias of representing-representation-etc. are over”, trecho do texto do catálogo da mostra, abril 1970, número de Tombo: 0324/70). Um mês depois da exposição voltou para o Rio, onde ficou até o final do ano de 1970, quando viajou para Nova York com uma bolsa da Guggenheim. Voltou definitivamente no Brasil em 1978, dois anos antes da sua morte (02 de março de 1980).

³⁶⁷ Cristina Rossi é autora do artigo *Julio Le Parc*. No artigo, a fonte citada como referência é o artigo “To Bienal or not to Bienal: San Pablo: protesta y abstención”, publicado na revista argentina *Análisis*, núm. 437, 29 de julho - 4 de agosto de 1969, p.70.

³⁶⁸ Siqueiros, aos 73 anos, iria apresentar na Bienal um grande painel *Marcha da Humanidade da América Latina*, que ocuparia uma sala de 200 m² (AMARANTE, 1989, p. 184).

³⁶⁹ A IAA/AIAP foi criada após a terceira Conferência Geral da UNESCO, organizada em Beirute (Líbano) em 1948. O Diretor Geral foi encarregado de realizar uma pesquisa sobre como os artistas podiam contribuir em alcançar os propósitos da UNESCO. Os principais objetivos da pesquisa consistiam em: evidenciar os obstáculos sociais, econômicos e políticos que os artistas enfrentavam no exercício de sua arte; informar sobre as medidas que podiam ser tomadas para remover ou mitigar esses obstáculos; individualizar os meios que lhes permitiriam melhorar suas condições de trabalho e garantir a liberdade de expressão. Fonte: <http://www.aiap-iaa.org/spanish/acerca.htm>. Acessado em 01/03/2018.

3.2.4.3 Êxodo

O centro geográfico da segunda frente do boicote foi americano, representado, *in primis*, pelo artista Hans Haake, o primeiro que, aderindo ao boicote já proclamado na França, abriu o caminho aos outros artistas contemplados para representar a seleção norte-americana na Bienal.

Mais uma vez, foi uma carta enviada por Haake³⁷⁰ ao chefe da CAVS do MIT, Gyorgy Kepes, a desencadear o processo de boicote, utilizando a imprensa como instrumento de propagação das informações. Na carta, citada no o artigo *No rush for reservation*, publicado pela jornalista Grace Glueck na coluna Artes Plásticas do *New York Times* de 6 de julho de 1969, o artista resume o clima de insatisfação vivido por aqueles artistas contrários às políticas promovidas pelo governo norte-americano que, nas palavras de Haake, “prosseguia em uma guerra imoral no Vietnam e apoiava vigorosamente os regimes fascistas, no Brasil e em outros lugares do mundo.”³⁷¹

De acordo com James Green, em 1969, na imprensa norte-americana vinha se ampliando a discussão sobre o recrudescimento da repressão no Brasil e, conseqüentemente, questionada a continuidade da ajuda militar e financeira norte-americana à ditadura.

Como consequência do posicionamento de Haake, outros 8 artistas dos 23 convidados por Kepes decidiram não participar da exposição. Com a circulação da carta na cena artística contemporânea e na imprensa americana e estrangeira, ganhou mais peso a profunda desilusão de um certo segmento da sociedade norte-americana com a política externa de Washington, desilusão fundada principalmente na guerra ao Vietnã. Nessa perspectiva, o protesto dos artistas alcançou, em termos de visibilidade,

³⁷⁰ A carta é citada por Pedrosa (Luís Rodolpho) no artigo de 11 de julho de 69, onde o crítico, depois de fornecer um quadro geral das adesões europeia e latino americana ao boicote, introduz a questão americana com o subtítulo “Os americanos entram em ação”. No texto do artigo, Pedrosa relata os protestos de artistas norte-americanos que, “não concordando com as táticas repressivas do regime brasileiro, têm criado sérias dificuldades para o comissário norte-americano Gyorgy Kepes” (RODOLPHO, 1969a).

³⁷¹ A carta, datada 22 de abril de 1969, foi originariamente escrita em inglês e sucessivamente traduzida para o francês por Jean Clay, com o objetivo que circulasse entre os artistas reunidos em Paris. A carta é um dos anexos do *dossier Non à la Biennale* (FR ACA PREST TOP AML 018 33). Conforme informado por John R. Blakinger, Clay enviou à Kepes uma cópia do *dossier Non à la Biennale* juntamente a uma carta onde o diretor da revista *Rhodo* informava que os artistas brasileiros residentes na Europa (Clark e Oiticica, dentre outros) estavam se manifestando contra o governo brasileiro recusando-se de participar da X Bienal. Na carta, Clay afirma que “participar da Bienal significava apoiar as ideias e os ideais cegos do fascismo” (BLAKINGER, 2016, p. 15).

uma exposição tamanha que o boicote veio a se configurar como uma operação de relações públicas com impacto internacional.

Quanto a Kepes, o posicionamento ideológico e político do fundador do CAVS oscilava entre colaboração e comunicação. Segundo a análise de Blakinger, a linha de pensamento e de ação de Kepes era orientada por uma “estética da colaboração”. Com a expressão “estética (e ética) da colaboração” Blakinger faz referência aos dois modelos ambíguos de intercâmbio interdisciplinar adotados pelo CAVS do MIT durante a Guerra Fria: um baseado no princípio da colaboração/cumplicidade, segundo o qual os estudos do CAVC eram alinhados à agenda política norte-americana, e outro orientado à colaboração/conversão, com o intuito de criar reais mudanças sociais, culturais e políticas na sociedade. Blakinger mostra como estas duas contraditórias tendências estavam ao mesmo tempo presentes na abordagem de Kepes à produção artística: Kepes estava profundamente comprometido com a conversão sem, porém, conseguir escapar da cumplicidade (BLAKINGER, 2016).

Para afastar as possibilidades da não participação dos EUA na Bienal de São Paulo, o governo brasileiro, conjuntamente com o Departamento de Estado e o *Smithsonian Institution*, tentou intervir diretamente na questão antes que as dúvidas levassem ao fracasso da operação, com a consequência de afetar as relações amistosas entre Washington e Brasília (GREEN, 2009, posição Kindle 2892).

Charles Meyer, secretário assistente de Estado para Assuntos Interamericanos e Jack Kubisch, especialista em assuntos brasileiros, reuniram-se com o embaixador brasileiro Mario Barboza para definir a estratégia que iria ser adotada para realizar a exposição de Kepes. A primeira tentativa, falida, foi tentar convencer os artistas que tinham manifestado a vontade de se retirar da manifestação. Apesar da tentativa do governo norte-americano de atrasar a comunicação oficial de desistência dos EUA, a comunicação oficial da não realização da exposição de Kepes veio do próprio curador que, no dia 14 de julho, juntamente à *Smithsonian*, convocou uma coletiva de imprensa para comunicar a decisão de não apresentar no Brasil uma mostra incompleta (GREEN, 2009, posição Kindle 2904).

A partir desse momento, sucederam-se várias desesperadas tentativas de apresentar uma mostra alternativa que pudesse garantir a presença norte-americana na Bienal, dentre elas, uma seleção da coleção Rockfeller, cujo envio foi negado pela Fundação que representava a coleção. Há poucos dias da abertura da X Bienal, o

governo brasileiro decidiu intervir com mais vigor, delegando Humberto Affonseca, empresário brasileiro e financiador da Bienal, a tarefa de encontrar, com o apoio do cônsul geral brasileiro em Nova York, uma galeria disposta a colaborar. A questão parecia resolvida quando Leo Castelli decidiu emprestar 33 gravuras de Roy Lichtenstein e Jasper Johns, para depois voltar ao estado inicial uma semana antes da abertura. Nessa altura, o Brasil teve que aceitar a não participação dos Estados Unidos na Bienal (GREEN, 2009, posição Kindle 2943).

É interessante observar que, no caso da X Bienal de São Paulo, o cavalo de Tróia da penetração norte-americana no sistema da arte brasileira iria se dar através da tecnologia, objeto de pesquisa tanto do CAVS do MIT, quanto de Restany. A observação torna-se ainda mais emblemática se pensamos que, especialmente no contexto norte-americano, o desenvolvimento da tecnologia sempre esteve atrelado às lógicas militares do Estado, fato que torna a escolha do coordenador de uma instituição de pesquisa ligada ao governo dos EUA, como o MIT, como curador da delegação norte-americana, a definição de uma estratégia geopolítica sem equívocos. Pois, às opiniões de quem julgou o não acontecimento da sala Arte e Tecnologia (nos moldes previstos por Restany) e a não participação da delegação norte-americana ao evento uma ocasião perdida para a arte brasileira, acrescentaram-se as dúvidas de quem considerou o boicote da Bienal uma oportunidade auto-negada, pelos próprios artistas, ao direito de expressão e de contestação a partir do *locus* da instituição. O próprio Kepes, durante a coletiva de imprensa na qual tornou pública a decisão dos artistas norte-americanos de não participar do boicote e a consequente renúncia do CAVS/MIT, lançou uma dúvida sobre a eficácia de renunciar a participar da Bienal, especulando acerca do impacto que a arte norte-americana poderia ter provocado no despertar da vida cultural brasileira. Evitando assumir uma postura unívoca e clara sobre a questão da censura e da repressão militar no Brasil, Kepes escolheu a via da diplomacia, e sintetizou suas ideias no provérbio chinês: “É melhor acender uma vela do que amaldiçoar a escuridão”³⁷².

Quanto a Restany, seu desejo de deixar uma marca na história da bienal e na sua reorganização formal naufragou na frustração de um encontro não ocorrido, ao qual somou-se, na década seguinte, o insucesso brasileiro do Naturalismo Integral.

³⁷² Rebouças, Julia. *Arte porque sim*. Catálogo XXXII Bienal de São Paulo. São Paulo, p. 33.

Figura 49 - **Amazônia Atlântica** (série *Invasão, etnocídio e apropriação cultural*), Jamie Lauriano, 2015. Lápis dermatográfico e pemba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) sobre algodão preto.
Foto cedida pelo artista.

4. A AMAZÔNIA COMO LUGAR DE CONFLITO: A RESPOSTA BRASILEIRA AO MANIFESTO DO NATURALISMO INTEGRAL

Hay dos brasiles. Están separados por un abismo, opuestos. Rural e industrial. Hay un Brasil avanzado tecnológicamente y hay un Brasil donde todavía resuenan en la literatura de cordel, acordes y mitologías de un cancionero ibérico medieval. Miserable y rico, o dividido entre el buen salvaje y el capitalismo salvaje.³⁷³

Paulo Herkenhoff

Com o Manifesto do Naturalismo Integral, a relação de Pierre Restany com a crítica brasileira deteriora-se definitivamente. Depois da expedição amazônica de 1978³⁷⁴ nas águas do Rio Negro e das decorrentes acusações de neocolonialismo cultural movidas ao Manifesto do Rio Negro e seus mentores, o crítico francês voltou apenas em 1979, ano do lançamento oficial³⁷⁵ do manifesto nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Curitiba, para não regressar mais ao Brasil.

Para entendermos as razões de tal desencontro, é oportuno refletir, por um lado, sobre o modelo desenvolvimentista que caracterizou o contexto histórico-político no qual se insere o último capítulo da atuação de Restany no Brasil e, por outro, sobre as implicações ecológicas de um manifesto que, apesar dos esforços de seu principal promotor de limitá-lo ao campo da crítica de arte e da filosofia, fomentou e antecipou o debate sobre a internacionalização da Amazônia que viria a adquirir maior vigor e preponderância a partir dos anos 80.

Quanto ao contexto histórico no qual o manifesto se insere, observa-se que a sociedade brasileira do final da década de 1970 se encontrava em uma fase muito

³⁷³ HERKENHOFF, Paulo. **Brasil (es)/Brazil(s)**. Lápis no.134-135, Madrid, julho/setembro 1997, p. 21. (ICAA Record ID: 1075090). Tradução nossa: “Existem dois brasis. Separados por um abismo, são opostos. Rural e industrial. Há um Brasil tecnologicamente avançado e há um Brasil onde ainda ressoam na literatura de cordel, acordes e mitologias de um cancionero ibérico medieval. Miserável e rico, ou dividido entre o bom selvagem e o capitalismo selvagem”.

³⁷⁴ Quanto à arte latino-americana, vale a pena ressaltar que 1978 é também o ano de duas manifestações importantes da história da arte brasileira: a exposição *América Latina: Geometria Sensível*, curada por Roberto Pontual no Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, e a I Bienal Latino Americana de São Paulo, criada com o intuito de “proporcionar aos artistas e intelectuais da América Latina um ponto de encontro e a possibilidade de – em conjunto – pesquisarem, debaterem e, se possível, estabelecerem o quanto se poderá chamar de arte latino-americana” (Catálogo I Bienal Latino-Americana de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978).

³⁷⁵ Apesar do manifesto do Rio Negro ser lançado no Brasil em julho de 1979, os primeiros artigos da imprensa brasileira, que trataram do assunto, datam o ano de 1978. A explicação disto encontra-se na entrevista realizada por Olívio Tavares de Araújo com Pierre Restany em outubro de 1978, na qual o jornalista brasileiro relata que, naquele ano, o Manifesto tinha sido divulgado mundialmente (TAVARES, 1978, p. 3).

diferente daquela que coincidiu, na década de 1960, com o maior período de atuação de Restany no continente Latino-Americano.

A redemocratização do debate político, a maior acessibilidade aos espaços destinados à manifestação do pensamento, assim como o surgimento de uma consciência ecológica coletiva na sociedade brasileira, são alguns dos elementos que caracterizam o contexto que subjaz ao lançamento do Manifesto do Naturalismo Integral no Brasil. Além disso, se, nas suas anteriores incursões latino-americanas, Restany tinha frequentado os grandes centros urbanos dos dois maiores países “subdesenvolvidos” (ora distantes, ora próximos, por analogias, dos centros urbanos do “primeiro mundo”), em 1978 o crítico chegou pelo norte, sediando sua empreitada na Amazônia, o lugar que, desde sua “invenção”, vive em um paradoxo sem aparente solução por ser, ao mesmo tempo, a periferia do Brasil (periferia, por sua vez, do “primeiro mundo”) e o centro de uma economia de escala planetária.

Nessa perspectiva, o Manifesto do Rio Negro tem como pano de fundo o auge do processo de modernização e industrialização promovido pelo regime militar e a Amazônia que, com suas especificidades geográficas e geo-políticas de alcance internacional, reforça-se como lugar estratégico de uma política expansionística impulsionada pelo processo de aceleração das metas.

Nesta terra onde o “mito do paraíso” se confunde com o “mito fundador”³⁷⁶, onde as invenções históricas e as construções culturais se sedimentam como “naturais”, a Amazônia, assim como o Brasil, é uma criação dos conquistadores europeus cujo valor simbólico ainda é atual.

É, provavelmente, neste aspecto que reside a contemporaneidade do Manifesto do Naturalismo Integral e das discussões que dele se originaram: no tornar centro do debate as oposições centro/periferia, cidade/natureza, global/local, nós/eles, emblematicamente presentes no passado e no presente da Amazônia.

É com o grito “Amazonia é nossa”, que em tempo de ditadura serviu para abrir o caminho da intervenção militar na região norte, que ainda hoje se legitima a invasão de terras indígenas e seu consequente genocídio. Hoje, como ontem, este lema é usado, quando necessário, para inventar uma suposta ameaça estrangeira, ao mesmo tempo em que a floresta é entregue às grandes mineradoras e aos grupos multinacionais.

³⁷⁶ Ver CHAUÍ, Marilena. **Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Albano, 2000.

Figura 50 – **Panflêto do Simpósio “Amazonia é Nossa”**, organizado pela Câmara dos Deputados do Brasil, entre 11 e 14 de setembro de 1979. ACA – Fundo Pierre Restany.

Quanto ao segundo ponto, as implicações ecológicas do manifesto estão diretamente ligadas ao contexto político da década de 1970 e à insurgência de uma consciência coletiva sobre o papel fundamental que a floresta amazônica desempenha na manutenção do equilíbrio ecológico mundial. Observa-se que, no caso brasileiro, os momentos da Redemocratização e do surgimento da consciência ecológica se combinaram em uma relação de recíprocas influências, contribuindo a tornar a crítica ao modelo desenvolvimentista do país um ato de protesto que finca suas raízes nos movimentos ambientalistas³⁷⁷.

A década de 1970 marca o despertar da consciência ecológica no mundo e alguns acontecimentos o demonstram: Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente em Estocolmo (1972), o surgimento do paradigma teórico da ecologia política, a proliferação de movimentos sociais ecologistas, a crise ecológica como crítica ao marxismo como modelo explicativo do funcionamento da sociedade. A suposta imensidão dos recursos naturais deixa lugar à mais-valia da natureza, que se descobre ser finita. Pela primeira vez, os problemas de degradação do meio ambiente

³⁷⁷ Entre 1978 e 1982, três grandes mobilizações marcaram a história da constituição de uma rede de ativistas ambientalistas e da participação da sociedade civil nos movimentos em defesa do meio-ambiente: a campanha em Defesa da Amazônia (1978), a Campanha contra a Utilização de Energia Nuclear (1980) e o Adeus Sete Quedas contra a hidrelétrica de Itaipu.

provocados pelo crescimento econômico são percebidos como um problema global, que transcende a agenda política dos países em particular, e coloca em questão a soberania nacional de extensos territórios não devidamente protegidos.

Foi nesse clima que, no campo artístico, surgiram as críticas ao modelo desenvolvimentista e a manifestação de um certo antiamericanismo (ou antiestrangeirismo) ecológico de matriz latino-americana. Se, em 1971, o artista argentino Uriburu propunha um continente latino-americano “unido pela Natureza” (PLANTE, 2012, p. 329), em 1976, Pedrosa postulava a existência de um quarto reino “mais pra lá dos três tradicionais da natureza, o animal, o vegetal, o mineral, quer dizer, o reino da arte”, posicionado na linha abaixo do Equador (PEDROSA, 2013, p.105).

O recorte, aqui proposto, dos textos críticos produzidos por artistas, jornalistas e intelectuais em resposta ao Manifesto do Naturalismo Integral, foi feito tendo em consideração a distinção entre as reações que recusaram a proposta “naturalista” de Restany e aquelas que, por não se limitar ao ofício da crítica, acrescentaram o debate com a apresentação de novas propostas teóricas, aqui reunidas na categoria “opção terceiro-mundista” (*Manifesto do Rio Sena, Discurso aos Tupiniquins ou Nambás e Re-escrevendo a História da Arte Latino-Americana*).

Apresentando as respostas mais representativas e criativas elaboradas em resposta ao Manifesto de Pierre Restany, pretendemos abordar, neste último capítulo, as diferentes representações de paisagens presentes nos documentos analisados e a subjacente visões da arte: por um lado, a floresta exótica e “sublime” evocada por Restany através do conceito de “choque amazônico” e sua inserção na teorização de uma arte planetária e internacional e, por outro, a Amazônia enquanto território de luta e resistência no processo de construção da identidade brasileira nos escritos daqueles autores que, como Mário Pedrosa, Francisco Bittencourt e Frederico Moraes, pleitearam a afirmação de narrativas historicamente subalternizadas, contribuindo à criação de uma “gnose liminar”³⁷⁸, ou seja, de um novo lugar de enunciação na história da arte.

³⁷⁸ Ver MIGNOLO, Walter. **Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos.** In: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Caracas, v.6, n.11, jan, 1998.

4.1 “AMAZÔNIA É BRASIL”: A INTEGRAÇÃO NACIONAL E O SURGIMENTO DA CONSCIÊNCIA ECOLÓGICA BRASILEIRA.

Amazônia é uma palavra mágica.

Joaquim Xavier da Silveira³⁷⁹,
Presidente EMBRATUR (1967-1972)

Que imaginário sobre a Amazônia tornaram possível um monumento à violência como este ser erguido na floresta num momento em que o mundo está assombrado pela mudança climática. Se não formos capazes de nos entendermos na história e com a história, continuaremos caindo alegre e comodamente nas mesmas falsificações. Belo Monte é como um falso deslocado da modernidade no meio da floresta.³⁸⁰

Eliane Brum

Depois de quatro anos de ausência, em 1978, Restany volta ao Brasil, desta vez não como convidado de um órgão institucional ou da embaixada francesa, mas como integrante da expedição ao Rio Negro, um projeto realizado entre amigos, aparentemente sem nenhuma finalidade declarada.

O Brasil de 1978 é um país muito diferente daquele que o crítico tinha conhecido na década de 1960 e que, já no diário de 1974, descrevia com um certo saudosismo, ao evocar o exotismo e a exuberância da “cidade maravilhosa”.

Em 1978, o processo de redemocratização se encontrava na sua fase conclamada, com a vitória nas eleições do MDB³⁸¹, as manifestações no ABC Paulista³⁸² que, logo a seguir, levaram à criação do Partido dos Trabalhadores³⁸³.

³⁷⁹ PEREIRA, Osny Duarte. **A Transamazônica: prós e contras**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971, p.177.

³⁸⁰ BRUM, Eliane. **Belo Monte, empreiteiras e espelinhos**. El País, 07 de julho de 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/06/opinion/1436195768_857181.html. Acesso em: 05/05/2017.

³⁸¹ As eleições gerais de 1978, que ocorreram sob a égide de “uma abertura lenta, gradual e segura”, foram disputadas em um clima de bipartidarismo, com a participação de dois partidos políticos: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Apesar da eleição indireta do General João Batista Figueiredo candidato da ARENA, a oposição e a imprensa brasileira consideraram o resultado das eleições de 1978 como uma vitória antigovernamental pelo fato de o MDB ter tido, para o Senado, mais votos que a ARENA e ter recolhido vitórias nos Estados mais populosos e economicamente poderosos da Região Centro-Sul.

³⁸² Depois de um período marcado pela repressão promovida pelo regime militar (1968 – 1972), começou uma fase de “abertura política” da ditadura, que culminou com uma série de manifestações operárias ocorridas entre 1978 e 1980 na Região do Grande ABC, conhecidas como as greves do ABC Paulista.

Como observado por Pedrosa, profundamente envolvido no processo de transformação da esquerda brasileira e na construção de um partido costruído diretamente pelos trabalhadores, a emergência do movimento da classe operária no Brasil indicava que era preciso iniciar um trabalho de reconstrução da nação até então incompleta. Coerente com sua postura de teórico e militante, Pedrosa sabia que este processo de reconstrução só podia recomeçar por baixo:

De que se necessita é recomeçar por baixo, a partir realmente da vocação das regiões [do Brasil] e daí sim iniciar um trabalho imenso de reconstrução da nação através de assembléias constituintes regionais, que permitiriam ir ao encontro das necessidades do povo que habita essas regiões.³⁸⁴

Paralelamente ao processo de abertura e redemocratização da arena política, os esforços do governo no campo econômico se concentraram em direção de uma economia interna sólida, protecionista e nacionalista. Se, na década de 1950, o projeto desenvolvimentista resumido no lema “50 anos em 5”³⁸⁵ se realizava através de uma política de expansão econômica marcada pela abertura das fronteiras à indústria internacional, no final da década de 1970, com o slogan “Amazônia é Nossa”, o Governo Figueiredo³⁸⁶ (1979-1985) prometia ao povo brasileiro “integrar a Amazônia para não entregar” ao interesse estrangeiro.

O objetivo da nova estratégia desenvolvimentista era orientado ao desenrolamento de uma economia interna voltada ao uso dos próprios recursos naturais. Nessa perspectiva, respondendo aos critérios de uma economia de

³⁸³ O Partido dos Trabalhadores foi fundado em 10 de fevereiro de 1980 em São Paulo, no auditório do Colégio Sion, com a presença de 242 delegados de 18 estados, e militantes admitidos com direito a voz participam do ato de fundação do PT. Entre as primeiras assinaturas do Manifesto de Lançamento do Partido dos Trabalhadores tinha a de Mário Pedrosa.

³⁸⁴ O trecho do discurso de Pedrosa foi extraído do texto **Mário Pedrosa (5): do exílio ao PT (1970-1980)**, publicado no jornal on line do Coletivo Passa Palavra. Disponível em: <http://passapalavra.info/2009/11/14531>. Acesso em: 12/05/2018.

³⁸⁵ Lema do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), sintetizava o programa de governo de “50 anos de progresso em 5 anos de realizações”, segundo o ideal nacional desenvolvimentista de conduzir o Brasil a um rápido e sólido crescimento econômico, apoiado em três setores essenciais da economia: indústria, transporte e energia. O programa ou *Plano de Metas* foi consolidado em um conjunto de 30 objetivos a serem alcançados em diversos setores da economia. Na última hora, o plano incluiu mais uma meta, a 31a, chamada de meta-síntese: a construção de Brasília e a transferência da capital federal.

³⁸⁶ O Governo Figueiredo é também conhecido pelo “Relatório Figueiredo”, documento de mais de 7 mil páginas, produzido em 1967, com os relatos das violências praticada por forças de Estado contra povos indígenas no Brasil, nas décadas de 40, 50 e 60. Em 2015, o Relatório Figueiredo adquiriu valor de exibição na exposição *A Queda do Céu*, realizada no Poço das Artes, entre 20 de abril e 15 de julho, pela curadoria de Moacir dos Anjos.

fronteira³⁸⁷, a região norte (a Amazônia, mais especificamente) se tornou (ou nunca deixou de ser) um território de conquista, da mesma forma que séculos antes tinha ocorrido com os desbravadores europeus e que, em nossos tempos, ganhariam o nome de empreendedores.

Dois projetos nacionais de “obras faraônicas” foram representativos dos esforços feitos pelo governo brasileiro no sentido da integração da Amazônia ao território e à economia nacional: a construção das rodovias Transamazônica e Cuiabá-Santarem e o Projeto Radambrasil.

O primeiro projeto, começado em 1969 e concluído em 1974 no governo Médici (1969-1974), tinha como objetivo a “conquista” da Amazônia e sua integração na política econômica do País através do *Programa de Integração Nacional* a ser executado no quadriênio 70-74 e destinado ao financiamento de obras e de infraestruturas no Nordeste e na Amazônia.

Sob o título *Transamazônica povoará a selva*, O Estado de São Paulo, de 16 de junho de 1970, apresentava a ambição do projeto que, com 8 mil quilômetros planejados, prometia ligar a região Norte e Nordeste ao Peru e Equador:

De um grupo inicial de 6000 operários nordestinos, que trabalharão nas obras de construção das estradas Transamazônica e Cuiabá-Santarem, surgirão os pólos pioneiros para a colonização da Amazônia (PEREIRA, 1971, p. 153-154).

O projeto, que tinha entre suas finalidades não apenas a construção da terceira maior estrada do Brasil, como também a criação do monopólio da indústria madeireira e a promoção do turismo³⁸⁸ norte-americano na região, revelou-se desastroso desde as primeiras fases de sua atuação, devido às dificuldades logísticas da operação e os altos custos humanos e materiais³⁸⁹.

³⁸⁷O termo economia de fronteira foi cunhado pelo economista Kenneth Boulding, correspondendo ao sistema em que a natureza é provedora infinita de recursos destinados ao uso do homem e, concomitantemente, receptora sem limite dos subprodutos do desenvolvimento, na forma de poluição e degradação do meio ambiente.

³⁸⁸O projeto, aproveitando as facilidades de acesso que a rodovia Transamazônica iria trazer para a região do extremo norte brasileiro, previa a construção de moteis que pudessem atender o fluxo de turistas, sobretudo norte-americanos, atraídos pela oferta de *safaris* na região do Xingu. É nesse contexto que insere-se a declaração de Joaquim Xavier da Silveira, Presidente da EMBRATUR, que abre o parágrafo (PEREIRA, 1971, p. 177).

³⁸⁹Inaugurada em 27 de agosto de 1972, contou com 4.223 km, menos da metade dos km previstos no projeto originário.

Apesar das falências de um projeto considerado controverso desde sua fase de projeção, a construção da “estrada da Liberdade para o Terceiro Mundo”³⁹⁰ representou a conquista do progresso sobre o atraso. Em evento oficial, o presidente Emílio Garrastazu Médici celebrou a inauguração da Transamazônica derrubando uma castanheira gigantesca, árvore símbolo da região amazônica, sobre a qual foi pregada uma tarja com a seguinte escrita: “Nestas margens do Xingu, em plena selva amazonica, o Sr. Presidente da República dá inicio à construção da Transamazonica, numa arrancada historica para a conquista deste gigantesco mundo verde”.

A “arrancada histórica”, que simbolicamente afirmava a superioridade do homem sobre o “gigantesco mundo verde” é, segundo a jornalista Eliane Brum, o mais representativo monumento à barbárie provocada pelo processo de modernização do Brasil (BRUM, 2015).

Figura 51 – **Foto da castanheira cortada**, Maria Bonomi, 1973. Arquivo D’Ars.

O segundo projeto, desenvolvido pelo Ministério de Minas e Energia, teve um período de gestação e de realização mais longo ainda. Começado em 1970, terminou 15 anos depois, em 1985, e consistiu no mapeamento de imensas áreas geográficas do Brasil, inicialmente da Amazônia (entre 1970 e 1975), para depois ser expandido para

³⁹⁰ Segundo Osny Duarte Pereira, a Transamazônica superava o legado do canal do Panamá, pela ligação do Pacífico ao Atlântico e à Europa e por integrar Ecuador, Peru, Bolívia, Chile e Brasil em uma ‘Estrada da Liberdade para o Terceiro Mundo’ (PEREIRA, 1971, p. 409)

todo o território nacional. O projeto almejava a captação de imagens da superfície terrestre através de um radar instalado em um avião, simbolicamente denominado “caravelle”. O objetivo era constituir uma coleta de dados sobre recursos minerais, solo, vegetação, uso da terra e criação da cartografia da Amazônia e áreas adjacentes da região Nordeste. As imagens captadas permitiriam ter uma visão global e clara da superfície terrestre e da fisionomia do país.

"Desajustes, inconformidade, inadequação" ³⁹¹ são, segundo Orlando Maneschy, alguns dos termos que definem os resultados e as consequências nefastas dos planos utópicos que foram projetados para a integração da Amazônia e o futuro do País.

Paralelamente à política desenvolvimentista e ao processo de colonização interna atuado na região Norte do país, vinha emergindo, no plano internacional e nacional, o debate sobre a crise ambiental. A década de 1970 pode ser indicada como um marco do processo de tomada de consciência ecológica e para a instauração de uma nova ordem, na qual a crise do meio ambiente ganha espaço e visibilidade. Um dos acontecimentos mais importantes para a emergência da temática ambientalista na agenda política internacional foi a Conferência de Estocolmo, a reunião da ONU sobre meio ambiente e desenvolvimento que, em 1972 inaugurou o debate sobre a gestão dos recursos naturais e seus efeitos na crise ambiental.

Apesar das declarações proferidas pelos representantes brasileiros³⁹², que participaram do encontro manifestando uma clara resistência ao reconhecimento da importância da problemática ambiental, uma parte da sociedade civil brasileira estava pronta para abraçar a causa ambiental e abrir a discussão pública nacional sobre a relação entre ecologia e desenvolvimento econômico. Além disso, o processo de redemocratização em ato no Brasil proporcionou uma maior abertura e permeabilidade das instituições públicas e administrativas aos interesses e temas propostos pelas associações, movimentos políticos e pela sociedade civil em geral. Na segunda metade dos anos 70, as possibilidades de mobilização coletiva se expandiram até chegar, em 1978, à liberalização das formas de expressão política e à redução da censura prévia

³⁹¹ MANESCHY, Orlando. **Vetores e experimentações estéticas nas múltiplas Amazônias: por uma coleção amazoniana de arte da UFPA**. Em: Amazônia, Lugar de Experiência. Processos artísticos na região Norte dentro da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. org: MANESCHY, Orlando. Belém: Ed. UFPA, 2013, p.28.

³⁹² Na Conferência de Estocolmo de 1972, o Brasil liderou o bloco de 77 países em desenvolvimento que tinham posição de resistência ao reconhecimento da importância da problemática ambiental, sob o argumento de que a principal poluição era a miséria, a pobreza e o atraso econômico. A posição do Brasil - na época sob o governo militar - era a de "Desenvolver primeiro e pagar os custos da poluição mais tarde", como declarou o Ministro Costa Cavalcanti, na ocasião.

aos meios de comunicação³⁹³. Este conjunto de circunstâncias gerou as condições para o surgimento dos grupos ambientalistas³⁹⁴, que constituiriam a espinha dorsal do movimento brasileiro nos anos 1980, e cumpriram um papel determinante para o surgimento de uma consciência ecológica no Brasil.

Dentre eles, o Movimento Arte e Pensamento Ecológico (MAPE), um dos mais longevos movimentos ecologistas do país, teve como ato de fundação uma *performance* artística. Em setembro de 1973, em ato de protesto contra a poluição urbana, o artista plástico Emílio Miguel Abellá, caminhando pelo centro da cidade com máscara contra gases, denunciava a poluição e chamava a atenção dos transeuntes para o futuro da cidade e do planeta (URBAN, 2001, p. 39). Com esse protesto-espetáculo, Abellá deu origem à primeira manifestação ambientalista de rua em São Paulo, documentada em uma reportagem de O Estadão de São Paulo:

Com 54 anos de idade, magro, cabelos brancos, Miguel passou na tarde de ontem pela rua Sete de Abril (...) Os dizeres de um dos cartazes de Miguel: “O exercício da minha liberdade de protesto está garantido por princípios universais e humanos de respeito aos semelhantes, de acordo com os sagrados direitos do homem, numa campanha de defesa de sua saúde física e mental contra ao totalitarismo mecânico”³⁹⁵.

Diferentemente dos outros movimentos ambientalistas formados por especialistas de setores, os membros do MAPE não tinham *expertise* técnica na área. Isto fez com que o movimento se mantivesse distante dos cargos públicos ambientais e se voltasse mais intensamente para a sociedade civil, inclusive para a mobilização em prol da redemocratização. Os artistas, jornalistas, filósofos e intelectuais que compunham o movimento se apropriaram das estratégias expressivas e simbólicas dos novos movimentos sociais europeus, recorrendo especialmente à linguagem artística

³⁹³ No dia 13 de outubro o Congresso Nacional promulgou a Emenda Constitucional nº11 que extingue o AI-5.

³⁹⁴ No Brasil, os grupos ambientalistas dividiram-se entre “conservacionistas” e “socioambientalistas”. Os primeiros eram representantes de um *lobby* intelectual e econômico (formado principalmente por agrônomos, advogados, cientistas, gestores públicos) cujos interesses preservacionistas se combinaram sinergicamente com aqueles do nacional-desenvolvimentismo do Estado. Segundo a perspectiva conservacionista, a criação de áreas destinadas à proteção da Amazônia (parques, reservas, etc.) devia-se dar de forma compatível aos programas políticos do governo, resultando, na prática, na criação de zonas de amortecimento das áreas de desenvolvimento. Diferentemente dos conservacionistas, os movimentos socioambientalistas promoveram uma leitura crítica e de contestação da sociedade moderna e do capitalismo, incorporando o discurso ambiental à crítica do processo de industrialização em curso no país nos anos 70.

³⁹⁵ O trecho foi extraído da reportagem **Artista, com máscara e cartaz, contra poluição** do jornal O Estado de São Paulo de 1973. O artigo encontra-se no Anexo N, p.306.

como forma de expressão, organizando *vernissages*, *happenings* literários e atos lúdicos (ALONSO et al., 2007, p. 155-156).

Depois da primeira exposição organizada em São Paulo na Faculdade Paulista de Música, em 1973, o movimento ganhou uma sede na Praça da República, espalhando-se rapidamente. Em 1977, contava com a adesão de nomes importantes das artes plásticas: Darcy Penteado, Aldemir Martins, Cláudio Tozzi foram alguns dos artistas que aderiram ao movimento, participando das “cruzadas ecológicas” organizadas em várias cidades do país. Nesse mesmo ano, o MAPE organizou, em Curitiba, uma das exposições com maior adesão de artistas (94 artistas de diferentes estados), a mostra *Arte e Pensamento Ecológico*, que chegou a ocupar as ruas com o uso de *outdoors* distribuídos em diferentes pontos da cidade (URBAN, 2001, p. 49). Aldemir Martins, um dos artistas que ocupou os *outdoors* de Curitiba, defendeu a importância de transferir a arte para a rua como possibilidade de se aproximar do povo: “outdoor é uma arte de rua; a rua e o povo devem acostumar-se a ver artista de perto, para que não sejam mais vistos como marginais” (URBAN, 2001, p. 50).

O debate gerado pelo MAPE, além de estimular a insurgência de novos grupos³⁹⁶, movimentos e entidades em prol da defesa do meio ambiente, caracterizou-se pela marca dos princípios humanistas que consubstanciavam o discurso de Abellá, predominado por uma abordagem social e ética ausente na vertente conservacionista da época (URBAN, 2001, p. 41).

Além disso, a articulação política e a participação que o MAPE conseguiu atingir, tanto no campo artístico, quanto no do ativismo socioambiental, representam um ponto de reflexão sobre o papel cumprido por artistas e intelectuais durante os governos repressivos. Conforme afirmado por Nestor Garcia Canclini no texto *Vanguardias artísticas y cultura popular* de 1973:

El pasaje de la subversión ocasional a la participación orgánica en una transformación social obliga a plantearse la inserción de los artistas en las organizaciones políticas, sindicales, populares que trabajan por esa transformación.³⁹⁷

³⁹⁶ A jornalista Teresa Urban afirma, no texto **Missão (quase) impossível. Aventuras e desaventuras do movimento ambientalista brasileiro**, que o MAPE contribuiu com o surgimento de outros movimentos e grupos ambientalistas brasileiros, calculando que, na década de 1980, surgiram, apenas no Estado de São Paulo, 83 novos grupos ambientalistas, dos quais 57 na capital (URBAN, 2001, p. 41).

³⁹⁷ Tradução nossa: “A passagem da subversão ocasional para participação orgânica em uma transformação social nos obriga a considerar a inserção dos artistas nas organizações políticas, sindicais e populares que trabalham para essa transformação”.

Mas o que torna, na nossa opinião, o movimento de Abellá revolucionário e pioneiro, se comparado com outros movimentos ecologistas da época, é o fato de ter provocado, talvez, a primeira crítica ao modelo desenvolvimentista brasileiro, antecipando, de certo modo, o debate que caracterizou os últimos anos da ditadura militar. A crítica ao modelo econômico brasileiro foi publicada no editorial do primeiro número da revista *Pensamento Ecológico*, publicada entre 1978 e 1988 como desdobramento do MAPE, passando, em seguida, a acompanhar as manifestações dos artistas ligados ao movimento. No texto, o ataque é ao “modelo do desenvolvimento adotado no Brasil e demais países do Hemisfério Sul”, assim como à relação de dependência que os liga aos “povos do Hemisfério Norte” e ao expansionismo norte americano, devido ao uso e consumo da tecnologia gerada pelo Norte em troca da “idéia de acesso ao conforto material e melhoria da qualidade de vida”. A solução, para o MAPE, assim como para Pedrosa, vem de “baixo”, da base da sociedade civil e está inscrita na dimensão local:

Torna-se necessário buscar soluções ao alcance da comunidade: soluções simples e de baixo custo, realizadas em pequenas escala e que utilizem a mão-de-obra ofertada abundantemente (...) Pois, em verdade, há tempo, espaço, e mesmo condições antropológicas e culturais, entre os países do Terceiro Mundo, para extrair o que seja mais conveniente, atingidos estágios de produção equilibradamente, sem afundar nos mesmos impasses (URBAN, 2001, p. 50-51).

Inspirado, provavelmente, na ideia de *Small is beautiful*³⁹⁸ do economista alemão Ernst Friedrich Schumacher, o manifesto político do MAPE se distanciava de um discurso universalizante e identificava na dimensão “local” o centro da questão. De certa forma, a proposta programática do MAPE propunha aquilo que o sociólogo Walter Mignolo define como uma epistemologia de fronteira, “(...) *uma política de conhecimento que está, ao mesmo tempo, na raça, no corpo e nas histórias locais marcadas pela colonialidade*”³⁹⁹, uma prática que, implicando a formulação de

³⁹⁸ **Small is beautiful** (que em português recebeu a tradução de “O Negócio é ser pequeno”) é o título do livro publicado em 1973 pelo economista alemão Ernst Friedrich Schumacher, considerado o fundador da economia ecológica. O título do livro sintetiza a linha de pensamento do autor, cuja proposta consistia em investir numa economia de pequena escala, relacionada com as pequenas propriedades, com os pequenos negócios e, consequentemente, menos impactante do ponto de vista ambiental. Além disso, o subtítulo do livro, *Um Estudo de Economia que leva em conta as pessoas* (*Economics as If People Mattered*) acrescentava a ideia de uma economia “humanizada”, que pretendia levar os homens ao desenvolvimento de um trabalho criativo, de algo que estivesse impregnado de uma metafísica, ou seja, não mais uma economia dos cálculos, da despersonalização, do materialismo, mas uma economia para pessoas e a partir das pessoas.

³⁹⁹ Mignolo, Walter. Geopolítica de la ensibilidad y del conocimiento. Sobre (de)colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/es>.

interrogantes da enunciação (quando?, por quê?, onde?, de onde?, para quem?), levam-nos ao conhecimento necessário para imaginar e construir futuros globais.

Radicalizando mais ainda a análise de Urban, que define anti-desenvolvimentista as ideias contidas no texto do MAPE, podemos afirmar que o aspecto pioneiro da proposta avançada pelo movimento de Aballá está no caráter construtivo da crítica que, correndo em direção a “soluções simples e de baixo custo” em uma escala local, parece ser uma antecipação do conceito de “desenvolvimento sustentável” que, a partir da segunda metade da década de 1980, promoveu a ideia de um ponto de equilíbrio entre o crescimento econômico, equidade social e defesa do ambiente. Nesse sentido, consideramos o projeto programático do MAPE um exemplo de investigação descolonial, onde a resposta aos questionamentos globais e às exigências institucionais é desdobrada a partir de uma dimensão local e onde a crítica ao modelo desenvolvimentista é feita a partir da teoria da dependência.

4.2 O LANÇAMENTO DO MANIFESTO DO RIO NEGRO E A RESPOSTA BRASILEIRA

Decorrido quase um ano da viagem ao Rio Negro, em 5 de julho de 1979, Restany, Krajcberg, Baendereck apresentaram ao público carioca o Manifesto do Naturalismo Integral no *Café das Arts* do Hotel Meridien. Começada nos anos 60, a aventura brasileira de Restany chegava ao seu fim. No entanto, de Kubitschek a Figueredo, o crítico francês tinha acompanhado quase vinte anos de política brasileira.

No mesmo local, três dias antes, Hélio Oiticica apresentou seu *Penetrável n.27 Rijnviera*⁴⁰⁰ e Lygia Pape a instalação *Ovos de Vento* ou *Windbow*, contribuindo a animar o ambiente cultural carioca que já manifestava evidentes sinais de mudanças⁴⁰¹ em direção de uma nova fase de reabertura política. Pouco dias depois, o governo

⁴⁰⁰ Conforme informado por Elias, o título da obra *Rijnviera* foi retirado de um trecho de *Finnegans Wake* de James Joyce: “riocorrente (...) o desvio da praia à dobra da baía” (JOYCE apud ELIAS, 2014, p.128).

⁴⁰¹ Em 22 de julho de 1979, no Presídio Frei Caneca do Rio de Janeiro, começou aquela que ficou conhecida como a “greve da fome”, promovida pelo Movimento pela Anistia com o intuito de pressionar o Congresso Nacional a acelerar o processo de constituição de uma lei de anistia que já vinha sendo discutida por uma Comissão Mista formada pelo Congresso. A greve, que recebeu o apoio de intelectuais, sindicalistas e personalidades políticas (dentre eles: Frei Caneca, Oscar Niemeyer, Darcy Ribeiro, Ziraldo e Antônio Houaiss) acabou em 22 de agosto de 1979, após 32 dias de jejum e resistência. Fonte: <https://jornalggn.com.br/blog/iv-avatar/a-greve-dos-presos-politicos-pela-anistia-em-1979-0>.

Figueiredo promulgou, após uma mobilização da sociedade civil protagonizada pelo CBA (Comitê Brasileiro pela Anistia) do Rio de Janeiro, a Lei da Anistia⁴⁰² que, de forma “ampla, geral e irrestrita”⁴⁰³, revertia as punições aos cidadãos brasileiros que, entre os anos de 1961 e 1979, tinham sido considerados criminosos políticos pelo regime militar, garantendo também o retorno dos exilados ao País, o restabelecimento dos direitos políticos e a volta ao serviço de servidores excluídos de suas funções durante o período militar.

Figura 52 – **Ocupação da Cinelândia no Rio de Janeiro, 22 agosto de 1979.**

Foto de Antônio Nery. Acervo O Globo.

Também conhecida como “Meridien Experiência”⁴⁰⁴, a instalação ambiental de Oiticica seguia a lógica de *The Whitechapel Experiment*, a segunda e última exposição individual realizada por Hélio Oiticica em vida, realizada em 1969, na Galeria *Whitechapel* de Londres. No texto escrito por Oiticica para o *press release* da “Méri dien Experiência” é o próprio artista a associar a experiência de *Rijanviera* com a do Penetrável *Éden*:

(...) as pessoas que deverão entrar na obra terão que tirar os sapatos e caminhar pelo fio d’água que corre na passarela: e também caminhar na areia e sobre a brita: trata-se nesse caso de brincar-apreender sensações não só visuais como também táteis-corporais como se o

⁴⁰² A Lei da Anistia (nº6683 de 28 de agosto de 1978) revertia punições aos cidadãos brasileiros que, entre os anos de 1961 e 1979, tinham sido considerados criminosos políticos pelo regime militar. A

⁴⁰³ Com o slogan “Anistia ampla, geral e irrestrita” os manifestantes da sociedade civil opunham-se a política do Governo Figueiredo, cujo projeto inicial de anistia (já em fase de formulação no governo Geisel) garantia uma anistia restrita e limitada, muito mais favorável aos torturadores militares que aos civis que enfrentaram o período ditatorial.

⁴⁰⁴ Esta expressão foi utilizada pelo próprio Oiticica para indicar a exposição de PN 27 RIJANVIERA e OVOS DE VENTO, por ele organizada com Pape no *Café des Arts* do Hotel Meridien em 2 de julho de 1979.

PENETRÁVEL fora (e o é) um jardim-síntese para um ambiente fechado: não uma representação de jardim mas um amálgama-jardim puramente inventado.⁴⁰⁵

Se a *Whitechapel Experiment* se caracterizava por apresentar ao participante um “ambiente total” (o projeto *Éden*) e não uma série de obras isoladas (COUTO, 2017, p.114), *Rijanviera* convidava o público a entrar e a perceber suas sensações no contato com o ambiente (feito de areia, pedras, água, luz neste caso), seguindo um circuito definido, uma estrutura labiríntica, onde uma entrada e duas saídas marcavam o intervalo da caminhada/experiência ambiental.

Figura 53 - **Projeto do Penetrável Rijanviera**, Hélio Oiticica, 1978. Programa HO.

Figura 54 – **Instalação de Éden**, Hélio Oiticica, 1969, Whitechapel Gallery, London. Coleção César e Claudio Oiticica.

⁴⁰⁵ O trecho foi extraído do “texto para press-release do MÉRIDIEN” utilizado para a divulgação da exposição do *PN27 Rijanviera* no Hotel Méridien (Arquivo Programa HO).

Conforme explicado por Adam Szumczyk, o projeto de Oiticica na *White Chapel* consistia numa ocupação integral do espaço expositivo:

O movimento dos espectadores era conduzido pela dinâmica da alternância entre momentos individuais mais contemplativos ou mesmo meditativos e outros onde se podia imaginar situações coletivas efêmeras em desenvolvimento (SZUMCZYK apud COUTO, 2017, p.113)

Enquanto em *Rijanviera*, explica Oiticica, a participação do espectador se dava numa “escala mais individualizada”.

No entanto, o grau de participação do público com as obras de Oiticica e Pape foi mais do que o esperado: o “participacionismo” do público “transformou em ar os *Ovos de vento*”⁴⁰⁶ de Pape, e a “apreensão da obra” atingiu o clímax de uma manifestação catártica coletiva. Confundindo “participação corporal” com “destruição da obra proposta” - definida por Oiticica uma “catarse *ego-trip*”⁴⁰⁷ -, o público danificou as instalações e as obras acabaram sendo interditadas, também devido, no caso de *Rijanviera*, aos problemas técnicos de vazamento de água.

⁴⁰⁶ A expressão é de Roberto Pontual. Ver PONTUAL, Roberto. *Águas ao vento*. Jornal do Brasil, 14 de julho de 1979. Arquivo Programa HO.

⁴⁰⁷ Na carta enviada a Roberto Pontual para a publicação de uma matéria sobre a exposição que apresentava a obra *Rijanviera* e *Ovos de Vento* de Lygia Pape, Hélio Oiticica explica que seu principal objetivo com este projeto era propor um “exercício de desabitucação na apreensão qual da obra”. A seguir, o artista critica o comportamento das pessoas que, na inauguração, confundiram “participação corporal” com “destruição da obra proposta”. A peça *Ovos de Vento*, de Lygia Pape, também foi destruída pelo público. Depois de uma lista de agradecimentos às pessoas que o ajudaram na construção de *Rijanviera*, Oiticica termina a carta dizendo ter recebido o apoio do crítico Pierre Restany para que o Méridien arcasse com os custos de recuperação da instalação.

Figura 54 – **Ovos de vento**, Lygia Pape, 1979, sacos de plásticos, bolas de borracha e néon, dimensões variadas.

No artigo *Centenas penetram na Rijanviera de Helio*⁴⁰⁸, Nelson Motta relata os momentos que acompanharam a abertura da exposição ao público:

Seu “penetrável” Rijanviera mobilizou montanhas de gente ao Café des Artes do Meridien, entre espantos surpresas, um desacostumado público diante do que era voga quando a arte de vanguarda brasileira explodia em 68. Hélio provoca (...)

No entanto, Oiticica, em uma carta enviada ao crítico Roberto Pontual e por este último publicada na coluna Artes Plásticas do Jornal do Brasil, explicava que:

Tanto Rijanviera quanto Ovos de Vento não foram construídos e levados a cabo para uma espécie de *happenings* de um dia no Meridien (...) é importantíssimo observar que só pelo fato de exigirem a participação corporal das pessoas não significa isso que uma catarse coletiva tenha que se dar: o problema aqui é o de **desabitação na apreensão da obra proposta** (...) ⁴⁰⁹.

A “desabitação na apreensão da obra”⁴¹⁰ é a crítica que Oiticica move a um certo tipo de público (“a burguesada pusilânime ridícula”), que vivencia o

⁴⁰⁸ MOTTA, Nelson. **Centenas penetram na Rijanviera de Helio**, O Globo, 4 de julho de 1979 (Programa HO).

⁴⁰⁹ PONTUAL, Roberto. **Águas ao vento**. Jornal do Brasil, 14 de julho de 1979. Arquivo Programa HO (negrito do autor).

⁴¹⁰ Para Oiticica, a “desabitação na apreensão da obra” consiste em uma operação de desalienação do indivíduo que o leve à uma “percepção total”, a uma “supra-sensação” e ao dilatamento de suas

experimentalismo como “o *happening* de um dia”, pouco se importando do “sentido poético ou com a natureza da experiência”. Algo muito diferente da atitude de quem, resistindo ao impacto poético experimental que a obra ativa, consegue usufruir mais fácil e rapidamente da experiência, consegue “andar na água de pés nus, caminhar *in-out* pelo labirinto: ver de dentro para fora, etc.”, alguém mais sofisticado, como “o pessoal da MANGUEIRA e alguns artistas e gente mais sensível”.

No entanto, apesar da frustração de Oiticica devida à fruição – destruidora sim, mas entusiástica – do público presente, *Rijanviera* representou, para um público desacostumado ao “exercício experimental da liberdade”, a possibilidade de voltar a penetrar no experimentalismo da arte, pisando literalmente nos “pedaços da vida do homem e de seu ambiente” (MOTTA, 1979), transformado, por Oiticica, em experiência através de um processo de revitalização dos espaços urbanos. De acordo com Motta, *Rijanviera*:

Não é um retrato da Cidade Maravilhosa. É muito mais uma reinvenção da cidade em um espaço limitado criticamente, a ser experimentada sensorialmente pelas pessoas, através das pedras, areia e água (...) tanto quanto os pedaços de suas ruas, casas, barracos – que sugerem e remetem cada um aos significados pessoais que cada um daqueles pedaços tem para um.⁴¹¹

Com seus materiais orgânicos (areia, pedras, terra) catados nas praias da cidade, Oiticica criava uma visão pessoal da natureza⁴¹² urbana do Rio de Janeiro e, mais em geral, da tropicalidade, que muito se distanciaria da visão essencialista e integralista do “reservatório natural” amazônico, proposta, logo a seguir, pelo Manifesto do Rio Negro, demasiadamente distante das expectativas de uma classe artística (e de uma crítica) interessada na reativação de espaços de trocas e em um modelo de arte “que se desmancha em si mesma – na ação” (PEDROSA, 2013, p. 91).

capacidades sensoriais habituais. No “supra-sensorial”, no “ver de dentro para fora” está a consciência espacial de Oiticica feita de trânsitos, movimentos, interstícios que, no caso de *Rijanviera*, alcança seu sentido mais pleno, se for pensarmos que o fora (a areia, a sensação de pisar na praia, a água do mar) é visto de dentro (no espaço da galeria).

⁴¹¹ MOTTA, Nelson. **Centenas penetram na Rijanviera de Helio**, O Globo, 4 de julho de 1979 (Programa HO).

⁴¹² Na proposta de Oiticica, vivência e participação, dois princípios que orientam a poética do artista em direção à integração de arte e vida, são reveladores de uma concepção de arte ambiental ligada ao espaço no qual a instalação se realiza. Por estar orientado em direção a uma arte de síntese e de participação, Oiticica identificava, no lugar que iria receber a obra, o elemento que iria determinar o grau de participação do público, uma vez que as características culturais do lugar tinham uma influência direta sobre a recepção do potencial participante. Nesse sentido, o artista considerava *Rijanviera* uma instalação inadequada para Nova York, onde uma ação artística tinha menos possibilidades de receber participação espontânea, sendo mais facilmente sujeita a tentativas de institucionalização.

Neste cenário político, marcado pela redemocratização e pela gradual reocupação (físico-verbal) de espaços, o Manifesto do Rio Negro foi recebido como uma repetição de padrões coloniais, uma (nova) tentativa ocidental de assimilação cultural do patrimônio natural brasileiro. E dado que “extrativismo e assimilação andam de mão dada”⁴¹³ (KLEIN apud GROSGOUEL, 2016, p.139), as acusações de extrativismo cultural movidas aos três expedicionários do Rio Negro, poderiam ser entendidas nos termos da teoria elaborada por Lianne Betasamosake Simpson que define o “extrativismo intelectual” (ou epistêmico) a partir das práticas do extrativismo econômico, voltado à coisificação e a destruição das subjetividades (outras) pela civilização “«capitalista/patriarcal/cristianocêntrica moderna/colonial»”, o que pressupõe, obviamente, relações verticais e não horizontais:

El «extractivismo» intelectual, cognitivo o epistémico trata de una mentalidad que no busca el diálogo que conlleva la conversación horizontal, de igual a igual entre los pueblos ni el entender los conocimientos indígenas en sus propios términos, sino que busca extraer ideas como se extraen materias primas para colonizarlas por medio de subsumirlas al interior de los parámetros de la cultura y la episteme occidental.⁴¹⁴ (GROSGOUEL, 2016, p.132)

As próprias circunstâncias e modalidades⁴¹⁵ de realização do evento de lançamento do Manifesto do Naturalismo Integral no Rio de Janeiro, demonstrou um descaso por parte dos organizadores que foi tomado pelo críticos como uma demonstração da escassa atenção conferida à plateia de ouvintes.

⁴¹³ Tradução nossa. Na versão original: “Extracción y asimilación van de la mano”. Todas As citações de Lianne Betasamosake Simpson presentes no artigo de Grosfoguel fazem referência à entrevista realizada por Naomi Klein, publicada na revista *YES Magazine* de 5 de março de 2013. Disponível em: “Dancing the World into Being: A Conversation with Idle-No-More’s Leanne Simpson” Disponível em: [http:// www.yesmagazine.org/peace-justice/dancing-the-world-into-being-a-conversation-with-idle-no-more/leanne-simpson](http://www.yesmagazine.org/peace-justice/dancing-the-world-into-being-a-conversation-with-idle-no-more/leanne-simpson). Acesso em 13/06/2018.

⁴¹⁴ Tradução nossa: “O extrativismo intelectual, cognitivo ou epistêmico trata de uma mentalidade que não busca o diálogo que abarca conversas horizontais, entre povos de igual para igual, nem a compreensão do conhecimento indígena em seus próprios termos, mas que busca extrair idéias da mesma forma que matérias-primas são extraídas, para colonizá-las por meio da assimilação nos parâmetros da cultura e da episteme ocidental”.

⁴¹⁵ Vários críticos e jornalistas relataram a péssima organização do evento que se deu em condições técnicas (equipamentos áudio e vídeo quebrados) e comunicativas insatisfatórias (Walmir Ayala, no artigo “A França Antártica” - publicado no Jornal do Comércio de 15 de julho de 1979 -, afirma que “correu muito francês” e de um “Manifesto que ainda suga a pródiga Amazônia”; enquanto o nome de Frederico Morais compareceu no convite oficial do evento, embora o crítico não tivesse sido convidado oficialmente).

Etapa de um corrido *tour* brasileiro⁴¹⁶, a crônica do lançamento do manifesto na capital carioca é apresentada por Restany e Strano no n°4 da revista *Natura Integrale*, publicada em outubro de 1979. Ao formato habitual da revista, adicionava-se o *dossier Speciale Brasile*, ilustrado pelo artista “amazônico” Jonier Marin⁴¹⁷, e constituído por um recorte dos principais textos críticos e reportagens publicadas nos principais órgãos de informação da época.

Figura 56 – **Amazônia Report**, Jonier Marín, 1975. *Natura Integrale*, Ano I, n° 9, 1979. Arquivo Museu Casabianca.

A apresentação das respostas brasileiras visava conceder visibilidade às posições dos críticos brasileiros que, segundo afirmado por Carmelo Strano no editorial da revista, teriam provocado, por um excesso de “tensão nacionalista”, o travisamento da essência meramente cultural e ideológico-filosófica do Naturalismo Integral, a favor de uma interpretação política do mesmo.

⁴¹⁶ As apresentações do Manifesto do Rio Negro ao público brasileiro aconteceram somente depois daquelas realizadas em 1978 na Europa (França, Itália), África (Marrakech), Austrália (Sidney, Melbourne e Adelaide) e Japão (Tokyo). No Brasil, os lançamentos ocorreram em 1979 e sucederem-se em seguida: 3 de julho em São Paulo (Galeria Arte Global), 4 de julho em Brasília (Teatro Galpajozinho), 5 de julho no Rio de Janeiro (Cafê das Artes – Hotel Méridien), 10 de julho em Curitiba (lugar não especificado), concluindo-se em setembro (data não especificada) em Brasília onde Krajcberg apresentou ao Congresso Parlamentar uma relação sobre o Naturalismo Integral (RESTANY; STRANO, 1979/1980, p. 2).

⁴¹⁷ O artista colombiano Jonier Marin realizou em 1976, dois anos antes da expedição de Restany, Krajcberg e Baendereck, uma viagem à floresta amazônica que o levou a atravessar a fronteira entre Colômbia e Brasil. De volta a São Paulo, o artista realizou, com o apoio da então diretora da Pinacoteca de São Paulo, Aracy Amaral, a exposição *Amazônia Report* na instituição por ela dirigida. A exposição, que, segundo Marin, é a primeira a abordar, do ponto de vista etnológico, sociológico e criativo, a Amazônia e sua produção artística, foi parcialmente reconstruída e apresentada em 2016, no espaço cultural *Flora Ars+Natura* com a curadoria do diretor do espaço, José Roca. Disponível em: <http://arteflora.org/2016/09/jonier-marin-amazonia-report-1976/>. Acesso em 10/02/2016.

Entre os nomes dos conferencistas convidados a participar da mesa, Strano cita o nome do crítico francês Otto Hahn, juntamente aos artistas Jacques Michel e César e ao editor Nicole Fauche. Apesar de não ter encontrado informações adicionais sobre o envolvimento de Hahn no projeto do Naturalismo Integral, parece-nos importante refletir sobre sua participação ao lançamento do Manifesto do Rio Negro, abrindo um parêntese sobre a trajetória profissional do crítico e o papel por ele exercido na difusão tanto da *Pop-Art* norte-americana quanto do *Nouveau Réalisme* francês no período compreendido entre as décadas de 60 e 70.

Francês com origem húngara, Hahn debutou como crítico de arte no início da década de 1960, interessando-se tanto pela *Pop-art* norte-americana, quanto pelo *Nouveau Réalisme*. O ano em que Hahn começa sua atividade de crítico, o ano de 1963, coincide com a chegada da *Pop-art* na França, que vai preparando o terreno para a legitimação definitiva que será celebrada um ano mais tarde, em 1964, com a premiação de Robert Rauschenberg na Bienal de Veneza.

Figura 57 – **Buffalo II**, Robert Rauschenberg, 1964. Óleo s/tela. 182, 88 x 243,84 cm. Imageworks, Art, Architecture and Engineering Library, University of Michigan.

Em 1963, são realizadas em Paris exposições cruciais para a inserção da *Pop-art* norte-americana na cena artística europeia: em maio, a mostra *Pop Art américain* e, em junho, a exposição *Roy Lichtenstein*, ambas na Galeria Ileana

Sonnabend⁴¹⁸; entre maio e junho, a exposição *De A à Z 1963: 31 peintres américains* realizada pelo *The Art Institute of Chicago* no Centro Cultural Americano de Paris. No entanto, meses antes, os novos realistas tinham sido apresentados ao público nova-iorquino na exposição *New Realists* organizada na Galeria Sidney Janis de Nova York.

A série de exposições celebrativas da *Pop-art* é selada, em janeiro de 1964, com a publicação do artigo *Pop art et Happenings*, publicado por Otto Hahn na revista *Les Temps Modernes*. No artigo, Hahn anuncia o renovado interesse pela arte figurativa e a chegada oficial da *Pop-art* norte-americana em Paris, ganhando a definição de "agente do imperialismo cultural americano", cunhada pela parte da crítica francesa mais conservadora, que encarnava o sentimento anti-americano da França gaullista. (LEEMAN, 2016, p. 2). Foi o próprio Otto Hahn a informar, na introdução da coletânea⁴¹⁹ de textos de sua autoria publicada em 1992, sobre a fratura interna à crítica francesa dividida entre quem considerava positivamente a chegada das novas tendências artísticas e quem, representando uma crítica mais conservadora, sentiu-se fortemente abalado pelas transformações que se originaram no contexto cultural francês do segundo pós-guerra. O nome de Restany, junto ao de Ragon e Jouffroy, é mencionado por Hahn entre aqueles que, como ele, desempenharam um papel importante “*aux côtés des jeunes*” para adaptar a crítica de arte às mudanças em ato na sociedade parisiense da década de 1960.

Nessa perspectiva, considerados os interesses em comum que ligavam Hahn e Restany, é possível supor que a participação do crítico nas operações de lançamento do manifesto do Naturalismo Integral fosse uma tentativa estratégica de Restany de amplificar os ecos de uma repercussão do Naturalismo Integral para fora dos confins brasileiros, tendo como principais áreas geográficas de interesse os EUA e a Europa. Nesse sentido, o Naturalismo Integral se configura como - talvez o último - capítulo da missão exploratória de Restany orientada ao expansionismo do *Nouveau Réalisme*.

A crítica brasileira reagiu prontamente ao manifesto: o choque amazônico restanyano se transformou em choque cultural para os críticos e os artistas brasileiros. Em resposta ao “imperialismo cultural” do Manifesto do Naturalismo Integral, foram

⁴¹⁸ Além da profissão de crítico e jornalista, Hahn trabalhava pela Galeria Sonnabend, que nos anos 60 exerceu um importante papel na difusão da *pop-art* americana em Paris e, a partir dos anos 70, com a abertura de uma filial em Nova York, exerceu o mesmo papel na circulação da arte conceitual e da *arte povera* europeia na capital norte-americana, tendo contribuído significativamente em tornar Soho um centro internacional da arte contemporânea.

⁴¹⁹ HAHN, Otto; ARMAN. **Mémoires accumulés: entretiens avec Otto Hahn**. Paris: Belfond, 1992.

escritos dois contra-manifestos (*The Apoena Art in Danger in Art* e o *Manifesto do Rio Sena*) e publicados artigos e cartas de reprovação destinadas ao crítico Restany.

No dia do lançamento do Manifesto do Rio Negro, o escultor Roberto Moriconi organizou na Avenida Atlântica, ao lado do Hotel Meridien, um ação coletiva dando sua contribuição particular ao evento: com um grupo de alunos, montou uma escultura com 33 barras de gelo. A manifestação durou das 8h30, quando começou a ser montada, até 2h da manhã, quando a escultura se transformou em um “rio negro”, atraindo a atenção dos transeuntes.

Outra ação, promovida por um coletivo de artistas estrangeiros, o *T.S. Elliot*, ocorreu no Café das Artes durante a apresentação das *slides* fotográficas realizadas por Krajcberg durante a expedição amazônica: os três integrantes do coletivo - os italianos Ulisse Baggi, Aldo Ricci e o espanhol Antonio B. de Castro - distribuíram, entre o público, cópias do contra-manifesto *The Apoena Art in Danger in Art*, anunciando a realização de uma “contra/expedição para a descolonização da Amazônia”. O projeto, definido como uma “resposta artístico-cultural à colonização histórica dos missionários e dos bandeirantes e contemporânea das multinacionais”, consistia em realizar uma viagem do sudeste ao norte do país, até chegar no Monte Roraima, lugar sagrado às populações indígenas da região, onde, com uma cerimônia catártica e simbólica, os contra-expedicionários iriam queimar os “valores da cultura ocidental” (imagens de Marilyn Monroe, Marx, Freud, a Bíblia, dentre outros). Alguns anos depois, em 1982, a revista *underground* italiana *Frigidaire* publicou as fotos da reportagem, o relato da viagem e algumas colagens realizadas pelo coletivo. Em uma destas, Restany é representado como um funcionário de governo no ato de relatar o quanto visto durante a viagem na selva amazônica ao Presidente francês. A caricatura de Restany reproduzia a ideia difundida entre a crítica brasileira⁴²⁰ de que a expedição ao Rio Negro de Restany, Baendereck e Krajcberg tinha sido financiada pelo então Presidente da República francesa, Giscard D’Estaing, representando uma ameaça à soberania brasileira sobre a região norte do país.

⁴²⁰ Em entrevista realizada com o crítico Frederico Moraes em 30/10/17, o entrevistado reiterou a tese de um financiamento da expedição ao Rio Negro por parte do governo francês da época. Conforme documentação encontrada no Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo, a hipótese mais provável é que a expedição tenha sido financiada através da empresa Denison S/A de propriedade de Baendereck.

Figura 58 – Collage realizado para o projeto *The Apoena Art in Danger Art*, Ulisse Baggi, Aldo Ricci, Antonio B. de Castro, s/data. Publicado na revista *Frigidaire*, nº4, 1982.

O jornal britânico *Brazil Herald*⁴²¹ dedicou ao caso uma página inteira, publicando a versão em inglês do Manifesto do Rio Negro, o contra-manifesto *The Apoena Art in Danger in Art* e alguns trechos de uma entrevista concedida pelo Ministro do Interior, Mário Andreazza que, durante o governo de João Figueiredo, dedicou-se principalmente à implantação de um grande programa de habitação nacional, à demarcação das terras indígenas e ao lançamento da Política Nacional do Meio Ambiente. Na entrevista, Andreazza tranquilizava os leitores sobre as medidas cautelosas aplicadas pelo governo brasileiro no processo de “conquista” da Amazônia:

The preservation of an enormous green space is importante for the whole world and particularly Brazil. But to make this preservation

⁴²¹ O *Brazil Herald*, jornal em inglês destinado principalmente a executivos internacionais e nacionais, turistas, e homens de governo, foi absorvido pelo *Daily Post* na década de 1970, quando o jornal redefiniu a estratégia comunicativa, configurando-se como “elo de ligação de todo um continente (a América Latina) a servir como embaixador do Brasil e de seus vizinhos para o resto da comunidade internacional” (BAHIA, 2014). No site do *Brazil Herald*, ativo até hoje, é apresentada a missão do jornal de fornecer à comunidade informações locais e melhorar a compreensão da Cidade Maravilhosa e do Brasil” (“our mission is to provide the community with local information, and improve their understanding of the Cidade Maravilhosa and Brazil”). Disponível em: <http://riotimesonline.com/about/>

compatible with the cultivation and conquest of this space is extremely important for Brazil as an indispensable factor for its integration, its development and its sovereignty.⁴²²

O conteúdo da entrevista de Andreazza publicada no *Brazil Herald* e a atenção dedicada pelo jornal ao acontecimento mostram a repercussão política do Manifesto do Rio Negro em uma escala internacional.

Walmir Ayala, no artigo *A França Antártica*⁴²³, avisa os leitores que uma “França Antártica cultural tentou instalar-se no Brasil”, liderada pelo crítico Restany, com o apoio do artista Krajcberg e do pintor “ex-publicista sem grande apoio crítico e grande habilidoso de autopromoção e arte”, Sepp Bandereck. Ayala usa a crítica desencadeada pelo lançamento do Manifesto do Naturalismo Integral, que, segundo o jornalista, foi pouco considerado por aqueles que “verdadeiramente lutam pelo esclarecimento e pela evolução da arte nacional”, como expediente para lamentar, por falta de verba, a não realização do XIV Congresso Internacional da Crítica de Arte e da XXXII Assembleia Geral da AICA, previstos para acontecer na mesma semana do lançamento do Manifesto do Rio Negro, como parte da programação da XV Bienal de São Paulo.

Uma análise das matérias publicadas nos jornais da época nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba⁴²⁴ aponta para a total derrota do Naturalismo Integral no Brasil: pela documentação de arquivo, aparentemente, nenhum crítico, nem jornalista ou artista se expressou positivamente sobre as ideias apresentadas no manifesto. Quem mais se sentiu atingido pelas críticas foi Sepp Baendereck que, em entrevista publicada pelo *Jornal da Tarde* de São Paulo, dez anos depois do Manifesto, cita o ataque do artista amazonense, Roberto Evangelista, que definiu os três “colonizadores (...) três estrangeiros querendo ditar regras”, impondo a definição de algo que é patrimônio brasileiro. Baendereck, depois da polêmica, decidiu não

⁴²² REID, Andrew. **An Amazon Soirée at the Meridien**. Brazil Herald, Rio de Janeiro, 14/07/1979. Disponível em: <https://aldoricci.files.wordpress.com/2010/09/1979-07-brazher.pdf>. Tradução nossa: “A preservação de um enorme área verde é importante para todo o mundo e particularmente para o Brasil. Mas, tornar esta preservação compatível com o cultivo e a conquista deste espaço é extremamente importante para o Brasil como fator imprescindível para sua integração, seu desenvolvimento e sua soberania”.

⁴²³ AYALA, Walmir. **A França Antártica**. Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 15/16 de julho, 1979.

⁴²⁴ Não foram encontradas matérias publicadas em Brasília, quarta cidade onde o Manifesto foi lançado.

participar dos lançamentos do manifesto, definindo-se um pintor e não um “apóstolo”⁴²⁵.

Apesar das declarações de Restany⁴²⁶ sobre o caráter neutro e apolítico do Manifesto, ele se insere em um território geográfico e mental, a Amazônia, intrinsecamente político e conflitual, ontem como hoje, tornando-se um dos aspectos centrais da polêmica entre Restany e a crítica brasileira. lado político. Empreender uma expedição amazônica inspirada na tradição dos viajantes europeus, utilizar o formato do manifesto para “colocar ordem no caos da arte”, tornam-se, automaticamente, declarações políticas que tornam mais compreensível e justificada a interpretação que a classe artística brasileira fez do manifesto do Naturalismo Integral.

Entre os ataques, um dos mais veementes foi o de Roberto Pontual, que definiu o Manifesto do Rio Negro um exemplo de neocolonialismo europeu e uma tentativa de “extrativismo cultural”. Em resposta ao lançamento do Manifesto do Rio Negro, Pontual publicou um primeiro artigo, *Natureza, Natural, Naturalismo*. “*Tupy or not tupy*” continua sendo a questão. No artigo, Pontual utiliza a experiência amazônica de Restany como uma metáfora do processo de “maravilhamento” vivido pelo “olho adormecido” da crítica estrangeira ao encontrar a exuberância da natureza (arte) brasileira:

Um dia, porém, a percepção fica de repente mais aguda, mais aberta. O olho adormecido desperta e o mundo todo se transforma em espetáculo. As margens deixam de ser muros e começam a deslumbrar. Ora os personagens se distinguem no emaranhado da floresta (...) Teatro de coisas novas, maravilhas. (PONTUAL, 1979)

Continuando em sua análise, Pontual ressalta que, embora Restany afirme a necessidade de viver e assumir o duplo sentido da natureza (o sentido ancestral e aquele urbano-moderno), é preponderante, no manifesto, a disposição de se opor ao segundo em prol da recuperação e da preservação do mito do “bom selvagem”, que, juntamente ao do “bom revolucionário”, consitue um dos mitos comprovantes da irresistível vocação romântica conferida à América Latina pelo olhar estrangeiro.

⁴²⁵ CERQUEIRA, Fernando Lemos. **Nossa Natureza**. Jornal da Tarde, 17 de julho, 1988 (Arquivo MASP).

⁴²⁶ Na conferência de apresentação da biografia escrita por Périer Pierre Restany *Un prophète de l'art*, o crítico revelou que o governo brasileiro queria, em 1992, utilizar o manifesto do Rio Negro associado ao evento sobre meio ambiente Eco92. Até o ano 2000, quando interrogado sobre o Manifesto do Rio Negro, Restany defendeu o significado filosófico-estético do Manifesto, recusando o significado político-ecológico do manifesto e colocando-se contra os usos manipulatórios dos governos.

Neste sentido, o caráter rousseuiano do Manifesto do Rio Negro estaria presente, segundo Pontual, na exaltação da “natureza original”, conceito que inclui, embora não o mencione diretamente, o índio como ideal, como elo “entre o Eu e o Mundo (...) um ser sábio em relação à natureza que o envolve”.

Nesse ponto da discussão, Pontual, trazendo a reflexão para o campo da arte contemporânea brasileira, aborda a questão da definição da identidade nacional, inscrita no subtítulo do artigo. Cinquenta anos depois do *Abaporu* de Tarsília e do *Macunaíma* de Andrade, continua ressoando o interrogativo que outro de Andrade, Oswald, gravou no Manifesto Antropofágico de 1928: *Tupy or not Tupy? This is the question*.

Resquícios colonialistas e deslumbramentos à parte, Pontual constata que o interesse principal do Manifesto do Rio Negro – a natureza original e seus habitantes humanos – eram temas de interesse tanto do olhar estrangeiro quanto dos artistas locais:

Essa hora-e-vez (quem sabe tardia) da natureza e do índio vem crescendo visivelmente entre nós. Sentimento coletivo de culpa? Nostalgia geral? Moda ditada de fora? Prova de identidade? Urgência de ação consciente?

A “Hora do índio e da natureza que o veio abrigando” coincide com o ingressar da temática indianista no campo da produção artística da segunda metade da década de 1970. Aos exemplos citados por Pontual no artigo, as composições de Egberto Gismonti⁴²⁷, o romance de ficção *Maíra* de Darcy Ribeiro, a mostra *Alegria de viver, alegria de criar*⁴²⁸ e o Museu do Índio planejados por Pedrosa, poderíamos acrescentar a produção do artista Glauco Rodrigues⁴²⁹ e outros artistas que, sobretudo na década de 1970, vinham fazendo do índio o centro de próprio trabalho. Se, em 1978, a fotógrafa Claudia Andujar organizava em São Paulo o grupo de estudos em

⁴²⁷ Em 1978, Gismonti lançou o LP *Sol do Meio Dia*, resultado da convivência com uma comunidade indígena do Alto Xingu.

⁴²⁸ A exposição, planejada por Pedrosa e Lygia Pape, se chamaria *Alegria de viver, alegria de criar* e veria o índio brasileiro sob o ponto de vista estético e não antropológico ou etnológico, mostrando o índio como ser criador. Em 1978, quando o projeto já estava feito, o MAM/RJ foi incendiado e a exposição não foi realizada. Pedrosa também projetou o Museu das Origens, que seria formado pelas fontes de criação da cultura brasileira, desdobrando-se em cinco módulos: o Museu do Índio, o Museu do Negro, o Museu do Inconsciente e o Museu de Arte Contemporânea.

⁴²⁹ A matéria de Pontual é ilustrada com uma imagem da pintura *Iracema* do português José Maria de Medeiros (1884), de um desenho (título não especificado) de Tarsília do Amaral de 1928, e da pintura *Um dia de Verão* (1975) de Glauco Rodrigues.

defesa da criação de uma área indígena Yanomami⁴³⁰, um ano antes, Ana Bella Geiger tinha realizado a série *Brasil Nativo / Brasil Alienígena*, onde, em um jogo de contraposições entre a sua figura (de mulher/intelectual/branca/urbana) e a figura do índio brasileiro, questionava a postura nostálgica da velha busca por uma identificação nacional e sua representação do brasileiro “nativo”.

Figura 59 - **Brasil Nativo - Brasil Alienígena**, Anna Bella Geiger, 1977.

Do mesmo ano do manifesto do Rio Negro é o filme *Catiti catiti* de Lygia Pape, onde a artista, através do uso de um registro irônico, retrança uma paródia de dois mitos românticos à base da construção do Brasil: o “descobrimento” do Brasil, abordado através da releitura da carta de Pero Vaz de Caminha e o mito nacionalista da fusão das “três raças tristes” que constituem o “povo brasileiro”. Cenário da narração, o Rio de Janeiro da Baía de Guanabara e do Pão de Açúcar é o cartão postal onde o aspecto “cordial” da miscigenação, da conviência pacífica das raças, revela seu caráter conflitual no final do filme, onde o “brasileiro”, personificado pelo ator Luis Otávio, aparece junto a duas crianças em um piquenique farto de comidas. Incorporando o mito da terra onde “tudo que se planta dá” a uma releitura da antropofagia, o filme se conclui com as três personagens flagradas engolindo frutas,

⁴³⁰ O grupo criado por Andujar foi a versão embrional da ONG Comissão pela Criação do Parque Yanomami (CCPY), hoje denominada Comissão Pró-Yanomami que, em 1992, conseguiu efetivar a demarcação da terra indígena Yanomami.

frango, cachos de banana, etc, enquanto um discurso político autoritário revela, como um jogo de xadrez⁴³¹, seu poder de manipulação.

“Entre acertos e equívocos”, o olhar, mais ou menos estrangeiro, volta-se para a Amazônia. Embora Pontual considere a proposta otimista do Manifesto de Restany o resultado de um maravilhamento estilo “velha” Europa, o crítico termina a matéria com um interrogativo que fala diretamente à arte contemporânea brasileira: “(...) para nós, sobreviventes, a questão continua sendo tupy or not tupy. Perder-se de vez no abandonar de toda perspectiva, ou retemperar-se na descoberta da antropofagia que hoje nos cabe” (PONTUAL, 1979).

Os tons de crítica de Pontual ao Manifesto do Rio Negro se tornaram mais duros em um segundo artigo reeditado por Restany e incluído no n. 4 da revista *Natura Integrale - Speciale Brasile*. No artigo, Pontual fala de um “oportunistico uso da natureza” empreendido por Restany que, em busca de um experiência de “maravilhamento”, não mais possível na velha Europa, tentou se apropriar de algo pertencente ao patrimônio cultural brasileiro, ou seja, a natureza amazônica.

Pontual não foi o único crítico a considerar a expedição do Rio Negro continuação da tradição colonial dos viajantes europeus. Durante o lançamento do Manifesto no *Centre George Pompidou*, realizado em fevereiro de 1979, durante as *Jornadas Interdisciplinares sobre a Body Art e Performance*, um artista latino-americano presente no público associou a expedição ao Rio Negro à *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* do pintor francês Jean Baptiste Debret⁴³² (HUCHET, 2009, p.318).

Outra referência ao Debret foi aquela avançada pelo jornalista e crítico Jacob Klintowitz que, em 5 de julho de 1978, publicou no *Estado de São Paulo* o artigo *A noite em que a segunda missão francesa não chegou*⁴³³, uma crônica muito irônica e

⁴³¹ Como o subtítulo do filme é Xadrez de Palmeiras, Lygia Pape faz referência ao lendário jogo de xadrez de Duchamp e, logo após os créditos iniciais, aparece o artista jogando xadrez e em *off* a frase “xeque-mate” sendo enunciada.

⁴³² Jean-Baptiste Debret publicou em 1831 o livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, documentando aspectos da natureza, do homem e da sociedade brasileira no início do século XIX. A missão artística francesa ainda hoje é considerada um marco da história da arte e do cenário artístico brasileiro.

⁴³³ A referência do título era à “Missão artística francesa” organizada por Joaquim Lebreton, em 1816, e composta por um grupo de artistas plásticos (entre eles, o pintor Jean-Baptiste Debret), com o objetivo de estabelecer o ensino oficial das artes plásticas no Brasil e que resultou na criação da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, transformada, em 1826, na Imperial Academia e Escola de Belas-Artes. Agora, uma reflexão mais aprofundada sobre o significado político da Missão de Debret, é importante para entendermos os tons polêmicos dos críticos brasileiros direcionados à empreitada restanyana. A Missão francesa de 1816 foi uma das ações de reestruturação do aparato burocrático-

sagaz do evento do lançamento do manifesto do Naturalismo Integral, ocorrido poucos dias antes na Galeria Arte Global de São Paulo.

Na posição de nova sede do governo metropolitano, a colônia americana começou a receber a chegada de intelectuais e artistas contratados pelo império português com a finalidade de deslocar o centro para a periferia. Entre eles, Debret foi encarregado de estruturar e difundir o ensino das artes e os ofícios artísticos segundo os modelos vigentes na Europa. "A missão francesa oficializa a arte produzida segundo o gosto do governante e relega a planos inferiores todas as demais produções artísticas fruto da diversidade brasileira." (LEANDRO apud MANESCHY, 2013, p. 24). Embora a época seja lembrada como um momento de "grande efervescência cultural", a arte brasileira sofre o ataque de uma ofensiva eurocêntrica, totalitária e totalizante, resumida na imposição de uma identidade única, dominadora e opressora.

Transferindo a questão aos dias do Manifesto do Rio Negro, o embate permanece o mesmo: a tensão se dá entre a tentativa exógena de definição universalizante de identidade latino-americana e a resistência local ao etiquetamento. É interessante, nesta perspectiva, o depoimento de Frederico Moraes sobre a percepção difundida entre a crítica brasileira do Naturalismo Integral como um modelo de formatação cultural vindo de fora que voltaria a se impor com o movimento da *Transavanguardia* promovido pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva a partir da segunda metade dos anos 80.

Klintowitz retomou o ataque ao Manifesto do Rio Negro, definido por ele como “um pequeno pastiche das idéias de J. Jacques Rousseau⁴³⁴”, em outubro do mesmo ano, quando publicou o artigo *A proposta do Manifesto: o retrocesso*⁴³⁵, em resposta ao lançamento do mesmo em São Paulo. Dessa vez, a crítica de Klintowitz focava sobre o aspecto retrógrado do Manifesto de Restany, que o crítico imputava à mistificação da cidade promovida pelo Naturalismo Integral em prol de uma “sensação de natureza”:

estatal adotadas por Dom João VI, no memento em que o Brasil, de colônia ultramarina, tornou-se sede residencial da família real e da corte lusitana (1808). O acontecimento, devido sobretudo à invasão francesa em território português, coincidiu com um momento de profunda mudança institucional e cultural para o país.

⁴³⁴ Uma outra crítica ao manifesto foi aquela do jornalista Fernando Cerqueira Lemos que definiu o Manifesto de Restany como um “manifesto romântico”, embebido da filosofia do “bom selvagem” de Rousseau. CERQUEIRA, Fernando Lemos. **Um manifesto romântico**. Folha de São Paulo, 5º caderno Ilustrada, 8 de julho de 1978.

⁴³⁵ KLINTOWITZ, Jacob. **A proposta do Manifesto: o retorcesso**. O Estado de São Paulo, São Paulo 14/10/1978 (FR.ACA.PREST.TOP.AML014 - 2/5).

O Manifesto do Naturalismo Integral não poderia ser mais claro: ele propõe o retorcimento absoluto. Estigmatiza a cidade, a ciência, a arte, a ética para tentar colocar no lugar dessas construções humanas um vago individualismo e uma vaga identificação com a natureza. (KLINTOWITZ, 1978).

Depois de um sintético apanhado sobre a cosmogonia ameríndia como resposta à desmistificação restanyana do índio brasileiro⁴³⁶, ao longo do artigo Klintowitz insiste sobre a oposição cidade/natureza, onde o primeiro termo se identifica com o conceito de desenvolvimento cultural, produtivo, humano e o segundo com o estado da “primitividade”, um estado sobre o qual, afirma o crítico, só é dado imaginar “pois foge inteiramente do conhecimento histórico e da experiência atual”.

Nessa perspectiva, a resposta de Klintowitz se aproxima da ideologia nacional-desenvolvimentista (não priva de críticas ao imperialismo) que considerava a oposição cultura/natureza em termos de progresso/atraso. Bem mais otimista que Restany, para Klintowitz o processo de modernização vivido pelo Brasil no século XX era o manancial das mudanças sociais:

(...) No Brasil, um país que se afirma como construção humana e procura assumir o seu destino, soa extremamente pobre esta proposta de um naturalismo retrógrado. Parece que são idéias que se destinam ao fracasso e ao esquecimento, pois, contrárias aos rumos sociais da nossa sociedade e, certamente, mais identificadas com um melancólico sentimento de precariedade diante das transformações que este século vem oferecendo. (KLINTOWITZ, 1978).

O pensamento de Klintowitz, embora seja o reflexo do contexto histórico no qual se gerou, apresenta ainda hoje um caráter de atualidade. A ideia de uma modernidade em continuo andamento, no tempo e no espaço, como algo constantemente por vir, é um discurso ainda presente nos programas políticos dos nossos dias, com as consequências ecológicas que isso comporta. Se, por um lado, a questão ecológica na América Latina não pode ser considerada secundária, por outro, conforme alegado por Fernando Mires, “nos países latino-americanos observa-se um notável atraso no desenvolvimento de um estilo de pensamento que recorra à Ecológica como arma crítica e analítica” (MIRES, 2012, p. 79). Ou seja, se, nos países industrializados, nas economias avançadas, a chamada modernidade não fracassou

⁴³⁶ DE ARAÚJO, T. Olívio. **O Brasil sem ilusões**. Veja, São Paulo, 18/10/1978, p. 3-5. Em várias entrevistas e textos publicados depois da expedição ao Rio Negro, Restany afirmava que o índio brasileiro vivia como uma planta.

(ainda) materialmente, nos países onde isso aconteceu do ponto de vista material, na América Latina por exemplo, o discurso ainda continua vigente, enquanto já demonstrou, do ponto de vista teórico, sua falência nos Estados Unidos e Europa. O baixo grau de industrialização existente e a crença relativa à existência de enormes superfícies não utilizadas contribuiriam ao radicamento daquele pensamento que Fernando Mires define “consenso industrialista”, ou seja, uma crença difundida tanto na direita quanto na esquerda brasileira, de que a América Latina se encontraria no limiar de uma revolução industrial, como a vivida na Europa entre os séculos XVIII e XIX, pensamento que teria dificultado a emergência de um questionamento do discurso da modernidade e, conseqüentemente, a discussão acerca de temas ecológicos (MIREs, 2012, p. 80). Procedendo por devidas distinções na análise dos textos, contra-manifestos e artigos escritos em resposta ao Manifesto do Naturalismo Integral, é inegável que a vivacidade e a quantidade das respostas representam um importante dado para entendermos o clima cultural e político do final da década de 1970, e as diferentes perspectivas internas à crítica local. Se algumas críticas assumiram os tons da paródia, beirando a espetacularização midiática – como o caso das contra-ações de Roberto Moriconi e do coletivo T.S. Elliot –, e outras se contentaram de evidenciar os limites do “método” do naturalismo integral (Klintowitz e Pontual), as análises críticas de Francisco Bittencourt, Rubem Valentim, Frederico Moraes e Mário Pedrosa inserem-se em um contexto metodológico de construção de narrativas alternativas às hegemônicas, determinando o papel histórico e historiográfico da crítica de arte brasileira engajada em sua época.

4.3 A OPÇÃO TERCEIRO-MUNDISTA

Para além das reações de distanciamento das ideias do Manifesto do Rio Negro e das acusações de “extrativismo cultural” movidas aos três expedicionários do Rio Negro, os posicionamentos políticos e ideológicos de Mário Pedrosa, Francisco Bittencourt, Rubem Valentim e Frederico Moraes representam uma possibilidade de pensarmos a resposta brasileira ao Manifesto do Naturalismo Integral a partir de uma perspectiva “terceiro-mundista”, assim definida por reconhecer ao “terceiro mundo”, na sua dimensão humana, econômica e política, uma importância central na geopolítica internacional.

Embora a corrente de pensamento do terceiro-mundismo esteja historicamente ligada ao período que segue o segundo pós-guerra, uma antecipação da opção terceiro-

mundista, no Brasil, vem de Oswald de Andrade, quando, no artigo *Em prol de uma pintura nacional*, condena os que percebiam na sua paisagem apenas a “noção polida e calma” negadora de uma natureza “tropical e virgem, que exprime luta, força desordenadora e vitória contra o mirrado inseto que a quer possuir”. Em 1915, o poeta pede aos artistas das gerações recentes que tirem “dos recursos imensos do país, dos tesouros de cor, de luz, dos bastidores que os circundem, a arte nossa que afirme uma manifestação superior de nacionalidade”⁴³⁷.

Algo que o cineasta Glauber Rocha, em 1965, atualizou no seu manifesto, *Estética da fome*⁴³⁸, na definição de uma força violenta, resistente, criadora, mola propulsora do processo de desalienação artística e cultural da América Latina.

O apelo à inconformidade, lançado por Oswald e Glauber, é um convite à resistência, à desmistificação do olhar paternalista do observador europeu, interessado nos “processos de criação artística do mundo subdesenvolvido (...) na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo” (ROCHA, 1965). O convite destina-se aos próprios latino-americanos, que, perpetuando em seus discursos um pensamento condizente com o sistema colonial, produziam uma arte de “mentiras elaboradas da verdade”, na tentativa de desfarçar aquilo que Glauber define como um sentimento de “vergonha nacional”:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. (ROCHA, 1965).

Fundando as premissas de um discurso de resistência à “opção imperialista” das nações desenvolvidas, a opção terceiro-mundista é aqui considerada como um recurso metodológico, uma saída estrutural da “miséria do latino”⁴³⁹, uma desconstrução da ideia eurocêntrica de uma América Latina como *locus* do primitivismo e da não-civilização, um projeto de descolonização cultural a ser aplicado, tanto na teoria quanto na *práxis*, tanto em direção do colonialismo externo, quanto interno.

⁴³⁷ ANDRADE, Oswald de. **Em prol de uma pintura nacional**. O Pirralho (São Paulo, Brazil), January 2, 1915 (ICAA Record 783886).

⁴³⁸ A *Estética da Fome* foi a tese apresentada por Glauber Rocha, durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na Resenha do Cinema Latino-Americano em Gênova, em janeiro de 1965.

⁴³⁹ A expressão é utilizada por Glauber Rocha no manifesto. ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, n.3, p.165-170, jul. 1965.

Embasadas no campo da crítica de arte, as propostas teóricas apresentadas não estavam desvinculadas das teorias econômicas ou do planejamento das políticas que vinham sendo rediscutidas no *incipit* da fase de redemocratização do País. As propostas de Pedrosa, Bittencourt, Valentim e Moraes, com graus diferentes de intensidade, foram o termômetro do envolvimento político e social que vinha caracterizando a crítica de arte brasileira desde a década de 1950, e que demonstrava ter chegado, no final dos anos 70, a alto grau de maturidade, consciente de “que o mundo artístico brasileiro já não se encontra na situação que fazia do crítico estrangeiro uma espécie de Messias”⁴⁴⁰.

4.3.1 Manifesto Rio Sena

A busca de uma definição de “fome latina” por Glauber, vira, no *Manifesto ainda que tardio*⁴⁴¹ de Rubem Valentim, a procura da “riscadura brasileira” que o artista define como um “design”, uma estrutura apta a revelar sua realidade em termos de ordem sensível. Se por um lado, Valentim considera sua obra resultado do sincretismo de elementos de origem africana, ameríndia e européia, por outro, o artista defende a realização de uma arte “genuinamente brasileira” e mestiça, declarando-se contrário ao colonialismo e à subserviência aos padrões internacionais.

O anti-imperialismo de Valentim se juntou, três anos mais tarde, ao anticolonialismo do jornalista e crítico Francisco Bittencourt, confluindo no *Manifesto do Rio Sena*, publicado no jornal *O Lampião da Esquina* do Rio de Janeiro em 15 de agosto de 1979 e republicado por Restany no nº4 da revista *Natura Integrale*⁴⁴².

O Manifesto de Valentim e Bittencourt denunciou a postura colonialista e eurocêntrica do naturalismo integral de Restany, apontando para seu aspecto “telúrico e romântico”. Pelo seu tom combativo, o manifesto pode ser considerado o ataque mais aguerrido ao naturalismo integral de Restany e aquele onde aparece com mais evidência a resistência ao modelo “entreguista” do capital (econômico e cultural) brasileiro aos investidores estrangeiros. Desdobrado em sete pontos chaves, o Manifesto de Bittencourt e Valentim sintetiza o ataque ao idealismo do naturalismo integral (“símbolo da extinção de uma civilização”) e propõe uma nova “ideologia da

⁴⁴⁰ MAURÍCIO, Jayme. **O que disse Restany**, Última Hora, Rio de Janeiro, 31 janeiro de 1975 (Arquivo Fundação Bienal de São Paulo).

⁴⁴¹ VALENTIM, Rubem. **Manifesto ainda que tardio**. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988. p.294-295 (ICAA Record 1110438).

⁴⁴² O Manifesto do Rio Sena de Francisco Bittencourt e Rubem Valentim encontra-se no Anexo O, p.307 - 308.

liberdade do homem pela criatividade e afetividade”, individualizada na contra-afirmação de um caráter próprio da cultura brasileira diante da hegemonia cultural dos ditos países do “primeiro mundo” (BITTENCOURT, 2012, p.477). Sobre a acerba crítica de Bittencourt-Valentim ao “agente cultural” Pierre Restany, pesa o caso do mega empreendimento econômico do *Projeto Jari*, do estadunidense Daniel Ludwig, do qual, segundo os autores do Rio Sena, o Naturalismo Integral de Restany seria o correspondente ideológico no campo cultural, pois, como afirmam os autores do Rio Sena, tudo na vida está intimamente interrelacionado, a cultura também desenvolve um papel fundamental no processo de usurpação da potencialidade dos países periféricos (BITTENCOURT, 2012, p. 477-478).

Cúmplices da iniciativa de exploração cultural liderada por Restany, os dois acompanhantes de viagem do crítico foram igualmente acusados de ser agentes culturais de uma exploração milenária. Aos “delírios esquizóides” de Restany juntam-se o “escandaloso processo de sursurupiação” da natureza brasileira, transformada por Krajcberg⁴⁴³ em objetos “maquilhados”, destinados ao “deleite burgês”, e o uso exploratório da natureza de um publicitário milionário, Baendereck, com aspirações artísticas. No “mundo em plena formação que é a América Latina e o Brasil”, Bittencourt e Valentim declaram infrutífera qualquer tentativa de imposição de um cartesianismo que já revelou sua falência no “mundo desenvolvido”. A resposta à crise está, segundo eles, em uma dimensão local:

Contra o medo que desceu no Brasil há mais de uma década e transformou o país numa massa amorfa e informe, contra a descaretização da nossa cultura, (...) A opção é outra, tem de ser outra, e só nós, os habitantes desta região é que temos a capacidade de encontrá-la e viabilizá-la. As soluções serão político-culturais – não podemos escapar disso. E teremos que buscá-la dentro da nossa própria prática, sem permitir que a civilização judaica cristã continue impondo sua tutela através dos agentes multinacionais comerciais como Ludwig, ou culturais como Restany.” (BITTENCOURT, 2016, p. 476).

Mas em que consiste esta “nova ideologia” proposta pelo Manifesto Rio Sena? Reunindo os países “oprimidos pela civilização judaico-cristã” - África, Índia e América Latina - em um único bloco transnacional, Bittencourt-Valentim propõem

⁴⁴³ Roberto Pontual, no artigo **Manifesto gera manifesto** de 19 de julho de 1979 publicado no Jornal do Brasil, condena as acusações de Valentim dirigidas ao colega Krajcberg e define o Manifesto do Rio Sena uma resposta ao Manifesto do Rio Negro que se lança “emocionalmente, iradamente na briga” entre defensores de uma arte autenticamente latino-americana e proposições de um estilo internacional.

uma solução político-cultural a partir de uma leitura da teoria da dependência,⁴⁴⁴ que mostra suas ligações com algumas das teses desenvolvidas por Celso Furtado⁴⁴⁵ no texto *Hegemonia dos Estados Unidos e o subdesenvolvimento da América Latina*, de 1973, onde o economista brasileiro retoma a tese do imperialismo mundial dos EUA nas suas relações com os países latino-americanos, apontando para seu declínio imperialista e propondo uma nova ordem mundial baseada no policentrismo.

Se a proposta de Furtado para a superação do subdesenvolvimento passa pelo processo de industrialização e de modernização da América Latina, a proposta de Bittencourt e Valentim prega uma política desenvolvimentista que utilize os recursos naturais sem prejudicar “os verdadeiros donos da terra”, que coincida com o processo de construção de uma nova ideologia a partir de uma “consciência nova”, de um “novo materialismo” movido pelo interesse de cada minoria, e que tenha como meta a felicidade de todos:

Os nossos grandes espaços hão de ser ocupados sem o espírito predador de conquista, sem a inutilização dos recursos naturais e pelo empreendimento da operação mais nobre que é a tentativa de proteger fraternalmente os verdadeiros donos da terra, que são os índios. E essa ideologia só poderá ser a de todos os outros povos oprimidos pela “civilização judaico-cristã. (BITTENCOURT, 2016, p. 476)

Como evidenciado pelo primeiro ponto do manifesto, uma eventual internacionalização da Amazônia colocaria ulteriormente em questão a soberania nacional das riquezas naturais já objeto da cobiça do estrangeiro, roubadas pelo multinacionalismo “sob a capa de uma ‘consciência planetária’”.

Nesse aspecto, as posições de Bittencourt e Valentim abordam a questão do “Princípio de Soberania Nacional dos Recursos Naturais”,⁴⁴⁶ que, desde os anos 60, e com mais vigor na década de 1970, vinha sendo discutido no plano internacional,

⁴⁴⁴ No ponto 5 do manifesto, são elencadas as obsoletas “coordenadas “judaico-cristã”” do “mundo civilizado”: vontade de potência, escravização do mais fraco, exploração dos recursos naturais e o lucro. (BITTENCOURT, 2016, p. 477).

⁴⁴⁵ O economista brasileiro Celso Furtado foi um dos acadêmicos que mais contribuíram nos debates da Cepal (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe) que trataram do desenvolvimento capitalista na periferia, mais precisamente das consequências do capitalismo central na América Latina. Sua contribuição se deu principalmente através da realização do *Esboço de um programa de desenvolvimento para a economia brasileira no período de 1955 a 1960* que, em parte, foi utilizado para a elaboração do “Planos de Metas”, o programa de industrialização e modernização do País, aplicado durante a presidência de Juscelino Kubitschek.

⁴⁴⁶ Já em 1962, a Organização das Nações Unidas, em Assembléia Geral, promulgou a Resolução nº 1803, que, com o título de “Soberania Permanente sobre os Recursos Naturais”, declarava no Art.1: “O direito dos povos e das nações à soberania permanente sobre suas riquezas e recursos naturais deve ser exercido com interesse do desenvolvimento nacional e bem-estar do povo do respectivo Estado”.

sobretudo em razão das políticas exploratórias empreendidas pelos países “desenvolvidos”.

No Brasil, o *Projeto Jari*, citado no Manifesto do Rio Sena, foi o caso mais representativo do modo pelo qual o chamado “modelo econômico brasileiro”, adotado pela ditadura em 1964, articulou a Amazônia com os interesses do imperialismo (IANNI, 1979, p.113).

De proporções ciclópicas, o projeto teve como protagonista principal do empreendimento o norte-americano Daniel Keith Ludwig⁴⁴⁷ que, em 1967, contando com o apoio do governo militar, conseguiu, sem custos, tornar-se dono da maior companhia florestal do planeta e da mais extensa propriedade agrícola do mundo (o equivalente de uma área maior do que o estado do Rio de Janeiro), pertencente a uma pessoa só. Inicialmente voltado à extração e produção de madeira destinada à fabricação de celulose⁴⁴⁸, o *Jari* ocupou cem mil hectares de floresta nativa localizada na confluência dos rios Jari e Amazonas, entre o Pará e o Amapá, cuja vegetação foi retirada e substituída com a plantação de espécies vegetais importadas. O investimento, quantificado em um bilhão de dólares da época, contou com o apoio do governo militar que, em 1974, viabilizou o aval do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) para um empréstimo de cerca de duzentos milhões de dólares realizado no exterior, destinado à importação de uma fábrica de celulose e de uma usina termelétrica, adquiridas no Japão, e foram rebocadas até o Rio Jari, em um percurso de cerca 27.000 km. Os primeiros contrastes com o poder militar e, conseqüentemente, com a opinião pública, começaram em 1978, quando o *Jari* foi objeto de inúmeras críticas e denúncias. Por um lado, foi criticado como um projeto mal concebido e mal dirigido do ponto de vista gerencial; de outro, foi visto como uma ameaça à soberania nacional⁴⁴⁹, que, desde a Declaração de Estocolmo sobre o Meio Ambiente de 1972⁴⁵⁰, tornou-se sempre mais urgente como questão.

⁴⁴⁷ Daniel Keith Ludwig não foi o primeiro estadunidense a instalar seu empreendimento na Amazônia. Igualmente celebre é o caso do milionário Henry Ford que, em 1927, fundou seu próprio reino – a Fordlândia – na cidade de Aveiro, às margens do rio Tapajós, oeste paraense, para a produção de borracha destinada à fabricação dos pneumáticos da indústria automobilística norte-americana. Neste caso, o acordo com o governo brasileiro garantia o uso em concessão de 10mil km em troca dos 9% dos lucros. A domesticação da seringueira em grande escala fracassou. Ainda hoje existem vestígios da fábrica, vila e do monocultivo.

⁴⁴⁸ Além da produção de celulose o projeto incluía: um projeto florestal para a produção de celulose, um projeto agropecuário para produção de arroz e criação de gado, e de exploração mineral para a extração de caulim e bauxita.

⁴⁴⁹ Em 25 de janeiro de 1982, o Jari passou a ser capital nacional em composição mista, através da participação do governo em parceria com 23 empresários nacionais, liderados por Augusto Trajano de Azevedo Antunes, que deu origem à Companhia do Jari. A nacionalização do Jari foi efetivada oficialmente no palácio do Planalto pelo presidente da República João Figueiredo, que classificou a

No entendimento de Francisco Bittencourt e Rubem Valentim, em um sistema feito de interligações e interdependência, a cultura é um dos principais fatores de usurpação da potencialidade dos países periféricos. A interseção dos interesses nacionais oligárquicos com aqueles das multinacionais estrangeiras tem seu equivalente no mercado da arte: os “garotos propaganda da arte internacionalista”, os “patrocinadores das bienais falidas” e aqueles “que sonham com o fim de uma influência (a anglo-saxônica)” para a reimplantação de uma outra (a francesa). Se destina a eles o último “Não” do Manifesto.

4.3.2 Frederico Morais: Resistir e Libertar

Como Bittencourt e Valentim, o crítico Frederico Morais também propõe uma resistência à ingerência do “velho mundo”, e à opção do novo. No livro *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório* (1979), o crítico insiste sobre o: “Resistir e libertar. Mas resistir com novas linguagens, ou melhor, com o novo. Nós somos a diferença que eles necessitam para ativar seu próprio processo criador.” (MORAIS, 1979, p.17).

Se a crítica de arte Marta Traba⁴⁵¹ individualizava nas zonas “fechadas” o melhor exemplo de resistência dos artistas latino-americanos às influências teóricas e artísticas vindas da Europa e Estados Unidos, a resistência a que se refere Morais é ao “bloqueio das multinacionais do mercado de arte e a colonização imposta pelas grandes mostras internacionais”, tendo os latino-americanos o direito de devorar tudo que possa ser útil à construção da própria arte. Nessa perspectiva, a arte da América Latina seria construída com o novo, a partir de formas novas, repelindo as formas

operação como “um passo histórico no processo de desenvolvimento do país”. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/projeto-jari>. Acessado em: 02/04/2018.

⁴⁵⁰ Em relação ao princípio de soberania, a Declaração de Estocolmo sobre o Meio Ambiente, de 1972, decretou que as administrações locais e nacionais, e suas respectivas jurisdições, são as responsáveis pela maior parte do estabelecimento de normas e aplicações de medidas em grande escala sobre o meio ambiente, e trouxe dentre seus preceitos que: “...em conformidade com a Carta das Nações Unidas e com os princípios de direito internacional, os Estados têm o direito soberano de explorar seus próprios recursos em aplicação de sua própria política ambiental e a obrigação de assegurar-se de que as atividades que se levem a cabo, dentro de sua jurisdição, sob seu controle, não prejudiquem o meio ambiente de outros Estados ou de Zonas situadas fora de toda jurisdição nacional”. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Meio-Ambiente/declaracao-de-estocolmo-sobre-o-ambiente-humano.html>

⁴⁵¹ No livro *Duas décadas vulneráveis nas Artes Plásticas latino-americanas 1950/1970*, Traba observa nos artistas da América Latina modos diferentes de estabelecer uma comunicação com a sociedade. A crítica de arte argentina-colombiana divide o cenário artístico latino-americano em “zonas”: áreas fechadas, áreas abertas, ilhas, e México, que corresponderiam à atuação do artista e do mercado de arte do continente em relação a uma teoria e arte internacionais, e seu grau de dependência a estes.

antigas, até então, instrumento de opressão do ambiente artístico latino-americano e de seus artistas.

A acusação de Moraes é clara e direta: o processo de internacionalização da arte latino-americana, promovido pelas instituições brasileiras (Bienal de São Paulo *in primis*) e pelo mercado da arte concentrado no eixo Paris - Nova York, resultaria na alienação do artista brasileiro, reproduzindo a relação oprimido/opressor historicamente imposta pelo “primeiro mundo” aos países do “baixo sul”. Na análise de Moraes, a atuação de Restany no Brasil seria voltada principalmente à retomada das teorias das vanguardas europeias (o *Nouveau Réalisme*) em uma perspectiva “tropical”, configurando-se como uma imposição de um olhar (aquele do conquistador) sobre o outro.

Como decorre pela leitura do diário de viagem de 1974 de Restany, sempre houve um certo distanciamento entre os dois críticos. Se, por um lado, no *Diário Brasileiro* de 1974, Restany definiu Moraes “um crítico marginal” sem nenhum alcance internacional, por outro, Moraes denunciou o uso político e ideológico da natureza brasileira orquestrado por Restany no Manifesto do Rio Negro.

No texto *Reescrevendo a História da Arte latino-americana*⁴⁵² de 1997, escrito quase vinte anos depois do lançamento do Manifesto do Rio Negro, Moraes acusa Restany de ter retomado, no manifesto, algumas ideias esboçadas antes por Mário Pedrosa no *Discursos aos Tupiniquins e Nambás* de 1975, no qual o crítico revelava “sua esperança de que a América Latina representaria uma alternativa para o beco sem saída a que chegara a arte da vanguarda na sociedade capitalista” (MORAIS, 1997, p.13).

O texto de Moraes traça uma crítica historiográfica da arte latino-americana dos anos 60 até o final da década de 1990, abarcando a tese segundo a qual, desde os tempos da colonização européia, a principal marca da marginalização da arte latino-americana é a ausência do hemisfério sul do continente na história da arte universal. A principal consequência desta ausência seria, segundo Moraes, a produção de um discurso repleto de eurocentrismo, que considera a produção artística e intelectual latino-americana como expressão de uma “cultura da repetição, reprodutora de modelos”. Modelos europeus, claramente.

Continuando na análise do contexto da arte latino-americana, no texto de 1997, Moraes elenca as duas principais marcas que distinguiriam a arte do continente latino-

⁴⁵² O texto foi publicado quase 20 anos depois da expedição de Restany, por ocasião da I Bienal do Mercosul (1997).

americano daquela europeia e norte americana: a junção entre arte e política e sua vocação construtiva.

O primeiro aspecto estaria diretamente ligado ao “caráter emergencial” dos problemas dos países sul americanos:

O cotidiano da América latina está contaminado pela política, pelos problemas sociais e econômicos. Conversamos todo o tempo sobre inflação, recessão, desemprego, fome no campo e na cidade, dívida externa, corrupção, esquadrões da morte, extermínio de índios e crianças, prostituição infantil, sobre os sem-terra e os sem teto, sequestros, violência policial, etc. Acima das diferenças regionais e históricas, o que temos em comum é este caráter emergencial dos problemas. Assim, para os artistas latino-americanos, é muitas vezes impossível abandonar o contexto em nome de uma linguagem pretensiosamente universal, a-temporal e a-histórica. Arte e política na América Latina sempre andaram de mãos dadas. (MORAIS, 1997, p.7).

O segundo elemento, a vocação construtiva latino-americana, apontaria para uma outra questão, desde sempre associada aos discursos (principalmente eurocêntricos) sobre o continente sul americano: a necessidade de definir a identidade latino-americana. No texto de 1997, Moraes nos oferece uma definição da identidade latino-americana que se sintetiza na tendência à hibridização e à mestiçagem no campo da arquitetura, da literatura e da arte brasileira:

Entre nós, portanto, a arte é simultaneamente transe, ou seja, um sentimento atávico, um recuo até as origens mitomágicas do Continente, e transitório, um impulso para frente, para o futuro, virtualidade pura. Um espaço instável, que se caracteriza pelo trânsito permanente entre os extremos, uma arte que desliza, armando pontes entre tendências opostas. Um construtivismo híbrido, com laivos expressionistas. (MORAIS, 1997, p. 6)

Segundo Moraes, um espaço instável como aquele do continente latino-americano exigiria, dos integrantes de uma minoria (étnica, política, cultural que seja), um esforço constante na luta pela sobrevivência, um empenho contínuo para atingir aquele *status* que, por “outros”, é adquirido como direito. Em conclusão, é isto também que se exige do artista latino-americano: que, além de ter consciência da própria identidade nacional, conheça também a identidade do “centro” emissor da arte.

Pois, se, por um lado, o artista metropolitano (ocidental) pode exercer livremente o seu direito/privilegio de buscar estímulos em outras fontes culturais (remotas e distintas como aquelas latino-americanas), por outro lado, o artista da

periferia, quando induzido a reagir da mesma forma sob pressão dos modismos internacionais, é acusado de ser um diluidor das próprias tradições culturais, já perigosamente comprometidas.

A questão da definição (ou indefinibilidade) da “brasilidade” foi indiretamente abordada por Restany em 1983, durante uma entrevista com o jornalista Jean-François Bory. O crítico, interrogado sobre a polêmica desencadeada pelo *Manifesto do Rio Negro* no Brasil, interpretou a resposta brasileira ao Manifesto como uma clara demonstração de um “complexo de inferioridade”, típico dos países subdesenvolvidos face aos países do “primeiro mundo”:

Il est plus facile de percevoir la nature comme culture, quand un pays n'a pas une claire vision de son identité, ou bien, au contraire, qu'il ait une vision très claire d'un passé colonial don't il cherche à atténuer les effets, et à retrouver les sources véritables de son être collectif. (BORY, 1983, p. 130)⁴⁵³.

O complexo de inferioridade se refletiria, segundo o crítico, na apropriação cultural do patrimônio natural. Segundo Restany, a ideia de uma dimensão planetária da Amazônia, entendida como patrimônio da humanidade supranacional, proposta pelo Manifesto do Rio Negro, teria questionado a legitimidade do controle administrativo, geográfico e político do território amazônico pelo governo brasileiro, revelando os efeitos prejudiciais de um “*transfert* nacionalista” da natureza.

Mais uma vez, a Amazônia revela sua polissemia, a realidade e o mito, a impossibilidade de se referir ao seu território e suas características geofísicas sem mobilizar o imaginário que está por trás dela.

No campo das artes visuais, a abertura do debate sobre uma eventual internacionalização da Amazônia, provocada pelo Manifesto do Rio Negro, teria contribuído, segundo Moraes, a mobilizar um certo imaginário sobre o continente latino-americano como um território ainda a ser descoberto, comum tanto aos artistas estrangeiros, quanto aos latinos-americanos⁴⁵⁴.

⁴⁵³ Tradução nossa: “É mais fácil perceber a natureza como cultura, quando um país não tem uma visão tão clara de sua identidade ou, ao contrário, quando possui uma visão muito clara de seu passado colonial, do qual procura mitigar os efeitos e encontrar as verdadeiras fontes de próprio ser coletivo”.

⁴⁵⁴ No texto *Re-escrever a História da Arte Latino-Americana*, Moraes cita como exemplos a exposição *Arte Amazonas* organizada, em 1992, pelo Instituto Goethe, que reuniu artistas de quatro continentes; a re-edição da *Expedição Langsdorf*, realizada em 1995 pela mesma instituição, com a participação de artistas alemães e brasileiros; a expedição realizada, em 1975, pelo zoólogo Paulo Vanzolini com o pintor José Claudio; a obra de Luis Benedit sobre as viagens de Charles Darwin que confluiu na série *Señales del fin del mundo* de 1991; as viagens de Milton Becerra e Victor Hugo Irazábal na Amazônia venezuelana (MORAIS, 1997, p. 14).

Segundo declarado por Morais, o aspecto mais “duvidoso” do Manifesto do Rio Negro era ter colocado em questão a internacionalização da Amazônia, tese defendida, novamente na década de 1990, pelo então Presidente francês François Mitterrand, durante a Conferência Mundial da ONU para o Meio Ambiente, realizada no Rio de Janeiro em 1992:

O manifesto em si é interessante, tem sua força e seu significado. Mas, anos depois, o presidente francês, François Mitterrand fez uma declaração, em que ele chegou a dizer que a Amazônia deveria ser parte do patrimônio universal. Num certo sentido estava correto mas a ideia de que era importante manter a integridade da coisa amazônica devia ser colocado pelo governo brasileiro, no meu entender naquele momento. A ideia de que outros países encaminhassem esta ideia era o que incomodou um pouco, na crítica de arte também.⁴⁵⁵

Na opinião de Morais, a expedição de Restany, Krajcberg e Baendereck acrescenta-se à longa lista de missões e expedições promovidas em prol da “ação civilizatória” que, desde o século XVI, tentava impor o próprio ponto de vista sobre o “civilizado”. “O caso de Restany – continua Morais – se quiséssemos regredir num tempo mais distante, nos poderia levar a refletir sobre outras épocas, como o Barroco”.

E a reflexão volta ao texto de 1997, ao ato de reescrita de uma arte, aquela latino-americana, que, antes de ser conquistada, “serviu à conquista”, como demonstraria o uso político e econômico do Barroco brasileiro, no processo de conquista da América Latina.

Voltando à Restany, Morais afirma:

Para chegar ao Restany, primeiro era uma pessoa extremamente inteligente, agilidade mental extraordinária, tinha prestígio, era o fundador e o teórico de um movimento que foi fundamental para a arte internacional, a contrapartida europeia da pop art norte-americana. Ele tinha uma influência e vinha bastante ao Brasil, mas vinha trazendo o ponto de vista francês. Por outro lado, era um crítico muito esperto, estava ligado aos artistas mais ricos; ele tinha certos interesses. Por exemplo, o Sepp era dono de uma agência publicitária, mas, como artista, era um pintor menor, inexpressivo. Ele (Restany) perpassa um lado do conquistador que quer impor um certo ponto de vista que o dele.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ Entrevista realizada em 31/10/2017.

⁴⁵⁶ Entrevista realizada em 31 de outubro de 2017.

E ainda: “(...) havia muita especulação financeira, patrocínios, pagamentos pelos textos e, claro, também uma certa tentativa de impor um ponto de vista que não era nosso, que não foi criado aqui”⁴⁵⁷.

Acreditamos que é neste “aqui” que está o “lugar de fala”⁴⁵⁸, o centro, ou seja, a margem. O “lugar de fala” é um vazio a preencher, como Moraes explicava em outro texto de 1968:

O projeto brasileiro: adentrar o fora, integrar o marginal, preencher os vazios. Multiplicar os centros ou os polos de atração econômica e cultural. Após a redução crítica, canibal, antropofágica que leva de volta ao zero, ao nada, dar o salto marcusiano, prospectivo. O problema brasileiro não é o nada dos países saturados culturalmente ou a coisificação das sociedades afluentes, mas o tudo por fazer, resolver, transformar.⁴⁵⁹

Obviamente, a representação traz consigo questões identitárias complexas. No momento em que “falar”, tarefa convencionalmente atribuída aos intelectuais, é também “falar pelo outro”, o problema da representação (falar em representação do outro) movimenta muitas questões. No caso da internacionalização (ou não) da Amazônia, por exemplo, está se “falando pelos outros”, os “donos da terra”, desde 1500.

Lidas pela lente das teorias pós-coloniais e da teoria da dependência, as respostas brasileiras ao Manifesto do Rio Negro revelam também a abrangência e o poder subjacente a certas ideias presentes, tanto nos discursos do colonizador quanto do colonizado, como demonstra o apelo nacionalista do Manifesto do Rio Sena e dos artigos de Klintowitz e Pontual.

No momento em que a definição do que “é nosso” (a Amazônia, por exemplo) traz consigo uma contraposição (a rigor de lógica, o que é meu não pode ser do outro) e, de consequência, uma polêmica, nos podemos pensar o conflito (e o político) resultante do desencontro de Restany com a crítica brasileira, a partir da oposição “amigo/inimigo”, proposta pelo jurista Carl Schmitt.

⁴⁵⁷ Ibidem.

⁴⁵⁸ Ver ALCOFF, Linda M. **The problem of speaking for others**. Disponível em: <http://www.alcoff.com/content/speaothers.html>

⁴⁵⁹ No texto, Moraes se refere à II Bienal da Bahia, que o crítico entende como “uma proposta de integração cultural (...). A segunda bienal da Bahia foi a de maior significação, pois teve de se confirmar como a mais importante mostra coletiva de arte do Brasil depois da Bienal paulista, e tornar mais específica sua influência no contexto cultural brasileiro. Se a Bienal de São Paulo reflete mais a arte do cheio, a Bienal da Bahia tem a seu cargo a reflexão sobre o vazio”. MORAIS Frederico. **O vazio, a construção, o salto: Bienal da Bahia**. Revista GAM/17. Catálogo da 2ª Bienal da Bahia. Guanabara, 1968.

Segundo Schmitt, assim como o domínio da moral é determinado pelas noções de “bem” e “mal”, o estético pelas de “belo” e “feio”, o econômico pelas categorias do lucro, a política pode ser definida a partir da distinção “amigo-inimigo”, pois: “o inimigo político não precisa ser moralmente mau, não precisa ser esteticamente feio; nem tem que surgir como concorrente econômico” (SCHMITT, 2008, p. 52). Logo, não se trata de uma questão passional ou preconceituosa. O aspecto relevante para a determinação do que é o inimigo político é a real possibilidade de que exista uma divergência que possa levar ao conflito que poderia ser resumida na “alteridade do estrangeiro”.

O inimigo ao qual Schmitt se refere não é o *inimicus*, o inimigo pessoal, mas é o *hostis* inimigo público, aquele percebido como forasteiro hostil, pois o nível de inimizade se define na medida em que o grau de distanciamento com o “outro” (o *extra-neus*, o de fora) vai aumentando.

Nesse sentido, o político surge a partir de uma condição: a possibilidade da definição de um inimigo público e da consequente distinção que NOS separa dELES. Assim:

O inimigo não é, portanto, o concorrente ou o opositor em geral. O inimigo também não é o opositor privado que se odeia com sentimentos de antipatia. O inimigo é, apenas, uma totalidade de homens pelo menos eventualmente *combatente*, isto é, combatente segundo uma possibilidade real, a qual se contrapõe a uma totalidade semelhante. O inimigo é apenas o inimigo *público*, pois tudo aquilo que tem relação com uma tal totalidade de homens, em particular, com todo um povo, se torna por isso público. O inimigo é *hostis*, não *inimicus* em sentido mais amplo. (SCHMITT, 2008, p. 55-56)

No cenário deste encontro não ocorrido, Restany ou o publicitário Baendereck encarnariam a figura do inimigo público, tanto quanto Moraes. Se Restany era o símbolo do imperialismo cultural, Moraes não era um interlocutor à altura de Pedrosa, e sua posição de crítico “marginal” (no sentido restanyano da palavra) não lhe conferia uma posição de influência no debate internacional sobre a arte contemporânea.

4.3.3 Mário Pedrosa: *Alegria de viver, alegria de criar.*

Primariamente, é oportuno fazer um esclarecimento sobre a inclusão do texto *Discurso aos Tupiniquim e Nambás* de Pedrosa que é, entre os textos apresentados neste item, o mais paradigmático para chegar a uma definição de opção terceiro-

mundista. Embora o texto seja anterior ao Manifesto do Rio Negro de Restany, *Discurso aos Tupiniquim e Nambás*⁴⁶⁰ está aqui incluído entre as “respostas” brasileiras ao manifesto por duas razões: primariamente, por representar uma válida resposta às questões levantadas, de forma direta (o papel da arte em tempo de crise) e indireta (a questão indígena e internacionalização da Amazônia), pelo *Manifesto do Naturalismo Integral* e, secundariamente, por ter sido relacionado, por Frederico Moraes, ao Manifesto de Restany.

A individulização de uma especificidade brasileira, identificada por Restany na tendência a uma linguagem artística caracterizada pela junção da dimensão física e psicológica da natureza com a tecnologia, é, provavelmente, o que levou o crítico Frederico Moraes⁴⁶¹ a acusar Restany de ter plagiado o *Discursos aos Tupiniquins e Nambás*, no qual Pedrosa manifesta sua esperança de que a América Latina represente uma alternativa para “o beco sem saída” a que chegara a arte da vanguarda na sociedade capitalista. Partindo de premissas e perspectivas diametralmente contrárias - a arte/tecnológica e, por isso, totalmente capitalista, no caso de Restany, e a arte pré-capitalista, no caso de Pedrosa -, os dois críticos fazem referência à arte como ao quarto “reino da natureza” (usando as palavras de Pedrosa) e à natureza como “reservatório da sensibilidade” artística (segundo o dicionário restanyano).

Escrito em 1975, depois da experiência chilena (1970-1973)⁴⁶² e durante o exílio francês (1973-1977)⁴⁶³, o *Discurso aos Tupiniquim e Nambás* se insere na

⁴⁶⁰ O *Discurso aos tupiniquins ou nambás* foi escrito por Pedrosa em 1975 e publicado em 1976 no nº4 da revista *Versus*.

⁴⁶¹ Em entrevista realizada em 31 de outubro de 2017, interrogado sobre o porquê do paralelismo entre o Manifesto do Naturalismo Integral de Restany e do Discurso aos Tupiniquins e Nambás de Pedrosa, Moraes afirmou de não lembrar as motivações subjacentes.

⁴⁶² Como consequência do boicote à Bienal de São Paulo de 1969, Pedrosa se tornou um homem marcado pelo governo militar. Não obstante, o crítico continou a denunciar à Anistia Internacional os casos de tortura no Brasil. Em 1970, chamado a testemunhar em um processo aberto pelos militares para investigar a maneira de “denegrir a imagem do Brasil no exterior” de alguns intelectuais de esquerda, proclamou-se inocente, mas solidarizou com os torturados, passando de testemunha a indiciado. Avisado pelo seu advogado que seria decretada prisão preventiva, Pedrosa encontrou asilo político na embaixada do Chile, onde permaneceu três meses, na espera do documento para viajar para aquele país, sob o governo de Salvador Allende. Durante sua estadia no Chile, a pedido de Salvador Allende, Pedrosa envolveu-se na construção do Museu de Arte Moderna do Chile, em seguida chamado Museu da Solidariedade, organizado a partir de uma ação internacional articulada entre os artistas plásticos sintonizados com a Revolução Chilena e dispostos a doar obras ao museu em formação. O Museu era animado pelo Comitê Internacional de Solidariedade Artística ao Chile, cuja presidência foi entregue a Mário Pedrosa, e que pôde contar com o apoio de Pablo Neruda, então embaixador chileno na França. Ao Museu da Solidariedade chegaram obras de onze países, inclusive do Brasil; uma primeira exposição foi realizada em 1972, antes da eclosão do golpe de 1973 e da saída de Pedrosa do país.

⁴⁶³ Pedrosa, em breve passagem pela Cidade do México, realiza uma comunicação sobre arte culta e arte popular e, no ano seguinte, palestra no encontro da AICA, realizado em Portugal sobre “Arte moderna e arte negro-africana: relações recíprocas”. Voltou ao Chile em 9 de setembro, dois dias antes do golpe militar, e ficou 17 dias escondido em casa de amigos e, depois, mais 17 dias na embaixada do México. Em seguida, foi para Paris onde ficou quatro anos, até 1977, quando, revogado o mandado de prisão

vertente dos textos que expressaram o interesse de Pedrosa pela temática terceiro-mundista, que foi abordada pelo crítico sobretudo no período de afastamento forçado da pátria, período que coincide com a produção crítica direcionada a uma política cultural assentada na emergência da cultura popular e no esforço anônimo da criatividade para a coletividade (SOMMER, 2017, p.118).

A década de 1970, que coincide com o último período da crítica e da militância política de Pedrosa, abre-se com o texto *A Bienal de cá pra lá* (1970) e se conclui com *Variações sem temas ou a Arte da Retaguarda* (1978), discurso da Conferência da Primeira Bienal Latino-Americana de 1978. Este último texto pode ser considerado como o último grande exercício de retrospectiva sobre o mundo da arte elaborado por Pedrosa, onde o crítico, no articular o percurso da arte moderna, foca na necessidade dos povos latino-americanos de se articular em uma grande unidade, a partir da “dimensão mestiça” comum a todos eles.

Discursos aos Tupiniquins e Nambás se insere no meio destes dois textos, vindo a representar a (ainda) não perdida esperança de uma nova arte latino-americana e a confiança no potencial revolucionário dos povos periféricos dos países “abaixo da linha do Equador, onde germina a vida e uma arte nova ameaça de brotar” (PEDROSA, 2013, p. 113). Tal otimismo aparecerá mais pálido, quase ausente, em *Variações sem Tema*, vindo a ser substituído, no início da década seguinte, pela dedicação total à causa política e à concretização do sonho socialista: o nascimento de um partido feito pelos trabalhadores, que Pedrosa, em 1980, definiu “uma coisa inteiramente nova, aqui e no mundo inteiro”⁴⁶⁴.

Um ano antes de seu falecimento, o crítico deixava transparecer seu pessimismo em uma entrevista ao escritor Cícero Sandroni:

Estamos numa época de crise profunda, de crise ainda mais aguda no Terceiro Mundo. [...] Diante de conflitos tão radicais, terríveis, insolúveis, é natural que a arte passe para um nível secundário. A arte está em decadência e eu diria mesmo que está no fim, se é que ela pode acabar. Mas a arte não acaba.⁴⁶⁵

preventiva que havia contra ele, pôde voltar ao Brasil e, mais tarde, ser absolvido no processo ao qual respondia por “denegrir a imagem do Brasil no exterior”.

⁴⁶⁴ O depoimento encontra-se no n° 214 da revista semanal *O Movimento* (6-12 agosto, 1979). Embora o PT tenha nascido oficialmente em 10 de fevereiro de 1980, as lideranças do partido vinham se encontrando nos meses anteriores para a criação do Manifesto do partido, que teve Pedrosa entre seus primeiros seis assignatários, juntamente a: Manuel da Conceição, líder camponês nordestino; Sérgio Buarque de Holanda; Leila Abramo; Moacir Gadotti em nome do educador Paulo Freire e Apolonio de Carvalho, fundador do PCBR. (*O Movimento*, n°242, 18-24 fevereiro 1980).

⁴⁶⁵ SANDRONI, Cícero. **A arte está em decadência, mas os sindicatos estão vivos**. *Jornal do Brasil*. 02/06/1978.

Em 1978, Pedrosa ainda confiava na existência de sociedades propícias ao desenvolvimento do fenômeno artístico, enquanto outras já não o eram mais. No *Discurso aos Tupiniquins e Nambás*, o crítico propõe uma atenta análise geopolítica do “sistema-mundo” da arte na década de 1970, apresentando as variáveis históricas, econômicas e políticas das idiossincrasias entre países do “primeiro mundo” e do “terceiro mundo”.

Pedrosa discute sobre a anunciada morte da arte, evidenciando o estado de decadência dos centros de produção e distribuição da arte, localizados nas “sociedades desenvolvidas” em que a arte “perdeu sua autonomia existencial e naturalmente espiritual”, reduzindo-se a mero capricho e objeto de luxo estetizante. “Já fora destas áreas - afirma Pedrosa - há as oficinas de artesanato, o trabalho não propriamente assalariado, mas onde se entrava o esforço anônimo da criatividade, da inventividade autêntica, quer dizer, o esforço para a coletividade.” (PEDROSA, 2013, p.105).

Ao falar de “oficinas de artesanato” e de anonimato a serviço da coletividade, Pedrosa parece referir-se às cooperativas de artesanato da União Popular do Chile de Allende, que o crítico teve a oportunidade de conhecer durante seu exílio chileno e que cita no texto *Arte culta e arte popular*, apresentado, em 1975, no Seminário de Arte Popular no México:

Com a organização das cooperativas artesanais, o artesão torna-se livre dos comerciantes e dessa forma ganha uma nova liberdade criadora, desalienando o “gosto” ligado aos padrões sociais dominadores (...) lentamente vão aparecendo nas paredes da pequena burguesia (...) os tapetes “crioulos” e a tecelagem de palha (...), vão substituindo as más reproduções e as folhas de calendário (...) contribuindo assim a formação de um novo ambiente plástico íntimo para o chileno. (PEDROSA apud ARANTES, 1995, p.329).

Como relata Luiz Corvalán no livro *El gobierno de Salvador Allende*: “La artesanía fue apoyada y estimulada en todas sus expresiones. Había otro ambiente. Primaba el deseo de estudiar, de saber más y de darle al espíritu los disfrutes del arte y la cultura.”⁴⁶⁶ (CORVALÁN, 2003, p.31).

Organização das cooperativas, desvinculação do artesão dos comerciantes e das alienação do gosto burguês são os fatores que Pedrosa cita para descrever o processo de emancipação da arte popular chilena dos padrões da arte dita erudita durante o governo de Salvador Allende. Como alternativa para a arte burguesa, Pedrosa aponta para o retorno do artista à condição de artesão, uma condição, porém, livre dos

⁴⁶⁶ Tradução noss: “O artesanato foi estimulado em todas suas expressões. Era outro ambiente. Dominava o desejo de estudar, de saber mais e de agradar o espírito com o prazer da arte e da cultura.”

condicionamentos do mercado turístico e que represente uma ruptura com a estrutura de classe e com o monopólio da burguesia sobre a produção artística.

Sendo os textos de 1975 e 1976 fortemente influenciados pela experiência do exílio chileno, parece-nos que, para entendermos o terceiro-mundismo de Pedrosa, seja necessário contextualizar a atuação do crítico como gestor cultural no governo de Allende que, no breve período que teve à disposição, representou a concretização da utopia socialista, seja no plano econômico ou cultural.

Pedrosa chegou em Santiago em outubro de 1970, convidado por Allende a trabalhar no Instituto de Arte Latinoamericano da Universidade do Chile e, logo depois, a criar o Museu de Arte Moderna e Experimental, primeiro nome do Museu da Solidariedade⁴⁶⁷, com obras doadas por artistas do mundo inteiro para o povo chileno. Durante seu exílio chileno, o crítico brasileiro teve a oportunidade de conhecer algumas políticas adotadas pelo governo Allende, revolucionárias em várias frentes. Em matéria de direitos indígenas, por exemplo, o governo socialista promoveu uma política, sem precedentes, de “reparação histórica” com a etnia Mapuche, orientada, principalmente, em duas direções: Reforma Agrária⁴⁶⁸, baseada na atribuição das terras usurpadas pelos latifundiários e na criação do Instituto de Desenvolvimento Indígena; Implementação de programas de educação⁴⁶⁹ focados na preservação da cultura indígena e no acesso ao sistema educacional nacional.

Com o reconhecimento da posse da terra e a introdução de medidas específicas para o reconhecimento da cultura mapuche, o governo de Allende realizava a “primeira oportunidade real que os mapuches tiveram para solucionar a difícil situação de marginalização política, social e territorial que vinham sofrendo desde a perda de sua independência” (CORVALÁN, 2003, p.28).

Provavelmente inspirado pelas vivências do exílio chileno, Pedrosa começou a esboçar uma proposta política para a cultura que tivesse em consideração a realidade dos países “subdesenvolvidos”, cuja problemática seria principalmente de ordem social:

⁴⁶⁷ O Museu da Solidariedade chegou a realizar apenas duas exposições, uma em maio de 72 e outra em abril de 73, que apresentaram ao público as obras doadas ao acervo do Museu.

⁴⁶⁸ O então Ministro da Agricultura, Jacques Chonchol, restituiu aos Mapuches mais de 70 mil hectares de terra, criou 37 cooperativas de produção agrícola e numerosas cooperativas de artesões cujo trabalho era reconhecido por um preço justo e pago pelo Instituto Nacional de Desenvolvimento Agropecuário (INDAP).

⁴⁶⁹ Em 1973, o governo chileno estabeleceu 17 mil bolsas para estudantes mapuches do quarto grau até o ensino universitário, promoveu cursos de alfabetização destinados a 27 mil alunos de ambos os sexos e se criou o Instituto de Desenvolvimento Indígena, que teria como missão formar centros educacionais de caráter politécnico para os filhos dos mapuches, promovendo o ensino da língua mãe, o mapudungún, nas escolas comunitárias, com o intuito de preservar as tradições culturais das comunidades indígenas.

Condenados a morrer nos próximos anos estão milhões de homem que passam fome, no Terceiro Mundo, assim como os nossos índios estão condenados a desaparecerem, condenados pela civilização do branco”.⁴⁷⁰ (PEDROSA apud SANDRONI, 1978).

O depoimento aponta para duas preocupações que se tornaram sempre mais presentes no discurso e na atuação política de Pedrosa dos últimos anos de vida: a crise do capitalismo com suas consequências na economias dos países latino-americanos (a partir da perspectiva da teoria da dependência) e a questão indígena.

O *Discurso aos Tupiniquins e Nambás* aborda ambos estes aspectos, mostrando suas relações, por um lado, com o texto *A crise mundial do imperialismo e Rosa Luxemburg* de 1976 (publicado no Brasil somente em 1979), e, por outro, com a “experiência amazônica” vivenciada durante o exílio chileno.

Quanto ao primeiro aspecto, durante o exílio francês, Pedrosa teve a oportunidade de analisar o quadro geral da crise do capitalismo sob a perspectiva da “dialética do capitalista e do não capitalista”⁴⁷¹ de Rosa Luxemburg, e de enfrentar o tema, oriundo do 68’ francês, da “autogestão”⁴⁷² no campo socialista francês. A teoria de Luxemburg, delineada no texto *A acumulação do capital* (1913), focava na relação entre imperialismo, como método específico de acumulação do capital, e o capitalismo, do qual o imperialismo representava a última etapa. Segundo Luxemburg, numa sociedade capitalista, ou seja, dividida entre capitalistas e proletários, o esgotamento da demanda interna levaria o sistema capitalista a procurar fora de si os meios para sua existência, ou seja, nas economias periféricas do mundo através da conquista de colônias e de novos mercados.

Apesar das críticas que a teoria de Luxemburg recebeu por mais de uma geração de economistas, teve o mérito de pensar o sistema capitalista numa escala mundial e de refletir sobre a relação dialética entre centro e periferia, contribuindo, desta forma, para a formulação das teorias do subdesenvolvimento, que, nos anos 70, tiveram uma significativa circulação na América Latina. Abrindo o espaço para as relações de interdependência entre centro (países capitalistas) e periferia (países com

⁴⁷⁰ SANDRONI, Cicero. **A arte está em decadência, mas os sindicatos estão vivos**. Jornal do Brasil. 02/06/1978.

⁴⁷¹ A definição é de Fernando Mires, em *O discurso da Natureza: ecologia e política na América Latina*, Florianópolis: Editora UFSC, Bernúncia Editora, 2012, p. 76.

⁴⁷² Em 1976, o sociólogo francês Pierre Rosanvallon, um dos principais articuladores do movimento de reformulação da Confederação Francesa Democrática do Trabalho (*Confédération française démocratique du travail* - CFDT), publicava *L'Age de l'autogestion, ou la Politique au poste de commandement*, no qual anunciava uma “reabilitação do político” por meio de autogestão.

economias naturais⁴⁷³), estes últimos não foram considerados apenas como fonte de acumulação de capital mas como fator imprescindível do desenvolvimento capitalista mundial. Ou seja, para que haja desenvolvimento, é necessária a premissa do subdesenvolvimento.

Na linha de Luxemburg, Pedrosa reflete sobre a crise brasileira e a situação dos “países desenvolvidos”: “A civilização burguesa imperialista está num beco sem saída. Deste beco não temos que participar – os bugres das baixas latitudes e adjacências” (PEDROSA, 2013, p. 108-109). Mas a proposta de Pedrosa é mais radical do que a da economista Luxemburg que, embora tenha contribuído de forma original à crítica da teoria marxista do capitalismo, não chegou a atribuir nenhum papel significativo, na luta anticapitalista, aos representantes das “economias naturais”, os “povos primitivos” (MIREs, 2012, p.77).

A opção terceiro-mundista se tornaria, em Pedrosa, projeto político, pois, conforme apontado por Isabel Loureiro, a proposta de Pedrosa pregava a abolição do neocolonialismo implantado com a ditadura militar, possível apenas com um projeto socialista democrático, em ruptura com o estado burguês, pois este “não admite [...] nenhuma transformação estrutural seja de que natureza for” (LOUREIRO, 2017, p.19). Nesse sentido, a teoria de Pedrosa exposta em *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás* pode ser considerada um aperfeiçoamento da concepção marxista, na sua versão luxemburguista, por ter conferido um papel significativo ao potencial anticapitalista dos povos do Terceiro Mundo.

Quanto ao segundo aspecto, durante o exílio chileno, Pedrosa teve a oportunidade de conhecer a cultura indígena local, sua produção artística e de manter contato com o antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro⁴⁷⁴ que, como ele, encontrava-se na condição de exiliado.

A ideia de uma exposição de arte indígena a ser realizada na volta do exílio, em julho de 1978 no MAM/RJ, viria do “encantamento pela Amazônia” peruana, como o próprio Pedrosa revela em uma entrevista de junho de 1978, publicada na revista *Arte Hoje*:

A idéia de uma exposição de arte indígena foi consequência do meu exílio – interrompido pela vontade de voltar – quando ocorreu meu encantamento pela Amazônia. Foi súbito e intenso. Nasceu no Peru,

⁴⁷³ Com o termo “economias naturais” Luxemburg designa as economias capitalistas do Terceiro Mundo, definidas também “o inimigo natural” do capitalismo.

⁴⁷⁴ Darcy Ribeiro (1922–1997) passou seu exílio nos países da América Latina (Uruguai, Venezuela, Chile e Peru), ocupando a posição de assessor do Presidente Allende no Chile e do Presidente Juan Velasco Alvarado no Perú. Neste período o antropólogo escreveu cinco dos seis livros da sua obra de maior repercussão: *Estudos de Antropologia da Civilização*.

onde me encontrava em visita à minha filha. (PEDROSA apud STREVA, 1978, p.51).

Pedrosa não se aprofunda na descrição da experiência amazônica que o teria levado a imaginar *Alegria de viver, alegria de criar*, uma exposição sobre a temática indígena mas, em outra passagem do *Discurso aos Tupiniquins e Nambás*, faz referência à arte primitiva, aquela que, contrariamente à arte dos países em estágio avançado de capitalismo, ainda mantém suas raízes na natureza. Nestes países pré-capitalistas a relação entre natureza e cultura não é dialética: “o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza” (PEDROSA, 2013, p.105).

Na entrevista publicada na revista *Arte Hoje*, Pedrosa explica o projeto curatorial da exposição que iria abranger desde a parte arqueológica até a produção contemporânea. O projeto expositivo contava com a colaboração dos índios xinguanos, e estruturava-se em três partes: a primeira era dedicada à arqueologia, composta da lítica e cerâmica; a segunda concentrava-se no ambiente da floresta, com a apresentação da produção material indígena, que preparava a passagem para a terceira parte, dedicada aos rituais, às cerimônias, danças e músicas e à arte corporal.

E é interessante notar, voltando ao *Discursos aos Tupiniquins e Nambás*, que a arte corporal é também o argumento com o qual Pedrosa encerra seu *Discurso*. Na parte conclusiva do texto, o crítico faz uma uma valoração do estado no qual se encontra a *body-art* norte-americana e europeia na década de 1970. Citando Benjamin, Pedrosa introduz a arte corporal contemporânea ocidental fazendo referência à obra do austriaco Rudolf Schwarzkogler que, em 1969, amputou a genitália durante uma *performance* definida pelo crítico “um gozo estético de primeira ordem”, cuja origem, diferentemente dos futuristas italianos do início do século XX, estaria em um ato autodestrutivo voltado à edificação pela espetacularização e a transformação do ato estético em ato moral. A *performance* de Schwarkogler seria, segundo Pedrosa, o “saco sem fundo”, a prova do declínio da arte que, antes de resultar na “morte da arte”, seria, por sua vez, o resultado da crise das vanguardas dos anos 70. Ou melhor, o que morreu foi “a idéia de certa arte: “a ideia de arte moderna”, a concepção, enfim, de que há uma vocação na arte de vanguarda de atingir o Absoluto (ou a Utopia), com as implicações políticas ou revolucionárias decorrentes desse ideário” (GULLAR apud FABBRINI, 2012, p.36).

E, enquanto na Europa os corpos mutilados dos “ultralógicos niilistas da “arte corporal”” são o “testemunho de um condicionamento cultural, final, sem abertura,

nem existencial, nem transcendental”, o último estágio de um processo de autodestruição moralista e moralizante, no Brasil o “exercício experimental de liberdade” de Antônio Manuel, desencadeado pela manifestação ambiental⁴⁷⁵ *O corpo é a obra*⁴⁷⁶, volta às origens, à fonte da criação, reunindo as questões estética e ética, colocando o poder da comunicação (com o outro) “acima da comunicação de massa, da informação” (PEDROSA, 2013, p.94). Para Pedrosa, o berço da arte nova se localiza abaixo da linha do equador, lugar saturado de riqueza, de progresso (de outro tipo) e de cultura (PEDROSA, 2013, p.123).

Voltando ao projeto expositivo da mostra, conforme quanto afirmado por Pedrosa, na última entrevista realizada pelo crítico e publicada na revista *Pasquim*⁴⁷⁷, a exposição:

Tomaria todos os três andares do MAM. Não seria só de pintura, ou de arte plumária, mas de um todo da vida cultural do índio (...) Entre as obras que eu queria colocar nesta exposição está um manto tupinambá, obra muito importante, levada para Paris nos primeiros anos da colonização, no Século XVI. Nunca mais voltou. (PEDROSA, 1981, p.9).

Nesta perspectiva, a inclusão, no projeto expositivo, de um dos sete exemplares de mantos Tupinambá⁴⁷⁸ existentes no mundo, levado para o exterior pelo governador de Pernambuco, Maurício de Nassau, no século XVI, ultrapassava o valor museológico da peça, apontando para a dimensão criativa do índio, definido por Pedrosa o “Homem Criador” que plasma sua obra a partir da natureza.

E, além do manto Tupinambá⁴⁷⁹, Pedrosa pretendia expor outras obras de arte indígena guardadas nos acervos de instituições museais localizadas na Suíça,

⁴⁷⁵ A manifestação *O corpo é a obra* é analisada no texto homônimo, resultado da conversa de Pedrosa com Antônio Manuel, Hugo Denizart, Alex Varela e transcrito por Lygia Pape em maio de 1970. Na conversa, que trata da participação de Manuel na abertura do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, o crítico Pedrosa traça uma distinção entre “arte ambiental existencial” – aquela feita no Brasil, em ausência de tecnologia – e “arte ambiental abstrata” – a arte da tecnologia (PEDROSA, 2013, p.92).

⁴⁷⁶ O artista português, Antônio Manuel, apresentou, no XIXº Salão de Arte Moderna do MAM/RJ (1970), o próprio corpo como obra de arte, utilizando suas medidas para definir as dimensões da obra. A proposta foi rejeitada pelo júri da manifestação, mas, no dia da abertura do Salão, o artista deu continuidade à proposta desnudando-se na sala de exposições e apresentando-se como uma escultura. Desta manifestação teve origem a obra tangível *Corpobra*, uma caixa de 2 mt de altura, com uma das faces em plexiglas e a ampliação de uma foto em preto-e-branco do artista posando nu no MAM-RJ.

⁴⁷⁷ PEDROSA, Mário. **A arte não é fundamental.** A profissão do intelectual é ser revolucionário. *Pasquim*, ano XIII, nº 646, p. 7-11, 12/18 nov. 1981.

⁴⁷⁸ Até hoje a peça integra o acervo do *Nationalmuseet*, de Copenhague, na Dinamarca e só saiu de lá uma vez, para ser exposto na *Mostra do Redescobrimento: Brasil+500*, curada por Nelson Aguillar e inspirada na ideia de Museu das Origens de Pedrosa. Por ocasião desta exposição, o manto foi reivindicado pela etnia Tupinambá de Olivença, na Bahia. Desde então, porém, apesar de contarem com o apoio de universidades e outras organizações, não tiveram sucesso em reaver os objetos.

⁴⁷⁹ Um dos sete exemplares de mantos Tupinambá existentes no mundo tinha sido levado para o exterior pelo governador de Pernambuco, Maurício de Nassau. Até hoje a peça integra o acervo do *Nationalmuseet*, de Copenhague, na Dinamarca e só saiu de lá uma vez, para ser exposto na *Mostra do*

Dinamarca e Alemanha, dentre elas algumas gravuras de cantos indígenas brasileiros feitos na década de 1920. Completavam a parte expositiva filmes sobre a produção de mandioca, realizados com o intuito de mostrar o trabalho "da indústria indígena", gravações, a reconstrução de uma maloca; previa-se, também, a realização de uma publicação e conferências organizadas de forma colaborativa com outras instituições, como o Museu Nacional, o Museu do Índio, o Museu Goeldi, o Museu Ipiranga, o Museu da USP e coleções particulares (STREVA, 1978, p.52).

Figuras 60 e 61 – **Manto Tupinamba**, etnia Tupinamba, séc. XVII, fibras naturais e penas de guará, Museu Nacional de Dinamarca (lado esquerdo); **Manto Tupinamba**, Lygia Pape, 1996, duratrans em caixa de luz, 100x125 cm (lado direito).

Com o intuito de solucionar o problema de uma complicada e onerosa circulação da exposição em outras cidades e países, Pedrosa planejava a realização de um registro documental da exposição:

Pelo vulto da mostra e pela diversificação das entidades colaboradoras, torna-se impossível o deslocamento da exposição por outros estados e possivelmente para outros países. O filme surge como solução ideal para o deslocamento da informação contida na mostra, além de ampliar essa informação revelando e filmando os locais de trabalho da equipe de arqueologia da cientista Conceição Beltrão, que farão parte da exposição. A entrada do homem na América do Sul é hoje estudo que realiza Conceição Beltrão, estabelecendo novas datações que recuam para quatro mil anos a existência do homem no nosso continente. (...) Pretendemos ir aos

Redescobrimento: Brasil+500, curada por Nelson Aguillar e inspirada na ideia de Museu das Origens de Pedrosa. Por ocasião desta exposição, o manto foi reivindicado pela etnia Tupinambá de Olivença, na Bahia. Desde então, porém, apesar de contarem com o apoio de universidades e outras organizações, não tiveram sucesso em reaver os objetos.

sítios de Rio Claro, em São Paulo; Itaboraí, no estado do Rio, Paraíba, Piauí, Xingu e Rio Uaupés. (SOMMER, 2017, p.119).

A arqueóloga Conceição Beltrão era apenas um dos nomes de profissionais que compunham a lista de colaboradores de Pedrosa. Conforme informado por Sommer, a equipe do projeto contava com Lygia Pape, curadora adjunta; com os antropólogos Heloísa Fenelon, Eduardo Viveiros de Castro e Tereza Bauman; com os fotógrafos Maureen Basilliat e Claudia Andujar; o programador visual Aloísio Carvão; Darcy Ribeiro⁴⁸⁰, em qualidade de consultor geral, e com outros profissionais das áreas de arquitetura, técnica de montagem e luminotécnica (SOMMER, 2017, p.119).

A exposição, “fundada sobre a necessidade de mostrar que Arte não é uma coisa artificial”, abordaria também a questão da relação do homem com a tecnologia, entendida por Pedrosa como uma ferramenta que “prepara, mas não cria nada nem ontem, nem hoje” (PEDROSA, 1981, p.9).

Continuando na entrevista com Strega, o crítico apresenta as razões que fizeram recair a escolha do local de realização da exposição sobre o Brasil: a não linearidade e não homogeneidade do processo desenvolvimentista brasileiro, declinado de forma diferente nas suas variadas aplicações regionais, e a ameaça existencial aos índios como resultado deste processo.

A abordagem aos temas – cuja atualidade torna ainda mais lamentável a não realização da exposição de Pedrosa – prometida por ele, é, na nossa opinião, o aspecto mais interessante do projeto curatorial da exposição *Alegria de viver, Alegria de criar*:

Quero mostrar que a comunidade indígena (...) é portadora de uma lição extraordinária para todos nós e sobretudo para a juventude brasileira, porque ela possui homogeneidade social e cultural, como em toda população dita primitiva, não capitalista, não desenvolvimentista, não progressista. Ela é a única que ainda vive de acordo com a natureza, que pode se isolar e manter certas características na sua constituição. (PEDROSA apud STREVA, 1978, p.51).

A leitura das comunidades indígenas proposta por Pedrosa, próxima da definição de “economia natural” com a qual Rosa Luxemburg definia as economias orientadas ao auto-consumo, é muito distante da imagem do “índio-como-planta”

⁴⁸⁰ Darcy Ribeiro é o autor do capítulo dedicado à *Arte Índia* do livro *História Geral da Arte no Brasil*, organizado por Walter Zanini publicado, em dois volumes, em 1983 pela Editor Instituto Walther Moreira. No mesmo ano, Zanini, na qualidade de curador da XVII Bienal de São Paulo realizou, com a curadoria de Noberto Nicola, a exposição *Arte Plumária no Brasil*, desdobramento da homônima exposição realizada em 1980 no MAM/SP por Nicola.

proposta por Restany no *Comentários ao Naturalismo Integral*. Identificando a cultura do índio brasileiro com a natureza, o crítico francês propõe, a partir da ideia de uma sintonia indígena com a natureza, uma imagem dos povos amazônicos como populações reguladas, em sua composição, distribuição e atividade, por parâmetros “naturais”, isto é, parâmetros independentes da atividade constituinte humana. Ou seja, no entendimento de Restany, a identificação do índio com a natureza não contemplaria a possibilidade de uma cosmopolítica própria, de uma organização social e econômica complexa.

Em entrevista com o crítico de arte Olívio Araújo Tavares, publicada na revista *Veja* em outubro de 1978 – a única concedida por Restany no Brasil, logo após a expedição do Rio Negro – Restany define a cultura do ameríndio brasileiro “mediocre, comparada aos demais índios pré-colombianos”. Quanto à cultura negra, segundo o crítico, ela é “infinitamente mais viva por suas manifestações rituais, musicais, ligadas mais a expressões de tipo efêmeras do que a fenômenos de expressão duráveis, como a escultura, o artesanato, a arquitetura”. Restany encerra a resposta, definindo a tradição visual brasileira como “pobre”, em decorrência da pobreza iconográfica da cultura ameríndia. “A única autenticidade brasileira - continua Restany - é a Natureza” (RESTANY apud TAVARES, 1978, p. 4).

Posição diametralmente contrária é aquela de Pedrosa, que individualiza no índio o ponto de partida para despertar o país em crise, “que tende cada vez mais a ter uma arte sem profundidade e raízes, dependente, nas grandes cidades, de encomendas feitas pelo mercado de arte” (PEDROSA apud STREVA, 1978, p. 51).

Em suma, a dissonância entre as ideias dos dois críticos sobre a cultura ameríndia brasileira não poderia ser mais distante e antitética, como mostram outros dois depoimentos. Em outra passagem da entrevista com Tavares, o crítico francês afirma: “Os portugueses não destruíram uma grande civilização indígena – embora tenham destruído grande quantidade de índios. Por este lado não vejo, portanto, um grande capital.” (RESTANY apud TAVARES, 1978, p.4). Enquanto Pedrosa, em julho de 1978, afirmava:

O indígena é descompromissado com sistemas econômicos e políticos, é mais livre, e em tudo que faz – artefatos de trabalho como ralador de mandioca, cestas e zunidor, entre outras coisas – existe um senso danado, extraordinário, de proporção e finalidade, além de muito amor. Todos seus instrumentos de trabalho são belos em si e podem ser tomados como uma obra de arte, apesar do índio fazê-los com a natural segurança de quem está trabalhando para o fim coletivo da tribo e não somente para o seu prazer. Neste sentido,

ele continua a velha tradição do artesanato, o artesanato pré-capitalista, que Marx achou ser a origem de toda a grande arte. (PEDROSA apud STREVA, 1978, p.51).

Capital versus prazer. Prazer da criação enquanto fonte de alegria. *Alegria de viver*, *Alegria de criar* iria mostrar a sociedade indígena em seu processo de trabalho e seu modo de viver para que o Brasil, em crise, retomasse um pouco as suas origens, para mostrar que esta arte, desligada de tudo, é feita por uma comunidade capaz de vencer o fascínio do capitalismo.

Neste ponto podemos ver a influência que a leitura antropológica de Darcy Ribeiro sobre arte indígena exerceu sobre o pensamento de Pedrosa que, inclusive, tinha conferido ao antropólogo a função de diretor geral da exposição *Alegria de viver*, *alegria de criar*. No livro *História Geral da Arte Brasileira*, Ribeiro referiu-se à dimensão comunitária da arte indígena da seguinte forma:

A arte flui ali de uma cultura homogênea, como um componente dela, harmonizado com todos os outros, por um longuíssimo esforço de integração recíproca. Um componente co-participado por todos os membros da comunidade que porta e fecunda aquela cultura, inclusiva sua arte. É uma arte mais comunal que individual, em cujo seio o artista nem sequer reivindica para suas obras a condição de criações únicas e pessoais. Sendo apenas genuínas, elas constituem reiterações de elementos pertencentes à comunidade, tão dela que expressam mais sua tradição do que a personalidade do próprio artista (RIBEIRO in ZANINI, 1983, p.51).

Como Darcy Ribeiro, Pedrosa reconhece à arte indígena seu valor de atividade profundamente integrada na vida cultural e genuinamente presente na *praxis* cotidiana de seus criadores, atividade definida por Sommer um “esforço anônimo da criatividade para a coletividade (SOMMER, 2017, p. 118). Esta sua dimensão participativa, coletiva e, ao mesmo tempo, re-creativa da realidade, explicaria, segundo Pedrosa, o interesse dos meios artísticos contemporâneos pelas culturas “primitivas” que, desde o início da arte moderna, provocaram sua incorporação na produção artística ocidental, em um primeiro momento, devido a sua dimensão estético-formal - como no caso da arte negra para Picasso ou da arte indígena para os modernistas brasileiros – e, em um segundo momento, pela relação entre dimensão estética e função de agenciamento da obra de arte, como no caso dos artistas contemporâneos. Como afirma Pedrosa, citado por Dias:

A arte dessas culturas não é uma arte de contemplação, mas ativa, participante, coletiva, e não substitui nada, em nenhuma das suas manifestações. Não é representação de uma imagem, mesmo da

realidade, porque é a própria realidade, ou uma das fontes de recreação dessa realidade. (...) Tal função é, hoje, talvez, o elemento que mais fascina a sensibilidade dos meios artísticos contemporâneos. Ao início do século (aos cubistas, expressionistas...), o que os abalou foi a vitalidade plástica, a beleza formal daquelas imagens (...). Hoje, as artes das culturas primitivas (...) exercem fascínio sobre a sensibilidade moderna pelo que significavam, pela ação que exerciam (...). A arte negra continua a valer para nós com todas as suas eminentes qualidades estéticas e formais. Mas o que o artista de hoje procura é uma equivalência entre a sua atitude, o seu trabalho, e a atitude e trabalho do artista negro e do artista caduceu (Kadiweu), nos seus respectivos contextos sociais (PEDROSA apud DIAS in AGUILAR, 2000, p.40).

Neste ponto consite o aspecto mais revolucionário e anticolonial da abordagem historiográfica de Pedrosa à arte indígena: considerar a arte ameríndia não apenas como uma das raízes culturais brasileiras, mas como um elemento a partir do qual compreender a contemporaneidade.

Conforme analisado por Patricia Corrêa⁴⁸¹, Pedrosa representaria no panorama brasileiro uma exceção, pela importância conferida a arte indígena como elemento para compreender os processos artísticos locais e viceversa. Um interesse, aquele para a arte indígena, que coincide, no percurso crítico de Pedrosa, com a atenção dirigida, desde 1966, à arte pós-moderna que com a arte indígena compartilha seu caráter híbrido feito de materialidade e capacidade agentiva, sua dimensão coletiva e a plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais.

Significativo é o trecho seguinte, onde, interrogado por Ferreira Gullar sobre uma revisão do concretismo brasileiro a partir da arte indígena, Pedrosa afirma que, embora reconheça a importância do movimento no Brasil (sobretudo ligado ao surgimento da arquitetura moderna), suas ideias entorno da arte são outras: “Não acredito mais no que se chama de Arte Moderna, embora tenha tido uma importância colossal para o desenvolvimento cultural. Mas acabou, terminou sua função” (PEDROSA, 1981, p.9). Para Pedrosa, o tempo das vanguardas tinha se esgotado e a *Pop-Art* era a demonstração mais visível deste processo.

Em uma “situação dramática”, como a vivida pela sociedade brasileira, aflita pela fome, a prioridade é “defender uma raça brasileira que está condenada a

⁴⁸¹ Patricia Corrêa informa que, no período entre 1975 e 1983, três obras, consideradas até hoje referências fundamentais da historiografia artística brasileira, se preocuparam de inserir a arte indígena na narrativa de elaboração da visualidade nacional: *História da Arte Brasileira* (1975) de Pietro Maria Bardi, a obra coletiva *Arte no Brasil* (1979) coordenada por Pedro Manuel-Gismondi, *História Geral da Arte no Brasil*, outra obra coletiva, organizada por Walter Zanini. Embora com as devidas diferenças entre si, as três obras colocaram a arte indígena no começo da *timeline* da História da arte brasileira, enquanto Pedrosa, em sua análise, exaltou a atualidade da arte indígena entendida como chave de leitura da arte brasileira contemporânea (CORRÊA, 2016, p.324).

desaparecer (...) A saída é a revolução”. E a revolução era exatamente o que Pedrosa queria fazer com *Alegria de viver, Alegria de criar*. Portanto, podemos entender o projeto de Pedrosa como uma tentativa de descolonização do pensamento eurocêntrico a partir da perspectiva da cultura ameríndia, cuja “alegria de viver” (e de criar) se situa fora dos condicionamentos culturais que são de todos os outros seres, se não se conta com os ditos “loucos”, outros “primitivos”. Não por acaso, Pedrosa definiria a arte indígena e a “arte virgem” dois pilares fundantes para pensar as origens⁴⁸² da cultura e do inconsciente do Brasil. Pois, logo após o incêndio que destruiu o MAM/RJ e que inviabilizou o projeto da exposição sobre arte indígena, Pedrosa planejava a constituição do Museu das Origens, composto por cinco módulos, todos afins embora independentes entre si: o Museu do Índio, de Arte Virgem (Museu do Inconsciente)⁴⁸³, do Negro, de Arte Moderna e de Artes Populares.

Em um momento em que a temática indianista e a questão indígena começavam, muito timidamente, a ganhar espaço no debate político nacional e internacional, a opção terceiro-mundista de Pedrosa surge, no campo da crítica de arte e da curadoria, como uma proposta extremamente viva, inovadora, não menos revolucionária, também se confrontada com projetos mais recentes⁴⁸⁴.

A operação de pôr em relação dialética as ideias que estão por trás do *Manifesto do Rio Negro* e o *Discursos aos Tupiniquim e Nambás* de Pedrosa, revelou

⁴⁸² O Museu das Origens não foi realizado devido também à resistência ao projeto do então presidente do MAM/RJ, o cirurgião plástico Ivo Pitanguy.

⁴⁸³ A partir da década de 1940, Pedrosa començou um intenso diálogo com a psiquiatra Nise da Silveira que, com o artista plástico Almir Mavigner, organizava ateliês de pintura e modelagem com os pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, que mais tarde deu origem ao Museu de Imagens do Inconsciente. O encontro se deu nos moldes de um diálogo entre o campo da arte e a reforma psiquiátrica. Embora Nise não tivesse nenhum interesse na legitimação das criações dos internados em obras de arte pelo circuito oficial das galerias ou dos museus, Pedrosa defendia o valor estético dos mesmos e mostrou-se contrário ao preconceito referente à expressão plástica dos alienados denominada, por Pedrosa, de arte “virgem”. Nas suas frequentações regulares do ateliê de pintura, Pedrosa costumava levar artistas e intelectuais (os pintores Ivan Serpa e Abraham Palatnik, e o diretor do MAM/SP, Léon Dégand são alguns exemplos). Tais visitas contribuíram à organização de exposições *ad hoc* ou à participação dos artistas do centro psiquiátrico em mostras organizadas fora do asilo. Conforme relatado por Restany no *Diário Brasileiro* de 1974, o crítico visitou o Museu de Imagens do Inconsciente, criado por Nise no hospital psiquiátrico, em três ocasiões: uma primeira vez, em 1961, por iniciativa de Mário Pedrosa, uma segunda, em 1967, acompanhado por J.P. Raynaud e uma terça, em 1974, por iniciativa de Frans Krajcberg e Bergmiller, chefe da seção design do MAM/RJ. Após esta última visita, no *Diário*, Restany definiu Nise uma mulher “desprovida de qualquer espírito crítico” por considerar as obras de seus pacientes “autênticas obras de arte”. Diferentemente dela, Restany acredita que “independentemente do lado espetacular ou do resultado plástico destes trabalhos, trata-se, mesmo assim, de obras de loucos, condicionados por impulsos neurobiológicos que escapam da consciência equilibrada” (Quale che sia il loro lato spettacolare o il risultato plastico di questi lavori, sono pur sempre opere di folli, condizionati da stimolanti neurobiologici che sfuggono alla coscienza serena.”). (RESTANY, 201, p.105-106).

⁴⁸⁴ Em 2015 Eduardo Viveiros de Castro realizou, no Sesc Ipiranga, em São Paulo, a exposição **Variações do corpo selvagem** na qual apresentou as fotos realizadas durante o trabalho de campo realizado com os índios Araweté, Yanomami, Yawalapiti e Kulina, entre meados dos anos 1970 e início dos 1990.

a leitura eurocêntrica e imperialista da arte “primitiva” ameríndia de Restany em claro contraste com a análise estética proposta por Pedrosa. Mas o potencial revolucionário do *Discurso* de Pedrosa não se limita à análise estética, mais que antropológica ou etnográfica, da produção ameríndia. O índio, raiz o povo brasileiro, é a “opção terceiro-mundista” de Pedrosa.

Como não ver nisso, hoje, uma declaração política?

Com o termo político não queremos atribuir ao discurso de Pedrosa o significado de um programa de partido ou de um manifesto partidário. Pois, é o mesmo Pedrosa que salienta a importância de distinguir a revolução política da revolução da sensibilidade:

A revolução política está a caminho, a revolução social se vai processando de qualquer modo. Nada poderá detê-las. Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para superá-las. Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos, mesmo os atualmente mais radicais, nem os burocratas do Estado que irão realizá-la. Confundir revolução política e revolução artística é, pois, um primarismo bem típico da mentalidade totalitária dominante. (PEDROSA, 1986, p. 247).

Atribuindo um significado político à opção terceiro-mundista de Pedrosa, queremos apontar para sua contemporaneidade, sua capacidade de mostrar a exigência, ainda vital, de uma nova perspectiva, de uma maneira de olhar o mundo com “novos olhos” para o despertar de “novos sentidos” que nos permitam compreender e superar as “tremendas transformações” ocorridas.

Acreditamos, também, no valor universal da opção terceiro-mundista de Pedrosa que, embora seja definida a partir de confins espaciais específicos (as terras dos *Tupiniquins* ou *Nambás* ou a linha abaixo do equador), abrange o mundo, revelando seu potencial universal. Algo que Oswald de Andrade tinha muito bem resumido na “única lei do mundo”, a antropofagia pré-capitalista, a-gramática, pré-lógica, que não precisa aprisionar a natureza em coleções botânicas. Uma antropofagia que é universal, simplesmente por não conhecer o que era “urbano, suburbano, fronterizo e continental”. Nesta perspectiva, acredita-se que a opção terceiro-mundista de Pedrosa, assim como a filosofia oswaldiana, contribuiu para a definição da arte brasileira, a valoração e a formação de um sistema de pensamento independente, regido “segundo a lei do homem, a lei do antropófago”. Um pensamento “liminar”,

segundo a definição de Walter Mignolo, onde as margens deixam de ser limites e começam a ser o “centro”, o *locus* de enunciação de narrativas historicamente subalternizadas.

Talvez, poderíamos ver no pensamento de Pedrosa a antecipação de uma tendência que se tornará mais evidente a partir da década de 1990: o estabelecimento de um diálogo interdisciplinar entre áreas do conhecimento (história da arte, antropologia, arqueologia, etc.), pois, a equipe de trabalho da exposição *Alegria de viver, Alegria de criar* contemplava profissionais de diferentes áreas. E não por acaso, entre os colaboradores de diferentes áreas, figurava o nome do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro que, em 2009, elaborou o “pensamento da alma selvagem” em termos de questionamento à centralidade do pensamento cartesiano europeu em relação à linguagem mito-poética dos ditos “primitivos”:

O “pensamento selvagem” não é o pensamento dos “selvagens” ou dos “primitivos” (em oposição ao “pensamento ocidental”), mas o pensamento em estado selvagem, isto é, o pensamento humano em seu livre exercício, um exercício ainda não domesticado em vista da obtenção de um rendimento.” (CANTARINO; CUNHA, 2009 – grifos dos autores)

Ou seja, a opção terceiro-mundista de Pedrosa vira, na linguagem de Eduardo Viveiros de Castro, “pensamento selvagem”.

Neste silogismo, o “encantamento” de Pedrosa pela Amazônia trasborda sua dimensão temporal e espacial, revelando o caráter extremamente contemporâneo e visionário do pensamento do crítico, segundo o qual o ponto de virada das vanguardas europeias estaria na área abaixo da linha do equador, lugar de resistência à “lei do aceleração dos ismos” imposta pela sociedade de massa. Neste “outro” centro, a relação do homem com a natureza não responde às regras do tão invocado e almejado desenvolviment(ism)o e a produção artística é imbuída de um “senso danado, extraordinário, de proporção e finalidade, além de muito amor” (PEDROSA apud STEVA, 1978, p.51). Lugar de resistência onde “encantar-se” para encontrar-se, a Amazônia torna-se, para Pedrosa, a solução à crise da sociedade contemporânea. Encontra-se neste ponto o caráter inovador da proposta de Pedrosa, representado pela abordagem revolucionária à cultura e à produção material indígena, na medida em que torna a existência de outros mundos o ponto de partida para uma antropologia reflexiva.

Fome, Riscadura brasileira, Afetividade, Marginalidade, Alegria.

Acredita-se que todas estas possíveis respostas "terceiro-mundistas" contribuíram, cada uma a seu modo e em graus diferentes, para a definição da arte brasileira, a valoração e a formação de um sistema de pensamento independente regido “segundo a lei do homem, a lei do antropófago”.

As considerações de Bittencourt, Valentim, Moraes e Pedrosa, aqui analisadas em resposta ao Manifesto do Naturalismo Integral se inserem na linha de teorias da arte nacional que, através de suas produções artísticas, reivindicaram para o Brasil a posição não mais de colônia no âmbito cultural, realizando, assim, os pressupostos de uma revolução política, à qual se contrapõe a revolução estética proposta pelo Manifesto do Rio Negro. A tensão entre “arte pela arte” e arte/política reflete-se em uma outra oposição: aquela entre dois olhares, duas cosmogonias, duas visões de “terra” e de paisagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O europeu (e outros "desenvolvidos") vive em sociedade que domina definitivamente a natureza (pelo menos a natureza que cerca a sociedade). Por isso pode assumir perante ela atitude estética do turista.

Vilém Flusser⁴⁸⁵

Na introdução da dissertação fizemos referência à perspectiva geográfico-espacial como ferramenta para refletirmos sobre as mudanças e os conflitos decorrentes da alteração de antigos equilíbrios e do surgimento de novos cenários na arte contemporânea. Acreditamos que estas transformações coincidiram com o fenômeno interdisciplinar começado no início dos anos 60 e culminado, em 1989, na teoria da “giro espacial” (*tournant spatial*), do geógrafo Edward Soja que teve como resultado uma maior atenção conferida à categoria espacial nas ciências sociais, e no recurso à uma perspectiva espacializante que teria, segundo Michel Foucault, marcado a passagem do moderno ao pós-moderno:

La grande hantise qui a obsédé le XIX siècle, avait été, on le sait, l’histoire: thème du développement et de l’arrêt, thèmes de la vie et du cycle, thèmes de l’accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde des morts, refroidissement menaçant du monde (...) L’époque actuelle serait peut-être plutôt l’époque de l’espace. Nous sommes à l’époque du simultané, nous sommes à l’époque de la juxtaposition, à l’époque du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s’éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise un écheveau.⁴⁸⁶ (FOUCAULT apud QUIRÓS et al., 2014, p.8)

Num momento em que o mundo se revelava menos como uma grande linha temporal que como uma rede de pontos interligados, o nomadismo de Restany pode ser lido como um indicador do momento de mudança vivido pela geografia da arte a

⁴⁸⁵ FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do brasileiro**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. Disponível em: http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vilem_Flusser_-_Fenomenologia_do_brasileiro.pdf. Acesso em: 13/02/2018.

⁴⁸⁶ Tradução: “A grande obsessão do século XIX foi, sabe-se, a história: temas do desenvolvimento e da estagnação, temas da crise e do ciclo, da acumulação do passado, do grande excesso de mortos, do resfriamento ameaçador do mundo. Foi no segundo princípio da termodinâmica que o século XIX encontrou a essência de seus recursos mitológicos. A época atual seria talvez sobretudo a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo é experimentado, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado”.

partir da segunda metade do século XX, começado com o deslocamento do seu centro da Europa para Nova York, eclodido, por sua vez, na fragmentação e multiplicação dos “centros”, fenómeno definido, pelo historiador Jean-Marc Poinot, “mundialização multipolar”⁴⁸⁷.

Nesta perspectiva, o nomadismo restanyano, enquanto prática, é testemunha da complexidade e da pluralidade de realidades regionais que compoem a geografia da arte moderna e contemporânea, assim como de toda uma série de mudanças que começarão a se manifestar nos anos 60 e que se intensificarão na década de 1980, resultando no fenómeno da globalização: o incremento da mobilidade e o consequente abatimento das fronteiras entre nações; a intensificação dos fluxos migratórios; a aceleração dos fluxos económico-financeiros, as transformações demográficas e tecnológicas, a propulsão de um sistema de trocas físicas e simbólicas realizadas em velocidade sempre mais crescente e em lugares sempre mais distantes.

Em suma, podemos afirmar que a experiência amazônica de Restany e o consequente encontro-desencontro com a crítica brasileira significa mais do que ele indica, revelando seu valor histórico para além de uma perspectiva “local”, se contextualizado na História da Arte⁴⁸⁸ da segunda metade do século XX.

Uma história parcial, subjetiva, filtrada como demostram os documentos e textos críticos de Restany. Uma narração, ou melhor, um *programma* narrativo, no sentido greimasiano, onde a dimensão teleológica do Manifesto do Naturalismo Integral, em sua razão de ser enquanto “devir consciente do Novo Realismo de 1960”⁴⁸⁹, revela que à mudança de cenário (da urbe para a selva) não corresponde uma real mudança de perspectiva, apesar da ênfase acordada pelo crítico ao “choque amazônico” e à influência que este último teve na carreira dele⁴⁹⁰. Pois, a cartografia

⁴⁸⁷ POINSOT, Jean-Marc Poinot, **Géographies de Pierre Restany**, In *Le demi-siècle de Pierre Restany*, LEEMAN, Richard (org.), Paris: Les Éditions des Cendres/INHA, 2009, p.219.

⁴⁸⁸ No final dos anos 70, quando a notoriedade do inventor do *Nouveau Réalisme* já não era mais a mesma de duas décadas antes, Restany continuava gozando de uma visibilidade internacional e, provavelmente de uma “mitização” da sua imagem de crítico, que lhe permitiu ser convidado a participar de debates, encontros, seminários, sobretudo nos ditos “países periféricos” até a década de 1990. Por este seu interesse pelo “outro”, muitas vezes Restany é apresentado como um precursor da globalização do sistema da arte.

⁴⁸⁹ HUCHET, Stéphane. **Pierre Restany, quels échos brésiliens?** In *Le demi-siècle de Pierre Restany*, org. LEEMAN, Richard. Paris: Les Éditions des Cendres/INHA, 2009, p.319.

⁴⁹⁰ Restany, no texto *Brésil, la diversité des courants artistiques d’après-guerre*, relembra “o melhor momento da experiência vivida” (*au temps fort de l’expérience vécue*) na Amazônia. No texto, o crítico refere-se à experiência como “uma influência direta sobre a evolução teórica e prática da minha abordagem ao mundo” (*une influence directe sur l’évolution théorique et pratique de mon approche du monde*). RESTANY, Pierre. **Brésil, la diversité des courants artistiques d’après-guerre**. Em: *Art d’Amérique latine 1911-1968*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, p.398.

das peregrinações físicas e mentais⁴⁹¹ do Restany pós-Amazônia nos restitue um mapa ainda protagonizado pelos centros hegemônicos, onde o interesse pelo “outro” não se traduziu em uma “viragem espacial” ou na proposição de uma perspectiva inovadora.

Neste sentido, o “choque amazônico” de Restany adquire um valor pessoal, demasiadamente íntimo e biográfico, que nos remete para outro momento considerado emblemático por Restany, cuja carga política e mundial é reduzida à escala pessoal: “1968 a été pour moi un phénomène remarquable d’hygiène mentale et a été pour moi l’occasion d’un examen de conscience profitable.”⁴⁹² (RESTANY, 1983, p.70).

Na França de 1968, no berço da revolta estudantil que se propagou pelo mundo, Restany defendia uma arte na qual a crítica social era substituída pela integração positiva (“*L’art d’avant-garde aujourd’hui est un art d’intégration au réel, de participation et non d’évasion ou de révolte*”). No mesmo ano, em 1968, Restany publicava *O Livro Vermelho da revolução pictórica*⁴⁹³, reivindicava, sob o discurso de que “outra Bastille burguesa deve ser abatida: depois da Sorbona, o Museu de Arte Moderna”⁴⁹⁴, as dimensões de André Malraux, ministro da Cultura no Governo de De Gaulle, e de Alain Peyrefitte, principal conselheiro de De Gaulle e anunciava a ocupação do Museu de Arte Moderna de Paris, para enfatizar sua inutilidade e a necessidade de seu encerramento. Mas, apesar de ser “vermelho”, o livro não se inspirou no maoísmo e, segundo a revista *Art and Artists*, o ato de fechamento do museu, organizado e liderado por Restany, foi meramente simbólico, pois o museu estava já fechado por conta das manifestações dos estudantes. Restany parece seguir maio de 68 *à sa manière*, vendo no acontecimento histórico motivações mais pessoais que coletivas.

Aquela de Restany é uma revolução íntima, pessoal, e não de lutas políticas. Em 1968, assim como 1978. Isso, de certa forma, explica a *húbris* restanyana de tornar a Amazônia - o lugar mais politizado do mundo - o centro do (seu) mapa, o centro de uma utopia, onde o encontro do homem com a natureza se daria de forma pura, depolitizada. Nos ajuda, também, a entender porque o manifesto, apesar de seus ecos

⁴⁹¹ A referência é aos muitos eventos e manifestações organizadas para o lançamento do Manifesto do Rio Negro pelo mundo e aos desdobramentos do mesmo em projetos editoriais (*Natura Integrale* e *Natura/Cultura*) e artísticos concentrados principalmente na Itália, onde o crítico sempre gozou de uma maior visibilidade.

⁴⁹² Tradução nossa: “1968 foi para mim um fenômeno notável de higiene mental e foi a oportunidade de uma revisão de consciência proveitosa”.

⁴⁹³ Em 1968, Restany publica, com o apoio de Guido Le Noci, *O livro vermelho da revolução pictórica*, no qual o crítico apresenta os conflitos das políticas artísticas e culturais na arte contemporânea. Durante o lançamento do livro em Veneza, Restany foi assediado por um grupo de estudantes que o obrigaram a fugir para evitar consequências piores.

⁴⁹⁴ Restany, Pierre. **Une autre Bastille à abattre: le musée d’Art Moderne**, Combat, sábado 18-domingo 19 de maio de 1968, p.16

ecológicos, foi definido por Restany mais “uma grande verdade total” que uma “arma de guerra contra os atentados e as ameaças sofridas pela natureza”⁴⁹⁵. Fundamenta a reação vibrante dos intelectuais brasileiros que consideraram o Manifesto do Rio Negro mais uma tentativa demonstração da cobiça neo-imperialista europeia (subsidiada pelo governo francês).

Voltando à perspectiva espacial, acredita-se que, se a passagem da natureza urbana à natureza clorofiliana não foi conflitual, nem dialética, como afirmado por Restany, para que a viagem fosse relamente transformadora, “chocante” ou epifânica, sua narração deveria levar o leitor (ou pelo menos o narrador) a beirar a existência de uma “terceira margem”. Mas o Rio Negro de Restany não parece ter margens, nem curvas. Seu curso é linear, demasiadamente (de)marcado ao ponto que, para Restany, o que é mais difícil de tolerar é sua monotonia. Assim, se o nómade, como afirmam Deleuze e Guattari, “cria o deserto tanto quanto é criado por ele” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.53), nos parece que a viagem fluvial de Restany mal possa ser enquadrada dentro de uma óptica de desterritorialização, de saída de um território (o de pertencimento) para reterritorializar-se em outro. Ou seja, parafraseando Bittencourt e Valentim, Restany poderia estar navegando o Rio Sena e, provavelmente, o resultado do manifesto não mudaria na sua essência.

Nesta perspectiva, a atenção dada por Restany “as margens” não se traduz numa real mudança de paradigma, permanecendo no campo da temporalidade espacializada, ou seja de uma interpretação do espaço como produto da história. À demonstração disso, a terminologia de matriz colonialista utilizada pelo crítico no referir-se aos países do primeiro e terceiro mundo, reflete um pensamento epistemológico moderno/colonial que constrói modelos com base numa espacialidade aparentemente neutra mas ligada a uma temporalidade subjacente, de matriz iluminista, associando o centro do “sistema mundo” ao progresso/adiantamento e a sua periferia ao atraso histórico. Neste sentido, o discurso de Restany apoia-se num modelo ainda narrativo-teleológico, gerador de uma diferença colonial ou, para usar a terminologia de Piotr Piotrowski, baseia-se em um tipo de narração historiográfica “vertical”, caracterizada pela hierarquização e pela ideia segundo a qual os canones

⁴⁹⁵ Durante o evento de lançamento do livro biográfico *Le Prophète de l'Art*, ocorrido na Fondation Cartier Pour l'art contemporain, Restany afirmou de ter recebido, em 1992, uma comunicação do Governo Brasileiro anunciando que o Manifesto do Naturalismo Integral tinha sido selecionado como documento-testemunha da “tomada de consciência” ecológica do Brasil. Ao convite à participar do evento através da republicação do manifesto e da realização de uma exposição *ad hoc*, Restany respondeu negativamente, afirmando que para ele o manifesto estava desvinculado de qualquer uso ou finalidade política (gravação do áudio encontra-se nos ACA - Fundo Pierre Restany).

artísticos são criados pelo centro; as periferias, na melhor das hipóteses, se apropriam do modelo:

(...) Berlim, Paris ou New York. Ce sont de ces centres que les modèles de l'art moderne rayonnent dans le monde et influencent les périphéries. L'art au centre définit alors un certain paradigme; tandis que l'art des périphéries est l'adaptation du modèle crée dans la métropole artistique.⁴⁹⁶ (QUÍROS et al., 2014, p.124)

Saindo da selva e voltando à cidade, a atuação de Restany no tecido cosmopolita brasileiro da década de 1960-70 (Rio de Janeiro-São Paulo), não é guiada por um pensamento espacial da arte ou por uma abordagem geográfica da produção artística que emergirá com mais força nos anos 80 como resultado também dos processo de descolonização dos anos 60.

O deslocamento geográfico do crítico que do “centro” vai para a “periferia” não corresponde à uma espacialização da história da arte e da linguagem crítica realmente adaptada ao contexto espacial no qual as obras de arte são produzida, circulam e são valorizadas dentro do sistema internacional da arte. Ou seja, à uma cartografia geopolítica e humana não corresponde uma cartografia geocrítica, epistemologicamente atenta à representação do espaço reproduzido nas obras de arte.

Trata-se, no caso de Restany, de uma concepção histórica-linear da arte que reproduz o estereotipo da cultura brasileira como resultado da assimilação da matriz europeia através de um processo de *mimesis* e reprodução. O Restany do Naturalismo Integral, assim como aquele do Novo Realismo, não incorporou na sua narrativa historiográfica e crítica obras da vanguarda brasileira, ou não considerou as inovações e as particularidades da linguagem brasileira componentes da gramática internacional da arte⁴⁹⁷.

Mas, ao mesmo tempo que a embarcação restanyana do Naturalismo Integral balança entre as águas da indiferença (europeia) e da rejeição (brasileira), o naufrágio do Manifesto do Rio Negro revela a fecundidade das reflexões eclodidas, entre o fim dos anos 1970 (pense-se, por exemplo, ao debate sobre a internacionalização da

⁴⁹⁶ Tradução nossa: “(...) Berlim, Paris ou Nova York. É destes centros que os modelos de arte moderna se irradiam no mundo e influenciam as periferias. A arte no centro define então um certo paradigma; enquanto a arte das periferias é a adaptação do modelo criado na metrópole artística”.

⁴⁹⁷ Restany fundamentou sua crítica da arte brasileira sobre o conceito de reprodução do original, enquanto Oiticica considerava o experimentalismo que caracteriza o modernismo brasileiro o processo de criação de uma linguagem artística brasileira que incluía outras linguagens internacionais, como, por exemplo, a *Pop Art* e o *Nouveau Réalisme*. Ou seja, não se trataria de um sistema de tradução (ideia de Restany) mas de um processo de criação ativa e peculiar de uma linguagem própria a partir de uma operação de assemblagem.

Amazônia) e o início dos anos 1980 (com o surgimento no Brasil dos movimentos socioambientais) em uma virada ou reorientação etnográfica e antropológica nas artes, guinada que estaria indiciada tanto no Manifesto do Rio Negro e nos textos críticos de Mário Pedrosa, quanto nas ações e no discurso programático do MAPE.

Permanecendo no território da crítica de arte e no horizonte temporal da década de 70, se, por um lado, as reflexões de Restany e de Pedrosa sobre arte indígena são o sintoma de uma renovada atenção, nas artes, à relação homem/natureza, por outro lado, uma análise mais exaustiva do diagnóstico do dois críticos, aparentemente convergente, sobre o poder de resistência da arte no terceiro mundo, aponta para uma diferença profunda no que se refere aos rumos da arte contemporânea, à questão da Amazônia e da dita arte indígena. Se o “encantamento” de Pedrosa pela Amazônia (e o subsequente planejamento da exposição *Alegria di viver, alegria de criar*) revela que o interesse do crítico pela arte indígena está diretamente vinculado à sua preocupação com os rumos da arte contemporânea, o “choque amazônico” de Restany atinge as proporções de uma figura retórica, de uma sinestesia formal. Neste sentido, o racionalismo e o funcionalismo do Naturalismo Integral visam propor-se como uma tentativa de demarcação das fronteiras do território da arte, de definição do que é atual/internacional/terceiro-mundista, “para não se perder no caos da arte contemporânea”. E, se como nos explica Paola Berenstein: “*o projeto é o inverso da experiencia, é a antecipação do mapa, a vista do alto do cume da pirâmide, a visão total, ou seja, a impossibilidade da experiência do labirinto*” (JACQUES, 2014, p.92), torna-se claro que, no caso do Naturalismo Integral de Restany, o fator da contingência (o desvio ou o inesperado), aqui entendido como potência e possibilidade de criação, não é uma opção.

Diferentemente, a opção terceiro-mundista de Pedrosa é, entre as alternativas propostas no último capítulo, a voz mais descolonial e descolonizada da “geohistória”⁴⁹⁸, feita a partir da perspectiva do “paradigma horizontal” que, contrariamente ao vertical, sabe exatamente de qual é o lugar da fala, de onde o enunciado está saindo. Como afirma Piotr Piotrowski “A partir das margens, vemos todas as imperfeições do centro” (QUIRÓS et al., 2014, p.128).

Poderíamos ver na opção terceiro-mundista de Pedrosa sintetizada na expografia da VI Bienal de 1961 ou, anos mais tarde, na projeto de expográfico de

⁴⁹⁸ O conceito deve-se à Thomas da Costa Kaufmann cuja proposta consiste em rearticular diferentemente geografia, história e arte para criar uma geohistória da arte que articule espaço e tempo na análise dos processos e realizações artísticos. Ver DA COSTA, Thomas Kaufmann. **La géographie de l'art: historiographie, questions et perspectives**. Em: QUIRÓS et al. *Géo-esthétique*. 2014, p.145-153.

Alegria de viver, alegria de criar, aquela que Irit Rogoff define “geografia relacional”, uma geografia onde os elementos não são analisados desde uma única perspectiva, ou segundo um modelo hierarquizado, mas onde se combinam e podem estar em relação entre si (QUIRÓS et al., 2014, p.127).

Neste “novo” lugar de enunciação na história da arte, o tensionamento entre os conceitos de “centro” e “periféria” reverte as regras e “o centro começa a ser transformado pelas margens” (MORAIS, 1997, p.7). Neste “novo” lugar, o conflito não precisa ser pacificado, muito pelo contrário. Trata-se de um conflito que desvela o político, que procede metodologicamente como uma tomada de posição em relação ao outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Alzira Alves; PAULA de, Christiane Jalles. **Dicionário histórico-biográfico da propaganda no Brasil**. Rio de Janeiro: Fgv Editora, 2007, p.74-75.
- ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ALONSO, Angela; COSTA, Valeriano; MACIEL, Débora. **Identidade e estratégia na formação do movimento ambientalista brasileiro**. Novos estudos-CEBRAP, 2007, 151-167. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n79/08.pdf>. Acesso em 12/02/2018.
- AMARAL, Aracy A. **Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961/1981)**. São Paulo: Nobel, 1983, p.155.
- _____, Aracy A. **Mário Pedrosa, Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. (Org). AMARAL, Aracy. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981
- _____, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio** Vol.2 e 3, Circuitos de Arte na América. São Paulo: Editora 34, 2006.
- AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989.
- ANDRADE, Oswald de. **Em prol de uma pintura nacional**. O Pirralho (São Paulo, Brazil), January 2, 1915 (Registro ICAA 783886).
- ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2005.
- ARANTES, Otilia (org.). **Política das artes: textos escolhidos I / Mário Pedrosa**. São Paulo: Edusp, 1995.
- ARAUJO, Virgínia. **Ampliar a realidade? Diálogos entre o neo-realismo italiano e a poética de Antonio Manuel**. Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC (UFRJ), Rio de Janeiro, 19 - 23 de setembro 2016, p.5108 - 5120. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491506018.pdf. Acesso em: 12/02/2018. Acesso em: 17/01/2018.
- AYALA, Waldir. **A França Antártica**. Jornal do Comércio, 15 de julho de 1979. Rio de Janeiro. Arquivo Multimeios CCSP.
- AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia palimpsesto selvagem**. São Paulo: Cosaq Naif, 2016.
- BAHIA, Benedito Juarez. **História, jornal e técnica**. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2014.
- BATESON, Gregory. **Mente e Natura**. Un'unità necessaria. 16ª edição. Milão: Adelphi, 1984.
- BECKER, Bertha K. **Geopolítica da amazônia**. Estudos avançados 19, São Paulo, n° 53, 2005, p.71-86.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história.** In: BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, (Obras escolhidas, v.1). São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-232.

BITTENCOURT, Francisco. **Arte-dinamite / Francisco Bittencourt.** (Org.)v
Fernanda Lopes e Aristóteles Angheben Predebon. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2016, p. 87-88; p. 464-467; p. 475-478.

BLAKINGER, John R. **The Aesthetics of Collaboration:** Complicity and Conversion at MIT's Center for Advanced Visual Studies. *Tate Papers* 1, Londres, n° 25, 2016, p. 15 - 31. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/25/aesthetics-of-collaboration>. Acesso em: 20/09/2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Object lessons:** Nicolas Bourriaud on Pierre Restany. *Artforum International*, v.42, n.3, novembro 2003, p.31.

BRUM, Eliane. **Belo Monte, empreiteiras e espelinhos.** *El País*, 07 de julho de 2015. Disponível em:
https://brasil.elpais.com/brasil/2015/07/06/opinion/1436195768_857181.html. Acesso em: 07/07/2015. Acesso em: 05/05/2017.

CALIRMAN, Claudia. **Brazilian Art under Dictatorship:** Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles. Durham: Duke University Press, 2012.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Latino-americanos. À Procura de um Lugar Neste Século.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____, Nestor Garcia. **Vanguardias artísticas y cultura popular.** Em: *Transformaciones* 90. Buenos Aires: CEAL, 1973.

CANTARINO, Carolina; CUNHA, Rodrigo. **Entrevista Eduardo Viveiros de Castro.** *Revista eletrônica Com Ciência*, São Paulo, 10 de maio de 2009. Disponível em:
<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&tipo=entrevista&edicao=46>. Acesso em: 12/04/2018.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Pensadores que inventaram o Brasil.** São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2013.

CERQUEIRA, Fernando. **Nossa Natureza**, 18 de julho de 1988, São Paulo. *Jornal da Trade*. Arquivo Multi meios CCSP.

_____, Fernando Lemos. **Um manifesto romântico.** *Folha de São Paulo*, 5º caderno Ilustrada, 8 de julho de 1978. Arquivo MASP.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas 1964-74** Lygia Clark - Hélio Oiticica. Org: FIGUEIREIDO, Luciano. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CORRÊA, Patricia. **Arte indígena e arte brasileira: justaposições críticas com Mário Pedrosa.** *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB*, Vol. 15, nº2/julho-dezembro, 2016, p. 319-338.

CORVALÁN, Luis Lépez. **El gobierno de Salvador Allende.** Santiago: LOM Ediciones, 2003.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Arte engajada e transformação social: Hélio Oiticica e a exposição Nova Objetividade Brasileira**. Est. Hist., Rio de Janeiro, vol. 25, no 49, janeiro-junho de 2012, p. 71-87.

_____, Maria de Fátima Morethy. **Brasileiros nas Bienais de Paris** (anos 1960). Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte UnB, vol.15 n.º.2, julho-dezembro 2016.

_____, Maria de Fátima Morethy. **The “Whitechapel experiment”, o projeto Éden e a busca por uma experiência afetiva total**, ARS, ano 15, nº30, 2017, p. 111-131.

_____, Maria de Fátima Morethy. **Trânsitos entre arte e crítica na América Latina (1950-1970)**. Arte & Ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, N.24, agosto 2012. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2014/05/colabora%C3%A1%E2%80%B0es-maria-de-f%E2%80%A0tima.pdf>. Acesso em: 25 de novembro de 2016

CROSSMAN, Lisa. **Contemporary Argentine Art and Ecological Crises**. Dissertação de doutorado, Tulane University, 2013, p. 94-100.

DE ARAÚJO, T. Olívio. **O Brasil sem ilusões**. Veja, São Paulo, 18/10/1978, p. 3-5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIAS, José António Braga Fernandes. **Arte, arte índia, artes indígenas**. In: AGUILAR, Nelson (org.). Mostra do Redescobrimento: artes indígenas. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi**. Milano: Bompiani, 2001.

ELIAS, Tatiane De Oliveira. **Hélio Oiticica: crítica de arte**. Epubli, 2014.

FABBRINI, Ricardo. **O Fim das Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade**. IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, ano 1, n.4, 2012, p. 31-47.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.3, p.181-203, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>>. Acesso em: 29 de janeiro de 2018

_____, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EdUSP, 1992.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem Filosófica**. Memórias (zoologia e botânica). Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

FIORAVANTE, Celso. **O marchand, o artista e o mercado**. In *Arco das Rosas - O Marchand como Curador*, (catálogo). São Paulo, março 2001. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado. Acesso em: 11/10/2017.

FISCHER, Hervé. **Le plus grand critique d’art du XXe siècle**. Inter, (85), 4-5, 2003. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2003-n85-inter1116766/45940ac.pdf>. Acesso em: 10/11/2017.

_____, _____. **Pierre Restany: explorateur des périphéries artistiques.** Mirmanda. Número 2, p. 35 - 43, 2007. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Mirmanda/article/viewFile/250541/335301>. Acesso em: 10/11/2017.

FLUSSER, Vilém. **Fenomenologia do Brasileiro: em busca de um Novo Homem.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. Disponível em: http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vilem_Flusser__Fenomenologia_do_brasil_eiro.pdf. Acesso em: 13/02/2018.

FOOT, Francisco H. **Trem fantasma. A ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

FREIRE, Cristina; ZANINI, Walter. **Walter Zanini: escrituras críticas.** São Paulo: Annablume/MAC USP, 2013.

FURTADO, Celso. **Hegemonia dos Estados Unidos e o subdesenvolvimento da América Latina.** Vol. 97. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1975.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política.** Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia.** Manaus: Editora Valer, 2007.

GREEN, James N. **Apesar de vocês: Oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUSTAVINO, Berenice. **La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana.** Tese de doutorado (em co-tutela) em Arte, Faculdade de Belas Artes e École doctorale Arts, Lettres, Langues, Universidad Nacional de la Plata e Université Rennes 2, Rennes, 2014.

GROSFOGUEL, Ramón. **Del «extrativismo económico» al «extrativismo epistémico» y al «extrativismo ontológico»: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo.** Tabula Rasa, Bogotá, n.24, janeiro –junho 2016, p. 123-143. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n24/n24a06.pdf>. Acesso em: 13/06/2018.

HERKENHOFF, Paulo. **Brasil (es)/Brazil(s).** Lápiz no.134-135, Madrid, julho/setembro 1997, p. 19-35.

HUCHET, Stéphane. **Partilhas no ambiente da crítica.** Porto Alegre: revista Porto Alegre, V. 16, Nº 27, novembro/2009. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/18189/10700>. Acesso em: 6 de junho de 2016

HUNTER, Sam. **Alan R. Solomon 1920-1970.** The New York Times, 01/03/1974, p. 114. Arquivo histórico do New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1970/03/01/archives/alan-r-solomon-19201970.html>. Acesso em: 02/02/2018.

IANNI, Octávio. **Colonização e contra-reformia agrária na Amazônia.** Petrópolis, RJ : Vozes, 1979.

JACQUES, Paola. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2011.

JAREMTCHUK, Dária. **Arte, política e geopolítica nos anos 1960**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p. 47-57, maio 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/758>> Acesso em: 02/02/2018.

KLINTOWITZ, Jacob. **A proposta do Manifesto: o retorcesso**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 14 de outubro de 1978. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

KRAJCBERG, Frans. **Revolta e Natura**. São Paulo: Editora GB Arte, 2000.

LAVILLE, Bettina; LEENHARDT, Jacques, **Manifeste pour l'environnement au XXI^e siècle**. Paris: Actes Sud, 1996.

LEEMAN, Richard. **Before the Catastrophe: Pop in France in 1963 - Selected Excerpts**. Critique d'art [Online], 46 | Primavera/Verão 2016. Disponível em: <http://critiquedart.revues.org/21200> ; DOI : 10.4000/critiquedart.21200. Acesso em: 14/03/2018.

_____, Richard (org.). **Le demi-siècle de Pierre Restany**. Paris: Les Éditions des Cendres/INHA, 2009.

LOUREIRO, Isabel. **O sonho de Mário Pedrosa**. In KAREPOVS, Dainis. Pas de politique mariô! Mário Pedrosa e a política. São Paulo: Ateliê Editorial e Fundação Perseu Abramo, 2017, p. 13-20.

MAURÍCIO, Jayme. **O que disse Restany**. Última Hora, Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1975. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

_____, _____. **Sepp Baendereck**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 12 de maio de 1971. Arquivo MASP.

MIGNOLO, Walter. **Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos**. In: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Caracas, v.6, n.11, jan, 1998.

MIRES, Fernando. **O discurso da Natureza: ecologia e política na América Latina**. Florianópolis: Editora UFSC, Bernúncia Editora, 2012.

MOLLARD, Claude; LISMONDE, Pascale. **La traversée du feu**. Paris: Isthme éditions, 2005.

MORAIS, Frederico. **A vocação construtiva da arte latino-americana**. In: Ferreria, Glória (org.), Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 101-110.

_____, Frederico. **Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"**. Revista Cultura Vozes. Vanguarda brasileira: caminhos e situações, Petrópolis, v. LXIV, n. 1, ano 64, p.49, jan./fev. 1970.

_____, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: da missão artística francesa à geração 90: 1816-1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____, Frederico. **Frans Krajcber: revolta**. Rio de Janeiro: GB Arte, 2004.

_____, Frederico. **Re-escrevendo a história da arte latino-americana.** In: I Bienal do Mercosul. Porto Alegre: FBAAVM, 1997, p. 12-20 [Catálogo].

OITICICA, Hélio. **A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade.** In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas. Anos 60/70.* Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PALADINO, Luiza Mader. **Políticas de Internacionalização das Vanguardas argentinas:** Novos modelos institucionais na década de 1960. *Revista ouvirOUver, Uberlândia* v.12 n.2 p.478-492. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/35497/19526>. Acesso em: 17 de dezembro de 2016.

PASSAPAROLA, Coletivo. **Mário Pedrosa (5): do exílio ao PT (1970-1980).** Disponível em: <http://passapalavra.info/2009/11/14531>. Acesso em: 02/02/2018.

PEDROSA, Mário. **A arte não é fundamental. A profissão do intelectual é ser revolucionário.** Entrevista concedida a Félix de Athayde, Washington Novaes, Lygia Pape, Hélio Pellegrino, Ziraldo et al. *Pasquim*, ano XIII, nº 646, p. 7-11, 12/18 nov. 1981.

_____, Mário. **Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada.** *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 agosto 1969c. Biblioteca Nacional Digital.

_____, Mário. **Encontros: Mário Pedrosa.** César Oiticica Filho (org). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

_____, Mário. **Mundo, homem, arte em crise.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

_____, Mário. **“Non à la Biennale” de São Paulo.** *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 julho 1969a. Biblioteca Nacional Digital.

_____, Mário. **Os deveres do crítico de arte na sociedade.** *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 julho 1969b. Biblioteca Nacional Digital.

_____, Mário. **Paradoxo da arte moderna brasileira.** *Jornal do Brasil*, Coluna Artes Visuais. Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1959.

PEREIRA, Osny Duarte. **A Transamazônica:** prós e contras. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

PÉRIER, Henry. **Pierre Restany, le prophète de l'art.** Paris: Éditions Cercle d'Art, 2013.

PLANTE, Isabel. **Argentinos de París.** Arte y viajes culturales durante los años sesenta. Buenos Aires: Edhasa, 2013.

POINSOT, Jean-Marc. **Pierre Restany:** La lettre à Leo Castelli. *Critique d'art* [Online], nº22, outono 2003. Disponível em: <http://critiquedart.revues.org/1875>. Acesso em: 13/02/2018.

PONTUAL, Roberto. **Águas ao vento.** *Jornal do Brasil*, 14 de julho de 1979. Arquivo Projeto HO.

_____, _____. **Manifesto gera Manifesto.** 19/07/1979. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Arquivo MASP.

_____, _____. **Natureza, Natural, Naturalismo.** “Tupy or not tupy” continua sendo a questão. (data não identificada) 1979. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. Arquivo MASP.

_____, _____. **Pierre Restany, Arte e crítica.** O Globo, Rio de Janeiro . Data não identificada. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

QUIRÓS, K., Imhoff, A., Zapperi, G., Pickles, J., Cobarrubias, S., Casas Cortes, M., Gómez-Peña, G., Mezzadra, S., Neilson, B., Lasch, P. and Westphal. **Géo-esthétique.** Dijon: Éditions B42, 2014.

RAMINELLI, Ronald. **Ciência e colonização - Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira.** História, Ciências, Saúde, Manguinhos, Rio de Janeiro, Vol. VIII (suplemento), 2001, p. 969-92.

REID, Andrew. **An Amazon Soirée at the Meridien.** Brazil Herald, 14 de julho de 1979. Disponível em: <https://aldoricci.files.wordpress.com/2010/09/1979-07-brazher.pdf>. Acesso em 14/03/2018.

RESTANY, Pierre. **Brésil, la diversité des courants artistiques d’après-guerre.** In Art d’Amérique latine 1911-1968. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1995.

_____, Pierre. **Journal du Rio Negro.** Vers le Naturalisme Intégral. Marselha: Wildproject, 2012.

_____, Pierre. **L’Altra Faccia dell’Arte.** Milão: Editoriale Domus, 1979.

_____, Pierre. **La part des anges.** TRIVELLIN, Cristina (org.). Milão: Mudima, 2014.

_____, Pierre. **Le choc amazonien.** Editoriale Domus, Milão, n°588, novembro 1978, p. 54-55.

_____, Pierre. **Os novos realistas.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____, Pierre. **Paris n’est plus roi.** Planète, n°19, nov./dez. 1964, p.152-154.

_____, Pierre. **Sepp Baendereck.** Paris: Musée de Poche, 1975.

_____, Pierre. **Une vie dans l’art.** Entretiens avec Jean-François Bory. Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes, 1983.

_____, Pierre. **Waldemar Cordeiro.** In Waldemar Cordeiro, uma aventura da razão. 1986 (expo) São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, p.13-14 (ICAA Record ID: 1315318)

RESTANY, Pierre; STRANO, Carmelo. **Natura Integrale.** Ed Milão: Vanni Scheiwiller Editore. Número 1, Ano 1º, abril-maio 1979.

RESTANY, Pierre; STRANO, Carmelo. **Natura Integrale.** Ed Milão: Vanni Scheiwiller Editore. Número 4, Ano 1º, outubro-novembro 1979.

_____, Pierre; STRANO, Carmelo. **Natura Integrale.** Ed Milão: Vanni Scheiwiller Editore. Número 5-6, Ano 1º E 2º, dezembro 1979 – janeiro/março 1980.

_____, Pierre; STRANO, Carmelo. **Natura Integrale.** Ed Milão: Vanni Scheiwiller Editore. Número 9, Ano 2º, agosto/setembro 1980.

RIBEIRO, Marília. **A Arte não pertence a ninguém.** Entrevista com Frederico Morais. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013, Disponível em:

https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf. Acesso em: 20 de novembro de 2016.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, n.3, p.165-170, jul. 1965 (Registro ICAA 807556).

SANDEVILLE, Jr. Euler. **Paisagem**. Paisagem e Ambiente. São Paulo: Pôster, v. 20, p. 47-60, 2005.

SANDLER, Paulo Cesar; DE SIMONE, Rogério. **Simca: A História desde as Origens**. São Paulo: Alaúde Editorial, 2005.

SANDRONI, Cícero. **A arte está em decadência, mas os sindicatos estão vivos**. Jornal do Brasil. 02/06/1978. Biblioteca Nacional Digital.

SANTOS, Milton. **O País distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania**. RIBEIRO, Wagner Costa (org.). São Paulo: Publifolha, 2002.

SCHMIDT, Carlos von. **Sepp Baendereck**. Artes, São Paulo, v.20, n.60, setembro – outubro, 1985. p. 27-28. Arquivo Multimeios CCSP.

SCHMITT, Carl. **O conceito do político**. Teoria do Partisan. Belo Horizonte: Del Rey, 2008. Disponível em: <http://petdireito.ufsc.br/wp-content/uploads/2016/10/Conceito-do-pol%C3%ADtico-Carl-Schmitt.pdf>. Acesso em: 02/02/2018.

SCHROEDER, Caroline. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. Dissertação (mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIMAS, Sílvia. **Publicidade brasileira é irreal**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 de agosto de 1987. Arquivo MASP.

SOMMER, Michelle. **Nós, os bugres das baixas altitudes e adjacências**. Desterros, terreiros: pós cadernos 2 / PPGAV UFRJ. - Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2017. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017 (co-ed.), p. 103 – 128.

STREVA, Sônia. **As vanguardas já nasceram cansadas**. Arte Hoje 1, nº12, junho, 1978, p. 51-53.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TRABA, Marta. **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latino-americanas. 1950-1970**. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones Argentinas, 2005.

VIVEIROS, DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VALENTIM, Rubem. **Manifesto ainda que tardio**. In: ARAÚJO, Emanuel (org.). A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988. p.294-295 (Registro ICAA 1110438).

Material áudio e vídeo

Cronaca di un viaggio al Naturalismo Integrale, direção: André Palluch. Danison Produções, São Paulo - SP. 1978. 18 min [cópia digital da película 8 mm]. Milão: Arquivo DOMUS.

Entrevista com Pierre Restany, entrevistador: Serge Huot. Valencia - França. 1993. 45 min [gravação áudio]. Arquivo pessoal Serge Huot.

Sepp Baendereck, entrevistador: Aramis Millarch, São Paulo, S/data. 48 min [gravação áudio]. Acervo Aramis Millarch. Disponível em: <http://www.millarch.org/audio/sepp-baendereck>. Acesso em: 15 dezembro de 2016.

Catálogos

Amazônia, Lugar de Experiência. Processos artísticos na região Norte dentro da Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. 2013, Belém. (Org.) MANESCHY, Orlando. Catálogo exposição Amazônia, Lugar da Experiência. Belém: Ed. UFPA, 2013.

Bienal de Artes Plásticas da Bahia, II. 1968, Salvador. Revista GAM/17. Catálogo da 2ª Bienal da Bahia. Guanabara, 1968.

Bienal de São Paulo, VI. 1961, São Paulo. Catálogo geral da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1961.

Bienal de São Paulo, VIII. 1965, São Paulo. Catálogo geral da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1965.

Bienal de São Paulo, IX. 1967, São Paulo. Catálogo geral da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1967.

Bienal de São Paulo, X. 1969, São Paulo. Catálogo geral da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1969.

Bienal de São Paulo, XIV. 1977, São Paulo. Catálogo geral da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1977.

Bienal de São Paulo, XXXII. Incerteza Viva. 2016, São Paulo. Catálogo geral da Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 2016.

Frans Krajcberg: Imagens do Fogo. 1992, Rio de Janeiro. Catálogo exposições Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna da Bahia. Rio de Janeiro: MAM/RJ, MAM/BA, 1992.

Le Nouveau Réalisme. I cinquant'anni. 1960-2010. 2010, Brescia. (Org.) Dominique Stella, Roberto Agnellini. Catálogo da Galleria Agnellini Arte Moderna. Brescia: SHIN Production, 2010.

ANEXOS

A. Carta de Baendereck, 21/03/1978. ACA-Fundo Pierre Restany

B. Manifesto do Rio Negro (Manifesto do Naturalismo Integral).

Natura Integrale, Anno 1 n° 1, 1979. Arquivo Museo Casabianca.

MANIFESTE DU RIO NEGRO DU NATURALISME INTEGRAL

L'Amazonie constitue aujourd'hui sur notre planète l'ultime réservoir, refuge de la nature intégrale. Quel type d'art, quel système de langage peut susciter une telle ambiance, exceptionnelle à tous points de vue, exorbitante par rapport au sens commun? Un naturalisme de type essentialiste et fondamental, qui s'oppose au réalisme et à la continuité de la tradition réaliste, de l'esprit réaliste au delà de la succession de ses styles et de ses formes. L'esprit du réalisme dans toute l'histoire de l'art n'est pas l'esprit du pur constat, le témoignage de la disponibilité affective. L'esprit du réalisme est la métaphore du pouvoir : pouvoir religieux, pouvoir d'argent à l'époque de la Renaissance, pouvoir politique par la suite, réalisme bourgeois, réalisme socialiste, pouvoir de la société de consommation avec le pop-art. Le naturalisme n'est pas métaphorique. Il ne traduit aucune volonté de puissance mais bien un autre état de la sensibilité, une ouverture majeure de la conscience. La tendance à l'objectivité du constat traduit une discipline de la perception, une pleine disponibilité au message direct et spontané des données immédiates de la conscience. Du journalisme, mais transféré dans le domaine de la sensibilité pure : l'information sensible sur la nature.

Pratiquer cette disponibilité par rapport au donné naturel, c'est admettre la modestie de la perception humaine et ses propres limites, par rapport à un tout qui est une fin en soi. Cette discipline dans la conscience de ses propres limites est la qualité première du bon reporter : c'est ainsi qu'il peut transmettre ce qu'il voit en « dénaturalisant » le moins possible les faits.

Le naturalisme ainsi conçu implique non seulement la plus grande discipline de la perception

(suite page 13)

THE RIO NEGRO MANIFESTO OF INTEGRAL NATURALISM

The Amazon today constitutes the last reservoir on our planet, the refuge of total nature.

What type of art, what system of language can such an environment, which of view and exorbitant in relation to common sense, arouse? A naturalism of an essentialistic and fundamental kind, opposed to realism and the continuity of the realist tradition, of the realist spirit beyond the succession of its styles and forms. The spirit of realism throughout the history of art is not the spirit of pure verification, the testimony of affective availability. The spirit of realism is metaphor; realism is the metaphor of power: religious power, the power of money during the Renaissance, political power later, bourgeois realism, socialist realism, and the power of the consumer society with pop art.

Naturalism is not metaphoric. It translates no will to power but quite a different state of sensitivity, a greater opening of consciousness. The tendency to the objectiveness of verification translates a discipline of perception, a complete disposal to the direct and spontaneous message of the immediate data of awareness. Journalism, but transferred into the domain of pure sensitivity: information on nature. To practise this accessibility towards the natural datum is to admit the modesty of human perception and its limits in relation to a whole which is an end in itself. This discipline in the consciousness of one's limits is the first quality required of a good reporter; for this is what enables him to transmit what he sees while « de-naturalizing » the facts as little as possible.

Naturalism thus conceived implies not only the strongest discipline of perception but also the widest human openness.

Ultimately nature is and it exceeds us in the perception of its own duration. But in the space-time of

(to be continued on page 14)

MANIFESTO DO RIO NEGRO DO NATURALISMO INTEGRAL

O Amazonas constitui-se hoje em dia, sobre o nosso planeta, num « último reservatório », refúgio da natureza integral.

Que tipo de arte, que tipo de linguagem pode suscitar uma tal ambiência-excepcional sob todos os pontos de vista, exorbitante em relação ao senso comum?

Um naturalismo do tipo essencialista e fundamental, que se oponha ao realismo e à própria continuidade da tradição realista, bem como ao espírito realista e a toda a sua sucessão de formas e estilos.

Em toda a história da arte, o espírito do realismo não é o espírito do puro constatado, o testemunho da disponibilidade afetiva; o espírito do realismo é, isto sim, a metáfora.

O realismo é, na verdade, a metáfora do poder. Poder religioso, poder do dinheiro na época do Renascimento, poder político em seguida, realismo burguês, realismo socialista, poder da sociedade de consumo com a pop-art.

O naturalismo não é metafórico. Não traduz nenhuma vontade de poder, mas sim um outro estado de sensibilidade, uma maior abertura de consciência.

A tendência à objetividade do « constatado » traduz uma disciplina da percepção, uma plena disponibilidade para a mensagem direta e espontânea dos dados imediatos da consciência.

Como no jornalismo, mas sendo este transferido ao domínio da sensibilidade pura: « o naturalismo é a informação sensível sobre a natureza ».

Praticar esta disponibilidade frente ao « natural concedido » é admitir a modestia da percepção humana, e suas próprias limitações, em relação a um todo que é um fim em si.

Essa disciplina na conscientização de seus próprios limites é a qualidade primeira do bom reporter: é assim que ele pode tran-

(continua na página 15)

MANIFESTO DO RIO NEGRO

(continua da página 3)

smi- tir aquilo que vê — « desnatu- rando » o menos possível os fa- tos.

O naturalismo assim concebido implica não somente na maior disciplina da percepção mas dis- disciplina da percepção mas tam- bém na maior abertura humana. No final das contas, a natureza é, e ela nos ultrapassa dentro da percepção de sua própria dura- ção. Porém, no espaço-tempo da vida de um homem, a natureza é a medida de sua consciência e de sua sensibilidade.

O naturalismo integral é alérgico a todo tipo de poder ou de metá- fora do poder.

O único poder que ele reconhece é o poder purificador e catártico, da imaginação a serviço da sensi- bilidade; e jamais o poder abu- sivo da sociedade.

Esse naturalismo é de ordem in- dividual.

A opção naturalista oposta à op- ção realista é fruto de uma esco- lha que engaja a totalidade da consciência individual.

Essa opção não é somente crítica, não se limita a exprimir o medo do homem frente ao perigo que a natureza enfrenta pelo excesso de civilização industrial e urbana. Ela traduz o advento de um esta- do global da percepção, a passa- gem individual para a consciência planetária.

Nós vivemos uma época de ba- lanço dobrado.

Ao final do século se junta o final do milênio, com todas as trans- ferências de tabus e da paranóia coletiva que essa recorrência tem- poral implica — a começar pela transferência do medo do ano 1000 para o ano 2000, o átomo no lugar da peste.

Nós vivemos, assim, uma época de balanço.

Balanço do nosso passado aberto para o futuro.

Nosso Primeiro Milênio deve anunciar o Segundo.

Nossa civilização judeu/cristã de- ve preparar sua Segunda Rena- scença.

A volta ao idealismo em pleno século 20 supermaterialista, a vol- ta do interesse pela história das religiões e a tradição do ocultis- mo, a procura cada vez maior por novas iconografias simbolistas: todos esses sintomas são conse- quência de um processo de desma- terialização do objeto, iniciado em 1966, e que é o fenômeno maior da história da arte contemporâ- nea no Ocidente.

Após séculos de « tirania do obje- to » e seu climax na apoteose da aventura do objeto como lingua- gem sintética da sociedade de con- sumo. — a arte duvida de sua justificação material, ela se des- materializa, se conceitua. Os pas- sos conceituais da arte contem- porânea só têm sentido se exami- nados através dessa ótica auto- crítica. A arte é ela mesma colo- cado em posição crítica.

Ela se interroga sobre sua ima- nência, sua necessidade, sua fun- ção.

O naturalismo integral é uma res- posta. E justamente por sua vir- tude de integracionismo, de gene- ralização e extremismo da estru- tura da percepção, isto é, de pla- netarização da consciência, hoje ele se apresenta como uma opção aberta — um fio de direção den- tro do caos da arte atual.

Autocrítica, desmaterialização ten- tação idealista, percursos subterrâ- neos simbolistas e ocultistas: essa aparente confusão será talvez um dia ordenada, a partir da noção do naturalismo — expressão da consciência planetária. Essa rees- truturação perceptiva correspon- de a uma verdadeira mutação e a desmaterialização do objeto de ar-

te, sua interpretação idealista, a volta ao sentido oculto das coisas e sua simbologia constituem um conjunto de fenômenos que se inscrevem como um preâmbulo operacional à nossa Segunda Re- nascença — etapa necessária para uma mutação antropológica final. Hoje, vivemos dois sentidos da natureza: aquele ancestral, do « concedido » planetário, e aquele moderno, do « adquirido » indu- strial e urbano.

Pode-se optar por um ou por ou- tro, negar um em proveito do ou- tro; o importante é que esses dois sentidos da natureza sejam vivi- dos e assumidos na integridade de sua estrutura ontológica, dentro da perspectiva de uma universa- lização da consciência perceptiva — o Eu abraçando o mundo, fa- zendo dele um uno, dentro de um acordo e uma harmonia da emo- ção assumida como a única reali- dade da linguagem humana.

O naturalismo como disciplina do pensamento e da consciência per- ceptiva é um programa ambicioso e exigente, que ultrapassa de lon- ge as balbuciantes perspectivas ecológicas de hoje.

Trata-se de lutar muito mais con- tra a poluição subjetiva do que contra a poluição objetiva — a poluição dos sentidos e do cére- bro contra aquela do ar e da água.

Um contexto tão excepcional co- mo o do Amazonas suscita a idéia de um retorno à natureza original. A natureza original deve ser exaltada como uma higiene da percepção, e um oxigênio men- tal: um naturalismo integral, gi- gantesco catalisador e acelerador das nossas faculdades de sentir, pensar e agir.

PIERRE RESTANY

(Alto Rio Negro, 3 de agosto de 1978, na presença de Sepp Baen- dereck et de Frans Krajcberg)

ARTES PLÁSTICAS

FREDERICO MORAIS

07/04/77

Publicidade: maquiavélica
sim, diabólica não

Os leitores poderão achar que eu tenho aversão à publicidade, que eu a considero uma atividade diabólica, que nos corroi por dentro a cada momento, a cada segundo com slogans e idéias altamente perniciosas, de efeito negativo irreversível, que eu acho que a publicidade exerce sobre nosso espírito e nossa mente uma espécie de ditadura que nos impõe uma filosofia do consumo que aliena até a morte — comprar e não contestar. Não, eu não penso assim. Seria até cômodo pensar assim, mas ao mesmo tempo seria revelar uma atitude desesperançada diante do imperialismo da publicidade, seria descrever na nossa capacidade de reagir a passividade, de se impor criticamente a massagem publicitária.

Que a publicidade é, por vezes, maquiavélica, isto é, que a publicidade é envolvente e tremendamente persuasiva, isto é, que a publicidade é, mas um espírito atento e "ligado" saberá discernir o melhor e o verdadeiro. Sempre. Enfim, dar uma resposta criativa ao bombardeio diário da publicidade. Ademais, como lembra Jean Baudrillard em seu "Sistema de Objetos", pesquisas mostram que a força de impregnação publicitária é menor do que se pensa: uma reação por saturação se produz muito rapidamente (as diversas publicidades se neutralizam reciprocamente ou cada uma, por excesso). Por outro lado, existem contra-motivações e resistências racionais e irracionais que levam à conclusão de que "o discurso publicitário dissuade tanto quanto persuade". Assim, se o resultado das pesquisas é verdadeiro e as conclusões corretas, a publicidade pode ser encarada, então, como um "divertissement" ou, no melhor sentido, uma forma de arte.

A publicidade que
se auto-ironiza

Aliás, arte e publicidade sempre mantiveram um diálogo muito produtivo e se influenciam reciprocamente. Pois se a publicidade considera a arte como uma espécie de laboratório ativando continuamente a linguagem, a arte na forma de um feed-back vai buscar na publicidade muitas de suas motivações atuais ou mesmo muitos elementos de renovação. Aí está a Pop Art, a Figuração Narrativa, o Hiperrrealismo que não me deixam mentir. Há uma troca de informações ao nível de linguagem. E mais, já existia mesmo a meta-publicidade, a publicidade que se discute e se questiona, num processo autoreferente e irônico.

"Em Manaus", óleo sobre tela,
1976, de Sepp Baenderek,
em exposição na Petite Galerie.

De minha parte, estou sempre atento, por exemplo, aos grandes cartazes de rua, se renovando a cada quinze dias, em média, numa dinâmica que a arte nem sempre consegue acompanhar. Estes out-doors, aliás, constituem no vasto salão de exposições da cidade, mostra com entrada franca, sem vernissage, sem catálogo, sem texto crítico e que se vê descontraidamente, por exemplo, do interior de um ônibus em movimento. E olhe que não são obras banais. Muitos desses "out-doors", por seu coeficiente de originalidade, podem provocar em nós aquele mesmo sentimento de "estranheza", que Umberto Eco dá como característico do discurso de vanguarda.

Há, porém, a contrapartida. A publicidade costuma exercer sobre aqueles que a produzem ou a criam um efeito corrosivo. Por sua própria natureza, o recado publicitário é rápido, direto, às vezes rasteiro e cheio de truques. Os efeitos são rapidamente consumidos. Manejando anos sem parar as mais variadas técnicas persuasivas, os publicitários têm um repertório de facilidades, com o qual envolvem superficialmente o consumidor. São anos e anos lidando com

artifícios e truques, vale dizer, com a mentira. Vem, então, a saturação, o cansaço, o tédio. Em alguns casos, tédio e riqueza. Aí, então, o publicitário decide largar a profissão e ser artista. Um desastre na quase totalidade dos casos. Pelo menos para a arte. Surgindo inicialmente como alternativa crítica, como libertação, a arte feita pelo ex-publicitário, aos poucos, vai adquirindo os mesmos vícios da atividade anterior (mas, agora, os critérios de julgamento são outros, os truques na publicidade podem ser válidos, dentro de certos parâmetros, como é outra a maneira do público consumir a arte): truques, efeitos de cor, de matéria, de mise-en-page, modismos, frases-títulos de impacto, um humor que às vezes esconde desprezo e preconceitos, demagogia. Pouco depois, as mesmas técnicas publicitárias estão sendo empregadas para promover exposições, etc.

Nos últimos anos, no Brasil, estamos vendo um grande número de ex-publicitários debandando para a arte, muitos deles são hoje verdadeiros best-sellers. E por isso que comecei o artigo de hoje dizendo que os leitores devem achar que tenho aversão à publicidade. Não, não tenho.

D. Resposta de Sepp Baendereck. Arquivo MASP

A resposta de Baendereck

A propósito do comentário "Publicidade: maquiavélica sim, diabólica não" (7 de abril de 1977), o crítico Frederico Morais recebeu de Sepp Baendereck a seguinte carta:

São Paulo, 13 de abril de 1977

Meu caro Frederico Morais,

Deus lhe deu o talento de escrever, e o Roberto Marinho a oportunidade de usá-lo para informar os leitores de seu jornal sobre artes plásticas. O GLOBO é um jornal muito bem feito e respeitado como um dos melhores do País. Por isso, o que você escreve nesse jornal tem muita importância e, conseqüentemente, carrega muita responsabilidade: a honestidade de informar de forma íntegra e crítica. Ainda mais, o jornalista que é também crítico de arte não pode ser parcial, não pode se arriscar a emitir conceitos e juízos por falta de informações e conhecimentos.

No dia 7 de abril, você publicou na sua seção um artigo com o título: "Publicidade: maquiavélica sim, diabólica não", e provou que é um publicista maquiavélico. Reproduziu um quadro meu para ilustrar o artigo em que ataca a publicidade e, sobretudo, os artistas que tenham trabalhado em publicidade. Digo "ataca" e não "critica", porque frases que você usou, tais como, por exemplo, quando diz que os publicitários "apos anos e anos lidando com artifícios e truques, vale dizer, com a mentira", ficam cansados, entediados e ricos, o que os leva então a largar a profissão e se tornarem artistas, o que é um desastre para as artes, não constitui uma crítica, mas apenas um desabafo de suas emoções de frustração e ódio.

Então, meu caro Frederico Morais, você escreveu uma crítica sobre a exposição do pintor Sepp, que seria o seu dever profissional? Evidentemente que não. O que fez e que se constitui num gravíssimo erro profissional, para não dizer um abuso de poder, foi construir, com uma logística "maquiavélica", para não dizer "diabólica", um ataque, não contra minha pintura, mas contra a minha vida profissional, sobre a qual você nem sequer está informado.

Acho que você tem todo direito de não gostar do que faço, de criticar a minha pintura até o ponto de achar que é a pior coisa que se faz no Brasil, até de ficar irritado com o baixo valor da minha obra a ponto de não poder ficar calado. Mas o que não pode fazer, meu caro, e por isso reajo, é mexer com minha integridade, me desprestigiar. Por que você não se refere à minha pintura intelectualmente, honestamente, com a puríssima força do discernimento crítico, apontando parâmetros de valores culturais e estéticos que devem orientar as forças criativas, para o enriquecimento e crescimento do País a quem você deve servir, ao invés de apelar para a simpatia à contestação da publicidade etc. cuspidor no prato do qual você come?

É uma pena, porque você tem talento e inteligência para este serviço. Você poderia fazer bem, acenando caminhos e exemplos para que a arte e cultura do nosso País ganhassem estímulo e amparo necessários ao seu desenvolvimento, para que o artista, como trabalhador cultural, ganhasse o respeito da sociedade, para que os poucos brasileiros engajados no processo de criação cultural pudessem emergir, enquanto vivos e ativos, da inconsciência e irresponsabilidade de toda uma estrutura cultural ina-

dequada, porque arcaica e paternalista, para fazer honra a 120 milhões de seres deste planeta, que não mais poderão ser chamados de subdesenvolvidos. Nós precisamos de bons críticos, que você tem tudo para ser, que com sua inteligência pudessem contribuir, para que a nossa arte cresça, para que os nossos artistas que trabalham seriamente possam mobilizar as suas forças criativas, ao invés de serem reprimidas e sufocadas, não pela censura oficial, mas por essa censura maléfica que você praticou no seu artigo contra mim e todos artistas que já trabalharam em publicidade. Você fez muito mal, meu caro Frederico Morais, porque abusou de um poder que a coluna do GLOBO lhe outorga, para informar mal e maliciosamente. Vejamos por que:

a. Escolheu a exposição do pintor Sepp Baendereck para malhar a publicidade, dizendo que, se ela é tão nociva, os que a praticam ou praticavam são nocivos à arte e, portanto, à sociedade. Se isto fosse verdade, você deveria provar em primeiro lugar ao seu patrão, Sr. Roberto Marinho, e demitir-se de seu emprego no GLOBO (A sua alegação de exceções não o isenta, porque as exceções apenas confirmam as regras).

b. Desrespeitou artistas que, como eu, para ganhar a vida, trabalharam ou trabalham, como você, alias, também, na indústria de comunicações, composta de produtores (agências de publicidade) e veiculadores (jornais, revistas, rádio e TV), chamando-os de falsários e mentirosos, gratuitamente, levianamente, e enganando o público, omitindo o fato de que presentemente e no passado os maiores artistas do nosso País sempre estiveram ligados, de uma ou de outra forma, à indústria de comunicações para sobreviver, porque a sociedade culturalmente desinformada não lhes proporciona meios de sobrevivência.

c. No meu caso particular, você ignora ou omite que:

1. Eu me formei pintor antes de imigrar para o Brasil em 1948.

2. Como pintor, participava do grupo "Sezession" na Austria, de 1945/1948, e fui professor de desenho na Escola de Artes e Ofícios de Graz — Austria.

3. Em 1951, fiz minha primeira exposição no Rio, a convite do Ministério de Educação e Saúde, nos salões desse Ministério.

4. Desde 1952 participei de inúmeros salões de arte moderna no Rio e em S. Paulo, de Bienais e exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior, num total de mais de 50 manifestações públicas.

d. Você ignora, ou tenta ignorar, uma vasta literatura escrita a respeito de minha obra, de autores renomados e respeitados, tais como José Geraldo Vieira, Geraldo Ferraz, José Roberto Teixeira Leite, Léo Gilson Ribeiro, Jayme Maurício P. M. Bardil, Pierre Restany, Ignacio de Loyola Brandão, Olívio Tavares de Araújo. Seria uma tarefa sisifiana sua, meu caro, derrubar ou destruir o que eles dizem sobre o meu trabalho de 34 anos.

Numa sociedade aberta ninguém pode ser irresponsável, menos ainda quem quer exercer crítica de arte nas páginas do GLOBO. Por isso lhe peço para publicar esta minha carta. Não é só por mim, mas para que todos saibam que ao direito de ofender corresponde o direito da justiça.

Com abraço do Sepp

E. Manuscrito original de Pierre Restany, diário de viagem ao Rio Negro, 1978.

ACA-Fundo Pierre Restany.

F. Carta de Pierre Restany para Marta Minujín, 26/12/1964. ACA-Fundo Pierre Restany.

L776
RESTANY-10148

Paris, le 26 décembre 1964.

Chère Marta,

VIVE 1965!!!! L'ANNEE DE TON GRAND VOYAGE!!!! LE DEBUT D'UN NOUVEAU CHAPITRE DANS TA CARRIERE!!!! SALUD, AMOR, PESETAS Y TIEMPO..... PARA GASTARLOS!!!!!!

Comme tu l'auras su, je suis resté au Brésil jusqu'à mon dernier peso, c'est à dire jusqu'à la fin novembre: la réacclimatation européenne a été dure..... Ici, c'est un grand merdier (merdere, en linfardo): la panique des médiocres et les intérêts réactionnaires des pourris ont créé une psychose de crise permanente et un complexe de persécution. Les loups hurlent avec les loups et en appellent à la défense de l'Occident (incarné par les peintres de l'Ecole de Paris style Galerie de France) contre la Barbarie américaine, source de tous nos maux\$\$\$\$\$\$\$ Laisse-moi rire: c'est le syndicat des coeus de l'art moderne qui est en train d'agiter ses cornes. Jeudi dernier Malraux m'a convoqué. Il voudrait provoquer parmi les grandes entreprises françaises un mécénat privé qui réaliserait des Fondations d'Art Moderne. Je lui ai évidemment parlé de l'Institut de Tella. Mais tout ça ce sont des mots. Les faits sont beaucoup plus évidents: rien, rien, rien. Si ça continue comme ça, nous allons tous finir en Amérique: une fois les rats partis, le navire n'a plus qu'à couler. Enfin on va essayer de se battre encore un peu pour la vieille Europe qui est en train de rajeunir. Il y a beaucoup de choses à faire avant d'organiser l'émigration.

Essaye de voir qui va s'occuper de la Section Argentine à la Biennale de Paris: ça serait formidable si vous pouviez composer un ensemble homogène des jeunes. Et vous auriez beaucoup de succès parce que je crains fort que cette année la Section Française, aux mains de Cogniat et Lemaigre ne soit encore plus ennuyeuse que lors de la Biennale précédente.

J'ai entrevu Brusée à qui j'ai donné rapidement de tes nouvelles dans un coup de vent du Rosebud. Arnal vient de rentrer d'Amérique où les français "émigrés" ont beaucoup de succès. El Grande Romero, à qui j'écris par le même courrier, pourra voir à New York deux splendides expositions: Arman chez Sidney Janis et Martial Raysse chez Iolas. Vive le Nouveau Réalisme. Anda.

Je pars le 6 janvier à Milan pour faire un numéro spécial de Domus sur l'Argentine. Entre temps Pauwels sera revenu et m'aura donné ses impressions de voyage. Grand succès de PLANETA: 30.000 exemplaires pour le second numéro, 2.000 copies vendues à Rosario de Santa Fe le jour de la parution. Je ne sais pas si Porrua t'a contactée de façon à ce que tu rencontres Pauwels. Il m'avait promis de le faire, mais je suppose que le programme a été plus que chargé. Enfin ce n'est pas grave nous retournerons là-bas, dans le New York austral. Viva Buenos Aires planetista, Viva!!!!!!

J'ai reçu une lettre très gentille de Jan van der Marck, de Minneapolis, qui est très enthousiasmé par ton Prix et qui regrette qu'Arman n'ait pas été également couronné. Il est plein de bons projets pour l'avenir et m'a demandé des slides d'Yves Klein pour faire une conférence.

Ecris-moi pour me donner des nouvelles de B.A. et pour me parler de ton travail. J'espère que l'atmosphère dynamique que j'ai laissée à mon départ aura survécu à la canicule de l'été austral. Embrasse Célia et tous nos amis.

P.R.

G. Ata oficial da votação para o Prêmio Nacional do Instituto Torcuato Di Tella.

Arquivo ITDT.

Instituto Torcuato Di Tella
Centro de Artes Visuales

Florida 936
Buenos Aires, República Argentina
Dirección Telegráfica:
(Cable Address) Instella

Tel. 31 4721/26

En Buenos Aires a los veintiocho días del mes de setiembre de mil novecientos sesenta y cuatro, reunido el Jurado integrado por los señores Clement Greenberg, Pierre Restany y Jorge Romero Brest, para discernir el Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964, deciden eliminar en primer término por votación de los señores Clement Greenberg y Pierre Restany a: Ernesto Deira y Marta Peluffo y por decisión de los tres críticos se hizo lo propio con Roberto Aizenberg, Osvaldo Borda y Oscar Curtino. En una segunda votación, por decisión de Clement Greenberg y Pierre Restany fueron eliminados; Jorge de la Vega, Magarinos D y Carlos Silva. En la tercera votación el señor Greenberg vota por Emilio Renart y el señor Pierre Restany lo hace por Marta Minujín, mientras que el señor Jorge Romero Brest pide un plazo para decidirse.-----
Reunido nuevamente el Jurado, el señor Romero Brest decide dar su voto a Marta Minujín que resulta ganadora del Premio Nacional 1964.-----
Asimismo el Jurado recomendó que se otorgue a Emilio Renart un Premio Especial, con lo que se dió por terminada la reunión siendo las diecinueve y treinta horas.-----

RESTANY

H. Carta de Pierre Restany para Mário Pedrosa. 27/01/1961. Arquivo CEDEM-Fundo Mário Pedrosa.

M. Pedrosa

Paris, le 27 janvier 1961

Mon cher Mario,

Je vois avec satisfaction que l'importance de tes nouvelles fonctions ne te fait pas oublier les responsabilités que tu assumes en tant que Président Volapuck . Puisse donc la Confusion Générale s'instaurer, sous ton égide, dans l'univers en général et au Brésil en particulier. Tu auras fort à faire, mais nous tous, tes amis européens, savons bien que tu ne rechigneras pas devant un tel effort. Nous t'aiderons, dans la mesure de nos moyens, modestes parfois, mais toujours ardents. Car la confusion générale, en somme, c'est la vie à l'état brut, prise directement à la source de ses contradictions positives, de son immense énergie virtuelle. Sans cette curiosité inquiète, et en fin de compte sans cet amour optimiste de l'humain, nous ne serions que des petits journalistes spécialisés voués à une tâche bien morne: rendre compte de notre impuissance créatrice à travers celle des autres.

J'avais appris par Dore Ashton la nouvelle de tes nominations (par Kotik aussi, mais ici on ne reçoit plus de nouvelles de Prague depuis un bon mois). Inutile de te dire combien j'en suis heureux personnellement. Tout le monde d'ailleurs en est heureux, tous ceux du moins qui ont appris à te connaître et qui s'honorent de ton amitié, c'est à dire tous les Volapucks présents ou à venir.

Les institutions (pour répéter une phrase commode, mais que tu pardonneras au provincial de Paris que je suis parfois) ne valent que ce qu'en font les hommes qui en ont la charge: mon jugement brutal et sans nuances sur la Biennale de Sao Paulo ne peut qu'être radicalement remis en question par ton activité et tes courageuses options. Car je n'oublierai pas de si tôt le président Mario se livrant en notre compagnie à la recherche et à la rencontre de l'avant-garde pragoise, tandis que l'immense majorité de nos collègues avait spontanément opté pour une sorte de tourisme plus confortable et plus conventionnelle.

1961 sera une année dure et de gros travail pour toi: aussi laisse-moi te présenter mes vœux les plus affectueux. La réussite dans ces cas-là n'est qu'une question de volonté. Qu'il soit permis en tous cas à ton secrétaire régional-volapuck pour l'Europe de te manifester son entière solidarité.

VIVE LA CONFUSION GENERALE!

J. Hennessy *RESTANY*

P.R.
53, av. Foch, PARIS

I. Carta de Pierre Restany para Angel Kalenberg. 31/08/1967. ACA – Fundo

Pierre Restany.

PNEST. XSAFILL 18/31

Paris, le 31 août 1967

Cher Angel!

Voici venir à nouveau le temps de la Biennale sud-américaine. L'Ambassade du Brésil m'a envoyé l'invitation désormais habituelle et je compte me rendre à Sao Paulo vers le 16-17 septembre. Michel Ragon m'y aura précédé d'une semaine. Comme tu le sauras sans doute, Michel est commissaire français et sa sélection (que j'approuve entièrement) a suscité beaucoup de commentaires ici: César, Jacquet, Raynaud. Enfin la France présente son vrai visage dans une confrontation internationale: jeunesse + qualité. Malheureusement il n'y a aucun membre français dans le jury.... et tu connais l'ambiance des Bennes! Ce serait dommage qu'une aussi brillante sélection française fasse les frais d'une combine "diplomatique" de pays sous-développé! Un palmarès négatif à Sao Paulo serait d'autre part utilisé à Paris par tous les officiels réactionnaires comme preuve de l'aberration d'un choix aussi actuel. La situation comme tu le vois, est délicate. Je vais essayer d'aider Ragon de mon mieux, mais nous avons besoin de tous les amis. J'espère que tu viendras à Sao Paulo et que nous aurons l'occasion de passer quelques bons moments ensemble. Je pense descendre, comme d'habitude, à l'hôtel Cambridge. Tu pourras toujours me joindre par le Secrétariat de la Biennale. Jayme Mauricio m'a écrit longuement. Je crois qu'il a joué un rôle considérable dans l'organisation de cette IX^e Biennale et je pense que lui aussi nous aidera. A très bientôt donc, je l'espère! Comment va l'Uruguay après l'abandon de la collégialité? Et le grand peintre Haedo? J'ai remarqué qu'il ne figurait pas dans la section uruguayenne de la Biennale: ça doit être une vengeance des colorados!!!!!!

Jeannine se joint à moi pour vous adresser, à Feliza et à toi nos plus affectueuses pensées. J'ESPERE QUE TU N'ES PAS EN ISRAEL en ce moment, en train de prier devant le mur! L'Uruguay a besoin de toi et nous aussi, à Sao Paulo!

J. Notícia da recusa de César de um dos prêmios “menores” da IX Bienal de São Paulo, 1967. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

Cesar: recuso o premio porque houve injustiça

“Não aceito o premio que me deram porque acho que houve injustiça, quanto à atribuição do grande premio”, disse o escultor francês Baldacini César, ao tomar conhecimento, ontem à tarde, da divulgação dos premios Bienal de São Paulo (10 de NCr\$ 6 mil cada), um dos quais destinado a ele.

“Nada tenho contra o pintor Smith, que conquistou o grande premio. Mas o juri, onde não havia nenhum representante da França, deveria pensar num artista de nome consagrado, e não se preocupar em incentivar jovens, como no caso do inglês. Se fôsse outra atribuição não me rebelaria.”

Meninos de 18

O comissario francês, Michel Ragon, também discordou da decisão do juri.

Disse que os jurados haviam cometido um erro ao negar a grande laurea a um artista já consagrado. Não se referiu diretamente a César, embora a intenção ficasse clara.

“Eu já disse ao sr. Matarazzo — acrescentou Ragon — que na proxima Bienal só vou me preocupar em selecionar meninos de 18 anos. Talvez as chances sejam maiores, já que trazer artistas de renome internacional de nada adianta.”

K. Carta de Pierre Restany para Eduard de Wilde. 21/06/1969. ACA – Fundo

Pierre Restany.

Paris, le 21 juin 1969

Mon cher Eddy,

Dans ma circulaire aux artistes invités à la salle "Art & Technologie" de la Biennale de Sao Paulo, ainsi que dans ma lettre de démission adressée à M. Matarazzo, j'entendais laisser les participants absolument libres de leur décision.

Mon geste a entraîné de nombreux refus en chaîne chez les artistes que j'avais invité: César, Rayssé, Le Parc, Kowalski, Quentin, Kosice, etc. Par ailleurs Waldemar Cordeiro, membre du Comité d'organisation de la Biennale de Sao Paulo (en tant que représentant des artistes au sein du Comité) et que j'avais proposé à M. Matarazzo pour me remplacer, a démissionné à la fois de l'exposition "Art & Technologie" et du Comité de la Biennale. Les dés en sont jetés, comme tu le dis: l'exposition "Art & Technologie" n'aura pas lieu.

Le mouvement d'opposition à la Biennale se développe. Les artistes brésiliens résidant en France l'orchestrent dans toute l'Europe. Je pars Mercredi pour Milan et je verrai là-bas les responsables italiens.

Je n'ai en revanche reçu jusqu'à présent aucune nouvelle de Schippers ni de van Amer à qui je t'avais prié de transmettre la lettre-circulaire annonçant ma démission. Je suppose que leur silence est "éloquent", c'est à dire qu'il parle de soi....

Dernière précision: l'exposition "Art & Technologie" dont j'étais le commissaire a été présenté quelquefois dans la presse française, à la suite de je ne sais quel malentendu, comme étant en marge de la Biennale de Sao Paulo. Il est bien évident que mon exposition faisait partie intégrante de la Biennale. C'est moi, en la structurant thématiquement et en exigeant de tous les participants de se mettre hors-concours, donc hors-compétition, qui lui ai donné l'allure d'une anti-Biennale au sein de la Biennale.

Tout ça c'est du passé, ou presque: ce qui demeure, c'est la situation au Brésil, un attentat permanent à la liberté de l'esprit. Les avocats de Niohar de Bittencourt m'ont prié, à sa demande, de témoigner personnellement de l'émotion que son cas avait suscité dans les milieux artistiques européens. Je l'ai fait bien volontiers, et ma déposition sera jointe aux actes officiels du procès. Mais que faire devant une justice déjà pré-orientée: jamais devoir d'amitié ne m'a paru plus inutile, jamais ma propre révolte ne m'a paru plus impuissante.

Parlons d'autre chose. La sculpteur polonaise Alina Szapocznikow, que tu connais peut-être (elle est l'ex-femme de Stanislawski et la présente épouse de Roman Sinkiewicz), aimerait venir travailler quelque temps à Amsterdam et profiter des facilités d'atelier que tu accordes aux artistes étrangers dans la Prinsenhof (ou quelque chose d'approchant). Je t'envoie de sa part deux photos de ses dernières recherches: des accumulations libres de "tumeurs", des boules plus ou moins grosses de déchets de papiers et de chiffons plastifiés. L'air de la Hollande revivifiera cette création: peut-être l'artiste y incorporera-t-elle des oignons de tulipe, des croûtes d'Edam et des paquets de cigarettes Stuyvesant... Elle rentrera de Pologne au début septembre. Si tu penses que tu peux avoir quelque chose pour elle, écris-lui directement à son domicile parisien Alina Szapocznikow, 14 Passage Du Guesclin 75-PARIS 15.

Ciao, mon cher Eddy: j'aimerais pouvoir déguster maintenant quelques matjes herrings tout frais sur un lit de haricots verts et vider quelques verres de Oude Genever en ta compagnie, mais l'Italie me réclame: j'espère y trouver quelques compensations! Embrasse Nono et reçois toutes mes amitiés. Si tu veux m'écrire d'ici le 5 juillet, fais-le c/o DOMUS via Gabba 5 Milan.

Amicalement Pierre Restany

L. *Dossier Non à la Biennale. 16/06/1969.* ACA – Fundo Pierre Restany

BOYCOTT INTERNATIONAL DE SAO-PAULO

A la demande de 80 artistes et intellectuels s'est tenu au Musée Municipal d'Art Moderne de Paris, le lundi 16 juin un débat sur la participation de la 2ème délégation française à la Biennale de Sao-Paulo.

La salle comble a transformé le débat en Assemblée générale. Après la lecture du dossier "NON A LA BIENNALE" (documents sur la répression culturelle au Brésil, témoignages d'artistes Brésiliens) a été fait un historique des précédents refus de participation à la Biennale. Après de nombreuses discussions, l'assemblée a manifesté vivement, à part trois exceptions pour un boycott international.

Les Brésiliens présents dans la salle ont unanimement expliqué que:

- 1) Aucune oeuvre "contestataire" ne pouvait aujourd'hui parvenir à la connaissance du public brésilien puisque tous les organes de presse sans exception sont contrôlés par la police politique.
- 2) Le boycott, en touchant directement le public très abondant de la Biennale manifesterait de façon tangible la solidarité internationale face à la dictature de la junte.

A la suite du débat une pétition appelant au boycott a été signée par 321 artistes et intellectuels.

L'espoir d'une libéralisation prochaine du régime
 s'évanouit au Brésil. Les autorités militaires
 viennent de confirmer la détention préventive
 de M^{me} Niomar Sodre de Brito court. La décision
 qui a pour effet ~~de maintenir~~ ^{de} d'annuler la ~~liberté~~
~~officielle~~ ^{régime de} ~~liberté surveillée~~ ~~de la prison~~ ~~de la prison~~
 qui était assignée à M^{me} de Brito court et lui faire
 réintégrer la prison aux termes de laquelle M^{me} de
 Brito court a réintégré sa prison - frappant également
 de nombreux autres journalistes. Le Conseil de Manha,
 dont les directeurs et les membres de la rédaction sont
 désormais tous les venus, est complètement démantelé.

P. RESTANY

NOUVELLES DEFECTIONS POUR SAO - PAULO

Voici une liste provisoire des artistes et commissaires qui ont refusé, à ce jour, de participer à la Biennale de Sao-Paulo.

1ère selection française: Gérauld Gassiot-Talabot (commissaire), Arnal Buren, Degottex, Demarco, Erro, Monory, Morellet Rancillac, Telemaque.

2ème selection française: Dewasne, Pierre Courtin, Marcel Pouget ont démissionné; Samser, Weiss, Atila, Delahaye ont demandé un délai de réflexion.

Brésil: Camargo, Lygia Clarck, Gershman, Antonio Dias, Piza, Oiticica, artistes spécialement invités ont refusé d'avoir une salle; se sont associés à leur décision: Flavio Shiro, Rossine Perez, Krajoberg.

Hollande: Eduard de Wilde, commissaire et directeur du Stedelijk Museum et les artistes qu'il avait sélectionné, ont démissionné.

Suède: Pontus Hulten, directeur du Moderne Museet, present au débat a décidé de retirer la selection suédoise.

Espagne: D'après une information, la totalité des sélectionnés aurait refusé de participer.

Etats-Unis: Hans Haacke, sélectionné par Gyorgy Kepes a démissionné.

Belgique: Pol Bury a démissionné.

Exposition "Art et Technologie" de Pierre Restany (en marge de la Biennale). Pierre Restany a démissionné, Takis, Le Parc, Martial Raysse, de Rosny, Haacke, Kowalski, Kosice, Cesar, Marta Minujin ont refusé leur concours?

Italie: Des contacts sont pris avec Umbro Apollonio commissaire de ce pays.

Grande Bretagne: Des contacts sont pris avec Caro et Hoyland les deux sélectionnés britanniques.

HELIO OITICICA : Lettre ouverte aux sélectionnés

Je veux m'élever ici, comme témoin vivant, contre toute participation à la Biennale de cette année, parce qu'elle est complètement dominée par des règlements ridicules dus au régime fasciste brésilien. Les artistes brésiliens, parmi les plus doués, n'ont pas la possibilité d'y participer librement ou bien sont soumis à une forte censure qui interdit tout ce qui pourrait mettre en cause le régime ou la morale "du peuple brésilien" par exemple tout art "érotique" ou tout ce qui peut être considéré comme "subversif", comme "criminel". Et pour contrôler la chose, il y a un censeur, probablement un de ces militaires imbéciles, à l'intérieur même du jury.

Même si ce n'était pas le cas, je peux témoigner et affirmer ici que je suis complètement solidaire avec mes amis et collègues qui souffrent directement ou non de la situation oppressive qui nous est faite, à nous, Brésiliens. Ces motifs sont bien suffisants pour comprendre qu'un pays comme la France ne devrait pas participer à cette situation. La culture et l'art français ont toujours été des exemples de liberté et de puissance intellectuelle. Comment pouvons-nous admettre dès lors qu'elle se soumette à d'aussi lamentables conditions.

Après qu'un groupe choisi par M. Gassiot-Talabot a refusé massivement de participer, il est complètement immoral et absurde de ne pas respecter cette décision, et sans plus de respect pour leur sélection prioritaire, de constituer un autre groupe qui remplace le premier sans discussion.

Ce faisant, non seulement on renforce la censure fasciste, mais les artistes français sont changés en objets qui peuvent être manipulés sans scrupules. Ne pas respecter le refus du premier groupe sélectionné, est un acte irresponsable, immoral et léger; qui renforce et qui donne la main au fascisme brésilien, qui encourage la censure et l'oppression de ceux qui dans ce pays, où prospérait une culture très vivante, sont aujourd'hui condamnés au silence.

Je veux témoigner ici que toute personne, tout artiste français qui est engagé dans la Biennale fait un mauvais travail que rien ne pourra réparer. Il prendra la place et la chance de beaucoup d'artistes opprimés qui s'efforcent de combattre les conditions inhumaines établies au Brésil, tout spécialement depuis décembre dernier. Il contribuera à la prospérité des idées aveugles du fascisme, dans un pays accablé par le sous-développement, dans un pays qui a besoin d'esprits libres et intelligents pour échapper à un désastre total. Depuis déjà quelques temps ces esprits ont été presque complètement réduits et nous pouvons craindre un terrible avenir pour le Brésil. Alors pourquoi la France ne se battrait-elle pas, elle aussi, contre l'oppression - en refusant d'être représentée?

HELIO OITICICA

M. Carta de Pierre Restany para Ciccillo Matarazzo, 10 de junho 1969.

Arquivo Multimeios CCSP.

PIERRE RESTANY

53, AVENUE FOCH

75 - PARIS XVI

Paris le 10 juin 1969

Cher Monsieur Matarazzo,

Les nouvelles qui me parviennent du Brésil me consternent. La confirmation de l'imminence du procès qui va être intenté à Niomar Bittencourt me pose un problème de conscience grave. Vous connaissez en effet les liens d'amitié qui me lient à Niomar depuis de longues années. Je vous adresse ci-joint la liste de la pétition que j'ai rédigé et fait circuler dans les milieux de la presse parisienne à son sujet.

Dans l'état de choses actuel, je ne peux en aucun cas être, même à travers vous, l'invité d'un gouvernement que j'ai été amené à attaquer publiquement. Je dois donc renoncer à venir à São Paulo cet été pour la Biennale.

Je tiens cependant à assumer jusqu'au bout mes engagements à votre égard : vous savez dans quelle estime personnelle je vous tiens. Aussi resterai-je, en Europe, le coordinateur des opérations concernant la salle spéciale "Art et Technologie". Je vous propose de nommer sur place à São Paulo une commission chargée de l'installation de la salle. Waldemar Cordeiro pourrait en être l'animateur : il connaît parfaitement le problème.

Vous voudrez bien trouver également ci-joint le texte de la lettre-circulaire que j'adresse aux artistes invités.

Je ne peux que regretter les événements qui m'obligent à assumer ce geste. Ils nous dépassent, hélas, vous et moi. Croyez cher Monsieur Matarazzo, à ma fidèle amitié,

P. RESTANY

Monsieur F. MATARAZZO SOBRINHO

Président de la Biennale de
São Paulo

Caixa Postal 7832

S A O P A U L O

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO PROTOCOLADO N.º 1129	RECEBIDA: 20.6.69 RESPONDA: "
--	----------------------------------

N. Matéria sobre a performance de Miguel Abellá. Estado de São Paulo. S/data.

Artista, com máscara e cartaz, contra poluição

O artista plástico Miguel Abellá cansou-se de ver o povo paulistano sofrer com a poluição e manter-se co-nivente diante dos abusos que a tecnologia lhe impõe. Comprou uma máscara contra gases e tóxicos na rua Florêncio de Abreu, "por apenas 16 cruzeiros", pintou dois cartazes com slogans contra a poluição e começou a percorrer as ruas da cidade. Na sua opinião, o protesto que está fazendo não tem nada de pessoal. "O que eu quero é despertar meu povo contra esse abuso que está sendo feito contra ele. Sou contra a poluição e os abusos tecnológicos".

Com 54 anos de idade, magro, cabelos brancos, Miguel passou na tarde de ontem pela rua Sete de Abril. Na sua mão, um cartaz feito de cartolina branca e pintado com pincel atômico. Nas costas, amarrado com barbante carregava outro cartaz, feito de eucatex, com os seguintes dizeres: "Eis aqui o meu protesto pacifista e solitário contra a covarde agressão ambiental". Muita gente parou ao seu redor e o acompanhou por vários quarteirões: todos queriam ler o protesto de Miguel. Uma senhora aproximou-se e lhe disse que "gostaria de fazer aquilo que ele fazia, que todos deveriam contribuir com qualquer coisa para terminar ou ao menos minorar o problema da poluição".

— O que eu quero — disse o artista — é despertar o povo para a luta contra o fatalismo dos abusos tecnológicos. Não pretendemos desprezar a tecnologia, mas civilizá-la nos seus bárbaros excessos.

Os dizeres de um dos cartazes de Miguel: "O exercício da minha liberdade de protesto está garantido por princípios universais e humanos de respeito aos semelhantes, de acordo com os sagrados direitos do homem, numa campanha de defesa

Ela é contra a poluição. Totalmente. E não teve dúvida em sair às ruas com um cartaz às costas para popularizar seu protesto

de sua saúde física e mental contra o totalitarismo mecânico".

A respeito do sucesso de seu protesto, Miguel disse que conseguiu uma grande vitória. "Outros artistas plásticos, meus companheiros, gostaram da idéia e vão participar da luta contra a poluição. Vamos sair juntos pela cidade e sei que assim, muita gente vai acordar e lutar por nossa causa".

A POLUIÇÃO

Enquanto Miguel Abellá protestava no centro da ci-

dade, carregando seus cartazes e com a máscara contra gases no rosto, os índices de Poluição do Ar — IPA — na cidade atingiam a faixa considerada pela SUSAM — Superintendência do Saneamento Ambiental — como "insatisfatória". Os índices de poluição do ar em cinco estações de amostragem do ar na Capital atingiram os seguintes números: Estação Campos Eliseos (Rodoviária) — 26,5; estação Aclimação (rua Tamandaré) — 19,9; estação do Tatuapé — 35,4; estação Moema — 13,3; estação Cerqueira Cesar — 27,9.

ANTIMANIFESTO/Manifesto do Rio Sena

1 - Contra o medo que desceu sobre o Brasil há mais de uma década e transformou seu povo numa massa amorfa e informe, permitindo inclusive que suas riquezas e raízes fossem rapidamente roubadas e minadas pelo multinacionalismo soa a capa de uma "consciência planetária"; contra a descaracterização da nossa cultura, não só por causa dessa invasão mas também e talvez mais importante, pelo assalto e dilapidação de todas as nossas bases materiais, das quais a Amazônia, como último bastião, vem sendo o objeto de maior cobiça, com o envio agora, como ponta de lança "cultural", do agente Pierre Restany, para lançar um manifesto de inspiração divina que cercasse de naturalismo integral, que seria o trunfo para a salvação do "nosso mundo judaico-cristão".

2 - Contra a imposição de um cartesianismo falido, por todos os meios de comunicação de massa, a este mundo em plena formação que é a América Latina e o Brasil, contra as campanhas de terra arrasada das multinacionais e de seus instrumentos intelectuais de provocação que vêem o caboclo da Amazônia apenas como uma "planta", e que desejam transformá-lo não num ser humano, capaz de exercer dentro da dignidade da vida todas as suas potencialidades, mas no objeto do comércio, da cobiça e da usura, no consumidor da produção industrial. Se a chamada sociedade judaico-cristã não resolveu até agora a maior parte dos problemas em que se debate o "mundo desenvolvido", que chance terá ela de ensinar aos miseráveis deste lado da terra as maneiras de fazê-lo dentro de uma natureza que, como se sabe, é hostil ao "homen civilizado"? A opção é outra, tem de ser outra, e só nós, os habitantes desta região é que temos a capacidade de encontrá-la e viabilizá-la. As soluções serão político-culturais

— não poderemos escapar disso. E teremos de buscá-las dentro da nossa própria práica, sem permitir que a "civilização judaico-cristã" continue impondo sua tutela através de agente multinacionais comerciais como Daniel Ludwig ou culturais como Pierre Restany.

3 - Contra o idealismo, que é o avesso de todos os materialismos mais perversos, porque decadentes, símbolo da extinção de uma civilização. Aqui, sem o ufanismo, o nacionalismo e o chauvinismo de que são acusados todos os miseráveis da terra quando ousam levantar a cabeça, está tudo ainda por se feito, e não poderão ser aqueles responsáveis pelo declínio de uma era os capazes de dita ras regras de salvamento. Aqui, de fato, deve começar uma nova ideologia, e é por ela que os habitantes desta parte do mundo têm de lutar. A ideologia da liberação do homem pela criatividade e a afetividade e a contrafirmacão de um caráter próprio. Os nossos grandes espaços não de ser ocupados sem o espírito predador de conquistista, sem a inutilização dos recursos naturais e pelo empreendimento da operação mais nobre que é a tentativa de proteger fraternalmente os verdadeiros donos desta terra, que são os índios. E essa ideologia só poderá ser a de todos os outros povos oprimidos pela "civilização judaico-cristã", na Ásia e na África. O trabalho de construção dessa ideologia deverá ser feito dentro de uma consciência nova, de um novo materialismo onde haja lugar para o sonho de cada um, para as reivindicações de cada minoria, tendo como meta final a felicidade de todos.

4 - Por isso nos colocamos totalmente contra os delírios esquizóides do Sr. Pierre Restany, crítico de arte francês que, em viagem pelo Rio Negro (acompanhado de um artista que para produzir usa um escandaloso processo de surru-

pição de natureza brasileira para transformá-la em objetos bem-comportados e maquiados para o delcete burguês (ao mesmo tempo que explora a força de trabalho das populações entre as quais acampa) e de um publicitário milionário que usa seus imensos recursos para retratar o "bom selvagem" para com isso se promover a artista, resolveu procamar uma nova filosofia, que diz ele ser não só uma nova teoria artística mas também, e principalmente, a salvação do mundo "civilizado".

5 - A salvação do mundo "civilizado" só será possível quando se tornarem peremptas todas as coordenadas "judaico-cristã" que atualmente o dominam e que são, a saber, a vontade de potência, a escravização domais fraco, o roubo das riquezas naturais e a usura. A nossa experiência como povos periféricos com a chamada sociedade ocidental está certamente relacionada com esses problemas. Começamos agora, finalmente, a abrir os olhos para esse fato. E, como tudo na vida é intimamente inter-relacionado, a cultura também entra no esquema, como um dos principais fatores de usurpação da potencialidade dos países periféricos. Pierre Restany e seus acompanhantes da aventura pelo Rio Negro são os agentes culturais dessa exploração milenar.

6 - Por isso dizemos aqui um Não a às suas intenções de imporem seus padrões "civilizados" aos que se propoem neste momento a iniciar a aventura de sua descoberta e de sua construção espiritual. Não ao seu trabalho de solapação de uma consciência que começa a despertar para sua realidade específica. Não ao trabalho que estão fazendo como propagadores de idéias caducas.

7 - E aproveitamos a oportunidade para colocar no mesmo saco os que pretendem defender essa ingerência, os sau-

dosistas, os que têm nostalgia da senzala, os que sonham com o fim de uma influência (a anglo-saxónica) para a reimplantação de outra (a francesa). A esses nós também respondemos com um Não. Aos garotos propaganda da arte internacionalista, aos patrocinadores de bienais falidas, aos que mamam nos cofres públicos para obterem seus mesquinhos speusses passois, também dizemos Não. É preciso que, a partir de sopra depois dessa ten-

tativa tão grave de colocar a criatividade brasileira, e mesmo o Brasil, em situação de xeque diante da atual crise da “mundo iudaico-cristão”, nós, os interessados em soluções próprias para este país, digamos o Não definitivo que afeste de uma vez por todas das esferas de influência do Brasil esses aventureiros internacionais e seus associados nacionais.

Francisco Bittencourt
Rubem Valentim