



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://journals.openedition.org/bresils/9167>

DOI: 10.4000/bresils.9167

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2022 by École des Hautes Études en Sciences Sociales/Centre de Recherches sur le Brésil Colonial et Contemporain (CRBC). All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Brésil(s)

Sciences humaines et sociales

19 | 2021

Le populaire et le moderne : l'art brésilien, 1950-1980

Dossier - Le populaire et le moderne : l'art brésilien, 1950-1980

Impressions d'une autre époque ? Antonio Henrique Amaral et Ferreira Gullar entre avant-garde et art populaire au Brésil

Impressões de um outro tempo ? Antonio Henrique Amaral e Ferreira Gullar entre a vanguarda e a arte popular no Brasil

Impressions from Another Time? Antonio Henrique Amaral and Ferreira Gullar between the Avant-Garde and Popular Art in Brazil

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO

Traduction de Stéphane Chao

<https://doi.org/10.4000/bresils.9167>

Résumés

Français Portuguais English

Cet article analyse l'album de gravures *O meu e o seu. Impressões do nosso tempo* [Le mien et le tien. Impressions de notre temps] d'Antonio Henrique Amaral (1935-2015), édité en 1967 avec une présentation de Ferreira Gullar. Cette publication a été l'occasion d'un dialogue entre un jeune artiste préoccupé par les questions sociales et un célèbre poète et critique d'art de gauche, qui avait rejeté les idéaux de l'avant-garde et soutenait que le créateur devait exprimer la réalité dans laquelle il vit. À l'époque, les deux protagonistes partageaient la volonté de faire face à la situation politique brésilienne mais, également, un fort intérêt pour l'art populaire, en particulier la littérature de colportage dite de *cordel*.

O texto analisa o álbum de gravuras *O meu e o seu. Impressões do nosso tempo*, lançado por Antonio Henrique Amaral (1935-2015) em 1967, com apresentação de Ferreira Gullar (1930-2016). Trata-se de um diálogo entre um jovem artista preocupado com questões sociais e um renomado poeta e crítico de arte de esquerda, que renegara os ideais vanguardistas e procurava provar que ao artista cabe exprimir a realidade em que vive. Naquele momento, eles compartilhavam não apenas o desejo de reagir à situação política brasileira como um forte interesse pela arte popular, em especial pela literatura de *cordel*.



This article discusses the album of engravings entitled *O meu e o seu. Impressões do nosso tempo*, released in 1967 by Antonio Henrique Amaral (1935-2015), with an introduction by Ferreira Gullar (1930-2016). This album represented a dialogue between a young artist concerned with social issues and a renowned left-wing poet and art critic who had renounced avant-garde ideals to prove that the artist should express the reality in which he lives. At the time, they shared a desire to react to the Brazilian political situation as well as a strong interest in popular art, especially *literatura de cordel*.

Entrées d'index

Mots-clés : Antonio Henrique Amaral, Ferreira Gullar, art et politique, gravure, art moderne brésilien, Brésil, XXe siècle

Keywords: Antonio Henrique Amaral, Ferreira Gullar, art and politics, engraving, Brazilian modern art, Brazil, 20th century

Palavras chaves: Antonio Henrique Amaral, Ferreira Gullar, arte e política, gravura, arte moderna brasileira, Brasil, século XX

Notes de la rédaction

Article reçu pour publication en avril 2020 ; approuvé en septembre 2020.

Texte intégral

L'auteure remercie le Conseil national pour le développement scientifique et technologique (CNPq), le Museu de Artes Visuais [Musée d'arts visuels] de l'Université de l'État de São Paulo à Campinas (Unicamp) et l'Institut Antonio Henrique Amaral.

- 1 En 1967, Antonio Henrique Amaral, alors âgé de 32 ans, présenta à São Paulo, à la galerie Mirante das Artes, *O meu e o seu. Impressões do nosso tempo* [Le mien et le tien. Impressions de notre temps], un album tiré à 300 exemplaires, composé de sept xylogravures en couleurs sur des feuilles détachées de 54 cm sur 37 cm, avec une couverture en aluminium. Aux dires de l'artiste, ce projet fut un moment de libération et représentait un tournant décisif dans sa vie personnelle : il devait lui permettre de quitter son emploi de publicitaire pour se consacrer entièrement à son art :

J'avais décidé de mettre un terme à cette vie schizophrénique. J'ai tout laissé en plan et j'ai résolu de me dédier à temps complet à mon activité de peintre. J'ai vendu ma « coccinelle » et avec le produit de la vente, j'ai publié [...] cet album que j'ai intitulé *O meu e o seu*. C'étaient des xylogravures qui évoquaient notre époque, mon époque, ton époque. (Instituto Moreira Salles 1998, 20)

- 2 Il rappelle toutefois qu'il ne vendit aucun exemplaire lors de la soirée de signature et que, désappointé, il décida de céder son album à des amis, des entreprises et des institutions. Avec l'argent ainsi obtenu, il put subvenir à ses besoins pendant un an, ce qui lui donna la possibilité de participer à des salons artistiques et, cette fois, fut reconnu comme peintre¹.
- 3 Amaral partageait avec d'autres membres de sa famille cet intérêt pour l'art : il était le petit-neveu de la peintre moderniste Tarsila do Amaral et le frère de la cinéaste Suzana Amaral ainsi que de l'historienne de l'art, Aracy Amaral. En 1956, tout en menant de front ses études de droit à la Faculté de la place São Francisco à São Paulo, il commença à dessiner et montra ses travaux aux artistes qu'il rencontrait dans le bar du Musée d'art moderne, à cette époque déjà situé dans le centre-ville. « C'étaient des dessins fantasmagoriques qui représentaient des monstres, des formes, des femmes, quelque chose dans le goût du surréalisme », affirmait-il².
- 4 Encouragé par les éloges et les conseils qu'il recevait, il s'inscrivit en 1957 au cours de gravure de Lívio Abramo au Musée d'art moderne de São Paulo (MAM). L'année suivante, il y réalisa sa première exposition individuelle et abandonna la faculté de droit. Abramo avait organisé l'exposition. Il voyait dans les travaux de son élève, une « violence et une agressivité qui lui confère cette saveur spéciale et cette force un



tantinet barbare » (cité par Sullivan, Morais & Milliet 1997, 253). Dès lors, Amaral participa à divers salons et biennales d'art. Certaines de ses gravures et ses dessins furent exposés à plusieurs reprises au Salon pauliste d'art moderne (1957, 1958, 1960-1963 et 1966) et à la Biennale de São Paulo (1959, 1961, 1963 et 1967) ainsi qu'à la Première Biennale de Salvador (1966) ou encore à la Biennale américaine de gravures du Chili (1967). Au cours de ces années, Amaral exposa individuellement au Brésil et à l'étranger, notamment ses gravures à l'Institut d'art du Chili en 1958 et à l'Union panaméricaine de Washington DC en 1959. Son travail graphique attira l'attention de la critique. En 1958, il reçut la médaille de bronze au Septième Salon pauliste d'art moderne et, en 1959, il bénéficia d'une bourse du Graphic Center de New York, où il demeura pendant trois mois. À son retour au Brésil, en 1960, il tenta en vain de vivre de son art. Il fut obligé de travailler dans des galeries d'art et ensuite dans des agences de publicité comme rédacteur, jusqu'au moment où il fit paraître *O meu e o seu*.

***O meu e o seu* : le Brésil contemporain en images frustes et sarcastiques**

- 5 Dans cet album, Amaral développe des thèmes qui intéressaient nombre d'artistes de sa génération. Il évoque les tensions et les contradictions sociales découlant non seulement des dissensions politiques mais également des transformations culturelles liées à l'urbanisation accélérée du pays. Dans la majeure partie des gravures, la référence au Brésil qui, depuis 1964, était en proie à une dictature militaire de plus en plus rigoureuse, est indéniable. Dans d'autres propositions, l'artiste semble vouloir dénoncer de manière générale les tragédies de l'histoire et les effets pervers de l'exploitation et de la domination de certains secteurs de la société par d'autres.
- 6 Il va du général au particulier et recourt à l'allégorique et au fragmentaire pour entrelacer l'histoire politique et les drames individuels. L'ensemble est constitué de formes hybrides et démesurées, de corps démembrés, de phrases courtes et d'onomatopées. Du point de vue formel, le tracé rudimentaire et simple évoque les bois gravés des brochures de colportage du Nordeste (connues sous le nom de littérature de *cordel*) qui circulaient sur les marchés de l'arrière-pays. Amaral témoignait ainsi, à mon avis, qu'il était désireux de rénover l'art populaire de la gravure, particulièrement répandu au Brésil³.
- 7 Toutefois, en tant qu'artiste érudit, il s'est réapproprié librement cette tradition et a innové d'une part grâce à un usage expressif de la couleur et, d'autre part, en portant son regard sur l'univers urbain et contemporain envahi par les moyens de communication de masse et les artifices du langage publicitaire. La confusion ou le sentiment d'oppression suscités par ces messages multiples et simultanés, ainsi que l'omniprésence de la représentation de l'oralité, sont les caractéristiques principales des gravures qui composent l'album⁴. Texte et image se superposent : les bouches ouvertes, remplies de dents et exhibant une énorme langue laissent échapper « un hurlement visuel des plus stridents » (Instituto Moreira Salles 1998, 21), produisant une synesthésie troublante⁵.
- 8 Suggestifs, les titres des gravures évoquent les thèmes qu'il traite sur un mode ambigu. Dans « Personagem contemporâneo » [Personnage contemporain] (fig. 1) par exemple, nous voyons une figure féminine cernée par des pieds et des mains sectionnés qui surgissent des côtés du cadre et paraissent la menacer. Son cerveau, démesuré, est formé par des bouches ouvertes. Deux dates significatives sont inscrites sur ses viscères exposés : le début de la première guerre mondiale et celui de la seconde. Elle tient dans ses mains deux étendards portant des messages apparemment positifs, Paix et Prospérité. Pourtant ces derniers semblent s'opposer à l'atmosphère angoissante qui se dégage de la composition et qu'accentue le point d'interrogation qui apparaît entre les jambes de la femme. En outre, les mots Corée et Vietnam sont inscrits au-dessus des pieds qui sortent du sol, de chaque côté de la figure centrale, dans le bas de la gravure.



- 9 « Madona » [Madone] (fig. 2) présente également une figure féminine nue qui fait face au spectateur et dirige vers lui un regard éteint. Représenté attablé, une boisson à la main, avec une profusion de bouches ouvertes qui sortent de son cerveau, le personnage affiche une passivité qui contraste avec la gestuelle des deux mains (l'une affublée d'accessoires masculins, l'autre féminins) qui lui palpent les seins avec gourmandise. Soutirerait-on indûment des faveurs par la force ou par le biais d'une relation abusive ? En revanche, dans « Sem saída » [Impasse] (fig. 3), un visage gigantesque occupe pratiquement tout l'espace d'une pièce où se trouvent également une chaise vide et un récepteur de télévision, toutes deux représentées à plus petite échelle. L'espace de la composition est subdivisé en tableaux occupés par des figures de profil, qui parlent. Le personnage central semble cerné non seulement par les bouches ouvertes qui forment son cerveau (comme dans les gravures mentionnées plus haut), mais également par les bruits et les images qui l'encerclent et qui rendent incompréhensibles les sons émis. Par le compartimentage de l'espace et la sérialisation des images, l'artiste émet une critique de la culture de masse, comme la bande-dessinée. Il avait du reste déjà recouru à ces procédés dans ses gravures des années précédentes.

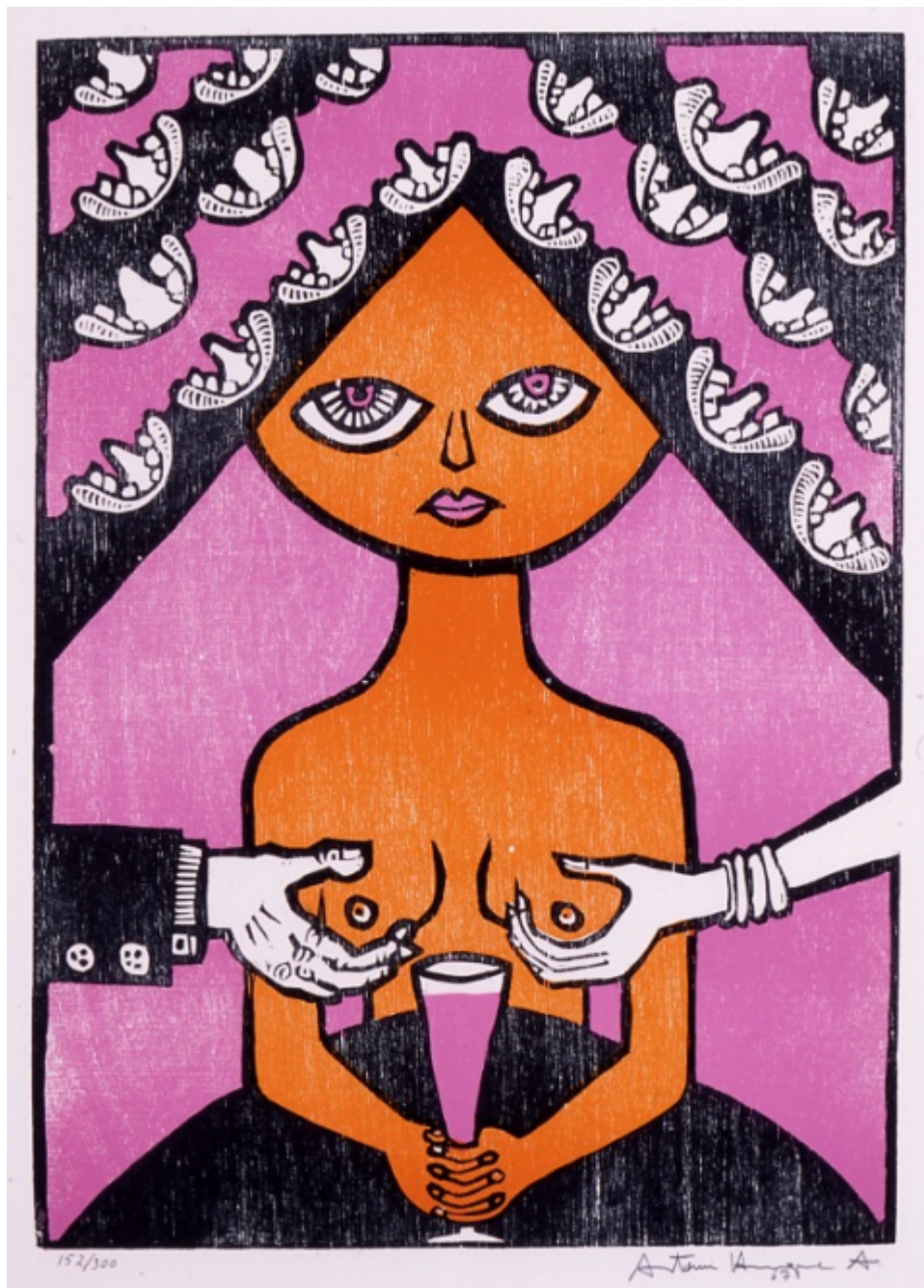
Image n° 1 – Antonio Henrique Amaral, « Personagem contemporâneo », 1967.
 Xylogravure sur papier, 31,5 cm x 42,5 cm. De l'album *O meu e o seu. Impressões do nosso tempo*. MAV UNICAMP.



©Acervo Antonio Henrique Amaral

Image n° 2 – Antonio Henrique Amaral, « Madone », 1967. Xylogravure sur papier, 44 cm x 30,5 cm. De l'album *O meu e o seu. Impressões do nosso tempo*. MAV UNICAMP.





©Acervo Antonio Henrique Amaral

Image n° 3 – Antonio Henrique Amaral, « Sem saída », 1967. Xylogravure sur papier, 31 cm x 43 cm. De l'album *O meu e o seu. Impressões do nosso tempo*. MAV UNICAMP.





©Acervo Antonio Henrique Amaral

10 Le vertige de l'individu aux prises avec des messages simultanés et contradictoires est également le thème de « Realidades, culpas ? » [Réalités, fautes ?] (fig. 4). Dans cette œuvre, un personnage masculin en costume cravate est questionné par des figures autoritaires et les désirs latents qui peuplent son imagination. À la partie supérieure de la composition, au-dessus de sa tête, cinq tableaux sont alignés les uns à côté des autres. Ils évoquent l'autorité parentale (« le père et la mère »), le pouvoir de la télévision (« tous »), l'expression du désir sexuel (« les autres ») ainsi qu'un symbole du pouvoir (un officier de l'armée vociférant des ordres et assimilé à « l'autre »). Le tableau qui occupe la position centrale présente des affirmations catégoriques qui exaltent l'obéissance (« oui, monsieur, oui monsieur »). L'individu est de plus cerné par des mains qui le montrent du doigt. Il ne reste plus qu'à obéir, mais à qui ? Selon Simone Abreu (2015, 97), cette œuvre aborde les « aspects de la réalité vécue qui conduisent à l'autocensure ou au sentiment de culpabilité chez quiconque s'abstient de prendre position⁶ ».

11 Le problème de l'absence de dialogue est abordé dans « Um + um = dois ? » [Un + un = deux ?] (fig. 5), qui met en scène la coupure qui sépare un couple ne parvenant plus à communiquer. Enfermés dans leur monde, séparés par une simple bordure, ils répètent tous les deux des phrases qui expriment les mêmes inquiétudes égoïstes : « mes problèmes, ma vie, moi, toujours moi ». Comme pour atténuer cette atmosphère tendue, l'artiste emploie des tons rosés pour l'impression de la gravure et entoure les personnages de petites fleurs et de motifs ornementaux. Il se dégage de cette composition une esthétique qui rappelle le portrait de famille qu'on expose dans le séjour de nombreux foyers brésiliens pour témoigner de l'harmonie familiale qui y règne. Toutefois, ce qui prédomine ici, c'est le conflit, les dissensions.

12 « O idolatrado » [L'idolâtré] (fig. 6) évoque pour sa part les effets nocifs de l'industrie culturelle – notamment de la musique pop – sur les masses. Au centre de la composition, nous voyons, posé sur un piédestal, un énorme microphone formé de pieds et de mains, qui amplifie les sons émis par deux personnages monumentaux aux nombreuses bouches. Il est prolongé par deux haut-parleurs dirigés vers une masse informe, soumise et sans défense, et comme comprimée contre le bord inférieur de la gravure. Les références à la musique pop sont également présentes : les notes, les applaudissements (« clap, clap, clap, clap ») et la mention explicite au « yê-yê-yê », style popularisé au Brésil par l'émission « A Jovem Guarda » [La jeune garde] (1965-1968) diffusée par TV Record et répandu par les groupes de rock brésiliens. À ce titre, il faut mentionner les controverses soulevées lors des festivals de musique populaire promus par la télévision au cours de ces années. En effet, les groupes pratiquant une « musique



protestataire » et engagée dans le débat politique national s'opposaient à ceux qui étaient désireux de se conformer aux expérimentations ou aux standards de la musique internationale de l'époque.

Image n° 4 – Antonio Henrique Amaral, « *Realidades, culpas?* », 1967. Xylogravure sur papier, 32 cm x 42 cm. De l'album *O meu e o seu. Impressões do nosso tempo*. MAV UNICAMP.



©Acervo Antonio Henrique Amaral

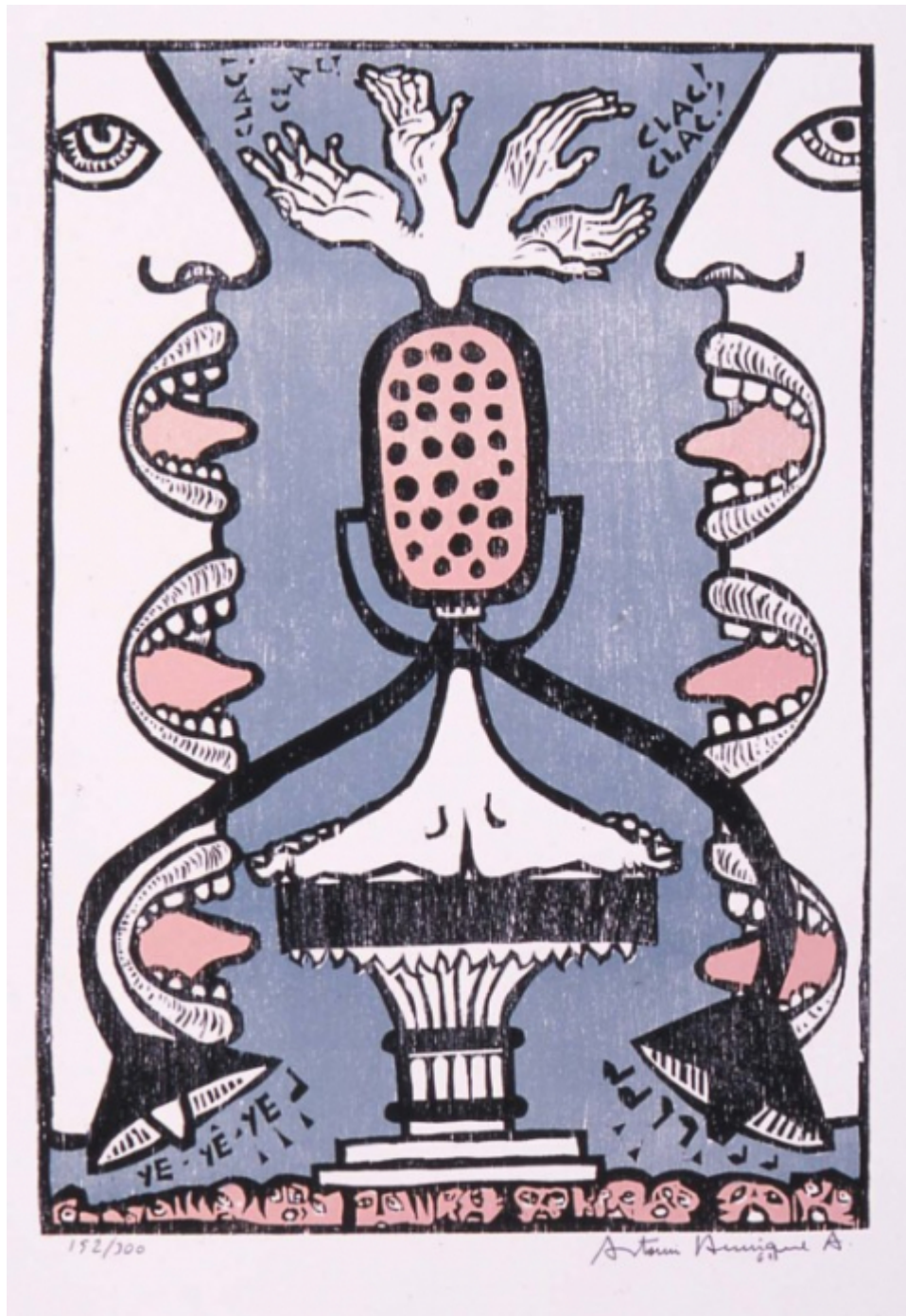
Image n° 5 – Antonio Henrique Amaral, « *Um + um = dois ?* », 1967. Xylogravure sur papier, 31,5 cm x 42,5 cm. De l'album *O meu e o seu. Impressões do nosso tempo*. MAV UNICAMP.



©Acervo Antonio Henrique Amaral

Image n° 6 – Antonio Henrique Amaral, « *O idolatrado* », 1967. Xylogravure sur papier, 44,5 cm x 30 cm. De l'album *O meu e o seu. Impressões do nosso tempo*. MAV UNICAMP.





©Acervo Antonio Henrique Amaral

- 13 De toutes les gravures qui composent l'album, « Passatempo século XX » [Passe-temps XX^e siècle] (fig. 7) constitue la critique la plus frontale du régime militaire et possède des affinités évidentes avec des œuvres antérieures. Cette image forte, tirée d'une série en noir et blanc sur les « Généraux », date de 1966. Nous y voyons un militaire à deux têtes, monté à l'envers sur un âne, tenant une arme dans chaque main. Le passe-temps auquel le titre se réfère consiste-t-il à user de ces armes dans le but d'intimider la population ? Ou à engranger des gains, si on en juge par le symbole du dollar suspendu à l'un des révolvers ? En l'occurrence, il s'agit là d'une relecture d'une autre gravure portant le même titre, datée également de 1967, où figurent en arrière-plan des éléments qui évoquent le drapeau des États-Unis, allusion évidente à la politique impérialiste du voisin nord-américain et à sa complicité avec la dictature militaire brésilienne⁷.

Image n° 7 – Antonio Henrique Amaral, « Passatempo século XX », 1967. Xylogravure sur papier, 44 cm x 30 cm. De l'album *O meu e o seu. Impressões do nosso tempo*. MAV UNICAMP.





©Acervo Antonio Henrique Amaral

- 14 C'est avec cette série des « Généraux » qu'Amaral se rapproche de l'art du *cordel* nordestin. Cependant, il se tourne également vers le Brésil contemporain et répond, à sa manière, à la nécessité de s'engager contre le coup d'État militaire. Dans un entretien accordé en 1986, il disait :

Mon travail est devenu franchement descriptif à partir du coup d'État de 1964 [...]. Je pense que l'art entretient des rapports avec la politique, l'activité artistique est une activité politique. Dans mon cas, c'était patent. J'étais presque devenu un pamphlétaire, par principe [...], notamment avec la série des militaires, tirée de l'album *O meu e o seu*, et avec toute la collection de gravures satiriques et de critique sociale qui illustrait la situation anormale où nous vivions. (cité par Cavalcanti 2005, 154).

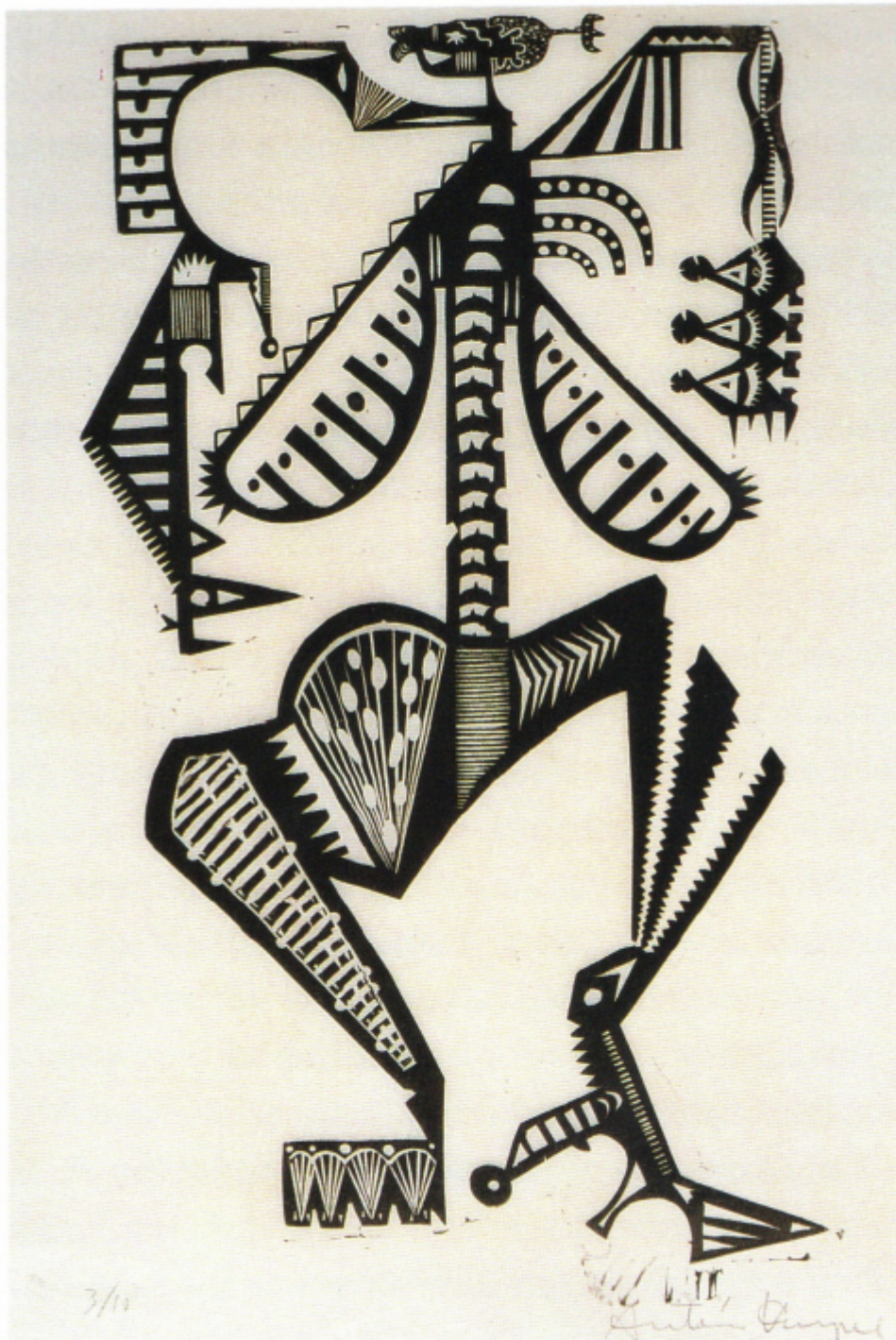
- 15 Toujours selon l'artiste, « les gravures se sont succédé les unes les autres, et leur forme rappelle certainement la littérature de *cordel* avec ses images frustes, simples, remplies d'humour et de sarcasmes » (Milliet 2004, s/p). Ces réalisations diffèrent des œuvres antérieures non seulement par les thèmes abordés – polémiques et téméraires – mais également par le fait qu'Amaral cherchait, pour la première fois dans sa carrière, à



reproduire le style spontané et direct des xylogravures du *cordel* nordestin visant à frapper l'imagination du spectateur.

- 16 En 1957 et en 1959, Amaral réalisa surtout des linogravures, en se servant de plaques de linoléum comme matrice, dont la surface lisse « produit un fort contraste entre l'encre (presque toujours noire) et le papier (presque toujours blanc), ce qui avait pour effet d'opposer radicalement les zones claires et sombres » (Abreu 2015, 93). Au cours de cette période, les tracés rectilignes et énergiques prédominent, et les figures sont construites par juxtaposition de fragments qui renvoient à l'univers des machines, des outils et des objets du quotidien. C'est le cas par exemple de « A Negra » [La Noire] (fig. 8) qui semble rendre hommage à la célèbre œuvre de sa grand-tante, Tarsila de Amaral, réalisée en 1923 et figurant dans la collection du Musée d'Art Contemporain de l'Université de São Paulo (MAC-USP).

Image n° 8 – Antonio Henrique Amaral, « A Negra », 1957. Linogravure sur papier, 38,1 cm x 21,9 cm. MAM SP.



©Acervo Antonio Henrique Amaral.

- 17 À partir de 1960, il opta pour le bois et se consacra à la xylogravure. Ses formes deviennent organiques, mais demeurent ambiguës, oscillant entre le règne humain et le règne végétal. Le trait, qui se fait davantage sinueux et expressif, s'inscrit dans les veines du bois. Dans les compositions à plusieurs personnages règne une atmosphère fantastique, onirique, qui stimule l'imagination du spectateur et autorise de multiples interprétations. Nous y voyons des figures humaines stylisées, interagissant entre elles ou avec des animaux dans un paysage mal défini. Elles sont souvent lugubres ou fantastiques. Les titres sont, quant à eux, suffisamment vagues pour laisser libre cours à l'imagination : « Entes » [Entités], « Animais noturnos » [Animaux nocturnes], « Amantes e animais » [Amants et animaux], « Diálogo na Terra » [Dialogue sur Terre], « Criaturas » [Créatures], « O Passarinho matinal » [Le petit oiseau du matin], « Imóveis em silêncio » [Immobilisés en silence], « Lutas » [Combats], « Carro de vento » [Voiture à vent]⁸ (fig. 9). De l'avis de Maria Alice Milliet, « le graveur a rompu avec le discours logique et s'est laissé guider par ses émotions ». Ainsi, « contempler ces gravures, c'est comme plonger dans un monde d'angoisses et de peurs, de conflits amoureux, d'affects et d'agression, sans la protection du filtre des conventions » (Milliet 2004, s/p).

Image n° 9 – Antonio Henrique Amaral, « Carro de Vento », 1963. Xylogravure sur papier, 39,4 cm x 80,1 cm. MAM SP.



©Acervo Antonio Henrique Amaral.

- 18 Dans la deuxième moitié des années 1960, comme on l'a vu, un autre tournant s'opéra dans sa carrière. En effet, ses œuvres reflétèrent alors son désir de se situer vis-à-vis de la conjoncture difficile que traversait le Brésil. C'est à cette époque qu'il créa les compositions qui connurent les plus fortes répercussions au cours d'une carrière longue et couronnée de succès, de sorte qu'elles le rendirent célèbre chez lui et à l'étranger. C'est le cas notamment de la série des « Généraux » puis de la succession des tableaux intitulés « Brasiliana » et « Campo de batalhas » [Brasiliana et Champs de bataille] réalisées dans les années 1970, où il représente des bananes monumentales, seules ou en grappes, souvent reliées, découpées ou transpercées par un couteau ou une fourchette⁹. Amaral élargit alors son cercle d'admirateurs et attira un public de plus en plus important au Brésil parmi les adeptes d'une culture révolutionnaire contestant la dictature.

Avant-garde, art populaire et art populaire révolutionnaire : dialogue avec Ferreira Gullar



- 19 Au Brésil, comme ailleurs, les années 1960 furent marquées par une forte effervescence politique et une intense mobilisation sociale, au moins jusqu'à la promulgation de l'Acte Institutionnel n° 5 (AI-5), en décembre 1968, qui conférait au président de la République de nombreux pouvoirs discrétionnaires : fermer provisoirement le Congrès, intervenir dans la politique des États fédérés et des municipalités, annuler l'élection d'un candidat, suspendre les droits politiques, renvoyer les fonctionnaires ou les mettre à la retraite, etc. Cette décennie commença par la démission de Jânio Quadros (1961), qui fut suivie par l'arrivée au pouvoir de João Goulart, élu président de la République sur la promesse d'accomplir de grandes réformes sociales, avant d'être déposé par le coup d'État militaire de 1964. L'instabilité politique entraîna une radicalisation des débats, ce qui conduisit les artistes et les intellectuels à prendre position sur les problèmes du pays et à dénoncer les inégalités sociales structurelles. Malgré l'instauration d'une censure préalable, la contestation continua à occuper un espace de liberté politique qui resta entrouvert jusqu'à 1968. Divers artistes politisés en profitèrent pour organiser la résistance culturelle contre le régime militaire. Ce fut notamment le cas des productions du théâtre de l'Arène ou de la compagnie Opinion qui restèrent dans les annales. Il en fut de même pour la chanson engagée, mentionnée plus haut, qui s'exprima dans les festivals de musiques populaires. Comme l'observe Heloisa Buarque de Hollanda (1981, 17) :

La production culturelle [brésilienne], largement sous contrôle de la gauche, développa avant et pendant les événements de 1964 les thèmes qui structurèrent le débat politique. Peu importe qu'on défendît le caractère populaire ou avant-gardiste de la culture, ce qui était au cœur de nos préoccupations, c'était la question de la modernisation, de la démocratisation, du nationalisme et c'était la « foi dans le peuple ». Ainsi l'art était nécessairement engagé et la parole poétique, que l'on mythifiait, était douée d'une puissance révolutionnaire.

- 20 La jeune avant-garde montante décriait le modernisme béat, le dogme du développement à tout crin et l'idéal de l'art abstrait, qui s'étaient progressivement imposés dans le milieu artistique des grandes villes brésiliennes à partir des années 1950. De fait, le Brésil renonça au rêve d'occuper une place privilégiée dans le concert des nations, ce qui l'obligea à s'interroger sur un modèle artistique pour les pays dits sous-développés du tiers-monde. Ainsi, au cours de la décennie suivante, dressa-t-on le constat de l'échec de la modernisation du pays dont les conséquences sur la vie quotidienne des gens devenaient de plus en plus manifestes. Maints représentants de cette génération rejetèrent la peinture de chevalet et utilisèrent de plus en plus souvent des supports de la vie courante et des matériaux moins nobles et plus périssables.
- 21 Bien qu'attirés par les expérimentations des avant-gardes internationales, certains artistes leur déniaient toute portée universelle et, par conséquent, doutaient qu'elles puissent s'appliquer à un pays tel que le Brésil. Cela ne signifie pas pour autant qu'il faille négliger les diverses recherches poétiques et artistiques souvent intentées au Brésil en parallèle avec le discours nationaliste et populaire de la gauche. Je tiens cependant à souligner que les mouvements d'avant-garde provenant de l'étranger étaient les objets de discussions critiques et que le « débat culturel de l'époque consistait à réfléchir sur le passage entre action artistique et action politique » (Reis 2006, 8).
- 22 À propos de la relation entre culture et politique au Brésil dans les années 1960, Marcelo Ridenti fait remarquer qu'il n'existait pas d'unité esthétique, éthique ou politique au sein de ce vaste mouvement de résistance culturelle. Il identifie toutefois « un sentiment révolutionnaire intrinsèquement brésilien » qu'il perçoit dans une grande partie des œuvres réalisées à l'époque, que ce soit dans le champ de la littérature, du théâtre, de la musique ou des arts visuels. Cette dynamique voulait contribuer à la « désaliénation des consciences » et forger une vision de l'art national. Elle « puisait souvent dans le passé une culture populaire authentique avec le dessein de bâtir une nouvelle nation » (Ridenti 2005, 87).



23 Amaral exposait régulièrement dans les années 1960, aussi bien dans des salons régionaux et nationaux ainsi que dans des biennales d'art. Néanmoins, à cette époque, il était tenu à l'écart d'importantes manifestations qui présentaient dans les grandes villes du pays des artistes de différentes générations. Elles étaient ouvertes sur des expérimentations formelles tout en attirant l'attention sur la question sociale et suscitaient de nombreux débats. Je fais ici notamment allusion aux expositions « Opinião 65 » [Opinion 65], « Opinião 66 » [Opinion 66] et « Nova objetividade brasileira » [Nouvelle objectivité brésilienne], toutes réalisées au musée d'Art moderne de Rio de Janeiro entre 1965 et 1967, ainsi que « Propostas 65 » [Propositions 65] et « Propostas 66 » [Propositions 66] qui se tinrent au Musée d'art brésilien de la fondation Armando Alvares Penteado (MAB – FAAP) à São Paulo respectivement en 1965 et 1966.

24 En vérité, Amaral refusait d'être considéré comme un artiste d'avant-garde, mais il ressentait le besoin de prendre position sur ce sujet¹⁰ : « Je n'ai cure des avant-gardes, aussi peu que des arrière-gardes », écrivait-il en 1967 dans un texte rédigé en vue d'une exposition qui lui était consacrée à la galerie Astreia. « Ce sont du reste des expressions assez guerrières. L'art ne marche pas au pas, il se transforme, il évolue au fur et à mesure qu'il produit et il change selon le lieu et l'époque où il est inséré », proclame-t-il (cité par Sullivan, Morais & Milliet 1997, 255). Presque dix ans plus tard, il adopta un ton plus conciliateur. Il déclara ainsi que « tout artiste est avant-gardiste dès lors qu'il est attentif à son époque, qu'il cherche en toute honnêteté les moyens d'atteindre son but, qu'il s'efforce à comprendre au mieux son temps et son milieu ainsi qu'à approfondir ses expériences personnelles. Voilà ce que c'est l'avant-garde : ce n'est pas la soumission d'une école à une autre¹¹ ».

25 Il convient également de rappeler qu'Amaral ne faisait partie d'aucune coterie et qu'il n'avait d'accointance avec aucun mouvement particulier. En effet, il poursuivait une carrière qui lui procurait une gloire toute personnelle et qui passait par la reconnaissance du marché de l'art ainsi que par les prix décernés dans les salons et les biennales. Dans un entretien accordé en 1975 et déjà cité plus haut, il se référait à des artistes qu'il avait côtoyés et qui avaient été décisifs dans sa carrière. Il énumérait notamment Marcelo Grassmann, Aldemir Martins et Clovis Graciano qui usaient de méthodes traditionnelles et étaient attachés à l'art figuratif. Bien que soucieux de prendre position face aux enjeux de son époque, Amaral ne fut jamais un militant politique. Lors d'un entretien, en 2011, on lui demanda si son travail était d'inspiration marxiste. Il répondit catégoriquement :

Je n'ai jamais été marxiste ; socialiste ou gauchiste [...]. J'étais contre la dictature militaire qui sévissait au Brésil. Voilà tout. Mario Pedrosa me demanda un jour pourquoi je n'étais pas communiste. Lui et Ferreira Gullar l'étaient à l'époque. Moi non. À mon avis, appartenir au PC, c'était comme se claquer dans une maison, et moi, je préfère la rue.¹²

26 Il peut paraître curieux, de prime abord, que, pour rédiger le texte de présentation de son album *O meu e o seu*, Amaral ne se soit pas tourné vers ses amis de longue date qui étaient des artistes de renom. Au lieu de cela, il sollicita le poète et critique d'art Ferreira Gullar qui considérait – du moins à l'époque – qu'il existait un lien étroit entre engagement culturel et militantisme politique. Plusieurs années plus tard, il alla jusqu'à affirmer qu'il « n'avait pas hésité un seul instant à choisir l'auteur de *Cultura posta em questão* [La culture sur la sellette], le poète Ferreira Gullar » (Instituto Moreira Salles 1998, 20). Il témoignait, ce faisant, de son intérêt pour ses thèses. Depuis São Paulo, où il habitait, il téléphona à Gullar, qui résidait à Rio de Janeiro et qui avait entrevu ses œuvres dans des biennales et des salons nationaux. Après avoir pris connaissance des gravures, Gullar « topa là ». Ce fut le début d'une profonde amitié qui survécut à l'exil que tous deux connurent¹³. Ce fut aussi le coup d'envoi d'une collaboration artistique qui se renouvela dans les années 2000 lorsque Amaral illustra les chroniques que Ferreira Gullar publiait dans la *Folha de S. Paulo* (Gullar & Amaral 2006).



27 Précisons le contexte : Amaral se réfère à Gullar comme l'auteur de *Cultura posta em questão*, un livre publié en 1965 et censuré par le régime militaire¹⁴. Il s'agit d'une réflexion sur les crises que traverse l'avant-garde. L'auteur propose, pour sortir de l'impasse, d'exalter la culture nationale et de la mettre « au service du peuple, autrement dit, de l'intérêt réel de la nation ». L'art, déclare-t-il, doit être un moyen de communication collectif. Ainsi, refusant d'être la manifestation de l'extrême subjectivité de l'artiste, peut-il amener le public à une prise de conscience (Gullar 1965, 26).

28 Entre les intellectuels qui « cultivent patiemment leur littérature et leur art » et ceux qui s'adonnent à « d'exaspérantes spéculations abstraites et conceptuelles, dont les prémisses s'enracinent de fait dans la notion d'art pur », Ferreira Gullar (1965, xii et 5) propose une alternative : « Refuser l'enfermement du purisme ou la fantasmagorie de la fiction pour, au contraire, aborder l'art sous son aspect social et comme pratique politique. » Selon lui, l'artiste doit retrouver sa capacité à entrer en communication avec le public, compétence qu'il avait perdue à cause de l'hermétisme prôné par les avant-gardes. Pour ce faire, il lui faut explorer sa propre réalité et revaloriser le quotidien comme lieu où se joue le drame de la question sociale.

29 Les deux premiers chapitres de *Cultura posta em questão* traitent de la culture populaire et de la relation entre culture et nationalisme. Gullar y affirme que « la culture peut être un facteur de conservatisme comme de transformation sociale » et il déclare qu'il est nécessaire « d'agir sur la culture actuelle en cherchant à la transformer, à l'étendre et à l'approfondir » (Gullar 1965, 1-2). Tout en reconnaissant qu'il vit à une époque d'internationalisation grandissante, il affirme qu'il est urgent

de combattre le provincialisme engoncé qui, par ingénuité ou opportunisme, œuvre contre les intérêts culturels du pays [...]. En somme, il n'est nullement question de discriminer les produits culturels importés mais de poser les conditions objectives de notre propre développement culturel. (Gullar 1965, 11 et 15)

30 Ces idées sont fort différentes de celles que Gullar avait défendues en 1959 dans son « Manifesto neoconcreto » [Manifeste néoconcrétiste] et dans sa « Teoria do não-objeto » [Théorie du non-objet]¹⁵, textes qui encouragent les expérimentations formelles, défendent l'autonomie de l'œuvre d'art et affirment la puissance transformatrice de l'art abstrait. Il convient de rappeler que le groupe néoconcrétiste se dispersa en 1961, Gullar s'installant à Brasília, la capitale nouvellement créée, pour y diriger la fondation culturelle du District fédéral sous la présidence de João Goulart, qui venait d'être élu. Suivant Sergio Martins, Gullar se rendit alors à l'évidence que l'utopie constructiviste entraînait en contradiction avec le projet moderniste brésilien. Il constata en effet que « le néoconcrétisme échoue à transcender l'individualité de l'artiste et à produire un concept d'art collectif ». Il réfléchit alors à d'autres moyens d'intégrer la culture dans la société (Martins 2013, 96).

31 De retour à Rio de Janeiro, en 1962, Gullar assumait la présidence du Centro de Cultura Popular – CPC [Centre de culture populaire] de l'União Nacional dos Estudantes – UNE [Union nationale des étudiants]. Il se mit ainsi à travailler activement à la défense d'un « art populaire révolutionnaire ». Plusieurs années plus tard, au cours d'un entretien, il affirma que la réalité était toujours aussi absente des œuvres d'art et que le milieu où il vivait, de fait, ne reflétait pas le Brésil :

« J'avais atteint une expérience tellement pure que toute réalité avait disparu. Je me suis retrouvé à nouveau dépourvu de langage, d'outil. C'est alors que je suis entré au CPC de l'UNE à Rio de Janeiro. Vianninha [Oduvaldo Vianna Filho] est venu me trouver : « Nous allons monter une pièce de théâtre sur la réforme agraire et nous voudrions que tu écrives une pièce en vers destinée à être chantée par un barde du Nordeste. » C'est ainsi que j'ai composé "Cabra marcado para morrer" [Le type qui avait signé son arrêt de mort]. Je revenais ainsi à la forme de littérature, de poésie la plus primitive. » (Instituto Moreira Salles 1998, 40)



« Cabra marcado para morrer » faisait partie d'une série de livrets de *cordel* écrits par Gullar entre 1962 et 1967. Ces quatre poèmes narratifs décrivent, à travers des

personnages populaires, les vicissitudes du peuple brésilien ainsi que les inégalités et les injustices sociales. Dans cette suite, Gullar cherche à reproduire la scansion rapide et saccadée de la littérature orale du Nordeste. En outre, il exhorte les opprimés à s'engager politiquement :

Tous doivent comprendre/ Comme João l'a compris,/ que le paysan vaincra/ par la force de l'union./ Qu'il doit s'affilier aux Ligues/ pour terrasser le patron/ et que le chemin de la victoire/ passe par la révolution. (Gullar 2000, 122)

33 Ou encore :

Le jour où la patience/ du favelado aura atteint ses limites/ qu'il aura pris conscience/ qu'il doit s'unir et lutter,/ son fils aura à manger/ et il ira à l'école./ Il aura de l'eau, des habits/ une maison où vivre./ Le jour où le favelado aura décidé de se libérer. (Gullar 2000, 123)

34 Gullar renouait ici avec la poésie narrative qui considérait que « la participation à l'action engagée et le militantisme politique étaient seuls susceptibles de donner un sens à la vie » (Hollanda 1981, 49). Dans cette perspective, il jugeait essentiel de s'adresser à un large public et d'amener l'art au peuple.

35 Les idées de Gullar faisaient leur chemin dans les cercles artistiques de l'époque et influencèrent des artistes plus jeunes. Ainsi, Helio Oiticica en écrivant en 1967 un texte de présentation à l'exposition « Nouvelle objectivité brésilienne », soutenait-il ouvertement les thèses les plus récentes de son ami, qu'il accompagnait dans ses expérimentations néo-concrétistes. Selon lui, « l'œuvre et les idées de Ferreira Gullar, dans le domaine de la poésie et de la théorie, ont fortement contribué, à l'époque, à donner à la culture brésilienne une base solide ». Il constatait que la posture esthétisante [était devenue] intenable, eu égard au contexte culturel de l'époque. Tant et si bien qu'à ses yeux les idées de Gullar étaient de nature à galvaniser les artistes qui estimaient que la fonction première de la culture brésilienne d'alors résidait dans la contestation et dans l'élaboration d'un nouveau système politique et social.

Ce que Gullar appelle participation, c'est au fond la nécessité pour le poète, et l'intellectuel en général, de prendre part aux événements et aux problèmes du monde [...]. Il refuse de réduire l'artiste, qu'il tient pour un homme d'action, à son seul pouvoir créateur et à sa seule intelligence. Il exige de lui un engagement dans la société, en produisant des œuvres mais aussi en agissant sur les consciences (prises comme un tout, une collectivité). Ainsi, l'artiste collabore-t-il à cette longue et difficile révolution transformatrice, qui doit finir par arriver. Bref, Gullar voulait que l'artiste « participe » à son époque et au destin de son peuple. (Oiticica 1986, 34)

36 Cependant, Amaral n'affirma jamais que les idées de Gullar avaient été à l'origine de son intérêt pour la politique et pour la littérature de *cordel*. Toujours est-il qu'il ne le sollicita nullement par hasard ou par accident, mais bien parce qu'il avait l'intuition d'avoir les mêmes vues que lui. Voilà pourquoi, bien que j'insiste sur l'importance du dialogue qu'ils entretenaient, je ne voudrais pas laisser entendre que le poète engagé exerça un quelconque ascendant sur le graveur alors encore en quête de reconnaissance. Évoquer leur collaboration permet surtout d'expliquer l'originalité du travail d'Amaral dans un contexte artistique de division, marqué par un climat d'incertitude et sous influence (partielle) de la pensée de gauche.

37 Plusieurs années plus tard, Amaral déclarait à propos de sa collaboration avec le poète :

Ce texte m'a ému et il m'a persuadé de pactiser définitivement avec le travail de peintre. Nous avions beaucoup d'affinités quant à notre conception de l'artiste et de l'art. Il ne m'importait guère qu'il soit communiste et moi, pas [...]. Nous expérimentions la même réalité brésilienne. Nous voyions de nos yeux et éprouvions avec nos nerfs l'arbitraire et la violence militaires qui minaient les fondements les plus élémentaires de la démocratie. Nous ressentions dans notre chair la condition de l'individu et de l'artiste dans un pays sous-développé, soumis à un régime d'oppression et de censure. (Instituto Moreira Salles 1998, 20-21)



38 De fait, ce texte révèle qu'ils avaient des intérêts en commun et que leurs points de vue convergeaient, tant sur le plan politique qu'esthétique. Gullar comprenait la démarche d'Amaral et se reconnaissait en elle. C'est pourquoi il approuvait les critiques franches et sans ambages que celui-ci formulait à l'encontre du pouvoir militaire et de l'idéologie de la culture pour les masses.

39 Il perçut chez le jeune artiste le louable projet de « renouer avec la gravure populaire et de s'approprier le mode de narration de la bande-dessinée [dans le but de] surmonter les limites du récit tout en conservant une unité formelle, ce qui définit la démarche de l'art moderne » (Gullar 1967, 32). Selon lui, il n'y a pas de contradiction absolue entre ces deux formes d'expression artistiques (populaire et moderne), si nous les considérons du point de vue du contexte brésilien. À la même époque, comme nous l'avons vu, Gullar rejetait dans ses écrits et ses œuvres l'avant-gardisme cosmopolite et aliénant, importé passivement des grands centres urbains. Ainsi, exhortait-il les jeunes artistes à redécouvrir la fonction authentiquement révolutionnaire de l'art contemporain, en se focalisant sur les problèmes qui affligeaient le Brésil et son peuple.

40 Dans un autre passage de ce texte, assez court, Gullar déclare qu'Amaral amène le spectateur à retrouver le contact avec la réalité qui, selon lui, se dissimule constamment derrière les illustrations des magazines à grand tirage et les discours politiques pleins de vaines promesses. Antonio Henrique, affirme le poète, « taillade la réalité pour la montrer dans sa crudité ».

J'en ai assez maintenant, semble-t-il nous dire, je vais parler haut et fort. Je vais dénoncer les fausses idoles qui endorment le peuple, les va-t-en-guerre qui brandissent les étendards de la paix et de la prospérité, je vais dénoncer le manque d'amour, l'hypocrisie, la vie misérable cloisonnée en compartiments étanches. Toutefois il ne cède pas à la facilité de se contenter d'accuser [...]. À la vérité, il nous appelle à nous unir pour que nous nous mettions en quête d'une vie meilleure. (*Id.*, 32)

Quelques mots de conclusion

41 Réalisé à une époque de grande tension politique, où la chape de plomb autoritaire s'abattait sur la société brésilienne, *O meu e o seu* peut être considéré, selon moi, comme le reflet des préoccupations de l'époque. Il s'agit également comme on l'a dit plus haut d'un point de rupture dans la carrière d'Amaral. En effet, cette œuvre marque le moment où il choisit définitivement la peinture comme moyen d'expression personnel et comme vecteur de prise de conscience collective. Ainsi que l'observe Maria Alice Milliet, « avec *O meu e o seu*, Amaral parvient à un apogée et à un tournant. Il clôt un chapitre de sa carrière dédié principalement à la gravure avec une puissance qu'il avait acquise grâce à la pleine maîtrise des ressources graphiques utilisées à l'époque pour dénoncer les circonstances historiques du Brésil » (Milliet 1997, 85). Toujours en 1967, il expose à la Neuvième Biennale de São Paulo trois peintures qui représentent trois bouches ouvertes juxtaposées, ainsi que six xylogravures appartenant à la série des « Generais » [Généraux].

42 Selon le critique d'art Frederico Morais, *O meu e o seu* prend place dans « une phase de l'œuvre qu'il qualifie de volubile et de discursive, marquée par une logorrhée visuelle, dont l'esthétique est proche de celle de l'affiche et du pamphlet politique ». Il souligne également que l'album met en relief « l'acceptation par les individus de la situation politique » :

Autrement dit, les questions socio-politiques finissent par se refléter intimement dans chaque Brésilien, comme si Amaral, parlant pour nous, réagissait à l'autoritarisme du régime militaire que nous avions intériorisé. La macrocéphalie des figures semble indiquer que les problèmes montent à la tête et menacent de la faire exploser. L'artiste décide de parler, de donner de la voix face au monde, de crier à nos oreilles que le lieu où nous vivons ne va pas bien et que nous devons faire quelque chose pour y remédier. (Morais 1997, 39)



43 Il s'agit là d'une interprétation fort répandue et admise, et qui va à l'encontre de l'opinion que Gullar exprime dans son texte de présentation. Je souhaiterais cependant souligner un autre aspect que je considère significatif de ces gravures et qui met en évidence leur caractère novateur. En effet, Amaral puisait son inspiration dans une forme d'expression populaire fondée sur une narration concise et des images simples, qui établissent un contact direct et immédiat avec le grand public. Toutefois, dans *O meu e o seu*, il évite l'écueil du didactisme et de la pédagogie politique. Aucune des gravures n'indique un seul chemin à suivre, au contraire, réalité et culpabilité, manipulation et stupéfaction semblent se superposer dans les figures représentées. Il évoque peut-être ainsi la situation expérimentée par une génération aux prises avec la nécessité de prendre parti sans savoir par où commencer, ni comment agir. En outre, Amaral souligne le caractère manipulateur de l'industrie culturelle et des moyens de communication de masse, qui empêchent les individus de devenir autonome et en font des êtres soumis et résignés. Dès lors, comment réagir face à tant de messages contradictoires aux origines différentes, qui tourmentent non seulement les personnages, mais également le spectateur qui contemple l'œuvre et cherche à donner un sens à ce qu'il voit ?

44 L'album *O meu e o seu* représente un dialogue entre d'un côté un jeune artiste soucieux des questions sociales et en quête de reconnaissance et, de l'autre, un poète renommé et critique d'art de gauche, qui avait renié l'idéologie avant-gardiste et voulait prouver que l'artiste se doit d'exprimer la réalité dans laquelle il vit. En 1968, lorsque la dictature imposa son carcan au pays, avec l'AI-5, Gullar et Amaral quittèrent le Brésil, mais pour des raisons différentes. Communiste notoire, le premier entra dans la clandestinité et par la suite il fit un périple qui le conduisit à Moscou, Santiago, Lima et Buenos Aires. Le second resta au Brésil jusqu'en 1972, exposant ses nouvelles peintures aussi bien sur place qu'à l'étranger. En 1971, il obtint le prix très convoité du Voyage à l'étranger lors du Vingtième salon national de l'art moderne et il partit une nouvelle fois à New York, où il résida entre 1972 et 1975, puis entre 1978 et 1981¹⁶. Selon Dária Jaremtchuk (2008), Amaral fut l'un des rares artistes brésiliens à s'être fait une place dans le milieu artistique de New York dans les années 1970¹⁷.

45 Dans une lettre écrite depuis New York à Ferreira Gullar, datée du 8 juillet 1974, Amaral confiait à son ami le dilemme qui l'étreignait et qui était si caractéristique des gens de sa génération :

Je veux bien revenir, mais en même temps, tout ce que j'entends sur la censure, les incarcérations arbitraires, le mal-être des amis, l'absence de vitalité culturelle, et tous les aspects qui caractérisent une dictature m'en dissuadent. Si je reste ici, il me faudra batailler pour survivre, car les conditions sont difficiles, mais j'ai plus de chances d'être reconnu à un niveau international, ce qui peut m'aider à long terme. D'un autre côté, là-bas, j'ai ma fille, ma famille, ma terre et tout ce qui m'appartient. Là-bas, mon travail revêt davantage de sens. Ici je produis une bonne peinture, des images étranges et originales mais, là-bas, ces mêmes images acquièrent une force bien plus grande. Cependant, l'atmosphère déprimante et l'autocensure des amis se manifestent jusque dans leurs lettres, ce qui me laisse tout à fait perplexe quant à ce que je dois faire ou pas [...]. Bref, qui sait, il est peut-être nécessaire de couper le cordon ombilical de son berceau pour naître vraiment.¹⁸

Bibliographie

Abreu, Márcia. 1999. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado das Letras.

Abreu, Simone Rocha de. 2003. « Um olhar sobre as produções de Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Rubens Gerchman e Antonio Henrique Amaral. » Thèse de doctorat. São Paulo : Université de São Paulo (USP).

Abreu, Simone Rocha de. 2015. « Antonio Henrique Amaral: a cara do Brasil na arte brasileira. » *Revista USP* 105: 89-104.

DOI : 10.11606/issn.2316-9036.voi105p89-104



- Amaral, Aracy. 2003 [1984]. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970*. São Paulo: Nobel.
- Cavalcanti, Jardel Dias. 2005. « Artes Plásticas: Vanguarda e Participação Política (Brasil anos 60 e 70). » Thèse de doctorat. Campinas : Université de l'État de São Paulo à Campinas (Unicamp).
- Gullar, Ferreira. 1959. « Manifesto neoconcreto. » *Jornal do Brasil. Suplemento dominical* 22 mars : 4-5.
- Gullar, Ferreira. 1959. « Teoria do não-objeto. » *Jornal do Brasil. Suplemento dominical* 19-20 décembre : 1.
- Gullar, Ferreira. 1965. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Gullar, Ferreira. 1967. « O meu e o seu de A. H. Amaral. » *Mirante das artes* 5: 32.
- Gullar, Ferreira, dir. 1973. *Arte brasileira hoje: situação e perspectivas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gullar, Ferreira. 2000. *Toda poesia (1950-1999)*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- Gullar, Ferreira & Antonio Henrique Amaral. 2006. *Resmungos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Hollanda, Heloisa Buarque de. 1981. *Impressões de viagem CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense.
- Instituto Moreira Salles. 1998. *Ferreira Gullar. Cadernos de literatura brasileira*. Vol. 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Jaremtchuk, Dária. 2008. « Experiências em Nova Iorque na década de 1970. » *Ars* 6 (12): 105-113. DOI: 10.1590/S1678-53202008000200009. DOI : 10.1590/S1678-53202008000200009
- Martins, Sérgio. 2013. *Constructing an Avant-Garde. Art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge & Londres: MIT Press.
- Milliet, Maria Alice. 1997. « Verso e reverso da Figura. » In *Antonio Henrique Amaral. Obra em processo*, dirigé par Edward J. Sullivan, Frederico Moraes & Maria Alice Milliet, 81-99. São Paulo: DBA Artes Gráficas.
- Milliet, Maria Alice. 2004. *Antonio Henrique Amaral: gravuras 1957-1971*. São Paulo: Museu de Arte Moderna.
- Moraes, Frederico. 1997. « O corpo contra os metais da opressão. » In *Antonio Henrique Amaral. Obra em processo*, dirigé par Edward J. Sullivan, Frederico Moraes & Maria Alice Milliet, 35-79. São Paulo: DBA Artes Gráficas.
- Oiticica, Hélio. 1986. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Reis, Paulo. 2006. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Ridenti, Marcelo. 2005. « Artistas e intelectuais no Brasil pós-60. » *Tempo Social. Revista de Sociologia da USP*. 17 (1): 81-110. DOI : <https://doi.org/10.1590/S0103-20702005000100004>. DOI : 10.1590/S0103-20702005000100004
- Sullivan, Edward J., Frederico Moraes & Maria Alice Milliet. 1997. *Antonio Henrique Amaral. Obra em Processo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas.

Notes

1 Amaral, Antonio Henrique. 1975. Entretien enregistré et versé au fonds de la galerie d'art Alberto Bonfiglioli, le 26 février, p. 5. ICAA RECORD ID1111039 (consulté le 13 août 2020).

2 *Id.*, p. 2.

3 Selon Márcia Abreu (1999), cette tradition, qui s'installe dans le Nordeste brésilien entre la fin du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e siècle, a été développée par les *repentistas*, des improvisateurs se livrant à des joutes chantées plus ou moins satiriques. Les *folhetos*, que les vendeurs chantent sur les marchés, sont de petites brochures imprimées sur du papier bon marché, qui racontent en vers, le plus souvent octosyllabiques, des histoires brèves dans un style direct. Les rimes, la métrique et la structure du récit obéissent à des règles strictes qui les rattachent aux chansons de geste médiévales portugaises (*romances*) et à la littérature de *cordel* ibérique. L'intrigue doit être simple de manière à garantir la compréhension et la mémorisation (les deux vont de pair) par un public populaire. Dans le cas brésilien, on aborde souvent les conflits sociaux et l'adversité de la vie dans le Nordeste, mais aussi les grands thèmes du folklore populaire et même les chansons de geste. Les livrets de *cordel* sont généralement accompagnés d'illustrations (xylogravures) très caractéristiques, notamment sur la page de titre.



4 Jusqu'alors, Amaral avait réalisé des dessins et des gravures surtout en noir et blanc. « J'avais très peur de la couleur », affirmait l'artiste dans un entretien accordé à Maria Alice Milliet. « La couleur m'intimidait, elle me mettait à nu, elle m'embarrassait. Elle entra dans mon travail

timidement en 1959. Elle apparut dans quelques aquarelles, xylogravures, dessins, et ensuite dans mes peintures en 1965 et dans les gravures de l'album *O meu e o seu* (Milliet 2004, s/p).

5 Les images juxtaposées de bouches ouvertes sont une des marques distinctives de l'artiste au cours de cette période. Elles réapparurent dans ses premières peintures réalisées en 1966 et exposées à la galerie Astréia l'année suivante (1967).

6 Simone Abreu a également traité du travail d'Amaral dans sa thèse de doctorat (Abreu 2003) intitulée « Um olhar sobre as produções de Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Rubens Gerchman e Antonio Henrique Amaral » [Un regard sur les productions de Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Rubens Gerchman et Antonio Henrique Amaral].

7 Cette association se retrouve dans d'autres gravures réalisées par Amaral au cours de ces mêmes années, comme « Apetite » [Appétit]. On la rencontre aussi dans des travaux d'artistes brésiliens comme Marcelo Nietsche et son « Alliance pour le progrès ». Voir : <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra11880/alianca-para-o-progresso> (consulté le 20 janvier 2021).

8 On trouvera d'autres exemples en consultant : <http://www.antoniohenriqueamaral.com> (consulté le 20 janvier 2021).

9 Selon l'artiste, les bananes étaient l'emblème d'une « petite république latino-américaine gouvernée par des généraux impatients et autoritaires » (Instituto Moreira Salles 1998, 19). Selon divers témoignages, Amaral aurait choisi ce fruit sous l'influence de la pièce « O Rei da vela » [Le roi à la bougie] mise en scène par José Celso Martinez Corrêa en 1968.

10 Dans un texte publié en 1973 dans un recueil organisé par Gullar, la sœur d'Amaral, l'historienne Aracy Amaral, affirme qu'il « s'oppose à une position cosmopolite inspirée par la frénésie des avant-gardes » (Gullar 1973, 70).

11 Amaral, Antonio Henrique. 1975. Entretien enregistré en vue d'être versé au fonds de la galerie d'art Alberto Bonfiglioli, le 26 février, 14-15. ICAA RECORD ID1111039 (consulté le 13 août 2020).

12 Cavalcanti, Jardel Dias. 2011. « Entretien avec Antonio Henrique Amaral. » *Digestivo cultural*, 10 janvier. Disponible sur : https://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=41&titulo=Antonio_Henrique_Amaral (consulté le 19 mars 2020).

13 Antonio Henrique déclare en 1971 qu'il avait caché le couple Ferreira Gullar et Thereza Aragão dans son appartement à São Paulo, avant qu'ils puissent s'exiler en Argentine (Instituto Moreira Salles 1998, 22).

14 Comme le rapporte Gullar dans un entretien accordé à Aracy Amaral (2003 [1984], 324), le livre « parut au début de l'année 1964, exactement au moment du coup d'État, et la police acheta tous les exemplaires, de manière à épuiser l'édition. En 1965, alors que la situation s'améliorait un peu, le livre reparut et circula normalement ».

15 Les deux textes ont été publiés dans le *Jornal do Brasil (Suplemento dominical)*, respectivement le 22 mars 1959 (p. 4-5) et le 19-20 décembre 1959 (p. 1).

16 Le Prix de voyage à l'étranger était octroyé depuis le milieu du XIX^e siècle, initialement dans le cadre des Expositions générales des beaux-arts et, ensuite, dans celui du Salon national des beaux-arts et du Salon national de l'art moderne. Il consistait essentiellement en une saison d'études à l'étranger subventionnée par l'État brésilien et qui pouvait durer plusieurs années.

17 Cela s'explique, selon Jaremtchuk (2008), par le fait que son œuvre véhicule des symboles de son lieu d'origine, notamment dans la série « Champs de bataille », où les bananes apparaissent découpées ou transpercées par des objets contondants, exprimant le dramatique de la situation politique. Selon cette auteure, Amaral put ainsi entrer dans la catégorie *Latin American Art*, davantage compréhensible et acceptée par les milieux institutionnels et le marché de l'art aux États-Unis.

18 Amaral, Antonio Henrique. 1974. Lettre à Ferreira Gullar, datée du 8 juin. ICAA RECORD ID1111048 (consultée le 13 août 2020).

Table des illustrations



Titre

Image n° 1 – Antonio Henrique Amaral, « Personagem contemporâneo », 1967. Xylogravure sur papier, 31,5 cm x 42,5 cm. De l'album *O meu e o seu. Impressões do nosso tempo*. MAV UNICAMP.

Crédits

©Acervo Antonio Henrique Amaral

URL

<http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/9167/img-1.jpg>

Fichier

image/jpeg, 176k

Titre

Image n° 2 – Antonio Henrique Amaral, « Madone », 1967. Xylogravure sur papier, 44 cm x 30,5 cm. De l'album *O meu e o seu. Impressões do*



	Crédits	nosso tempo. MAV UNICAMP.
	URL	©Acervo Antonio Henrique Amaral http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/9167/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 192k
	Titre	Image n° 3 – Antonio Henrique Amaral, « Sem saída », 1967. Xylogravure sur papier, 31 cm x 43 cm. De l'album <i>O meu e o seu. Impressões do nosso tempo</i> . MAV UNICAMP.
	Crédits	©Acervo Antonio Henrique Amaral
	URL	http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/9167/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 137k
	Titre	Image n° 4 – Antonio Henrique Amaral, « Realidades, culpas? », 1967. Xylogravure sur papier, 32 cm x 42 cm. De l'album <i>O meu e o seu. Impressões do nosso tempo</i> . MAV UNICAMP.
	Crédits	©Acervo Antonio Henrique Amaral
	URL	http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/9167/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 193k
	Titre	Image n° 5 – Antonio Henrique Amaral, « Um + um = dois ? », 1967. Xylogravure sur papier, 31,5 cm x 42,5 cm. De l'album <i>O meu e o seu. Impressões do nosso tempo</i> . MAV UNICAMP.
	Crédits	©Acervo Antonio Henrique Amaral
	URL	http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/9167/img-5.jpg
	Fichier	image/jpeg, 570k
	Titre	Image n° 6 – Antonio Henrique Amaral, « O idolatrado », 1967. Xylogravure sur papier, 44,5 cm x 30 cm. De l'album <i>O meu e o seu. Impressões do nosso tempo</i> . MAV UNICAMP.
	Crédits	©Acervo Antonio Henrique Amaral
	URL	http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/9167/img-6.jpg
	Fichier	image/jpeg, 139k
	Titre	Image n° 7 – Antonio Henrique Amaral, « Passatempo século XX », 1967. Xylogravure sur papier, 44 cm x 30 cm. De l'album <i>O meu e o seu. Impressões do nosso tempo</i> . MAV UNICAMP.
	Crédits	©Acervo Antonio Henrique Amaral
	URL	http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/9167/img-7.jpg
	Fichier	image/jpeg, 176k
	Titre	Image n° 8 – Antonio Henrique Amaral, « A Negra », 1957. Linogravure sur papier, 38,1 cm x 21,9 cm. MAM SP.
	Crédits	©Acervo Antonio Henrique Amaral.
	URL	http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/9167/img-8.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1016k
	Titre	Image n° 9 – Antonio Henrique Amaral, « Carro de Vento », 1963. Xylogravure sur papier, 39,4 cm x 80,1 cm. MAM SP.
	Crédits	©Acervo Antonio Henrique Amaral.
	URL	http://journals.openedition.org/bresils/docannexe/image/9167/img-9.jpg
	Fichier	image/jpeg, 573k

Pour citer cet article

Référence électronique

Maria de Fátima Morethy Couto, « Impressions d'une autre époque ? Antonio Henrique Amaral et Ferreira Gullar entre avant-garde et art populaire au Brésil », *Brésil(s)* [En ligne], 19 | 2021, mis en ligne le 31 mai 2021, consulté le 23 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/bresils/9167> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bresils.9167>



Auteur

Maria de Fátima Morethy Couto

Maria de Fátima Morethy Couto est docteur en histoire de l'art (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Elle est professeure à l'Institut des arts de l'Université de l'État de São Paulo à Campinas (Unicamp) et chercheuse au Conseil national pour le développement scientifique et technologique (CNPq).

ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-0561-6616>.

Traducteur

Stéphane Chao

Droits d'auteur

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

