


Julio Le Parc: estratégias de resistência cultural perante a ditadura militar brasileira

Allan André Lourenço¹

 0000-0003-1035-5959

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XVI Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.4978

Resumo

Este trabalho propõe uma análise das formas de resistência cultural empregadas pelo artista argentino Julio Le Parc diante dos acontecimentos históricos decorrentes da ditadura militar brasileira (1964-1985). Para tanto, são considerados dois eventos em específico: os boicotes às Bienais de São Paulo de 1969 e 1971 e a realização da obra coletiva *La Tortura* em 1972, no Museu de Arte Moderna de Paris.

Palavras-chave: Bienais de São Paulo. Ditadura militar brasileira. Julio Le Parc. Resistência cultural. Tortura.

¹ Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas. Contato: allan.al@outlook.com.br.

A migração de Julio Le Parc (1928) para Paris em 1958 foi permeada por grandes agitações de ordem política e social, compreendendo tanto o contexto de sua partida, na Argentina, como também de sua chegada, na França. Partindo de um país desolado após os efeitos do governo ditatorial de Juan Perón (1946-1955), o artista chega ao seu destino deparando-se com intensas lutas conduzidas por rebeldes argelinos, enquanto a capital francesa buscava redefinir sua posição pós-colonial nesse cenário. Diante das adversidades da sua trajetória e do contato com o pensamento marxista através de artistas como Carmelo Arden Quin e Gyula Kosice, Le Parc construiu uma sólida agenda política para si e para sua obra, ainda que suas tomadas de posições tenham sido alvo de críticas em diversas situações.

Ao estabelecer sua residência em Paris, Le Parc continuou demonstrando sua preocupação com os desdobramentos políticos que repercutiam na América Latina, como também diante das mobilizações políticas na França. Esta pesquisa busca investigar os discursos e as ações do artista enquanto estratégias de resistência cultural. Para tanto, o foco de análise se concentra nas questões diretamente ligadas ao contexto latino-americano, especialmente naquelas que envolvem mobilizações do artista face à ditadura militar brasileira. A partir deste recorte, concentramo-nos em dois acontecimentos específicos: os boicote às Bienais de 1969 e 1971 e a realização da obra coletiva *La Tortura* em 1972, apresentada pela primeira vez no Museu de Arte Moderna de Paris.

Durante a década de 1960, a obra de Le Parc conquistou cada vez mais notoriedade no campo artístico francês e internacional.² Por meio de sua incursão na arte abstrata e na pesquisa do potencial cinético das artes visuais com o *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), o artista investigou vivamente maneiras de perturbar o sistema artístico. Em sua poética visual, isso se desenvolve em grande parte através do jogo com as experiências sensoriais dos espectadores e da participação ativa do público. Concentrado no poder desestabilizador que a arte pode desempenhar, Le Parc estimulou em sua obra a interação das pessoas com o seu meio através de um conjunto vasto de produções que compreendem desde estudos geométricos bidimensionais, até instalações de grandes proporções e intervenções públicas nas ruas.

No final dos anos 1960, contudo, com a decorrência dos movimentos de Maio de 1968 e a dissolução oficial do GRAV, a obra de Le Parc assumiu um caráter cada vez mais politizado. Ainda que sua produção mantivesse a preocupação com o dinamismo das formas e da participação do espectador, o engajamento político de agora acrescentava referências a aspectos culturais e sociais do seu contexto. A participação de Le Parc nas manifestações de Paris de maio de 1968 e nos comícios sindicais levaram à

² O conjunto dessa produção lhe rendeu importantes premiações em sua carreira, a exemplo do prêmio conquistado na Bienal de Veneza de 1966 e do prêmio na categoria internacional do *Instituto Di Tella*, na Argentina.

sua expulsão da França por um período de um ano. Ao retornar a Paris, Le Parc tornou-se um importante canal entre artistas ativistas latino-americanos e a cena artística parisiense, mais especificamente através da publicação parisiense *ROBHO*, que cobriu os eventos sobre o *Tucumán Arde* na Argentina.

Ainda em 1968, Le Parc publicou um de seus textos mais notórios. *Guerrilha Cultural* é um texto manifesto de forte tônica marxista. Nele, o artista discorre sobre a atual situação do campo cultural que, de modo análogo ao campo social, é marcado por uma relação desigual entre dominantes e dominados. Separados entre dois polos opostos, a produção intelectual e artística se manifesta entre aqueles que contribuem (conscientes ou não) para a manutenção das estruturas desiguais existentes e, de outro lado, entre aqueles empenhados em desestabilizar os esquemas mentais e comportamentais estabelecidos, sob os quais uma minoria se apoia para exercer seu domínio. A menção à prática da guerrilha, nesse sentido, ocupa um lugar oportuno no entendimento da práxis artística subversiva enquanto resistência:

Os jovens pintores condicionados (pelo ensino, pela impregnação de ideais que obedecem a esquemas preestabelecidos, pelas miragens do sucesso etc.) podem ser estimulados por determinadas evidências e orientar seu trabalho em um sentido diferente. Eles podem: [...] recuperar a capacidade de criação dos praticantes atuais, cúmplices geralmente involuntários de uma situação social que mantém a dependência e a passividade das pessoas: tentar fundar uma ação prática para transgredir os valores e quebrar os esquemas; desencadear uma tomada de consciência coletiva e preparar, com clareza, empreitadas que porão em evidência o potencial de ação que as pessoas carregam dentro de si; organizar uma espécie de guerrilha cultural contra o estado atual das coisas, sublinhar as contradições, criar situações onde as pessoas reencontrem sua capacidade de produzir mudanças; combater todas as tendências ao estável, ao duradouro, ao definitivo: tudo aquilo que aumenta o estado de dependência, de apatia, de passividade ligado aos hábitos, aos critérios estabelecidos, aos mitos - e outros esquemas mentais nascidos de um condicionamento cúmplice com as estruturas no poder. Sistemas de vida que, mesmo que mudem os regimes políticos, continuarão a se manter se não os questionarmos.³

Para Nicola Matteucci, o conceito de resistência contém em si os limites de sua abrangência: resistir se trata “mais de uma reação que de uma ação, de uma defesa que de uma ofensiva, de uma oposição que de uma revolução.”⁴ A guerrilha aparece, nesse contexto político, como uma forma de resistência ativa diante de contextos de crise, marcados pela quebra da legalidade e do comprometimento dos direitos fundamentais. Organizar uma guerrilha cultural, segundo Le Parc, é

³ LE PARC, Julio. *Guerrilha cultural*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 201-202.

⁴ MATTEUCCI, Nicola. *Resistência*. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. 4 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992, p. 1114.

reconhecer ao mesmo tempo a importância do campo artístico e intelectual no processo de mudança da sociedade como também de exercitar práticas que contribuam para esse fim - ainda que tais práticas, enquanto resistência, se limitem ao seu efeito reativo.

O primeiro exemplo de resistência cultural realizada por Le Parc diante da conturbada situação política brasileira ocorreu entre os anos de 1969 e 1971, em razão dos boicotes à X e XI Bienais de São Paulo, respectivamente. O primeiro boicote teve como estopim a leitura do dossiê *Non à la Biennale de São Paulo* em uma reunião realizada no Museu de Arte Moderna de Paris em 16 de junho de 1969, poucos meses antes da inauguração da exposição. Esse texto se situa no contexto em que a primeira delegação de artistas franceses, sob a responsabilidade de Cassiot-Talabot, recusou quase por completo sua participação no Brasil, enquanto a possibilidade de uma segunda delegação ainda estava em jogo, mesmo sob duras críticas. Entre os crimes denunciados no dossiê encontram-se menções ao Ato Institucional número 5, a suspensão de direitos civis e políticos de intelectuais e artistas brasileiros, o fechamento da Bienal Nacional da Bahia, do Salão de Arte Moderna de Belo Horizonte e o banimento dos representantes brasileiros na VI Bienal de Jovens de Paris do mesmo ano.⁵

Em 1970, Le Parc realizou uma viagem para Havana em razão de uma exposição individual na *Casa de Las Américas*. Nessa oportunidade, o artista proferiu uma fala no Colóquio de Intelectuais e Escritores de Havana sob o título *Função social da arte na sociedade contemporânea*. A publicação, que consiste em várias enumerações de estratégias para a resistência cultural em tempos de ditadura, foi sua resposta diante da convocação aberta realizada pelo núcleo-ação, gerado em torno do *Museo Latinoamericano* e formado por um grupo de artistas plásticos sediados em Nova York. Como resultado, o texto compõe a publicação idealizada pelo grupo *New York Graphic Workshop*, intitulada *Contrabienal* (1971). Para Estrellita Brodsky, o texto recupera uma retórica marxista comum em escritos anteriores do artista, reiterando entre outras coisas a responsabilidade do povo para a criação de uma revolução estética e a rejeição à concepção burguesa de cultura:

Para combater essa situação, é preciso nivelar o artista ao nível de trabalhador comum, transformar a pretensão de fazer obras de arte em um experimento contínuo, abster-se da apreciação dos conhecedores, ouvir a opinião das pessoas, libertar o espectador das inibições em que a arte o confina com sua suposta categoria de coisa superior e desenvolver nele sua capacidade de ação e criatividade.⁶

⁵ DOSSIÊ “Non à la Biennale de São Paulo”. In: CALIRMAN, Claudia. *Arte brasileira na ditadura militar*: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2013, p. 151.

⁶ No original: “Para combatir esa situación hay que nivelar al artista a la altura de un trabajador común, transformar la pretensión de hacer obras de arte en un experimentar continuo, abstenerse de la apreciación de los entendidos, escuchando la opinión del pueblo, liberando al espectador de las inhibiciones en que lo recluye el arte con su pretendida categoría de cosa superior y desarrollar en el su capacidad de acción y creatividad.” LE PARC, Julio. *Le Parc: função social da arte na sociedade*

Ainda que Le Parc manifestasse abertamente sua preocupação com a situação política e cultural na América Latina, sua postura não deixou de ser alvo da crítica de arte local. O caso mais significativo remete ao texto de Marta Traba de 1965, intitulado *La lucha contra el mimetismo en el arte*. De modo geral, a autora denuncia em seu texto o processo de homogeneização na arte da América Latina, causado por um desenraizamento dos estilos artísticos de seu lugar de origem. Le Parc, enquanto representante do cinetismo, teria sacrificado as expressões autênticas de seu ambiente local em nome de um universalismo despersonalizado e mimético próprio da arte internacional.⁷ Mesmo naquelas obras em que o artista engaja o público em direção a uma mudança política e social [Figura 1], Traba insistia que tais obras conservavam um caráter alienante.⁸



Figura 1:
Julio Le Parc, **Faites tomber les mythes**, 1969.
Instalação, 250 x 500 x 400 cm.
Fonte: <http://www.julioleparc.org/jeux-enquetes.html>.

Para Brodsky, a crítica de Traba reflete muitas das contradições inerentes aos artistas e intelectuais latino-americanos, forçados a deixarem seus países de origem entre as décadas de 1960 e 1980 em razão das opressões e censuras impostas pelos regimes militares. Como resultado, a autora produziu uma espécie de “reducionismo essencialista” em torno da identidade latino-americana, que a impossibilitou de visualizar as dinâmicas em torno da obra e da identidade de um artista latino-

contemporânea. In: WELLS, Luis; CAMNITZER, Luis; STELLWEG, Carla; PORTER, Lilians; MAUS, Teodoro. **Contrabienal**. Nova Iorque: [s.n.], 1971.

⁷ BRODSKY, Estrellita Bograd. **Latin American Artists in Postwar Paris**: Jesus Rafael Soto and Julio Le Parc, 1950–1970. New York: New York University, 2009, p. 276-277.

⁸ *Ibidem*, p. 364.

americano de reconhecimento internacional como *Le Parc*.⁹ Os vínculos do artista com a América Latina se desenvolveram de várias maneiras ao longo dos anos, ainda que estivesse geograficamente distante da região. Entre essas relações, seu contato com a *Tucumán Arde* se tornou uma das principais fontes de identificação com a identidade latino-americana.

O evento em torno da *Tucumán Arde*, realizado na Confederação Geral do Trabalho da cidade de Rosário, na Argentina, produziu uma obra coletiva autodenominada de circuito superinformativo. O intuito consistiu em uma crítica aos usos da linguagem através do próprio uso da linguagem, incorporando estratégias de comunicação da militância política e da publicidade. Tal como apresentado na declaração da exposição, assinada pelos artistas María Teresa Gramuglio e Nicolás Rosa, a atitude do grupo envolvido visava manifestar o conteúdo político da arte, apresentando-o de forma ativa e violenta. Dessa forma, a produção artística se incorporava na realidade com potencial revolucionário.¹⁰ Orientado pelas estratégias de *Tucumán*, *Le Parc* realizou algumas exposições similares em Paris no começo dos anos 1970, dedicando-se à denúncia das condições opressoras na América Latina. São exemplos dessas ações a mostra *L'Amérique latine non officielle* (A América Latina não oficial), realizada em abril de 1970 no *Théâtre de la Cité Internationale* e a obra coletiva *La Tortura*, realizada em 1972 no Museu de Arte Moderna de Paris¹¹ [Figura 2].



Figura 2:
Grupo Denúncia, **La Tortura**, 1972.
Óleo sobre tela, sete painéis 200 x 200 cm, Paris.

Fonte:
<http://www.julioleparc.org/travaux-collectifs.html>.

⁹ Ibidem, p. 378.

¹⁰ GRAMUGLIO, María Teresa; ROSA, Nicolás. *Declaración de la muestra Tucumán Arde en CGT Rosario*. Rosário, 1968. Disponível em: <http://archivosenuso.org/viewer/2347#>. Acesso em: 26 janeiro 2023.

¹¹ Há uma variação entre as fontes em relação ao ano exato da inauguração da exibição. Enquanto as fontes brasileiras indicam o ano de 1973, outras fontes ligadas a *Le Parc* informam o ano de 1972. Esta pesquisa adota, consoante as fontes próximas ao artista, o ano de 1972.

Em um informe datado de 1972, Le Parc oferece alguns detalhes sobre a criação de uma sala latino-americana no Salão de Pintura Jovem do Museu de Arte Moderna de Paris, destinado à exibição de obras de conteúdo político. Nessa ocasião, foram expostas obras de artistas da Venezuela e da Argentina, bem como da obra coletiva *La Tortura*, realizada pelo coletivo Denúncia - composto pelos artistas Gontran Guanaes Netto, Alejandro Marcos e Jose Gamarra, além de Le Parc.¹² A obra é formada por sete painéis de dois metros quadrados cada, agrupados lado a lado em um octógono, formando uma sala com uma única passagem para a entrada e saída do público.

Circunscrita totalmente em torno da representação da tortura, o conjunto de pinturas apresentado foi resultado de um processo artístico que nasceu com os testemunhos de tortura do Frei Tito de Alencar sobre os métodos empregados pelos militares durante o período de ditadura militar brasileira:

A cada resposta negativa, eu recebia cutiladas na cabeça, nos braços e no peito. Nesse ritmo prosseguiram até o início da noite, quando serviram a primeira refeição naquelas 48 horas: arroz, feijão e um pedaço de carne. Um preso, na cela ao lado da minha, ofereceu-me copo, água e cobertor. Fui dormir com a advertência do capitão Homero de que no dia seguinte enfrentaria a "equipe da pesada". [...] De estômago vazio, fui para a sala de interrogatórios. Um capitão cercado por sua equipe voltou às mesmas perguntas. "Vai ter que falar senão só sai morto daqui", gritou. Logo depois vi que isto não era apenas uma ameaça, era quase uma certeza. Sentaram-me na "cadeira do dragão" (com chapas metálicas e fios), descarregaram choques nas mãos, nos pés, nos ouvidos e na cabeça. Dois fios foram amarrados em minhas mãos e um na orelha esquerda. A cada descarga, eu estremecia todo, como se o organismo fosse se decompor. Da sessão de choques passaram-me ao "pau-de-arara". Mais choques, pauladas no peito e nas pernas a cada vez que elas se curvavam para aliviar a dor. Uma hora depois, com o corpo todo ferido e sangrando, desmaiei. Fui desamarrado e reanimado. Conduziram-me a outra sala dizendo que passariam a carga elétrica de 220 volts a fim de que eu falasse "antes de morrer". Não chegaram a fazê-lo. Voltaram às perguntas, batiam em minhas mãos com palmatória. As mãos ficaram roxas e inchadas, a ponto de não ser possível fechá-las. Novas pauladas. Era impossível saber qual parte do corpo doía mais: tudo parecia massacrado. Mesmo que quisesse, não poderia responder às perguntas: o raciocínio não se ordenava mais, restava apenas o desejo de perder novamente os sentidos.¹³

A representação da dor traz consigo problemas de representação. Diante das imagens do horror, escreve a filósofa Susan Sontag, somos convidados a agir como espectadores ou covardes, como capazes ou incapazes de olhar. A razão para essa incapacidade, decerto, incide sobre o evento transbordante do

¹² LE PARC, Júlio. *Informe del Grupo de artistas latinoamericanos firmantes del llamamiento residentes em Paris*. Paris: Arquivo Julio Le Parc, 1972. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/794123>. Acesso em: 26 janeiro 2023.

¹³ INSTITUTO FREI TITO DE ALENCAR. *Exposição Sala Escura da Tortura*. Fortaleza: Instituto Frei Tito, 2011, p. 54-55.

horror: “uma hipérbole que não pode ser controlada e que descontrola quem a contempla”.¹⁴ Do testemunho às atuações, passando pelas fotografias e pinturas, estamos diante de um conjunto de estratégias que tentam dar forma a experiência da tortura, uma experiência que ultrapassa nossa capacidade de pensar. Nesse sentido, a denúncia da violência ditatorial brasileira - e latino-americana como um todo - situa-se no cruzamento entre a impossibilidade e a necessidade de representação da tortura.

A representação da dor pelas artes é discutida teoricamente a partir de premissas divergentes. De um lado, compreende-se a dor como resistência à linguagem; de outro, a dor é entendida como uma necessidade urgente de comunicar algo que ninguém espera ouvir. Para o filósofo Jacques Rancière, a impossibilidade de representação não deve ser entendida como uma incapacidade da arte de representar determinados conteúdos, mas como uma impossibilidade relativa que exige do artista uma avaliação dos meios e dos fins de tal representação, questionando-se sobre quais meios são possíveis e que lugar a *mimésis* direta pode ocupar neste processo.¹⁵ Ainda que as obras recuperem os aspectos estilísticos percorridos por cada um dos artistas, todos os trabalhos da Sala Escura convergem na centralidade da figura humana torturada e em uma acentuada composição realista, na qual até o tamanho real do corpo humano é respeitado. Conforme apontado pela crítica Radha Abramo: “os painéis formam um discurso plástico homogêneo cuja narrativa simbólica sobre a tortura fere profundamente o espectador, que muitas vezes não tolera olhar essas obras, saindo, espavorido, para respirar fundo na rua.”¹⁶

A denúncia da tortura através dessas obras se opunha diretamente ao que todas as ditaduras latino-americanas desejavam: deixar o terror do autoritarismo sem imagens, nem palavras. O segredo sobre a tortura implicava tanto no desaparecimento das vítimas da repressão como também no desaparecimento dos utensílios do próprio desaparecimento. Dentro de cubículos escuros, os presos eram privados dos estímulos sensoriais, perdia-se a noção de dia e noite. Os estímulos retornavam apenas no período em que as luzes estavam acesas, para a repetição de mais sessões de interrogatórios e torturas. Diante das imagens da Sala Escura, o espectador se depara violentamente com o contraste entre luz e escuridão. A penumbra da sala permite apenas a visualização do corpo torturado, recuperado através de uma memória que parece impossível, mas que paradoxalmente também é necessária. Nesse

¹⁴ SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 80

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 46.

¹⁶ ABRAMO, Radha. Tortura, tema de comovente e aterradora mostra de arte. Folha de S. Paulo: Ilustrada. São Paulo, mar. 1983. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111161>. Acesso em: 26 janeiro 2023, p. 31.

sentido, parafraseando Didi-Huberman, as pinturas de Le Parc e de seus colegas atuam como forma de resistência enquanto mantêm visível as imagens do corpo torturado apesar de tudo, exercendo sua observação, sua curiosidade, sua crueldade por mais inexatas que essas imagens sejam.

Referências bibliográficas

ABRAMO, Radha. Tortura, tema de comovente e aterradora mostra de arte. **Folha de S. Paulo: Ilustrada**. São Paulo, mar. 1983. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111161>. Acesso em: 26 janeiro 2023.

BRODSKY, Estrellita Bograd. **Latin American Artists in Postwar Paris: Jesus Rafael Soto and Julio Le Parc, 1950–1970**. New York: New York University, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DOSSIÊ “Non à la Biennale de São Paulo”. In: CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

GRAMUGLIO, Maria Teresa; ROSA, Nicolás. **Declaración de la muestra Tucumán Arde en CGT Rosario**. Rosário, 1968. Disponível em: <http://archivosenuso.org/viewer/2347#>. Acesso em: 26 janeiro 2023.

INSTITUTO FREI TITO DE ALENCAR. **Exposição Sala Escura da Tortura**. Fortaleza: Instituto Frei Tito, 2011.

LE PARC, Julio. Guerrilha cultural. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LE PARC, Julio. Le Parc: função social da arte na sociedade contemporânea. In: WELLS, Luis; CAMNITZER, Luis; STELLWEG, Carla; PORTER, Liliana; MAUS, Teodoro. **Contrabienal**. Nova Iorque: [s.n.], 1971.

LE PARC, Júlio. **Informe del Grupo de artistas latinoamericanos firmantes del llamamiento residentes em Paris**. Paris: Arquivo Julio Le Parc, 1972. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/794123>. Acesso em: 26 janeiro 2023.

MATTEUCCI, Nicola. Resistência. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de política**. 4 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.