



**Universidade de São Paulo**

**Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI**

---

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Livros e Capítulos de Livros - MAC

---

2016

# À la redécouverte des tupinambás de Pedrosa

---

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/50452>

*Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo*

## DISCOURS AUX TUPINIQUINS

*Mário Pedrosa*

Préface  
*Ana Gonçalves Magalhães*

Postface  
*Thierry Dufrêne*

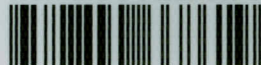
Sous la direction  
d'*Ana Gonçalves*  
*Magalhães*  
et *Thierry Dufrêne*

« Dans des pays comme le nôtre, qui ne sont pas encore épuisés, même s'ils sont opprimés et sous-développés si on considère notre époque, mais qui ont pour contrainte de flotter sur la ligne de l'Équateur ou qui sont vraiment bien en-dessous, quand on dit que l'art y est primitif ou populaire, cela revient au même que de dire qu'il est futuriste. »

les presses du réel - 12€

La petite collection Arts-H2H

ISBN: 978-2-84066-861-9



9 782840 668619

*Mário Pedrosa*

Prenant l'attitude d'un Persan à Paris, le grand critique d'art brésilien Mário Pedrosa écrit en 1975 à ses compatriotes, à partir de son exil parisien. Ce texte, son adieu à la critique d'art, est aussi un des plus profonds pour comprendre son point de vue, finalement très critique, sur les développements de l'art moderne occidental et son espoir d'un art nouveau, fruit de ce qu'il appelle encore le tiers-monde. S'il emploie le mot postmoderne, ce n'est pas dans le sens de Jean-François Lyotard, et pourtant, quelques années à peine avant *La Condition postmoderne* (1979), Pedrosa affirme que le moderne et le primitif, le savoir savant et le savoir populaire ont cessé de s'opposer.

# DISCOURS Mário AUX Pedrosa TUPINIQUINS

DISCOURS AUX TUPINIQUINS

les presses du réel

701

P37

Préface  
**À LA REDÉCOUVERTE  
DES TUPINAMBÁS  
DE PEDROSA**

Ana Gonçalves Magalhães

DEDALUS - Acervo - MAC



21500011689

C'est seulement depuis une dizaine d'années que les chercheurs brésiliens s'intéressent à l'histoire de la critique d'art au Brésil. Aujourd'hui, de plus en plus d'historiens de l'art se penchent sur les critiques qui, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, se sont consacrés aux arts plastiques depuis l'instauration de l'Académie impériale des Beaux-arts à Rio de Janeiro et de ses expositions générales annuelles. On peut aller plus loin et dire que la critique d'art constitue la partie fondatrice, pour ainsi dire, de l'histoire de l'art brésilienne. En effet, jusqu'aux années 1990, cette dernière a été largement façonnée par les critiques modernistes brésiliens, qui ont construit les bases de notre histoire de l'art, mais évidemment dans la perspective de leur propre conception de la modernité. Les années 1990 ont d'ailleurs été marquées par un intérêt nouveau pour ces critiques modernistes, dont témoigne la réédition de textes importants. Dans ce contexte, et un peu plus de dix ans après la mort du critique, la philosophe Otilia Arantes publiait pour la première fois les écrits de Mário Pedrosa<sup>1</sup> en quatre volumes. Pedrosa vient d'être revisité, puisque le philosophe et critique d'art Lorenzo Mammi prépare actuellement une seconde édition<sup>2</sup> de ses écrits.

**1** Voir les volumes édités par Otilia Arantes dans la bibliographie. Pedrosa et Otilia Arantes sont entrés en relation à partir de 1979, quand Arantes a fondé le CEAC, Centro de Estudos da Arte Contemporânea [Centre d'études de l'art contemporain], qu'elle a dirigé jusqu'à sa retraite en 1993. Avant Arantes, on doit rappeler les efforts d'Aracy Amaral pour faire publier les textes de Pedrosa.

**2** Voir Mário Pedrosa, *Arte – Ensaios*, Lorenzo Mammi [éd.], São Paulo, Cosac Naify, 2015; et *Arquitetura – Ensaios* →



On peut remarquer que même si Pedrosa était plutôt lié au milieu artistique de Rio de Janeiro – surtout après la création du groupe des néo-concrétistes dans la capitale carioca – les études sur Mário Pedrosa comme critique d'art et penseur brésilien sont devenues une spécialité de l'Université de São Paulo. En effet, Arantes, Amaral (avant elle) et Mammi enseignent à cette université. De plus, Mário Pedrosa est reconnu comme l'un des plus internationaux des critiques d'art brésiliens, du fait de sa grande expérience en Europe et aux États-Unis et de ses contacts avec le milieu artistique international, qui lui permirent de réaliser des projets ambitieux. En 2015, ses écrits font l'objet d'une traduction systématique en anglais, à l'initiative du Museum of Modern Art de New York.

Tous ces indices de l'importance de sa production critique pour l'art brésilien nous incitent à notre tour à suggérer dans ce volume une première traduction française et une interprétation nouvelle d'un de ses textes les plus remarquables.

« Discours aux Tupiniquins ou Nambás » (*Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*) est considéré par ses biographes et les spécialistes comme le dernier texte que Pedrosa a consacré à l'art, au moment où il était en exil à Paris. Pour mieux le situer, il est nécessaire de retracer la vie intellectuelle de Mário Pedrosa et de se référer aux études qui lui ont été consacrées. Nous pourrions ensuite donner les éléments de contexte au Brésil et en France qui éclairent son écriture et sa publication.

Né à Timbaúba, ville provinciale de l'État de Pernambuco, au nord-est du Brésil, Mário Pedrosa fait ses études secondaires entre le Brésil et la Suisse, puis des études de droit à Rio de Janeiro où il obtient son diplôme en 1923. Il adhère au Parti communiste brésilien (PCB) deux ans après sa création (1922). Ce choix fort marquera pour toujours sa carrière. Son deuxième voyage en Europe (Berlin), en 1927, pourrait en partie

→ *críticos*, *idem*, éd., São Paulo, Cosac Naify, 2015. L'idée de ce projet éditorial est également de présenter sa production en quatre volumes, deux autres étant dédiés respectivement à la deuxième partie de ses écrits sur l'art et à ses écrits politiques. En 2015, le Museum of Modern Art, à New York, organise aussi une publication des écrits sélectionnés de Mário Pedrosa, sous la direction de Glória Ferreira et Paulo Herkenhoff avec la contribution des critiques et historiens d'art sur sa fortune critique.

s'expliquer par son attrait pour les théories marxistes-trotskistes, et l'aurait conduit définitivement à la critique d'art. De retour au Brésil en 1932, il participe à la fondation d'une association anti-fasciste et est invité par l'artiste Flávio de Carvalho (1899-1973)<sup>3</sup> à donner une conférence au nouveau Clube dos Artistas Modernos [Club des artistes modernes] (CAM) en 1933. « As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz » [Les tendances sociales de l'art et Käthe Kollwitz]<sup>4</sup>, publié dans l'hebdomadaire *O homem livre*, organe du front anti-fasciste qu'il avait contribué à créer, marque ses débuts comme critique d'art moderne. Il défendra les valeurs sociales jusqu'à la fin de sa vie. Son analyse de l'art de Käthe Kollwitz (1867-1945) est, du point de vue de sa fortune critique, très caractéristique de sa démarche qui ne sépare pas activité politique et critique d'art. Pedrosa a toujours vu dans la voie utopique du modernisme la solution pour l'autonomie politique du Brésil et son développement social.

Après environ une décennie d'activité politique et critique à Rio de Janeiro, où il écrivait pour des revues et quotidiens importants de la ville, il est obligé de s'exiler, d'abord à Paris puis aux États-Unis, entre 1937 et 1945<sup>5</sup>. C'est à ce moment qu'il fait la connaissance d'Alexander Calder et du cercle d'artistes concrets et abstraits européens, dont il deviendra le fervent défenseur.

**3** Flávio Resende de Carvalho, bien que très cité par l'historiographie de l'art moderne brésilien, reste encore méconnu, dans le sens où ses œuvres n'ont jamais été étudiées systématiquement et dans leur diversité. Artiste éclectique, il a aussi été à l'initiative d'événements et d'institutions culturelles de premier plan dans les années 1930 et 1940, tels que le Club des artistes modernes [CAM] et les Salões de Maio [Salons de Mai] dont les trois éditions [1937-1939] ont présenté pour la première fois les recherches de l'art abstrait à São Paulo. Voir Rui Moreira Leite, *Flávio de Carvalho : O artista total*, São Paulo, Senac, 2008.

**4** Le titre de la conférence a été modifié lors de sa publication dans l'hebdomadaire *O homem livre*. Au CAM la conférence était annoncée ainsi : « Käthe Kollwitz e seu modo vermelho de ver a vida » [Käthe Kollwitz et sa vision rouge de la vie]. La conférence de Pedrosa eut lieu au moment où le CAM accueillait une exposition monographique de l'artiste. C'est après cette exposition, et grâce à l'influence de Pedrosa et du graveur brésilien Lívio Abramo, que l'artiste devint une référence pour la gravure moderne brésilienne. Sur les rapports entre Käthe Kollwitz et le Brésil, voir Eliana de Sá Porto de Simone, *Käthe Kollwitz*, São Paulo, Edusp, 2004.

**5** En 1937 débute la période la plus dure du combat contre le communisme du gouvernement du président Getúlio Vargas. On appelle cette période l'époque de l'Estado Novo [Nouvel État], qui finit en même temps que l'ère Vargas en 1945.



Pendant les années 1950, on voit Pedrosa militer en faveur des expériences abstraites du courant concrétiste et jouer le rôle de chef de file des jeunes artistes néo-concrétistes de Rio de Janeiro.

À la fin de la décennie et au début des années 1960, l'appartement de Pedrosa devient le quartier général des néo-concrétistes, comme les artistes Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004) et le jeune critique Ferreira Gullar (né en 1930).

Au cours de la décennie pendant laquelle fut construite Brasília, où commençait à s'élaborer une société moderne et pleinement démocratique, Mário Pedrosa a connu une intense période de production de textes et de livres de critique d'art, tout en contribuant à l'établissement des institutions de diffusion de l'art moderne les plus importantes au Brésil. Au début des années 1950, il soutint sa thèse d'habilitation sur les rapports entre les théories de la Gestalt et l'art et devint professeur au prestigieux lycée Pedro II, à Rio de Janeiro. Au même moment, il collaborait avec la psychiatre Nise da Silveira (1905-1999), en créant le Museu das Imagens do Inconsciente [Musée des images de l'inconscient] et en faisant des expositions des œuvres des patients de Silveira au Musée d'Art moderne de São Paulo (MAM)<sup>6</sup>. Il fut également un des membres influents du jury de la Biennale de São Paulo. Ses activités de critique d'art le conduisent à s'inscrire à l'AICA (Association internationale des critiques d'art) et à participer très activement à ses congrès. Il devint même président de la section brésilienne en 1958-1959, organisant le grand congrès de l'association à Brasília, la nouvelle capitale tout juste achevée. Cette période culmine avec sa fonction de directeur artistique du Musée d'Art moderne de São Paulo (MAM) et de la VI<sup>e</sup> Biennale de São Paulo, en 1961. C'est à ce moment-là qu'il fit la connaissance de Pierre Restany, avec qui il entretint des relations et une correspondance jusqu'à la fin de sa vie.

**6** Voir Mário Pedrosa, *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* [De la nature affective de la forme dans l'œuvre d'art], 1949, non publié. Voir Kaira Cabañas, « O dentro é o fora : arte, loucura e Gestalt no Rio de Janeiro » [Le dedans est le dehors : art, folie et Gestalt à Rio de Janeiro], lors du colloque « Une histoire de l'art alternative au grand récit du Modernisme : Autres objets, autres histoires - de l'histoire coloniale au postmodernisme », organisé au musée d'Art contemporain de l'université de São Paulo - MAC USP, le 1<sup>er</sup> avril 2015, dans le cadre du projet Labex Arts-H2H « D'autres collections pour les arts » [2013-2015], sous la direction de Jens Baumgarten, Ana Gonçalves Magalhães et Thierry Dufrêne.

Les années 1960 sont en revanche catastrophiques pour le critique. Dès 1962, le MAM est fermé et sa collection transférée à l'Université de São Paulo.

Malgré ses espoirs, pourtant jamais complètement rendus publics, il ne put devenir directeur du nouveau musée de l'université. Bien que jamais réellement établie par l'histoire de l'art, l'idée que Pedrosa aurait dû être le directeur du musée de l'université (MAC USP) vient naturellement du fait qu'il avait rédigé un projet pour le musée dans son nouveau lieu<sup>7</sup>. Ensuite, il y eut le coup d'État et la prise du pouvoir par les militaires, qui poussèrent Pedrosa, une nouvelle fois, à l'exil. Après la dissolution de l'Assemblée nationale, il est recherché par la police et demande asile à l'ambassade du Chili. À 70 ans, Pedrosa arrive à Santiago du Chili, où Salvador Allende dirige un gouvernement révolutionnaire. Dans cette phase de grands changements sociaux au Chili, le critique brésilien s'attelle à la création d'un musée d'art moderne. En faisant appel aux artistes du monde entier pour aider le projet chilien de société égalitaire et libre, Pedrosa collabore avec le Museo de la Solidaridad [Musée de la Solidarité] (1971-1973). La construction du musée commença au moment où se tenaient à Santiago les congrès de l'ICOM et de l'UNCTAD (United Nations Conference on Trade and Development), entre le 20 et le 31 mai 1972, qui donnèrent naissance à la « Déclaration de Santiago ». Les membres de l'ICOM appelaient de leurs vœux un musée qui serait à la fois un espace d'échanges et de représentation des communautés indigènes, et un espace de débats sur les grandes questions de la société contemporaine. La conséquence immédiate de la Déclaration fut la création des écomusées. En plein régime militaire au Brésil, Mário Pedrosa parvint donc à obtenir des donations d'œuvres d'artistes brésiliens avec l'aide d'autres pays (comme la France) et de l'UNCTAD<sup>8</sup>.

**7** Voir Mário Pedrosa, « O Core da USP », 1962, tapuscrit, Fonds Francisco Matarazzo Sobrinho, Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. Le texte a été publié dans la revue GAMA [Galeria de Arte Moderna], n° 1, février 1967. Il a été réédité en 2003 avec une préface d'Aracy Amaral. Voir Mário Pedrosa, « Core da USP », in *Risco. Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, n° 1-2/2003, p. 67-73.

**8** Voir le catalogue de l'exposition qui révisé l'histoire du musée et de ses collections : Claudia Zaldívar (éd.), *Museo de la solidaridad Chile. Donación de los artistas al gobierno popular. Fraternidad, arte, política, 1971-1973*, Santiago du Chili, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013.



Une collection de presque 5 000 œuvres d'artistes venant de tous les continents fut rassemblée grâce aux dons des artistes eux-mêmes. La chute tragique de Salvador Allende, renversé par le coup d'État d'Augusto Pinochet, oblige Pedrosa à fuir. C'est ainsi qu'il arrive à Paris en 1973. Il vécut jusqu'en 1977 dans la capitale française, jusqu'à ce que le gouvernement militaire brésilien, dans un esprit d'ouverture politique, proclame l'amnistie, lui permettant de revenir dans son pays. Son retour au Brésil fut marqué par un quasi-renoncement à son activité de critique d'art au profit d'un engagement total en faveur du retour de la démocratie. Deux ans avant sa mort, en 1981, Pedrosa participa aux débats ayant mené à la création du Partido dos Trabalhadores [Parti des ouvriers] (PT), aux côtés de Luis Inácio Lula da Silva, à ce moment-là leader incontesté des mouvements ouvriers des banlieues industrielles de São Paulo.

« Discours aux Tupiniquins ou Nambás » a été écrit deux ans avant son retour définitif au Brésil, à Paris, et paraît dans la revue brésilienne *Versus*, en 1976. En ce qui concerne le titre, il faut remarquer que les Tupiniquim sont un peuple indigène qui était présent sur la côte du Sud-Est, depuis l'État de Bahia jusqu'au moins la côte de l'État de São Paulo. De la branche des Tupi-guarani, c'est un peuple qui a été probablement un des premiers à avoir été en contact avec les colonisateurs, mais il reste très méconnu des spécialistes. Dans le dictionnaire de la langue portugaise brésilienne, « Tupiniquim » est aussi synonyme de « national », avec parfois une connotation péjorative. On parle de Tupiniquim pour désigner quelqu'un d'un peu borné. En ce qui concerne le terme « nambás », il est possible que Mário Pedrosa fasse référence à une autre communauté indienne très connue, de la côte sud de l'État de Bahia (appelée « côte de la découverte »), c'est-à-dire, les Tupinambá – aussi de racine Tupi. Ces derniers sont représentés dans de nombreuses images réalisées par les voyageurs étrangers au Brésil, et étaient connus comme cannibales. Pedrosa prend des libertés dans l'écriture des termes tupi, puisqu'il suit l'usage informel de la langue portugaise brésilienne, en mettant un « s » pour désigner le pluriel, ce qui n'est pas correct en Tupi. Quand il oppose le monde des métropoles urbaines et les territoires ruraux du Brésil, le critique pense à la grande différence qu'il y avait alors entre le Sud-Est du pays

(avec São Paulo et Rio de Janeiro) et le Nord/Nord-Est. C'était une vraie question d'actualité à cause de la transformation du Serviço de Proteção ao Índio – Service de protection de l'Indien – en Fundação Nacional do Índio – Fondation nationale de l'Indien (Funai) – en 1967, dont l'action consista surtout à recenser et à délimiter les territoires des tribus du Brésil. Au début des années 1970, il y avait un grand débat autour de la construction de la route Transamazonienne, cette route qui devait traverser la forêt amazonienne jusqu'à la côte du Brésil, sans doute l'un des plus grands projets de la dictature militaire du pays, au moment même où la Funai commençait ses activités. Jamais finie, cette route fut inaugurée en 1972, avec 4 223 km réalisés sur les 8 000 km prévus initialement. Restée inachevée jusqu'à nos jours, elle a été au cœur de maints conflits avec les indigènes et les Indiens de la région amazonienne, qui ont été parfois déplacés ou chassés de leurs territoires à cause de sa construction.

Les interprètes et les biographes de Mário Pedrosa ont toujours considéré le « Discours aux Tupiniquins ou Nambás » comme sa dernière œuvre de critique d'art. On a remarqué la reprise d'une argumentation en faveur du contenu social de l'art (comme dans son premier texte sur Käthe Kollwitz), mais on a aussi souligné son détachement et même une forme d'incompréhension par rapport aux pratiques nouvelles de l'art contemporain.

L'interprétation du « Discours aux Tupiniquins ou Nambás » s'est toujours calée sur le profil dessiné par les spécialistes de Pedrosa et de sa carrière. Otilia Arantes a été la première à esquisser sa biographie intellectuelle. Par la suite, l'historiographie de la critique d'art brésilienne a repris l'« itinéraire critique » qu'elle avait établi<sup>9</sup>. Il y aurait dans le parcours critique de Pedrosa quatre grandes périodes : d'abord, une prise en compte précoce de « la dimension sociale de l'art » et des rapports entre l'art et la politique ; puis la théorie de l'art abstrait en relation avec les théories de la Gestalt ; ensuite l'intérêt apporté à la construction de Brasília et les essais sur l'architecture moderne ; enfin, sa rupture avec l'art qu'il appelait *postmoderne*,

<sup>9</sup> Otilia Beatriz Fiori Arantes, *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico* [1991], São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 119-128.



à savoir les nouvelles pratiques inaugurées dans la seconde moitié des années 1960<sup>10</sup>.

Le texte qui nous intéresse appartiendrait donc au quatrième cycle, où Pedrosa semble ne plus croire à l'art de son temps et parle de la faillite du projet moderne. Il est analysé dans la conclusion du chapitre 4 (« Da modernidade à pós-modernidade »), quand Arantes évoque la désillusion de Pedrosa par rapport à l'art<sup>11</sup>. « Discours aux Tupiniquins ou Nambás » a donc été lu comme un texte où, d'une part, Pedrosa semblait reprendre son idée de la « dimension sociale de l'art », et d'autre part, s'instituait en juge sévère de l'art le plus contemporain. En ligne de mire, il avait notamment l'art corporel.

À vrai dire, dès ses écrits des années 1965-1967, Pedrosa doutait des développements possibles de l'art moderne, en employant pour la première fois l'expression « postmodernisme » pour désigner des pratiques qui, à ses yeux, auraient rompu avec le projet moderne. L'historiographie qui traite de ses écrits signale avec raison le caractère inédit de l'emploi par Pedrosa du mot « postmoderne », très tôt, dans des textes datant des années 1960, devant de beaucoup les théoriciens et critiques qui en firent un usage immo-déré à la fin des années 1970 et dans les années 1980. En réalité, le mot circulait déjà dans le contexte d'une critique d'art marxiste ou de gauche depuis le début de la décennie, comme on le voit dans l'article d'Irving Howe (1920-1993), paru dans la revue *Partisan Review* en 1959<sup>12</sup>.

**10** Il est très important de signaler que Pedrosa n'a pas toujours gardé un regard négatif par rapport à la notion de postmodernité. Surtout dans les écrits auxquels on fait référence ici, l'expression « postmoderne » semble très nuancée. Pour les possibles contradictions sur son usage de « postmoderne », voir Kaira Cabañas, « A Strategic Universalist » dans Glória Ferreira, Paulo Herkenhoff (éds.), *Mário Pedrosa, an Anthology: Primary Documents*, New York, The Museum of Modern Art, 2015.

**11** Voir notamment p. 168, où elle dit : « Décadence, c'est certainement le mot le plus employé par Mário Pedrosa après son retour d'exil en 1977. Il ne voyait aucune alternative. » [Traduit par l'auteur]. La phrase figure entre deux grandes citations extraites du « Discours... ».

**12** Voir Irving Howe, « Mass Society and Post-Modern Fiction », in *Partisan Review*, vol. 26, n° 3, été 1959, p. 420-433. Howe utilise le mot « post-modern » pour son histoire de la nouvelle littérature nord-américaine. À la p. 422, en annonçant sa deuxième partie, il écrit : « [...] mais si l'on veut analyser quelques [la minorité intéressante] romans écrits aux États-Unis dans les 15 dernières années, il y a vraiment un avantage à les considérer comme 'postmodernes', →

En fait, si l'on considère plus précisément le contexte de parution du texte – un article dans la revue de gauche *Versus*, en 1976 –, on peut avancer que Pedrosa se situe clairement dans l'esprit politique de la revue en menant une réflexion sur l'art de son temps qui pourrait encore contribuer au changement de la société. La revue *Versus*, créée par le journaliste Marcos Faerman (1944-1999), a eu une vie courte. Fondée en 1975, elle cessa ses publications en 1979, un an après que Faerman en eut quitté la rédaction. C'était le moment où la presse libre se développait au Brésil : revues et hebdomadaires se créaient pour commenter la politique nationale, les questions de culture en général, et les grands thèmes de l'économie du pays<sup>13</sup>. L'originalité de *Versus* tenait à ses deux références majeures : en premier lieu, elle se rapprochait de la revue *Crisis*, dirigée par l'historien et critique littéraire contemporain Eduardo Galeano (1940-2015)<sup>14</sup> ; en second lieu, elle s'inspirait des méthodes du *new journalism* nord-américain. Ainsi témoignait-elle d'une attention toute particulière à son design graphique, en publiant des bandes dessinées commandées à des artistes connus dans le milieu alternatif de l'art. Par ailleurs, la critique d'art et la critique littéraire y tenaient une grande place. Enfin, c'était une des très rares revues qui intégraient le Brésil dans l'ensemble de l'Amérique Latine, traitant de thématiques communes aux pays du sous-continent, dans une perspective historique<sup>15</sup>.

→ significativement différents du type d'écriture que l'on appelle moderne » [Traduit par l'auteur]. Irving Howe a été critique littéraire, militant pour la démocratie socialiste aux États-Unis et un des interlocuteurs du théoricien et critique américain Clement Greenberg au sein de la gauche nord-américaine.

**13** La revue la plus proche de *Versus*, plus connue et plus durable qu'elle, fut la revue *Opinião*.

**14** *Versus* a même publié quelques articles d'Eduardo Galeano et d'autres intellectuels de son entourage. Né en Uruguay, Galeano est un des plus importants penseurs d'Amérique latine. Écrivain et journaliste, son livre *Las venas abiertas de América Latina* [Les Veines ouvertes de l'Amérique Latine] (1971), où il évoque l'histoire du continent, de la période coloniale à la contemporanéité, est devenu un ouvrage de référence.

**15** D'après un article sur l'histoire de la revue, « son espace mettait en valeur la métaphore historique, la mythologie de l'Amérique latine et fondait ensemble éléments graphiques, photographies, dessins, bandes dessinées, littérature et poésie ». Disponible en ligne : <http://midiaalternativabypc.blogspot.com.br/2007/05/projeto-pretende-resgatar-historia-de.html>



Bien que loin de São Paulo (lieu de la rédaction de *Versus*), Pedrosa semble avoir été partie prenante de la revue depuis le début, soit à travers les intellectuels qui publiaient dans ses pages et avec qui il entretenait des relations personnelles, soit en assumant le rôle de critique d'art. Dans le numéro 1 de la revue, le journaliste Boris Schnaiderman fit un long compte-rendu de son premier recueil d'écrits, dirigé par Aracy Amaral **16**. Le récit de Schnaiderman évoque un auteur déjà classique, signale son attitude militante, celle d'un homme qui a toujours abordé l'art en relation avec son contexte et l'action politique, un homme enthousiaste qui aime le débat, même s'il est absent de la presse nationale. Il est important de lier l'analyse du « Discours aux Tupiniquins ou Nambás » à celle de l'ouvrage de Pedrosa *Mundo, homem, arte em crise*. Schnaiderman écrit de Pedrosa « qu'il va bien au-delà du strict champ de la critique des arts, en la mettant en rapport avec la grande crise de notre époque, qu'il traite de problèmes fondamentaux pour nous tous ; c'est un appel au débat, au dialogue **17** ». Le volume, effectivement, se terminait par un des essais les plus pénétrants de Pedrosa : son bilan, quoique tragique, de l'histoire de la Biennale de São Paulo, écrit dans la clandestinité, lorsqu'il fuyait le Brésil, en 1970 **18**. Pedrosa y dénonçait la crise de l'art moderne et de l'idée de modernité, provoquée par un marché de l'art vorace qui ne semblait même plus capable d'évaluer l'art pour ses qualités propres. Le choix de textes qui composent le volume remontait à 1959, quand Pedrosa analysait le développement de l'art concret au Brésil et les tendances internationales qu'il avait pu observer lors des différentes éditions de la Biennale de São Paulo, tel que l'art informel, qu'il avait combattu très énergiquement, surtout après la participation remarquée des artistes de ce courant à la V<sup>e</sup> Biennale de São Paulo (1959) **19**. En 1959, Pedrosa fit un voyage au Japon, où il séjourna presque un an. Il y organisa des expositions d'art concret avec

**16** Voir Boris Schnaiderman, « O guerreiro Pedrosa », in *Versus*, n° 1, 1975, p. 42, à propos du recueil *Mundo, homem, arte em crise*, Aracy Amaral (éd.), São Paulo, Editora Perspectiva, 1975.

**17** Nous soulignons.

**18** Voir Mário Pedrosa, « A Bienal de cá pra lá », in *Mundo, homem, arte em crise*, op. cit., p. 251-309.

**19** Voir, par exemple, Mário Pedrosa, « Do 'informal' e seus equívocos » in *Mundo, homem, arte em crise*, op. cit., p. 33-34.

des artistes brésiliens – les dernières d'une série commencée déjà en 1957, faisant suite à une tournée européenne. Il écrivit des textes sur l'art japonais contemporain et ses liens avec l'art informel, et fit de la calligraphie japonaise la base de cet art. Pedrosa tenta également de mieux comprendre le phénomène informel auprès du Groupe Seibi – des artistes immigrants japonais de São Paulo – de plus en plus actif dans le contexte de la Biennale de São Paulo **20**. On peut donc dire que le volume correspondait à un bilan que Pedrosa lui-même avait fait de son activité de critique d'art dans les années 1960. Ainsi, la publication du « Discours aux Tupiniquins ou Nambás », l'année suivante, survenait dans un contexte intellectuel et artistique très proche de celui qui avait vu naître *Mundo, homem, arte em crise*. On peut même dire qu'il proposait une courte synthèse des idées les plus importantes de l'ouvrage édité par Amaral. Mais le ton de l'article est plus militant et insiste davantage sur la question de l'économie de l'art, du marché de l'art, et de l'objet d'art traité comme marchandise. Pedrosa y opère une opposition radicale entre les pays émergents – ou « le tiers-monde », pour reprendre son vocabulaire, aujourd'hui daté – et les pays développés (« le premier monde »). Dans ceux-ci, l'art ne paraît plus avoir la force de transformer la société et se trouve complètement soumis au marché et à la mode. S'il était encore possible de renverser cet ordre des choses, cela ne pourrait venir que de ceux-là, de la périphérie – pour lui, l'Amérique latine, où il décrit une activité artistique autonome par rapport au marché, proche de la nature, et une activité alternative, celle de « non-artistes », si l'on peut dire. La construction même du texte, par le choix des mots et les métaphores utilisées, oppose constamment le « premier monde » (industrialisé, capitaliste, le monde des *shoppings*, des grandes villes, etc.) et le « tiers-monde » (attaché à – mais aussi produit de – la nature).

Si, aujourd'hui, cette position de Pedrosa peut nous sembler naïve, il faut pourtant la reconsidérer à la lumière de deux éléments. D'une part, comme nous l'avons dit, son caractère abrupt et peu nuancé peut s'expliquer par le fait que la revue *Versus* était un organe politique radical, qui faisait la critique de l'économie du néo-libéralisme.

**20** Voir, par exemple, l'œuvre d'un de ses leaders, Manabu Mabe (1924-1997), prix de peinture de la V<sup>e</sup> Biennale de São Paulo.



C'est pourquoi Pedrosa prend ses références théoriques dans la nouvelle littérature sociologique et politique des années 1970. Il désigne le pop art comme une des formes de l'art impérialiste à une époque où la manifestation de l'hégémonie nord-américaine rencontrait une grande résistance au Brésil. La génération du milieu des années 1960, bien qu'en dialogue avec les courants nord-américains, s'intéressait plutôt au Nouveau Réalisme<sup>21</sup>. En revanche, les exemples que Pedrosa prend pour parler de l'« art corporel » sont des courants européens, de tendance très radicale, comme l'actionnisme viennois, avec notamment Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch et Otto Muehl. Ces exemples sont davantage liés à l'activité et aux essais de François Pluchart qu'à la critique française de la période précédente rattachée à Pierre Restany. Pluchart fonde ses réflexions sur l'art corporel et sociologique à partir des exemples des Viennois et de Gina Pane, Michel Journiac et Hervé Fischer.

D'autre part, il est probable que Pedrosa se lançait dans une critique plus spécifique du marché de l'art instauré au Brésil entre 1969 et 1974. Cette période – la plus obscure et la plus dure de la dictature militaire – s'est en effet caractérisée par une grande spéculation sur l'art. Certains chercheurs brésiliens considèrent d'ailleurs qu'on ne peut parler de marché de l'art au Brésil qu'à partir de cette période<sup>22</sup>. C'est justement en 1974, soit un an avant que Pedrosa n'écrive son article pour *Versus*, et notamment à São Paulo, qu'un débat plutôt animé eut lieu à propos du marché de l'art, à la suite de la très étrange disparition d'une des galeries les plus puissantes de l'époque. La galerie Collectio, créée en 1969 par un entrepreneur d'origine italienne, avait, au cours de ses quatre ans d'activité, mis sur le marché un grand nombre d'œuvres d'art moderne et organisé de grandes ventes aux enchères en se spécialisant plutôt sur les modernistes encore vivants (tels que Tarsila do Amaral,

<sup>21</sup> Pierre Restany et ses écrits étaient bien connus par Pedrosa et les artistes de son cercle. Restany a lancé la « Nova Objetividade » brésilienne (1965-1967). Voir Ana Gonçalves Magalhães, « La participation française à la IX<sup>e</sup> Biennale de São Paulo (1967) et la question 'César' », in *Critique d'art*, vol. 39, 2012, p. 117-119.

<sup>22</sup> Voir José Carlos Durand, « Mercado de arte e campo artístico em São Paulo (1947-1980) », in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 13, n° 13, 1990, n.p. Les études de Durand restent encore à ce jour la référence la plus importante pour la recherche sur l'histoire du marché de l'art au Brésil.

Vicente do Rego Monteiro, entre autres) et quelques jeunes artistes. Elle avait généralisé la vente à crédit avec l'appui de banques de second plan de la ville de São Paulo.

Dans les nombreuses publicités qu'elle faisait paraître dans l'hebdomadaire *O Estado de São Paulo*, elle dressait toujours des parallèles entre ses propres activités et celles du marché de l'art aux États-Unis. Sa faillite fut annoncée en décembre 1973 et déclencha une faillite en série des banques engagées dans ses opérations<sup>23</sup>. Depuis 1972, le milieu artistique et les critiques d'art se méfiaient des activités de la galerie, qui vendait les œuvres sans une valeur minimale garantie et en créant une spéculation extraordinaire sur celles des modernistes brésiliens. Quelques artistes luttèrent même contre elle<sup>24</sup> et des journalistes enquêtèrent sur son activité, ses zones d'ombre, analysant le boom du marché brésilien. C'est le cas du reportage qu'Enio Squeff fit paraître, également dans *O Estado de São Paulo*, en 1972<sup>25</sup>. Dans l'article, il s'interroge – même si c'est encore de façon très discrète<sup>26</sup> – sur certains problèmes posés par l'activité de la galerie Collectio comme la spéculation sur les œuvres d'art, tout en présentant le point de vue des artistes et des critiques d'art sur elle<sup>27</sup>.

On peut donc avancer l'hypothèse que Pedrosa ne parlait pas seulement du marché de l'art en général, mais qu'il semblait être très au fait de ce qui se passait

<sup>23</sup> Pour une étude de l'histoire de cette galerie, voir le mémoire de maîtrise de Rachel Vallego Rodrigues, « Da Galeria Collectio ao Banco Central do Brasil: percursos de uma coleção de arte », sous la direction d'Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, Institut de l'Art, Université de Brasília, 2015, non publié. L'ensemble des œuvres qui se trouvaient à la galerie après sa faillite ont fini à la Banque centrale du Brésil: telle est l'origine de sa collection.

<sup>24</sup> C'est le cas de Wesley Duke Lee (1931-2010), qui est allé dénoncer à la presse les actions controversées de la galerie. Lee a contribué à introduire le pop art au Brésil, et a été un des fondateurs du Grupo Rex, en 1966, grâce auquel les nouvelles pratiques que l'artiste avait expérimentées, aux États-Unis d'abord, en France et en Autriche ensuite, ont été diffusées à São Paulo.

<sup>25</sup> Voir Enio Squeff, « O grande negócio em que a arte acabou se transformando », in *O Estado de São Paulo*, 3 décembre de 1972, p. 38-40. Squeff était un des collaborateurs de la revue *Versus*.

<sup>26</sup> On était encore dans la pleine période de censure de la presse.

<sup>27</sup> Voir p. 40, « Os críticos têm razão » [Les critiques ont raison]. Un des artistes interviewés fut justement Sepp Baendereck, sur lequel on reviendra ensuite.



au Brésil même. Son attaque contre le marché de l'art, contre une économie vorace qui transformait les œuvres d'art en marchandises, pourrait être vue comme une critique du *boom* économique de la sphère privée, alors que, dans le même temps, les institutions publiques étaient en plein désarroi. En effet, lors de sa dixième édition en 1969, la Biennale de São Paulo était entrée dans une crise qui atteignit son paroxysme en 1971, quand la communauté artistique internationale décréta le boycott de la manifestation. Le 19 mai 1971, l'artiste nord-américain d'origine chilienne Gordon Matta-Clark avait envoyé à un grand nombre d'artistes une lettre de boycott de la Biennale de São Paulo, qu'il avait aussi proposée à la revue *Artforum* pour y être publiée. Matta-Clark avait pris cette initiative avec l'appui d'Aracy Amaral. Appelée à être directrice de la X<sup>e</sup> Biennale de São Paulo, Amaral fit de son invitation une base de protestation contre les actes de censure et de violence de l'État au Brésil. La lettre était également un plaidoyer pour encourager les artistes à verser des dons au Museo de la Solidaridad<sup>28</sup>.

L'historiographie brésilienne a bien montré que la première moitié des années 1970 fut une véritable période de décadence de l'institution et de censure contre les formes les plus révolutionnaires de l'art<sup>29</sup> – comme d'ailleurs Pedrosa l'avait lui-même bien vu dans son texte « A Bienal de cá pra lá », écrit en 1970 et publié en 1975. D'autre part, les éditions de 1973 et de 1975 de la Biennale de São Paulo présentèrent des salles spéciales consacrées à la communication et à la technologie (sous la direction de Vilém Flusser, 1973) et à la vidéo (la salle spéciale de Nam June Paik et la représentation nationale nord-américaine *Video USA*, en 1975). Le début des années 1970 marque l'origine de la pratique de l'art vidéo au Brésil, ainsi que de la performance, de la photographie et des nouveaux médias. Un musée comme le MAC USP eut, dans ce contexte, un rôle très important et pionnier en accueillant

dans ses collections les œuvres d'artistes de ces courants. L'activité de Walter Zanini comme directeur du MAC USP (1963-1978) doit être comprise dans cette perspective<sup>30</sup>.

Dans son analyse du marché de l'art – un des points fondamentaux du « Discours aux Tupiniquins ou Nambás » –, même si Pedrosa utilisait un vocabulaire étranger au monde de l'art et qui, aujourd'hui, peut nous sembler très daté, sa pleine conscience d'une économie prédatrice de l'art, menaçant l'autonomie de la création artistique, autant que le contexte qui la porte, a encore toute son actualité, si l'on pense à la réalité du système de l'art du XXI<sup>e</sup> siècle. Ce qu'on peut voir comme les prémisses du marché de l'art que l'on connaît aujourd'hui aurait donc été fondé sur une économie purement financière et spéculative. Dans le cas du Brésil, en particulier, qui a connu récemment un nouveau *boom* du marché de l'art, promouvant de très jeunes artistes (de moins de 25 ans) et portant certains prix d'œuvres d'artistes brésiliens jusqu'à des millions, la diatribe de Pedrosa est comme le seuil que l'on traverse pour retrouver les racines de l'histoire.

Si l'on analyse ce qui s'est passé après le retour de Pedrosa au Brésil, en 1977, on constate que trois au moins des préconisations du « Discours aux Tupiniquins ou Nambás » ont été réalisées. En effet, Pedrosa revient au moment où la crise de la Biennale amène celle-ci à réévaluer sa structure et sa position, en créant un conseil d'art et culture chargé d'élaborer les principes d'une programmation conceptualisée. Or, d'emblée, ce conseil propose la création d'une Biennale de l'Amérique latine en alternance avec les éditions de la Biennale internationale. La vision étendue à l'ensemble du sous-continent latinoaméricain que défendait Pedrosa allait devenir réalité. Malheureusement, les événements politiques firent qu'une seule édition de la Biennale de l'Amérique latine de São Paulo eut lieu en 1978. Cette édition eut néanmoins un intérêt : les artistes des différents pays du continent qui y participèrent ne furent pas seulement ceux qui avaient une formation académique, il y eut aussi des artistes autodidactes – ce qui peut être vu comme une adhésion à une autre des idées majeures de Pedrosa. À son arrivée, il fut invité par la direction de

**28** Lettre republiée in Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa (éds.), *XXVII Bienal de São Paulo, Guia*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2006. Tous les catalogues des éditions de la Biennale de São Paulo sont disponibles en ligne : <http://www.bienal.org.br/publicacoes.php>

**29** Voir, par exemple, le récit plus récent sur l'histoire de la Biennale de São Paulo : Francisco Alambert, Polyana Canhêto, *As bienais de São Paulo, da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*, São Paulo, Boitempo, 2004.

**30** Voir Cristina Freire (éd.), Walter Zanini, *Escrituras críticas*, São Paulo, Annablume, 2013. Freire, spécialiste de la collection d'art conceptuel du musée, a édité une sélection des écrits de Zanini consacrés aux nouvelles manifestations de l'art.



la Biennale de São Paulo à organiser une section « art de l'inconscient » pour l'édition de 1978<sup>31</sup>. N'ayant pu être créée cette année-là, elle vit finalement le jour lors de la première édition dont Walter Zanini assura le commissariat général de la Biennale de São Paulo en 1981<sup>32</sup>. De même, l'insistance du critique sur le caractère indigène de la production artistique brésilienne contemporaine, puisant dans le fonds amérindien, a pu avoir ses effets sur la Biennale. Ainsi l'édition de 1983 présentait-elle une salle spéciale sur les arts de la plume indiens<sup>33</sup>. Ajoutons qu'à son arrivée à Rio de Janeiro, Pedrosa vit l'incendie ayant détruit la collection du Musée d'Art moderne de la ville le 8 juillet 1978. Interviewé par la chaîne de télévision Rede Globo le lendemain, en tant que président de la commission de restauration du musée, il proposa la recréation du musée en tant que musée des cultures indigènes sous le nom de Musée des Origines. Dès le début de son activité comme critique d'art, Pedrosa fut très attentif aux autres arts et à la production d'images par des non-artistes. Dans sa critique du modernisme, le dessin d'enfant, l'art de l'inconscient et l'art dit naïf attirèrent en premier lieu son attention. Mais dans ce contexte, la question de la culture indienne était d'une grande actualité. On le constate d'ailleurs dans plusieurs numéros de la revue *Versus*.

Il est maintenant nécessaire de poser la question des interlocuteurs de Pedrosa à Paris. « Le vieux lion<sup>34</sup> » était très attentif

**31** Voir *I Bienal Latino-americana de São Paulo*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

**32** Voir *XVI Bienal de São Paulo, Catálogo Geral. Volume III. Arte incomum*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1981. Une artiste comme Eli Heil (1929), déjà présente à la première Biennale latino-américaine de São Paulo, exposait des œuvres appartenant à la collection du MAC USP. Le commissariat de la partie brésilienne de cette présentation d'art insolite (puisque l'exposition comprenait, outre les « artistes de l'inconscient », des artistes populaires, des céramistes, et d'autres catégories de « non-artistes ») a été assuré par Annateresa Fabris.

**33** Voir *XVII Bienal de São Paulo. Arte plúmia do Brasil*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1983. Du point de vue de la production artistique, voir encore les initiatives de Pietro Maria Bardi et Lina Bo Bardi, au Musée d'Art de São Paulo (MASP), pour accueillir en 1978 l'exposition de la photographe Claudia Andujar (1931) sur les Indiens Yanomami, qu'elle avait approchés dès 1971. Le MAC USP avait déjà montré quelques photographies des contacts d'Andujar avec les Yanomami dans l'exposition collective *9 fotografos de São Paulo* [je remercie Helouise Costa pour ces informations].

**34** C'est le surnom que lui a donné Pierre Restany. Voir la lettre de Restany à Mário Pedrosa, datée du 8 novembre 1964. Fonds CEMAP, CEDEM, UNESP.

aux nouvelles pratiques artistiques, même s'il semblait s'en méfier. Il aimait discuter avec des critiques très engagés qui condamnaient eux aussi le système de l'art existant. Désignant un art greffé sur la vie et sa dimension sociale, « l'art corporel » est un terme inventé, si l'on peut dire, par la critique française de ces mêmes années, afin de le distinguer du terme anglais *body art*. La théorie en fut faite par François Pluchart (1937-1988), un jeune critique d'art qui avait une approche plutôt sociologique de l'art. Après avoir collaboré avec Pierre Restany à la revue *Combat*, au début des années 1970, il lance sa propre revue *arTitudes*, en collaboration avec les artistes Gina Pane et Hervé Fischer. Restany et Otto Hahn l'ont encouragé dans sa réflexion sur l'art « après la peinture », l'art du corps lié aux pratiques nouvelles comme l'actionnisme viennois – auquel Pedrosa fait lui aussi, mais en termes péjoratifs, référence dans son texte en citant l'artiste autrichien Rudolf Schwartzkogler. La revue *arTitudes*, qui a paru de 1971 à 1977, fut le principal support d'information et de débat sur ces questions. Autant Restany qu'Hervé Fischer étaient liés au milieu artistique brésilien. Des œuvres de Fischer sont entrées dans la collection du MAC USP, après l'exposition collective *Prospectiva*, que l'artiste Julio Plaza avait organisée au musée avec Walter Zanini, en 1976. Le même Zanini l'invita à revenir au Brésil pour la XVI<sup>e</sup> Biennale de São Paulo, en 1981. Son livre *L'histoire de l'art est terminée* figure dans la bibliothèque du musée et sa *Promenade sociologique* contient des références à l'exposition de 1976 au musée<sup>35</sup>.

Les rapports de Pierre Restany avec le Brésil en général, et Mário Pedrosa en particulier, débutèrent lorsque Pedrosa, alors directeur artistique de la Biennale de São Paulo, invita le critique français à faire un compte-rendu de l'édition de 1961. Restany se rendit au Brésil encore deux fois au cours de cette décennie, en 1967 puis en 1969 où il vint à la rescousse de Pedrosa et de son amie Niomar Novaes<sup>36</sup>. Presque dix ans plus tard, il accompagnera les artistes Sepp Baendereck (1920-1988)

**35** Pour la présence d'Hervé Fischer dans la collection du MAC USP, voir Cristina Freire, *Hervé Fischer. Arte sociológica e conexões*, São Paulo, MAC USP, 2012. Disponible en ligne : <http://geacc.tumblr.com/publifischer>

**36** Voir Isabel Plante, « Pierre Restany et L'Amérique latine. Un détournement de l'axe Paris-New York », in *Le Demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, INHA/Les Éditions des Cendres, 2009, p. 287-309.

et Franz Kracjberg (1921) dans une expédition au Rio Negro – bassin de l'Amazonie –, à l'issue de laquelle les trois hommes lancent *Le Manifeste du Naturalisme intégral*<sup>37</sup>. Dans ce manifeste, Restany se fait le défenseur d'un art proche de la nature, à cent lieues de ses positions des années 1960 pour lesquelles Pedrosa avait de la défiance<sup>38</sup>. Pour Restany, Baendereck et Kracjberg, le nouvel art *naturaliste intégral* sonne la fin de l'art réaliste lié à la tradition de l'Occident et à l'exercice du pouvoir sur les individus, sur les peuples, sur les non-humains, sur la nature :

Le naturalisme intégral est allergique à toute sorte de pouvoir ou de métaphore du pouvoir. Le seul pouvoir qu'il reconnaît est celui, purificateur et cathartique, de l'imagination au service de la sensibilité.

Ce naturalisme est d'ordre individuel, l'option naturaliste opposée à l'option réaliste est le fruit d'un choix qui engage la totalité de la conscience individuelle<sup>39</sup>.

Selon Restany, le nouveau courant n'implique donc ni révolution ni transformation sociale. Alors que lui et ses compagnons d'expédition semblaient davantage s'attacher aux questions du mouvement environnementaliste naissant, Pedrosa, pour sa part, se demandait plutôt s'il était encore possible de penser à la transformation de la société et au développement à l'époque postmoderne, où les utopies semblaient mortes et où l'art risquait de perdre son autonomie symbolique. Il faut pourtant l'imaginer confiant, puisqu'il finit son texte d'une façon assez radicale en affirmant qu'« au-dessous de la ligne de l'hémisphère saturé de richesse, de progrès et de culture, la vie est en train de germer. Un art neuf est sur le point d'éclore<sup>40</sup> ».

**37** Écrit le 3 août 1978, mal connu, le *Manifeste* est devenu une référence lors de la Biennale de Bahia 2014.

**38** Voir Isabel Plante, *op. cit.*, ainsi que le compte-rendu de Pedrosa sur le *Manifeste pour l'Art total* [1968] de Restany, *Mundo, homem, arte em crise*, *op. cit.*, p. 237-240.

**39** Disponible en ligne : [http://www.conseilidesarts.org/documents/Manifeste/manifeste\\_rio\\_negro.html](http://www.conseilidesarts.org/documents/Manifeste/manifeste_rio_negro.html). Publié pour la première fois in *Plástica Latinoamericana*, *Revista de Arte de San Juan*, San Juan, Puerto Rico, vol. 1, n° 12, sept. 1984, p. 50-51.

**40** Mário Pedrosa, « Discours aux Tupiniquins ou Nambás », *op. cit.*, infra, p. 38. Nous soulignons.