

## **PROJETO DE PESQUISA**

**“Exílio artístico”: trânsito de artistas brasileiros para Nova York durante as décadas de 1960 e 1970”**

**Dária Jaremtchuk  
Escola de Artes Ciências e Humanidades  
(EACH/USP)**

**Projeto a ser submetido ao edital do Programa “Ano Sabático do Instituto de Estudos Avançados” e a ser desenvolvido durante ao ano letivo de 2016.**

**São Paulo  
novembro de 2015**

## Sumário

<b>1) Resumo .....</b>	<b>3</b>
<b>2) Objetivos .....</b>	<b>4</b>
<u>Primeiro eixo:</u> “Políticas de atração” .....	4
<u>Segundo eixo:</u> Trânsitos e política.....	14
<u>Terceiro eixo:</u> Poéticas do “exílio artístico” .....	17
<b>3) Justificativa: (escopo acadêmico e científico).....</b>	<b>27</b>
<b>4) Impactos científicos e sociais .....</b>	<b>28</b>
<b>5) Áreas do conhecimento/ Metacuradoria .....</b>	<b>29</b>
<b>6) Plano de trabalho e metodologia.....</b>	<b>29</b>
<b>7) Cronograma .....</b>	<b>33</b>
<b>8) Elaboração de trabalhos científicos (<i>papers</i>, livros e outros) ..</b>	<b>33</b>
<b>9) Referências bibliográficas .....</b>	<b>34</b>

## 1) Resumo

Durante as décadas de 1960 e 1970, pode-se localizar um considerável deslocamento de artistas brasileiros para os Estados Unidos, particularmente com destino a Nova York. Esse fluxo tem na ditadura militar a sua causa mais reconhecida. No entanto, observando o campo das artes visuais, é ainda possível identificar outros fatores que impulsionaram o êxodo naquele período, como a imaturidade do sistema de arte, a inexistência de um mercado para os jovens talentos e a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições. Nesse sentido, para tratar desse fluxo, a expressão “exílio artístico” mostra-se aqui mais apropriada, por envolver tanto a complexidade subjacente aos matizes histórico-políticos do exílio, como a singularidade do meio das artes.

Assim, a pesquisa aqui proposta faz uma análise dessa movimentação como uma experiência histórica complexa, motivada por inúmeros fatores, dentre os quais um conjunto de ações levadas adiante por setores políticos e econômicos norte-americanos que buscaram atrair e facilitar a entrada de professores, intelectuais e artistas.

Apesar disso, a cena de arte nova-iorquina não se tornou mais inclusiva e aberta a esse diversificado contingente de pessoas. A maior parte dos artistas brasileiros conheceu um *fracasso profissional* no “exílio artístico”. O período vivido nos Estados Unidos se tornou um interregno na trajetória da maioria desses personagens, pois não foi possível desenvolver projetos similares aos executados no Brasil, seja pela falta de audiência e de crítica, seja pela precariedade material em que viveram. Como tentativa de se localizarem no meio, foi necessário conceberem novas identidades e criarem formas de vínculos, mesmo que efêmeros, com a nova cidade. Consequentemente, a produção realizada no “exílio artístico” acabou por apresentar temas relacionados a identidades residuais e geografias ficcionais e imaginárias. Desse modo, a reflexão aqui proposta objetiva problematizar esse deslocamento de artistas brasileiros para o epicentro da arte contemporânea internacional durante as décadas de 1960 e 1970.

## 2) Objetivos

Devido ao volume de fontes documentais e bibliográficas presentes nessa investigação, os objetivos foram dispostos em três eixos temáticos, que, por sua vez, articulam reflexões teóricas específicas e possibilitam uma melhor sistematização das informações. Para facilitar o percurso do trabalho, cada um dos eixos se desmembra em objetivos gerais e específicos.

### Primeiro eixo: “Políticas de atração”

**Objetivo geral:** Identificação e análise das “políticas de atração” promovidas pelo governo dos Estados Unidos, sobretudo após 1961, período em que se intensificou o trânsito de intelectuais e de artistas brasileiros para aquele país. Apesar da política ser extensiva para a América Latina, por questões metodológicas serão aqui analisados apenas os dados referentes ao Brasil.

Objetivos específicos:

- Investigar as ações promovidas diretamente pelo Departamento de Estado e pelas instituições privadas norte-americanas. Mesmo que não diretamente, estiveram envolvidas a Guggenheim Foundation, a Fundação Fulbright, a Fairfield Foundation, a OEA, o The Inter-American Foundation in the Arts, o Center for Inter-American Relations e o Pratt Graphic Center.
- Estabelecer as conexões entre o Departamento de Estado e suas agências, a United Information Service (USIS) e United States Information Agency (USIA), com as instituições que executaram “políticas de atração” no campo das artes no Brasil.
- Averiguar as relações entre a “política de atração” e a ditadura vivida no Brasil. O governo brasileiro também favoreceu o fluxo, pois não interrompeu a concessão de bolsas de estudos. A hipótese com a qual se trabalha é de que ambas, “políticas de atração” e ações promovidas pelo regime militar para o campo artístico, não estão necessariamente relacionadas entre si, embora haja convergência de interesses específicos em vários momentos pontuais.
- Relacionar as atividades do Itamaraty com as “políticas de atração”, por meio de um estudo de caso: a recuperação da história do Brazilian-

American Cultural Institute (BACI), fundado oficialmente em 1964, mas mencionado previamente em um discurso do presidente John Kennedy, já em 1963. Isso levanta a suposição de que a criação do BACI teria sido motivada pela diplomacia norte-americana, haja vista o forte interesse pela formalização do instituto e a presença de congressistas estadunidenses em seu *board of director*.

### Qualificação do problema do primeiro eixo

Durante as décadas de 1960 e 1970, pode-se localizar um considerável deslocamento de artistas brasileiros para aos Estados Unidos, particularmente com destino a Nova York. A historiografia, até o presente momento, considerou-o como resultado da pressão política causada pelo regime militar, ou, então, como fato isolado, próprio de trajetórias individuais. Essa pesquisa considera esse trânsito a partir de outra perspectiva, como uma experiência histórica complexa, motivada por inúmeros fatores, dentre os quais é destacado, um conjunto de ações levadas adiante por instituições norte-americanas. Assim, dentro do quadro das motivações estariam “políticas de atração” específicas que contribuíram para o deslocamento não apenas de artistas, mas de intelectuais, pesquisadores, professores e alunos universitários para aquele país.

A partir da análise de um conjunto de documentos localizados em arquivos norte-americano, formulou-se o termo “**políticas de atração**” para se referir a esse conjunto deliberado de medidas praticadas pelo governo norte-americano. Entre os seus principais propósitos estaria a intenção de reverter a imagem negativa dos Estados Unidos na América Latina, assim como aumentar seu campo de influências.

Um relatório do Departamento de Estado nos informa sobre a escolha de intelectuais e de acadêmicos para a implementação dessas ações<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Carlos Fico publicou que, entre março de 1964 e julho de 1965, 180 líderes estudantis visitaram os Estados Unidos por 30 dias. “Outros 220 jovens líderes também participaram de programas especiais de grupos que faziam a “viagem-seminário”, sob os auspícios do Inter-American University Association Program.” Ver: Fico, Carlos, *O grande irmão*. Da Operação Brother Sam aos anos de chumbo, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008, p. 201.

In spite of this overall favorable environment, internal dissensions exist in Brazil and as stated in the CPPM 'the United States is continuously criticized by certain segments of intellectual circles which are vocal, active, and imbued with a nationalism, which is often expressed as outright anti-Americanism. This is most extreme among certain types of journalists and intellectuals.' To this group must be added the extreme ideological leftists who though small in number have in the past been very active and articulate. Even though a minority, these groups are influential and increase the importance of the Exchange Program. (...) Many professors at the School of Mines are distrustful of the U. S. Close ties with American Institutions through the CU program could to some degree modify these sentiments. (...) On their return these Brazilians share their observations with their colleagues and thus further U. S. interest in a way that is much more credible than when emanating from an Embassy official or American businessman.<sup>2</sup>

Na realidade, o conceito *Soft Power*, desenvolvido pelo analista de relações internacionais Joseph Nye, contribuiu para a elaboração do termo "políticas de atração". Segundo ele,

Seduction is always more effective than coercion, and many values like democracy, human rights, and individual opportunities are deeply seductive." (...) A country may obtain the outcomes it wants in world politics because other countries – admiring its values, emulating its example, aspiring to its level of prosperity and openness – want to follow it. In this sense, it is also important to set the agenda and attract others in world politics, and not only to force them to change by threatening military force or economic

---

<sup>2</sup> DEPARTMENT OF STATE (A-340). Letter from Amembassy Rio de Janeiro to Department of State (CU/ARA). Subject: Educacional & Cultural Exchange: Country Program Plan for FY 1972. Rio de Janeiro, July 15, 1970. 31 p. Unclassified. Ref.: Department CA-3046, June 2, 1970. Localizado na University of Arkansas Library – *Special Collections* – Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Fayetteville.

sanctions. This soft power – getting others to want the outcomes that you want – co-opts people rather than coerces them.<sup>3</sup>

Essa definição mostra-se bastante pertinente em relação à Guerra Fria, período em que os Estados Unidos estabeleceram sofisticadas estratégias de *soft power* para evidenciar sua hegemonia cultural conquistada após o fim da II Guerra Mundial. No que diz respeito ao Brasil, os indícios dessa prática se localizam não apenas na concessão de bolsas e de intercâmbios, como também na construção paulatina de um perfil de país qualificado e receptivo ao inovador. Em relação às artes, algumas ações foram extremamente eficazes, como as cuidadosas participações nas Bienais de São Paulo<sup>4</sup>, as organizações de mostras de arte norte-americana exibidas em diversas instituições brasileiras, assim como as competentes agendas dos Institutos Brasil-Estados Unidos (IBEU), com destaque para a sede do Rio de Janeiro. Analisando esse conjunto de atividades, percebe-se que ao longo da década de 1960 a silhueta estadunidense foi se transformando em sinônimo de competência e de vanguarda nas artes. Conseqüentemente, o país foi recebendo cada vez maior espaço e atenção da mídia e da crítica especializadas brasileiras. Cabe lembrar aqui o eficiente papel das agências de informação, que forneciam primorosos *press release* para jornais e revistas. Assim, as animosidades contra o “imperialismo norte-americano” acabaram por sair do primeiro plano das reações de artistas e de críticos de arte em um curto espaço de tempo.

Analisando as relações entre Brasil e Estados Unidos a partir de 1945 até meados da década de 1970, Silviano Santiago destacou a rápida mudança de opinião dos brasileiros a respeito daquele país:

São anos difíceis. A década de 60 é uma década contraditória e de divisões ideológicas incompatíveis. Ponhamos que seja uma laranja feita de duas metades que não se dialogam. No início da década as manifestações artísticas não variam de tom (...). Os

---

<sup>3</sup> Nye, Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics* (New York: Public Affairs, 2004), p. X.

<sup>4</sup> A questão da participação dos Estados Unidos nas Bienais de São Paulo já foi brevemente tratado em: Dária Jarentchuk, “A Bienal de São Paulo no contexto da Guerra Fria.” *Anais do Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Brasília, 2012. pp. 1591-1604. <http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/s6.html>

textos chegam a ser até mais explícitos no seu anti-americanismo. É o auge do populismo e do ‘yankee, go home!’. Mas já na segunda metade, tendo a cultura americana passado por uma reviravolta geral, torna-se mais atrativa e menos atacável por parte dos intelectuais brasileiros. Chega mesmo a ser invejada, imitada, copiada sem qualquer escrúpulo ideológico. Por algum tempo, aqui a alhures, acreditou-se que da América sairia o ‘novo Homem’ de que fala todo discurso ideológico progressista. Liberado das amarras do trabalho alienante, vivendo despreocupado dentro de uma economia da fartura, descobrindo através de livros de Marcuse e de Norman Brown o valor do ‘princípio de prazer’ freudiano, educado pelo mais sofisticado e mais caro sistema de ensino até então atingido pela humanidade, o americano começou a consumir e a exportar um pensamento liberado, liberador e incondicionalmente revolucionário.<sup>5</sup>

Historicamente, o interesse dos Estados Unidos pela América Latina intensificou-se após a Revolução Cubana resultando em estratégias específicas de atuação no continente para se tentar conter o risco de repetição daquela experiência. Um de seus resultados foi a “Aliança para o Progresso”, lançada em 1961 pelo presidente John Kennedy em discurso na Casa Branca para diplomatas latino-americanos e que objetivava aumentar a presença norte-americana nos países latinos. O projeto igualmente contemplava as áreas de educação, cultura e artes.

Entre os meios de estreitar as conexões com a América Latina, estava o programa “Educational and Cultural Exchange”, apoiado, sobretudo, pela Fundação Fulbright, e diversas outras bolsas concedidas de modo regular e sistemático pela Fundação Guggenheim e pela Organização dos Estados Americanos (OEA). Félix Angel analisa particularmente a atuação da Fundação Guggenheim<sup>6</sup> dentro desse quadro:

---

<sup>5</sup> SANTIAGO, Silviano, “Brasil/Estados: relações culturais de dependência (de 1945 até hoje)”. Revista Vozes, anos 70, v. LXX, nov. 1976, p. 667.

<sup>6</sup> Entre as décadas de 1960 e 1980, receberam a Bolsa Guggenheim: Roberto De Lamonica, em 1965; José Roberto Teixeira Leite, em 1966; Amílcar de Castro, em 1967 e 1969; Maureen Bisilliat, em 1970; Hélio Oiticica, em 1970; Haroldo de Campos, em 1971; Antonio Dias, em 1971; Orlando Villas Bôas, em 1972; Augusto Boal, em 1973 e 1975; Avatar da Silva Moraes, em 1973; João Alexandre

From 1925 to 1967 the foundation awarded 6, 238 fellowships in all fields to individuals from the Western Hemisphere and the Philippines. From 1950 to 1967 twenty Latin American artists received fellowships. The fellowships were renewed at least for one more year to half of the artists.. (...) This represented a considerable increase from the period 1925-50, when only six artists from Latin America working in the visual arts received grants. The increase can be interpreted perhaps as an indirect result of U.S. interest in penetrating Latin America and establishing itself as the dominant culture. The United States could exploit economic and political connections as well as cultural ones in developing an edge in the Cold War.<sup>7</sup>

Por sua vez, a OEA acabou por promover a Aliança para o Progresso e refletir em muitas de suas ações a política norte-americana para a América Latina.<sup>8</sup> Dentro disso, as artes e a cultura participavam da agenda, como, por exemplo, promovendo mostras e fundando em 1976 um museu em Washington D.C.. Também havia bolsas de diversas modalidades para países do continente, favorecendo o deslocamentos de artistas, professores, pesquisadores, intelectuais e estudantes desde julho de 1958<sup>9</sup>. O número de bolsas aumentou de modo significativo após o suporte dado pelos Estados Unidos:

En el mes de febrero de 1961, el Presidente John F. Kennedy se dirigió por carta (...) expresándole su opinión de que la enseñanza, especialmente la universitária, era uno de los caminos más

---

Costa Barbosa, em 1976; Aracy A. Amaral, em 1977; Rubens Gerchman, em 1978; Regina Vater, em 1980. Ver: <http://www.gf.org/fellows/all-fellows/>.

<sup>7</sup> ANGEL, Félix, "The Latin American Presence". In: *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York: The Bronx Museum of the Arts/ Harry N. Abrams, 1988, p. 229.

<sup>8</sup> Sobre o remanejamento de verbas para a OEA, ver: ANGEL, Félix, "The Latin American Presence". In: *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York: The Bronx Museum of the Arts/ Harry N. Abrams, 1988, p. 232.

<sup>9</sup> "Originado en la Recomendación n° 22 del Comité Interamericano de Representantes de los Presidentes el Programa de Becas de la OEA funciona como actividad regular y continuada de la Organización desde julio de 1958. Desde entonces se han aumentado progresivamente sus fondos, correspondiendo al crecimiento constant del número de solicitudes de becas." Organización de los Estados Americanos. Informe anual del secretariado general al consejo de la organización, 1961. Union Panamericana, Secretaria General de la Organización de los Estados Americanos, Washington, D. D. Material localizado na Columbus Memorial Library, OEA, Washington, D.C.

promisorios para fortalecer los vínculos entre naciones de las Américas. (...) La Secretaria General aceptó de inmediato la responsabilidad encomendada y convino con el Gobierno norteamericano en que este último facilitaría los fondos necesarios para llevar a cabo el trabajo”.<sup>10</sup>

Por sua vez, o Center for Inter-American Relations (CIAR),, hoje Americas Society sediado em Nova York, apresentava-se como um espaço reservado para a arte latino-americana. Na realidade, implementava uma agenda conservadora patrocinada por David Rockefeller, com o apoio de um grupo de empresários com interesses comerciais no continente. No final da década de 1960, a organização de uma mostra de arte dedicada à produção do continente provocou a insatisfação de artistas latinos residentes em Nova York, resultando em embate e boicote à instituição. Esse episódio, por sua vez, promoveu a aglutinação dos artistas, que se organizaram em dois grupos e elaboraram plataformas de contestação distintas e contrárias à agenda do CIAR. Foram eles: o Movimiento por la Independencia Cultural de Latino América (MICLA) e o Museo Latinoamericano.

Mesmo que indiretamente, dentre as instituições que levaram adiante as “políticas de atração” estaria o Pratt Graphic Center que, por se tratar de uma instituição de ensino, contribuiu para o deslocamento de artistas de forma peculiar. Oferecia, além de bolsas, um outro tipo de suporte: seus alunos-artistas podiam requerer o visto de estudante e com ele estender sua permanência nos Estados Unidos. Seus ateliers foram importantes espaços de trabalho, principalmente se considerarmos que muitos artistas tinham uma condição precária para o trabalho.

Do mesmo modo, o surgimento do The Inter- American Foundation in the Arts confirma o grau de importância que as artes atingiram no tabuleiro político nas Américas. Adlai E. Stevenson, Permanent Representativ of the United States to the United Nations, admitia que:

---

<sup>10</sup> ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS. Informe anual del secretariado general al consejo de la organización, p. 49, 1961. Union Panamericana, Secretaria General de la Organización de los Estados Americanos, Washington, D. D. Material localizado na Columbus Memorial Library, OEA, Washington, D.C.

All that is changing now, on the economic and social level, through such programs of cooperation as the Alliance for Progress. And such programs as those sponsored by the Inter-American Foundation for the Arts are bringing about a long-awaited change on the cultural level as well.<sup>11</sup>

Não só aumentou o número de bolsas para que latino-americanos conhecessem aquele país, como surgiram instituições e mostras de arte nos Estados Unidos, como, por exemplo, Magnet: New York na Galeria Bonino organizada pelo The Inter- American Foundation in the Arts em 1964.

O presidente da instituição, Robert M. Wool, apontava para o desconhecimento dos estadunidenses para com as artes de seus “vizinhos:

This attitude is merely another reflection of the unbelievable ignorance of Latin America pervading the United States. But this will change, in fact, is changing now. One reason of course is political necessity. Fidel Castro made us realize that it was imperative to learn something of our so-called neighbor to the South and pay her some attention. (...) But the purpose of the show is not subliminal, it is not to subtly affect your thinking on Latin America. (...) One of the more obvious objectives is to give an extra opportunity to some first-rate painters who happen to come from Latin America. We are confident that by getting the exposure they professionally merit, they will be able to overcome their slightly special obstacles.”<sup>12</sup>

A cidade de Nova York já era colocada como uma espécie de meca para os latino-americanos.<sup>13</sup> Wool reconhecia a produção dos artistas da mostra, mas não deixava de pontuar como seu país se tornara alternativa para aqueles que viviam duras realidades em seus respectivos países:

---

<sup>11</sup> Stevenson, Adlai E. Magnet: New York. Galeria Bonino, New York, 1964, s.p. As obras exibidas foram selecionadas por Stanton L. Catlin, Assistant Director of the Yale University Art Gallery; Thomas M. Messer, Director of the Solomon R. Guggenheim Museum; Ida E. Rubin, Director of Plastic Arts of The Inter-American Foundation for the Arts.

<sup>12</sup> WOOL, Robert M. “The Attraction of magnet.” Magnet: New York. Galeria Bonino, New York, 1964, s.p.

<sup>13</sup> “Latins in Manhattan”. The New York Times. September 20, 1964, X 19. Art.

It is not easy to be a painter in a Latin America Country. Your schools are limited and so are your audience and exposure. You are not quite so isolated as, say, ten years ago, but nonetheless you have relatively few opportunities to see new important work, new ideas and developments from the men who have the power to stimulate your own breakthroughs.<sup>14</sup>

Assim, os Estados Unidos não apenas se tornaram um ponto de referência para artistas, como a cena artística contemporânea se tornou capital político. O artista Arnold Belkin observa que:

This political economic and military violence extends into the area of culture also, in form of ‘help’ from the U. S. as grants and acquisitions designed to ‘foment and encourage Latin American talent.’ (...) The climate of repression that exists in many of Latin American – perhaps most notoriously in Brazil at this moment – is also a major reason for many artists and intellectuals to leave their countries. (...) We come here to participate in the U. S. market, to be recognized and bought by the establishment, that is, the museums and the decaying affluent upper class.<sup>15</sup>

Se, por um lado, os Estados Unidos utilizaram seu protagonismo na cena artística e cultural como forma de atração para os latino-americanos, por outro, o governo brasileiro também favoreceu o fluxo, oferecendo bolsas de estudos. O surgimento deste recurso data do século XIX, quando os artistas buscavam seu aperfeiçoamento no estrangeiro, sendo a Europa o destino exclusivo.<sup>16</sup> Essa prática permaneceu no século XX e sua melhor expressão se

---

<sup>14</sup> WOOL, Robert M. “The Attraction of magnet.” Magnet: New York. Galeria Bonino, New York, 1964, s.p.

<sup>15</sup> BELKIN, Arnold. “Some notes on why Latin American artists come to New York”. Manuscrito localizado no MOMA Queens, datado de fevereiro de 1973, pasta de artista. Belkin acrescentou manualmente as seguintes informações no texto: “This statement was compiled from notes that made for a panel called ‘Why New York’ at the Art Students League in 1972, and from a statement made on a panel on Latin American Culture at the University of Mass. at Amherst in Feb. 1973.” Pode-se ler outra anotação importante no que se refere à realidade brasileira: “this was written before the cup in Chile”.

<sup>16</sup> Essa foi uma prática recorrente nos países da América Latina desde o início dos movimentos de Independência. Ver: LUCIE-SMITH, Edward. *Latin American Art of the 20<sup>th</sup> Century*. London,

tornou o prêmio de viagem ao estrangeiro concedido pelo Salão Nacional de Artes Plásticas. Nessas saídas, é possível detectar que, já a partir do final da década de 1960, Nova York passou a ser referência para os brasileiros, substituindo paulatinamente as cidades europeias. Conforme aqui já enunciado, é inegável a centralidade dessa cidade para as artes, mas deliberadamente foi acionado um maquinário de propaganda para evidenciar essa posição. E dentro dessas engrenagens estariam as representações dos Estados Unidos nas Bienais de São Paulo.

Da mesma forma, aquele país construiu uma imagem de país receptivo aos refugiados europeus no período da Segunda Guerra Mundial.<sup>17</sup> No entanto, esse perfil passaria a conviver com outro: o de país cujo governo apoiava regimes antidemocráticos na América Latina. Os dois polos não deixariam de causar nos artistas um sentimento contraditório de atração e de resistência ao mesmo tempo.

Para concluir essa breve apresentação dos contornos gerais desse primeiro eixo do trabalho, deve-se sinalizar ainda a aproximação entre os governos dos Estados Unidos e do Brasil. Se ela se iniciou na década 1930 com a política da “Boa Vizinhança” de Franklin D. Roosevelt e se intensificou durante a II Guerra, foi no cenário da Guerra Fria e da ditadura civil-militar que se delinearam contornos mais objetivos com implicações diretas no meio das artes visuais. Da mesma forma, a situação política do Brasil favoreceu a intensidade dos fluxos aqui estudados, pois além do contexto político tornar pouco favoráveis as condições de trabalho para os artistas, a censura se intensificou a partir de 1968. Consequentemente, as oportunidades de sair do país passaram a ser consideradas mais seriamente. Por outro lado, aproximar-se dos Estados Unidos foi um desejo manifesto por alguns presidentes militares durante a ditadura, o que pode ser considerado um facilitador desse fluxo.

---

Thames and Hudson, 1993, pp. 79-94. (“From the beginning of the Independence period Latin American governments had regularly offered prizes and bursaries to enable young artists to study elsewhere.” p. 79)

<sup>17</sup> Os Estados Unidos foram o terceiro país receptor de refugiados do Nazismo, logo após a Grã Bretanha e a França.

## Segundo eixo: Trânsitos e política

**Objetivo geral:** Caracterização dos tipos de trânsito dos artistas visuais brasileiros para os Estados Unidos durante as décadas de 1960 e 1970. Aqui se problematizará o uso do termo “exílio” para esses casos e a conveniência da expressão “exílio artístico”. Além disso, se observará como o “exílio artístico” foi uma experiência de *fracasso profissional*. Pertencem a esse universo de análise **somente artistas que receberam algum tipo de bolsa/subsídio** para chegarem aos Estados Unidos.

### **Objetivos específicos:**

- Estudar a terminologia tradicionalmente utilizada para deslocamentos: exílio, expatriação e emigração.
- Analisar as movimentações de artistas ao longo do século XX motivadas por guerras, perseguições políticas (como no caso do Nazismo), diásporas ou ditaduras. Precedentes históricos oferecem subsídios que podem contribuir para se compreender os trânsitos aqui estudados.
- Dimensionar as motivações políticas que impulsionaram o fluxo de artistas brasileiros para os Estados Unidos. Além das relações internacionais e institucionais aqui apontadas, se verificará como a censura e a difícil situação profissional motivaram a comunidade artística a procurar bolsas e auxílios para o exterior.
- Examinar a cena artística de Nova York nas décadas de 1960 e 1970 como “centro das artes”. Dentro desse complexo ambiente, investigar como os brasileiros ali se posicionaram.
- Configurar o “exílio artístico” como experiência de *fracasso profissional*.
- Considerar os casos de exceção ao *fracasso profissional* Roberto De Lamônica, Antonio Henrique Amaral e Lydia Okumura.

### **Qualificação do problema do segundo eixo**

Nenhum dos artistas visuais brasileiros de passagem pelos Estados Unidos se declarou exilado ou se manifestou publicamente em oposição ao regime militar brasileiro, o que não os impossibilitou de serem reconhecidos

pelo meio artístico como tal. Consideravam com cuidado a repercussão que qualquer declaração poderia atingir, sobretudo porque alguns suspeitavam das atividades de vigilância sobre os brasileiros no estrangeiro, assim como dependiam da liberação de seus passaportes pelo Itamaraty. Poderiam, então, mesmo durante o período vivido no exterior, retornar ao Brasil quando quisessem.

Quando se observa mais de perto a experiência do “exílio artístico” verifica-se que a produção dos brasileiros não encontrou ressonância ou espaço no ambiente de Nova York. Muitos artistas quando lá chegaram eram profissionais reconhecidos no Brasil, haja vista terem recebido bolsas ou prêmios de viagem. Porém, as oportunidades por lá foram escassas e muitas ocorreram dentro do circuito latino-americano, que, na realidade, era um espaço periférico dentro do circuito daquela cidade.

Pelo fato de serem julgados a priori pela procedência geográfica, os artistas, na grande maioria dos casos, não tiveram seus trabalhos avaliados. Consequentemente, o “exílio artístico” se transformou em uma experiência de *fracasso profissional* para a quase totalidade dos que o viveram. Também a inexistência de memórias ou de narrativas publicadas sobre o “exílio artístico” e a falta de oportunidades em Nova York dificultaram visualizar um *fracasso profissional* comum. É a partir de escassos depoimentos retirados de cartas e breves declarações dadas à imprensa que se pode conhecer os desapontamentos e as frustrações. Afinal, ao *fracasso* destina-se normalmente a esfera da intimidade e do esquecimento e não a plataforma pública. Por tudo isso, o tempo vivido no estrangeiro acabou se transformando em um dado silencioso no trajeto desses artistas ou então em um período de “aprendizado”.

Em Nova York, nem ao menos se configurou uma comunidade brasileira, pois os artistas preferiram trabalhar de modo isolado. Em reportagem à revista *Manchete*, Lucas Mendes<sup>18</sup> escreveu: “eles criam obras diferentes, vivem longe uns dos outros, pouco ou nunca se veem, mas tem um ponto em comum: são artistas brasileiros vivendo em Nova Iorque. No

---

<sup>18</sup> Lucas Mendes chegou aos Estados Unidos em 1968 após ganhar uma bolsa de estudos oferecida para jornalistas profissionais na World Press Institute e que era financiada por Reader’s Digest. Em seguida, a Bloch Editores lhe contrataria como correspondente em Nova York. Ver: <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/lucas-mendes/trajetoria.htm>, consultado 13 de março de 2015.

Brasil, ganharam prêmios, foram exaltados, imitados. Na América, estão lutando sozinhos para conseguirem o mesmo.”<sup>19</sup> Ele se referia a Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Roberto De Lamônica e Ivan de Freitas.

De Lamônica foi um dos raros a fixar residência nos Estados Unidos e chegou a comercializar suas gravuras. Mas foi como professor na Art's Student League que se manteve financeiramente, se tornando um qualificado formador de gravuristas na instituição. Ainda quando no Brasil, utilizava prioritariamente preto e branco em seus trabalhos e com a mudança de país a cor entraria em suas gravuras: “os EUA oferecem grandes recursos técnicos. Aqui encontramos toda a matéria-prima na loja da esquina, tudo pronto e mastigado. (...) aqui me desinibi por completo”, disse ele.<sup>20</sup>

Amílcar de Castro manifesta o mesmo entusiasmo pela cidade:

O meio nova-iorquino, com sua quantidade de museus, dá um incentivo enorme, embora o brasileiro não tenha nada a aprender aqui. (...) As vantagens aqui são sobretudo técnicas. Em Nova Iorque o escultor encontra dezenas de oficinas especializadas só com o material com que lido. O acabamento, o polimento, enfim, o cuidado com o seu trabalho é absoluto.<sup>21</sup>

Por sua vez, Ivan de Freitas declarou para Mendes que se dispunha “a fazer qualquer tipo de concessão”, desde que pudesse permanecer em Nova York e levar adiante as suas pesquisas. Disse ainda que realizava biscates, mas se recusou a revelar precisamente o que fazia, preferindo dizer que vivia de “expediente”: “seu visa expira[ria] brevemente e ele esta[ria] tentando todos os recursos para renová-lo e continuar na ‘cidade mecanizada onde o aço, o vidro e o alumínio fazem a paisagem”, afirmou o repórter.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> MENDES, Lucas. “Nossos homens em Nova Iorque”. Revista Manchete, s.d., s.p. Recorte localizado no Projeto HO.

<sup>20</sup> Depoimento de Roberto De Lamônica. In: Lucas Mendes. “Nossos homens em Nova Iorque”. Revista Manchete, s.d., s.p. Recorte localizado no Projeto HO.

<sup>21</sup> Depoimento de Amílcar de Castro. In: Lucas Mendes. “Nossos homens em Nova Iorque”. Revista Manchete, s.d., s.p. Recorte localizado no Projeto HO.

<sup>22</sup> MENDES, Lucas. “Nossos homens em Nova Iorque”. Manchete, s.d., s.p. Recorte localizado no Projeto HO.

Sobre a matéria, resta mencionar que, apesar dos percalços das trajetórias e da inexistência de conquistas que relata, ela apresenta um tom laudatório no título, “Nossos homens em Nova Iorque”, além de conferir aos entrevistados a condição de desbravadores e conquistadores. O entusiasmo manifestado se somava às perspectivas promissoras no horizonte de cada um deles.

As dificuldades financeiras não eram poucas. Os quinhentos dólares pagos pelo Prêmio de Viagem ao Exterior não eram suficientes para uma vida confortável e despreocupada na cidade. A realidade dos bolsistas da Fundação Guggenheim era melhor porque recebiam o equivalente a mil dólares por mês. Para compreender essa dimensão de valores, o aluguel de um apartamento no East Village na Segunda Avenida, em prédio onde moravam Leandro Katz e também Hélio Oiticica em 1970, custava duzentos e cinquenta dólares. Nessa realidade, muitos tiveram que encontrar formas complementares de remuneração, como Gerchman, que foi trabalhar numa fábrica de esculturas e múltiplos. Afinal, ele viajou acompanhado da mulher, a também artista Anna Maria Maiolino, e os dois filhos. Antonio Henrique Amaral, por sua vez, encontrou uma situação econômica mais confortável porque vendeu inúmeras pinturas para um colecionador de arte latino-americana. Já Regina Vater, que dividiu sua estadia entre a cidade norte-americana e Paris, preferiu viver de forma muito modesta em ambas.

Se não houve espaço na cena artística norte-americana para o que esses personagens levavam em suas bagagens, a adaptação e a experimentação tornaram-se atitudes constantes. Saídos do Brasil como profissionais reconhecidos, a situação precária e restritiva os impeliu a criarem novas identidades profissionais frente ao anonimato e à regressão experimentada durante esse “exílio artístico”. E, para muitos, a esfera de convivência latino-americana lhes garantiu, ao menos, uma pequena órbita de gravitação e interlocução.

### Terceiro eixo: Poéticas do “exílio artístico”

**Objetivo geral:** Estabelecer contornos mais específicos para a poética desenvolvida no “exílio artístico”, que se caracteriza pela portabilidade, miniaturização, efemeridade, fragilidade e reproduzibilidade. Verificar as

relações entre as obras produzidas com temas como memória, identidades residuais e geografias imaginárias.

#### **Objetivos específicos:**

- Reconhecer os problemas de adaptação dos artistas ao novo ambiente.
- Verificar a frequência da produção e a relação com o espaço de trabalho.
- Analisar as características materiais dos trabalhos realizados e o interesse por suportes tecnológicos e inovadores.
- Discutir as mostras/exposições nas quais eles participaram.
- Comparar individualmente as obras realizadas no “exílio artístico” com trabalhos anteriores e posteriores.
- Relacionar as produções individuais com o conjunto dos artistas implicados na pesquisa.

#### **Qualificação do problema do terceiro eixo**

Na nova cidade, foi necessário adaptar e escolher materiais para a realização dos trabalhos. Amílcar de Castro, por exemplo, precisou substituir o ferro, matéria prima por excelência de suas esculturas, pelo aço e alumínio. Diante da maleabilidade característica deles, as tradicionais operações de dobrar e cortar o ferro, próprias de sua poética artística, foram trocadas pelo encaixe e engate, mais adequados à flexibilidade dos novos materiais. Desse modo, o conjunto realizado nos Estados Unidos reflete um “estado de suspensão” em sua poética, não apenas porque os materiais utilizados são mais voláteis, mas, sobretudo, porque as soluções entre as variadas formas geométricas fazem com que esses trabalhos ganhem leveza e instabilidade. Algumas esculturas, inclusive, podiam ser manipuladas pelo observador. Da mesma forma, as superfícies reflexivas dos materiais e os engates entre as partes conferiam acentuados aspectos dinâmicos às obras. Assim, a produção de Amílcar nos Estados Unidos condiz com um transcurso de instabilidade e imprecisão, próprias uma vida em trânsito. Quando de volta ao Brasil, o processo criativo do artista com o ferro, a dobra e o corte retoma o seu antigo rumo.

A permanência efêmera e instável nos Estados Unidos, sobretudo para os que não queriam voltar para o Brasil devido aos riscos da ditadura, acabou por motivar formas de conexões com o novo lugar. A cena de Nova York, complexa e diversificada, acabou por estimular muitos a explorarem suportes tecnológicos, como a fotografia e o vídeo. Se normalmente a máquina fotográfica é peça obrigatória na bagagem dos viajantes, inúmeros artistas a utilizaram para criar formas de vínculo com o novo espaço. Melhor dizendo, se ao longo da história a fotografia vem sendo analisada como o suporte da fragmentação e da descontextualização, nos casos aqui estudados percebe-se um uso para além dessa tradição. Por suas características indiciais, a fotografia acabou se tornando um suporte possível para a expressão de resistência frente à instabilidade vivida. Fazendo uso da “transparência” do aparelho fotográfico, artistas “capturaram” o novo espaço geográfico de modo a poder instrumentalizá-lo e manipulá-lo para criar narrativas próprias. No trabalho *Air*, por exemplo, Gerchman posicionou sua escultura, realizada com aço inoxidável vazado, de forma a transformar os arranha céus de Manhattan em diminutos personagens no fundo em sua composição.

Gerchman, que se projetara no Brasil por explorar o universo visual da urbe carioca, acabou abandonando os acentos locais e nacionalistas em seu período nova-iorquino. Motivado pela leitura de *Tristes Trópicos* de Levis Strauss, começou a explorar questões antropológicas e indígenas, buscando delinear uma distinção identitária naquele universo de artistas estrangeiros. A temática indígena parecia lhe oferecer uma linhagem “autóctone” e, ao mesmo tempo, distante de conexões com a brasilidade ufanista oficial promovida pelo regime militar. Por outro lado, se durante a sua permanência em Nova York abandonou os pincéis e trabalhou com palavras, esse processo não pode ser creditado ao ambiente conceitual norte-americano. Além de já ter realizado palavras/esculturas no Rio de Janeiro, ele acabou aproximando os seus trabalhos da poesia concreta e das proposições próprias do Neoconcretismo. Compreendeu que o Concretismo e o Neoconcretismo eram as poéticas que alavancariam a arte brasileira no cenário internacional.

Já a artista Anna Maria Maiolino chegou em Nova York no final de 1968, com os dois filhos ainda pequenos e acompanhando o então marido Rubens Gerchman. O sentir-se estrangeira e o processo de adaptação lhe eram experiências conhecidas, pois, italiana de nascença, aos dozes anos

mudou-se com a família para a Venezuela e aos dezoito para o Brasil. Seus primeiros trabalhos, apresentados em mostras no Rio de Janeiro, eram de cunho figurativo e permeados de referências autobiográficas. Apesar disso, o componente político e social, tão presentes na produção brasileira da década de 1960, não deixou de dar seus lampejos em alguns de seus trabalhos, como na xilogravura *Herói*. Nessa imagem, próxima estilisticamente das estampas de cordel da cultura popular brasileira, o protagonista é um esqueleto militar paramentado e devidamente condecorado.

Para Maiolino, a estadia em Nova York não foi produtiva. Sem falar a língua do país, com os afazeres domésticos e o cuidado com os dois filhos, as atividades artísticas limitaram-se à escrita e ao desenho. As memórias da artista sobre essa experiência revelam a ocupação de um lugar profissional indeterminado, já que era identificada como estrangeira e “mulher de artista”:

Recordo que em nosso loft no Bowery, em 1970, um jornal do Brasil, não me lembro qual, fez uma reportagem sobre os artistas brasileiros que estavam vivendo em Nova York naquele momento.<sup>23</sup> Estavam Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Ivan Freitas, Roberto De Lamônica e, claro, meu próprio marido, Rubens Gerchman. Ninguém me convidou para participar da reportagem e me coube passar a bandeja com o café. (...) De nada me havia valido participar das exposições Opinião 66 e Nova Objetividade, em 1967. A culpa seria minha? Era evidente que meus colegas e meu marido me viam como uma estrangeira. E tinham sua parcela de razão. Só me restava seguir adiante com o projeto de me construir como pessoa e como artista.<sup>24</sup>

O fato de não ser brasileira pode ter motivado a exclusão da reportagem que tratava dos “nossos homens em Nova York”. Porém, o caso revela os lugares pré-determinados em que o protagonista costuma ser o marido enquanto a esposa ocupa a invisibilidade dos bastidores. Num

---

<sup>23</sup> Trata-se da reportagem de Lucas Mendes mencionada anteriormente.

<sup>24</sup> “Helena Tatay conversa com Anna Maria Maiolino”. In: TATAY, Helena. *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 41.

determinado momento, essa configuração se tornou desconfortável e Maiolino precisou demarcar seu território de autonomia . Para ela era

urgente conquistar um mínimo de independência econômica. Porque, se você é dependente (...), instala-se uma ruptura interna que mina qualquer propósito. Assim, procurei ter uma profissão paralela à produção artística e comecei a frequentar um ateliê de estampagem de tecidos, no qual trabalhava ilegalmente, como faziam os imigrantes, durante as horas em que Verônica [a filha] estava na creche e Micael [o filho], na escola. Pode-se imaginar que não me sobrava tempo.<sup>25</sup>

Apesar da falta de reconhecimento profissional e das dificuldades para desenvolver a sua poética, não faltaram a ela os estímulos de colegas. Depois daquela reportagem, segundo Maiolino, Helio Oiticica percebeu o seu mal-estar e lhe sugeriu que carregasse uma caderneta de bolso para anotar e escrever, já que isso não lhe demandaria grandes espaços. Ela assim o fez e declarou: “comecei a fazer anotações na cadernetinha. Eram palavras-sentimentos, esboços de pequenas histórias visuais. Alguns se transformaram em super-8, outros acabaram dando origem à série ‘Mapas Mentais’, que fiz de 1971 a 1976.” Esses apontamentos se tornaram núcleos de ideias que se desenvolveriam no processo criativo da artista: “as palavras com o seu peso e significado, originaram metáforas de sentimentos, em uma ânsia de encontrar respostas para as muitas questões da minha vida pessoal e também constituíram uma forma de elaborar o reencontro com a ditadura militar ao regressar ao Brasil.”<sup>26</sup>

O talento de Maiolino também não passaria despercebido para Luis Camnitzer e Liliana Porter, artistas responsáveis pelo Pratt Graphics Center, que concederam a ela uma bolsa. A permanência de seis meses naquele espaço lhe possibilitou retornar às atividades artísticas e dar novos direcionamentos à sua produção, além de encorajá-la a mudanças de ordem pessoal: “essa volta ao trabalho depois de um longo tempo de inatividade me

---

<sup>25</sup> Idem, op. Cit., p. 41.

<sup>26</sup> Idem, op. Cit., p. 42.

ajudou a redefinir minha vida. Decidi me separar de Rubens [Gerchman] e regressar ao Brasil.”<sup>27</sup>

A relevância do Pratt Graphics Center na carreira da artista pode ser mensurada no abandono definitivo da figuração e no início de exercícios com a geometria e a exploração do espaço das folhas de papel, experimentações desmembradas ao longo de toda a sua carreira. Deu-se início, ainda, à série intitulada Mapas Mentais (1971-1976), em que palavras e formas se organizam poeticamente no espaço do papel. Em *Capítulo I*, série Mapas Mentais, de 1971, por exemplo, palavras de cunho biográfico foram colocadas em um tabuleiro quadriculado. No centro de cada um dos quadrados, pode-se ler o nome do então marido, dos filhos, os lugares onde nasceu e por onde passou e inúmeros termos referentes a sentimentos e sensações. O uso da expressão ‘mapa’ não deixa de remeter à geografia e às demarcações nacionais-identitárias. Afinal, o tema do espaço foi frequente nas obras realizadas no “exílio artístico”. No caso dos Mapas Mentais de Maiolino, ela criou uma geografia psíquica e autobiográfica onde palavras, aprisionadas em uma rigidez geométrica, estabelecem uma cartografia ficcional.

Depoimentos contemporâneos da artista revelam o desconforto nos espaços transitados por ela:

Havia muitos artistas latino-americanos vivendo ali e a maioria éramos autoexilados, não porque estivéssemos sendo perseguidos pela ditadura, mas porque era muito difícil produzir arte no estado de repressão em que nos encontrávamos na América Latina. Eu me sentia desconfortável, porque era como tentar comer migalhas da mesa dos ricos, e da mesa de um país que estava apoiando as ditaduras em nosso continente.<sup>28</sup>

O retorno ao Brasil tampouco foi fácil. Maiolino precisou encontrar formas de sobrevivência financeira, mas dessa vez sem deixar de lado a sua produção poética. “Em tudo tinha que começar do zero: retomar minha carreira, conseguir me manter financeiramente sem um companheiro ao lado

---

<sup>27</sup> Idem, op. Cit., p. 42.

<sup>28</sup> Idem, op. Cit., p. 41.

que me representasse, porque ainda era uma sociedade na qual o homem representava a mulher (...).”<sup>29</sup>

Se no Brasil das décadas de 1960 e 1970 a questão de gênero tem nas artes um capítulo significativo, quando se analisa o fluxo de saída do país, é possível ainda identificar artistas que, por serem afrodescendentes, ou por tratarem desses temas em suas obras, buscaram espaços profissionais menos restritivos onde seus trabalhos puderam receber maior reverberação. Para esses casos, portanto, o uso da expressão “exílio artístico” mostra-se mais uma vez pertinente.

Abdias do Nascimento, uma das maiores lideranças do movimento negro, rememorou o desconforto que sentia no período em vivia no Brasil:

havia o equívoco de querer se ‘civilizar’, a expectativa de ser ‘compreendido’ pelas elites do país. A ‘integração’ significava um esforço para que a cultura negra fosse reconhecida pela sociedade brasileira, e são as elites (brancas) que controlam os mecanismos de reconhecimento e de prestígio. Então, circulávamos num meio que não era exatamente o nosso, sempre aquela ambiguidade, pedindo apoio, buscando patrocinadores, usando a linguagem e os contatos de gente que não só explora o negro economicamente, como ignora e despreza a sua cultura.<sup>30</sup>

Financiado pela Fairfield Foundation, ele foi em 1968 para os Estados Unidos com uma bolsa direcionada a entidades culturais negras. Em depoimento a Tulio Custodio, declarou ter sido Judith Illsley Gleason, especialista em cultura africana, que, após ter se sensibilizado com o seu estado de penúria financeira, o ajudou a conseguir a viagem.<sup>31</sup>

Segundo Frances Stonor Saunders, a Fairfield Foundation, criada em 30 de janeiro de 1952, era uma das inúmeras fundações de fachada que serviam para encobrir atividades da CIA, especificamente o patrocínio do

---

<sup>29</sup> Idem, op. Cit., p. 42

<sup>30</sup> CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa; RAMOS, Jovelino (org.), *Memórias do exílio*. Brasil 1964-1977. São Paulo: Editora Livraria Livramento, 1976, p. 43

<sup>31</sup> CUSTÓDIO, Tulio Augusto Samuel, “Construindo o (auto)exílio: Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981. Dissertação apresentada ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011, p. 69.

governo norte-americano ao Congresso pela Liberdade Cultural. Segundo a autora, a instituição se apresentava oficialmente com a proposta de:

estimular a expansão e o intercâmbio constantes de conhecimento nos campos das artes, letras e ciências,(...) assistência a organizações cujos programas tendam a fortalecer os laços culturais que ligam as nações do mundo, e a revelar a todos os povos que partilham das tradições de uma cultura livre dos perigos intrínsecos que o totalitarismo cria para o desenvolvimento intelectual e cultural.<sup>32</sup>

Embora o envolvimento da CIA com atividades artísticas e intelectuais já tivesse sido parcialmente revelado pela imprensa norte-americana durante a década de 1960, a amplitude e os pormenores das ações foram mais bem conhecidos a partir do lançamento do livro de Saunders, em 1999. A Fairfield Foundation, por exemplo, para tentar disfarçar as suas conexões com a CIA, concedeu na década de 1960 centenas de financiamentos para artistas e intelectuais, assim como para associações e instituições. Na categoria “Viagens e Estudos”, por exemplo, receberam financiamento a escritora e crítica literária, Mary McCarthy, o pintor chileno Victor Sanchez Ogaz, o poeta Derek Walcott, entre outros.<sup>33</sup>

Não foram localizados documentos ou registros sobre as prerrogativas do auxílio concedido a Abdias e tampouco a respeito de suas atividades durante a vigência da bolsa. Mas é pouco provável que ele conhecesse o perfil da Fairfield Foundation. Sabe-se que durante o financiamento viveu um período intenso, como ele mesmo revelou à amiga Virgínia em um pequeno manuscrito anotado no catálogo de sua primeira mostra: “andado numa roda-viva: México, Los Angeles, San Francisco.”<sup>34</sup>

Com o término da bolsa de dois meses, mesmo passando por dificuldades, próprias de um estrangeiro sem recursos nos Estados Unidos, optou por permanecer em Nova York. Anna Bella Geiger, que na ocasião

---

<sup>32</sup> SAUNDERS, Frances Stonor, *Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria Cultural*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2008, p. 144.

<sup>33</sup> SAUNDERS, Frances Stonor, *Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria Cultural*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2008, p. 385.

<sup>34</sup> *The Harlem Art Gallery*, New York, 1969, s.p., assinado e datado de 13/3/69. Material localizado no arquivo IPEAFRO, Rio de Janeiro.

acompanhava o marido Pedro Geiger, que dava um curso na Columbia University, lembra-se de recebê-lo para o jantar com certa frequência e que, por questões econômicas, o prato servido era sempre macarrão.<sup>35</sup> Também na biografia de Abdias, Elisa Larkin Nascimento<sup>36</sup> relatou que para sobreviver ele recolhia cascos de Coca-Cola e os trocava no supermercado por centavos. Lembrava ele que “cinco cascos davam para comprar um bife de chã.”<sup>37</sup>

Apesar dessas agruras, foi no apartamento de Ann Bagley e seu marido em Nova York, onde Abdias ocupava por camaradagem um dos quartos, que ele começou a pintar, aproveitando sobras de tinta da anfitriã que era artista.<sup>38</sup> Vivendo nesse cenário de contenção, compreende-se o seu entusiasmo quando um de seus trabalhos foi adquirido, em 1969, por um departamento da Columbia University no valor de mil dólares. Confessou ter sido para ele “uma verdadeira alegria. Não tanto pelo dinheiro em si (...) mas pelo reconhecimento.”<sup>39</sup>

Dedicadas aos temas dos orixás e dos ícones da cultura religiosa africana no Brasil, suas imagens não tardariam a ocupar espaços em instituições, demanda essa que acabou por impulsionar a sua atividade como pintor. No entanto, os lugares em que expôs eram basicamente espaços universitários, vinculados a departamentos especializados em temas afro-americanos ou porto-riquenhos e galerias ou museus voltados à cultura negra. Muitos deles também o receberam como professor visitante ou palestrante.<sup>40</sup> Ou, então, as exposições das pinturas vinculavam-se a eventos voltados aos temas dos afrodescendentes. Desse modo, suas telas não adentraram o circuito tradicional de museus e galerias de arte.

Se Abdias se projetou nos Estados Unidos como pintor, quando saiu do Brasil era conhecido apenas como dramaturgo e escritor. Sua pintura

<sup>35</sup> Entrevista de Anna Bella Geiger concedida à autora, Rio de Janeiro, 09 de julho de 2015.

<sup>36</sup> Elisa Larkin Nascimento foi a terceira esposa de Abdias do Nascimento, com quem teve um filho.

<sup>37</sup> NASCIMENTO, Elisa Larkin, *Abdias Nascimento: grandes vultos que honraram o Senado*. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014, p. 208.

<sup>38</sup> NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Abdias Nascimento: grandes vultos que honraram o Senado*. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014, p. 207.

<sup>39</sup> CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa; RAMOS, Jovelino (org.), *Memórias do exílio*. Brasil 1964-1977. São Paulo, Editora Livraria Livramento, 1976, p. 48.

<sup>40</sup> Em 1968, foi conferencista-visitante da Yale University, School of Dramatic Arts (New Haven). Já em 1969, foi *Visiting Fellow* por um semestre no Centro para as Humanidades da Wesleyan University (Middletown, Connecticut). Em 1971 tornou-se professor na State University of New York Scholl (SUNYAB) em Buffalo, no Puerto Rican Studies Center, onde Abdias acabou por fundar a cadeira de Culturas Africanas no Novo Mundo. Lá permaneceu como *tenure professor* até 1981. Em seguida, retorna ao Brasil como uma das mais importantes figuras em defesa das questões dos afrodescendentes no país. Faleceu em 2011.

havia sido iniciada de modo “autodidata”, em seu apartamento em Copacabana em 1968. Desde então, suas pinturas se mantiveram conectadas ao imaginário de formas e figuras próprias dos afrodescendentes brasileiros, sem apresentar preocupações com os problemas próprios da tradição da história da pintura ocidental. Suas imagens revelavam a permanência da cultura africana no meio brasileiro, fato contrastante com a realidade norte-americana em que a cultura visual africana era praticamente invisível.

Na quase totalidade das análises sobre os trabalhos de Abdias, o tema ganha relevância em detrimento dos aspectos plásticos das imagens. Tony Northern, por exemplo, diz que: “the black artist is entrusted with the obligation of creating new forms and symbols to represent our black Gods and Heroes. Before there can evolve a new form of black symbolism, black artists must acquaint themselves with the traditional gods and myths of our forefathers and move on from there.”<sup>41</sup>

Como Abdias não dominava a língua inglesa, dizia que suas pinturas eram uma forma de instrumento intermediário:

Bloqueado pelo inglês, desenvolvi uma nova forma de comunicação. Ao invés de aprender a falar bem uma outra língua, descobri que possuía uma outra forma de linguagem dentro de mim mesmo: descobri que podia pintar; e pintando eu seria capaz de mostrar o que palavras nenhum diria. (...) Em minha pintura procuro distinguir entre os símbolos e mitos que só existem como tradição, e aqueles que preenchem necessidades do nosso tempo, podendo abrir uma perspectiva de futuro. (...) Meus orixás não estão imobilizados no tempo e no espaço. São forças do presente.<sup>42</sup>

A falta de domínio dos códigos linguísticos e a sensação regressiva resultante dessa condição sempre motivaram os estrangeiros a retornarem aos seus países de origem. No caso de Abdias, mesmo assim ele conseguiu trabalhar em uma universidade norte-americana, proferindo seus cursos e palestras em português ou contando com a ajuda de tradutores. Acreditou

<sup>41</sup> NORTHERN, Tony. *Abdias do Nascimento*. The Harlem Gallery, March 14 to April 6, 1969, s.p.. O espaço da galeria era na 7th Avenue, número 2133, Nova York.

<sup>42</sup> CAVALCANTI, Pedro Celso Uchoa; RAMOS, Jovelino (org.), *Memórias do exílio*. Brasil 1964-1977. São Paulo, Editora Livraria Livramento, 1976, p. 49

que suas pinturas se tornaram objetos comunicativos, talvez por estarem elas envolvidas em uma mística religiosa reveladora, carregadas de camadas simbólicas que lhes imprimiam excepcionalidade.

Cabe ressaltar aqui que a atividade de Abdias do Nascimento como pintor nos Estados Unidos representa apenas uma de suas facetas. O que aqui se pretendeu apresentar foi a relação de sua viagem com a “política de atração”. Se após o término da bolsa ele optou por permanecer naquele país, seguramente foi por estar receoso frente aos desdobramentos da ditadura militar brasileira e avaliou os riscos que poderia correr na sua volta. Para essa estadia, a abertura das instituições às reivindicações dos afro-americanos deve ser considerada, pois igualmente deu trânsito favorável para seus trabalhos naquele país.

### **3) Justificativa: (escopo acadêmico e científico)**

O projeto aqui apresentado pretende ser a etapa final da pesquisa sobre o trânsito de artistas brasileiros que seguiram para os Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970. O trabalho teve início em 2006, a partir do recebimento da Bolsa Produtividade do CNPq, que pretendia mapear as atividades dos artistas naquele país. No entanto, o escopo da pesquisa foi alargado após um estágio em 2011 na Brown University, financiado pela FAPESP.<sup>43</sup> Na ocasião, a consulta a documentos de instituições norte-americanas possibilitou identificar um interesse político por parte de setores estadunidenses em receber esse contingente de pessoas. Desde então, o número de arquivos se ampliou, assim como a quantidade de personagens e de instituições envolvidas nos problemas aqui sucintamente discutidos.

No estágio atual do trabalho as fontes documentais prioritárias já foram recolhidas, bem como realizadas as entrevistas. Esse processo foi possível devido ao apoio do CNPq, o Edital Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas, de 2012 e o Projeto Universal 14/2013, que possibilitou viagens de pesquisa para cidades brasileiras e norte-americanas.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Projeto: “Trânsitos e exílios: artistas brasileiros nos Estados Unidos durante a ditadura militar no Brasil.” Modalidade: Bolsa de Pesquisa no Exterior. Período: 01 de setembro de 2011 a 29 de fevereiro de 2012. Local: Brown University – Providence, EU.

<sup>44</sup> CNPq - Edital MCTI/CNPq /MEC/CAPES Nº 18/2012 - Ciências Humanas, Sociais e Sociais Aplicadas, Valor: R\$ 21.000, 00, vigência: 01/12/2012 a 01/12/2014 e Chamada Pública MCTI/CNPq

Embora o tema do deslocamento e do exílio já apresentem uma fortuna crítica considerável em outros campos do conhecimento, como a literatura, por exemplo, na historiografia das artes visuais brasileira ainda não se construiu um corpo teórico, sobretudo, a respeito do período aqui proposto, de 1961 a 1979. Portanto, a investigação apresenta um conteúdo inédito na área.

Desse modo, **o propósito da solicitação do Ano Sabático do IEA é para que se possa dedicar tempo exclusivo para a elaboração final do trabalho e torná-lo público na forma de livro.**

#### **4) Impactos científicos e sociais**

Espera-se que a divulgação dos resultados finais dessa investigação possam estimular um debate a respeito da *neutralidade* dos deslocamentos dos artistas durante as décadas de 1960 e 1970 e suas relações com o contexto da Guerra Fria. Desse modo, a historiografia poderia reativar o interesse por temas não muito frequentes no campo das artes visuais, como cooptação, cumplicidade, resistência e dependência de financiamentos. Igualmente, a experiência do “exílio artístico” como um fenômeno coletivo possibilita análises que ultrapassam a esfera biográfica, tradicional na história da arte brasileira, assim como estabelecer uma genealogia entre as obras realizadas no “exílio artístico” com a produção contemporânea de arte.

Também a revelação de documentos com posições institucionais políticas para o meio artístico pode gerar pesquisas subjacentes. As primeiras ressonâncias já se encontram em trabalhos acadêmicos em desenvolvimento no programa de Artes Visuais da ECA/USP, a saber: **“Ask me send these fotos to you’: trabalhos de Alair Gomes no circuito norte-americano”**, dissertação de André Pitol e **“As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período de redemocratização brasileira (1974-1989)”**, tese de Fabrícia Jordão, ambas sob minha orientação.

## 5) Áreas do conhecimento/ Metacuradoria

Das quatro “Metacuradorias” apresentadas o projeto aqui exposto se inscreve mais diretamente dentro da linha ‘Abstração’. Tal inserção se justifica pelo recorte temático e temporal da pesquisa, assim como por seu caráter prioritariamente histórico, teórico e crítico.

## 6) Plano de trabalho e metodologia

As etapas expostas a seguir acompanham a sistematização apontada nos três eixos temáticos que estruturam a pesquisa.

### a) Eixo “políticas de atração”:

- i) Revisão bibliográfica e análise documental de material relacionado ao Departamento de Estado e às instituições dos Estados Unidos que concederam bolsas e auxílios para os artistas brasileiros implicados nessa pesquisa: OEA, Guggenheim Foundation, Fairfield Foundation e Pratt Institute (Pratt Graphics Center).
- ii) Análise das premiações pontuais: Salão Esso - Standard Electric e *International Telephone and Telegraph*. Localizar informações nos periódicos da época.
- iii) Elaboração de tabela com os premiados Salão Nacional - Prêmio Viagem ao Exterior.
- iv) Organização de banco de imagens dos artistas Josely Carvalho, Raymundo Collares, Antonio Maia e Ivan Freitas. Conexões das viagens com as obras realizadas. Observação das mostras de Collares e Maia realizadas no BACI em Washington D.C.
- v) Redação de *paper* a ser apresentado no Congresso da LASA “A instrumentalização das artes: o Brazilian-American Cultural Institute em Washington D.C.” (Painel: “Repensando a ditadura militar brasileira: novos olhares, novos fontes, novas conclusões”)
- vi) Redação preliminar do eixo “políticas de atração”

### b) Eixo: Trânsitos e política

- i) Problematização do termo “exílio artístico”.

- ii) Estudo do deslocamento de artistas e o uso dos termos exilados, expatriados, refugiados e migrantes.
- iii) A experiência do “exílio artístico” como *fracasso profissional*: a cena artística de Nova York
- iv) Elaboração de banco de imagens/dados dos artistas Amílcar de Castro, Helio Oiticica, Antonio Dias, Avatar Moraes e Regina Vater.
- v) Redação de paper a ser apresentado no Congresso da BRASA “Exílio Artístico como Espaço de Fracasso Profissional” (Painel: “Espaços entre Artes. Arquitetura, fotografia, cidade)
- vi) Redação preliminar do eixo “trânsitos e política”

**c) Eixo: Poéticas do “exílio artístico”**

- i) Elaboração de banco de imagens/dados dos artistas Roberto De Lamônica, Cildo Meireles, Maureen Bisilliat e Lydia Okumura.
- ii) Análise do conjunto das produções artísticas realizadas nos Estados Unidos.
- iii) Características da *poética do exílio artístico*.
- iv) Análise da circulação no Brasil dos trabalhos realizados durante o “exílio artístico”
- v) Redação preliminar do eixo “poéticas ‘exílio artístico”

**d) Revisão dos textos produzidos sobre os três eixos da pesquisa**

**e) Redação final da pesquisa**

**Metodologia**

Para levar adiante os três eixos que sustentam esse trabalho, o método aqui utilizado combina três elementos: a análise teórica, as constatações empíricas e os testemunhos. Assim, uma base documental diversificada – constituída por livros, catálogos de exposições coletivas e individuais, entrevistas, *folders*, fotografias de eventos, ofícios, cartas, relatórios, memorandos, artigos de jornais de época, boletins informativos e depoimentos - sustenta a formulação das hipóteses aqui apresentadas.

Devido às motivações políticas específicas que impulsionaram os trânsitos aqui estudados, ressalta-se que o recorte temporal limita-se ao

período de 1961, ano de lançamento da Aliança para o Progresso, até 1979, ano da promulgação da Lei de Anistia no Brasil. Isso porque no final da década de 1970 o campo artístico e cultural brasileiro retrata uma nova conformação a partir dos incrementos da Funarte para diversas cidades brasileiras, da criação do Espaço ABC no Rio de Janeiro, das atividades da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu de Arte Contemporânea da USP. Ou seja, mesmo antes do fim da ditadura militar, o sistema das artes inaugurou um novo ciclo.

Também se faz necessário ressaltar que o recebimento de algum tipo de bolsa ou prêmio de viagem se tornou critério adotado para a seleção dos artistas aqui implicados (ver tabela abaixo). De outro modo, seria difícil não apenas rastrear as atividades desenvolvidas nos Estados Unidos, como igualmente compreender o que aqui se denomina “política de atração”.

Já para o desenvolvimento específico do conceito de “poética do exílio”, primeiramente são restabelecidas as trajetórias individuais de cada um dos artistas da pesquisa. Ou seja, se recupera o percurso cronológico de saída e de retorno ao Brasil, incluindo uma mapa das atividades e das participações na cena artística nova-iorquina. Além disso, são analisados os trabalhos produzidos durante o “exílio artístico” resgatados em catálogos, folders, documentos de arquivos, recortes de jornais, cartas e reproduções em geral. Esse agrupamento, que engendra um significativo banco de dados, possibilita um estudo comparativo entre as obras de um mesmo artista, assim como entre outros nomes implicados nesse estudo.

<b>Artista</b>	<b>Bolsa</b>	<b>Ano</b>
Josely Carvalho	OEA	1964
Roberto De Lamonica	Guggenheim Fellowship	1965
Amílcar de Castro	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1966
	Guggenheim Fellowship	1967
	Guggenheim Fellowship	1971
Rubens Gerchman	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1967
	Guggenheim Fellowship	1978
Ivan de Freitas	<i>International Telephone and Telegraph Corporation (ITT )</i>	1968
Abdias do Nascimento	Fairfield Foundation	1968
Antonio Maia	Salão Esso - Standard Eletric	1968
Cildo Meireles	Salão da Bússola	1969
Raymundo Collares	Salão Esso - Standard Eletric	1970
Helio Oiticica	Guggenheim Fellowship	1970
Maureen Bisilliat	Guggenheim Fellowship	1970
Anna Maria Maiolino	Pratt Institute (Pratt Graphics Center)	1971
Regina Vater	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1972
	Guggenheim Fellowship	1980
Antonio Dias	Guggenheim Fellowship	1971
Antonio Henrique Amaral	Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior	1973
Avatar da Silva Moraes	Guggenheim Fellowship	1973
Lydia Okumura	Pratt Institute (Pratt Graphics Center)	1974

## 7) Cronograma

1º bimestre	Revisão bibliográfica e análise documental do primeiro eixo “políticas de atração” Elaboração de <i>paper</i> para o Congresso da BRASA
2ª bimestre	Redação do primeiro eixo do trabalho: “políticas de atração”. Elaboração de <i>paper</i> para o Congresso da LASA
3º bimestre	Estudo da bibliografia sobre exílio, expatriados, refugiados, migrantes e deslocamento de artistas (Segundo eixo) Redação do segundo eixo “trânsitos e política”
4º bimestre	Revisão bibliográfica e análise documental do terceiro eixo “poéticas do ‘exílio artístico’
5º bimestre	Redação do terceiro eixo “Poéticas do ‘exílio artístico’”
6º bimestre	Revisão dos textos produzidos e compilação final da pesquisa

## 8) Elaboração de trabalhos científicos (*papers*, livros e outros)

- a) Publicação do livro com os resultados da pesquisa
- b) Participação em congressos e seminários nacionais e internacionais: em março de 2016 – Congresso da BRASA (trabalho aceito); em maio de 2016, Congresso da LASA (trabalho aceito); em setembro de 2016 CBHA
- c) Apresentação da pesquisa em seminário interno do IEA
- d) Organização de um congresso internacional: *Trânsitos e deslocamentos: entre o artístico e o político*  
Convidados internacionais (Ordem de apresentação das comunicações)  
**Fabiana Serviddio** (Argentina): Tema - “Intercambios culturales Panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial”

**Claire Fox** (Estados Unidos): Tema - “Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War”

**Andrea Giunta** (Argentina): Tema - “Estrategias de internacionalización del arte argentino en los sesenta”

**Isabel Plante** (Argentina): Tema - “Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta”

**Para esse congresso também seria lançado um *internacional call for paper*** com o propósito de localizar pesquisa paralelas a esse tema e trazê-las para o congresso. Além disso, seria possível formar uma rede internacional de investigadores que desenvolvem pesquisas com temas similares.

- e) Publicação dos textos do congresso *Trânsitos e deslocamentos: entre o artístico e o político*

## 9) Referências bibliográficas

ALMEIDA, Ana Maria [et al]. *Circulação internacional e formação intelectual das elites brasileiras*. Campinas, Ed. UNICAMP, 2004.

ANGEL Félix. “The Latin American Presence”. In: *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*, New York: The Bronx Museum of the Arts/ Harry N. Abrams, pp. 222-283.

AULT, Julie. *Alternative Art New York, 1965 – 1985*. Minneapolis: Minnesota, 2002.

BARNITZ, Jacqueline. “Brazil”. *Arts Magazine*, vol. 45, nº 4. February 1971, pp. 47-48.

BORSTELMANN, Thomas. *The 1970’s: a new global history from civil rights to economic inequality*. New Jersey: Princeton 2012.

CALANDRA, Benedetta; FRANCO, Marina (Orgs.). *La guerra fría cultural en América Latina: Desafíos y límites para una nueva mirada de las relaciones interamericanas*. Buenos Aires: Biblos, 2012. 222 p.

CALIRMAN, Claudia. *Brazilian art under dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. Durham: Duke University Press, 2012.

CAMNITZER, Luis; Weiss, Rachel (Editor). *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin: University of Texas Press, 2009. University of Texas Press.

CANCEL, Luis R. [et al]. *EL ESPÍRITU LATINOAMERICANO: ARTE Y ARTISTAS EN LOS ESTADOS UNIDOS, 1920-1970*. New York: El Museo de Artes del Bronx en asociación con Harry N. Abrams, Inc., Editores, 1988.

COELHO, Frederico Oliveira. *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Frederico Oliveira. *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

- COLARES, Raymundo. [Catálogo] Exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 18 de setembro a 19 de dezembro de 2010. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.
- CURLEY, John J. *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War*. Whitney: Yale, 2013.
- DEPARTMENT OF STATE (A-340). Letter from Amembassy Rio de Janeiro to Department of State (CU/ARA). Subject: Educacional & Cultural Exchange: Country Program Plan for FY 1972. Rio de Janeiro, July 15, 1970. 31 p. Unclassified. Ref.: Department CA-3046, June 2, 1970. Localizado na University of Arkansas Library – *Special Collections* – Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical Collection (CU), Fayetteville.
- ECKMANN, Sabine. "German exiles, modern art, and national identity. *In: Caught by politics. Hitler exiles and american visual culture*. ECKMANN, Sabine; KOEPNICK, Lutz (Edited by). New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- FERES, Júnior, João. *A história do conceito de "Latin America" nos Estados Unidos*. Bauru: EDUSC, 2005.
- FERNÁNDEZ Bravo, Álvaro; GARRAMUÑO, Florencia; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Sujetos en tránsito: (in) migración, exilio e diáspora em la cultura latino-americana*. Buenos Aires: Alianza, 2003.
- FEUVRE, Lisa Le (ed.). *Failure*. Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2010.
- FICO, Carlos, *O grande irmão*. Da Operação Brother Sam aos anos de chumbo, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008
- FICO, Carlos. *O golpe de 64: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.
- FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Sena. *Mário Pedrosa: retratos do exílio*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- FLUSSER, Vilém. *The Freedom of the Migrant*. Objections to Nationalism. Urbana: University of Illinois Press, 2003.
- FOX, Claire F. *Making art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2013.
- GIUNTA, Andréa. *Vanguardia, internacionalismo y política*. Arte Argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- HOROWITZ, Joseph. *Artists in Exile*. How Refugees from Twentieth-Century War and Revolution Transformed the American Performing Arts. New York: Harper Perennial, 2008.
- KAMEN, Henry. *The Disinherited*. Exile and the Making of Spanish Cultura, 1492-1975. New York: Haper Perennial, 2008.
- KERTÉSZ, Imre [trad. do húngaro Paulo Schiller]. *A língua exilada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- LATIN AMERICAN ARTISTS IN NEW YORK SINCE 1970. Archer M. Huntington Art Gallery. College of Fine Arts. Austin: The University of Texas, 1987.
- MAGNET: NEW YORK. Argentine Art from '60s. Buenos Aires: Fundación Proa, July-October, 2010.
- MERCER, Kobena (Org.). *Exiles, diasporas & strangers*. Londres: Iniva, Cambridge: MIT Press, 2008.
- MICELI, Sergio. *A desilusão Americana: relações acadêmicas entre Brasil e Estados Unidos*. São Paulo : Sumaré, 1990.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- NYE, Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York: Public Affairs, 2004
- PATERSON, Clayton (editor). *Resistance. A Radical Political and Social History of the Lower East Side*. New York: Seven Stories Press, 2007.
- PLANTE, Isabel. *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sessenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.
- PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jaqueline (Orgs.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- REIS, Daniel Aarão Filho; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RIBEIRO, Edgar Telles. *O punho e a renda*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- ROCHA, Glauber (Org. Ivana Bentes). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.
- ROSATI, Lauren; STANISZEWSKI, Mary Anne. *Alternative histories: New York art spaces, 1960 to 2010*. Cambridge: MIT Press, 2012.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: C. das Letras, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. "Brasil/Estados: relações culturais de dependência (de 1945 até hoje)". *Revista Vozes*, anos 70, v. LXX, nov. 1976, pp. 663 a 668.
- SAUNDERS, Frances Stonor [trad. Vera Ribeiro]. *Quem pagou a conta?: A CIA na guerra fria da cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SCOVINO, Felipe (org.). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- SERVIDDIO, Fabiana. *Arte y crítica en Latinoamérica: durante los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.
- SERVIDDIO, Fabiana. "Intercambios culturales Panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial". In: GARCÍA, María Amalia Garcia [et. Alii] *Arte Argentino y Latinoamericano del Siglo XX. Sus Interrelaciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2003.
- SHIRTS, Matthew; KULCSAR, João (Orgs.). [versão para o inglês Michele A. Vartuli]. *Herança compartilhada: shared heritage*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.
- SIMPSON, Charles R. *SoHo: the artist in the City*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- STELLWEG, Carla. "Imán – Nueva York: arte conceptual, arte interpretativo, arte ambiental y arte de instalaciones por artistas latinoamericanos em Nueva York". In *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*. El Museo de Artes del Bronx en asociación con Harry N. Abrams, Inc., Editores, Nueva York, 1988, p. 284-334.
- SUPPO, Hugo Rogélio; LESSA, Mônica Leite (Orgs.). *A quarta dimensão das relações internacionais: A dimensão cultural*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.
- SZNAJDER, Mario; RONIGER, Luis. *The Politics of Exile in Latin America*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- TAVARES, Flávio. *Memórias do esquecimento: os segredos dos porões da ditadura*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

THE NEW YORK GRAPHIC WORKSHOP, 1964-1970. Editors Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davilla-Villa, Gina McDaniel Tarver. The Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin. September 28, 2008 – January 18, 2009.

TOTA, Antonio Pedro. *O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.