

2018

Au-delà des rivalités provinciales : poétiques visuelles tropicalistes et autres projets d'art étendu depuis la perspective du Nord-Est brésilien

Ayrson Heráclito

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, ayrsonheraclito@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>

 Part of the [Contemporary Art Commons](#), [Other History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#), and the [Theory and Criticism Commons](#)

Recommended Citation

Heráclito, Ayrson. "Au-delà des rivalités provinciales : poétiques visuelles tropicalistes et autres projets d'art étendu depuis la perspective du Nord-Est brésilien." *Artl@s Bulletin* 7, no. 1 (2018): Article 9.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

Au-delà des rivalités provinciales : poétiques visuelles tropicalistes et autres projets d'art étendu depuis la perspective du Nord-Est brésilien

Ayrson Heráclito Novato Ferreira *
Tiago dos Santos de Sant'Ana **

Abstract

This text is a compilation of writings published during the course of our research for the 3rd Biennale of Bahia (2014), for which we worked in the curatorial team. These investigations reflect on the genealogy of Northeast Brazil's contemporary art, seeing this region as unrestricted and non-essentialist. The production of certain artists is considered within an expanded context. To this end, we employed the idea of PEBA (Pernambuco-Bahia), while attempting to come to terms with the possibility of existence of a family, united by the desire for a poetic turn in the tropics.

Résumé

Ce texte est une compilation d'écrits publiés pendant notre travail de recherche pour la 3^{ème} Biennale de Bahia (2014), pour laquelle nous participions au travail de commissariat. Les idées présentées ici tournent autour de réflexions sur la généalogie de la visualité contemporaine du Nord-Est brésilien—considérant cette région comme illimitée et non-essentialiste—et tiennent compte de la production de quelques artistes. Pour cela, nous employons l'idée de PEBA (Pernambuco-Bahia), en essayant de comprendre la possibilité d'existence d'une espèce de famille, unie par le désir d'un changement poétique dans les tropiques.

**Ayrson Heráclito Novato Ferreira est artiste, docteur en Communication et Semiotique à la PUC São Paulo, titulaire d'un Master en Arts Visuels de l'Université Fédérale de Bahia. Professeur d'Arts Visuels à l'Université Fédérale do Recôncavo da Bahia (UFRB), il était membre de l'équipe des commissaires en chef de la 3^{ème} Biennale de Bahia (2014).*

***Tiago dos Santos de Sant'Ana est doctorant dans le Programme Multidisciplinaire en Culture et Société de l'Université Fédérale de Bahia, où il a obtenu son Master. Il est diplômé en journalisme de l'Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Il a également fait partie de l'équipe des commissaires en chef de la 3^{ème} Biennale de Bahia (2014).*

PEBA & Compagnie: une généalogie visuelle potentielle à la marge

Réunir une partie de la production artistique d'une époque si complexe comme celle des années de forte répression politique au Brésil n'est pas une tâche facile. Avec ce contexte comme point de départ, on essaie de reconfigurer les *locus* et de proposer d'autres approches à partir de pensées non-linéaires et non-cartésiennes. Premièrement, l'approche proposée prétend aller au-delà du « Velours du Tropicalisme »¹—une forme réductrice et commerciale produite par la massification de l'industrie culturelle. L'extension de ces limites et la reconnaissance de ses divers segments, dans les différentes lignes, nous invitent à entrer dans des zones et des parcours peu visités.

On ne pensera pas sous forme de thèmes mais de systèmes ouverts et dynamiques de références. Au début, on peut élaborer diverses pensées sur un Art Pop et son folklore urbain distinct des interprétations courantes des arts brésiliens et dans les domaines de la figuration. Notons également la rugosité d'un psychédéisme en transe rastafari—traducteur d'une exubérance créative métisse et sans obstacles, qui engendre un accent visuel nomade en articulant d'autres chemins d'éruptions esthétiques, issues d'un transit entre la Jamaïque, le Suriname, São Luiz do Maranhão, Canoa Quebrada et Arembepe (ces trois dernières étant des villes du Nord-Est brésilien). On observe un désir international hippie, en tant que projet de vie qui se reconfigure en mosaïque sous le soleil et les saveurs des tropiques, en lien également avec les possibilités d'altération de conscience et les religiosités afro-amérindiennes ou orientales.

Au-delà de ce qui a été dit, on observe également le contexte d'une vie de production culturelle dite « *udigrudi* »², qui a été jugée politiquement par une élite féroce de l'*intelligentsia* de gauche comme une

espèce de course irréaliste sur les nuages, comme un mouvement conservateur, colonialiste et aliéné. Plusieurs projets alternatifs ont été élaborés entre les nuages de cannabis, les pupilles très dilatées, le riz complet à feu doux, les pratiques d'expériences collectives et une mode latine qui cherchait à transformer la science de la sexualité en art. Comment comprendre et analyser cette production qui a été toujours présente, mais cependant invisible ? On essaie ici de réunir une espèce de « nébuleuse » sur un univers de particularités.

En recherchant l'origine possible d'un art étendu à partir du Nord-Est brésilien, on est confronté à des projets de créateurs qui ont produit dans divers États de la région et qui n'ont jamais eu la pleine reconnaissance du public, et par conséquent, du système des arts.

De telles œuvres ont été peu vues et ont surgi dans une période marquée par les actions réactionnaires du régime militaire. Parallèlement, il y a la manifestation du désir délibéré de création, de changement et de confrontation aux forces coercitives du contrôle social. Une génération qui recouvre le désir d'une liberté absolue pour l'existence, constituée par une jeunesse avide, plus anarchiste que marxiste, et alerte. Une telle jeunesse—issue d'une classe moyenne qui a fait ses études dans les lycées publics et qui en a assez du rôle que la société lui a prescrit—s'élève contre la férocité des chiens militaires, contre les dogmes religieux, les systèmes bureaucratiques, contre les propriétaires des moyens de production et contre toutes les formes de censure. Ils affirment avec force, effervescence, spontanéité, ouverture, et dans la plénitude du risque, une nouvelle esthétique et éthique pour le monde.

Cette production est une espèce de mosaïque, une marqueterie tendue, dynamique, et non synthétique, de références instables et flexibles qui se distancient des visions produites sur la plupart de la production artistique du Nord-Est—et qui est

¹ Le Tropicalisme est un mouvement artistique qui prend forme vers la fin des années 1960, après le coup d'État par les militaires. Il englobe plusieurs domaines artistiques tels que la musique, les arts visuels, le cinéma, le théâtre et la littérature, et il est caractérisé par le mélange entre une avant-garde et les éléments de la culture populaire et de masse. Les principaux artistes tropicalistes sont originaires de la région du Nord-Est.

² Il s'agit d'un mot inventé par le cinéaste Glauber Rocha à partir de l'anglais « underground » pour désigner le cinéma marginal des années 1960/70. Après, le mot « *udigrudi* » a été utilisé par des artistes à Recife (capitale du Pernambuco) pour qualifier les œuvres d'artistes indépendants qui se faisaient en dehors d'un paradigme de production et en marge d'une marche.

considérée par de nombreux imprudents comme antimoderne et arrière-garde des questions universelles. Sous la régence d'une idée stigmatisée de régionalisme et de traditionalisme, un projet culturel et identitaire a été produit pour la région, qui a trop réduit les contradictions et complexités de son expression.

Plusieurs voix ont été étouffées. Plusieurs images ont été enfermées dans des armoires. Plusieurs textes ont été oubliés dans les tiroirs, les cabinets et les archives. Une espèce de labyrinthe a été construit pour cacher et emprisonner les rugosités radicales, bruyantes et indomptables d'un esprit de contre-culture.

Il est fondamental de visiter aujourd'hui les lieux mis à l'écart de cette production. L'ouverture de ces canaux nous révèle des collections surprenantes, des archives marginales, des formes singulières de création, de subjectivités qui effleurent les potentialités créatives. Nous pouvons et devons créer d'autres récits historiques qui, peut-être, peuvent combler les lacunes et les hiatus de cet engrenage. Pour enfin rendre possible la compréhension plus large des enchaînements de l'art brésilien : d'autres chemins, d'autres trajets, d'autres marges. D'autres systèmes, peut-être ?

C'est avec comme devise ce désir de déplacement des investigations en direction d'un point de vue du Nord-Est et une réflexion sur les dynamiques de cette période que l'idée de « PEBA » est née. En 1982, l'artiste tropicaliste Jomard Muniz de Britto³ fait une nouvelle invention créative : l'appropriation sans prétention et pleine d'humour

du concept de PEBA, Pernambuco-Bahia. Dans le domaine populaire, l'expression « peba » est associée à des constructions précaires et désigne de façon péjorative ce qui n'a pas de valeur, quelque chose d'inachevé, de vulgaire et fait avec une technologie rudimentaire. Dans cette acception, on s'approche des concepts récents utilisés dans l'art brésilien comme l'« arte-gambarra »⁴ (l'art-bricolé) et la « fuleragem »⁵.

PEBA, pour notre sculpteur conceptuel, est réellement le chemin, le pont où une famille mythique se réunit, au-delà des célèbres « rivalités provinciales » associées aux deux États du Nord-Est :

PEBA n'est pas un mot heureux, et il ne peut pas être malheureux non plus, pourtant, il ne signifie rien, aucun mouvement, aucune proposition dialectique, philosophique, existentielle, aucune chose. Cette expression « rivalités provinciales » est comique, elle est hilarante, elle est « mangoterapeutica ». C'est la thérapie à travers la rigolade, la « mangação »^{6,7}.

Jomard réunit une série d'éléments qui nous invitent à entrer dans cet univers d'« archives des marges, du bord du troisième, du quatrième, du cinquième bord de tous les fleuves et d'encore plus de fleuves du Pernambouc et de Bahia »⁸. Il construit un large éventail de réseaux esthétique et affectif entre les deux États du Nord-Est, des chansons de Dorival Caymmi⁹ et de la bossa nova de João Gilberto¹⁰, en passant par son amitié avec le poète Fernando da Rocha Peres¹¹, à son absolue communion et loyauté à Glauber Rocha¹² et, plus

³ Jomard Muniz de Britto, écrivain, cinéaste, professeur et artiste né en 1937 à Recife (capitale du Pernambuco). Il a fait partie de la première équipe de l'éducateur Paulo Freire dans sa méthode d'éducation pour adultes. Il a une vaste œuvre poétique.

⁴ Le mot en portugais brésilien « gambarra » désigne dans l'argot l'improvisation ou quelque chose fait à l'improviste ; comme adjectif, il peut renvoyer à quelque chose de précaire, grossier, mal fait. Dans le domaine artistique, il se réfère surtout à l'idée d'improvisation.

⁵ Le mot en portugais brésilien « fuleragem » est un argot dont la signification est proche de « gambarra », désignant ce qui n'est pas sérieux et qui peut signifier la précarité. Dans le contexte artistique, ce mot à la signification plutôt péjorative et négative devient un atout.

⁶ Le mot en portugais brésilien « mangação » désigne la moquerie, la débauche, des manifestations ironiques qui mènent à l'embarras et au ridicule.

⁷ Luci Alcântara, *JMB, O Famigerado*, présenté par Jomard Muniz de Brito (2011, Recife : Lucinescopia e Atelier Produções).

⁸ Jomard Muniz de Brito, *PEBA*, interview par les auteurs, Recife, 2014.

⁹ Dorival Caymmi était l'un des grands compositeurs de la musique populaire brésilienne, chanteur et musicien, né en 1914 à Salvador (capitale de l'État de Bahia). Son œuvre est marquée par l'imaginaire populaire et par des éléments de la tradition de Bahia et d'ailleurs.

¹⁰ João Gilberto est l'un des grands musiciens de la musique populaire brésilienne, considéré comme le créateur de la « bossa nova », né en 1931 à Juazeiro dans l'État de Bahia. Compositeur, guitariste et chanteur, ses chansons sont devenues célèbres au Brésil et à l'étranger.

¹¹ Fernando da Rocha Peres est poète, écrivain, historien et professeur à l'Université Fédérale de Bahia, né en 1936 à Salvador (capitale de l'État de Bahia).

¹² Glauber Rocha était l'un des grands cinéastes brésiliens, critique de cinéma et réalisateur. Né à Vitória da Conquista dans l'État de Bahia, il s'agit de l'un des principaux réalisateurs et idéologues du « cinema novo » au Brésil. Ses œuvres sont provocatrices, engagées politiquement contre le système. Rocha a lancé l'idée d'un nouveau cinéma contre Hollywood et au-delà de la « politique des auteurs » de la nouvelle vague française. Il a défendu la création d'un langage cinématographique brésilien, du Tiers-Monde, au lieu d'imiter ce qui se faisait ailleurs en Amérique ou en Europe. Il fallait dépasser cela pour créer « un langage ajusté au manque de ressources ». Voir Ismail Xavier, « Prefácio » In Glauber Rocha, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (São Paulo : Cosac Naify, 2003). 10. Rocha a également écrit le célèbre manifeste « Esthétique de la faim » (1965, disponible sur <http://www.derives.tv/Esthetique-de-la-faim>) et défendu aussi un « cinéma tricontinental » où le cinéma devient un outil dans la lutte contre l'oppression impérialiste, dans le contexte des indépendances en Afrique et en Asie—dans une idée de tiers cinéma ou « tercer ciné », comme le présentent Solanas et Getino.

tard, par son lien avec le groupe tropicaliste de Bahia.

Ce tissu affectif se transforme en poésie en 1974 dans le film *Mythe et Contre-mythe de la Famille Pernamboucano-bahianaise*. Cette œuvre présente une série d'images tournées à Bahia dans les années 1970 et fait le portrait des amis Caetano Veloso¹³ et Gilberto Gil¹⁴ à Porto da Barra, avec des images de Pelourinho¹⁵ avant sa rénovation ; il montre par ailleurs des personnages célèbres de la capitale de Bahia—comme la *Mulher de Roxo*¹⁶ et le *Guarda Pelé*¹⁷, expressif avec son sifflet et ses chorégraphies spectaculaires sur un socle circulaire de la rue Chile, dans le Centre Historique de Salvador. Le film a également enregistré l'arrivée des parents de Jomard, à Salvador, ainsi que sa rencontre avec le célèbre père de Saint¹⁸ Joaquim dans l'espace métis « Le Temps ». Le film nous emmène en promenade dans la ville, avec ses fêtes, et dans un émouvant voyage à travers une bande sonore produite à partir de grands succès de l'époque. Une grande déclaration d'amour de l'auteur à la culture et à l'art de Bahia de cette période.

Si Jomard dresse au travers de la vibration du super-8 un tableau palpitant et tropical de la famille pernamboucano-bahianaise qui nous permet de parler de mouvements et liens entre les poétiques du Nord-Est, Glauber Rocha nous fait suivre ce même flux, mais qui concerne une expansion de l'art en tropes esthétiques. Dans ce sens, on considère *O pátio (La cour)* comme référence esthétique ; plus qu'une référence historique, elle permet de penser les débuts d'un art étendu et sans frontières du langage dans le Nord-Est.

Poétiquement établie dans l'esprit de l'époque par Jomard Muniz de Britto, cette œuvre de Glauber est « une transaction¹⁹ entre les arts, une transaction

de langages artistiques ». Ce film a été rejeté pendant longtemps par son propre créateur qui ne le considérait pas suffisamment engagé dans la lutte révolutionnaire. Pour lui, l'idée d'expérimentation était associée au formalisme conformiste et au dilettantisme d'un art pour l'art produit pour les élites bourgeoises sans aucune dimension sociale. C'est justement cette caractéristique indéterminée et d'un étrange lyrisme, qui déplace l'espace et le rapport binaire des personnages, qui nous semble importante aujourd'hui.

Sur un plateau de carreaux bicolores, sur une esplanade, *O pátio (La cour)* nous renvoie à un échiquier. Le jeu qui a tant inspiré Duchamp dans ses considérations sur l'acte (artistique ?) dans un système de règles (la vie, la société ?). Saussure a construit une métaphore anthologique pour s'adresser au jeu de la langue et à sa constitution. Bergman, dans la même période, a établi un duel, une négociation dans une partie d'échec entre un chevalier médiéval et la mort.

Dans *O pátio*, Glauber Rocha lance deux personnages sur un plateau de jeu. Il construit des déplacements avec les actions des personnages dans l'espace et dans le temps. Il ne nous communique pas les règles qui font évoluer ce récit tissé sur la séquence de jeux. Il présente seulement une étrange relation entre les sentiments humains, les désirs et les attentes vagues.

Le film nous invite à réfléchir au devenir de sa production artistique, ainsi qu'aux raisons de son créateur même de l'avoir laissé tomber dans l'oubli. Qu'est-ce qu'il y avait là, en dehors d'une production expérimentale, qui l'effrayait tant et qui a causé tant d'embarras et de nausées à son projet révolutionnaire d'art engagé ?

¹³ Caetano Veloso est un célèbre musicien, chanteur et compositeur populaire, né en 1942 à Santo Amaro, dans l'État de Bahia, et qui a fait partie du mouvement tropicaliste.

¹⁴ Gilberto Gil est un célèbre musicien, chanteur, compositeur populaire, ex-ministre de la culture (2003-2008) né en 1942 à Salvador, et qui a fait partie du mouvement tropicaliste.

¹⁵ Le Pelourinho est un quartier du centre historique de la ville de Salvador dans l'État de Bahia, où il y a une vie culturelle intense.

¹⁶ « Mulher de roxo » —ou femme vêtue de pourpre—était une femme qui fréquentait tous les jours les rues du centre commercial de Salvador, qui parlait toute seule et

menait dans les rues. Elle ressemblait à une sorcière et elle est devenue une légende urbaine qui inspire de nombreux artistes.

¹⁷ « Guarda Pelé » était un agent de circulation du centre-ville de Salvador dans les années 1970, qui faisait une espèce de chorégraphie avec ses mouvements de bras et de jambes. Il est devenu célèbre après avoir tourné dans une publicité. Lui aussi est devenu une espèce de personnage de la ville.

¹⁸ Père de Saint ou « pai de Santo » est un prêtre ou chef d'un « terreiro » (temple) du candomblé ou umbanda – religions syncrétiques afro-brésiliennes.

¹⁹ Dans l'original en portugais brésilien, la transaction est désignée par l'argot « transa » qui signifie transaction commerciale, échange, rapports sexuels, ou des styles de vie. Britto joue ici avec les significations de ce mot.

On prendra cette image, ce motif de l'échiquier, comme une métaphore anthologique pour réfléchir à la production et à l'itinéraire même artistique et existentiel de ces artistes. Les stratégies et les tactiques, les actes et les actions qui permettent de déplacer les pièces dans un système de règles nous font penser aux confrontations et aux déplacements existentiels de cette génération.

Loin de vouloir tisser des vérités absolues sur ce qu'étaient les rapports affectifs et esthétiques entre ces artistes du Nord-Est, investir les archives et le jeu complexe de rapports autour de cette « marginalia » du Nord-Est, migrante et inquiète, renvoie à une généalogie d'une visualité qui demeure à la marge. À la marge dans les deux sens : premièrement par l'absence de reconnaissance de ces projets artistiques comme construction contemporaine d'une poésie tropicaliste non hégémonique ; deuxièmement, de par l'insurrection-même des artistes à ne pas vouloir d'une assimilation à une production datée et docile.

À toute vapeur – les productions de Dicinho et Edinízio Ribeiro Primo

Au son métallique de Joplin et de Hendrix, l'atmosphère était une inquiétude intense alimentée par les denses et délirantes fumées hallucinogènes, par une utopie de liberté et d'insurrection contre les normes sociales opprimantes. Cette liberté que l'on souhaitait dans la vie était également celle qui encourageait la philosophie créatrice des artistes de cette particulière *NAVILOUCA*²⁰ qui ont vécu la période de répression la plus féroce au Brésil, et qui malgré tout ont créé le *Câncer*²¹ (*Cancer*) et la *Flor do Mal*²² (*Fleur du Mal*).

²⁰ *Navilouca* est une importante publication, devenue historique, une revue alternative d'une seule édition de 1974, créée par les poètes Torquato Neto et Waly Salomão avec la participation de plusieurs artistes très importants et célèbres tels que le musicien Caetano Veloso, les plasticiens Hélio Oiticica et Lygia Clark, les poètes Augusto et Haroldo de Campos, Décio Pignatari, pour n'en citer que quelques-uns. *Navilouca* est un jeu de mots avec le mot « nave » (vaisseau) ou « navio » (bateau) avec « louca » (folle). C'est une espèce d'anthologie de poésie expérimentale avec un projet graphique très original.

La Tropicália s'attaquait aux racines du conservatisme et réunissait une série d'artistes qui a atteint son point culminant avec une proposition anarchiste et visionnaire dans les tropiques, au moyen de l'expérimentation musicale et d'une visualité en pure transe psychédélique. Le corps était un lieu de transgression, au travers de happenings, propositions, vêtements en transformation et d'états de conscience altérée.



Figure 1. Edinízio Ribeiro Primo, *Un oiseau qui chante bleu*, non datée. Peinture sur papier artisanal. Accessible sur : <https://www.flickr.com/photos/bienaldabahia/14628569405/in/album-72157645146599007/>

C'est justement dans ce contexte que vit Edinízio Ribeiro Primo²³. Né à Ibirataia, il grandit à Jequié et déménage à São Paulo en 1966 quand il commence à faire sa place dans le milieu artistique de la ville. Considéré comme l'un des grands responsables de la création d'une visualité de la Tropicália, dans la mesure où il a réuni dans son atelier de la rue Consolação une communauté d'artistes liés à ce mouvement. Edinízio a réussi à rassembler autour de lui des personnes qui faisaient l'expérience latente du désir d'être ensemble et de vivre librement—réinventant les possibilités du sexe, de

²¹ *Câncer (Cancer)* est un film important de Glauber Rocha de 1968.

²² *Flor do Mal* était un quotidien alternatif des années 1970, marqué par la contre-culture.

²³ Edinízio Ribeiro Primo était un artiste, graphiste et designer, né en 1945 à Ibirataia dans l'État de Bahia. Ses œuvres partageaient l'expérimentation et le désir de liberté du tropicalisme. Il a été le responsable de la création de décors de scène de plusieurs pièces de théâtre importantes, ainsi que de concerts musicaux – il a également fait le design de plusieurs couvertures d'albums des années 1970.

l'amour et de l'art. Et, parmi ces personnes, il y avait Dicinho.

Les productions de Dicinho et Edinízio ne peuvent être comprises que si on les insère dans un contexte d'une inquiétude intense. Les deux ont dans leurs constructions poétiques le goût pour la création de méthodes et processus particuliers à la réalisation artistique, ils instaurent de nouvelles formes avec recherche de matériels et invention d'outils—à l'image des spatules faites à partir de couverts de tables par Dicinho ou des tâches sur un tissu inspirées par la méthode Rorschach d'Edinízio.



Figure 2. Dicinho *La chèvre*, non datée. Sculpture et peinture. Accessible sur <https://www.flickr.com/photos/bienaldabahia/14466106419/in/album-72157645146599007/>

« La culture, la civilisation, je m'en fous. Ou pas », c'est l'écho de la voix stridente et juste de la muse tropicaliste Gal Costa²⁴ dans le LP « 1969 ». Pour donner une image à ce disque, marqué par l'intense immersion psychédélique musicale, Dicinho a également été invité. Si la musique produite possédait la force de s'opposer au désir de formation d'une société docile, les images inventives de la Tropicália renforçaient cette démarche. Dicinho fait la couverture du LP avec un dessin réalisé avec un crayon Caran D'Ache, dans un jeu subliminaire contre la censure répressive, où il traduit la tête de la chanteuse Gal Costa. Un lion aux yeux écarquillés, directement lié au signe du

²⁴ Gal Costa est une des plus grandes chanteuses brésiliennes, née en 1945 à Salvador de Bahia. Elle a également fait partie du mouvement tropicaliste.

zodiaque de la chanteuse, se trouve à côté de doigts ronds qui serrent l'esprit éthéré d'un être indéfini.

Réfléchir aux mystères de ces deux artistes, c'est également établir une rencontre. Une rencontre d'une manière différente. Premièrement par la présence-absence d'Edinízio, disparu depuis 1976 dans les eaux de Búzios, à côté de Rio de Janeiro. Et puis, par la confluence des univers poétiques de ces deux artistes, qui habitent encore le champ d'une invisibilité cruelle et injuste.



Figure 3. Dicinho, troisième en partant de la gauche, pose pour une publicité de mode pour la compagnie Arp, non datée. Accessible sur <https://www.flickr.com/photos/bienaldabahia/14668033190/in/album-72157645850630378/>

Les deux artistes ont résisté au temps. Il suffit de penser aux œuvres d'Edinízio—réunies avec l'aide de sa famille et de ses amis, et restaurées afin d'être exposées à la 3^{ème} Biennale de Bahia. Ou de rencontrer Dicinho, dont les travaux portent encore aujourd'hui la marque de l'obsession fabuleuse et chromatique, dans le détail de ses sculptures.

Comme l'a suggéré Dermerval Ribeiro²⁵ à propos d'Edinízio—et nous nous osons à l'élargir à ces deux personnages tropicalistes de cette époque-là—il s'agit d'artistes insoumis. Que la même nébuleuse créative qui imprègne les constellations artistiques d'Edinízio Ribeiro Primo et de Dicinho puissent, à toute vapeur, nous contaminer.

²⁵ Demerval Ribeiro, *Edinízio Ribeiro: um artista insubmisso* (Jequié, Bahia, 2014/ à paraître).