

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**LUCÍA MARIA SBARDELLA**

**MEMORIA DE LA RESISTENCIA POLÍTICA EN LAS ARTES VISUALES  
DURANTE LA DICTADURA MILITAR BRASILEÑA: CLAUDIO TOZZI, RUBENS  
GERCHMAN Y CARLOS ZILIO (1964-1968)**

**VITÓRIA DA CONQUISTA - BA  
DICIEMBRE DE 2025**

**LUCÍA MARIA SBARDELLA**

**MEMORIA DE LA RESISTENCIA POLÍTICA EN LAS ARTES VISUALES  
DURANTE LA DICTADURA MILITAR BRASILEÑA: CLAUDIO TOZZI, RUBENS  
GERCHMAN Y CARLOS ZILIO (1964-1968)**

Tesis de Maestría presentada en el Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial y obligatorio para la obtención del título de Mestra em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentración: Multidisciplinaridade da Memória

Línea de Investigación: Memória, Discursos e Narrativas

Proyecto Temático: Estado, Memória e Conflitos Sociais no Brasil

Orientador: Prof. Dr. José Alves Dias

**VITÓRIA DA CONQUISTA - BA  
DICIEMBRE DE 2025**

S288m

Sbardella, Lucía Maria.  
Memoria de la resistencia política en las artes visuales durante la  
dictadura  
militar brasileña: Claudio Tozzi, Rubens Gerchman y Carlos Zilio  
(1964-1968) /  
Lucía Maria Sbardella, 2025.  
178f. : il., color.  
Orientador (a): Dr. José Alves Dias.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia,  
Programa  
de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista,  
2025.  
Inclui referência F. 168 – 177  
1. Arte y política - Memoria. 2. Dictadura militar brasileña. 3. Artistas  
visuales.  
4. Memoria Colectiva. I. Dias, José Alves. II. Universidade Estadual do  
Sudoeste da  
Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III.  
T.

CDD 700.981

***Catálogo na fonte:*** Karolyne Alcântara Profeta – CRB 5/2134

UESB – *Campus* Vitória da Conquista – BA

Título en Inglés: Memory of Political Resistance in the Visual Arts during the Brazilian Military Dictatorship: Claudio Tozzi, Rubens Gerchman, and Carlos Zilio (1964–1968)

Palabras clave en Inglés: Art and Politics, Brazilian Military Dictatorship, Visual Artists, Censorship, Collective Memory

Área de Concentración: Multidisciplinaridade da Memória

Mestra em Memória: Linguagem e Sociedade

Banca Examinadora: Prof. Dr. Orientador José Alves Dias (Presidente), Prof. Dr. Glauber Brito Matos Lacerda (Titular), Prof. Dra. Larissa Lacerda Menendez (Titular)

Fecha de la Defensa: 11 de diciembre de 2025

Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**LUCÍA MARIA SBARDELLA**

**MEMORIA DE LA RESISTENCIA POLÍTICA EN LAS ARTES VISUALES  
DURANTE LA DICTADURA MILITAR BRASILEÑA: CLAUDIO TOZZI,  
RUBENS GERCHMAN Y CARLOS ZILIO (1964-1968)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade

Local e Data da defesa: Vitória da Conquista/BA, 11 de dezembro de 2025.

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr. José Alves Dias - Presidente  
(UESB)

Ass.: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Glauber Brito Matos Lacerda  
(PPGMLS/ UESB)

Ass.: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Larissa Lacerda Menendez  
(PGCULT/ UFMA)

Ass.: \_\_\_\_\_

## DEDICATORIA

A quienes *deciden* recordar.

A Mónica, mi mamá.

## AGRADECIMIENTOS

Estos dos años estudiando e investigando en Brasil, lejos de mi casa, fueron realmente transformadores y, por esa misma razón, desafiantes. El apoyo de mi familia, mis amigos y amigas fue imprescindible.

Agradezco a la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por el apoyo financiero brindado durante el desarrollo de esta investigación, que hizo posible mi formación de posgrado en Brasil. Asimismo, agradezco al Grupo de Cooperación Internacional de Universidades Brasileñas (GCUB) y a la Organización de los Estados Americanos (OEA) por la concesión de la beca y el acompañamiento institucional que permitieron la realización de este proyecto académico. En este camino fue fundamental el acompañamiento de mis colegas y profesores del Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) de la Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), de quienes aprendí que la calidad humana es aliada de la excelencia académica. De la misma forma, agradezco la confianza, la claridad y la generosidad de mi orientador, el Prof. Dr. José Alves Dias, en compartir sus conocimientos y valiosos consejos de escritura de mi tesis. Este trabajo también fue posible gracias a las contribuciones realizadas por la banca evaluadora que estuvo conformada por la Prof. Dra. Larissa Lacerda, el Prof. Dr. Glauber Lacerda y mi orientador, el Dr. José Alves Dias.

Quiero agradecer al Centro de Pesquisas del Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) y a la Fundación Itaú, por tan gentil atención en la búsqueda de los archivos y documentos para mi investigación.

Además, mi agradecimiento con aquellos amigos y amigas de Argentina que estuvieron presentes, aún en la distancia, cobijando nuestra amistad de formas inéditas. Así también, a mis (nuevos) amigos y amigas de Brasil, quienes hicieron más leves los momentos difíciles: Stéphanie, Renata, Felipe, Livia, Douglas, Danielle. A mi profesora Dora, cómplice (y gran consejera) de proyectos académicos.

Sin dudas, a mi mamá, Mónica, por ser la indiscutible gestora de mis sueños. Juntos, con mi hermano Lucas, hacemos que todo funcione, iluminados por la memoria de mi papá. También pienso en mi abuela materna (*in memoriam*), cuya complicidad silenciosa siempre acompañó mis aventuras. Daniel y Celia: las dos estelas que brillan en mis noches.

Finalmente, aunque sea nuestra mayor auspiciante: agradezco a la educación pública, por formar generaciones. Entre ellas, a mi familia. Tal vez no estaría escribiendo una tesis en otro país, si no fuese por todos los profesores y maestros que me enseñaron.

## RESUMEN

El presente trabajo busca analizar las obras de los artistas Claudio Tozzio, Rubens Gerchman y Carlos Zilio, entendiéndolas como formas de resistencia política contra la dictadura brasileña (1964-1985) entre los primeros cuatro años, luego del golpe militar. La primera parte está dedicada a la configuración operacional-teórica del Estado de Seguridad Nacional, acompañando el golpe de 1964 hasta 1968. Con el establecimiento de las transformaciones promovidas por la dictadura que consolidaron el modelo capitalista de Estado, lo que incluye la implementación de los cinco primeros Actos Institucionales. La segunda parte desarrolla la perspectiva de la memoria de Halbwachs, en diálogo con el abordaje del materialismo histórico-dialéctico para el análisis de las contra-narrativas estéticas demarcadas en la investigación. Teniendo a la resistencia política como norte, fueron escogidos estos tres artistas para cruzar su obra como fuentes de nuestra investigación con diferentes actores del período. El abordaje teórico metodológico basado en el materialismo histórico-dialéctico permite una interpretación de la realidad social inmediata de los artistas, además de servirnos de los estudios estéticos del filósofo marxista húngaro Georg Lukács en lo que respecta al análisis de las obras de arte. Además de bibliografía especializada, el trabajo teórico se inscribe dentro de una investigación documental de obras de arte, artistas y las exposiciones de vanguardia más relevantes para las artes visuales de la década de 1960 que incluye notas periodísticas, catálogos y panfletos. La tesis defendida es que la reacción política desplegada en el ámbito de las artes visuales — a pesar de que no fuese directa — forma parte de la relación dialéctica entre el Estado y los sectores de oposición, resultando en una serie de reajustes políticos, institucionales y normativos entre el poder coercitivo y el amplio sector de la resistencia.

**Palabras clave:** Arte y Política; Dictadura Militar Brasileña; Artistas Visuales; Censura; Memoria Colectiva.

## RESUMO

O presente trabalho busca analisar as obras dos artistas Claudio Tozzi, Rubens Gerchman e Carlos Zilio, compreendendo-as como formas de resistência política à ditadura brasileira (1964–1985), nos seus quatro primeiros anos, após o golpe militar. A primeira parte é dedicada à configuração operacional-teórica do Estado de Segurança Nacional, acompanhando o período que vai do golpe de 1964 até 1968, com o estabelecimento das transformações promovidas pela ditadura que consolidaram o modelo capitalista de Estado, incluindo a implementação dos cinco primeiros Atos Institucionais. A segunda parte desenvolve a perspectiva da memória de Halbwachs, em diálogo com a abordagem do materialismo histórico-dialético, para a análise das contra-narrativas estéticas delimitadas na pesquisa. Tendo a resistência política como eixo norteador, foram escolhidos esses três artistas a fim de cruzar suas obras, tomadas como fontes da investigação, com diferentes atores do período. A abordagem teórico-metodológica, baseada no materialismo histórico-dialético, permite uma interpretação da realidade social imediata dos artistas, além de recorrer aos estudos estéticos do filósofo marxista húngaro Georg Lukács no que diz respeito à análise das obras de arte. Para além da bibliografia especializada, o trabalho teórico inscreve-se no âmbito de uma pesquisa documental sobre obras de arte, artistas e as exposições de vanguarda mais relevantes para as artes visuais da década de 1960, incluindo notas jornalísticas, catálogos e panfletos. A tese defendida é que a reação política desenvolvida no campo das artes visuais — ainda que não tenha sido direta — integra a relação dialética entre o Estado e os setores de oposição, resultando em uma série de reajustes políticos, institucionais e normativos entre o poder coercitivo e o amplo campo da resistência.

**Palavras-chave:** Arte e Política; Ditadura Militar Brasileira; Artistas Visuais; Memória Colectiva.

## ABSTRACT

The present thesis sought to analyze Claudio Tozzi, Rubens Gerchman, and Carlos Zilio's artworks, understanding them as forms of political resistance against the Brazilian dictatorship (1964-1985) during the first four years after the military coup. The first part is dedicated to examining the operational and theoretical configuration of the National Security State, tracing the 1964 coup to 1968. With the dictatorship established, it analyzes the transformations promoted by the dictatorial government that consolidated the capitalist model of the State, including the implementation of the first five Institutional Acts. The second part develops Halbwachs's perspective on memory, in dialogue with the historical-dialectical materialist approach, to analyze the aesthetic counter-narratives selected in the research. Oriented by the notion of political resistance, three artists were selected to examine their works as sources for this study in relation to different actors of the period. The theoretical and methodological approach, based on historical-dialectical materialism, enables an interpretation of the artists' immediate social reality, while also drawing on the aesthetic studies of the Hungarian Marxist philosopher Georg Lukács concerning the analysis of works of art. In addition to specialized bibliography, the theoretical framework is articulated with a documentary investigation of artworks, artists, and the most relevant avant-garde exhibitions of the 1960s, including journalistic notes, catalogues, and pamphlets. The central argument is that the political reaction expressed within the field of visual arts — although not always direct — forms part of the dialectical relationship between the State and opposition sectors, resulting in a series of political, institutional, and normative readjustments between coercive power and the broader sphere of resistance.

**Keywords:** Art and Politics; Brazilian Military Dictatorship; Visual Artists; Censorship; Collective Memory.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 -</b>	<b>Detalle del panel NUNCA+ del colectivo Linhas de Sampa en la Muestra Memórias encontradas. Entre a solidariedade e a perseguição.....</b>	<b>32</b>
<b>Figura 2 -</b>	<b>Detalle del panel NUNCA+ del colectivo Linhas de Sampa en la muestra Memórias encontradas. Entre a solidariedade e a perseguição.....</b>	<b>32</b>
<b>Figura 3 -</b>	<b>Presentación de la muestra Memória argentina para o mundo: o Centro Clandestino ESMA.....</b>	<b>34</b>
<b>Figura 4 -</b>	<b>Detalle de fotografía de Daniel Garcia en la muestra Memória argentina para o mundo: o Centro Clandestino ESMA.....</b>	<b>35</b>
<b>Figura 5 -</b>	<b>O Presente (1967-2018) Cybèle Varela.....</b>	<b>63</b>
<b>Figura 6 -</b>	<b>Prato (1972) de Carlos Zilio .....</b>	<b>119</b>
<b>Figura 7 -</b>	<b>Lute (1967) de Carlos Zilio.....</b>	<b>121</b>
<b>Figura 8 -</b>	<b>Massificação (João) (1966) de Carlos Zilio.....</b>	<b>123</b>
<b>Figura 9 -</b>	<b>Estudo 9 (1970) de Carlos Zilio.....</b>	<b>124</b>
<b>Figura 10 -</b>	<b>Guevara, vivo ou morto (1967) de Claudio Tozzi.....</b>	<b>126</b>
<b>Figura 11 -</b>	<b>Detalle de Guevara vivo ou morto (1967) de Claudio Tozzi violentada.....</b>	<b>127</b>
<b>Figura 12 -</b>	<b>O Bandido da luz vermelha (1967) de Claudio Tozzi.....</b>	<b>134</b>
<b>Figura 13 -</b>	<b>Palmeiras e Flamengo (1965) de Rubens Gerchman.....</b>	<b>140</b>
<b>Figura 14 -</b>	<b>Caixas de morar (1966) de Rubens Gerchman.....</b>	<b>144</b>
<b>Figura 15 -</b>	<b>Lindonéia - A Gioconda do Subúrbio (1966) de Rubens Gerchman.....</b>	<b>145</b>
<b>Figura 16 -</b>	<b>Desaparecidos João da Silva nº 1 e João da Silva nº 2 (1965) de Rubens Gerchman.....</b>	<b>146</b>
<b>Figura 17 -</b>	<b>Carnê fartura (1965) de Rubens Gerchman.....</b>	<b>147</b>

<b>Figura 18 -</b>	<b>Vista general de la muestra Política e vanguarda (1964/85) na coleção Lili e João Avelar (2024).....</b>	<b>152</b>
<b>Figura 19 -</b>	<b>Lute (1968) de Rubens Gerchman.....</b>	<b>155</b>
<b>Figura 20 -</b>	<b>Rádios pescando (1986) de Guto Lacaz.....</b>	<b>157</b>

## LISTA DE TABLAS

<b>Tabla 1 - Principales exposiciones de artes visuales (1965-1968).....</b>	<b>103</b>
<b>Tabla 2 - Exposiciones recientes de artes visuales sobre memoria de la oposición (2020-2025).....</b>	<b>160</b>

## LISTA DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

ADESG	Asociación de los Diplomados de la Escuela Superior de Guerra
AERP	Asesoría Especial de Relaciones Públicas
AI-5	Acto Institucional N.º 5
ARENA	Alianza Renovadora Nacional
ARP	Asesoría de Relaciones Públicas
CEBRADE	Centro Democrático Brasileño
CEMDP	Comisión Especial sobre Muertos y Desaparecidos Políticos
CIAR	Centro de Relaciones Interamericanas
CIAA	Coordinador de Asuntos Interamericanos
CPM	Comisión por la Memoria de la Provincia de Buenos Aires
CPC	Centro Popular de Cultura
DCDP	División de Censura de Espectáculos Públicos
DIPPB	Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires
DSN	Doctrina de Seguridad Nacional
ECEME	Escuela de Comando del Estado Mayor
ESG	Escuela Superior de Guerra
FAAP	Fundación Armando Álvares Penteado
IBA	Instituto Municipal de Bellas Artes
IBAD	Instituto Brasileño de Acción Democrática
IPES	Instituto de Investigaciones y Estudios Sociales
IPM	Investigaciones Policiales-Militares
MAM	Museo de Arte Moderno de São Paulo
MAM-RJ	Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro
MASP	Museo de Arte de São Paulo
MDB	Movimiento Democrático Brasileño
MICLA	Movimiento por la Independencia Cultural de Latinoamérica
PAEG	Programa de Acción Económica del Gobierno
SCDP	Servicio de Censura de Espectáculos Públicos
UNE	Unión Nacional de los Estudiantes
UFMG	Universidad Federal de Minas Gerais

## ÍNDICE

<b>1 INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>15</b>
<b>2 LOS ALBORES DE LA DICTADURA EN BRASIL: ORIGEN Y CONSOLIDACIÓN INICIAL.....</b>	<b>18</b>
<b>2.1 Dictadura en ascenso: los primeros mecanismos de control y represión .....</b>	<b>35</b>
<b>2.1.1 La dictadura en su auge represivo: el acto institucional nº 5.....</b>	<b>46</b>
<b>2.1.1.1 Censura, control y resistencia antes del AI-5.....</b>	<b>51</b>
<b>2.1.1.1.1 Estado y oposición: estrategias de resistencia política en las artes visuales.....</b>	<b>55</b>
<b>2.2 Consideraciones finales.....</b>	<b>69</b>
<b>3 MEMORIA Y ARTES VISUALES: PRÁCTICAS DE RESISTENCIA DURANTE LA DICTADURA.....</b>	<b>71</b>
<b>3.1 Halbwachs y la construcción social de la memoria.....</b>	<b>71</b>
<b>3.1.1 El papel de la memoria en la comprensión de la resistencia artística.....</b>	<b>78</b>
<b>3.1.1.1 La dimensión emancipadora del arte en Lukács.....</b>	<b>91</b>
<b>3.2 Principales exposiciones de vanguardia en el ámbito de las artes visuales (1965-1968).....</b>	<b>99</b>
<b>3.2.1 Opinião 65/66 y Propostas 65/66.....</b>	<b>104</b>
<b>3.2.1.1 Las bienales.....</b>	<b>109</b>
<b>3.2.1.1.1 Nova Objetividade Brasileira.....</b>	<b>110</b>
<b>3.3 Tres artistas en perspectiva: Zilio, Tozzi y Gerchman.....</b>	<b>113</b>
<b>3.3.1 Carlos Zilio.....</b>	<b>114</b>
<b>3.3.1.1 Lute (1967).....</b>	<b>120</b>
<b>3.4 Claudio Tozzi.....</b>	<b>124</b>
<b>3.4.1 Guevara vivo ou morto (1967).....</b>	<b>125</b>
<b>3.5 Rubens Gerchman.....</b>	<b>140</b>
<b>3.5.1 Lindonéia – A Gioconda do Subúrbio (1966).....</b>	<b>144</b>
<b>3.6 Memoria en exhibición: el legado de la resistencia política.....</b>	<b>151</b>
<b>3.7 Consideraciones finales.....</b>	<b>161</b>
<b>4 CONCLUSION.....</b>	<b>164</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>168</b>
<b>APÉNDICE A Cuestionario de entrevista semi-estructurada.....</b>	<b>176</b>

## 1 INTRODUCCIÓN

A partir de una lectura conjunta de los análisis de Maria Helena Moreira Alves (1989) y René Armand Dreifuss (1987) sobre la configuración operativo-teórica del Estado de Seguridad Nacional, nos proponemos examinar los diversos factores técnicos, burocráticos y administrativos — en sus dimensiones sociales, políticas, económicas y culturales — que posibilitaron las condiciones para el golpe de Estado de 1964. En este proceso, cabe destacar la participación de sectores civiles y empresariales en la planificación de sus mecanismos de control. Con el establecimiento de la dictadura iniciada la década de 1960, se abordan las principales transformaciones impulsadas por el gobierno que facilitaron el desarrollo del modelo capitalista del Estado, así como la implementación de los primeros cinco Actos Institucionales. Este recorrido analítico nos permitirá comprender no sólo el contexto general de la dictadura y sus efectos sobre amplios sectores de la sociedad brasileña, sino también, y en particular, la política de censura sobre la comunidad cultural y artística.

Luego de una extensiva revisión de literatura — que incluye tesis doctorales, de maestría y publicaciones especializadas en repositorios académicos — entendemos que el estudio de la resistencia política de los artistas visuales durante la dictadura militar constituye un campo de investigación aún en desarrollo. Con el objetivo de acceder a la mayor cantidad posible de literatura sobre el arte brasileño de la década de 1960, se emplearon palabras clave que permitieron delimitar y seleccionar la bibliografía relevante, tales como: “artes visuales”, “dictadura”, “censura”, además de los nombres de los artistas. Luego de la revisión bibliográfica, se obtuvo una nómina de los artistas visuales citados, algunos de los cuales aparecen con mayor recurrencia que otros. De esta forma, se extrajo un corpus aproximado de ochenta artistas; asimismo, se identificaron las principales muestras de vanguardia en las artes visuales brasileñas en los años 60; se reconocieron las obras que participaron de muestras más recientes sobre memoria de la resistencia política. Previamente, estas muestras fueron registradas con el fin de seleccionar las exposiciones inauguradas dentro de los cinco años antes de la realización de esta investigación. En este aspecto, se reconstruyó la trayectoria de las obras de los artistas que participaron en dichas muestras, considerando tanto las principales exposiciones de la década de 1960 en la escena brasileña de las artes visuales como su posterior presentación en muestras recientes. Esta última etapa nos permitió delimitar los artistas en función de su frecuencia de aparición en los registros relevados. La investigación de campo permitió el acceso a documentos esenciales para la reconstrucción del contexto epocal de los artistas, de sus trayectorias y de sus motivaciones políticas. En el transcurso de la investigación,

se consultó material de archivo en el Centro de Pesquisa del Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; se realizaron registros de las muestras actuales (Pinacoteca, Fundación Itaú, Centro MariAntonia, Museu de Arte Contemporânea de la Universidad de São Paulo, Museu de Arte do Rio, Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de Rio de Janeiro, entre otros espacios), y una entrevista semi-estructurada con Diego Matos, como referencia curatorial de muestras relacionadas a nuestro tema.

Otro criterio determinante para el recorte de la investigación fue la respuesta política que configuran las obras de Carlos Zilio, Claudio Tozzi y Rubens Gerchman ante la censura, la prisión y la legitimación simbólica de la violencia dictatorial. Además de integrar el reducido grupo de artistas que se involucraron con la militancia armada, Zilio sobrevivió a la prisión política, incluso produciendo obra desde el encierro. Por otra parte, Tozzi supo responder a la censura de su obra **Guevara vivo ou morto** en el marco del primer evento abiertamente intervenido por la dictadura. Con una carrera artística en ascenso en centros hegemónicos internacionales, Gerchman puso en circulación elementos de la vida suburbana brasileña para confrontarlos con el purismo estético que intentaba legitimar, solapando la violencia sistemática bajo una estructura burocrática altamente sofisticada.

El desarrollo de la investigación se presenta en dos capítulos a partir de la introducción. El primer capítulo presenta el contexto político-cultural brasileño a partir del golpe de 1964 hasta la promulgación del Acto Institucional N° 5, además de analizar la práctica censora de la dictadura en el campo de la cultura y, específicamente, en el de las artes visuales. Este capítulo concluye refiriéndose a una afirmación de la “resistencia artística” contra la dictadura entre los años 1964 y 1968, con énfasis en el ámbito de las artes visuales. El segundo capítulo desarrolla la perspectiva de la memoria de Maurice Halbwachs en diálogo con el materialismo histórico-dialéctico para un posterior análisis de la resistencia artística contra la dictadura. Una vez presentada la teoría halbachiana de la memoria, el capítulo introduce la concepción estética del filósofo húngaro Georg Lukács, ofreciendo herramientas conceptuales decisivas para pensar el cruce entre el arte y la política. La complejidad teórico-sistemática de la obra lukacsiana nos ofrece una comprensión de la eficacia social y humanista de la representación artística.

Las principales exposiciones de la vanguardia brasileña de los años 60’ en el ámbito de las artes visuales son presentadas de manera cronológica desde el golpe de 1964 hasta 1968, entre las que se encuentran bienales, exposiciones y eventos de resistencia política notables para la época. Hacia el final, el capítulo presenta la trayectoria de los artistas Carlos Zilio, Claudio Tozzi y Rubens Gerchman, acompañados de la selección de sus obras que responden a nuestra propuesta analítica. Por otra parte, se incorporan las muestras más recientes en

referencia a la memoria de oposición contra la dictadura realizadas en importantes centros artísticos de Brasil, dentro de los últimos cinco años desde nuestra investigación (2020-2025). El itinerario propuesto permite recorrer la trayectoria de los artistas seleccionados en diálogo con su contexto inmediato: la dictadura, pero también el tiempo presente que aún la interpela.

El objetivo general que orientó esta investigación fue el de identificar, sistematizar y analizar las producciones de artes visuales que enfrentaron a la dictadura militar brasileña como formas de resistencia artística durante el período demarcado. Los objetivos específicos fueron los siguientes: a) sistematizar las producciones de artes visuales que sirvieron como formas de resistencia contra la dictadura; b) contextualizar el ámbito de las artes visuales por medio del análisis de sus producciones entre los años 1964 y 1968 como también el impacto de la dictadura sobre este medio artístico; c) analizar el impacto de la censura sobre las artes visuales desde el golpe militar hasta 1968; d) analizar el impacto social y político de las artes visuales en la resistencia contra la dictadura militar.

En conjunto, estos artistas expresan distintas formas de radicalidad política en el marco de la oposición artística a la dictadura. Resulta importante señalar que los tres tuvieron un papel central en la conformación de un frente de resistencia desde las artes visuales, aunque en algunos casos esta crítica excedió el plano de la significación plástica y se proyectó hacia la militancia política. Durante este período el campo artístico estuvo atravesado por un llamado a la radicalización, que en ciertos casos adoptó la forma de una “guerrilla” cultural (Morais, 2004), o bien se manifestó en la incorporación de temas vinculados a la acción armada y a la violencia revolucionaria (Cardoso, 2007). Más allá de las evaluaciones que, con el paso del tiempo, se han realizado sobre la eficacia o el alcance del arte político de la década de 1960 para la transformación de la realidad social, la búsqueda de coherencia entre práctica artística y pensamiento crítico — entre otras dimensiones — constituye un antecedente fundamental para reflexionar sobre las formas de resistencia frente a los desafíos que enfrenta la sociedad en la actualidad. Finalmente, además de los criterios metodológicos que orientaron la selección de estos artistas, desde una perspectiva personal como investigadora y artista visual, reconocí en las trayectorias de Zilio, Tozzi y Gerchman distintas maneras de incorporar en la obra preocupaciones vinculadas al presente, así como el desarrollo y la persistencia de estas inquietudes a lo largo de su producción. En este sentido, el análisis de sus prácticas permite no solo comprender un momento clave de la historia del arte brasileño, sino también aportar herramientas conceptuales para pensar el lugar del arte como espacio de resistencia y reflexión crítica en contextos de violencia política.

## 2 LOS ALBORES DE LA DICTADURA EN BRASIL: ORIGEN Y CONSOLIDACIÓN INICIAL

heis de saber ainda que a estes progressos e luzida civilização, hão elevado esta grande cidade os seus maiores, também chamados de políticos. Com este apelativo se designa uma raça refinadíssima de doutores, tão desconhecidos de vós, que os diríeis monstros.

Mário de Andrade, **Macunaíma. O herói sem nenhum caráter**

Entre las décadas de 1960 y 1980, los gobiernos democráticos de distintos Estados latinoamericanos fueron interrumpidos por dictaduras. El golpe militar de 1964 en Brasil se inscribe en ese amplio panorama a lo largo de toda Latinoamérica, desde Argentina (1976-1983), Ecuador (1963-1966), Bolivia (1964-1982), República Dominicana (1966-1978), Panamá (1968-1989), Uruguay (1973-1985), Chile (1973-1990) y Perú (1968-1980).

En Brasil, la dictadura fue el resultado de una concepción elaborada y promovida durante dos décadas por la Escuela Superior de Guerra (ESG), que nació el 20 de agosto de 1949, y que contó con la colaboración del Instituto de Investigaciones y Estudios Sociales (IPES), surgido el 29 de noviembre de 1961 y desactivado en la sede paulista en 1970 y en la de Río de Janeiro en 1972, y el Instituto Brasileño de Acción Democrática (IBAD), entre 1959 hasta 1963. A partir de los análisis de María Helena Moreira Alves (1989) y René Armand Dreyfus (1987), es posible afirmar que el golpe de Estado de 1964 fue el resultado de una sofisticada planificación que envolvió recursos extraordinarios de orden intelectual, profesional y técnico. Según afirma Dreifuss en su célebre trabajo **1964: a Conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe** (1987), la dictadura significó la afirmación del sector burgués militante y su liderazgo político, militar y económico.

Tanto el IPES como el IBAD representaban la estructura política de los intereses empresariales. Ambos surgieron hacia el final del gobierno de Juscelino Kubitschek (1956-1961) y durante la gestión de Jânio Quadros (entre el 31 de enero de 1961 hasta el 25 de agosto de 1961), teniendo como propósito inicial la organización del descontento empresarial ante la movilización política de la izquierda en el país. El análisis detallado de Dreifuss (1987) sobre la conformación del complejo político IPES-IBAD destaca que, a pesar de las divergencias ideológicas entre sus integrantes, éstos compartían objetivos estratégicos en relación a las

multinacionales y asociados, impulsados por su marcado anticomunismo y el interés de reformular el Estado (Dreifuss, 1987).

Bajo la apariencia de una organización educacional y de carácter apartidario, el IPES reunía un conjunto de intelectuales como profesores universitarios, negociantes y personal técnico que tenía como principal objeto de estudio las políticas adoptadas por el gobierno de João Goulart (7 de septiembre de 1961 al 2 de abril de 1964), además de la izquierda. Detrás de la apariencia altruista del IPES, su verdadero propósito era el de llevar a cabo una reconfiguración política, ideológica y militar de las estructuras estatales en Brasil. Aunque el IPES continuó realizando sus operaciones de información, luego del golpe su actividad se volcó a la elaboración de directrices políticas, estudios de viabilidad y técnicos, además de actuar como un centro de discusiones entre la élite empresarial, política y burocrática.

Mientras que el IBAD se especializaba en las operaciones de carácter táctico, incluso llevando a cabo actividades encubiertas, el IPES funcionaba como centro estratégico y tenía un carácter más visible para garantizar la eficacia de sus acciones.

La élite orgánica que conformaba esta dualidad política avanzó paulatinamente a lo largo del país, localizando nuevos adeptos que estuvieran dispuestos a ejecutar los diversos mecanismos de acción, inclusive medidas de carácter militar. A través de un cuerpo integrado por una diversidad de actores y la ejecución de distintas modalidades de acción política, el IPES-IBAD “conseguía establecer a presença política, ideológica e militar do bloco de poder multinacional e associado em toda relevante área social de conflito e disputa [conseguía establecer la presencia política, ideológica y militar del bloque de poder multinacional y asociado en toda relevante área social de conflicto y disputa]” (Dreifuss, 1987, p. 209)<sup>1</sup>.

El resultado de los esfuerzos del complejo político se reflejó en el golpe de Estado, lo que dejó en claro su protagonismo en la preparación no sólo de las condiciones sociales, políticas, sino también psicológicas (como el fomento a la insatisfacción y el temor al comunismo) para una intervención militar eficaz. En consecuencia, Dreifuss describe el golpe de 1964 no como uno de carácter conspirativo “mas sim o resultado de uma campanha política, ideológica e militar travada pela elite orgânica centrada no complexo IPES-IBAD [pero sí como el resultado de una campaña política, ideológica y militar trabaja por la elite orgánica centrada en el complejo IPES-IBAD]” (Dreifuss, 1987, p. 230).

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones del inglés y portugués al español son de mi autoría, siendo algunas de ellas consultadas con Inteligencia Artificial con el propósito de obtener una mayor exactitud.

La operación de la élite incluía dos modalidades de acción: una de aspecto ideológico-social, y otra de carácter político-militar. La acción ideológica y social podría ser analizada a partir de un adoctrinamiento general, y uno específico. El primero tenía como foco la difusión de ideas de derecha además de fomentar la visión negativa del sector popular en el país, tanto en públicos específicos como generales. Así, los medios de persuasión de los que disponía la élite orgánica eran ampliamente diversos: la utilización de intelectuales de la cultura tales como escritores, artistas del teatro y del cine, periodistas, agentes internacionales de publicidad y propaganda; actividades de carácter académico como conferencias, publicaciones, simposios, debates y pronunciamientos públicos de figuras destacadas; la difusión de contenidos a través de programas radiales y televisivos, entre otros. Además, la élite mantenía bajo su control diversas agencias de noticias tanto de gran alcance como de menor relevancia en el escenario informativo del país, lo que facilitó el objetivo de moldear la opinión pública (Dreifuss, 1987, p. 232-234).

Como se ha dicho, el complejo IPES-IBAD disponía de canales propagandísticos que se encargaban no sólo de seleccionar la información publicada, sino también de distorsionarla. Por otra parte, programas y comunicadores llegaron a ser censurados o impedidos de continuar con su transmisión cuando no se encontraban alineados con la agenda política de la élite orgánica. Contaba con una sólida estructura editorial, responsable de la publicación, distribución y traducción de todo tipo de materiales, tales como revistas, folletos y libros.

El IBAD se encargaba de la batalla ideológica contra las propuestas reformistas del gobierno, con el objetivo de constituirse como representante de la clase media. En palabras de Dreifuss, su propósito dentro del marco ideológico en los comienzos de la década de 1960, “era esvaziar o “valor reformista” das propostas do Governo, do trabalhismo e da esquerda e dissociar os empresários modernizante-conservadores do sistema político oligárquico [era vaciar el “valor reformista” de las propuestas del Gobierno, del movimiento laborista y de la izquierda, así como disociar a los empresarios modernistas y conservadores del sistema político oligárquico]” (Dreifuss, 1987, p. 240).

El uso de los medios audiovisuales fue clave para la difusión de las ideas políticas de la élite orgánica, además de montar una poderosa red de comunicación y propaganda contra el gobierno. Los recursos más utilizados en la batalla ideológica fueron la radio y la televisión, siendo la primera una muy valiosa herramienta ya que permitía un mayor alcance a la población brasileña debido a su fácil acceso. De este modo, se contaba con una programación política que aunque era producida en São Paulo y Río de Janeiro, se transmitía en todo el país.

No sólo la radio fue utilizada con propósitos ideológicos. La élite orgánica también identificó en los medios gráficos una herramienta estratégica, debido a que no requería habilidades de lectura, siendo éste un aspecto importante para la población analfabeta. Otra estrategia central en la difusión de las bases ideológicas de la élite orgánica fue la producción audiovisual, permitiendo alcanzar a un público cada vez mayor. En particular, se realizaban películas que apelaban a la legitimación de las fuerzas armadas (Dreifuss, 1987, p. 250-251). Con el objetivo de facilitar la accesibilidad de los sectores populares a los cines, se realizaban proyecciones abiertas en las favelas de las ciudades más grandes del país. Las proyecciones también llegaban a las fábricas y los centros industriales mediante el apoyo de los gerentes y empresarios.

Como fue advertido anteriormente, el mecanismo de promoción político-ideológico de la élite orgánica involucraba amplios sectores de la intelectualidad brasileña como también a militares y empresarios, de quienes no se toleraban posturas reformistas o contrarias a los objetivos de modernización socio-económica del Estado (Dreifuss, 1987, p. 252).

Además de la manipulación de la opinión pública, los esfuerzos de la élite orgánica estaban dirigidos a interferir los lazos de solidaridad de los sectores trabajadores, sindical, estudiantil y eclesiástico, a través de una serie de medidas positivas para la asistencia financiera, técnica y administrativa de esas acciones. En particular, la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), mediante su Centro Popular de Cultura (CPC), asumió parte del papel en el proceso de promover una concientización política entre las masas. Con este propósito, además de las actividades editoriales para la publicación de material crítico, social y político, y las iniciativas de alfabetización de adultos y campañas sanitarias en el campo, las expresiones artísticas eran un medio para la vehiculización de sus ideas en las favelas, los barrios populares y las clases trabajadoras (Dreifuss, 1987, p. 281-285).

Frente a las acciones de la UNE que acentuaban su injerencia política — orientada hacia la ideología de izquierda y las clases trabajadoras — la élite orgánica desarrolló un conjunto de medidas especialmente dirigidas contra este movimiento estudiantil. Particularmente, se trataban de acciones que buscaban interferir en las elecciones universitarias de varios centros del país como también la manipulación de activistas universitarios (Dreifuss, 1987, p. 286).

A pesar de la magnitud de sus acciones políticas en la arena electoral y militar, el complejo IPES-IBAD solo alcanzó éxitos parciales, viéndose frustrado en sus objetivos en torno a las clases campesinas, trabajadoras industriales y estudiantiles. Aunque su propósito inicial era la infiltración de organizaciones y grupos de derecha en estos campos de actuación,

finalmente se demostró incapaz de detener la consolidación de las tendencias izquierdistas (Dreifuss, 1987, p. 337).

La agrupación IPES-IBAD lideró la articulación entre los diversos actores que conformaron la organización civil-militar del golpe de 1964: la “línea dura” de la Escuela Superior de Guerra, los extremistas de derecha y los tradicionalistas, a pesar del desconocimiento sobre las funciones que cada uno desempeñaba. Dreifuss enfatiza el carácter civil del golpe militar cuya presencia se vería notablemente al día siguiente de la instauración de la dictadura en el país:

[...] a burguesia comemorou a deposição do Presidente João Goulart com uma gigantesca marcha de famílias pelas ruas do Rio de Janeiro, um acontecimento cujos organizadores aguardavam com ansiedade há mais de uma semana. Na hora marcada para o início da marcha, a Avenida Rio Branco continha um mar de faixas contra o comunismo, carregadas por uma multidão calculada em oitocentas mil pessoas [la burguesía celebró la destitución del presidente João Goulart con una gigantesca marcha familiar por las calles de Río de Janeiro, un evento que los organizadores habían esperado con ansias durante más de una semana. A la hora señalada para el inicio de la marcha, la Avenida Rio Branco se llenó de un mar de pancartas anticomunistas, portadas por una multitud estimada en ochocientas mil personas]. (Dreifuss, 1987, p. 419).

La mayoría de los empresarios que ocupaban puestos importantes en la nueva administración pertenecían al sector comercial privado. Una vez instalada la dictadura en el país, se impuso un programa de modernización estatal de acuerdo a los principios del espectro político y social de la derecha, y las necesidades de las clases empresariales y los sectores medios de la sociedad brasileña (Dreifuss, 1987, p. 455).

Así, el complejo IPES-IBAD y los integrantes de la Escuela Superior de Guerra intervinieron las diversas estructuras estatales, asumiendo posiciones estratégicas de poder político, económico y administrativo, además de realizar esfuerzos por neutralizar a los sectores operarios y de la izquierda: “após 1964 o poder estatal direto formou-se na mais alta expressão do poder econômico da burguesia financeiro-industrial multinacional e associada” (Dreifuss, 1987, p. 419).

A fin de comprender el presupuesto teórico sobre el que se basó el Estado autoritario en Brasil, Moreira Alves (1984) desarrolla las bases de la Doctrina de Seguridad Nacional y Desarrollo, recurriendo al análisis de los manuales de la Escuela Superior de Guerra, especialmente el Manual Básico de la Escuela Superior de Guerra.

La Doctrina de Seguridad Nacional (DSN) es definida por un conjunto de elementos ideológicos y lineamientos para la vigilancia y control de la sociedad para impedir el avance

comunista, y la elaboración de un programa político-económico gubernamental de alcance progresivo (Alves, 2005). La implementación de este modelo incluyó una teoría de la guerra según la cual se procuraba eliminar un tipo de enemigo localizado dentro de las fronteras geográficas de un país, definido por el manual de la Escuela Superior de Guerra como “subversión interna”. De acuerdo a los preceptos de la DSN, el comunismo se trataba de un enemigo de acción lenta, progresivo y pertinaz, que podía emplear desde tácticas psicológicas, como la manipulación de ideas, hasta iniciativas más concretas, como la lucha armada. Por definición, entonces, se torna sospechosa toda población, constituida de “enemigos internos” potenciales que deben ser cuidadosamente controlados, perseguidos y eliminados (Alves, 1984, p. 38).

La historiadora brasileña rastrea los orígenes de la ideología de seguridad nacional en Brasil desde el siglo XIX, que se verían reflejados en los casos argentino y chileno en el siglo siguiente. Varios elementos, tanto teóricos como empíricos, convergieron en lo que se denominó “seguridad interna”, una idea cobijada por la ideología de seguridad nacional en Latinoamérica. En el contexto de la Guerra Fría, la urgencia de una respuesta ante la amenaza comunista por el crecimiento de los movimientos sociales de la clase trabajadora en la región fue contemplada por los teóricos norteamericanos y franceses. Particularmente, el escenario político de Estados Unidos durante la década de 1950 e inicios de 1960, no contribuyó a la relación pacífica entre el gobierno estadounidense y las políticas de izquierda o centro-izquierda. Los intereses de este país en la Guerra Fría, una creciente paranoia sobre la amenaza comunista y la decadencia del programa asistencial “*New Deal*” entre los años 1930 y 1940 en la política interna de Estados Unidos, fueron algunos de los factores que incidieron en la configuración de su enfoque en torno a Latinoamérica en este periodo caracterizado por “a national security state, high defence spending, militarisation and social conformism [un estado de seguridad nacional, altos gastos en defensa, la militarización y el conformismo social]” (Pereira, 2018, p. 8). En consecuencia, la intervención del gobierno estadounidense fue delineada por dos mecanismos de contención, uno de ellos fundamentalmente económica dirigida a la articulación entre regímenes y partidos políticos; y otro a partir del apoyo a la destitución de gobiernos. Por ejemplo, el caso de la asistencia económica de Estados Unidos a Bolivia luego de su revolución en 1952, con el fin de direccionar sus políticas en conformidad con el gobierno estadounidense. Por otra parte, la gestión exitosa de Estados Unidos contra el gobierno de Guatemala en 1954 motivó otra serie de iniciativas en Cuba que, sin embargo, no tuvieron el mismo resultado. Contrariamente a lo esperado en otros países de Latinoamérica, la experiencia de Cuba impulsó los esfuerzos de Estados Unidos por influenciar la gestión de

conflictos políticos en Brasil, por lo que es posible afirmar que el golpe de 1964 marcó el inicio de un conjunto de medidas similares en la región (Pereira, 2018).

Además de la creciente preocupación del presidente norteamericano John F. Kennedy en torno a los cambios políticos en Latinoamérica, fundamentalmente a partir de la revolución cubana en 1959, Anthony W. Pereira (2018) advierte un segundo factor que contribuyó a los esfuerzos del gobierno de Estados Unidos en intervenir la situación política de Brasil. En diciembre del mismo año, el presidente de Estados Unidos enviaba a su hermano Robert “Bobby” Kennedy, procurador general del gobierno, a una reunión con Goulart en Brasilia, con el objetivo de persuadirlo acerca de la composición y dirección de su gobierno. El autor advierte que el papel de Estados Unidos en 1964 se encuadra en las políticas internas del país luego de la Segunda Guerra Mundial, como también en la historia de la política exterior estadounidense durante este periodo. En otras palabras, entiende que sólo a partir de 1963, luego del intento frustrado de Robert Kennedy de persuadir a Goulart en responder a los intereses de su país (tanto en remover a las fuerzas de izquierda de su gobierno, como ajustarse a las políticas económicas en favor de los intereses norteamericanos), es que el gobierno de Estados Unidos asistió la deposición de Jango<sup>2</sup>.

In foreign policy, US confidence that it could entice revolutionary governments towards the centre, as it had after the 1952 Bolivian revolution, gave way to an increasingly aggressive approach to leftwing governments in Latin America. This was because the tactics used in Bolivia were perceived as having failed to moderate the 1959 Cuban revolution. This led to a switch of US emphasis from economic incentives to the destabilisation and replacement of recalcitrant governments [en política exterior, la confianza de Estados Unidos en su capacidad para atraer a gobiernos revolucionarios hacia el centro, como lo hizo tras la revolución boliviana de 1952, dio paso a un enfoque cada vez más agresivo hacia los gobiernos de izquierda en América Latina. Esto se debió a que se percibía que las tácticas empleadas en Bolivia no habían logrado moderar la revolución cubana de 1959. Esto condujo a un cambio de enfoque de Estados Unidos, de los incentivos económicos a la desestabilización y el reemplazo de gobiernos recalcitrantes]. (Pereira, 2018, p. 15).

En el territorio brasileño, la ideología de seguridad nacional interna tenía la característica de enfatizar el vínculo entre el desenvolvimiento económico, y la seguridad interna y externa (Alves, 2005, p. 40).

La importancia del Manual Básico de la ESG se encuentra en las directrices para la formación ideológica y profesional del alto mando del Estado, y la planificación de una

---

<sup>2</sup> El autor fundamenta su análisis del rol del gobierno estadounidense en el golpe de 1964 en base a los documentos desclasificados por el Archivo de Seguridad Nacional y materiales de **The Kennedy and Johnson Libraries**.

estructura orgánica de funcionamiento institucional y de políticas de seguridad y desenvolvimiento. La incorporación de la población civil a la ESG, permitió la conformación militar-civil que se denominó como Asociación de los Diplomados de la Escuela Superior de Guerra (ADESG), encargada de promover la propuesta de la ESG a lo largo de todo el país (Alves, 2005, p. 4). Uno de los principales propósitos de la institución era la formación de líderes nacionales civiles como militares en la gestión de técnicas tecnocráticas, además de promover una filosofía que unificase la élite nacional y acompañase el proceso de toma de decisiones. El programa de formación incluía disciplinas provenientes de amplios campos del conocimiento (tales como del área de la filosofía política del estado, conceptos sobre poder nacional, político, económico, físico-social, y militar) dirigidas al estudio de doctrina, el análisis de problemas nacionales contemporáneos, de directrices políticas, y planificación metodológica. Se proveía de un sistema común de análisis dentro del marco de las interpretaciones adecuadas a los conceptos de seguridad e interés nacionales (Selcher, 1977, p. 4-5).

De acuerdo a Dreifuss (1987), la ESG incorporó en el país las ideas y actitudes maniqueístas que circulaban en el escenario internacional en torno a la Guerra Fría. Además, el modelo de Estado pretendido por la institución sería establecido mediante el autoritarismo político incorporado en la Doctrina de Seguridad Nacional. El autor afirma que

[...] a ESG encorajou dentro das Forças Armadas normas de desenvolvimento associado e valores empresariais, ou seja, um crescimento cujo curso industrial foi traçado por multinacionais e um Estado guiado por razões técnicas e não políticas [la ESG motivó dentro de las Fuerzas Armadas normas de desarrollo asociado y valores empresariales, es decir, un crecimiento cuyo curso industrial fue trazado por multinacionales y un Estado guiado por razones técnicas y no políticas]. (Dreifuss, 1987, p. 79)

Rápidamente la Escuela Superior de Guerra alcanzó a los programas de formación teórico-militar, especialmente la Escuela de Comando del Estado-Mayor (ECEME) otorgando prioridad a la enseñanza de formas no tradicionales de guerra en vez de aquellas más convencionales. La guerra clásica o de “agresión directa”, entendida en los términos de una guerra políticamente declarada entre Estados, con un enemigo externo definido, es la que predominó hasta la Segunda Guerra Mundial.

La distinción entre estas formas de guerra permite comprender otra denominación además de la agresión directa: la “agresión indirecta”, es decir, la lucha contra un enemigo interno. Las categorías de guerra elaboradas por el manual de Escuela Superior de Guerra, eran

dos: la Guerra Insurreccional y la Guerra Revolucionaria. Mientras que la primera de ellas procuraba la caída del gobierno mediante la lucha armada, la segunda consistía en un conflicto interno, no declarado y librado en términos fundamentalmente ideológicos.

Una serie de oficiales que integraban la Escuela Superior de Guerra fueron luego incorporados en la agrupación IPES-IBAD, donde obtuvieron una intervención cada vez mayor en la formación ideológica de los militares. En este punto, la operacionalización de las decisiones políticas del sector militar quedaba parcialmente por cuenta de la Escuela Superior de Guerra, mientras que la formulación de sus acciones se encontraba bajo la responsabilidad del complejo IPES-IBAD (Dreifuss, 1987).

La deposición del gobierno de João Goulart reforzó la reputación de la Escuela Superior de Guerra, otorgándole una mayor legitimidad para neutralizar a los grupos empresarios disidentes en torno a los principios de la élite orgánica, además de consolidar la oposición ante ciertas facciones militares contrarias.

Aunque la ESG era un centro articulador entre militares y civiles organizado bajo las premisas del capitalismo hemisférico, ya se vislumbraba dentro de la cúpula de formación militar<sup>3</sup> que la principal amenaza de Brasil a principios de 1964 era el comunismo y la agresión indirecta más que la agresión directa externa (Dreifuss, 1987, p. 80-81). Algunos años anteriores a la deposición del gobierno de Goulart, el gobierno estadounidense observaba con recelo la expansión del comunismo en la región:

[t]he Kennedy administration worried about President Goulart, because of the support for him from leftist trade unions and parties, and the climate of excitement on the left generated by the Cuban revolution [la administración de Kennedy estaba preocupada por el presidente Goulart, debido al apoyo recibido de sindicatos y partidos de izquierda, y el clima de excitación en la izquierda generada por la revolución cubana]. (Pereira, 2018, p. 11).

Dreifuss advierte que uno de los resultados de la articulación civil-militar, como también de la presencia de las Fuerzas Armadas estadounidenses y brasileñas con sus servicios de seguridad, fue el acuerdo común sobre la actitud de moderación que deberían llevar sobre los conflictos internos dentro de las clases dominantes: “Os oficiais brasileiros dividiram-se politicamente ao longo do espectro partidário de direita e das ideologias de centro-direita numa identificação, num sentido amplo, com o “povo” [los oficiales brasileños se dividían

---

<sup>3</sup> El autor se refiere específicamente a la advertencia del jefe del Programa de Asistencia Mutua, el General norteamericano George Robinson Mather, durante la conferencia de la ESG a comienzos de 1964, de que el territorio brasileño se encontraba bajo amenaza comunista (Dreifuss, 1987, p. 81).

políticamente al rededor del espectro partidario de derecha y de las ideologías de centro-derecha en una identificación, en un sentido amplio, con el “pueblo”] (Dreifuss, 1987, p. 81-82).

Siguiendo los preceptos promovidos por la Doctrina de Seguridad Nacional, la teoría de “enemigo interno” implicó la creación de la Seguridad Interna como un cuadro de actuación dentro de la Seguridad Nacional, con el propósito de velar por los poderes constituídos, la preservación del orden y la defensa de los objetivos nacionales amenazados. A fin de lograr una mayor operatividad, la teoría incluía la implementación de un Aparato Represivo y de control armado que tuviese la capacidad de imponer la voluntad del Estado a la población, incluso sometiendo por la fuerza en casos de necesidad, así como también la creación de un sistema de informaciones para identificar a los opositores (Alves, 1984). Dreifuss (1987) señala que la creación del Sistema Nacional de Informaciones fue una medida innovadora de la dictadura. Sus funciones resultaron de las operaciones llevadas a cabo por una agencia central de informaciones, en conjunto con la elaboración de medidas políticas nacionales. Su foco de actuación alcanzaba distintas estructuras estatales, como ministerios, autarquías y órganos administrativos, además de los movimientos estudiantiles, operarios y militares. La vida política, social y militar brasileña era operacionalizada por el Sistema Nacional de Informaciones.

La característica de una amenaza interna que se mantiene “oculta” justificaba un aparato de control y represión estatal, especialmente ligada a la dificultad práctica de distinguir la localización del enemigo interno, lo que permitía la sospecha indiscriminada sobre la población general. Este escenario de arbitrariedad a cargo de las fuerzas militares puso en peligro las garantías jurídicas, aunque se mantuviesen formalmente. En este aspecto, la historiadora Moreira Alves (2005, p. 48), resalta:

Quando é impossível determinar com exatidão quem deve ser tido como inimigo do Estado e que atividades serão consideradas permissíveis ou intoleráveis, não haverá garantias para o império da lei, o direito de defesa ou a liberdade de expressão e associação. Mesmo que sejam mantidos na Constituição, tais direitos formais só existem, na prática, segundo o arbítrio do Aparato Repressivo do Estado de Segurança Nacional. Todos os cidadãos são suspeitos e considerados culpados até provarem sua inocência. Tal inversão é a raiz e causa dos graves abusos de poder que se verificam no Brasil [cuando es imposible determinar con precisión quién debe ser considerado enemigo del Estado y qué actividades se considerarán permisibles o intolerables, no habrá garantías para el Estado de derecho, el derecho a la legítima defensa ni la libertad de expresión y asociación. Aunque estos derechos estén consagrados en la Constitución, sólo existen en la práctica según la voluntad arbitraria del aparato represivo del Estado de Seguridad

Nacional. Todos los ciudadanos son sospechosos y se consideran culpables hasta que se demuestre su inocencia. Esta inversión es la raíz y la causa de los graves abusos de poder que ocurren en Brasil].

El concepto de “enemigo interno” es uno de los pilares fundamentales para comprender la lógica represiva del Estado de Seguridad Nacional, orientada a neutralizar una amenaza que, dada la naturaleza de su accionar, podría hipotéticamente localizarse en cualquier ámbito de la sociedad. A partir de la presunción de un enemigo interno, movilizado por las fuerzas del comunismo internacional, la dictadura brasileña estableció un plan de acción indirecto de vigilancia y control sobre la sociedad civil y política (Alves, 2005). La autora describe este modelo estratégico a partir de diferentes focos de acción sobre el público objetivo: un público interno, compuesto por la población civil y militar integrante de las instituciones militares o fuerzas paramilitares; y otro externo, integrado por una población sindical, profesional, intelectual, artística y religiosa. La finalidad de una estrategia de acción indirecta era la de alcanzar espacios de poder que promovieran enfrentamientos entre la población civil y política, direccionando las decisiones colectivas hacia las aspiraciones de la oposición. De este modo, un programa de neutralización ideológica fue llevado a cabo por medio de distintas estrategias propagandísticas de la dictadura. Moreira Alves explica la lógica de diversos focos de acción ligados a los propósitos de la dictadura:

[...] o planejamento e administração do Estado de Segurança Nacional implica o desenvolvimento de diretrizes governamentais que determinem políticas e estruturas de controle de cada área política e da sociedade civil. Para levar a efeito tal programa, tem sido necessário assumir pleno controle do poder de Estado, centralizá-lo no Executivo e situar em posições-chaves do governo os elementos mais integrados à rede de informação e a programação da Política de Segurança Interna [La planificación y administración del Estado de Seguridad Nacional implica el desarrollo de directrices gubernamentales que determinan las políticas y las estructuras de control para cada sector político y la sociedad civil. Para llevar a cabo dicho programa, ha sido necesario asumir el control total del poder estatal, centralizarlo en el Poder Ejecutivo y ubicar en puestos clave del gobierno a los elementos más integrados en la red de información y la programación de la Política de Seguridad Interior]. (Alves, 2005, p. 54).

Teniendo en consideración los fundamentos estratégicos de la DSN para la implementación de un Estado autoritario en Brasil, es posible afirmar junto a Dreifuss (1987), que la dictadura militar consistió en una articulación política entre sectores militares y civiles, abonada por la red colaborativa entre IPES e IBAD.

El análisis de Dreifuss enfatiza la dimensión civil y política del golpe. Por una parte, asumiendo el carácter clasista y empresarial del mismo, y por otra, desmitificando la noción de una intervención exclusivamente militar. En la perspectiva del historiador se entiende que la deposición del gobierno democrático en 1964 fue “a culminante de um movimento civil-militar e não como um golpe das Forças Armadas contra João Goulart [el corolario de un movimiento civil-militar y no como un golpe de las Fuerzas Armadas contra João Goulart]” (Dreifuss, 1987, p. 361). De acuerdo a esta concepción, la dictadura militar no fue una reacción a las medidas reformistas de Goulart, sino el resultado de un complejo entramado de circunstancias políticas y sociales que antecedieron a su gobierno. En esta línea de interpretación también se encuentra Moreira Alves, quien advierte que el apoyo clasista del golpe de 1964, además de la solidez de sus principios teóricos, sirvió de base a la implementación de un Estado de carácter autoritario en el país.

La construcción del Estado de Seguridad Nacional surgió a partir de una confrontación dialéctica con la oposición, en un proceso dinámico de ajuste de planes y normativas, y una continua ampliación del poder coercitivo (Alves, 2005). El sector político más conservador del país supo ver en este contexto la oportunidad de poner en escena la crisis política y enarbolarse como portavoz de la esperanza y del orden (Alves, 2001). Dreifuss nos ofrece un estudio sobre la participación política directa de los empresarios y su capacidad organizativa, además de la administración estatal y política llevada a cabo por el sector empresarial del IPES. Su análisis evidencia algunos aspectos largamente negligidos por la literatura político-histórica brasileña que únicamente valorizaba la actuación empresarial como una presencia neutral respecto a los asuntos del Estado. En esta línea, el autor señala que:

Tais análises interpretaram a intervenção militar de abril de 1964 como uma resposta ao impasse criado pela crise estrutural e pela decadência política, uma intervenção que foi estimulada pela adoção da doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento da ESG, pelas Forças Armadas e pelo seu desgosto com a política populista [estos análisis interpretaron la intervención militar de abril de 1964 como una respuesta al impasse creado por la crisis estructural y la decadencia política, una intervención que fue estimulada por la adopción de la doctrina de Seguridad Nacional y Desarrollo de la ESG (Escuela Superior de Guerra) por parte de las Fuerzas Armadas y su desilusión con la política populista]. (Dreifuss, 1987, p. 482).

La experiencia exitosa del IPES respecto a la deposición del gobierno de Goulart fue llevada a países vecinos que atravesaban contextos similares, como es el caso del golpe militar chileno en 1973 y en Bolivia en 1971 (Dreifuss, 1987, p. 424). La articulación entre diversas experiencias latinoamericanas resulta fundamental para la comprensión de los procesos

dictatoriales en cada Estado, dado que los mecanismos de control y vigilancia operaban en estrecha colaboración, permitiendo el seguimiento de los individuos incluso más allá de las fronteras nacionales. Con base en este enfoque, la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) inauguró la muestra **Memórias encontradas. Entre a solidariedade e a perseguição**<sup>4</sup> (Figura 1) — en español **Memorias encontradas. Entre la solidaridad y la persecución** — en mayo de 2025, en Belo Horizonte. Se trata de una muestra itinerante de la Comisión por la Memoria de la provincia de Buenos Aires (CPM) que recorrió distintos países desde 2023, convocando a la audiencia brasileña en otros puntos además de la capital minera, tales como el Centro Cultural MariAntonia de la Universidad de São Paulo (São Paulo), la Universidad Federal Fluminense (Río de Janeiro), la Universidade Federal de Paraná (Paraná), el Teatro São Pedro (Porto Alegre), la Universidad Estadual de Río de Janeiro (Río de Janeiro). La exposición también circuló en la Fundación Víctor Jara en Santiago de Chile, además del Museo de la Memoria en Montevideo. Aunque se centra en los refugiados políticos en la Embajada Argentina en Santiago de Chile, la exhibición abarca el periodo dictatorial en toda Latinoamérica; en particular, los países de Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Brasil (CPM, 2023; IESP-UERJ, 2025).

La propuesta fue acogida por el **Centro de Estudos Latino-Americanos da Diretoria de Relações Internacionais** de la UFMG, en conjunto con la **Pró-reitoria de Cultura**, el **Grupo de extensão História Intelectual**, con el apoyo del colectivo **Pontos de Luta**.

Cada una de las itinerancias de la muestra contó con actividades pedagógicas, se realizaron debates, conversatorios, y proyecciones de películas sobre el exilio en la dictadura. Las fichas informativas relatan el origen de los registros fotográficos y documentales de las agencias de investigación policial de Argentina, especialmente de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPPB) (Argentina), los que se encuentran bajo supervisión de la CMP. El archivo de la policía argentina registró los datos de ciudadanos chilenos<sup>5</sup> que se habían exiliado en Argentina luego de solicitar refugio en el país debido al golpe de Estado en 1973. Según indican las fichas informativas de la muestra, 603 personas ingresaron a Argentina, siendo en su mayoría chilenos pero también 80 brasileños luego del golpe en 1964. Particularmente refiriéndose a los mecanismos de vigilancia y control brasileños, se señala que las listas confeccionadas por las agencias eran utilizadas por la sección

---

<sup>4</sup> La curaduría de la muestra fue realizada por Adriane Vidal Costa, André Amaral, Bruno do Carmo Assis Lanna, Carolina Pedro Soares, Guilherme Cardoso Caldeira, Ingrid Pereira de Brito Figueira Santana, Laize Costa Barbosa Lacerda, Mariana Oliveira Cruz, Nayara Ferreira Vilela y Vitória de Paula Soares.

<sup>5</sup> La información registrada por la policía incluía datos filiatorios e ideológicos además del lugar de destino de los refugiados.

“Delinquentes Subversivos” de la DIPPB para supervisar a los militantes exiliados en el país. A su vez, otros centros de información argentinos se ocupaban de realizar registros de los exiliados brasileños.

Además de las fichas informativas, en **Memórias encontradas** el espectador se encuentra con fotografías “policiales” de refugiados de diversos países latinoamericanos, como así una serie de paneles de algunas de esas fotografías en tamaño natural. Cada panel cuenta con una breve descripción de la militancia política de la persona, y su contribución actual en causas asociadas a los derechos humanos, mientras también señala quienes permanecen desaparecidos<sup>6</sup>.

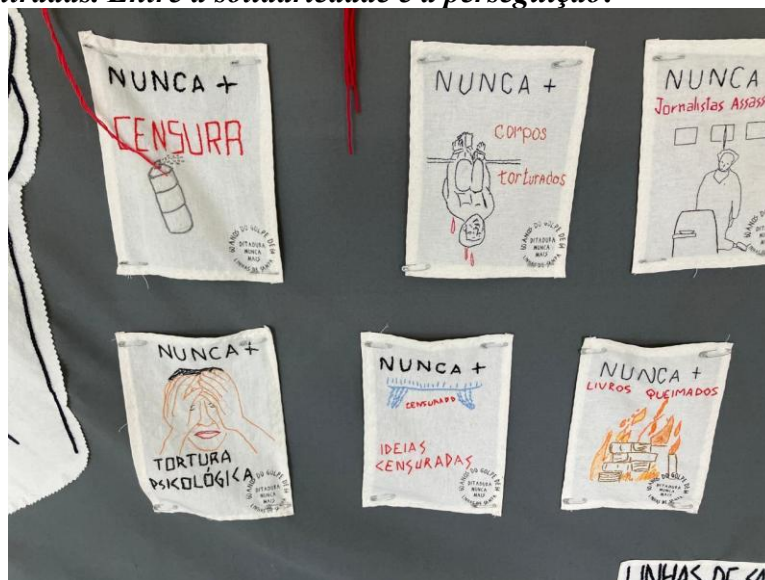
Por otra parte, exhibe una serie de paños bordados con distintas inscripciones alusivas a diversos reclamos sociales de justicia por la represión dictatorial. Varios de estos objetos se refieren a la censura de ideas políticas, de la cultura, y los libros prohibidos. El colectivo de bordado activista **Linhas de Sampa**<sup>7</sup> exhibió el panel **NUNCA+**. Además de este grupo, participaron integrantes de otros colectivos de bordado activista del país en la realización de un panel que registra las 434 personas muertas y desaparecidas reconocidas por la Comisión Nacional de la Verdad, tales como **BordaLuta** (Brasilia), **Linhas da Ilha** (Ilhabela – SP), **Linhas do Horizonte** (Belo Horizonte), **Linhas do Mar** (Caraguatatuba – SP), **Linhas do Rio** (Río de Janeiro) y **Linhas do Sul** (Porto Alegre) (Extra classe, 2025).

---

<sup>6</sup> La descripción de esta muestra y sus registros se hicieron a partir de mi visita durante su itinerancia en UFMG, en mayo de 2025.

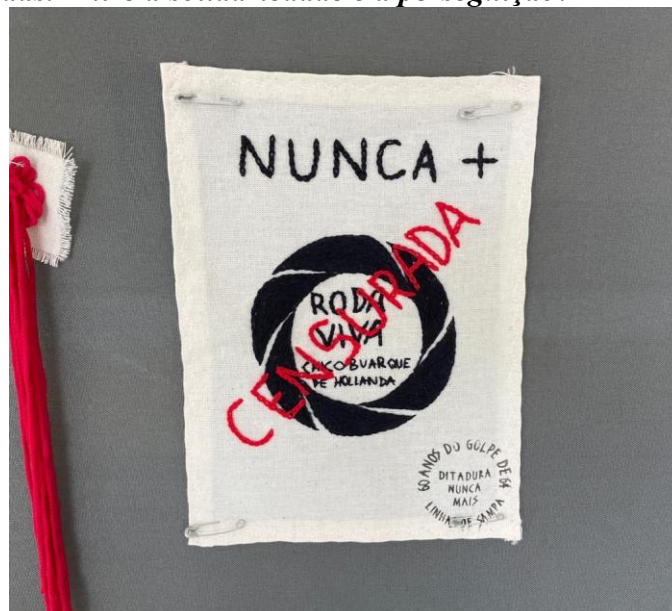
<sup>7</sup> Se trata de un colectivo de mujeres de ideología izquierda que utilizan el bordado como instrumento de militancia política. Nació en 2018 como respuesta a la persecución de líderes políticos además del asesinato de Marielle Franco y la prisión de Lula da Silva. Los bordados de la serie NUNCA+ suman un total de 40, aunque en el panel de la muestra fueron exhibidos 29. A partir del texto NUNCA leído durante la Marcha Silenciosa de las Mujeres, a los 50 años del golpe militar en Santiago, Chile, el colectivo Linhas de Sampa adaptó la iniciativa para el golpe en Brasil (Linhas de sampa, [s.d.]).

**Figura 1 - Detalle del panel NUNCA+ del colectivo *Linhas de Sampa* en la muestra *Memórias encontradas. Entre a solidariedade e a perseguição*.**



Fuente: LINHAS DE SAMPA. Painel NUNCA+, 2024. 29 bordados sobre lienzo. Archivo personal de la autora.

**Figura 2 - Detalle del panel NUNCA+ del colectivo *Linhas de Sampa* en la muestra *Memórias encontradas. Entre a solidariedade e a perseguição*.**



Fuente: LINHAS DE SAMPA. Painel NUNCA+, 2024. 29 bordados sobre lienzo. Archivo personal de la autora.

Hacia el final de la muestra, la obra **Memória do Esquecimento: 434 mortos e desaparecidos** (2017) de la artista contemporánea Fulvia Molina, también enfatiza la magnitud de las desapariciones durante la dictadura brasileña, mediante un juego visual de veladuras y transparencias que remite a la fragilidad de la memoria y a la persistencia de la ausencia. Se

trata de una instalación hecha con paneles en acrílico y vinilo transparente en la que se exhiben los retratos de cada una de las 434 víctimas relatadas en el informe de la Comisión Nacional de la Verdad. Cada retrato contiene un código QR que permite acceder a la biografía de la persona.

Otra exhibición contemporánea de esta muestra en Minas Gerais, que presenta los diferentes procesos de lucha y la organización de la resistencia en Argentina y Brasil, es **Memória argentina para o mundo: o Centro Clandestino ESMA** (Figura 3). Fue inaugurada en el Memorial da Resistência de São Paulo, en paralelo con **Uma vertigem visionária – Brasil: Nunca Mais** en el mismo edificio. Ambas fueron inauguradas el 7 de septiembre de 2024 por la misma institución y el **Museu da Secretaria da Cultura, Economia e Indústrias Criativas do Estado de São Paulo**. Además de Argentina y Brasil, esta muestra sobre el mayor centro clandestino de la dictadura argentina, recorrió otros países como México y Estados Unidos<sup>8</sup>. La propuesta fue organizada por el Museo Sitio de Memoria ESMA (Ex-Centro Clandestino de Detención, Tortura y Exterminio) localizado en la ciudad de Buenos Aires, y explora la historia del predio ocupado por las Fuerzas Armadas durante la última dictadura militar argentina (1976-1983) hasta su reconocimiento como Patrimonio Mundial de la UNESCO, en 2023 (Museo Sitio ESMA, [s.d.]).

---

<sup>8</sup> La muestra fue exhibida por primera vez en el Palacio San Martín, dependiente del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, en Argentina. Luego se presentó en el Espacio Cultural de la Sindicatura General de la Nación en Buenos Aires y el Consulado Argentino en Nueva York, en 2022. El año siguiente estuvo en los centros argentinos del Museo Municipal Virginia Choquintel en Tierra del Fuego, Museo Miguens en Mercedes, Buenos Aires; además de la Biblioteca de la Casa de Miguel Alemán, del Complejo Cultural Los Pinos en Ciudad de México. En 2024 recorrió la Universidad Nacional de Moreno en Argentina, y el Memorial de la Resistencia de San Pablo (Museo Sitio ESMA, [s.d.]).

**Figura 3 - Presentación de la muestra *Memória argentina para o mundo: o Centro Clandestino ESMA*.**



Fuente: MEMÓRIA ARGENTINA PARA O MUNDO – O CENTRO CLANDESTINO ESMA. Panel de presentación, 2024. Archivo personal de la autora.

El proyecto expositivo incorpora un video institucional, paneles con textos e imágenes que presentan la historia del predio. En particular, se encuentran registros audiovisuales del Juicio a las Juntas en 1983, de mujeres que fueron presas, torturadas y secuestradas en la ESMA, como también información histórica sobre la organización política de las Madres de Plaza de Mayo. Incorpora además documentos visuales del Acervo Memoria Abierta, descripciones textuales que permiten la comprensión de las consecuencias del régimen militar en el país, durante y después de la dictadura; como así algunas de las fotografías más populares de la época realizadas por los argentinos Eduardo Longoni, Daniel García, y dos imágenes de autoría desconocida. También forma parte de la exhibición **Ser mujeres en la ESMA**, un proyecto expositivo que inició en marzo de 2019 como una iniciativa de reflexionar con una perspectiva de género sobre los crímenes cometidos contra las mujeres en el centro, evidenciando problemáticas específicas como la maternidad, la violencia sexual, la participación de las mujeres en los juicios, y el padecimiento del silencio y la falta de escucha después del encierro (Museo Sitio ESMA, [s.d.]). Las instalaciones, a su vez, reconstruyen la acción performática del Siluetazo en 1983 (Figura 4), la cual visibilizó la dimensión

cuantitativa de los desaparecidos en la dictadura<sup>9</sup>. Tomada ese mismo año, la fotografía icónica de Daniel Garcia reproduce las siluetas de una pareja de desaparecidos en la ESMA, localizada en Plaza de Mayo en Buenos Aires.

**Figura 4 - Detalle de fotografía de Daniel Garcia en la muestra *Memoria argentina para o mundo: o Centro Clandestino ESMA*.**



Fuente: GARCÍA, Daniel. Siluetazo, (S/D). Fotografía impresa. Archivo personal de la autora.

## 2. 1 Dictadura en ascenso: los primeros mecanismos de control y represión

Una vez creadas las condiciones adecuadas para la desestabilización del gobierno de João Goulart y la crisis política y social, el espectro social de la derecha política, en conjunto con el apoyo de grupos corporativos nacionales e internacionales ordenó el avance del ejército hacia la capital administrativa de Brasil para ejecutar el golpe de Estado en la madrugada del 31 de marzo de 1964 (Alves, 2001).

<sup>9</sup> El Siluetazo fue una práctica artística colectiva de protesta iniciada por los artistas argentinos Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel durante la "III Marcha de la Resistencia", convocada por las Madres de Plaza de Mayo en 1983. Esta intervención pública adquirió un carácter masivo debido a la propuesta de los artistas de representar a los 30.000 desaparecidos durante la dictadura. La acción consistía en la representación de la silueta de un cuerpo humano en escala natural en papel. Las siluetas eran colocadas en espacios públicos de la Ciudad de Buenos Aires, como las columnas de la Catedral, la Pirámide de Mayo, el Cabildo, el Banco Nación, entre otros.

La agenda de las fuerzas militares incluía no solo la usurpación del poder, sino el desarrollo de un modelo económico abierto al capital extranjero, la reconstrucción de las instituciones militares debilitadas, el control de algunas estructuras democráticas al resguardo de los intereses de las clases dominantes, y la erradicación de la amenaza comunista.

El 9 de abril de 1964 se promulgó el primer Acto Institucional, contando con el aval del general Arthur da Costa e Silva, el teniente brigadier Francisco de Assis Correia de Melo, y el vice almirante Augusto Hamann Rademaker Grunewald. De acuerdo con Moreira Alves (2005), durante el primer año del Estado de Seguridad Nacional se promovieron dos medidas fundamentales: la eliminación de sectores opositores en el ámbito político, económico y social; y la adopción de iniciativas dirigidas a la reestructuración económica del país. En particular, la promulgación del Acto Institucional N° 1, que significó el quiebre implícito entre el sector civil-militar, dando inicio a una dinámica de confrontación entre el Estado y la oposición, como también la institucionalización de la “Operación Limpieza” para la supresión de la amenaza subversiva a cargo de los “Inqueritos Policial-Militares” (IPM). La rápida neutralización de la oposición, además del avance de las medidas permitieron que, hacia fines del primer año, se encontrase sólidamente establecida una base para la continuidad del programa del nuevo Estado durante los años siguientes.

El Acto Institucional N°1 tuvo lugar en un escenario de contradicciones entre el objetivo de reforzar la democracia y restablecer la legalidad, y la creciente necesidad de represión fundamentada en la amenaza del “enemigo interno”, lo que prontamente resultaría en una crisis de legitimidad que posteriormente impactó sobre la estructura estatal, y justificó la urgencia de institucionalizar el Estado de Seguridad Nacional, tal como lo expresa uno de los párrafos de su preámbulo:

O Ato Institucional que é hoje editado pelos Comandantes-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, em nome da revolução que se tornou vitoriosa com o apoio da Nação na sua quase totalidade, se destina a assegurar ao novo governo a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa Pátria. A revolução vitoriosa necessita de se institucionalizar e se apressa pela sua institucionalização a limitar os plenos poderes de que efetivamente dispõe [el Acta Institucional, promulgada hoy por los Comandantes en Jefe del Ejército, la Marina y la Fuerza Aérea, en nombre de la revolución que triunfó con el apoyo de casi toda la Nación, busca garantizar que el nuevo gobierno que se establezca cuente con los medios necesarios para la reconstrucción económica, financiera, política y moral de Brasil, de modo que pueda abordar directa e inmediatamente los graves y urgentes

problemas de los que depende el restablecimiento del orden interno y el prestigio internacional de nuestra Patria. La revolución victoriosa necesita institucionalizarse y acelera su institucionalización para limitar los plenos poderes que efectivamente posee]. (Alves, 2005, p. 64).

Como se puede leer en el primer párrafo del Acto Institucional N°1, el aparato administrativo de la dictadura establecía la necesidad de una etapa de transformación civil y militar que otorgara una “nueva perspectiva” sobre el futuro del país. Con tal propósito se le adjudicaba el estatus de “revolucionario” a este movimiento de transformación, señalando el respaldo de las fuerzas armadas y de la opinión pública nacional. Seguidamente, se diferenciaba la “revolución” de otros movimientos armados, en tanto sus objetivos respondían a los intereses de toda la nación. El tercer párrafo justificaba la constitución de un nuevo gobierno, como Poder Constituyente legitimado por sí mismo tras el triunfo de la revolución, que esperaba lograr una reestructuración “económica, financiera, política y moral” del país.

Más adelante expresa la fundamentación ideológica del golpe cuando expresa que la estructura militar permitiría la realización de sus objetivos una vez que los procesos constitucionales no tuvieran la capacidad de derrocar al gobierno anterior, el que tenía la expresa intención de “bolchevizar el país”. Por su parte, garantizaba la Constitución de 1946 aunque modificando las facultades del presidente y eliminando las influencias comunistas dentro del gobierno. Si bien preservaba el Congreso Nacional, el séptimo párrafo expresa que la revolución prescindía de la legitimación del Congreso, otorgándole un poder democrático. El último párrafo atribuía a las Fuerzas Armadas la facultad de editar normas para garantizar el funcionamiento del nuevo orden establecido por los militares, representado por el “Comando Supremo de la Revolución”.

El cuerpo normativo del Acto se compone de 11 artículos que establecen la continuidad de las Constituciones de 1946 y las estatales; el sistema de elección de la presidencia y vicepresidencia; las facultades del presidente respecto a la Constitución y la elaboración de normas constitucionales y generales; de disponer la censura de la publicidad, la radiodifusión, el cine y el teatro. En lo que se refiere al poder de sitio, se le otorgaba al presidente la capacidad de decretar o prorrogar — según el caso — por una determinada cantidad de días, contando con la aprobación del Congreso. Suspendidas las garantías constitucionales y legales de estabilidad laboral, se facilitaba la destitución o la jubilación forzada, respaldándose por investigaciones sumarias que permitieran identificar a funcionarios contrarios a la nueva política. Bajo el fundamento de garantizar los objetivos de la revolución, los comandantes

militares se reservaban la facultad de suspender los derechos políticos por un plazo de 10 años y revocar mandatos judiciales, prescindiendo del control judicial de sus decisiones.

Por el carácter de las medidas que abarcaba, el Acto Institucional N°1 fue un importante documento jurídico que sirvió de base para la implementación de la Doctrina de Seguridad Nacional y permitió institucionalizar la dinámica del Poder Ejecutivo.

Pocos días después, el Alto Comando Revolucionario que gobernaba el Estado de Seguridad Nacional fue reemplazado por el presidente electo, el General Humberto de Alencar Castelo Branco. Así, el nuevo presidente oficializó las Investigaciones Policial-Militares (IPM) — en portugués denominados *Inquéritos Policial-Militares* — conformado por un grupo de coroneles que coordinaban un programa de represión y vigilancia sobre distintas áreas de la población civil, y en los niveles municipal, estatal y federal, tales como empresas e instituciones estatales, universidades y organizaciones asociadas al gobierno federal.

El objetivo de los IPM era localizar personas vinculadas a actividades subversivas, que pasarían a ser investigadas por el jefe del departamento y, finalmente, sometidas a la decisión de los funcionarios, pudiendo ser el presidente, los gobernadores estatales o los prefectos. De esta manera, procurando establecer un funcionamiento aparentemente legal, la decisión final del funcionario estatal sería comunicada en diarios oficiales del Estado o de los Municipios. Paulatinamente, los IPM conformaron el antecedente para lo que sería conocido más tarde como la “línea dura”, un grupo de oficiales del Estado de Seguridad Nacional (Alves, 2005, p. 69).

A pesar de la apariencia de legalidad de los IPM, sus decisiones no eran sometidas a control judicial ni tenían fundamentos jurídicos, siendo suficiente la opinión pública para legitimar el ataque contra personas supuestamente vinculadas a la subversión. En cartas enviadas por el público general a los oficiales del Estado, Carlos Fico (2002) identifica el apoyo de la población civil a la censura y represión promovida por la dictadura.

Otro indicio para justificar la acusación y detención de personas era la vinculación familiar, por la que si un miembro de la familia estaba involucrado en la militancia política u otra actividad “subversiva” todo el grupo familiar resultaba automáticamente sospechoso. El número de detenciones en los primeros meses de la “Operación Limpieza” fue tan alto que espacios como el Estadio del Maracanã (Río de Janeiro) fueron utilizados como grandes cárceles. Cabe decir que la población civil no era el único objetivo de las operaciones sino también los militares que estaban vinculados al gobierno anterior o aquellos que no comulgaban con el programa ideológico de la ESG. Las sanciones eran severas: una vez que el militar “señalado” era legalmente “muerto”, no solo perdía los beneficios laborales de la carrera

militar, sino que quedaba sometido a las penalidades atribuidas por el Código Militar y el Regimiento Disciplinario Interno de las Fuerzas Armadas y de la Policía Militar. Incluso la esposa del militar sospechoso también padecía las consecuencias, quien pasaba a recibir una pensión como “viuda” (Alves, 2005, p. 79). Este punto nos deja vislumbrar que la lógica represiva de la dictadura no solo operaba de manera externa, sino también internamente sobre los integrantes de las fuerzas armadas. Es importante tener en cuenta el análisis de Dreifuss sobre el mecanismo político e ideológico llevado a cabo al interior de las Fuerzas Armadas, con una notable participación civil y del complejo IPES-IBAD. El carácter encubierto de sus actividades implicaba que no siempre los militares envueltos en la campaña antipopular y anti-Goulart se conocían. No significa igualmente que todos los grupos militares fueran parte de la planificación del IPES-IBAD sino que naturalmente se articulaban a sus objetivos. Otras veces consistía en una tendencia promovida por activistas encubiertos. No obstante, los miembros del IPES-IBAD participaban de la mayor parte de la planificación secreta militar para derribar al gobierno actual (Dreifuss, 1987, p. 368-369).

Las organizaciones políticas de las universidades se tornaron el foco de los ataques militares, tanto así que la Universidad de Brasilia fue desmantelada el día siguiente al golpe. La Unión Nacional de los Estudiantes constituyó el foco de las operaciones por declararse abiertamente en oposición a las medidas adoptadas por el gobierno militar. Como resultado del enfrentamiento con las fuerzas militares, resurgió el movimiento estudiantil, llevando a cabo sus actividades de manera clandestina.

Otros sectores también fueron afectados, como los sindicatos de trabajo y las ligas campesinas por ser igualmente sospechosas de infiltración comunista. La intervención militar a los sindicatos se justificaba por el control salarial que facilitó la implementación de un nuevo modelo económico en el país, acorde al Programa de Acción Económica del Gobierno (PAEG), que había sido implementado durante el primer año de la dictadura.

El contexto del Acto Institucional N° 2 se caracterizó especialmente por la ampliación del control salarial y la intensificación de la represión al sector sindical, necesaria para someter la oposición a la continuidad del programa económico oficial. La administración de Castelo Branco adoptó una política orientada al restablecimiento de la normalidad institucional, lo que implicaba el cese de las operaciones llevadas a cabo por los IPM, y una apertura política gradual. El objetivo de estas medidas fue la restauración de la democracia representativa y el equilibrio de los tres poderes del Estado. Es así que quedaba demostrada la eficacia de la coalición civil-militar como salvadora de instituciones democráticas. Sin embargo, el programa económico del nuevo Estado continuaba promoviendo la inversión de capital extranjero en el

país, equiparandolo al estatus de inversiones nacionales. Las contradicciones del gobierno en el plano económico sirvió de base para la concentración de una oposición decidida a derrotar al gobierno en las elecciones de octubre de 1965. Mientras tanto crecía el poder de facto que detentaban los policías militares de los IPM, conformando la “línea dura” del gobierno, que presionaban para la continuidad de las facultades extraordinarias adoptadas por el Acto Institucional N°1, y la suspensión de las elecciones presidenciales. Ante la política oficial de retorno a la normalidad de Castelo Branco, los IPM le solicitaban al gobierno la ampliación de sus facultades para la intensificación de las operaciones de limpieza. Según la perspectiva de Moreira Alves (2005, p. 101), la política de “retorno a la normalidad” del gobierno y el modelo de la DSG “se baseasse num alto grau de exploração do trabalho implicava em que não podia ser relaxada a repressão à classe trabalhadora [el hecho de que se basara en un alto grado de explotación del trabajo implicaba en que la represión a la clase trabajadora no podía relajarse]”.

En el marco de la política oficial de restablecimiento democrático, el Estado aún reposaba sobre la función legitimadora de las elecciones. La posibilidad de un resultado adverso en los comicios, sobre todo luego de haber transformado las elecciones en plebiscitos, implicó que el gobierno recurra a la reformulación constante de la legislación electoral con la finalidad de excluir a los candidatos de la oposición y garantizar su triunfo (Alves, 2005). Este escenario, especialmente en lo relativo a la normativa electoral, contribuyó tanto a la inestabilidad interna del nuevo Estado como a la creciente presión de los sectores de “línea dura”, acelerando la derrota del gobierno de Castelo Branco e influyendo de manera decisiva en la orientación de sus decisiones.

El factor que marcó el declive de la apertura política promovida por el gobierno, se caracterizó por la tensión interna entre el Congreso y las ambiciones del Estado de Seguridad Nacional por implementar una enmienda constitucional destinada a restringir las facultades de los poderes judicial y legislativo. En este contexto, el nuevo Estado de Seguridad Nacional estaba decidido a implementarla por la fuerza a través de un decreto del Poder Ejecutivo si no fuera aprobada por el Congreso. Finalmente, el Acto Institucional N°2 fue sancionado por decreto, fundamentado en los principios de la DSN esgrimidos en el acto anterior, aunque en esta ocasión se reconocía la necesidad de intensificar los esfuerzos en la lucha contra la subversión.

De la interpretación del AI-2 se refleja el espíritu del Acto Institucional N° 1 y su influencia en el comportamiento de las fuerzas armadas, la opinión pública nacional, y la autodenominación de “revolución”. El instrumento también declara el carácter permanente e irreversible de las reformas económicas, financieras, políticas y morales iniciadas por el golpe.

Sin embargo, las expresiones en favor de una libertad democrática y la tranquilidad de la Nación se contradicen con sus manifestaciones en torno a la restricción de garantías constitucionales. Vale la pena leer el extenso fragmento del AI-2 implementada por la dictadura:

A Revolução está viva e não retrocede. Tem promovido reformas e vai continuar a empreendê-las, insistindo patrioticamente em seus propósitos de recuperação econômica, financeira, política e moral do Brasil. Para isto precisa de tranquilidade. Agitadores de vários matizes e elementos da situação eliminada teimam, entretanto, em se valer do fato de haver ela reduzido a curto tempo o seu período de indispensável restrição a certas garantias constitucionais, e já ameaçam e desafiam a própria ordem revolucionária, precisamente no momento em que esta, atenta aos problemas administrativos, procura colocar o povo na prática e na disciplina do exercício democrático. Democracia supõe liberdade, mas não exclui responsabilidade nem importa em licença para contrariar a própria vocação política da Nação. Não se pode desconstituir a Revolução, implantada para restabelecer a paz, promover o bem-estar do povo e preservar a honra nacional [la Revolución está viva y no retrocederá. Ha impulsado reformas y seguirá impulsándolas, insistiendo patrióticamente en sus propósitos de recuperación económica, financiera, política y moral de Brasil. Para ello, necesita tranquilidad. Sin embargo, agitadores de diversos partidos y elementos del régimen derrocado insisten en aprovecharse de que se ha reducido a un breve período la indispensable restricción de ciertas garantías constitucionales, y ya amenazan y desafian el propio orden revolucionario, precisamente cuando este, atento a los problemas administrativos, busca inculcar al pueblo la práctica y la disciplina del ejercicio democrático. La democracia presupone libertad, pero no excluye la responsabilidad ni implica una licencia para contradecir la propia vocación política de la Nación. La Revolución, implementada para restaurar la paz, promover el bienestar del pueblo y preservar el honor nacional, no puede ser desmantelada].

Apelando a la continuidad del proyecto del nuevo Estado se dispusieron medidas destinadas a la regulación de las enmiendas constitucionales, la conformación del Poder Judicial y sus atribuciones. Como señala Moreira Alves (2005), el texto amplía el concepto de “enemigo interno” hacia toda persona involucrada con el gobierno anterior, en tanto desafían los propósitos revolucionarios del Estado.

La autora identifica tres categorías en relación con el Acto Institucional N°2. La primera consiste en las medidas dirigidas a controlar el Congreso Nacional, lo que implicó el fortalecimiento del Poder Ejecutivo. La segunda se refiere a las disposiciones en torno al Poder Judicial; por último, las normas orientadas al control de la representación política. Es posible concluir que el AI-2, se trató de un instrumento que permitía la continuación de la “Operación Limpieza” limitada por la política de reestructuración democrática de Castelo, lo que también presentó un escenario desafiante en lo que respecta a la recomposición de la representación

política de la oposición, y la creciente represión vinculada a las nuevas formas de regulación electoral.

Las medidas adoptadas por el AI-2 también permitieron la institucionalización del Estado, expurgando más aún las estructuras estatales anteriores, además de desarticular los partidos políticos. De ahí en adelante, los partidos políticos que existirán son: Alianza Renovadora Nacional (ARENA), como el ala oficial, y el Movimiento Democrático Brasileiro (MDB) como oposición. La promulgación de este paquete de medidas tornó evidente la contradicción entre los principios del Estado de Seguridad Nacional y la política de normalización institucional (Alves, 2005).

El Estado de Seguridad Nacional jamás logró la plena eficacia de su estrategia de represión por selección clasista, dado que los espacios conquistados por los grupos de elite frecuentemente fueron también explotados por otros sectores, fortaleciéndose una unidad opositora ante la percepción de que el Aparato Represivo representaba una permanente amenaza para todos, incluso en sus períodos de relativo ablandamiento. Es evidente, entretanto, que tal diferenciación de clase era fundamental para los objetivos del Estado de Seguridad Nacional, puesto que solamente sobre tales bases podría resolver la contradicción entre su necesidad de legitimación democrática y la promoción de un modelo económico altamente explotador. Durante este período, la institucionalización permanente del Estado continuaba siendo su prioridad, lo que se acentuó a medida que se aproximaba el fin del gobierno de Castelo Branco. Además se sumaban las tensiones internas en torno a los sectores de “línea dura” y el grupo ESG-IPES, quienes consideraban necesario una nueva estructura constitucional que contemplase a los Actos Institucionales a la Constitución (Alves, 2005).

Hasta el momento uno de los problemas irresueltos por los dos actos institucionales era las elecciones que, según la Constitución de 1946, estaban pendiente de realizarse los comicios en once estados. En consecuencia, el Acto Institucional N° 3 se ocupó fundamentalmente de esta cuestión. El objetivo de este instrumento fue lograr el control de los principales estados del país a través de las elecciones indirectas por parte de las asambleas legislativas sin perjudicar la legitimidad de los comicios directos. Este periodo no sólo se caracterizó por un incremento de los actos complementarios y decretos-ley sino por los esfuerzos en torno a la limitación de las facultades del Congreso en la elaboración del texto constitucional, generando una marcada oposición por parte de los parlamentarios. Sumado a las nuevas divisiones internas en el Estado de Seguridad Nacional, crecía la presión política sobre la gestión de Castelo Branco, viéndose obligado a dictar otro acto complementario que ordenaba el cierre del Congreso por un mes para otorgarse una dedicación exclusiva en torno a los próximos

comicios y las asambleas estatales (Alves, 2005). Es así que el decreto complementario n° 23, promulgado el 20 de octubre de 1966, establecía el receso del Congreso Nacional, y autorizaba al presidente a legislar.

Además del cierre del Congreso Nacional como manifestación más evidente del debilitamiento de las instituciones democráticas en el país, el ámbito de la prensa también sufrió controles específicos que determinaban la censura previa, a cargo de la División de Censura de Espectáculos Públicos<sup>10</sup> (DCDP), creada en 1945 y extinta en 1988 con la promulgación de la última Constitución Federal<sup>11</sup>. En consecuencia, se limitaba el conocimiento público de las operaciones militares que eran realizadas en el país, o se divulgaban sólo las justificaciones que alegaban tratarse de maniobras militares en el marco de una guerra civil (Alves, 1984).

En diciembre de 1966 el Acto Institucional N° 4 convocó a una sesión extraordinaria dirigida a determinar las condiciones bajo las cuales se debatiría la Constitución. Según los considerandos que introduce esta nueva legislación, la Constitución Federal de 1946 no se correspondía con las exigencias nacionales inmediatas, a pesar de las múltiples modificaciones que posteriormente fueron incorporadas. Por otra parte, expresaba la necesidad de una normativa constitucional que represente, de manera uniforme y armónica, la institucionalización de los ideales y principios revolucionarios.

A fin de cuentas, la Constitución fue aprobada con amplia mayoría en ambas cámaras legislativas y, a pesar de que fueron propuestas incontables enmiendas, por razones de tiempo, sólo unas pocas se discutieron y se incorporaron al texto constitucional. Moreira Alves (2005) advierte que el texto constitucional de 1967 se posicionó sobre la separación de poderes, los derechos de los estados federales y hasta incluía una definición de Seguridad Nacional. Asimismo, incorporaba una caracterización de los derechos políticos e individuales, e institucionalizaba el modelo económico del Estado. En particular, la autora destaca:

A Constituição de 1967 legaliza muitas das medidas excepcionais decretadas nos atos institucionais e complementares. Modificada em 1969, ela fornecia ao Estado de Segurança Nacional os fundamentos de uma ordem política institucionalizada [la Constitución de 1967 legaliza muchas de las medidas excepcionales decretadas en los actos institucionales y complementarios. Modificada en 1969, ella otorgaba al Estado de Seguridad Nacional los fundamentos de una orden política institucionalizada]. (Alves, 2005, p. 128)

---

<sup>10</sup> La denominación en portugués es “Divisão de Censura de Diversões Públicas”; por ello, el término *diversões* fue traducido al español como “espectáculos”.

<sup>11</sup> La función censora estuvo a cargo inicialmente por el Servicio de Censura de Espectáculos Públicos (SCDP) que luego se transformaría en la DCDP.

De acuerdo a la historiadora brasileña, las modificaciones más importantes de la nueva Constitución consistían en el otorgamiento al Poder Ejecutivo de las facultades de legislar sobre seguridad nacional y las finanzas públicas. Además, el nuevo texto constitucional incluyó todas las restricciones al Poder Judicial que constaban en el Acto Institucional N°2, incluyendo las medidas económicas, y declaró que los crímenes contra la seguridad nacional serían juzgados en tribunales militares (Alves, 2005).

La DSN tenía como clave económica otorgarle la mayor cantidad de facilidades posibles al desenvolvimiento del capital extranjero en el país, tratándose de un modelo que pasó a denominarse “productivista”. De este modo, se esperaba que las empresas multinacionales promuevan un crecimiento acelerado de la capacidad productiva industrial del país como potencia mundial.

El modelo económico tuvo como pilares por un lado, la concentración de la renta y, por otro, la desnacionalización de la economía. Además de las facilidades legales otorgadas a las multinacionales en Brasil, la política salarial se estructuró según las condiciones más favorables al estímulo del capital extranjero (Brasil Nunca Mais, 1985, p. 60).

Estos esfuerzos no se trataron de otra cosa más que de un conjunto de decisiones que implicaban el sacrificio de la generación actual y las siguientes (Alves, 1984). Según lo señala Dreifuss (1987), la reestructuración política del poder económico multinacional incluyó una serie de actores, configurando el aparato civil-militar que regulaba los asuntos relativos a la administración y producción política del capital económico multinacional y sus intereses asociados: empresarios y tecno-empresarios, y su red tecno-burocrática de influencia en el Estado, además de en las oficinas militares (p. 71-78). El sector empresarial y algunas oficinas militares no sólo compartían valores sobre el desenvolvimiento industrial capitalista, sino que también se encontraban materialmente vinculados.

[...] em meados da década de cinquenta e mais ainda em princípios da década de sessenta, a participação militar na empresa privada era uma realidade, embora esse fenômeno não fosse tão difundido quanto a sua participação em agências tecno-burocráticas estatais ou sua presença nos conselhos de diretoria das corporações multinacionais e associadas após 1964 [a mediados de la década de cincuenta y más aún en principios de la década del sesenta, la participación militar en la empresa privada era una realidad, aunque ese fenómeno no fue difundido cuanto su participación en agencias tecno-burocráticas estatales y asociadas después de 1964]. (Dreifuss, 1987, p. 78).

El modelo económico de la nueva estructura constitucional definía áreas únicamente reservadas al capital estatal: regulaba las inversiones, el papel del Estado, los derechos de propiedad sobre la tierra y los derechos laborales. El gobierno federal estaba a cargo de la

explotación de recursos minerales estratégicos para el desarrollo industrial, con la facultad de otorgar licencias a brasileños como a grupos establecidos en el país.

En lo que respecta al papel central desempeñado por el capital transnacional en la economía brasileña, las inversiones provenían mayormente de corporaciones americanas multinacionales de relevancia que, bajo denominaciones estratégicas para obtener mayor reconocimiento local, usufructuaban ventajas administrativas y tributarias facilitadas por la regulación local. Es notable señalar que el capital americano alcanzó un lugar privilegiado entre los intereses multinacionales, especialmente estimulado por la política de desarrollo de Juscelino Kubitschek, y consolidado después del golpe de 1964. A tal punto que, en 1969, la economía brasileña era una economía apropiada por los intereses multinacionales (Dreifuss, 1987).

En efecto, las medidas adoptadas facilitaron el acceso del capital multinacional a los recursos naturales. Este aspecto se vio favorecido gracias a que la nueva legislación eliminó obstáculos a la inversión, por ejemplo, ante casos de negativa a vender territorios estratégicos en minerales o con precios elevados. La separación entre los derechos sobre el subsuelo mineral y los derechos de propiedad del suelo también permitió acabar con los obstáculos legales (Alves, 2005).

Una lectura complementaria de Dreifuss (1989) y Moreira Alves (1984), nos permite considerar las contradicciones levantadas por la teoría marxista sobre el accionar del Estado en el desenvolvimiento económico nacional. Mediante esta perspectiva político-económica, la dictadura intensificó la participación del Estado brasileño en la producción y explotación de recursos naturales por empresas estatales.

Los intentos de reorganización de la sociedad brasileña conforme a los principios de la Doctrina de Seguridad Nacional y Desarrollo, fueron obstaculizados debido al continuo resurgimiento de fuerzas opositoras en diferentes grupos sociales, en el Poder Judicial, el Legislativo e incluso dentro de las propias Fuerzas Armadas: “[a] tentativa de organizar a totalidade da sociedade brasileira segundo os parâmetros da Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento esbarrou, no entanto, no constante ressurgimento da oposição [la tentativa de organizar la totalidad de la sociedad brasileña según los parámetros de la Doctrina de Seguridad Nacional y Desenvolvimiento se topó, sin embargo, con el constante resurgimiento de la oposición]” (Alves, 1984, p. 315).

Desde la óptica de la DSN, el desenvolvimiento industrial del país requería de la implementación de un modelo capitalista del Estado, diferente al capitalismo liberal mayormente compartido por los teóricos argentinos y chilenos sobre la regulación del mercado

por sí mismo. Una de las primeras reformas administrativas realizadas por Castelo Branco para el desenvolvimiento del modelo económico del Estado de Seguridad Nacional fue la creación del Ministerio de Planificación y Coordinación Económica. Además de la lucha contra la inflación, el fomento de inversiones extranjeras en el país formaban parte esencial de las directrices del nuevo programa económico.

En lo que respecta a las medidas laborales, las reformas incluyeron la regulación de los salarios, la prohibición de las huelgas en el sector público y áreas esenciales. Se dictaminó la reducción de la edad mínima para trabajar a los doce años, formalizando la incorporación de menores en el mercado laboral a favor de los intereses económicos en obtener bajos costos de mano de obra.

Otro de los cambios incorporados por la nueva Constitución tuvo que ver con la definición de Seguridad Nacional según los principios teóricos de la Doctrina de Seguridad Interna, basada fundamentalmente en el concepto de “enemigo interno”. El Consejo de Seguridad Nacional recientemente creado constituyó el centro de mando del Estado de Seguridad Nacional. Este Consejo se compuso por funcionarios del más alto rango: el Presidente de la República, los ministros de Estado, los integrantes del Alto Comando de las Fuerzas Armadas y el Jefe de la Casa Civil de la presidencia, entre otros (Alves, 2005).

Desde la concepción histórica de Moreira Alves, las circunstancias que se desarrollaron desde 1965, incluyendo a la Operación Limpieza y las medidas electorales, generaron un escenario de continuo conflicto dialéctico entre el Estado y los sectores de la oposición. En consecuencia, a partir del Acto Institucional N° 2, era posible distinguir a los que bregaban por la lucha armada, y quienes apelaban por las instituciones democráticas. No obstante, la creciente tensión entre el Estado y la oposición alcanzó su nivel más álgido entre 1967 y 1968, que más tarde resultó en la implementación del Acto Institucional N° 5.

### **2. 1. 1 La dictadura en su auge represivo: el acto institucional n° 5**

La promulgación del AI-5 marcó la primera fase de la institucionalización del Estado de Seguridad Nacional. Siendo anunciada el 13 de diciembre de 1968, la normativa refrendaba algunas disposiciones del AI-2 aunque con la particularidad de no establecer un plazo de vigencia preciso, sino su permanencia hasta que el presidente así lo decidiera. La nueva disposición afectó negativamente la seguridad jurídica de la ciudadanía por la suspensión de garantías constitucionales, como los *habeas corpus*; los derechos políticos y electorales en todos los niveles municipal, estadual y federal; la anulación de mandatos políticos de

innumerables funcionarios públicos; o la capacidad de decretar estado de sitio. En retrospectiva, el AI-5 significó la formalización de profundas modificaciones estructurales que, además de la dimensión política, incorporó el aspecto económico del modelo que buscaba desenvolver el Estado de Seguridad Nacional. La consecuencia más grave de la normativa fue la intensificación de la violencia represiva que gozaba de la más amplia libertad luego de haber sido revocado el marco legal que impedía las detenciones sin acusación formal, los abusos de poder y la tortura sistemática (Alves, 1989).

A pesar de los esfuerzos del gobierno por eliminar la oposición, el resultado no fue sino el fortalecimiento de la adhesión de nuevos grupos a la resistencia. Estos se veían más motivados a medida que el Estado perdía legitimidad por las medidas adoptadas, lo que evidenciaba el desfase entre la narrativa democrática y la práctica represiva (Alves, 1989, p. 136). La ideología de seguridad nacional consistía en el fundamento básico para la institucionalización de los mecanismos de poder y la justificación del control represivo del Estado de Seguridad Nacional. La perspectiva de esta investigación adhiere a aquella que entiende que la oposición fue la resultante de los continuos esfuerzos de organizar la totalidad de la población brasileña de acuerdo a las directrices de la Doctrina de Seguridad Nacional. Bajo esta lógica resulta comprensible que el Estado de Seguridad Nacional nunca haya logrado gobernar de manera absoluta a los sectores opositores y de resistencia. Al contrario, estos sectores representaron desafíos constantes ante las explosiones de rebeldía, a su vez que la oposición ampliaba su magnitud a través de la incorporación de nuevos actores, conformando un movimiento amplio de protesta (Alves, 1989, p. 315). La investigación realizada por **Brasil: Nunca mais** (1985) señala dos períodos en los que se concentró la represión:

[...] mostra como a repressão esteve concentrada em duas fases: a primeira, entre 1964 e 1966, coincidindo com o governo Castello Branco, quando somam-se 2.127 nomes de cidadãos processados. A segunda fase corresponde quase por completo ao mandato de Garrastazu Médici: registraram-se 4.460 denunciados entre 1969 e 1974, na avalanche repressiva que seguiu a decretação do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968 [esto demuestra cómo la represión se concentró en dos fases: la primera, entre 1964 y 1966, coincidiendo con el gobierno de Castello Branco, cuando 2.127 ciudadanos fueron procesados. La segunda fase corresponde casi en su totalidad al mandato de Garrastazu Médici: 4.460 personas fueron denunciadas entre 1969 y 1974, en la avalancha represiva que siguió a la promulgación de la Ley Institucional n.º 5, de 13 de diciembre de 1968]. (Brasil Nunca Mais, 1985, p. 85).

De acuerdo a Moreira Alves (1984), el AI-5 fue el último de los tres ciclos de represión. Esta distinción permite reforzar la perspectiva dialéctica según la cual se desarrolló la dictadura

y la oposición, dado que a cada ciclo represivo le siguió una etapa de “distensión” dirigida a medir la tensión con los focos de resistencia. Los “ciclos de represión” eran seguidos, de manera intercalada, por “ciclos de liberación”. Así, la política de retorno a la normalidad promovida por el presidente Castelo Branco después del AI-1 en 1965 fue la respuesta a la primera camada de represión motivada por el golpe de 1964. Seguidamente, en 1967 y 1968, la “política de alivio” de 1968 de Costa e Silva resultó de la etapa anterior entre los años 1966 y 1967 de conclusión de las intervenciones políticas después del AI-2 (Alves, 1984, p. 319).

Las etapas que precedieron al AI-5 se distinguen en dos: desde el golpe de 1964 hasta las elecciones de 1965 y la promulgación del AI-5, cuyos esfuerzos (la implementación de un mecanismo de represión y tortura, así como la intervención en diferentes entidades políticas, administrativas y burocráticas del Estado) estaban destinados a la eliminación de personas vinculadas a administraciones populistas anteriores, especialmente el gobierno de Goulart. En este momento la represión había adquirido un carácter “nacional”, lo que significaba que incluía dentro de la denominación de “enemigos internos” a aquellos que tenían vinculaciones con gobiernos anteriores o movimientos sociales populistas, cuyos miembros generalmente pertenecían a las clases media o superior (Alves, 1984, p. 320).

Luego del AI-2, entre 1965 y 1966, el segundo ciclo se caracterizó por la remoción de ciertos funcionarios en la burocracia estatal y la suspensión de mandatos electorales. A partir de las elecciones de 1965 y la promulgación del AI-5, la oposición obtuvo la adhesión de nuevos sectores disconformes con las medidas adoptadas por el gobierno. Luego, las decisiones económicas tomadas por el Estado de Seguridad Nacional en 1966 tuvieron como resultado la diseminación de la oposición, cuya disconformidad con las medidas del Estado alcanzó su nivel más alto en la creciente violencia contra los trabajadores y estudiantes, y en 1968 con la muerte del estudiante paraense Edson Luis. En este período comienza a tomar fuerza la posibilidad de una rebelión militar contra el Estado de Seguridad Nacional gracias al apoyo de la oposición a la violencia creciente luego de la promulgación del AI-5, aunque había comenzado a gestarse desde 1967. Mientras tanto, las experiencias de la revolución cubana y del Che Guevara en Bolivia generaban un gran impacto local y en la organización de la fuerza estudiantil que participó de la oposición después del golpe (Alves, 1984).

En este contexto, la sociedad brasileña se veía afectada por todo tipo de abusos a los derechos humanos, como la tortura y la desaparición de personas. En esta dirección, la oposición tomó el carácter de un movimiento pluriclasista que incluía miembros de la clase media, la Iglesia Católica, y la élite. No obstante, la tercera etapa fue la más violenta y abarcativa, incluyendo el funcionamiento de un Aparato Represivo a gran escala y la

depuración de las entidades públicas del Estado, desde universidades hasta instituciones políticas. Con la promulgación del AI-5 la situación se alteró de tal modo que las sospechas que determinaban a los “enemigos internos” del Estado se extendieron a la mayoría de la población (Alves, 1984, p. 320).

La última fase se caracteriza por los esfuerzos del Estado en establecer un equilibrio entre una práctica represiva cada vez más selectiva y la flexibilización de mecanismos de representación que convoquen a los sectores de clases medias y superiores que, hasta ese momento, se mostraban insatisfechos con las decisiones adoptadas. Esta fase también incluye el “período de apertura” luego de 1979 como otro intento notable por la institucionalización del Estado de Seguridad Nacional. Sin embargo, las contradicciones no impidieron que el Estado mantuviese un nivel significativo de control sobre la sociedad civil, por lo que deben considerarse dos aspectos: la influencia ideológica en la formación militar y el grado de intervención efectiva de los militares en las estructuras estatales, que asumieron el control de espacios estratégicos, tanto administrativa y legislativa como económicamente. De este modo, la influencia militar se manifestó en la formación de las políticas estatales y la creciente capacidad de los sectores de “línea dura” para controlar las decisiones oficiales.

Ante el recrudecimiento de la política represiva de la dictadura, artistas provenientes de distintas áreas se levantaron contra el gobierno y debido a la oposición que expresaban sus producciones, la censura alcanzó a cubrir el ámbito artístico. Como bien es articulado en la tesis de Jessica Alessio Venceslau: “Se a resistência cultural era palco fértil, os seus agentes, os “artistas” ocupam um lugar de destaque no processo de resistência ao Golpe [si la resistencia cultural era un campo fértil, sus actores, los “artistas” ocupan un lugar de destaque en el proceso de resistencia al Golpe]” (2016, p. 33). Esta observación es compartida por Marcelo Ridenti (2007, p. 188):

Capitaneada pelo movimento estudantil, a oposição à ditadura promoveu uma agitação política e cultural que ia de manifestações de rua até o engajamento político na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas, na literatura, nos ensaios e na imprensa [encabezado por el movimiento estudiantil, la oposición a la dictadura promovió una agitación política y cultural que iba de manifestaciones en la calle hasta el compromiso política en la música popular, en el cine, en el teatro, en las artes plásticas, en la literatura, en los ensayos y en la prensa].

El objetivo de eliminar al enemigo interno sirvió de fundamento a la política de censura del gobierno durante la dictadura<sup>12</sup>, que a pesar de haber existido en Brasil desde los años 1940, se intensificó con el AI-5 al institucionalizar diversos sistemas represivos (Fico, 2002). Entre los años 1968 y 1979, la violencia policial directa fue reestructurada mediante la práctica de la censura, lo que movilizó a sectores de clase media que encontraban en la cultura un elemento de sensibilización radical sobre la realidad política circundante (Napolitano, 2017). Entre las medidas implementadas por el AI-5, Fico destaca las siguientes:

Criou a polícia política, instituiu um sistema nacional de “segurança interna”, reformulou e ampliou a espionagem, estabeleceu um procedimento de julgamento sumário para confiscar os bens de funcionários supostamente corruptos, implantou a censura sistemática da imprensa, instrumento a censura de diversões públicas para coibir aspectos políticos do teatro, cinema e TV [crió la política política, institucionalizó un sistema nacional de “seguridad interna”, reformuló y amplió el espionaje, estableció un procedimiento de juicio sumario para confiscar los bienes de funcionarios supuestamente corruptos, implantó la censura sistemática de la prensa, instrumentó la censura de entretenimiento público para coibir aspectos políticos del teatro, cine y la televisión]. (Fico, 2002, p. 255).

De acuerdo a Fico, no es posible elaborar una trayectoria de la censura en el país sin referirse a la disputa entre los grupos de la “línea dura” y los “moderados (o *castelistas*)” durante el gobierno de Castelo Branco<sup>13</sup>. El sector de la “línea dura” constituyó una fuerza autónoma del gobierno, adjudicándose la defensa de los objetivos de la dictadura y asumiendo tareas referidas a la información y seguridad. La fuerza de este grupo de presión quedó demostrada tras lograr la segunda presidencia después del golpe militar a cargo de Arthur da Costa e Silva y la implementación del AI-5.

Según se expresa en el reporte **Brasil: Nunca mais** (1985), la clandestinidad era el único camino posible para los sectores opositores frente a la creciente normativa y la violencia intensificada en un círculo vicioso que incluía los esfuerzos de la resistencia armada por contrarrestar al régimen militar (Brasil Nunca Mais, 1985, p. 62-63):

O resultado de todo esse arsenal de atos, decretos, cassações e proibições foi a paralisação quase completa do movimento popular de denúncia, resistência e reivindicação, restando praticamente uma única forma de oposição: a clandestina [el resultado de todo ese arsenal de actos, decretos, anulaciones y

<sup>12</sup> El equipo técnico de la DCDP tenía como función prohibir películas, letras de canciones, obras de teatro, libros y revistas.

<sup>13</sup> En lo que respecta a la censura cultural y artística, son reconocidos los trabajos de Maikalóis Garocha sobre la música (2006); en el ámbito teatral, Miliandre García (2018); en la industria cinematográfica, William de Souza Nunes Martins (2009); Adrianna Cristina Lopes Setemy (2018) y Douglas Attila Marcelino (2011), sobre diversas publicaciones, como revistas y libros.

prohibiciones fue la paralización casi total del movimiento popular de denuncia, resistencia y reivindicación, quedando prácticamente una única forma de oposición: la clandestinidad]. (Brasil Nunca Mais, 1985, p. 62)

### 2. 1. 1. 1 Censura, control y resistencia antes del AI-5

Hay un horrible monstruo con peluca / que es dueño  
en parte / de esta ciudad de locos / Hace que baila con  
la banda en la ruta / pero en verdad les roba el oro / y  
les da unas prostitutas

Charly Garcia, **Superhéroes**

El golpe de 1964 se dio en medio de un escenario movilizadado por las luchas populares. El plebiscito de amplia mayoría conseguido por João Goulart para derribar el parlamentarismo impuesto por los militares, además del creciente número de luchas para las “reformas de base” propuestas por el presidente y la creación de la central sindical “Comando General de los Trabajadores”, significó la amenaza de una revolución comunista en el país a la vista de la derecha (Brasil Nunca Mais, 1985, p. 57).

Estudantes, artistas e numerosos setores das classes médias urbanas vão engrossando as lutas por modificações nacionalistas, por uma nova estrutura educacional, pela Reforma Agrária e pela contenção da remessa de lucros. Também no âmbito parlamentar, estrutura-se uma frente nacionalista que faz crescer a pressão no sentido das reformas [estudiantes, artistas y numerosos sectores de las clases medias urbanas van engrosando las luchas por modificaciones nacionalistas, por una nueva estructura educativa, por la Reforma Agraria y por la contención de la remisión de utilidades (al exterior). También en el ámbito parlamentario, se estructura un frente nacionalista que hace crecer la presión en el sentido de las reformas]. (Brasil Nunca Mais, 1985, p. 58)

La misma investigación ofrece resultados sobre los tipos de acusaciones efectuadas en este periodo, relacionadas a cuestiones de la militancia en organizaciones partidarias prohibidas, la participación en acciones violentas o armadas, el ejercicio de cargos en el gobierno anterior o la identificación política con éste. En particular, se destacan las acusaciones por manifestaciones de ideas por medios artísticos, además de las expresiones en el ámbito de prensa, educativos o celebraciones religiosas (Brasil Nunca Mais, 1985).

A pesar de que no puede compararse la magnitud de la censura sufrida en el teatro o el cine con aquellas en el ámbito de las artes visuales, en este caso las restricciones se manifestaron con una dinámica propia a través de la prohibición de ciertas exposiciones, la

autocensura, el control sobre el contenido de las obras exhibidas o el retiro de algunas piezas expuestas. Sobre este tema, Napolitano afirma:

[...] a censura ao cinema também não era simples, visto que a indústria cinematográfica era vista como o elo mais frágil da indústria da cultura no Brasil, necessitando algum protecionismo, subsídios e volume de produção para, minimamente, fazer frente ao produto estrangeiro. [...] A censura de livros e a exposições de artes plásticas também ocorreu com frequência, mas não era tão sistemática e de fácil operacionalização como no teatro e na música, conforme a lógica burocrático-repressiva do regime militar [la censura al cine tampoco era simple, debido a que la industria cinematográfica era vista como el eslabón más frágil de la industria cultural en Brasil, necesitando de un proteccionismo, subsidios y volúmen de producción para, mínimamente, hacer frente al producto extranjero]. (Napolitano, 2017, p. 218).

Por este motivo es posible que la censura en las artes visuales fuese más “escasa” en comparación a otros lenguajes artísticos. Recordemos que las exposiciones de artes visuales no se encuadraban bajo la figura de “espectáculo” según la normativa sobre censura. Aunque las artes visuales no se comparan a otros lenguajes artísticos por su masividad (como el cine o la música), cabe preguntarnos por el motivo de la peligrosidad que estas obras representaban para la seguridad nacional.

[...] por isso não precisavam ser submetidas a avaliação dos censores. Por essa razão, foi comum no campo das artes visuais a censura posterior às mostras, fechando-as, impedindo a exibição de tal ou qual obra de arte. Alguns organizadores, para evitar o fechamento das exposições, preferiam submetê-las antecipadamente à censura [por esto no fueron sometidas a la evaluación de los censores. Por este motivo, fue común en el campo de las artes visuales la censura posterior a las muestras, cerrándolas, impidiendo la exhibición de cualquier obra de arte. Algunos organizadores, para evitar el cierre de las exposiciones, preferían someterlas anticipadamente a la censura]. (Soares, 2016, p. 154)

Particularmente, el ámbito del teatro fue atacado por la censura previa desde el golpe de 1964 (Napolitano, 2004). En obras teatrales, la censura podía consistir en cortes que muchas veces desvirtuaban su comprensión a partir de la clasificación etaria del contenido para menores de 12, 14, 15, 16 y 17 años. La actividad censora reconocía fundamentos morales, políticos y estéticos que impedían la realización de espectáculos teatrales porque trataban de temas “polémicos” (aborto, homosexualidad, prostitución, entre otros), discutían cuestiones políticas o faltaban a los aspectos formales de la lengua portuguesa (García, 2018). El artículo de Gláucio Ary Dillon Soares (1989), **A censura durante o regime militar**, advierte las diferencias entre la censura a la prensa y la censura de entretenimientos públicos. Aunque el

texto fue publicado antes de la apertura de los archivos de censura, el artículo es revelador de posteriores cuestiones desarrolladas sobre el tema<sup>14</sup>.

La promulgación del AI-5 consolidó el proceso iniciado en 1964. Según advierte Miliandre García (2018, p. 151):

Ao papel de mantenedora dos valores éticos e dos princípios morais, motivos alegados com a criação do SCDP na década de 1940, agregou-se a preocupação com a manutenção da ordem política e da segurança nacional, justificativas incorporadas na reestruturação da censura na década de 1960 [al papel de preservación de los valores éticos y de los principios morales, razones dadas para la creación del SCDP en la década de 1940, se agregó a la preocupación con la manutención de la orden política y de la seguridad nacional, fundamentos incorporados en la reestructuración de la censura en la década de 1960].

La censura política fue oficializada a partir de prácticas no institucionales en un contexto de preceptos legales difusos implementados por el Estado (Fico, 2002). Sin embargo, su mecanismo de acción se basó en una práctica rigurosamente organizada, lo que permite aseverar que la censura política a la prensa fue parte de la práctica represiva estatal:

Assim, pode-se dizer que havia uma centralização política e uma correspondente organização institucional que conferem sustentação e operacionalidade à censura política à imprensa no decorrer da ditadura militar. Porém, a essas centralização política e organização institucional não se agregou uma correspondente formalização jurídica, no sentido de que não foram editorados atos normativos expressos com o fim de legalizar a estrutura burocrática e os seus respectivo procedimentos ou, mesmo, autoriza a prática da censura a imprensa, fato que, a princípio, contradiz a reconhecida face legalista do regime militar brasileiro [así, se puede afirmar que existió una centralización política y una organización institucional correspondiente que brindó apoyo y capacidad operativa a la censura política de prensa durante la dictadura militar. Sin embargo, esta centralización política y organización institucional no estuvo acompañada de una formalización legal correspondiente, en el sentido de que no se emitieron actos normativos expresos para legalizar la estructura burocrática y sus respectivos procedimientos, ni siquiera para autorizar la práctica de la censura de prensa, hecho que, en principio, contradice la reconocida faceta legalista del régimen militar brasileño]. (Carvalho, 2014, p. 87).

La censura a la prensa se articuló con un riguroso aparato de propaganda que, lejos de promover una prensa “despolitizada”, funcionó como un mecanismo de encubrimiento de la nueva configuración socioeconómica del Estado que los militares pretendían como proyecto político. Por su parte, el funcionamiento de la censura previa se estructuraba a partir de la

---

<sup>14</sup> En el caso de la DCDP, la apertura de archivos ocurrió en 1996.

presencia del censor en la redacción de la prensa, el envío de materiales para el análisis de la política federal previo a su publicación y las órdenes emitidas oficialmente que informaban la prohibición de su divulgación (Carvalho, 2014).

Aunque en otro marco temporal a nuestra investigación, las reflexiones de Fico sobre la propaganda política que el régimen militar brasileiro produjo en el período de 1969 y 1977, nos permite comprender el uso de la propaganda y los medios de comunicación en masa para el control ideológico de la sociedad y hasta la neutralización de los movimientos disidentes (Fico, 1997). Napolitano (2017) describe a la “prensa liberal” como aquella que, en apariencia, defendía la libertad de expresión como uno de los valores concomitantes a la libre circulación del mercado. Al mismo tiempo, era el espacio donde sutilmente se direccionaba una crítica a los productos culturales alternativos de la izquierda.

Cuando Dreifuss (1987) describe que el complejo político IPES-IBAD, en sus esfuerzos no sólo por neutralizar sino también por convertir a los empresarios que no se identificaban con sus intereses o apoyaban las políticas de João Goulart, recurrió a sucesivas campañas en los medios de comunicación. En este caso, la élite orgánica disponía de canales propagandísticos que no solo seleccionaba la información publicada sino que también la distorsionaba o la elaboraba ficticiamente. Incluso programas e individuos eran impedidos de continuar con su transmisión cuando no se encontraban alineados con la agenda política de la élite orgánica. En este marco es posible advertir en el funcionamiento del complejo IPES-IBAD, un antecedente notable de la agenda propagandística de la dictadura.

Este aspecto es revisitado por el documental **O Prólogo** de Gabriel F. Marinho (2013), que explora críticamente la utilización de la propaganda política de la dictadura a través del cine y la televisión. El documental se centra en las actividades desarrolladas por el IPES, así como las películas encargadas por la institución incluso antes del golpe del 64<sup>15</sup>. La voz del narrador en *off* acompaña el material de archivo, incluyendo desde imágenes de algunas de las películas producidas, fotografías documentales, hasta entrevistas realizadas a personas involucradas directa o indirectamente con ellas.

Los entrevistados sostienen que la propaganda política audiovisual tenía una función educativa de masas, dirigida a conquistar a la clase media. El documental, sin embargo, deja entrever la posibilidad de que los realizadores ignoraban los intereses empresariales detrás de las producciones. Esta hipótesis se refuerza por el hecho de que varios de ellos tenían ideas

---

<sup>15</sup> El documental señala que al menos quince películas fueron producidas antes de 1964.

contrarias a las del IPES. Ante la posibilidad de haber conocido los intereses de las filmaciones, algunos declaran que sus convicciones no se hubiesen visto afectadas.

Este relato nos recuerda la discusión que se daría en el ámbito artístico, sobre la relación entre artistas, el mercado cultural y el Estado. Es posible que los realizadores encontraran la forma de profesionalizarse a través de las películas encargadas por el IPES; o simplemente como supervivencia laboral.

Como observa Fico, las principales campañas de la Asesoría Especial de Relaciones Públicas (AERP) y la Asesoría de Relaciones Públicas (ARP), como los órganos responsables de la propaganda institucional, incluían temáticas con frecuencia dirigidas a forjar una noción de “construcción” y “transformación” de Brasil en período dictatorial. Esa tentativa se manifestó sobre anuncios que presumían un tiempo nuevo y promisorio que había sido inaugurado por los militares y se caracterizaba por la temática de una “voluntad colectiva” que promovía ciertos valores asociados a símbolos nacionales, como la solidaridad y el amor entre todos (Fico, 1997, p. 121-126). Veámoslo en palabras del propio autor:

[...] através da propaganda política, oferecia-se à população a chance de participar do projeto desenvolvimentista dos militares. Curiosamente, entretanto, essa oferta não se materializava em nada de propriamente viável e palpável. Participar como? Em que frentes? De que modo? Interferindo de que maneira nos processos de decisão? Optando entre quais alternativas? Obviamente, esse chamamento à participação não considerava nenhuma forma democrática de atuação da sociedade na gerência dos negócios públicos. O que se queria era a “criação de um clima”, de uma atmosfera de aprovação, de contentamento com os rumos que se iam traçando—que os *militares* iam traçando [mediante propaganda política, se ofereció a la población la oportunidad de participar en el proyecto de desarrollo militar. Curiosamente, esta oferta no se materializó en nada realmente viable ni tangible. ¿Participar cómo? ¿En qué frentes? ¿De qué manera? ¿Interfiriendo en los procesos de toma de decisiones? ¿Eligiendo entre qué alternativas? Obviamente, este llamado a la participación no contemplaba ninguna forma democrática de participación social en la gestión de los asuntos públicos. Lo que se deseaba era la "creación de un clima", una atmósfera de aprobación, de satisfacción con el rumbo que se estaba trazando, el rumbo que trazaban los *militares*]. (Fico, 1997, p. 130, cursiva del autor).

### **2. 1. 1. 1. 1 Estado y oposición: estrategias de resistencia política en las artes visuales**

La relación dialéctica entre el Estado y los sectores de la oposición demarcada por Moreira Alves (1984) también se advierte en la ampliación de la resistencia cultural a medida que la dictadura intensificó sus esfuerzos en la restricción de espacios políticos, como fue notable durante la vigencia del AI-5. La tensión entre la participación del mercado en la

producción cultural y el sostenimiento de una cultura coherente con la realidad política circundante, fueron las principales cuestiones que abordó la resistencia cultural entre finales de los años 1970 y comienzos de 1980 (Napolitano, 2017).

En el informe de la Comisión Nacional de la Verdad (2014), el texto bajo el subtítulo **A resistência da sociedade civil às graves violações de direitos humanos** presenta diversas formas de resistencia política que adoptó la sociedad brasileña contra la dictadura. Así, las formas de defensa civil serán entendidas a partir del concepto de resistencia delimitado sobre tres puntos principales: la defensa y el ejercicio de los derechos; la confrontación de la violencia y del poder arbitrario; la negación de legitimidad a la dictadura.

Seguidamente este documento delimita el concepto de “resistencia”. El primero es la definición de resistencia en torno a la convicción de un conjunto de fuerzas adversas, que tiene a la dictadura como el enemigo más potente. La resistencia se articula como práctica política que implica la pertenencia a una serie de valores compartidos y la toma de posición en el espacio público; y con esto, los riesgos asumidos. El segundo elemento que define este concepto es el de la lucha de la resistencia organizada en torno a los derechos, a la legitimidad y a la justicia (Comisión Nacional de la Verdad, 2014).

En lo que respecta a la discusión sobre la resistencia artística durante la dictadura, Napolitano (2017) establece una valiosa definición del campo cultural como aquel que presenta sus propias dinámicas internas, contrariamente a ser entendida como expresión accesoria de una discusión política pública en *stricto sensu* o sobrevalorada. En su perspectiva, la expresión de “cultura brasileña” incluye el conjunto de dilemas y proyectos políticos e ideológicos manifestados en la producción artística, y no, en cambio, a una expresión ontológica de “ser nacional”.

A hipertrofia da cultura como esfera de ação de resistência ao regime não deve ser tomada como um processo que se autoexplica, resposta “natural” de uma opinião pública sufocada ao fechamento da esfera política iniciado em 1964 e acirrado em 1968. Ao contrário, deve ser problematizado e entendido à luz de suas singularidades e contradições históricas [la hipertrofia de la cultura como esfera de resistencia al régimen no debe tomarse como un proceso autoexplicativo, una respuesta “natural” de una opinión pública sofocada por el cierre de la esfera política iniciado en 1964 y intensificado en 1968. Por el contrario, debe ser problematizada y comprendida a la luz de sus singularidades y contradicciones históricas]. (Napolitano, 2017, p. 22).

El análisis de Napolitano no pierde de vista que la resistencia cultural consistió en un proceso complejo y contradictorio en el cual una parte de la oposición fue asimilada a la industria y también apoyada por la política cultural de la dictadura. Su categoría de “resistencia

cultural” incorpora la idea de una reacción a una fuerza político-cultural dominante, dado que sin ella estaríamos ante una dominación absoluta (Napolitano, 2017, p. 29). Con el fin de comprender el dinamismo cultural de la resistencia contra la dictadura, manifiesta su preocupación ante el riesgo de una idealización de la “memoria de la resistencia”, matizando las contradicciones que caracterizaron a este sector.

A idealização da resistência e seu apelo puramente ético podem esvaziar a análise histórica e a compreensão das tensões políticas que informaram o movimento e que, precisamente, constitui sua riqueza e presença disseminada em vários grupos sociais e famílias políticas distintas. Além disso, ao enfatizarem as dicotomias, não ajudam a compreender o gradiente que permite situar os atores entre os eixos da resistência e da colaboração [la idealización de la resistencia y su atractivo puramente ético pueden socavar el análisis histórico y la comprensión de las tensiones políticas que inspiraron el movimiento y que, precisamente, constituyen su riqueza y amplia presencia en diversos grupos sociales y familias políticas distintas. Además, al enfatizar las dicotomías, no ayudan a comprender el gradiente que permite a los actores situarse entre los ejes de la resistencia y la colaboración]. (Napolitano, 2017, p. 38).

La construcción de la memoria de este periodo se encuentra en una situación paradójica. Mientras se consolidaba una memoria heroica de la resistencia cultural, su estructura política era débil a comparación de lo que sucedía en el sector opuesto: “vitoriosos políticamente, mesmo cada vez mais isolados no plano cultural, os militares no poder começaram a perder a batalha da memória, acabando por construir uma memória ressentida sobre o período” [vitoriosos políticamente, aunque más aislados en el plano cultural, los militares en el poder comenzaron a perder la batalla de la memoria, acabando por construir una memoria resentida sobre el periodo] (Napolitano, 2017, p. 236).

Algunas acciones anónimas en espacios públicos reflejaban el palpito político de la época, como en 1967 durante la Bienal de São Paulo: las paredes del sector dedicado a artistas *pop* americanos fueron escritas con palabras de protesta contra la represión de la dictadura, la guerra de Vietnam y el asesinato del Che Guevara (Dias, 2015).

La indignación de los artistas sobre la realidad política se acrecentó luego de que una exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ) en 1968, cuyos artistas irían a participar de la 6° Bienal de París, fuera invadida por la policía luego de ser acusada de exhibir contenido político contra el Estado. Este hecho se materializó con el boicot a la **X Bienal Internacional de São Paulo**. Las consecuencias negativas del boicot se reflejaban en el mecanismo burocrático, sometido a decisiones diplomáticas más que artísticas que adoptó el evento, además de la paralización de la escena artística brasileña (Dias, 2015).

El boicot a la **X Bienal de São Paulo** fue difundido en el dossier **Non à la Biennale de São Paulo** que incorporaba información alarmante en torno a la censura en el ámbito artístico. El dossier dejaba en claro que los artistas no colaborarían con una “cultura” promovida por el mismo Estado que reprimía a la sociedad, dado que la Bienal estaría siendo funcional a los propósitos del gobierno en ocultar la realidad política. Así, este documento se tornó en un valioso registro del cuadro dramático que afectaba al ámbito de las artes visuales, el que se diferenció de los efectos de la censura previa que enfrentaba el teatro y el cine:

[...] o relatório trazia alguns dados atualizados, entre os quais se destacam o fechamento da Bienal da Bahia e do Salão de Belo Horizonte, a interdição do envio da delegação brasileira à VI Bienal de Paris, uma circular em tom de censura atribuído à Bienal de São Paulo, além das suspensão e cassação de direitos civis e políticos, perseguição e prisão de jornalistas, políticos, professores e artistas [el informe contenía algunos datos actualizados, entre los que se destacan: el cierre de la Bienal de Bahía y del Salón de Belo Horizonte, la prohibición de enviar una delegación brasileña a la VI Bienal de París, una circular con tono censor atribuida a la Bienal de São Paulo, así como la suspensión y revocación de derechos civiles y políticos, persecución y encarcelamiento de periodistas, políticos, profesores y artistas]. (Schroeder, 2019, p. 47).

Aunque no existía una política de censura específica para las artes visuales, la censura y la represión política sufrida por los artistas se encontraba bajo la misma lógica autoritaria que incidía sobre toda la esfera cultural (Schroeder, 2019). Como fuera adelantado por Fico (2004), la censura no fue exclusivamente ejercida por los militares sino por la sociedad civil, quienes encontraban ciertos materiales culturales, nocivos a la moral y los buenos hábitos<sup>16</sup>. También existía la creencia de que el arte debía permanecer disociado de la política (Schroeder, 2019).

El boicot tuvo su impacto en la creación del **Movimiento por la Independencia Cultural de Latino América** (MICLA) en 1970 fundado por artistas latinoamericanos residentes en Estados Unidos, para protestar contra las políticas culturales del *Center for Inter-American Relations* (CIAR o denominado actualmente como *American Society*), una de las principales instituciones en promover arte latinoamericano en Nueva York en aquella época (Lukin, 2014).

Además de discutir una variedad de cuestiones artísticas de Latinoamérica y Estados Unidos, uno de los principales objetivos de MICLA era dar continuidad al boicot internacional

---

<sup>16</sup> Según advierte Miliandre García (2018), la exigencia de la censura por parte de la sociedad civil a través de las cartas comenzó a aparecer con frecuencia en 1968. En particular, advierte que desde el año del golpe en 1964 hasta 1988 fueron enviadas a la censura 352, aunque no se registró ninguna entre 1964 y 1967. En general, la cantidad de cartas aumenta progresivamente desde 1971, y decae en 1979. Finalmente, crece entre 1985 y 1986, para decaer en 1987.

a la Bienal de São Paulo como una forma de protestar contra la dictadura en Brasil. Una de las producciones del colectivo fue la realización de la publicación *Contrabiennial* que reunía obras de los artistas participantes junto a mensajes de protesta (Schroeder, 2011). El MICLA se integraba también por miembros que se habían separado de **El Museo Latinoamericano**, un espacio alternativo virtual de discusión y representación de la comunidad artística latinoamericana por ideas divergentes sobre los métodos de negociación con el CIAR. Los artistas discrepaban con una posición progresiva como estrategia política, advirtiendo que los cambios deberían enfocarse en la exigencia de nuevos espacios para la circulación de los artistas (Lukin, 2014). No obstante, los artistas estaban de acuerdo con la posibilidad de un boicot a la **XI Bienal de São Paulo**, además de continuar trabajando conjuntamente en lecturas y exhibiciones.

Para comprender el trasfondo de estas acciones sobre la Bienal, es necesario conocer los orígenes de uno de los eventos artísticos más importantes de carácter internacional. Situándonos en las innumerables transformaciones ocurridas en el período de posguerra en Latinoamérica, los estados se lanzaban a proyectos de desenvolvimiento transnacional o asociado, dejando atrás aquellos de tipo nacional (Oliveira, 2001). Además de la fuerte concentración de inmigrantes extranjeros como también de brasileños de otros estados, São Paulo se convertía en un territorio de promesas, tanto a nivel económico como cultural, intensificada aún por la rápida industrialización del país a raíz de la sustitución de importaciones. En este escenario se conformó el carácter metropolitano de São Paulo, en donde los bienes culturales configuraban un capital simbólico que el país podría ofrecer al mundo. Es así que Oliveira afirma que la Bienal surge como “*intenção de acompanhar as práticas metropolitanas internacionais [intención de acompañar las prácticas metropolitanas internacionales]*” (Oliveira, 2001, p. 19).

La asociación entre Nelson Rockefeller, el empresario del petróleo y pieza estratégica para el desarrollo cultural del Departamento del Estado norteamericano posguerra, y el mecenas brasileño Ciccilo Matarazzo (Francisco Antônio Paulo Matarazzo), también fundador del Museo de Arte Moderna de São Paulo en 1948, podía significar una posibilidad de crecimiento económico, cultural y político entre ambos países (Oliveira, 2001). Rockefeller, encargado de contribuir a las relaciones diplomáticas dentro del gobierno de Franklin D. Roosevelt, había asumido en 1941 como Coordinador de Asuntos Interamericanos (CIAA) con el objetivo de estrechar lazos entre las Américas. Antes de la creación del Museo, entre quienes apoyaban este proyecto se destacaba Rockefeller, quien le otorgó mayor solvencia a los planes de Matarazzo. En este escenario de tensión económica global, la relación con el empresario

norteamericano le ofreció condiciones con mayor ventaja a la burguesía que llegaba a vincularse con el capitalismo financiero “ganando maior controle da situação interna [ganando mayor control de la situación interna]” (Oliveira, 2001, p. 22). Después de la creación del Museo, la realización de una bienal estaba en los planes de internacionalización, divulgación y consolidación del arte latinoamericano de Matarazzo. Inspirada en la Bienal de Venecia, la Bienal de São Paulo surgió en 1951 como una derivación del Museo de Arte Moderno (MAM), aunque respondió principalmente a la aproximación política entre las élites brasileñas y las grandes corporaciones de Estados Unidos.

En la dictadura, el carácter contradictorio de las políticas culturales del Estado se intensificaron. Esta disyuntiva se reflejó en la sociedad, dado que los artistas más críticos del Estado eran los más solicitados (Napolitano, 2017). Napolitano describe los “sentimientos” contradictorios de la oposición y el Estado respecto a la cultura de la siguiente manera:

Para a oposição, a esfera cultural era vista como espaço de rearticulação de forças sociais de contestação ao regime militar e disseminação dos valores democráticos. Para o governo militar, a cultura era, a um só tempo, parte do campo de batalha na “guerra psicológica de subversão” e parte da estratégia de “reversão das expectativas” da classe média [para la oposición, la esfera cultural era vista como un espacio de rearticulación de fuerzas sociales de contestación al régimen militar y diseminación de los valores democráticos. Para el gobierno militar, la cultura era, a un sólo tiempo, parte del campo de batalla en la “guerra psicológica de subversión” y parte de la estrategia de “reversión de las expectativas” de clase media] (Napolitano, 2017, p. 211-212).

En los inicios de la dictadura, la comunidad artística no fue parte de las preocupaciones más importantes del Estado. El artista se encontraba “isolado, cantando para a classe média consumidora de cultura, o artista não era um perigo [aislado, cantando para la clase media consumidora de cultura, el artista no era un peligro]” (Napolitano, 2004, p. 48). Su vinculación con los sectores sociales bajo sospecha (por ejemplo, el campesinado) se encontraban desintegrados. No obstante, la cultura siempre formó parte de la agenda oficial, lo que notablemente se advirtió en la década de 1970 (Napolitano, 2017, p. 211). El período de 1964 y 1968 estuvo marcado por el surgimiento de nuevas perspectivas culturales y políticas que incluían el problema de la práctica artística comprometida políticamente. Este período también consistió en la reestructuración de la industria cultural, la que integró algunas facetas del arte “comprometido” en las cuestiones políticas (Napolitano, 2004).

Como es advertido por Larissa Costard Soares (2016), en sus inicios el campo artístico se mostraba ajeno a las preocupaciones de la sociedad. Por esta razón, la producción teórica de

los artistas puede tomarse como una forma de defensa, para clarificar sus motivaciones y la comprensión en relación al público y las instituciones de cultura. Con este enfoque, Costard Soares acompaña la reflexión teórica de los artistas en donde la censura y la represión política impedían la libre manifestación de ideas, la experimentación artística y la denuncia de la realidad brasileña (Soares, 2016).

El radicalismo cultural estuvo en parte representado por el Tropicalismo, cuyos orígenes pueden ser rastreados en 1967 en las artes plásticas, principalmente en las obras de Hélio Oiticica. Su influencia rápidamente alcanzó a las artes de gran público: la música, el teatro y el cine. Esta nueva fase del arte brasileño, según Napolitano (2004, p. 64):

[...] pode ser vista como a resposta a uma crise das propostas de engajamento cultural baseadas na cultura “nacional-popular” e que se via cada vez mais absorvida pela indústria cultural e isolada do contato direto com as massas, após o golpe militar de 1964 [puede ser vista como la respuesta a una crisis de las propuestas de compromiso cultural basado en la cultura “nacional-popular” y que se veía cada vez más absorbida por la industria cultural y aislada del contacto directo con las masas, después del golpe militar de 1964].

**Tropicalia** se trató de una propuesta superadora de los arcaísmos y los males de origen que conservaba la cultura de izquierda. Así, el Tropicalismo deglutió los contrastes entre esos elementos característicos estéticos, sociales y políticos, provocando la extrañeza de los espectadores. En particular, Oiticica encontró en la estética tropicalista la síntesis de las experiencias del arte popular brasileño y las vanguardistas.

Las iniciativas vanguardistas en 1965 trajeron consigo el creciente interés de los militares por las artes plásticas, por lo que ante la mínima referencia de asuntos políticos en la obra, esta era colocada bajo sospecha. La censura no sólo era ejercida por el Estado, sino por los dirigentes de las instituciones que tomaban medidas restrictivas o de retiro de ciertas obras de contenido polémico, como una forma de anticiparse a la censura. Fue el caso de algunas obras de Décio Bar, retiradas por el director de la Fundación Armando Álvares Penteado (FAAP) durante la exposición **Propostas 65** en São Paulo, o **Guevara vivo ou morto** de Claudio Tozzi (1967) exhibida en el IV Salón Nacional de Arte Contemporánea, en Brasilia. También la muestra del francés Siné en 1968, de quien fueron retiradas las obras por ser “inconvenientes” según el director del Teatro Santa Rosa (Schroeder, 2019).

Además de los casos más conocidos de censura (la II Bienal de Bahía en 1968, la exposición para la VI Bienal de Jóvenes de París en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-RJ) y la X Bienal de São Paulo, ambas en 1968), otras obras fueron intervenidas: el políptico **Meditações sobre a bandeira nacional** (1966-1967) de Ernesto

Quissak Júnior (1935-2001) que reproducía la bandera nacional en un período donde se prohibía el uso de símbolos nacionales excepto por el propio gobierno y la obra **O Presente** de Cybèle Varela (1943)<sup>17</sup> (Figura 5) (Proenço de Oliveira, 2020). En 1967, en la **IX Bienal de São Paulo**, ambos artistas fueron atacados por la dictadura. En el caso de Varela, el Delegado Regional de la Policía Federal en São Paulo se dirigió al presidente de la Bienal, Ciccillo Matarazzo, solicitando retirar su obra por considerarla ofensiva (Oliveira, 2021). Con temor a sufrir consecuencias más graves, la familia de la artista decidió destruir la obra, sólo siendo reconstruida a partir de fotografías en 2018 para la muestra colectiva **AI-5 50 anos: Ainda não Terminou de Acabar**<sup>18</sup>, realizada en el Instituto Tomie Ohtake en São Paulo. En 2025, esta reconstrucción participó de la muestra **Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70** en Pinacoteca, en la misma ciudad. Por otra parte, la obra de Quissak Júnior parecería encuadrar, a la vista de los censores, en el artículo 37 de la Ley de Seguridad Nacional a partir de la cual se penaba con detención de 1 a 3 años la destrucción o el ultraje de la bandera, emblemas o símbolos nacionales en lugares públicos (Brasil, 1967). La obra del artista brasileño exploraba el aspecto dimensional de la bandera nacional, así como **Three flags** (1958) del americano Jasper Johns. Sin embargo, mientras que la obra de Quissak Júnior fue censurada, en ese mismo evento Johns recibió el premio de pintura por el jurado internacional.

---

<sup>17</sup> Actualmente se encuentra expuesta en la tercera sala "*Poder e resistência*" de la muestra **Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70**, en Pinacoteca, São Paulo.

<sup>18</sup> La muestra curada por Paulo Miyada, fue integrada por los siguientes artistas: Adriano Costa, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Benetazzo, Antonio Dias, Antonio Henrique Amaral, Antonio Manuel, Aracy Amaral, Artur Barrio, Aurélio Michiles, Augusto Boal, Aylton Escobar, Bené Fonteles, Caetano Veloso, Carlos Pasquetti, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Carmela Gross, Chico Buarque, Cildo Meireles, Cláudia Andujar, Claudio Tozzi, Colectivo (Ana Prata, Bruno Dunley, Clara de Capua, Derly Marques, Deyson Gilbert, Janina McQuoid, João GG, Leopoldo Ponce, Mauricio Ianês, Pedro França e Pontogor), Cybèle Varela, Daniel Santiago, Décio Bar, Décio Pignatari, Desdémone Bardin, Edouard Fraipont, Evandro Teixeira, Francisco Julião, Frederico Morais, Gabriel Borba, Genilson Soares e Francisco Iñarra, Gilberto Gil, Glauber Rocha, Glauco Rodrigues, Guga Carvalho, Hélio Oiticica, Ivan Cardoso, Jo Clifford, Renata Carvalho, Natalia Mallo e Gabi Gonçalves, João Sanchez, Jorge Bodanzky, José Agrippino de Paula, José Carlos Dias, José Celso Martinez Corrêa, Lula Buarque de Hollanda, Marcello Nitsche, Marcio Moreira Alves, Marisa Alvarez Lima, Mario Pedrosa, Matheus Rocha Pitta, Mauricio Fridman, Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Paulo Nazareth, Raymundo Amado, Regina Silveira, Regina Vater, Reynaldo Jardim, Ricardo Ohtake, Roberto Schwarz, Samuel Szpigel, Sérgio Sister, Vera Chaves Barcellos y Wladimir Dias-Pino.

**Figura 5 - O Presente (1967-2018) Cybèle Varela.**



Fuente: VARELA, Cybèle. O presente, 1967. Esmalte sintético sobre madera. Coleção Lili e João Avelar. Archivo personal de la autora.

Aunque el país ya contaba con medidas concretas de censura, por la Constitución de 1967 y la Ley de Imprenta que, con 75 artículos regulaba la libertad de expresión de pensamiento y de la información, en las artes visuales no existía una política oficial sobre el asunto. A pesar de este “vacío legal”, los militares realizaban sus frecuentes auditorías en eventos artísticos. El IV Salón Nacional de Brasilia fue un caso paradigmático, en el cual se reprimió una serie de obras con la imagen del **Che Guevara: Um Bilhão de Dólares e Só** (1967) de Rubens Gerchman, **Guevara, Vivo ou Morto** (1968) de Claudio Tozzi, y **Ele** (S/D) de José Roberto Aguilar. Además de la censura, las obras fueron atacadas y destruidas. Así sucedió con el Guevara de Tozzi, permaneciendo desaparecido por unos años hasta ser finalmente devuelto al artista (Schroeder, 2019).

El aspecto periférico que envolvía a las artes visuales permitió a los artistas el desarrollo de ciertas experimentaciones estéticas a pesar de las restricciones vigentes. Geraldo Souza Diaz también enfatiza en la complejidad de las dinámicas desarrolladas en el ámbito de las artes visuales, sobre todo de aquellos artistas que integraban su posicionamiento político en la producción artística:

Pensa-se geralmente nesse período como um “vazio cultural”, no qual a literatura do fantástico floresceu, por ter sido considerada inofensiva pelos detentores do poder. Um olhar mais atento revelaria aspectos contraditórios, porém não totalmente isentos de possibilidades criativas. Se para alguns artistas os novos meios da arte poderiam ser utilizados enquanto instrumentos de resistência ou denúncia, outros achavam que expressões poéticas jamais deveriam ser submetidas a condicionantes ideológicas [se piensa generalmente en ese período como un “vacío cultural”, en el cual la literatura

del fantástico floreció por haber sido considerada inofensiva por los detentores de poder. Una mirada más atenta revelaría aspectos contradictorios, a pesar de no estar totalmente eximidos de posibilidades creativas. Si para algunos artistas los nuevos medios de arte podrían ser utilizados como instrumentos de resistencia o denuncia, otros creían que expresiones poéticas jamás deberían ser sometidas a condicionantes ideológicos. (Dias, 2015, p. 6).

Esta característica en la producción de las artes visuales, permitió que muchos artistas brasileños “utilizaram essa brecha como arma política para transformar seu trabalho em mais uma arma para a resistência, algumas vezes aliado a organização e atuação em outras frentes políticas, outras vezes não [utilizaron esa brecha como arma política para transformar su trabajo en otra arma para la resistencia, algunas veces aliada a la organización y actuación en otras frentes políticas, otras veces no]”, ya sea dentro o fuera del país (Soares, 2016, p. 153).

Otros casos de censura ocurrieron en este periodo. Los artistas que padecían la censura previa, sobre todo en el ámbito teatral y del cine, reclamaban que la censura fuese practicada por un órgano estatal habilitado, y no por una policía sin licencia para esa actividad. La insatisfacción del sector cultural tuvo como resultado la **Semana do Protesto contra a censura**, que encarnó la denuncia sobre el accionar violento del gobierno contra la creación artística (Schroeder, 2019). Así fue elaborado el manifiesto **Contra a censura, em defesa da cultura** que contó con el apoyo de 500 artistas.

La violencia de la dictadura crecía a medida que se aproximaba la fecha de promulgación del AI-5, a través del cual se institucionalizó la represión y la censura. Paulatinamente, grupos de extrema derecha encontraban legitimidad en sus actividades, realizando todo tipo de ataques, invasiones y secuestros; así como amenazas a diferentes espacios públicos, educativos y diplomáticos (Schroeder, 2019). A pesar de que formalmente la función de la censura le correspondía a la DCDP, en la práctica era ejercida por diversos actores ligados a los militares. La censura se tornó impredecible, dado que las decisiones oficiales seguían criterios difusos que colocaban en sospecha una inmensa cantidad de obras de las más variadas áreas artístico-culturales, según su título, el color que utilizaban (por ejemplo, el rojo como referencia a los ideales comunistas), su tema o contenido (Napolitano, 2004).

El dossier **Non à la Biennale de São Paulo** también destaca la censura realizada sobre la II Bienal de Bahía, en la cual se retiraron obras de contenido “subversivo” y fue clausurada por el Gobierno del Estado de Bahía. En total fueron retiradas diez obras, además de ordenar la detención de los artistas y organizadores del evento y finalmente el cierre de la exposición a

pocas horas de su inauguración. Una de las obras retenidas fue del artista Antonio Manuel en la que se leía notablemente la frase *Repressão outra vez*. Los trabajos de Manuel Henrique, Farnese de Andrade, Lanio Braga y Thereza Simoes también fueron capturados. La obra de Antonio Manuel nunca fue devuelta, quien llegó a enterarse de que su trabajo había sido quemado. Thereza Simões<sup>19</sup> fue la única artista mujer censurada en el evento, de quien la obra incluía referencias explícitas al Mayo del 68 en París, y frases como “*abaixo a ditadura*” [abajo la dictadura], “*trabalhadores - tanques + verbas*” [trabajadores - tanques + fondos] y “*artistas com os estudantes*” [artistas con los estudiantes] escritas en las pancartas de personas manifestándose en Río de Janeiro (Chagas, 2018, p. 18).

Napolitano reflexiona sobre los variados itinerarios que tomaron distintas expresiones artísticas entre 1950 y 1980 para la conformación de la industria moderna brasileña, y las representaciones simbólicas del país. La importancia de este período se coloca en el entrecruce de la cultura popular con los nuevos medios y lenguajes artísticos-culturales modernos e internacionales (Napolitano, 2004).

Aunque resulte extraño, el Aparato Represivo del Estado también tenía su costado cultural llegando a promover una serie de políticas de promoción, distribución y producción de obras, como fue el caso del cine. Desde 1969, las agencias *Embrafilme*, *CONCINE - Conselho Nacional de Cinema* (1975) y el *Serviço Nacional de Teatro*, reformulado por los militares a comienzos de 1970 a pesar de haber sido creado en 1937, fueron instituciones oficiales clave para la política cultural del Estado. Napolitano afirma que “a política cultural proactiva baseada no mecenato complementava a obra repressiva iniciada ainda em 1964, qual seja: cortar os elos da cultura nacional-popular de esquerda com as organizações de trabalhadores e de massa [la política cultural proactiva basada en el mecenazgo complementaba la obra represiva iniciada en 1964, que sería: cortar los vínculos de la cultura nacional-popular de izquierda con las organizaciones de trabajadores y de masa]” (Napolitano, 2017, p. 225).

El financiamiento de las agencias oficiales a la producción artística y cultural, la relación que existía entre los pequeños productores de cortometrajes, las instituciones de publicidad comercial y propaganda política merece especial atención (Fico, 2007). Napolitano señala que el apoyo a la cultura nacional fue un rasgo de la dictadura en el período más próximo a la “apertura” del gobierno de Geisel (1974-1979). Por otra parte, advierte que el propósito

---

<sup>19</sup> Tamara Silva Chagas (2018) reconoce el papel de la artista Thereza Simões en el circuito cultural de una época marcada por la desigualdad de condiciones respecto de las mujeres con diversos actores masculinos (coleccionistas, curadores, directores de instituciones artísticas como museos y galerías), y la implicancia de la policía con las mujeres que se manifestaban políticamente contra la dictadura (Ribeiro & Da Silva Lopes, 2024, p. 15-16).

nacionalista de la administración de Geisel<sup>20</sup> encontró en la cultura el espacio propicio para la integración nacional. Señala, por último, que las contradicciones entre los distintos actores del Estado eran notables en tanto existía censura y represión a los artistas, pero algunos órganos de cultura eran dirigidos por personas del medio artístico. De este modo, el Estado se aseguraba una forma de mediación y control de la oposición, con una libertad de expresión moderada (Napolitano, 2004).

En **Coração civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**, Napolitano explica una posible motivación de la dictadura para aproximarse al campo de la cultura, lo que señala una contradictoria política cultural del Estado:

Uma vez no poder, conquistado com o inegável apoio de parte da sociedade brasileira, os militares, paradoxalmente, careciam de intelectuais orgânicos na área artístico-cultural. Nem por isso subestimaram o valor da cultura para a construção de consensos e legitimidades. [...] o regime militar acabou precisando se aproximar de artistas de esquerda com trânsito na classe média escolarizada, base social fundamental no processo de modernização desenhado pelos generais, sem permitir a radicalização de suas posições [una vez en el poder, tras haberlo alcanzado con el apoyo innegable de un segmento de la sociedad brasileña, los militares, paradójicamente, carecieron de intelectuales orgánicos en el ámbito artístico y cultural. Sin embargo, esto no subestimó el valor de la cultura para generar consenso y legitimidad. [...] El régimen militar terminó necesitando acercarse a artistas de izquierda con vínculos con la clase media culta, una base social fundamental en el proceso de modernización diseñado por los generales, sin permitir la radicalización de sus posturas]. (Napolitano, 2017, p. 27).

El modelo económico desarrollista del Estado favoreció a la industria cultural, que creció a pasos agigantados. En particular, la relación entre el mercado y la cultura de masas se reflejó en el campo de las artes del espectáculo, como la música popular y la televisión.

Según Napolitano, la política cultural de Geisel trajo algunas polémicas al interior del medio artístico desde que ciertos sectores de la izquierda celebraron su iniciativa: “os artistas que não tinham espaço no mercado acabaram por vislumbrar uma possibilidade de o Estado contrabalançar a supremacia das empresas privadas nacionais e multinacionais na área cultural [los artistas que no tenían espacio en el mercado acabaron por vislumbrar una posibilidad en el Estado para contra equilibrar la supremacía de las empresas privadas nacionales y multinacionales en el área cultural]” (Napolitano, 2004, p. 104).

En el contexto de una discusión sobre la inserción del artista de izquierda en la industria cultural, además de la crítica sobre la autonomía del arte, ¿de qué forma podría coexistir una

---

<sup>20</sup> La censura previa ejercida oficialmente continuó hasta 1979 (Napolitano, 2004, p. 104).

práctica artística comprometida políticamente dentro de la dinámica del consumo cultural industrializado? En la postura que los artistas visuales tomaron sobre la industria cultural, se advierten dos actitudes predominantes. Por una parte, la crítica a la alienación derivada del pensamiento hegemónico de los productos culturales, la mercantilización del arte y la cultura (Soares, 2016). Por otra, la utilización de la industria cultural para subvertirla. En este último caso, Costard Soares (2016) reconoce el uso de espacios masivos de circulación para mensajes críticos de la izquierda.

La inserción de los artistas de izquierda<sup>21</sup> en el mercado cultural fue impulsada por el cierre sistemático de circuitos culturales no mercantilizados y los movimientos que, a pesar de las circunstancias desfavorables, contribuían a la cohesividad de la comunidad artística, pero también debido a las oportunidades profesionales que la industria ofrecía (Napolitano, 2017).

En este contexto deben ser considerados tres actores: el Estado, el mercado y el “artista de izquierda”. Según Napolitano (2017), entre ellos existían puntos en común que facilitaban el diálogo, tanto la defensa de la cultura nacional como la puesta en valor de la producción brasileña. A pesar de sus diferencias y tensiones en el proceso de negociaciones, los intereses de cada sector eran retributivos entre sí. Mientras el Estado encontró en el “arte de izquierda” un camino de acceso a la clase media y de neutralización del radicalismo cultural, el mercado se beneficiaba del capital económico que el Estado podía ofrecerle. Por su parte, el artista encontraba la posibilidad de profesionalizarse y ampliar su público.

Debido a esta compleja relación entre el mercado, el Estado, y los artistas durante la dictadura, es que resulta objetable la afirmación sobrevalorada entre un paradigma u otro, negligiendo en la construcción de la memoria de este período valiosos aspectos que revelan el profundo dinamismo que lo caracterizó, es decir, “o controle e cooptação do sistema político e económico, por um lado, ou a resistência cultural, por outro” [el control y cooptación del sistema político y económico, por un lado, o la resistencia cultural, por otro] (Napolitano, 2017, p. 235).

La censura siempre formó parte de las actividades de control rutinarias del gobierno de turno. Es así que el AI-5 representó la institucionalización de una práctica que había alcanzado tanto a la prensa como también a las distintas expresiones artísticas. Aunque esta medida significó la sistematización del Aparato Represivo, de control y vigilancia, no existían normas legales específicas para cada actividad pasible de ser censurada (Fico, 2007, p. 167).

---

<sup>21</sup> El historiador Marcos Napolitano utiliza la denominación “artistas de izquierda” para referirse a los artistas que tenían una postura crítica con la dictadura o aquellos involucrados con los movimientos de alguna forma vinculados al “Nunca Más”.

La práctica de la censura durante los años de la dictadura asumió diversos matices. Además de la censura “institucional” u oficial — es decir, la censura llevada a cabo por el Estado — también existían la autocensura y la censura colectiva. Analizando el comportamiento de la prensa, Fico advierte que esta autocensura “denota un comportamiento de colaboracionismo, algo distinto dos procedimientos pragmáticos dos que pretendiam “evitar problemas” ou dos que seguiam as órdenes da censura por receios diversos [denota un comportamiento de colaboracionismo, algo diferente de los procedimientos pragmáticos de los que pretendían “evitar problemas” o de los que seguían las órdenes de la censura por diversos recelos]” (Fico, 2007, p. 167). Bajo esta misma denominación, Proença de Oliveira (2020) coloca los casos de artistas o instituciones que optaron por no exhibir obras, mientras que por censura “oficial” se refiere a aquella practicada por las agencias oficiales.

Por lo visto, estamos de acuerdo con que la política cultural de la dictadura asumió dos posiciones, tanto represiva como proactiva. En su forma represiva, Fico menciona los tres pilares de la dictadura para actuar sobre la cultura: las funciones de Vigilancia y Represión policial, de Informaciones, y de Censura. Por otra parte, diseñó políticas de cultura que acompañaban el desarrollo de proyectos artísticos, tanto financiera, institucional y normativamente (Napolitano, 2017).

De acuerdo a Miliandre García (2018), la censura es un fenómeno histórico que existió incluso en períodos democráticos, por lo que asumir que su actividad se restringió a regímenes autoritarios es un equívoco bastante común. La constatación de la censura como una práctica vigente es también compartida por Proença de Oliveira (2020). En este punto, la autora presupone que la censura llevada a cabo por la dictadura tiene un papel central en la actualidad brasileña. En particular, la autora reconoce que la censura actual tiene un fundamento moral distinto a la motivación política como fue durante la dictadura militar, aunque se trate de diferencias sutiles. En este aspecto, menciona una serie de casos notables alrededor de las últimas dos décadas que tienen como fundamento criterios morales contra exposiciones que abordan temas referidos a la diversidad sexual, los símbolos cristianos, o la misma dictadura.

La transición de una radicalidad política basada en la lucha armada hacia la resistencia democrática, encontró su plataforma institucional en el proceso de “abertura” del gobierno de João Baptista Figueiredo. Así fue posible una democratización progresiva como también una concepción de la política más flexible con los sectores críticos de la cultura. El caso de las “patrullas ideológicas” refleja las tensiones internas del campo de la resistencia, lo que impide la atribución de una memoria homogénea o uniforme de la oposición cultural a la dictadura. El escenario de confusión ideológica generado por este mecanismo de control, tanto por la

incerteza sobre el origen de las patrullas, como las acusaciones recíprocas entre patrulleros y patrullados, no hizo más que agudizar las debilidades y divisiones partidarias e ideológicas del campo cultural frente a los embates institucionales del Estado, como también de la industria cultural (Napolitano, 2017).

Resulta inseparable una lectura de las dinámicas internas del campo cultural de las transformaciones institucionales impulsadas por la dictadura. Las medidas instauradas por la dictadura impactaron en las condiciones materiales de producción de los artistas e intelectuales, y en la conformación de los mecanismos de control y vigilancia, como las “patrullas ideológicas”, algunos años después del golpe, que limitaron el horizonte crítico y creativo del escenario cultural. Fundamentalmente, se trataban de grupos conformados por intelectuales de izquierda que controlaban y denunciaban las actividades realizadas por el resto de los productores culturales.

En consecuencia, es posible observar hacia fines de la década de 1970, particularmente a partir de la extinción del AI-5 en 1978, una falta de unidad en el campo de la crítica cultural y una creciente oscilación entre diversas posiciones estratégicas como valores estéticos, cuyo agotamiento se profundizó con la vigilancia ideológica practicada por la izquierda “ortodoxa” (Napolitano, 2017).

## **2. 2 Consideraciones finales**

El análisis del carácter político y económico del proyecto de desarrollo capitalista durante la dictadura permite comprender la profundidad de la influencia que ejercieron las clases dominantes en la configuración del orden social vigente. El golpe de 1964 puso de manifiesto la perspectiva de las clases dominantes en torno a la lucha de clases, en la que Dreifuss (1987) enfatiza su eficacia política sobre el papel de las clases dominadas. En el marco del materialismo histórico dialéctico, la dictadura es vista como la manifestación más evidente de la posición dominante en la lucha de clases, permitiéndonos colocar en discusión la noción lukacsiana de eficacia social de la obra de arte. Dice Lukács que la reflexión estética se desenvuelve de dos maneras: por una parte, como reflejo de la realidad en la que el ser-en-sí de la objetividad se vuelca hacia un ser-para-nosotros del mundo representado en la individualidad de la obra; por otra, despierta en el sujeto una autoconciencia, tanto de una realidad en-sí, como de un sujeto para-sí. En palabras del autor, esto significa “uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com riqueza e profundidade, ao homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmo

autoconsciente no macrocosmo do desenvolvimento da humanidade [una relación más rica y más profunda de un mundo externo concebido con riqueza y profundidad, al hombre en cuanto miembro de la sociedad, de la clase, de la nación, como un microcosmos autoconsciente en el macrocosmos del desarrollo de la humanidad]” (Lukács, 1981, p. 201).

Por su parte, Moreira Alves (1984) contribuyó a la esquematización dialéctica de la dictadura con los diversos sectores de la oposición que consistió en un proceso extenso y dinámico de reajustes políticos y normativos entre el poder coercitivo y el amplio campo de la resistencia, y a partir de la cual focalizamos nuestra atención sobre la reacción artístico-cultural ante las medidas instauradas por la dictadura.

Las derrotas de 1964 y 1968 evidenciaron las limitaciones y contradicciones del proyecto ideológico nacional-popular en el campo cultural y artístico, las cuales, según coloca Napolitano en retrospectiva (2017), no lograron ser subsidiadas en su propósito por alcanzar circuitos públicos amplios, tanto de las instituciones como del mercado. Son dos los factores que limitaron el alcance masivo del “arte de resistencia” según las aspiraciones de la izquierda de los años 1960: por una parte, la inaccesibilidad económica de las clases trabajadoras a los productos culturales, por otra, la precarización del sistema público escolar. El autor agrega que la confiabilidad en los pilares que sostenían la resistencia cultural contra la dictadura fueron desgastados, lo que finalmente generó una duda crucial sobre su eficacia. La afirmación del historiador nos remite a las reflexiones estéticas de Lukács sobre las condiciones de receptividad de los sujetos cuando nos dice que las condiciones económicas determinan la estratificación social y la extensión del público de la obra de arte (Lukács, 1981).

### 3 MEMORIA Y ARTES VISUALES: PRÁCTICAS DE RESISTENCIA DURANTE LA DICTADURA

#### 3. 1 Halbwachs y la construcción social de la memoria

Maurice Halbwachs ocupa un lugar central en la tradición sociológica que reflexionó sobre el carácter social de los procesos de memoria. Sus contribuciones de principios del siglo XX le otorgaron a la memoria el estatus de fenómeno social. Además de su labor como sociólogo, Halbwachs se destacó por sus aportes como estadista y su interés en una amplia variedad de temas, lo que convirtió su producción intelectual en una fuente de riqueza teórica. Así, aunque su teoría de la memoria se inscribe dentro de la sociología, su enfoque es profundamente interdisciplinario.

La trayectoria intelectual de Halbwachs se vio abruptamente interrumpida cuando fue capturado por la Gestapo y asesinado en el campo de concentración de *Buchenwald*, dejando **La memoria colectiva** como un trabajo posiblemente inconcluso, publicada póstumamente en 1950. La producción de Halbwachs es prolífica, incluyendo **Los cuadros sociales de la memoria** (1925), **Morfología social** (1938) y **La topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa** (1941).

Para comprender la dimensión de su obra es fundamental situarse en un contexto en el que la memoria era concebida exclusivamente como un fenómeno individual, relegando su dimensión social. Halbwachs sostiene que los recuerdos individuales se encuentran socialmente estructurados en un tiempo y un espacio determinados. Aunque tratándose de experiencias percibidas individualmente, la memoria conserva su carácter colectivo porque en el ejercicio de recordar, el individuo adopta la perspectiva del grupo al que pertenece (incluyendo el conjunto de instituciones, familia, religión y clase social) que repercute en la formación de sus recuerdos. El desarrollo de esta tesis se encuentra en **Los marcos sociales de la memoria**, donde Halbwachs explora el papel de la religión, las clases sociales y la familia como cuadros sociales que enmarcan la memoria, basándose en la noción durkheimiana de la objetividad impersonal de los hechos sociales en relación con los grupos. Aunque el autor se refiere a la memoria individual es preciso señalar que ésta es inescindible de los marcos sociales que estructuran la vida del individuo en sociedad, colocando en evidencia que la identidad colectiva antecede a la memoria y determina su contenido (Peralta, 2007). Los cuadros sociales constituyen el prerrequisito para la configuración de la memoria de cualquier individuo en tanto miembro de un grupo social, debido a que de estas estructuras emergen las convenciones que también emplea en su propio proceso de rememoración. Halbwachs descarta la idea de que los

recuerdos son elaboraciones aisladas demostrando que la memoria se encuentra siempre mediada por la pertenencia social del individuo.

En su libro **Memória coletiva e teoria social** (2012), Myriam Sepúlveda dos Santos destaca que la obra de Halbwachs es uno de los aportes fundamentales para la comprensión de los procesos de memoria colectiva, ya que hasta su aparición la memoria era concebida individual y subjetivamente. En contraste con la concepción predominante de su época, Halbwachs sostiene que el individuo sólo es capaz de recordar a partir del punto de vista del grupo social al que pertenece. En otras palabras, los recuerdos individuales forman parte de un engranaje social que los actualiza y resignifica en el presente.

La obra de Halbwachs puede entenderse en el marco de las corrientes reformistas del socialismo donde también se inscriben las teorías durkheimianas. Rescata el legado de Durkheim en contraposición a ciertas interpretaciones que dejaban de lado la vigencia de su obra — no es menor comentar que en 1905 fue su colaborador, lo que demuestra la centralidad del pensamiento durkheimiano en la obra de Halbwachs. Sus aportes fueron tan significativos para la continuidad de la teoría de Durkheim, que se lo considera una de las figuras claves dentro de la segunda generación de durkheimianos en el periodo de entreguerras (Corse, 1992). Sepúlveda dos Santos (2012) señala que Halbwachs fue reconocido por esta “reelaboración” del pensamiento durkheimiano, transformando el análisis funcionalista de las formas sociales en un estudio de las estructuras morfológicas de los grupos sociales.

Según la perspectiva halbachiana, las prácticas colectivas constituyen el marco indispensable para comprender las formaciones religiosas, políticas y económicas, porque sólo a partir del estudio empírico de la constitución de los grupos sociales es posible explicar las dinámicas desencadenadas por estos mismos grupos. En defensa de esta tesis, Halbwachs criticó la postura de quienes renunciaban a los criterios externos del campo empírico y de la comprobación por los hechos, con el fin de desarrollar las bases objetivas y científicas de una teoría social (Santos, 2012, p. 47). Aunque en 1920 publicó **Materia y Sociedad** en la **Revue philosophique**, fue con **Los marcos sociales de la memoria** que su trabajo adquirió mayor visibilidad, reconocido por el propio autor como su obra más importante. A pesar de su prolífica producción en ese momento, esta obra lo situó en el centro de las discusiones teóricas sobre la memoria.

Esta perspectiva es notoriamente opuesta en relación a la de Henri Bergson, filósofo con quien mantuvo una significativa filiación intelectual. A finales del siglo XIX, Bergson publicó su más célebre obra **Materia y memoria. Ensayo sobre la Relación entre Cuerpo y**

**Espíritu**, a partir de la cual se opuso a las tesis positivistas y científicas que simplificaban los procesos de memoria a una función mecánica del cerebro.

Sepúlveda dos Santos (2012) contextualiza la obra de ambos autores, describiendo el creciente interés de la psicología experimental del siglo XIX sobre la memoria y, desde luego, por la filosofía. Aunque Halbwachs como Bergson criticaron la concepción biologicista de la memoria que prevalecía hasta entonces, existen diferencias sustanciales entre sus enfoques. Mientras que Bergson sitúa la memoria dentro de la duración como un atributo de la conciencia individual en tensión entre la acción y representación, Halbwachs la integra en un marco social, donde las representaciones colectivas influyen y permiten su funcionamiento. Así, la memoria no solo responde a las necesidades prácticas de los grupos sociales, sino que también se entrelaza con la permanencia de la tradición (Sorgentini, 2003). Si bien para la teoría bergsoniana el individuo es pensado a partir de la intuición, Halbwachs advierte que las decisiones individuales se explican en función de los cuadros sociales.

Para Bergson, o passado permanece inteiro em nossa memória, exatamente como foi para nós; mas certos obstáculos, em especial o comportamento de nosso cérebro, impedem que evuquemos todas as suas partes [para Bergson, el pasado permanece entero en nuestra memoria, exactamente cómo fue para nosotros; pero ciertos obstáculos, en especial el comportamiento de nuestro cerebro, impiden que evuquemos todas sus partes]. (Halbwachs, 2006, p. 97)

En esta cita se advierte que, aunque para Bergson la memoria no se reduce a una función mecánica de las actividades cerebrales, no descarta el componente material y biológico en sus argumentos (Santos, 2012). Además de distanciarse de la idea bergsoniana de que la totalidad de las experiencias pasadas se encuentra físicamente alojada por los individuos, Halbwachs reafirma la dimensión social de la memoria:

Para nós, ao contrário, o que subsiste em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento não são imagens totalmente prontas, mas—mas na sociedade— todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado que representamos de modo incompleto o indistinto [para nosotros, al contrario, lo que subsiste en alguna galería subterránea de nuestro pensamiento no son imágenes hechas, pero sí—en la sociedad— todas las indicaciones necesarias para reconstruir tales partes de nuestro pasado que representamos de modo incompleto o indistinto]. (Halbwachs, 2006, p. 97).

Según Sorgente, la operación que realiza Halbwachs se diferencia del tratamiento filosófico de Bergson en tanto circunscribe el problema de la memoria en términos de las ciencias sociales, “construyendo su objeto en torno a la(s) memoria(s) colectiva(s) de los grupos” (2003, p. 105). De este modo, defendía “a ideia de que as imagens não estavam

relacionadas ao espírito humano ou a uma consciencia interna pura, como supunha o filósofo, mas a representacoes coletivas estabelecidas por grupos sociais” [la idea de que las imágenes no estaban relacionadas al espíritu humano o a una consciencia interna pura, como suponía el filósofo, en cambio sí a representaciones colectivas establecidas por grupos sociales] (Santos, 2012, p. 53).

Bergson esquematiza el “cono de la memoria” en su libro **Materia y Memoria**, mediante el cual considera que el pasado se actualiza en el presente a través de la acción. En este esquema, el lenguaje no presenta la misma centralidad que Halbwachs le otorga en su teoría. Su crítica no sólo se dirige a la idea bergsoniana de que las imágenes del pasado se almacenan en su totalidad, ya que, si así fuese, estas imágenes podrían ser adquiridas en cualquier momento. Halbwachs también critica la idea de reconocimiento como resultado entre las imágenes del pasado y las percepciones en el presente (Santos, 2012).

Halbwachs buscó demostrar la relación entre memoria y sociedad, lo que lo llevó a confrontar con las teorías científicas en el campo de la psicología, incluso oponiéndose a la noción de inconsciente freudiano. En particular, cuestionó la falta de una explicación adecuada sobre el sueño, la afasia o la amnesia, los cuales considera, según su perspectiva, que representan estados inconexos del individuo con la sociedad. Los recuerdos no son experiencias aisladas, sino reconstrucciones a partir de imágenes colectivas preexistentes. En este punto, su teoría otorga al lenguaje el papel inseparable de la memoria en la medida que lo considera una convención compartida que no solo estructura el pensamiento, sino que también permite la interacción social y la actualización de los recuerdos en el marco grupal.

Teniendo en cuenta el fundamento social que subyace a la construcción de la memoria, parecería suficiente advertir que, para evocar un recuerdo o confirmarlo, sólo se necesita un conjunto de testimoniantes que relaten lo sucedido. Sin embargo, un recuerdo sólo es reconocido a través de las fuerzas que lo hacen reaparecer y con las cuales siempre se ha mantenido contacto. No basta reconstruir pedazo a pedazo los acontecimientos sino una fuerza de reflexión necesaria (Halbwachs, 2003) que se identifica con el interés o desinterés que tenga el grupo al cual se pertenece porque, si el “efecto social” de un acontecimiento estuviese agotado para los integrantes de ese grupo, pasaría a considerarse como un hecho importante sólo para el individuo afectado (Halbwachs, 2004, p. 158). Este es el caso de una persona que no logra recordar una situación en la que los testigos afirman haberla visto. Esto se debería a que la duración de la memoria es subyacente a la duración del grupo que se trate, y que una persona sólo puede evocar una memoria en la medida que pertenezca a ese grupo (Halbwachs, 2003). Por esta misma razón, afirma que tampoco es posible reconstruir una memoria

compartida con los miembros de un grupo, si entre ellos existe una distancia temporal que torna extraña su relación desde el punto de vista del presente. Según afirma el propio autor,

Todo o conjunto de lembranças que temos em comum com eles desaparece bruscamente. Esquecer um período da vida é perder o contato com os que entao nos rodeavam. Esquecer uma língua estrangeira é não estar mais em condições de compreender os que se dirigiam a nós nesta língua, quer fossem pessoas vivas e presentes, quer autores cujas obras líamos [todo el conjunto de recuerdos que tenemos en común con ellos desaparece bruscamente. Olvidar un periodo de la vida es perder el contacto con los que entonces nos rodeaban. Olvidar una lengua extranjera es no estar más en condiciones de comprender a los que se dirigían a nosotros en esta lengua, ya fueran personas vivas y presentes, o autores cuyas obras leíamos]. (Halbwachs, 2006, p. 37).

En **Los marcos sociales de la memoria** el punto de referencia de los recuerdos individuales es el pensamiento grupal, dado que se constituyen a partir de los otros y con otros. En esta obra advierte que en una sociedad existen tantas memorias colectivas como grupos y que cada individuo pertenece simultáneamente a múltiples grupos. El hecho de que exista un campo de significaciones comunes que antecede a los individuos es coherente con la diversidad de recuerdos entre los individuos. La diversidad de recuerdos resulta de la construcción que cada uno realiza a partir de su propio trayecto de vida (Santos, 2012).

Con el propósito de sustentar su tesis, Halbwachs analiza en los últimos tres capítulos la construcción de la memoria colectiva a partir del individuo en relación con la familia, los grupos religiosos y las clases sociales. De este modo, los marcos son referencias esenciales para la reconstrucción de la memoria determinando la transformación o la desaparición de los recuerdos, situándolos en un tiempo y espacio determinados. No solamente los cuadros sociales de la memoria actuales intervienen en la construcción de la memoria colectiva sino también los cuadros sociales anteriores, es decir, los elementos de la tradición forman parte de las nuevas configuraciones hechas sobre el pasado (Santos, 2012).

En **Los marcos sociales** Sepúlveda dos Santos identifica tres afirmaciones sobre la memoria que se despliegan en toda la obra halbachiana:

[...] a crença de que memórias só podem ser pensadas em termos de convenções sociais, denominadas quadros sociais da memória; a abordagem a estas convenções a partir do mundo empírico observável - distante, portanto, das intenções dos indivíduos; e a afirmação de que o passado que existe é apenas aquele que é reconstruído continuamente no presente [la creencia de que memorias solo pueden ser pensadas en términos de convenciones sociales denominadas cuadros sociales de la memoria; el abordaje de estas convenciones a partir del mundo empírico observable - distante, por tanto, de las intenciones de los individuos; y la afirmación de que el pasado que existe es apenas aquel que es reconstruido continuamente en el presente]. (Santos, 2012, p. 53).

Su obra **Los marcos sociales de la memoria** desglosa el carácter social de la memoria entre los cuadros generales y específicos de la memoria. Mientras que el lenguaje, el espacio y el tiempo constituyen marcos generales; la familia, la religión y las clases sociales conforman estructuras particulares. Vale aclarar que los marcos sociales poseen una función organizativa que se explica por la acción de “localización” y de “reconocimiento” del recuerdo. Así, un recuerdo se encuentra localizado y reconocido cuando se toma conciencia del momento en el que se adquiere el conocimiento y la sensación de haber presenciado la misma circunstancia pero sin precisar cuándo ni dónde. Los marcos sociales permiten la localización del recuerdo, en tanto la fijación original de la memoria se explica por los acontecimientos que son recordados, ya que los acontecimientos que permanecen en la memoria son aquellos que han sido valiosos para los demás. De acuerdo a Halbwachs (2004), “el acontecimiento que será grabado en mi memoria es el acontecimiento que quedará grabado en la memoria de esos grupos” (p. 382). De esta reflexión se extrae la conclusión de que si una persona o situación es recordada, se debe a que forman parte de las preocupaciones actuales de ese grupo social.

El recuerdo es una reconstrucción colectiva a partir de los puntos de referencia establecidos en los cuadros sociales, indicando los acontecimientos que son dignos de recordar y la forma en la que merecen ser recordados. Así, la imposibilidad de recordar la totalidad de los hechos se debe a que la mayoría de los recuerdos desaparecen con el tiempo, y, si así fuese, la solución para reproducir el pasado tampoco sería la de evocar todos los recuerdos. Halbwachs llama “recuerdos dominantes” a aquellos que adquieren un carácter distintivo dentro de la gran masa de recuerdos, siendo su función “determinar la amplitud o la intensidad de los recuerdos que debemos evocar para que reaparezca el recuerdo buscado” (Halbwachs, 2004, p. 169). La importancia de estos recuerdos no se encuentra en el recuerdo mismo sino en la relación que representan en el marco de las preocupaciones actuales de un grupo social determinado. Se tratan de recuerdos que “consideramos desde el punto de vista del presente” (Halbwachs, 2004, p. 170).

Halbwachs no fue el único en señalar el componente social de la memoria sino también Frederic Charles Bartlett en el campo de la psicología. Así es que a comienzos del siglo XX se asentaron las bases teóricas para el abordaje de la memoria como una construcción social independientemente del área del conocimiento que se trate, porque el propósito de Halbwachs como de Bartlett, fue el de elaborar una noción de individuo a partir de estructuras sociales determinadas. La perspectiva halbachiana entiende que los recuerdos individuales se enmarcan en estructuras sociales, esto es, en los cuadros sociales preexistentes. En el capítulo dedicado a la construcción social de la memoria del libro **Memória coletiva e Teoría social**, Sepúlveda

dos Santos (2012) traza la diferencia entre las nociones de Halbwachs y de Bartlett, indicando que para el psicólogo británico la construcción de la memoria se constituye de significados que les pertenecen a los individuos. La autora también rescata un tercer abordaje de la memoria focalizado en las prácticas reflexivas y las representaciones simbólicas.

La importancia de la obra de Halbwachs permanece indemne a pesar de sus críticas. Sobre todo en el marco de las luchas que diversos grupos sociales encaran por conseguir autonomía y representación, llámense los movimientos de mujeres, disidencias sexuales, minorías, entre otros. Son notables los cambios de concepción sobre el pasado, por lo que a partir de la década de los 70' hubo una notable multiplicación de trabajos sobre políticas de memoria o sobre historias de vida de individuos y de grupos marginales a la perspectiva historiográfica hegemónica. Esta perspectiva, que implica la reconstrucción del pasado por medio de actores presentes, es sólo una más al lado de otros diagnósticos como los de Eric Hobsbawm acerca de la ruptura con la tradición, o los abordajes de Ulrich Beck y Anthony Giddens. Todos ellos parten del presupuesto de que el pasado se constituye a través de narrativas del presente (Santos, 2012).

Las tradiciones tienen lugar en el contexto de una pérdida de lazos con el pasado, por lo que los individuos se empeñan en la construcción de una memoria subjetiva. Si bien las teorías constructivistas reportan grandes avances para las teorías sociales de la memoria, no permiten una comprensión de la complejidad de los fenómenos asociados a la memoria (Santos, 2012). En palabras de la científica social, “o que observamos nas teorias sociais contemporâneas analizadas foi que elas acabaram por enfatizar o aspecto construtivo da memória, reiterando a reconstrução subjetiva do passado” [lo que observamos en las teorías sociales contemporáneas analizadas fue que ellas acabaron por enfatizar el aspecto constructivo de la memoria, reiterando la reconstrucción subjetiva del pasado] (Santos, 2012, 87).

Así como los cuadros sociales permiten la supervivencia de la memoria colectiva, las convenciones verbales constituyen el marco más básico y perdurable de los recuerdos. El recuerdo es una reconstrucción colectiva y todo pensamiento grupal constituye el punto de referencia de los recuerdos. Halbwachs señala en el capítulo II de **Los marcos sociales de la memoria** que el lenguaje ocupa un papel fundamental en la construcción social de la memoria de un individuo en la medida que “identifica su pensamiento con el de los otros, una forma de representación social que es una noción, un esquema o un símbolo de un gesto o de una cosa” (2004, p. 102). Esta señala el protagonismo que adquiere el lenguaje en el proceso de mediación intersubjetiva de la memoria cada vez que identificamos nuestro pensamiento en relación con los otros. El significado que le atribuimos a las palabras es convencional y dicha

convencionalidad sólo es comprensible dentro de una determinada sociedad, por esta razón el lenguaje “es la función colectiva por excelencia del pensamiento” (Halbwachs, 2004, p. 89). En segundo lugar, el lenguaje también nos remite a un conjunto de representaciones, nociones y símbolos que son exhibidos socialmente y que desempeñan un papel importante al manifestar las características de la memoria colectiva de la que emergen, como su formación y consolidación.

En el marco de esta investigación, me interesa la especificidad del lenguaje artístico destacando su potencial expresivo pero también como mecanismo de sentido colectivo en el campo de la memoria. Una vez reconocida la importancia del lenguaje para la construcción de la memoria, la narrativa se posiciona como elemento central de análisis remitiéndose a formas estéticas desplegadas socialmente y portadoras de los rasgos de la memoria colectiva de su contexto (Perez & Rincón, 2014). En este punto, la mediación lingüística y narrativa que conlleva todo proceso de memoria, incorpora elementos de orden simbólico (cultura) sobre el cual se construye una subjetividad (Jelin, 2001).

### **3. 1. 1 El papel de la memoria en la comprensión de la resistencia artística**

La concepción halbachiana de la memoria distingue entre memoria colectiva y memoria histórica, lo que reafirma su noción de tiempo sobre una posición diferente a la bergsoniana. Este nuevo abordaje historiográfico fue retomado por historiadores enfocados en las representaciones colectivas y las estructuras internas de los grupos sociales, en vez de narrar el pasado a partir de lógicas causales y evolutivas que negligencian los procesos constitutivos de las formaciones simbólicas (Santos, 2012). Halbwachs sostiene que la memoria colectiva no se reduce a la simple manifestación de una realidad pasada. Toda reconstrucción del pasado incorpora aportes del presente, de los hechos socialmente significativos para el grupo (Halbwachs, 2003). La categoría de memoria social se refiere a una historia más general, de carácter esquemático y resumido, teniendo por caso la memoria de una nación, mientras que, en lo que respecta a la discusión entre memoria e historia, Halbwachs no recomienda el uso de la expresión “memoria histórica”, ya que se compone de dos términos opuestos.

La diferencia de la historia con la memoria colectiva se basa en dos aspectos. En primer lugar, la memoria colectiva consiste en una corriente de pensamiento continuo en el sentido de que retiene del pasado sólo lo que permanece vivo o subsiste en la conciencia de un grupo. La continuidad de esta memoria depende del interés del grupo, según la necesidad y sus preocupaciones actuales.

La memoria colectiva mantiene un curso irregular e incierto frente a la estructura lineal de la historia que sugiere una separación claramente delimitada entre los períodos históricos que se suceden. Los individuos poseen una percepción del tiempo como si se tratasen de experiencias directas en segmentos temporales homogéneos, situándose en una línea continua donde localizarlos más tarde (Santos, 2012). La historia se sitúa por fuera y por encima de los grupos sociales, procurando la esquematización de los hechos concebidos de manera independiente unos de otros. Veámoslo en palabras de Halbwachs (2003, p. 105):

El pasado no existe más, en cuanto para el historiador los dos períodos tienen tanta realidad uno como el otro. La memoria de una sociedad se extiende hasta donde puede—quiere decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que ella se compone.

La segunda característica que distingue a la historia de la memoria es que existen múltiples memorias colectivas. En cambio, desde la perspectiva histórica se concibe la existencia de una sola historia (de la cual se espera examinar eruditamente la totalidad de los detalles fácticos), más allá de que podamos diferenciar la historia de los diferentes países o regiones. El estudio detallista de los hechos históricos se enmarca en una tendencia a la especialización llevando a considerar la parte como el todo, es decir, extendiendo su enfoque a la totalidad de los hechos. Esto último implica que, para el historiador, todos los acontecimientos poseen la misma importancia y se encuentran “en el mismo plano” (Halbwachs, 2003, p. 106). La historia puede ser entendida como la memoria universal de la especie humana; para la memoria, difícilmente todos los lugares, períodos y acontecimientos tengan la misma importancia, ya que son afectados de distinta manera.

Además de que la memoria colectiva se constituye temporal y espacialmente, también se interesa por las semejanzas en la medida que sólo se recuerdan los hechos que pertenecen a una misma conciencia, admitiendo relaciones entre sí, con sus propias variaciones. El interés por las semejanzas es otro punto que distingue a la memoria de la historia, ya que para esta última los acontecimientos se desarrollan entre intervalos que separan un hecho del anterior; intervalos en los que, aparentemente, nada sucede. La historia observa el transcurso de las diferencias bajo la forma de una suma o un resultado final mientras que la memoria transcurre bajo una serie de acontecimientos que se resuelven en semejanzas “que parecen tener como papel desenvolver sobre diversos aspectos un contenido idéntico” (Halbwachs, 2003, p. 109) que constituyen la identidad del propio grupo.

A partir de la distinción de Halbwachs entre memoria colectiva y memoria histórica, una obra de arte podría ser tomada como fuente historiográfica o como reflejo de la memoria

colectiva, dependiendo de que la obra sea leída desde la perspectiva de la historia o de la memoria. Mientras que la utilización de cualquier tipo de producción artística en términos históricos se justificaría en la búsqueda de elementos probatorios suficientes que permitan reconstruir, explicar e ilustrar una experiencia pasada, en el campo de la memoria se asociaría a una recuperación del sentido y de una imaginación colectiva del pasado. Como destacan Fentress y Wicham (2003), “Halbwachs estaba en lo cierto al afirmar que los grupos sociales construyen sus propias imágenes del mundo estableciendo una versión acordada del pasado y al destacar que dichas versiones se establecen mediante la comunicación, no mediante el recuerdo privado” (p. 13). Siguiendo este planteo, esta propuesta entiende que las producciones artísticas se valen de estas “imágenes” construidas por los grupos sociales, las que podrían ser pensadas como distintas formas de comprensión de un acontecimiento histórico y habilitar otros campos de significación posibles del pasado, de transmisión de la historia como memoria vivida, a diferencia de la interpretación con fines “informativos” que caracteriza a la perspectiva histórica.

Retomando la noción de “recuerdos dominantes” de Halbwachs, entendiéndose por aquellos hechos que son memorables en la medida que resultan significativos para los sujetos involucrados, además de la distinción entre memoria e historia, el sociólogo ofrece un marco fructífero de análisis e interpretación de una obra de arte como reflejo de la memoria colectiva de la oposición a la dictadura brasileña. Estos hechos significativos se expresan en formas narrativas que vehiculizan los sentidos del pasado que los sujetos constituyen en determinados marcos sociales, en los que ingresan distintos elementos culturales, axiológicos e ideológicos como también vivencias, necesidades, perspectivas del futuro y hasta contradicciones propias de cada individuo. Una forma de estructurar y organizar el pasado es a través de los medios de comunicación, por ejemplo. Aunque las formas narrativas que nos interesan a los fines de la investigación son aquellas que se expresan en manifestaciones artísticas en la medida que dan cuenta de las experiencias significativas de la comunidad artística de ese periodo.

Jelin (2001) dice que el temor que despierta el carácter efímero de la vida contemporánea y la inminencia del olvido ha reforzado el papel cultural de la memoria para establecer lazos entre comunidades o grupos y los sujetos. Esto significa que la memoria se construye sobre representaciones, de tiempo y de espacio, que son culturalmente variables y constituídas históricamente. En la distinción que realiza la autora entre “memorias habituales” y “memorias memorables”, se advierte que toda narrativa consiste en una selección de los recuerdos ya que es imposible obtener una memoria total. Los hechos rutinarios y transitorios de la vida estructuran lo que la socióloga denomina como “habitual”, diferenciándose de los

hechos “memorables” que involucran afectivamente al sujeto para luego convertirlos en eventos dignos de ser recordados, generalmente por medio de la asociación con experiencias pasadas. El grupo social no sólo determina los hechos que merecen ser recordados sino también la forma en que los sujetos construyen una memoria colectiva de esa experiencia según sus intereses y condiciones. Es posible interpretar esta distinción de Jelin sobre la línea teórica de Halbwachs, sobre todo cuando el sociólogo apunta que los comportamientos se encuentran “socialmente enmarcados” en los cuadros de la familia, la clase y la religión. Esto quiere decir que las experiencias que no ingresan en el marco de lo “memorable” posiblemente sean olvidadas por un grupo social determinado, al menos hasta tanto no se produzcan las condiciones culturales y sociales que permitan rescatarlas como hechos significativos. Con el término “experiencia” ponemos en relieve la noción común del término como aquel que designa el conjunto de eventos subjetivamente vivenciados en la realidad. Una interpretación halbachiana de este concepto es indiscernible de los cuadros sociales, más aún habiendo conocido el papel del lenguaje como uno de los marcos sociales fundamentales en que se transmiten las experiencias y las memorias de éstas. A partir del diálogo con Halbwachs, es posible dilucidar que una “identidad colectiva” se forja a partir de las experiencias humano-sociales, entrelazadas a sentimientos, valores, símbolos y expectativas en el marco de la vida material y cultural (Magalhães; Tiriba, 2018).

Una reflexión del término “experiencia” en la concepción materialista dialéctica de la historia, revela su anclaje en las condiciones materiales de vida producidas históricamente. Con este propósito, Lombardi (2018) incursiona en la teoría del conocimiento sistematizada por Karl Marx y Friedrich Engels, especialmente a partir de **A ideología alemã** por considerar el trabajo más importante de estos autores en lo que respecta a la exposición estructurada de los presupuestos fundamentales de la concepción dialéctica de la historia. Marx y Engels colocaron en el centro de sus intereses la producción de la vida material, las relaciones sociales y sus fuerzas productivas como condicionantes de la realidad material y cultural. En esta obra de Marx y Engels también se reconoce la dimensión del lenguaje en su crítica materialista a la cosmovisión idealista:

[...] a linguagem é a consciência real, prática, que existe também para os outros homens e que, assim existe igualmente para mim; e a linguagem surge como a consciência da incompletude, da necessidade dos intercâmbios com os outros homens [el lenguaje es la conciencia real, práctica, que también existe para los demás hombres y que también existe para mí; y el lenguaje surge como la conciencia de lo incompleto, de la necesidad de intercambios con otros hombres]. (Marx; Engels, 2007, p. 56).

La dependencia de los cuadros sociales en la elaboración del recuerdo encuentra lugar en la concepción dialéctica de la historia, sobre la que nuestra investigación se sustenta en cuanto sus precursores afirman que “as circunstâncias fazem os homens assim como eles fazem as circunstâncias” (Marx & Engels, 2007, p. 66). Es posible una lectura de la tesis halbachiana de la memoria a la luz del marxismo ya que no se considera al ser humano en su dimensión individual sino la “actividad” que éste desarrolla y que lo vincula socialmente con otros y su entorno real.

La tesis de estos filósofos marcó una primacía de la vida material por sobre la apariencia y lo inmediato que emergen en el terreno social, tales como el discurso o las ideas (Lombardi, 2018). Es así que los jóvenes hegelianos parten de un presupuesto empíricamente verificable: la base de toda existencia humana es la existencia de individuos reales vivos y la producción de sus medios de supervivencia que dan por resultado su propia vida material (Marx; Engels, 2007). De esta manera, se distancian sustancialmente del dominio de las ideas ante las cuales convocan a rebelarse desde el prefacio de esta misma obra: “Libertemo-los, portanto, das ficções do cérebro, das idéias, dos dogmas, das entidades imaginárias [Liberémoslos, por tanto, de las ficciones del cerebro, de las ideas, de los dogmas, de las entidades imaginarias]” (Marx & Engels, 2007, p. 35). Incluso las formulaciones en el terreno abstracto del cerebro son sublimaciones que se constatan empíricamente en la vida material humana. En consecuencia, ambos autores afirman: “parte-se da consciência como o próprio indivíduo vivo, pela segunda, que é a que corresponde à vida real, parte-se dos próprios indivíduos reais e vivos, e se considera a consciência unicamente como a sua consciência [se parte de la conciencia como el propio individuo vivo, pasando por la segunda, que es la que corresponde a la vida real, se parte de los propios individuos reales y vivos, y se considera la conciencia únicamente como su conciencia]” (Marx & Engels, 2007, p. 52). Marx y Engels refutan la posibilidad de una conciencia pura. En cambio, sostienen la idea de una conciencia real compartida entre los sujetos que, por lo tanto, es un producto social desde su génesis.

En el inicio de **A ideologia alemã**, enfatizan la “forma” que adquiere la actividad de los individuos:

Da maneira como os indivíduos manifestam sua vida, assim são eles. O que eles são coincide, portanto, com sua produção, tanto com o que produzem como com o modo como produzem o que indivíduos são, por conseguinte, depende das condições materiais de sua produção [la forma en que los individuos manifiestan sus vidas, también lo son ellos. Lo que son coincide, por tanto, con su producción, tanto con lo que producen como con la forma

en que producen lo que son los individuos, por tanto, depende de las condiciones materiales de su producción]. (Marx; Engels, 2007, p. 44-45).

Algunos de los artistas visuales que participaron de exhibiciones abiertamente contestatarias y repulsivas contra la dictadura militar o cuya producción artística simplemente se colocaba del lado opuesto a los valores promovidos, fueron censurados, presos, y/o exiliados. Difícilmente pueda realizarse una lectura de estas obras prescindiendo del contexto inmediato porque éste fue un elemento determinante de las condiciones materiales de su producción. Este es el caso del artista Carlos Zilio quien fue preso durante dos años entre 1970 y 1972. La experiencia de Zilio se entrelaza de manera elocuente con aquello que Marx y Engels escribían en esta obra conjunta de 1845-1846.

A estrutura social e o Estado nascem continuamente do processo vital de indivíduos determinados, porém desses indivíduos não como podem parecer a imaginação própria ou dos outros, mas tal e qual realmente são, isto é, tal como atuam e produzem materialmente e, portanto, tal como desenvolvem suas atividades sob determinadas limitações, pressupostos e condições materiais, independente de sua vontade [La estructura social y el Estado nacen continuamente del proceso vital de determinados individuos, pero de estos individuos no como pueden aparecer en su propia imaginación o en la de los demás, sino como realmente son, es decir, cómo actúan y producen materialmente y, por tanto, como llevan a cabo sus actividades bajo ciertas limitaciones, supuestos y condiciones materiales, independientemente de su voluntad]. (Marx; Engels, 2007, p. 50-51).

Su producción de platos intervenidos (1971-1972) entre los años de la prisión, demuestra la manera en que las fuerzas productivas y de las relaciones alcanzan el campo de las prácticas artísticas y culturales, al punto que el uso de este material en su producción revela un doble aspecto: como objeto testimoniante de la prisión y, por otro, como objeto estético. Si los platos utilizados por Zilio fueran apreciados sólo por su valor estético en la totalidad de la obra perdería el sentido por el que fue originada.

Desde una concepción dialéctica de la historia existen tres puntos que, encontrándose entrelazados, participan del desenvolvimiento histórico propuesto por Marx y Engels (2007). El primero de ellos conlleva que el presupuesto básico de la existencia humana implica las condiciones materiales que permiten el desenvolvimiento de la vida humana. El segundo punto comprende que la satisfacción de esas necesidades produce nuevas necesidades que precisan ser atendidas. El tercer punto consiste en la familia como núcleo reproductivo inicial.

Los autores señalan que los tres puntos mencionados deben tratarse conjuntamente: “A produção da vida, seja da própria vida pelo trabalho, seja a de outros, pela procriação, nos aparece a partir de agora como dupla relação: de um lado, como relação natural, de outro, como

relação social [la producción de vida, sea de la propia vida por el trabajo, sea la de otros, por la procreación, nos aparece a partir de ahora como una doble relación: de un lado, como relación natural, de otra, como relación social]” (Marx; Engels, 2007, p. 55). Téngase en cuenta que la dependencia material que existe entre los individuos implica el sentido “social” expresado en la cita de ambos autores. Dicha dependencia adquiere nuevas formas y presenta una “historia” (Marx; Engels, 2007).

Los procesos sociales adquieren una forma por la cual los sujetos son capaces de expresar abstractamente las relaciones entre los sujetos y su entorno. Esta forma puede manifestarse narrativamente a través de diversas producciones artísticas.

Sendo, pois, produto da existência humana, também as formas assumidas pelo conhecimento transformam-se historicamente, estando submetidas às mesmas determinações históricas que as demais ideias produzidas pelos homens. Assim, as ideias constituem a representação daquilo que o homem faz, da sua maneira de viver, do modo como se relaciona com outros homens, do mundo que o circunda e das suas próprias necessidades [por tanto, al ser producto de la existencia humana, las formas que asume el conocimiento también se transforman históricamente, estando sujetas a las mismas determinaciones históricas que otras ideas producidas por los hombres. Así, las ideas constituyen la representación de lo que hace el hombre, su forma de vivir, su forma de relacionarse con los demás hombres, el mundo que le rodea y sus propias necesidades]. (Lombardi, 2018, p. 50).

Las reflexiones de Lombardi nos aproximan a una lectura del concepto de experiencia partiendo del presupuesto marxista de que “não é a consciência dos homens que determinam seu ser, mas, pelo contrario, seu ser social é que determina sua consciência [no es la conciencia de los hombres que determinan su ser, sino, por el contrario, su ser social es el que determina su conciencia]” (Marx, 2008, p. 47). De acuerdo a la concepción adoptada en esta investigación, difícilmente las nociones de “ser social” y “conciencia social” puedan interpretarse separadamente una de otra, y sin la “experiencia” como concepto mediador en este par dialéctico (Magalhães; Tiriba, 2018).

Así como Jelin entiende que la memoria implica un proceso de mediación y no que, por el contrario, se compone de hechos “puros” y “literales” de la realidad, advierte que los testigos directos de una experiencia tienen el desafío por delante de ubicarse dentro de un marco cultural que viabilice la comunicación y la trasmisión. La autora utiliza el término “vehículos de la memoria” (Jelin, 2001, p. 37) para referirse a los productos culturales (libros, museos, películas, y obras de arte en general) que materializan diversos sentidos del pasado entre sujetos que comparten una cultura.

En la teoría de la memoria de Halbwachs se advierte que no necesariamente las experiencias que ingresan en el campo de la memoria colectiva de los sujetos deben haber sido vivenciadas por ellos. Es en este proceso a través del cual el sujeto incorpora hechos pasados no directamente vividos por él, que la cultura es tomada en cuenta como elemento cohesionador de trayectorias individuales dentro de un mismo grupo social. Concebida en su dimensión social, Jelin afirma que “la memoria es una *representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos/as «otros/as»*” (Jelin, 2001, p. 33, cursivas del autor). Dentro de este marco, las obras de arte se posicionarían como mediadoras de experiencias no directas, brindándonos el conocimiento cultural sobre la manera en que se construye una memoria colectiva de hechos pasados.

Las obras que fueron realizadas por artistas visuales durante el período dictatorial entre los años 1964 y 1968, que ofrecen un marco de interpretación de su contexto más inmediato, son el centro de interés de esta investigación. Las producciones artísticas constituyen el reflejo de la construcción intersubjetiva de la memoria colectiva de la oposición a la dictadura militar, ya que estos artistas visuales exhibieron sus obras como una manifestación de su disconformidad con las medidas adoptadas por el Estado. Por las mismas razones que motivaron la realización de algunas de estas obras, muchas de ellas fueron censuradas; otras participaron en exhibiciones abiertamente opositoras a la dictadura, y diversos artistas visuales, estuvieran o no involucrados en la militancia política, fueron encarcelados, torturados y forzados al exilio. El análisis de estas obras nos brindaría un conocimiento aguzado de cómo se construyen ciertas expresiones estéticas vinculadas a una concepción del pasado compartida por un grupo social, es decir, por la comunidad artística brasileña de ese período. Es cierto que, como cualquier narrativa, las obras de arte pueden expresar memorias disidentes o alternativas a la representación predominante u oficial sobre el pasado. Así, el arte no se encuentra exento de los intereses de poder que promueven determinados grupos sociales. Convencidos de que las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes de su tiempo, sabemos que los conflictos de clase no se manifiestan únicamente en relación a los medios de producción sino que también alcanza el terreno “espiritual”. De este modo, la clase que dispone de los medios de producción material también domina como “pensadores, como productores de ideas” (Marx & Engels, 2007, p. 78). De ser así, la división del trabajo material y espiritual podría expresarse en el campo artístico y cultural sobre la dinámica de dominación que una clase imprime sobre la forma de ideas, y otra clase que se relaciona pasiva y receptivamente hacia ésta. En este marco interpretativo de la historia, las prácticas desarrolladas por la comunidad artística (desde exhibiciones, manifestaciones públicas hasta la producción de obras), fueron parte de la

oposición a las ideas producidas por la clase dominante. Una reflexión como ésta se sustenta sobre lo que Marx y Engels escriben bajo el título de **Da produção da consciência de classe en A ideologia alemã**:

A classe revolucionária aparece, desde logo, simplesmente pelo fato de defrontar como uma *classe*, não como classe, mas como força representante de toda a sociedade; surge como a massa inteira da sociedade ante a única classe dominante. Isso lhe é possível porque no início seu interesse realmente ainda está ligado ao interesse coletivo de todas as outras classes não dominantes e porque, [...] esse interesse ainda não pode desenvolver-se como interesse particular de uma classe particular [la clase revolucionaria aparece, desde el principio, simplemente por el hecho de que se enfrenta como clase, no como clase, sino como fuerza que representa a toda la sociedad; aparece como la masa entera de la sociedad ante la clase dominante única. Esto es posible para él porque al principio su interés está realmente todavía ligado al interés colectivo de todas las otras clases no dominantes y porque, [...] este interés no puede todavía desarrollarse como el interés particular de una clase particular]. (Marx; Engels, 2007, p. 80, cursiva de los autores).

El contexto brasileño es inseparable del marco internacional de las formulaciones políticas del arte como crítica del capitalismo que llevaron adelante los situacionistas. Se trata del **Internacional Situacionista**, un movimiento de vanguardia fundado en 1957 que, aliado a una huelga de 10 millones de trabajadores, apoyó el histórico mayo francés de 1968, además de otras luchas de transformación social a través de su práctica artístico-política. La actuación de la Internacional<sup>22</sup> se ubica en el contexto de las grandes vanguardias europeas de las décadas de 1920 y 1930, que tenían como estandarte el combate radical contra el sistema capitalista (Bortolanza, 2025, p. 19).

Os situacionistas fomentaram, desde 1957, uma crítica profunda à sociedade do espetáculo. Nos anos posteriores a 1968, seus ideais ganharam amplitude considerável, intensificando a importância histórica da IS, ao mesmo tempo em que trouxeram novas questões para o interior da organização. Isso se deve, em parte, a ocuparem espaço no meio que mais criticavam, a grande mídia [los situacionistas fomentaron, desde 1957, una crítica profunda a la sociedad del espectáculo. En los años posteriores a 1968, sus ideas ganaron amplitud considerable, intensificando la importancia histórica de la IS, al mismo tiempo que trajeron nuevas cuestiones para el interior de la organización. Eso se debe, en parte, a que ocuparon espacio en el medio que más criticaban, los grandes medios].

El grupo tuvo a su cargo la publicación de 12 ediciones de la revista<sup>23</sup> que le otorgó su propio nombre, *Internationale Situationiste* (1957-1969), libros de los situacionistas de

<sup>22</sup> La internacionalidad del grupo se conformaba por 70 miembros de 16 países.

<sup>23</sup> Todos los volúmenes de la revista fueron editados y organizados por Guy Debord (Pinto, 2020).

referencia como **Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones** de Raoul Vaneigem y **La sociedad del espectáculo** de Guy Debord, ambos publicados en 1967. Estos dos libros configuran el conjunto teórico más importante de los situacionistas, teniendo un gran impacto en los acontecimientos de mayo de 1968. La base teórica del movimiento resultó de una tradición marxista heterodoxa, aquella que se reconoce en Karl Korsch, **Marxismo y filosofía** y en Georg Lukács, **Historia y conciencia de clase**, originalmente publicados en 1923, además de las prácticas disidentes de los movimientos estéticos como el dadaísmo, el surrealismo y el letrista, y la literatura del Marqués de Sade y La Fontaine (Pinto, 2020).

A partir de una comparación entre el paradigma cultural y político del siglo XX y el contemporáneo, Montaldo (2002) analiza la compleja relación entre artistas, el Estado y el mercado, caracterizando a la contemporaneidad por una pérdida progresiva de un acuerdo cultural sobre los valores de la nación. La autora señala que el siglo pasado se distinguió por la centralidad de la masa en el imaginario político y estético, convirtiéndose en imagen de la nación durante regímenes populistas bajo la forma de “pueblo”: “[s]i el arte, la literatura y la letra en general habían servido como aglutinante de la nación, al mismo tiempo, fueron el lugar donde se cuestionaba el afán homogeneizador” (Montaldo, 2002, p. 27).

Una particularidad señalada por Marcelo Ridenti (2018) es que, además de la censura cultural, la dictadura fue al mismo tiempo promotora de actividades culturales de acuerdo con su política de modernización y crecimiento capitalista. Por esta razón, la industria de la televisión, editorial, cinematográfica, de la radio y los medios de comunicación en general crecieron rápidamente en las décadas de 1960 y 1970. Así, una parte de la sociedad brasileña no sólo debía lidiar con las limitaciones propias de la censura en diversos ámbitos sociales y culturales, sino con la retórica de la dictadura<sup>24</sup>.

Fico señala que la propaganda política promovida por la dictadura como el reverso de la dictadura militar: “ao invés de ocultar a verdade, como fazia a censura, a propaganda veiculava a farsa montada pelo regime, segundo a qual a sociedade brasileira finalmente realizava todas as suas potencialidade” [en vez de ocultar la verdad, como hacía la censura, la propaganda vehiculaba la farsa montada por el régimen, según la cual la sociedad brasileña finalmente realizaba toda su potencialidad] (Fico, 2004, p. 266).

A fin de comprender las dinámicas internas del campo del arte antes de la promulgación del AI-5, son pertinentes aquí algunas afirmaciones que Bezerra (2022) realizara en su

---

<sup>24</sup> Otra parte de la sociedad civil respondió favorablemente al estímulo de cometer censura previa. Para ver más: FICO, Carlos. “Prezada Censura”: cartas ao regime militar. **Topoi**, Rio de Janeiro, p. 251-286, 2002.

disertación. Por una parte, el autor señala que el control y la censura en el ámbito artístico eran casi inexistentes o poco sistemáticos. Por otra parte, señala que este periodo se distinguió por la “resistencia de uma hegemonia da produção cultural” (2022, p. 56) dirigida por sectores asociados a un espectro político-ideológico de la izquierda o la clase trabajadora. Una de las referencias sobre las que se apoya, se basa en el escritor y crítico literario Roberto Schwarz, quien describe en el panorama cultural brasileño entre 1964 y 1969:

*Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom [A pesar de la dictadura de derecha hay una relativa hegemonía cultural de la izquierda en el país. Puede ser vista en las librerías de Sao Paulo y Río, llenas de marxismo, en las estrellas teatrales, increíblemente festivas y febriles, a veces amenazadas de invasión policial, en la movilización estudiantil o en las proclamaciones del clero avanzado]. (Schwarz, 1978, p. 62, cursiva del autor)*

Napolitano (2017) reconoce tres características de la “cultura de izquierda” de la década de 1960. Por una parte, se trató de articular expresiones de la cultura popular (negros, mestizos e indios), con el campo de la literatura y la música erudita y, finalmente, las tendencias vanguardistas que surgían a comienzo de siglo en Europa, además del modernismo consolidado en Brasil a partir de la Semana de Arte Moderna de São Paulo, en 1922. En esta conciliación de influencias externas y fuerzas domésticas, se conjugaba una estética anti-imperialista, el impacto de las artes del gran público (teatro, música popular y cine), como también las tensiones entre las directrices partidarias del arte y una búsqueda por la libertad de creación. Este último punto sería evidenciado en el **Manifiesto del Centro Popular de Cultura de la UNE**, en 1962.

[...] propugna-se que o artista deixasse de lado seus interesses puramente estéticos, para elaborar um tipo de “arte popular revolucionária”, baseada na pesquisa e na imitação simplista da linguagem da cultura popular, como forma de “elevar o grau de consciência” das massas na direção das Reformas sociais propostas pelo presidente João Goulart, apoiado formalmente pela UNE [se promovía que el artista dejase de lado sus intereses puramente estéticos, para elaborar un tipo de “arte popular revolucionario”, basado en la investigación y la imitación simplista del lenguaje de la cultura popular, como forma de “elevar el grado de consciencia” de las masas en la dirección de las Reformas sociales propuestas por el presidente João Goulart, apoyado formalmente por la UNE]. (Napolitano, 2017, p. 242).

En la década del 60 en Brasil se ve una amplia producción en el teatro, el cine y la música vinculada a los ideales revolucionarios que fue estimulada con mayor ímpetu a partir de los Centros Populares de Cultura (CPC)<sup>25</sup>, que en esa época encarnaban la expresión más viva de las discusiones en torno al arte político. También surgía una ávida tendencia del mercado por integrar los productos culturales de oposición a la dictadura a la industria. De acuerdo a Ridenti: “Ironicamente, a própria ditadura promoveu a modernização autoritária que estabeleceria esse lugar, passado o terremoto dos años rebeldes de 1960” [irónicamente la misma dictadura promovió la modernización autoritaria que establecería este lugar, pasado el terremoto de los años rebeldes de 1960] (2007, p. 194).

La concepción político-cultural de los comunistas entre las décadas 1960s y 1970s incluían categorías como el ‘realismo socialista’, poniendo en discusión la participación del “pueblo” en la producción cultural, la relación artista-partido-sociedad y el legado cultural burgués como algunos de los temas centrales que el **Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura** (1962) también refleja (Napolitano, 2017, p. 273). El proyecto cepecista fue sistematizado en este documento por Carlos Estevam Martins como su primer director. En el manifiesto se encuentran las bases de las tres concepciones artísticas que orientaban la producción del CPC: el arte popular, el arte del pueblo y el arte popular revolucionario. Los artistas e intelectuales cepecistas se desenvolvían dentro de lo que llamaban arte popular revolucionaria, entendiendo que lo suyo consistía en la defensa del arte como instrumento de revolución social. Se pretendía que toda obra de arte fuese una elaboración de carácter colectivo y didáctico con el fin de “comunicar ao povo, por mil maneiras” (Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, 1962, p. 133).

[...] nossa arte revolucionária pretende ser *popular* quando se identifica com a aspiração fundamental do povo, quando se une ao esforço coletivo que visa dar cumprimento ao projeto de existência do povo o qual não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes, ou seja, um povo que não dirige a sociedade da qual ele é o povo [nuestro arte revolucionario pretende ser *popular* cuando se identifica con la aspiración fundamental del pueblo, cuando se une al esfuerzo colectivo que busca dar cumplimiento al proyecto de existencia del pueblo, el que no puede ser otro sino el de dejar de ser pueblo tal como éste se presenta en la sociedad de clases, o sea, un pueblo que no dirija la sociedad de la cual él es el pueblo] (Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura, 1962, p. 133, cursiva del documento).

---

<sup>25</sup> Los CPCs se basaban en la Unión Nacional de los Estudiantes (UNE), a su vez, apoyados en los presupuestos del Partido Comunista Brasileño y de las Ligas Camponesas.

Según Napolitano (2017), las tensiones internas en torno a la relación entre arte y política iniciaron alrededor de 1950. Esta relación comenzó a debilitarse en 1968, reflejándose en la aparición de las “patrullas ideológicas” dispuestas a vaciar la “cultura de izquierda” del campo nacional y popular brasileño. En este contexto, el Manifiesto del Centro Popular de Cultura generó un intenso debate dentro de la comunidad artística, que derivó en desacuerdos no solo con su contenido, sino también con la llamada “ortodoxia” de la izquierda. Así, esta tensión se profundizó en 1970 a medida que la intervención de la industria cultural y la represión sobre los artistas aumentaba. En palabras de Napolitano, las discusiones en el campo cultural durante 1978 recordaban a aquellas de diez años atrás, aunque la diferencia se encontraba en que “o principal embate já não era entre comunistas e contraculturais, mais entre frentistas (incluindo aí os comunistas) e a “nova esquerda” (Napolitano, 2017, p. 246). Particularmente, la actuación del Centro Democrático Brasileño (CEBRADE), fundado el 29 de julio de 1978, pretendió articular un frente cultural con una marcada conciencia pública, a partir de la realización de actividades de formación (congresos, seminarios), servicios jurídicos en defensa de los artistas e intelectuales afectados en su práctica, una comisión y una entidad encargada de la comunicación (Napolitano, 2017, p. 244).

Como fue colocado por Miliandre Garcia (2004), “apesar da intenção de formular uma concepção de "arte popular revolucionária" com base no "nacional-popular", é possível perceber no "manifesto do CPC" claros vestígios de uma política cultural próxima ao realismo socialista” (p. 138). Uno de los intelectuales brasileños en manifestarse sobre el esquema del CPC fue Leandro Konder como miembro del *Comitê Cultural do Partido Comunista Brasileiro* en una entrevista concedida a Marcelo Ridenti:

O CPC nasceu muito sectário. O documento programático, de autoria de Carlos Estevam Martins, era um negócio aterrador, aquela divisão de arte popular, arte para o povo, arte popular revolucionária, sendo que só a arte popular revolucionária era boa, as outras duas eram alienadas. Eu achei aquilo um horror. Posteriormente, o CPC na prática foi retificando a linha, mas eu fiquei sempre preso àquela primeira imagem. Então eu discutia com o Vianinha e ele me dizia: “Você está com essa mania de Lukács” [el CPC nació muy sectário. El documento programático, de autoria de Carlos Estevam Martins, era un asunto aterrador, aquella división de arte popular, arte para el pueblo, arte popular revolucionaria, siendo que solo el arte popular revolucionario era bueno, las otras eran alienadas. Aquello me pareció un horror. Posteriormente, el CPC en la práctica fue rectificándose, pero siempre quedé preso de aquella primera imagen]. (Konder apud Ridenti, 2000, p. 74).

La referencia de Konder a uno de los mayores pensadores marxistas del siglo XX como Georg Lukács no es arbitraria, entendiéndose que a este filósofo se le reconoce el esfuerzo por

mantener un espacio para el valor estético, evitando su reducción a fines instrumentales de la política (Konder, 1996). La obra filosófica de Georg Lukács es valiosa para analizar de qué manera tensionan las prácticas artísticas y los intereses de clase que, desde una perspectiva situada en el contexto que nos interpela, sirvió de sustento del golpe militar de 1964 en Brasil. Teniendo como soporte las suposiciones ontológicas, epistemológicas y teóricas del materialismo histórico, se enfatizará en la concepción estética del filósofo húngaro, a partir de la cual, se analizarán las obras plásticas como formas de resistencia en su contexto inmediato.

### 3. 1. 1. 1. La dimensión emancipadora del arte en Lukács

El estudioso húngaro critica tanto el embellecimiento de la realidad como la supuesta neutralidad que podría proponer una obra de arte apolítica, complaciente con las demandas del mercado capitalista. También cuestiona el realismo socialista bajo el régimen estalinista, al considerarlo un ejemplo del uso utilitario del arte, reduciéndolo a un uso propagandístico, es decir, a un arte como panfleto (Brandão, 2021). Lukács analiza la relación entre la creación artística y la realidad social objetiva en la que los artistas están inmersos, adoptando una postura crítica tanto frente al naturalismo como a la subordinación de la subjetividad creativa del artista a la dominación de la realidad objetiva externa (Konder, 1996).

En el conjunto de ensayos de **História e consciencia de classe** (1974), Lukács desarrolla su interpretación del método marxista enfatizando en la articulación práctica y teórica que sustenta la vocación revolucionaria del materialismo histórico. La conciencia práctica de la teoría se torna visible en la perspectiva proletaria. Según la afirmación del propio autor: “a dialética materialista como conhecimento da realidade só é possível do ponto de vista de classe, do ponto de vista da luta do proletariado” (Lukács, 1974, p. 36). Si la comprensión de la realidad es inseparable de una perspectiva del proletariado, el arte se posicionaría no sólo como una forma de conocimiento del mundo externo sino también de “*praxis social* capaz de arrancar o homem da sua forma primitiva e elevá-lo à condição de sujeito pensante” (Souza, 2019, p. 3, cursiva del autor). En este punto, la actividad artística constituye el reflejo dialéctico de la realidad social, cuya existencia es de carácter objetivo e independiente a la conciencia humana. En el capítulo VII de **Estética**, Lukács (1966) dice que el recorrido del individuo a través de la objetivación artística debe entenderse dentro de un proceso continuo de enriquecimiento de la humanidad. En este proceso que consume el acto creativo, la vida cotidiana es el punto de partida y de llegada.

En la concepción marxista el proceso histórico es de carácter unitario, en dónde también participan elementos relativos a las circunstancias temporales, espaciales y características peculiares de una determinada época. En efecto, la producción de una obra de arte también está determinada por el proceso histórico total de la sociedad. La literatura, como otras formas artísticas, integra una misma superestructura ideológica contraída sobre los fundamentos de los hechos económicos, sociales y políticos (Ruiz, 1976).

Una cuestión decisiva en la estética lukacsiana se trata de comprender de qué manera se producen las condiciones que permiten ese posicionamiento del artista, como también aquellas que hacen posible la experiencia evocativa del sujeto receptivo sobre la realidad objetiva que la obra reconfigura. Recordemos que el método lukacsiano para el análisis literario se refiere al estudio de una obra en función de los problemas filosóficos, económicos y políticos que intervienen en la conformación artística de la realidad. El seguimiento de las circunstancias que rodean al autor nos permite ingresar a su tiempo histórico, que también influye en su formación artística y cultural, para luego conocer los recursos artísticos y los fundamentos de su producción. Por este motivo, el análisis de la obra de un autor limitada a una sola pieza (por ejemplo, un libro) se volvería insuficiente por ignorar el aspecto evolutivo en su producción, como también la posición socialmente asumida ante los problemas de su tiempo (Ruiz, 1976). Lukács afirma que la realidad que el arte refleja y moldea implica desde el principio una toma de posición o “punto de vista” frente a las luchas históricas del presente en el que vive el artista, lo cual implica que una obra no puede representar ningún hecho o relación fuera de este posicionamiento; en cambio, debe constar en la representación de cada detalle. Esta noción que se refiere al punto de contacto dialéctico entre el fenómeno y la esencia de la obra de arte es denominado con la palabra *Parteilichkeit* (partidismo) en **Introdução à Estética** (Lukács, 1978, p. 218).

Para comprender la noción lukacsiana del arte es indispensable integrar a nuestro análisis la crítica de sus ideas en el campo filosófico, sobre todo de sus interlocutores más relevantes del siglo XX. En esta línea, las diferencias políticas y estéticas entre Theodor W. Adorno y Georg Lukács, son conocidas. En un primer acercamiento, Lukács encontraba elitista y apolítica a la obra de Adorno:

A defesa da arte como “negatividade”, feita por Adorno, não admitia a depreciação lukacsiana dos experimentos vanguardistas e, menos ainda, um dos pilares da teoria lukacsiana do realismo, a catarse. Esta, a seus olhos, significava uma perigosa repressão aos instintos humanos, uma forma ideológica de neutralização e incorporação da subjetividade humana à totalidade alienada [la defensa del arte como “negatividad”, elaborada por

Adorno, no admitía la depreciación lukacsiana de los experimentos vanguardistas y, menos aún, un de los pilares de la teoría lukacsiana del realismo, la catarsis. Esta, a sus ojos, significaba una peligrosa represión a los instintos humanos, una forma ideológica de neutralización e incorporación de la subjetividad humana a la totalidad alienada]. (Frederico, 2000, p. 233)

La negatividad es un concepto clave en el pensamiento de Adorno que surge de su crítica a la modernidad, la cultura de masas y la razón instrumental. En esta perspectiva, el arte asume la disonancia como forma de transgredir la positividad de la sociedad moderna capitalista. Una experiencia negativa comprende dos aspectos de lo “negativo”. En primer lugar, el objeto (medios o contenidos) de una experiencia que representa un significado socialmente negativo (por ejemplo, la guerra). En segundo lugar, la situación de lidiar con objetos negativos en una experiencia estética (Vilar, 2018). En el disgusto y el displacer que provoca la obra literaria de Franz Kafka contra el goce o disfrute estético, Adorno encuentra señales de lo que constituiría la forma propia del arte auténtico: “Kafka no excita ciertamente un deseo pasional. Pero la angustia real que crean obras suyas [...] tiene más que ver con la pasión que con el antiguo desinterés que él recoge y que tras él perdura” (Adorno, 2009, p. 36). En otra oportunidad también se refiere a Arnold Schönberg como alguien que denuncia la cordialidad y el conformismo musical. En palabras de Adorno, el artista austríaco “peca contra a expectativa, nutrida a pesar de todas as afirmações idealistas em contrário, de que a música deve apresentar-se ao ouvinte acomodado como uma sequência de estímulos sensoriais agradáveis” [peca contra la expectativa, nutrida a pesar de todas las afirmaciones idealistas en contrario, de que la música debe presentarse al oyente acomodado como una secuencia de estímulos sensoriales agradables] (Adorno, 1998, p. 146). En efecto, Adorno entiende que la cultura de masas adopta el entretenimiento y la producción de objetos pueriles como una manera de eludir la capacidad de pensamiento y promueve una identificación ingenua desde que la industria cultural sólo elabora una versión genérica, fungible y sustituible del individuo (Adorno & Horkheimer, 1990, p. 182-183). Es así que las obras de arte “serio” son aquellas que se encuentran en las antípodas del estatuto positivo de la sociedad moderna.

La autonomía del arte es uno de los conceptos vinculados a la negatividad adorniana, sobre el cual se diferencia notablemente de Lukács. Según Adorno, la condición autónoma de la experiencia artística sólo es posible en la medida que pone en jaque el “paladeo y el goce” (Adorno, 2009, p. 36).

[...] el arte es autónomo porque se aleja de la praxis social dominante. Este alejamiento, es un alejamiento crítico porque el arte posee un carácter a-social: su negatividad. Puede sostenerse que la negatividad es la condición de

posibilidad de la autarquía del arte. La autonomía de la obra se encuentra ligada entonces a su negación respecto de lo social, a su negatividad frente a la realidad empírica. (Navia, 2008, p. 86)

El arte autónomo en el pensamiento adorniano se expresa en el límite de lo que es arte y lo que no es arte en la medida que el arte mantiene una relación de oposición con la sociedad: “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como «socialmente útil»” (Adorno, 2009, p. 370).

La obra de arte no responde a una funcionalidad debido a que representa la parte insubordinada del “mundo administrado”. Adorno afirma: “el arte encarna en el mundo administrado lo que no se deja organizar y lo que la organización total oprime” (Adorno, 2009, p. 383). El objeto de arte es funcional sólo respecto de sí mismo, lo que en otras palabras equivale a decir que el arte es disfuncional y, por esta misma razón, adopta el carácter de algo no intercambiable<sup>26</sup>.

Para Adorno el contenido no es tan importante como sí lo es la forma o la apariencia estética, lo que conlleva una manifestación anticipada de la emancipación social (Navia, 2008). En **Estética**, introduce la noción de “contenido espiritual” de la obra de arte a partir de aquellas ideas o sentimientos que un artista incorpora en la producción. Entiende que lo que el autor piense, sienta o quiera no forma parte relevante del “contenido espiritual” de la obra de arte, ya que lo relevante es la relación del autor con los materiales de su disciplina y la organización formal-material de esos elementos para que se produzca este contenido espiritual. Adorno sostiene que el contenido de verdad de una obra de arte se comprende bajo la esfera del contenido espiritual, en la medida que sea concebido como contenido objetivo.

A pesar de sus diferencias en torno al problema de la representación, Adorno coincide con Lukács en que el proceso de reificación de las relaciones en la sociedad capitalista debería ocupar un lugar central en el marco de las discusiones. Lukács cita la obra de Honoré de Balzac para ejemplificar el modelo realista del siglo XIX, el cual entiende que encarna la respuesta superadora en relación a la enajenación de la sociedad burguesa y la posibilidad de lograr un conocimiento no cosificado del mundo. Destaca la maestría de Balzac en revelar las tensiones en la sociedad capitalista, así como la representación del drama que encarnan las instituciones, las cosas y las luchas sociales a través de los personajes principales (Lukács, 1965). No

---

<sup>26</sup> Además de que los objetos de arte escapan a una funcionalidad, Adorno coloca el énfasis en el material sobre el cual estos se producen. Respecto del término “material” en la obra de arte, Adorno entiende que se trata de todo aquello que los artistas utilizan, “las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo” (Adorno, 2009, p. 251).

obstante, Adorno argumenta que el análisis lukacsiano prioriza el “contenido” de la obra en detrimento de la mediación estética, por lo cual asevera “as análises de Balzac feitas por Lukács parecem gerais demais, porque se dedicam à definição do gênero sem avançar propriamente nas particularidades da obra individual [los análisis de Balzac hechos por Lukács parecen demasiado generales, porque se dedican a la definición del género sin avanzar propiamente en las particularidades de la obra individual]” (Oliveira, 2013, p. 34). No debemos olvidar que, en la concepción adorniana de la obra de arte, la forma es un elemento esencial que expresa la coherencia por la cual se separa el objeto artístico de lo meramente existente. En el mismo párrafo de **Teoría Estética** en el que se refiere a Lukács, Adorno sugiere que sólo alguien que desconoce la importancia de la forma podría considerar que se le otorga demasiada centralidad.

A la rivalidad entre Adorno y Lukács, se suma el filósofo y sociólogo alemán Lucien Goldman. A pesar de sus diferencias, los tres filósofos provienen de la misma escuela hegeliana que confronta la emergencia del pensamiento posmoderno. Como herederos de la concepción hegeliana, para estos autores, el arte “é vista sempre como parte integrante de um sistema de pensamento que estabelece critérios para o julgamento estético, permitindo, desse modo, separar a grande arte de suas contrafações” [es vista siempre como parte integrante de un sistema de pensamiento que establece criterios para el juicio estético, permitiendo, de este modo, separar el gran arte de sus contrafacciones] (Frederico, 2000, p. 301). Mientras que para Lukács, una obra de arte se concibe a partir de una toma de posición concreta, tanto en su contenido como en su forma, Adorno sostiene la autonomía del arte en el marco de la totalidad social; por su parte, Goldman se interesa por la correlación entre la estructura interna de la obra y la sociedad (Frederico, 2000).

Aunque las ideas lukasianas no estuvieron exenta de críticas, su perspectiva sobre los problemas estéticos se situó en el epicentro de la discusión literaria del siglo XX, además de dialogar con el pensamiento de importantes críticos, incluso fuera del ámbito literario. Su obra presenta “um sistema extremadamente articulado e coerente de descrição histórica, das formas estéticas a partir da perspectiva do romance realista” [un sistema extremadamente articulado y coherente de descripción histórica, de las formas estéticas a partir de la perspectiva de la novela realista] (Oliveira, 2013, p. 36).

En el texto **¿Narrar o Describir?**, Lukács emprende una discusión en torno a la forma naturalista dejando en claro la posición del autor sobre el carácter de la acción en relación a la necesidad social. En este ensayo contrapone la perspectiva narrativa sobre una posición meramente descriptiva asumida por los autores de ficción, particularmente en obras

novelescas<sup>27</sup>. Ambas posiciones sugieren procedimientos narrativos radicalmente distintos que simultáneamente dan lugar a dos estilos: mientras que el estilo narrativo sugiere una actitud participante en la acción que se desenvuelve, el carácter contemplativo del estilo descriptivo prescinde de una toma de posición en relación a los hechos<sup>28</sup>. Describe algunas escenas literarias para afirmar la significación social de las trayectorias vitales de los personajes además de la importancia que tales acontecimientos tienen por sí mismos (Lukács, 1965). Este es el caso de las representaciones de la sociedad burguesa en las obras de Honoré de Balzac, Stendhal, Charles Dickens y Liev Tolstoi, quienes han sabido involucrarse activamente en los procesos sociales de su tiempo. Además de destacar el carácter de Gustave Flaubert y Émile Zola como observadores y críticos de la burguesía (Lukács, 1965), caracteriza la importancia social de Balzac y Tolstoi de la siguiente manera:

Balzac participou das especulações febris do nascente capitalismo francês e foi vítima delas. Tolstoi acompanhou as etapas mais importantes desse revolucionário na qualidade de proprietário de terras ou colaborando em várias organizações sociais [Balzac participou de las especulaciones febriles del naciente capitalismo francés y fue víctima de ellas. Tolstoi acompañó las etapas más importantes de ese revolucionario en la calidad de propietario de tierras o colaborando en varias organizaciones sociales]. (Lukács, 1965, p. 52).

A partir de estas referencias literarias, Lukács nos dice que la concepción marxista del realismo no consiste en una mera reproducción naturalista de la vida cotidiana; en cambio, defiende la objetividad de la estética marxista que no es excluyente de la toma de posición del artista<sup>29</sup>. Es cierto que la forma artística es necesaria para la conservación de las propiedades humanas típicas figuradas en la obra, aunque Lukács se muestra contrario a una exclusiva valoración de las cualidades formales del arte. En un pasaje sobre Sófocles, se refiere a las condiciones necesarias para una eficacia social del arte, habiéndonos recordado previamente una recurrente confusión entre el interés histórico y de contenido de una obra con la supervivencia de la validez artística:

É verdade que o Édipo de Sófocles contém uma grande quantidade de ensinamentos para o historiador da Antiguidade; mas é igualmente verdade

<sup>27</sup> Todo análisis marxista sobre un género literario debe estructurarse sistemática e históricamente, por lo que la definición lukacsiana de novela como género se asienta sobre la concepción marxista de la historia (Lukács, 1981, p. 177).

<sup>28</sup> Lukács caracteriza al naturalismo como la producción de una inmovilidad que obstaculiza el contacto entre lo singular y lo universal, cuya búsqueda es la sustancialidad de la cosa.

<sup>29</sup> Lukács se refiere a este punto diferenciando entre una literatura tendenciosa, como aquella que expresa meramente la opinión del autor, y el carácter tendencioso de la literatura como aquella emerge naturalmente como resultado dialéctico de la obra (Ruiz, 1976).

que nove décimos dos espectadores ou dos leitores deste drama nada sabem ou sabem muito pouco destes pressupostos históricos concretos: e, não obstante, sentem com profunda emoção a sua eficácia [es verdad que Edipo de Sófocles contiene una gran cantidad de enseñanzas para el historiador de la Antigüedad, pero es igualmente cierto que nueve décimos de los espectadores o los lectores de este drama nada saben o saben muy poco de estos presupuestos históricos concretos: y, no obstante, sienten con profunda emoción su eficacia]. (Lukács, 1981, p. 195).

Lukács nos dice que uno de los aspectos que define a una gran obra de arte es aquella en la que los individuos evocan el pasado de la humanidad como una etapa importante para su propia vida personal (Lukács, 1981). Esto quiere decir que si faltare el aspecto de intimidad, o la experiencia de realidad en relación a su propia existencia, el pasado sería revivido como un hecho puramente externo. Si así fuese, el resultado sería “um interesse puramente exterior, frequentemente voltado para a forma ou para a técnica artística, mas não essencialmente estético, ou seja, um interesse dirigido para o exterior, para o exótico, uma simples curiosidade [un interés puramente exterior, frecuentemente orientado para la forma o la técnica artística, pero no esencialmente estético, o sea, un interés dirigido para el exterior, lo exótico, una simple curiosidad]” (Lukács, 1981, p. 197). Siguiendo el razonamiento de Lukács, la eficacia de una obra se pone a prueba cuando “o novo, o original, o significativo” [lo nuevo, lo original, lo significativo] (Lukács, 1981, p. 199) se posiciona victoriosamente sobre las experiencias anteriores del sujeto receptor, así como cuando la individualidad de su creador se torna vivenciable por el receptor.

Lukács, como marxista preocupado por discutir el lado perverso de la cultura de las sociedades hegemónicas por la burguesía, pero también salvar el aspecto humanista de la cultura burguesa, entiende que el escritor debe tomar posición ante la realidad representada. Por su parte, el estilo descriptivo, a pesar de justificarse históricamente, presenta el riesgo de profundizar la cosificación de la sociedad en tanto método deshumanizante (Oliveira, 2013).

A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descriptivo [la tiranía de la prosa del capitalismo sobre la íntima poesía de la experiencia humana, la crueldad de la vida social, el rebajamiento del nivel de humanidad son hechos objetivos que acompañan el desarrollo del capitalismo y de ese desarrollo se deriva necesariamente el método descriptivo]. (Lukács, 1965, p. 61).

Lukács nos dice que el artista debe atender a las cuestiones históricas, sociales, que intervienen en la formulación estética de una obra. En consecuencia, ninguna expresión

artística podría ser formulada sobre principios restringidos a la “forma”, independientemente del medio histórico-social en el que se desenvuelve:

A inclemência social dos pressupostos e condições exteriores da criação artística exerce necessariamente uma ação deformadora sobre as próprias formas essenciais da representação [la inclemencia social de los presupuestos y condiciones exteriores de la creación artística ejerce necesariamente una acción deformadora sobre las propias formas esenciales de representación]. (Lukács, 1965, p. 55).

Una concepción estética basada exclusivamente en criterios formales sólo sería posible dentro de un sociologismo vulgar del arte. En estos términos, la potencialidad de una obra de arte o incluso la crítica literaria se limitaría a una mera instrumentalización para el conocimiento o a la constatación de un “equivalente social” de figuras literarias (Lukács, 1965, p. 54).

La cuestión del partidismo artístico en la concepción de Lukács apunta a otra categoría estética necesaria para el surgimiento de una obra de arte denominada como “particularidad”. Este concepto es uno de los problemas centrales del reflejo artístico en la concepción estética de Lukács que, si bien ha sido pensada en el ámbito de la literatura, en nuestro trabajo ampliamos sus formulaciones a la perspectiva de nuestra cuestión sobre las prácticas de resistencia política en el ámbito de las artes visuales brasileñas. Lukács nos dice que el artefacto literario ingresa a nuestro campo de consideraciones como otra de las mediaciones posibles de los fundamentos sociales de cada acción individual. Este medio se eleva por encima de la subjetividad inmediata, percibiéndose como una singularidad o particularidad abstracta y, al mismo tiempo, mantiene un carácter personal y subjetivo (Lukács, 1978). Aunque perteneciendo a personas en particular, las acciones individuales trascienden de su carácter ‘individual’ sobre el plano sensible, elevando a la superficie sus conexiones socio-económicas (Lukács, 1981, p. 179).

[...] a criação exige que ele [o criador] universalize a si mesmo, que se eleve da sua singularidade meramente particular à particularidade estética. Ora, vemos ademais que a eficácia das obras de valor traz consigo [...] uma aplicação e um aprofundamento, uma elevação da individualidade cotidiana imediata [la creación exige que el [creador] se universalice a sí mismo, que se eleve de su singularidad meramente particular a la particularidad estética. Ahora, vemos además que la eficacia de las obras de valor trae consigo [...] una aplicación y una profundización, una elevación de la individualidad cotidiana imediata] (Lukács, 1981, p. 196).

Teniendo en cuenta estas afirmaciones entendemos que una caracterización de las producciones dentro de las artes visuales, cuyo propósito era confrontar a la dictadura militar brasileña, debe contemplar las complejidades que traen distintas perspectivas sobre la creación artística. Además, como bien es colocado por Figueiredo Brandão (2021, p. 126):

Para fazer uma crítica consequente às limitações de tal fenômeno estético-social, é imperativo que se faça considerações que não se direcionem para o também problemático campo oposto, a saber, aquele cujas perspectivas propõem a arte como uma manifestação apartada da vida social e de seus conflitos [para hacer una crítica consequente a las limitaciones de tal fenómeno estético-social, es imperativo que se hagan consideraciones que no se direccionen para el también problemático campo opuesto, a saber, aquel cuyas perspectivas proponen el arte como una manifestación apartada de la vida social y de sus conflictos].

### 3. 2 Principales exposiciones de vanguardia en el ámbito de las artes visuales (1965-1968)

Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?

Julián Fuks, **A resistênci**a

Habiendo desarrollado la matriz ideológica del nuevo Estado en lo que respecta a las medidas adoptadas en la economía nacional, somos conscientes de su repercusión en el desenvolvimiento de las fuerzas productivas y las formas de intercambio. En el marco interpretativo del materialismo histórico, cabe suponer que la resistencia política a la dictadura apareció como fuerza reactiva a la oposición entre ambas.

Essa contradição entre as forças produtivas e o modo de intercâmbio, que se deu, conforme vimos, diversas vezes na história, todavia, sem lhe pôr em risco o fundamento, teve de irromper em uma revolução, na qual a contradição assumiu ao mesmo tempo distintas formas acessórias, como totalidade de conflitos, lutas entre diferentes classes, contradição de consciência, luta de ideias, luta política, etc. [esta contradicción entre las fuerzas productivas y la forma de intercambio, que se dió, conforme vimos, diversas veces en la historia, todavia, sin colocar en riesgo el fundamento, tuvo que irrumpir en una revolución, en la cual la contradicción asumió al mismo tiempo distintas formas accesorias, como totalidad de conflictos, luchas entre diferentes clases, contradicción de conciencia, lucha de ideas, lucha política, etc.]. (Marx; Engels, 2007, p. 112).

En este aspecto, la noción de “colectividad efectiva” (Marx & Engels, 2007, p. 113) es un elemento fundacional para la concreción de la libertad personal, ya que es en comunidad que los sujetos hallan los mecanismos necesarios para el desenvolvimiento de sus facultades en el más amplio sentido. Esta colectividad se define en oposición a una “colectividad aparente”, presentada como una entidad independiente en la que los sujetos sólo participan en tanto miembros de una clase y en función de las condiciones que ésta impone. En cambio, el individuo que participa de una relación colectiva en cuanto “individuo”, y no meramente como miembro de una clase (a razón de que en la división social del trabajo surge una separación en la vida de cada individuo), adquiere el dominio de las condiciones de su existencia y la de los que lo rodean.

Después del golpe de 1964 en Brasil hubo dos eventos que marcaron el inicio de una participación política más efectiva en el campo de las artes visuales: la muestra **Opinião 65** y la inauguración interrumpida de la **VIII Bienal de São Paulo**, ambas realizadas en 1965.

Realizada en el Museu de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM), **Opinião 65** fue la primera exposición colectiva más importante en el campo de las artes plásticas brasileñas al comienzo de la dictadura. Además de ser una muestra constituida por numerosos artistas reconocidos de la época, la importancia de esta exposición también se debió a la integración de la crítica social y política a los nuevos lenguajes en un espacio institucional (Duarte, 1998), promoviendo la realización de otras propuestas semejantes en la capital de São Paulo, como **Proposta 65** y al año siguiente, **Opinião 66** y **Proposta 66**.

En 1965 fue inaugurada la **VIII Bienal de São Paulo**. La Bienal se llevó a cabo entre el 4 de septiembre y el 28 de noviembre de 1965, participando 653 artistas de 54 países, con un total de 4.054 obras. El asesoramiento estuvo a cargo de Gerardo Ferraz, Sérgio Milliet y Walter Zanini en el área de artes plásticas; por Aldo Calvo y Sábado Magaldi en teatro; y por Jannar Murtinho Ribeiro en artes gráficas. El director general de la Bienal fue Mário Pedrosa, bajo la presidencia de Ciccillo Matarazzo (Bienal São Paulo, 2025). Mientras la ceremonia de premiación era presenciada por autoridades, entre los que se encontraba el presidente Castelo Branco, la Bienal fue intervenida por los artistas Maria Bonomi y Sérgio Camargo entregándoles a éste una petición para la liberación de cuatro intelectuales: Mário Schenberg, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes y Cruz Costa. A pesar de las repercusiones del evento, la violencia de la dictadura no se encontraba en el período más cruento por lo que nada grave sucedió (Alambert, 2004).

Cattai Pismel (2018) señala que, diferentemente a lo que la literatura afirmaba hasta el momento, Schenberg no enfrentaba restricciones a su libertad durante las reuniones de

selección de obras en la Bienal. Además de su multifacética actividad académica, cultural y crítica, Schenberg había sido miembro titular del Comité Central del Partido Comunista. El 2 de abril de 1964, casi inmediatamente después del golpe, el crítico de arte había sido preso durante una “Operación Limpieza” como medida de prevención del régimen (Clemente, 2005). La policía invadió su casa además de revisar exhaustivamente su biblioteca en búsqueda de elementos que apoyaran su vínculo con la subversión. Teniendo en cuenta estos antecedentes, Cattai Pismel (2018) se pregunta por las circunstancias que permitieron que Schenberg presidiera el jurado de selección de la Bienal<sup>30</sup>. La autora concluye que, además del reconocimiento internacional que poseía Schenberg por su labor como físico teórico, contaba con el apoyo de la comunidad artística, lo que respaldó su actuación incluso a pesar de encontrarse en el foco de las persecuciones.

Otro de los eventos que tuvo gran impacto en las artes visuales durante este periodo, fue la muestra **Nova Objetividade Brasileira** organizada por los artistas Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman y el crítico de arte Frederico Morais, también en el Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro.

Las impresiones de Morais sobre el circuito cultural de los años 60 son el retrato fresco de los espacios artísticos de vanguardia en el país, las tendencias y los intereses de los artistas. El recorte temporal de nuestra investigación alcanza la sanción del Acto Institucional N°5: “9 – Roteiro: Centros Populares de Cultura, 62; golpe militar, 64; Opinião 65; Opinião 66; Nova Objetividade Brasileira, (tropicália), 67; O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa, 68; Arte no Aterro (Apocalipopótese), 68; Nova Crítica, AI-5, 69” (Morais, 2004, p. 102).

Siendo **Opinião 65/66** y **Propostas 65/66** aún propuestas localizadas en las grandes capitales de Brasil, la Bienal Nacional de Artes Plásticas (Salvador, Bahía) en febrero de 1967, se destacó por realizarse por fuera del circuito artístico habitual, presentándose incluso como uno de los eventos más importantes del periodo. Además de legitimar la producción bahiana junto a la nacional, la exposición cobijó una serie de propuestas experimentales y comprometidas políticamente, integrada por artistas emergentes y consagrados de la escena artística brasileña (Bezerra, 2022).

El contexto que le antecede a la voracidad artística de la década de 1960 está marcada por las aspiraciones económicas del gobierno de Juscelino Kubitschek, reflejándose en el proyecto modernista y demográfico del país.

---

<sup>30</sup> El jurado de selección fue presidido junto a Mário Pedrosa, mientras que el jurado de premiación estuvo a cargo de Jacques Lassaigne y Werner Schmalenbach (Bienal de São Paulo, 2025).

Nas décadas de 40 e 50 na América Latina, há uma coincidência de objetivos entre as ideologias construtivas em arte e desenvolvimento no plano econômico e as alianças continentais no plano político. No Brasil, o auge da arte construtiva (Concretismo/Neoconcretismo) coincide com o plano de metas de Juscelino Kubitschek (1955-1960), que aprofundou o processo de modernização da economia brasileira, ao mesmo tempo que a atrelava ao capital estrangeiro, dando início a nossa dívida externa [en las décadas de 40 y 50 en América Latina, hay una consciencia de objetivos entre las ideologías constructivas en arte y desarrollo en el plano económico y las alianzas continentales en el plano político. En Brasil, el auge del arte constructivo (Concretismo/Neoconcretismo) coincide con el plano de metas de Juscelino Kubitschek (1955/1960), que profundizó el proceso de modernización de la economía brasileña, al mismo tiempo que la vinculaba al capital extranjero, dando inicio a nuestra deuda externa]. (Morais, 2008, p. 73)

Morais destaca algunas formas culturales que emergieron del esfuerzo desarrollista, principalmente la influencia del arte constructivista en sociedades emergentes. Este es el caso de la influencia del constructivismo suizo, alemán y holandés en la región paulista, desde el concretismo hasta el *Art by Computer*, sobre artistas brasileños como Waldemar Cordeiro. Del mismo modo, el constructivismo ruso llegó a Río de Janeiro y, a través del Neoconcretismo y corrientes posteriores como el *Body Art* en Lygia Clark y el tropicalismo con Hélio Oiticica (Morais, 2008, p. 74), uno de los creadores del Neoconcretismo, dejó una huella decisiva en la escena artística. Este es el caso de la influencia del constructivismo suizo, alemán y holandés en la región paulista, desde el concretismo hasta el *Art by Computer*, sobre artistas brasileños como Waldemar Cordeiro. Del mismo modo, el constructivismo ruso llegó a Río de Janeiro y, a través del Neoconcretismo y corrientes posteriores como el *Body Art* en Lygia Clark y el tropicalismo con Hélio Oiticica<sup>31</sup> (Morais, 2008, p. 74), uno de los creadores del Neoconcretismo, dejó una huella decisiva en la escena artística. Morais reconoce una serie de movimientos clave en el plano cultural brasileño de los 60:

[...] da Bossa Nova ao Concretismo, da Bienal de São Paulo (1951) a Brasília (1960), com repercussões no cinema (Vera Cruz) e no teatro (Teatro Brasileiro de Comédia), iniciando-se, nas artes plásticas, a revisão da obra de Portinari e Di Cavalcanti, que representam uma estrutura patriarcal e agrária [del Bossa Nova al Concretismo, de la Bienal de São Paulo (1951) a Brasília (1960), con repercusiones en el cine (Vera Cruz) y en el teatro (Teatro Brasileiro de Comedia), iniciándose, en las artes plásticas, la revisión de la obra de Portinari y Di Cavalcanti, que representan una estructura patriarcal y agraria]. (Morais, 2004, p. 73).

---

<sup>31</sup> El mismo año que Oiticica presenta por primera vez su instalación **Tropicalismo** (1967) en el contexto de la exposición **Nova Objetividade Brasileira**, el cineasta Glauber Rocha, que actuó políticamente en el campo cinematográfico y protagonista del **Cinema Novo**, realiza las películas **Terra em Transe** y **O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro**.

**Tabla 1: Principales exposiciones de artes visuales (1965-1968)**

<b>Año</b>	<b>Exposición</b>	<b>Ciudad</b>	<b>Institución / Espacio</b>	<b>Artistas (selección)</b>	<b>Contexto político</b>	<b>Intervención estatal</b>
1965	<i>Opinião 65</i>	Río de Janeiro, Río de Janeiro	MAM-RJ	Rubens Gerchman	Post-golpe	No
1966	<i>Opinião 66</i>	Río de Janeiro, Río de Janeiro	MAM-RJ	Rubens Gerchman, Carlos Zilio	Consolidación inicial de la dictadura	No
1965-1966	<i>Propostas 65/66</i>	São Paulo, São Paulo	FAAP - Biblioteca Municipal de São Paulo "Mário de Andrade"	Rubens Gerchman	Consolidación inicial de la dictadura	No
1967	Nova Objetividade e Brasileira	Río de Janeiro, Río de Janeiro	MAM-RJ	Rubens Gerchman, Carlos Zilio	Pre-AI-5	No
1967	IV Salão de Arte Moderno del Distrito Federal	Distrito Federal, Brasília	Teatro Nacional Cláudio Santoro	Claudio Tozzi, Carlos Zilio, Rubens Gerchman	Pre-AI-5	Sí (censura y confiscación de obras)
1966	I Bienal Nacional de Artes Plásticas	Salvador, Bahía	Convento do Carmo de Salvador	Rubens Gerchman	Pre-AI-5	Vigilancia
1968	II Bienal Nacional de Artes Plásticas	Salvador, Bahía	Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM - Bahia)	Rubens Gerchman	Pre-AI-5	Sí (censura)

Fuente: elaboración propia.

### 3. 2. 1 Opinião 65/66 y Propostas 65/66

La muestra **Opinião 65** fue ideada por el galerista Jean Boghici y organizada por la periodista Ceres Franco. El evento fue inaugurado el 12 de agosto en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, permaneciendo hasta el 12 de septiembre del mismo año. Se trató de la primera manifestación colectiva en el campo de las artes visuales inmediatamente después del golpe de 1964, incluyendo obras de contenido social y político fuertemente influenciadas por las nuevas corrientes artísticas (Forti, 2014, p. 20). En el catálogo de la exhibición, Ceres Franco define a **Opinião 65** como una “exposición de ruptura” con una tradición estética, sobre todo con el abstraccionismo. En palabras de la periodista, la muestra rescató la exitosa influencia del Arte Pop americano y el Nuevo Realismo francés en los artistas de la vanguardia brasileña de los 60. También señala que los artistas locales de la época se encontraban explorando ideas próximas a las de sus colegas europeos. Se encuentra en las obras expuestas la utilización de ciertos elementos, técnicas y conceptos comunes a las realizaciones extranjeras: objetos banales, el proceso fotográfico de reproducción y las secuencias narrativas, la participación del espectador en la obra, los padecimientos del hombre moderno, y la recurrencia a objetos maquínicos.

En coherencia con la propuesta expositiva de establecer una alianza entre la producción brasileña y extranjera sobre las nuevas figuraciones, **Opinião 65** incluyó veintinueve artistas, entre los cuales se encontraban franceses, argentinos y brasileños. El nombre de la exposición se debió al show “Opinião” organizado por integrantes del Centro Popular de Cultura (CPC) asociado a la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), realizado en diciembre de 1964. En este show participaron Nara Leão y Maria Bethania quienes cantaron "Carcará" de João do Valle. Los versos de esta canción describen la actitud del pájaro que rápidamente se tornó un emblema musical de protesta contra la dictadura militar: “Carcará/ Pega, mata e come/ Carcará/ Não vai morrer de fome/ Carcará/ Mais coragem do que homem/ Carcará/ Pega, mata e come”.

En efecto, **Opinião 65** significó una gran contribución a los espacios de creación e impulso para los artistas de vanguardia de la década de 1960. La muestra se integró por los artistas argentinos Antonio Berni, Jack Vanarsky, José Jardim, Juan Genovés, Manuel Calvo Abad y Vilma Pasqualini. Los artistas brasileños que participaron fueron Adriano de Aquino, Angelo de Aquilo, Antonio Dias, Carlos Vergara, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Hélio Oiticica, Ivan Freitas, Ivan Serpa, José Roberto Aguilar, Roberto Magalhães, Pedro Escosteguy, Waldemar Cordeiro, Tomoshige Kusuno, Rubens Gerchman y Wesley Duke Lee. Es importante mencionar que la galería “Relevo” de Franco y Boghici había dado lugar a la

muestra colectiva “Mitologías cotidianas” el año anterior, reforzando los lazos entre la producción nacional y la *Nouvelle Figuration* francesa que, junto con la argentina, marcaron la tendencia artística de la época. En un ensayo sobre el arte brasileño en la década de los 60, el crítico Frederico Morais caracteriza a la nueva figuración brasileña como una tendencia que pretendía situar al individuo en un contexto social determinado por la cultura de masas y el clima de represión. El lenguaje y la iconografía de esta tendencia influyó enormemente en artistas brasileños como Antonio Dias, Rubens Gerchman y Claudio Tozzi. Mientras que en la obra de Dias, Morais encuentra escenas intimistas y viscerales junto a personajes que parecen sacados de una historieta, en Gerchman ve un retrato de la “vida” del pueblo de una manera directa, desbocada, sin sutilezas. La narrativa de los medios de comunicación masiva también se encuentra en el trabajo de Tozzi, en quien Morais advierte el recurso de la ambigüedad para suscitar conciencia crítica o denunciar la violencia política y social de ciertos sectores de la sociedad brasileña (Morais, 2004).

El crítico de arte y literatura Ferreira Gullar también describe a **Opinião 65** como un evento de enorme importancia en el medio artístico brasileño. Desde su perspectiva, en esta muestra fue posible encontrar un conjunto de artistas reunidos en torno a motivaciones sociales desde las cuales emerge un arte “humanista” (Gullar, 1965, p. 221). Recordemos que el golpe de estado había sucedido hace un año, y que el contexto social y político no se mantenía alejados de las condiciones de producción con las que trabajaban los artistas. Por este motivo es posible observar el despertar de una conciencia política y social en varias obras de este período (Forti, 2014). Los temas que identifica Ferreira Gullar a lo largo de las obras expuestas son diversos. Sólo por nombrar algunos: la estandarización del individuo, las contradicciones entre ciencia y miseria, la guerra y su moralismo oportunista, la cosificación social de la mujer y la denuncia de la guerra atómica.

El crítico discute la afirmación categórica de que este “movimiento nuevo” en el arte brasileño se debe a la influencia del nuevo realismo europeo y el *Pop Art* americano, como así adscribe Ceres Franco en el catálogo de la exposición. Ferreira Gullar reflexiona, en cambio, sobre el valor de la internacionalización del arte en el medio local: “Tenho me batido contra a ideia de que um artista do Recife deva fazer a mesma arte que um artista de Nova Iorque ou Paris” (Gullar, 1965, p. 225), una cuestión que también Zilio, durante su estadía en París, comienza a formularse en torno a una “brasilidad” en el arte local. En esta línea, Ferreira Gullar afirma:

Uma arte como esta, que se funda na opinião, da crítica, difere fundamentalmente de uma arte apenas formal, estética, abstrata, cujo suporte comum é a problemática interna de sua linguagem. Uma arte de opinião pode, por sua própria natureza crítica, objetiva, tornar-se um movimento internacional sem eliminar os elementos peculiares a cada cultura, a cada país, a cada região. Sua internacionalização está na posição crítica em face do mundo como realidade concreta e não, como no caso de tachismo ou do abstraccionismo, numa atitude subjetiva e esteticista. Os problemas da linguagem pictórica são preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade, são problemas de todos os seres humanos. Essa internacionalização é legítima [este tipo de arte, fundado en la opinión y la crítica, difiere fundamentalmente del arte puramente formal, estético y abstracto, cuyo fundamento común reside en los problemas internos de su lenguaje. Un arte de opinión puede, por su naturaleza crítica y objetiva, convertirse en un movimiento internacional sin eliminar los elementos propios de cada cultura, cada país, cada región. Su internacionalización radica en su postura crítica ante el mundo como realidad concreta y no, como en el caso del tachismo o el abstraccionismo, en una actitud subjetiva y esteticista. Los problemas del lenguaje pictórico conciernen a una minoría, pero la guerra, el sexo, la moralidad, el hambre y la libertad son problemas que afectan a toda la humanidad. Esta internacionalización es legítima]. (Gullar, 1965, p. 225).

Una obra paradigmática de ruptura con las normas institucionales fue la obra “Parangolés” del artista Hélio Oiticica que reforzó la inconformidad con aquellas que establecían una diferencia entre el público que sí podía ingresar al MAM-RJ<sup>32</sup>. Esta “anti-obra de arte”, denominada así por el artista, forma parte de sus reflexiones en torno a experiencias estéticas que integran diferentes elementos corporales y sensoriales, irrumpiendo en la pasividad del espectador y convocándolo a participar activamente de la obra. Los Parangolés de Oiticica están conformados por distintos elementos: desde capas, cajas, plásticos y telas que dejan entrever frases políticas o poéticas, o algunas veces “invenciones” del lenguaje que refieren a sujetos políticos como al “Che” Guevara en el caso del **P 21 Parangolé capa 17 Guevaluta** en 1968.

A partir de esta obra, Oiticica se interesa por una experiencia que coloca el cuerpo en primer plano, incluyendo en el campo de las artes visuales elementos de la música y la danza. La construcción del Parangolés se nutre del mundo espacial popular que emerge, por lo general, de manera improvisada: las ferias, la decoración de las fiestas de São João y religiosas, el carnaval, las casas de mendigos.

---

<sup>32</sup> Actualmente se encuentran expuestos los Parangolés 1967, 1965, 1967 en la cuarta sala “Multidão e espaço publico” de la muestra Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70, en Pinacoteca, São Paulo. Además, en la quinta sala “Desejo e trivialidade” se encuentra la bandera **Seja marginal** (1968).

En la arquitectura de la favela, por ejemplo, está implícito un rasgo del Parangolé, la organicidad estructural entre los elementos que lo constituyen y la circulación interna y el desmembramiento externo de esas construcciones; no hay pasajes bruscos del dormitorio a la sala o la cocina, hay lo esencial que define a cada parte vinculada a otra en una continuidad [en la arquitectura de la favela, por ejemplo, se aprecia implícitamente un rasgo del parangolé: la organicidad estructural entre los elementos que lo constituyen, así como la circulación interna y la fragmentación externa de estas construcciones. No existen transiciones abruptas entre el dormitorio, la sala de estar o la cocina; hay una esencia que define cada parte, vinculada a las demás en una continuidad]. (Oiticica, 2016, p. 89)

La primera vez que se expuso este trabajo de Oiticica fue en la emblemática muestra **Opinião 65**. La galerista Ceres Franco, también organizadora de la muestra, se refirió a la obra del artista carioca como un arte tridimensional de participación que hereda el folclore musical de los suburbios de Río de Janeiro. Por su parte, Frederico Morais describe a Oiticica como un artista de “marginalidad radical” en el sentido ético y estético de la denominación.

Radicalidade que o levou a considerar a arte como revolta contra toda forma de opressão, fosse ela intelectual, estética, metafísica e principalmente social, revolta semelhante a do bandido que rouba e mata, mas, também, a do revolucionário político [Su radicalismo lo llevó a considerar el arte como una revuelta contra todas las formas de opresión, ya sea intelectual, estética, metafísica y, especialmente, social; una revuelta similar a la del bandido que roba y mata, pero también a la del revolucionario político]. (Morais, 2004, p. 57).

Luego de su primera versión, la muestra **Opinião 66** también se realizó en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro<sup>33</sup>.

Ambas exhibiciones de **Propostas** en São Paulo surgen a partir de **Opinião 65** en Río de Janeiro, siendo organizadas por los artistas Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, Lina Bo Bardi, Mário Schenberg y Flávio Império. Por su parte, **Proposta 65** fue realizada en diciembre en la Fundación Armando Álvares Penteado de São Paulo (FAAP) y **Proposta 66** en diciembre del año siguiente en la Biblioteca Municipal de São Paulo “Mário de Andrade”.

Una de las figuras claves en esta época es Sérgio Ferro, quien ya era considerado un intelectual y artista prolífico de la capital paulista. Un personaje artístico y político, involucrado en varias tareas: además de dirigir las revistas de arte **Teoria e Prática** y **Aparte**, daba clases en el Museo de Arte de São Paulo (MASP) y participaba de exposiciones importantes en el

<sup>33</sup> Entre los artistas que participaron de **Opinião 66**, se encuentran: Angelo de Aquino, Anna Maria Maiolino, Antonio Berni, Antonio Dias, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Chico Liberato, Cornielle, Dileny Campos, Dionísio del Santo, Gastão Manuel Henrique, Glauco Rodrigues, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Jack Vanarsky, José Jardiel, José Roberto Aguilar, Juan Genovés, Lygia Clark, Maria do Carmo Secco, Oscar Bony, Pedro Escosteguy, Raúl Córdula, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Thereza Simões y Vilma Pasqualini.

circuito artístico, como expositor, ponente y teórico. Incluso llegó a desempeñarse como consejero en la Bienal de São Paulo del presidente de la Fundación, Francisco Matarazzo Sobrinho (Forti, 2014).

A fines de la década de 1950, junto con sus compañeros Flávio Império y Rodrigo Lefevre, desarrollaron desde la Facultad de Arquitectura de la Universidad de São Paulo (FAU-USP) una serie de experimentaciones estéticas, pedagogías, investigaciones y formulaciones teóricas que revolucionaron la práctica de la arquitectura. No obstante, debido a la promulgación del AI-5, el trío detuvo sus experimentaciones arquitectónicas, enfrentándolos a la prisión, la tortura y el exilio. En este contexto, Ferro continuó su intensa labor intelectual desarrollando una obra crítica en torno a la historia y la teoría de la arquitectura.

Además de su faceta como artista plástico, Ferro era un militante activo en la resistencia armada. En el año de la primera **Opinião**, el artista realizó su primera exposición individual en la Galería São Luiz. Participó de otros eventos emblemáticos de la neovanguardia brasileña como **Propostas 65** y **Nova Objetividade Brasileira**. Años más tarde, Ferro es reconocido no sólo como artista plástico y arquitecto sino como hacedor de una vasta obra intelectual de resistencia contra las injusticias sociales y el compromiso con la libertad<sup>34</sup> (Almeida; Magalhães, 2025). Es fundamental destacar que se trata de otro de los artistas que fue preso y torturado durante la dictadura militar, y que después de haber sido liberado, decidió exiliarse en Francia al no lograr incorporarse nuevamente como profesor de la Universidad de São Paulo (Arantes, 2025).

Carlos Zilio no participó de **Opinião 65**. En ese tiempo su entorno social se vinculaba al Instituto Municipal de Bellas Artes (IBA) y no, en cambio, a la Escuela Nacional de Bellas Artes por donde pasaron algunos de los artistas que sí participaron. No obstante, en este periodo conoció a los artistas Carlos Vergara, quien también había estudiado con Ibere Camargo, y frecuentaba el IBA; a los artistas Pedro Geraldo Ecosteguy y Antonio Dias (Forti, 2014).

---

<sup>34</sup> En marzo de 2025 se inauguró la exposición **Sérgio Ferro. Trabalho livre** en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo (MAC-USP) y el Ministerio de la Cultura que incorpora diversas obras a lo largo de su trayectoria, estableciendo conexiones con sus contemporáneos como Cláudio Tozzi, Flávio Império, y Antonio Benetazzo.

### 3. 2. 1. 1 Las bienales

La importancia de la I Bienal Nacional de Artes Plásticas tuvo su continuidad en la segunda edición en diciembre de 1968, siendo atravesada por otros eventos, tales como la propuesta de una Pre-Bienal de São Paulo<sup>35</sup> (lo que sería el anticipo de la Bienal Nacional de São Paulo), el IV Salón Nacional de Arte Moderno del Distrito Federal (organizado por la Fundación Cultural del Distrito Federal en Brasilia), la **IX Bienal de São Paulo** (conocida como la “Bienal pop”), y la promulgación del AI-5, que significó el mayor obstáculo para la continuidad del proyecto bahiano. Luego del Acto Institucional n° 5, la II Bienal Nacional de Artes Plásticas de Bahía fue la primera exposición cancelada por la dictadura.

Los eventos que precedieron a la época más álgida de la dictadura involucraron a gran parte de la comunidad artística en cuestiones políticas, ya que la producción de cualquier artista se encontraba limitada a los permisos del gobierno. Según Arantes: “Pode-se dizer que de 65 a 69 — até a revanche do regime — boa parte dos brasileiros pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política” [se puede decir que de 65 a 69 — hasta la revancha del régimen — buena parte de los brasileños pretendían, al hacer arte, estar haciendo política] (Arantes, 1983, p. 4). Por su parte, Venceslau (2016) también distingue la particularidad de estos eventos en el periodo después del golpe de 1964 hasta finales de la década:

[...] não podem ser compreendidos como a somatória da cultura e a política como categorias independentes, senão como resultado dos próprios embates travados na aproximação sofrida pelos campos naquele contexto. Assim sendo, as expressões culturais são fruto de um amplo debate estético-ideológico dada a pluralidade de oposições ao regime com posicionamentos diversos acerca das formas, meios e objetivos configurando um panorama de “resistências” ao regime militar plural [no pueden entenderse como la suma de cultura y política como categorías independientes, sino más bien como el resultado de las luchas libradas en la convergencia de estos campos dentro de ese contexto. Por lo tanto, las expresiones culturales son producto de un amplio debate estético-ideológico, dada la pluralidad de oposiciones al régimen, con diversas posturas respecto a las formas, los medios y los objetivos, configurando un panorama de «resistencias» pluralistas al régimen militar]. (Venceslau, 2016, p. 12).

---

<sup>35</sup> La propuesta de una Pre-Bienal se desplegó sobre la disputa entre la Bienal de Bahía y la futura Bienal en São Paulo. Finalmente, las dos muestras se realizaron de manera independiente, aunque como señala Uriel de Souza Bezerra (2022): “a decisão de criar uma Pré-Bienal Nacional em São Paulo era a do esvaziamento da mostra baiana” (p. 119).

### 3. 2. 1. 1. 1 Nova Objetividade Brasileira

Para finalizar quero evocar ainda una frase que, creio, poderia muito bem representar o espírito da “nova objetividade”, frase esta fundamental e que, de certo modo, representa una síntese de todos esses pontos e da atual situação (condição para ela) da vanguardia brasileira; sería como que o lema, o grito de alerta da “Nova Objetividade” – ei-la: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!

Hélio Oiticica, **Esquema geral da Nova Objetividade**

La muestra inicialmente concebida por Frederico Morais, fue llevada a cabo entre el 6 y el 30 de abril de 1967 en el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro<sup>36</sup>. En esta exposición tuvo lugar la **Declaração dos Principios Básicos da Vanguarda** que afirmaba el posicionamiento de los artistas ante aspectos políticos, económicos y culturales que eran integrados críticamente a la producción artística<sup>37</sup>. Este documento firmado por artistas consta de ocho puntos. El primero de ellos alega la internacionalización del arte de vanguardia dispuesta a alcanzar todos los campos de sensibilidad humana y la consciencia de los individuos. El segundo punto es un llamado a la relación entre el artista y su mundo circundante, como una forma de defensa ante la apropiación del mercado cultural, una vez comprendidas las condiciones de situación del artista. El tercer punto rechaza la posibilidad de copias exitosas. Antes bien, coloca en oposición a corrientes agotadas, una actitud creativa y audaz del artista. El cuarto niega taxativamente la institucionalización de todo proyecto de vanguardia, entendiéndose a éste como la neutralización de la acción. El quinto punto convoca a la colectividad artística con el propósito de integrar individualidades, recusando el aislamiento creativo. El sexto detalla los compromisos que se propone la Declaración: “desde

<sup>36</sup> El catálogo de la muestra presenta los artistas que participaron: Aluísio Carvão, Alberto Aliberto, Anna Maria Maiolino, Antônio Dias, Avatar Moraes, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Eduardo Lins Clark, Ferreira Gullar, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Geraldo de Barros, Glauco Rodrigues, Hans Haudenschild, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Juvenal Hahne Junior, Luiz Gonzaga Rocha Leite, Lygia Clark, Lygia Pape, Marcello Nitsche, Maria do Carmo Secco, Maria Helena Chartuni, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz, Nelson Leirner, Pedro Escosteguy, Raymundo Colares, Roberta Oiticica, Roberto Amaro Lanari, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Sami Mattar, Samuel Szpigiel, Sergio Ferro, Solange Escosteguy, Theresa Simões, Vera Ilce, Waldemar Cordeiro y Walter Smetak. Los invitados de la muestra fueron los artistas Amílcar de Castro y Franz Weissmann; los fotógrafos David Usurpator y los cineastas Antonio Carlos da Fontoura y Arnaldo Jabor (Reis, 2017).

<sup>37</sup> El documento fue firmado por Antonio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Pedro Escosteguy, Raimundo Colares, Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renata Landin, Frederico Morais y Mario Barata.

as modificações inespecíficas da linguagem, a invenção de novos meios capazes de reduzir a máxima objetividade tudo quanto deve ser alterado, do subjetivo ao coletivo, da visão pragmática a consciência dialética” (Declaración dos Principios Básicos da Vanguarda, 1967). El anteúltimo punto critica la importancia del mercado como condicionante de las posibilidades de una vanguardia. Finalmente, el octavo explicita su búsqueda por una comunicabilidad lo más amplia posible, al pretender acudir a recursos de comunicación en masa como la radio o la televisión.

La muestra, inicialmente concebida por Frederico Morais, fue organizada por los artistas Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escostegoy y Rubens Gerchman. La concepción de **Nova Objetividade** condensó las formulaciones en torno a la vanguardia artística que habían circulado previamente en las muestras **Opinião** y **Propostas**. En particular, significó una reformulación sobre el concepto estructural de obra de arte, la relación cuerpo-espacio, entendiéndose a éste como lugar de sociabilidad entre el público y el arte.

En el texto **Esquema geral da Nova Objetividade**<sup>38</sup>, publicado en el catálogo de la muestra<sup>39</sup>, Hélio Oiticica presenta las seis principales características de **Nova Objetividade**: la superación de la pintura de caballete y la tendencia de negación del objeto; la participación del espectador en diversas dimensiones sensoriales; el posicionamiento del intelectual en general y el artista en relación a los problemas políticos, éticos y sociales circundantes; el abordaje de propuestas colectivas y la abolición de los “ismos” característicos de la posmodernidad; la reemergencia y creación de nuevos conceptos de antiarte. De acuerdo a Reis (2017), el ítem central en el texto-manifiesto de Oiticica es el de **Tendência para o objeto ao ser negado e superado do quadro de cavalete** (Oiticica, 1986, p. 86), en tanto la llegada del objeto “remontava às vanguardas do início do século XX e era uma resposta radical às experimentações formais e transformações epistemológicas no campo das artes visuais internacionais no séc. XX [remontaba a las vanguardias de inicio del siglo XX y era una respuesta radical a las experimentaciones formales y transformaciones epistemológicas en el campo de las artes visuales en el siglo XX]” (Reis, 2017, p. 103). Además, el objeto trajo consigo la crisis de la obra de arte tradicional en la medida que instaba a una lectura de la obra

---

<sup>38</sup> Texto originalmente publicado en el catálogo de la muestra **Nova Objetividade Brasileira** en el MAM-RJ, en 1967.

<sup>39</sup> El texto-manifiesto de Oiticica se encontraba acompañado de otros escritos en el catálogo, un texto de crítico Mário Barata y otro del artista Waldemar Cordeiro.

situada en su contexto cultural, social y político, en lugar de sostenerse en su carácter autónomo (Reis, 2017).

Con todo, **Nova Objetividade** no esperaba constituirse como un nuevo movimiento estético ni dogmático sino presentarse a la manera de un estado típico del arte brasileño actual, formulado a partir de múltiples tendencias. En el mismo ensayo Oiticica señala una similitud con el Dadá en relación a los cimientos que conforman la Nueva Objetividad. Se declara próximo a las ideas y obra del crítico Ferreira Gullar como alguien que ha reparado en la importancia del elemento político-social en la actualidad cultural brasileña. Oiticica no sólo describe el espíritu de su trabajo sino el de los artistas que integran la muestra.

Diferenciándose de un posicionamiento estético, afirma, a partir de Ferreira Gullar, la necesidad de una participación total de los intelectuales y artistas en los problemas del mundo, en un sentido ético, político y social. El artista carioca retoma las palabras de Ferreira Gullar para describir lo que, a su entender, implica la “participación” del artista.

[...] não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a aguiar sobre eles usando os meios que lhe coubesse: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc. [no es función del artista abordar las modificaciones en el campo estético como si fueran algo natural, un objeto en sí mismo, sino más bien buscar, mediante la participación total, erigir los fundamentos de una totalidad cultural, operando profundas transformaciones en la conciencia humana, de modo que de espectador pasivo de los acontecimientos, se convierta en participante activo de ellos, utilizando los medios a su alcance: revuelta, protesta, trabajo constructivo para lograr esta transformación, etc.]. (Oiticica, 2006, p. 165).

**Nova Objetividade** se asienta sobre connotaciones de este orden en su contexto inmediato y, rehusándose a una posición esteticista, promueve la toma de posición del artista en los problemas actuales de su entorno social.

En el ensayo **Do Corpo a Terra**, el crítico Frederico Morais se refiere a esta muestra como la resultante de una acción contra los concursos de arte en forma de caja (Morais, 2004, p. 116). Contrariamente a encuadrarla en modelos externos, tanto europeos como norteamericanos, el precursor de **Nova Objetividade** declara que se trata de un evento con la necesidad de explorar los rasgos propios del contexto brasileño.

[...] procurar pelas características nossas, latentes e de certo modo em desenvolvimento; objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, numa solidificação cultural (mesmo que para isto sejam

usados métodos especificamente anticulturais); erguer objetivamente dos esforços criadores individuais os itens principais desses mesmos esforços, numa tentativa de agrupá-los culturalmente [buscar nuestras características latentes y, en cierto modo, en desarrollo; aspirar a un estado creativo general, que podría denominarse vanguardia brasileña, en una consolidación cultural (aunque para ello se utilicen métodos especificamente anticulturales); identificar objetivamente los elementos principales de los esfuerzos creativos individuales, en un intento de agruparlos culturalmente]. (Oiticica, 2006, p. 156).

Hacia el final de su texto-manifiesto, Oiticica ilustra las principales tendencias, los grupos e individualidades que marcaron el esquema general de la muestra como la resultante del proceso dialéctico de la vanguardia de los 60' en Brasil: la poesía participante de Gullar, el movimiento Neoconcreto, el Grupo **Opinião** (Teatro), el **Cinema Novo**, el Parangolé, Lygia Clark, el realismo carioca y el **Popcreto** (Oiticica, 1986).

### 3. 3 Tres artistas en perspectiva: Zilio, Tozzi y Gerchman

Este apartado se centra en el examen de obras específicas de cada uno de estos artistas, seleccionados por su relevancia política en un contexto histórico marcado por profundas transformaciones sociales y por el avance de la dictadura en Brasil. La marmita **Lute** (1967) de Carlos Zilio (Río de Janeiro, 1944) representa un momento clave en su trayectoria artística y personal, atravesada por el debate en torno a la eficacia de una crítica política desde el arte. Al mismo tiempo, la obra da cuenta de las discusiones que atravesaron a la vanguardia artística de la década, entre dos polos que aquí se identifican como extremos posibles: por un lado, un arte “apolítico”, desligado de sus circunstancias históricas; por otro, las premisas del CPC. La radicalidad de la posición asumida por Zilio rompe con estas alternativas al llevarlo a abandonar su práctica artística para dedicarse exclusivamente a la militancia política, una decisión que lo condujo a desarrollar su actuación, en numerosas ocasiones, por fuera de los espacios institucionales. No obstante, las muestras más recientes — tanto aquellas dedicadas a la resistencia política como al arte brasileño — lo incluyen de manera ineludible como uno de los artistas que marcaron una época.

La obra **Guevara vivo ou morto** (1967), de Claudio Tozzi (São Paulo, 1944), representa el enfrentamiento de los artistas con la censura y el control cultural ejercidos por la dictadura, entendidos como uno de los canales privilegiados a través de los cuales el Estado buscó hacer circular su proyecto ideológico-político. Finalmente, **Lindonéia – A Gioconda do Subúrbio** (1966), de Rubens Gerchman (Río de Janeiro, 1942-Sao Paulo, 2008), propone una

crítica al proyecto dictatorial mediante una mirada retrospectiva que, a través de una lente deformante, expone aspectos de la realidad brasileña de aquellos años.

Para hacer posible este examen, fue necesario describir el contexto general de la dictadura en sus primeros años, hasta la implementación del AI-5, momento previo a la institucionalización plena de la censura por parte del Estado. La lectura en sentido cronológico permite observar la evolución de los mecanismos de censura y las respuestas de la comunidad de artistas visuales. En particular, la sección se ocupa de la producción de estos artistas durante los primeros cuatro años de la dictadura, posteriores al golpe de 1964. No obstante, se incorporan referencias que exceden este marco temporal, así como menciones a otros artistas y obras, con el objetivo de ofrecer una comprensión más amplia del período analizado.

### 3. 3. 1 Carlos Zilio

Pienso a veces que los grandes hombres se caracterizan precisamente por su posición extrema; su heroísmo está en mantenerse en ella toda la vida. Son nuestros polos o nuestros antípodas.

Marguerite Yourcenar, **Memorias de Adriano**

Carlos Zilio (Río de Janeiro, 1944) estudió pintura con Ibere Camargo en el Instituto de Bellas Artes de Guanabara en 1964, además de formarse en el Instituto de Psicología de la antigua Universidad de Brasil, actual Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ) en 1966. Tuvo una participación activa en la militancia política siendo presidente del Directorio Central de los Estudiantes (DCE) y más tarde, en una organización política clandestina, resultando detenido entre 1970 y 1972. En su retorno artístico, además de la producción de obras, también publica la revista **Malasartes** en 1974, junto a otros artistas entre los que se encuentra Gerchman. En la década del 70 se muda a Francia, donde realiza su doctorado en la Universidad de París VIII sobre la cultura brasileña lo que lo lleva a escribir **A querela do Brasil**<sup>40</sup>.

Luego de volver a Brasil en 1980, inició su actividad como profesor en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (PUC-RJ), y luego como profesor en la Escuela de Artes de la UFRJ donde crea el proyecto del Área de Lenguajes Visuales, orientado a la formación del artista, en el Programa de Posgrado.

---

<sup>40</sup> La tesis doctoral defendida por Zilio, se tituló **A questão da identidade da arte brasileira: Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari – 1922/1945**.

En **Crítica da razão executiva. Arte & política na obra de Carlos Zilio 1966-1976**, el crítico de arte brasileño Paulo Sergio Duarte (1996) reflexiona sobre la posibilidad del encuentro entre arte y política. Según entiende Duarte, la relación entre arte y política no implica un abandono de la “forma”, como sí ocurría al inicio del siglo XIX, en donde el campo del arte se encontraba abiertamente receptivo a cuestiones externas, incluyendo sistemas políticos, religiosos e ideológicos. El paradigma superador, de acuerdo a Duarte, se encuentra a partir de la independencia que establece el arte moderno respecto a los problemas que son propios del arte.

En un pasaje en el que cita a Adorno respecto de Brecht, Duarte declara: “É como se a existência da forma moderna, na sua integridade, fosse imune aos «conteúdos»” (Duarte, 2009, p. 72). A continuación, se refiere a la producción de algunos artistas diferenciando su obra de ciertos aspectos biográficos:

A poesia de Pound é imune a sua ideologia e militância fascistas, a modernidade formal da ópera Moisés e Abraão, de Schoenberg, não depende da sua conversão ao judaísmo, a não ser como móvel inicial, e o talento e a riqueza das peças de Brecht, não combinam mesmo com seu lado panfletário, menos ainda com os processos de Moscú [la poesía de Pound es inmune a su ideología fascista y militancia, la modernidad formal de la ópera Moisés y Abraham de Schoenberg no depende de su conversión al judaísmo, excepto como motivo inicial, y el talento y la riqueza de las obras de Brecht no se combinan con su faceta de panfletista, y mucho menos con los Procesos de Moscú]. (Duarte, 2009, p. 72).

En el mismo sentido, Morais rescata el valor perdurable del carácter formal de una obra a través del tiempo, incluso aunque se haya atenuado el impacto de determinados temas. Así, lo que perdura de la obra de Rembrandt, “não são seus autorretratos, os temas oriundos do Velho Testamento, mas o claro escuro, invenção sua, caracterizando sua visão cética das relações do ser com o mundo” [no son sus autorretratos, los temas oriundos del Viejo Testamento, pero sí el claroscuro, invención suya, caracterizando su visión escéptica de las relaciones del ser con el mundo] (Morais, 2004, p. 23).

Son bajo estos supuestos que Duarte elige leer la obra de Carlos Zilio, lo que no quiere decir que excluya los aspectos circunstanciales que la conforman, ya que se correría el riesgo de someter el trabajo del artista a una interpretación que juzga con elementos arbitrarios. El crítico de arte propone “ter em mente, numa exposição com forte componente biográfico, sua natureza e seu desenvolvimento” [tener en mente, en una exposición con fuerte componente biográfico, su naturaleza y su desarrollo] (Duarte, 2009, p. 72). En la “forma” de Zilio reconoce las influencias del pintor expresionista Ibere Camargo, la **Nova Figuração**, la muestra **Opinião**

65, la obra de Antonio Dias, el paréntesis de la militancia política, el arte “prisional” y el “ascetismo” que caracterizó su trabajo al salir en libertad (Duarte, 2009).

La relación con la política en la biografía de Zilio llevó a que naturalmente su obra se articule con estas motivaciones, intensificadas entre los años 1965 y 1966, volviéndose más tensa desde 1968. Al menos inicialmente, su obra tomó el ángulo de cuestiones como la alienación social y la masificación. La última manifestación de esta articulación entre el arte y la política se presentó con la realización de **Lute** (1967), una obra que exigía un traspaso del arte al campo de la política.

En una entrevista publicada el artista comenta de qué manera se produjo su iniciación política. Contrariamente a pensar que se trató de una transición amable, Zilio explica que su paso a la militancia tuvo mucha resistencia, tanto personal como de la propia disidencia política. Con una necesidad cada vez más urgente de la acción política, el artista describe su propia experiencia:

[...] em 1968, entro para o DCE (Diretório Central de Estudantes), e a ruptura começa a se aprofundar, abandono a arte em função do DCE. Com a queda do congresso de Ibiúna (Congresso da União Nacional de Estudantes – UNE, realizado clandestinamente em 1968), o Franklin, presidente do DCE, é preso e eu viro presidente do último DCE, antes do AI-5, enfim, o último DCE daquela fase. Só no início de 1969 é que eu me torno militante político organizado, isto é, me filiei a uma organização política [en 1968 me uní a la DCE (Directorio Central de Estudantes) y la ruptura se profundizó; abandoné el arte por la DCE. Tras la disolución del congreso de Ibiúna (Congreso de la Unión Nacional de Estudantes – UNE, celebrado clandestinamente en 1968), Franklin, el presidente de la DCE, fue arrestado, y yo me convertí en presidente de la última DCE antes de la AI-5, en resumen, la última DCE de ese período. Recién a principios de 1969 me convertí en activista político organizado, es decir, me uní a una organización política]. (Cocchiarale et al., 1996).

Según el punto de vista de Duarte, la militancia no significó una interrupción en la obra del artista. El crítico de arte coloca la idea de la revolución como obra de arte colectiva en donde la integración de cada fragmento permite alcanzar su objetivo final. El mismo autor nos dice que el artista y su obra no son impermeables a los elementos históricos que los rodearon, por ejemplo, la exigencia epocal de una “radicalidad” política (Duarte, 2009, p. 73).

A partir del recrudescimiento de los mecanismos de control, censura y persecución de la dictadura, Zilio optó por la clandestinidad para integrar la **Dissidência Comunista da Guanabara** (DI-GB), que más tarde daría origen al **Movimento Revolucionário 8 de Outubro** (MR-8). Zilio fue apresado durante una operación de agitación y propaganda con trabajadores en marzo de 1970. A la salida, luego de ser perseguido por policías, fue baleado

tres veces para rendirse ante sus captores. Fue sometido a cirugía en el Hospital Souza Aguiar. Después de dos días fue trasladado al Hospital Central do Exército, y luego por dos períodos de quince días al Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi).

El retorno artístico de Zilio después de la prisión también se presenta en circunstancias radicales: “Zilio retorna ao desenho e pintura sobre papel ainda no hospital, gravemente ferido, após um combate com as forças da repressão ao movimento de resistência, e continua o trabalho na prisão [Zilio vuelve al dibujo y a la pintura sobre papel aún en el hospital, gravemente herido, luego de un combate con las fuerzas de la represión al movimiento de resistencia, y continúa el trabajo en la prisión]” (Duarte, 2009, p. 73).

En la concepción de Duarte sobre la producción prisional de Zilio se destacan las particularidades de su paleta. Se trata de la misma paleta de los constructivistas rusos que, en las primeras décadas del siglo XX, respondía a la limitación de los materiales de la industria gráfica, especialmente durante el periodo llamado “comunismo de guerra”. En el caso del artista brasileño, el uso de la paleta se explica por una identificación político-ideológica, dando por cuenta la “intromisión” de los ideales políticos del artista en su obra. La paleta de los constructivistas rusos también aparece en los trabajos de Antonio Dias durante los años 1964 a 1967 (Duarte, 2009). Este aspecto pictórico en la obra de Zilio es sostenido por Venceslau, quien además tiene en cuenta el marco histórico de la producción del artista. La autora destaca especialmente la polarización político-ideológica de la Guerra Fría y a nivel nacional, la deposición del gobierno de Goulart, la alianza entre la izquierda y los trabajadores, y el clima de acuerdos que permitió el golpe de 1964:

[...] a esquerda marxista, ainda que fragilizada após o Golpe, era uma das frentes em jogo e justifica a “identificação política” de artistas como Carlos Zilio, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Claudio Tozzi e muitos outros pela paleta de cores e identificação ideológica com o construtivismo russo, uma arte a serviço das lutas políticas socialistas de seu tempo [la izquierda marxista, aunque debilitada tras el golpe de Estado, fue uno de los frentes en juego y justifica la "identificación política" de artistas como Carlos Zilio, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Claudio Tozzi y muchos otros a través de su paleta de colores y su identificación ideológica con el constructivismo ruso, un arte al servicio de las luchas políticas socialistas de su tiempo]. (Venceslau, 2016, p. 58).

Durante su detención, su esposa Maria del Carmen le facilitaba materiales de dibujo y pintura con los que realizó los trabajos que conocemos actualmente (Miyada, 2025). Esta serie de dibujos fueron expuestos por primera vez en la muestra **Carlos Zilio: arte e política 1966-**

1976, en 1996. La exposición fue organizada por la curadora e historiadora del arte Vanda Mangia Klabin, en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, el Museo de Arte Moderno de São Paulo y el Museo de Arte Moderno de Bahía. Zilio exhibió trabajos inéditos como aquellos que fueron realizados durante los años en que estuvo preso desde 1970 hasta 1972 en los cuarteles de Vila Militar de Río de Janeiro. De acuerdo a Miyadi (2025), los dibujos realizados durante su detención son una extensión de la *Nova Figuração* con un mensaje explícito de denuncia que se articulaba con la práctica militante del artista. En una entrevista, el artista comenta las dificultades con las que enfrentó personalmente para exhibir los trabajos “prisionales” por sobre la voluntad de realizar una muestra que debía integrar la totalidad de su producción hasta ese momento:

Bom, durante algum tempo eu tive, assim, um certo pudor pessoal em mostrar esses trabalhos. Eu não me sentia à vontade, quer dizer, são trabalhos que ficaram – durante o tempo da minha cadeia, todos escondidos – debaixo da cama da Carminha, mais precisamente. E depois ficou uma coisa meio íntima. Fazia parte dos meus fantasmas. Eu achava que minha prática política tinha sido uma espécie de pré história individual, mas depois compreendi que havia uma continuidade, e essa continuidade eu acho que deve estar no meu trabalho e, até de alguma forma, na minha vida [bueno, durante un tiempo tuve cierta reticencia personal a mostrar estas obras. No me sentía cómodo; quiero decir, son obras que permanecieron —durante mi tiempo en prisión, todas ocultas— bajo la cama de Carminha, para ser más precisos. Y entonces se convirtió en algo íntimo. Era parte de mis fantasmas. Pensaba que mi práctica política había sido una especie de prehistoria individual, pero luego comprendí que había una continuidad, y creo que esa continuidad debe estar presente en mi obra y, de alguna manera, en mi vida]. (Cocchiarale et al., 1996)

En este período también comenzó a intervenir con tinta industrial los platos de comida que los funcionarios policiales le acercaban a la celda, con los que realizó una serie compuesta entre 1971 y 1972 (Figura 6). En los platos intervenidos hay una predominancia del color rojo como alegoría de la sangre y la violencia, probablemente vinculados a la experiencia de la tortura durante la prisión. En algunos de ellos un signo de interrogación ocupa la centralidad del plato lo que nos sugiere el estado de incertidumbre respecto a los destinos de la propia vida en el contexto prisional y la arbitrariedad de sus detentores sobre sí mismo. Otros elementos gráficos se encuentran presentes en relación explícita a la muerte, desde el uso de cruces, huesos, una calavera, y corazones rodeados de lo que se asemeja a sangre desparramada.

**Figura 6 - Prato (1972) de Carlos Zilio.**



Fuente: ZILIO, Carlos. Prato, 1972. Pintura sobre plato. Disponible en: <https://carlozilio.com/anos-70/>.

El clima de represión y la censura impuestos por la dictadura así como el sistema de distribución de arte, fueron aspectos que caracterizaron el escenario político, social y cultural sobre el que muchos artistas desarrollaron su posicionamiento crítico. Mientras el arte de vanguardia revitalizó el espíritu de lucha de algunos artistas, en otros el arte presentaba límites para la transformación de la realidad política. Un ejemplo de este último punto es el distanciamiento del campo del arte por parte de Carlos Zilio, quien a finales de la década de 1960 decidió dedicarse exclusivamente a la política. En el caso de Sérgio Ferro, los mismos límites fueron tomados como una oportunidad de aprovechar el poco entendimiento artístico que poseían los censores para manifestar su posicionamiento crítico (Forti, 2014).

El pintor, arquitecto y profesor brasileño Sérgio Ferro fue otro de los artistas presos por la dictadura que trabajó en su producción artística durante la prisión. A pesar de la similitud de la experiencia prisional, ambos artistas se diferencian en sus elecciones artísticas y políticas. En su trabajo de maestría sobre la producción artística de Ferro y Zilio, Forti se concentra en algunos elementos en común:

[...] primeiro, a escolha da crítica política e social como temática e a utilização do objeto artístico como arma, como instrumento de luta na segunda metade dos anos 1960 – ponto comum com vários artistas da vanguarda brasileira do período –, segundo, a filiação a uma organização de

esquerda armada – opção que marca a diferença entre suas experiências e a maioria das pessoas do campo artístico –, e terceiro, a volta da produção artística dentro da prisão que adquiriu un valor documental [en primer lugar, la elección de la crítica política y social como tema y el uso del objeto artístico como arma, como instrumento de lucha en la segunda mitad de la década de 1960 – un punto en común con varios artistas de vanguardia brasileños de la época –; en segundo lugar, la afiliación a una organización armada de izquierda – una opción que marca la diferencia entre sus experiencias y las de la mayoría de las personas en el ámbito artístico –; y en tercer lugar, el retorno de la producción artística dentro de la prisión, que adquirió un valor documental]. (Forti, 2014, p. 156).

La exposición **Carlos Zilio: uma retrospectiva de 60 anos de criação – A querela do Brasil** se encuentra abierta desde el 25 de marzo hasta el 6 de julio de 2025 en Itaú Cultural (IC), en São Paulo, abarcando todas las fases del artista, como militante político, inclusive las obras producidas durante la prisión, hasta su retorno al país después del doctorado en París. De esta manera, la muestra recorre casi la totalidad de la producción de Zilio entre los años 1966 y 2022, reuniendo casi 100 obras curadas por Paulo Miyada. Un artista como Zilio que posee una extensa obra plástica pero además teórica, exige un trabajo más atento aún sobre las condiciones de producción que integran su reflexión sobre la historia del arte brasileño. Como señala Miyada, “[p]ara lidar com suas viradas estéticas, é preciso ter em mente seus compromissos éticos” (Miyada, 2025, p. 45). Tratándose de un artista que incluyó las discusiones más álgidas de la época sobre el sistema del arte en su obra, la curaduría no pierde de vista la articulación de Zilio como profesor, artista e investigador, una vez que el nombre de la muestra lleva el título de su tesis doctoral en París. El catálogo de la exposición agrupa un conjunto de textos que dan cuenta del trabajo de Zilio, tanto en su atelier como en el aula universitaria. Luego del texto de apertura de Miyada, continúa el profesor y curador Guilherme Bueno quien escribe a partir de su experiencia como auxiliar, investigador y asistente del artista. También textos de la investigadora y curadora colombiana Ileana Pradilla Ceron, los artistas Gustavo Speridião, Bruno Miguel y Vijay Maia Patchineelam.

### 3. 3. 1. 1 Lute (1967)

En 1967 Carlos Zilio realiza una de sus obras más conocidas y emblemáticas, **Lute** (Figura 7), que marca el inicio de una experiencia que lo incluye en el grupo de artistas que se involucraron con la militancia política armada (Venceslau, 2016). La obra se compone de una marmita con la palabra “luche” que debería ser distribuida como si se tratase de un panfleto en las puertas de las fábricas, teniendo en cuenta que en esa época el artista se encontraba envuelto

en acciones políticas que habían implicado la distribución de panfletos contra el Fondo Monetario Internacional en 1967 (Cocchiarale et al., 1996).

Depois da Marmita, em 1967, não podemos mais acompanhar a trajetória política de Zilio dentro deste universo artístico, senão por sua carreira de militância estudantil e armada que, por volta de 1968 passou a se dedicar ao obedecer seu próprio imperativo de “lute” [después de la marmita, en 1967, no podemos más acompañar la trayectoria política de Zilio dentro de este universo artístico, sino por su carrera de militancia estudiantil y armada que, cerca de 1968 pasó a obedecer su propio imperativo de “luche”]. (Venceslau, 2016, p. 73)

**Figura 7 - Lute (1967) de Carlos Zilio.**



Fuente: ZILIO, Carlos. Lute, 1967. Serigrafía sobre resina y película plástica en caja de aluminio. Disponible en: <https://carlozilio.com/anos-60/>.

La necesidad del artista por otorgarle un estatus político a su trabajo estético se manifiesta en esta etapa en la que ya habían ocurrido las muestras más emblemáticas de la vanguardia artística brasileña de la década del 60. La marmita se trató de una confluencia de la dicotomía entre el movimiento político estudiantil y el trabajo artístico, en donde Zilio comienza a tener mayor consciencia de que su actuación como artista no atendía a sus objetivos.

La emblemática obra fue expuesta por última vez en la retrospectiva de 60 años del artista. Reflexionando sobre esta obra, el curador de la muestra asevera “[e]m algum momento após a prototipagem da peça e sua multiplicação, Zilio considerou que a sintaxe da arte estava aquém das urgências e necessidades imediatas do momento” [en algún momento después del prototipo de la pieza y su multiplicación, Zilio consideró que la sintaxis del arte era acotada en

relación a las urgencias y necesidades inmediatas del momento] (Miyada, 2025, p. 31). El posicionamiento de Zilio encuadra en las preocupaciones de artistas e intelectuales de la década de 1970 en la medida que, como señala Cardoso (2007), los lenguajes artísticos tendían a reflejar temas de la guerrilla, la acción armada y la violencia revolucionaria.

[...] o horizonte da ação armada como resposta ao regime impunha uma avaliação pessoal e coletiva sobre o uso da violência: havia uma diferença entre a decisão de escrever panfletos, fazer filmes e peças de teatro ou entrar para a clandestinidade, receber treinamento paramilitar e empreender ações armadas [el horizonte de una acción armada como respuesta al régimen exigía una valoración personal y colectiva del uso de la violencia: existía una diferencia entre la decisión de escribir panfletos, hacer películas y obras de teatro, o pasar a la clandestinidad, recibir entrenamiento paramilitar y emprender acciones armadas]. (Cardoso, 2007, p. 239).

Desde la perspectiva del artista, se trataba de un proyecto impotente para tratar los problemas de la realidad política, afincado únicamente en el “imaginario” artístico más que en la potencialidad del trabajo artístico.

[...] lembro-me claramente de uma reunião para tratar do boicote da Bienal de São Paulo em que havia uma proposta da Lygia Clark que era a de fazer um happening, como se dizia, em frente à Bienal etc. Eu dizia: “Não, isso não leva a nada...”. Então, me perguntaram: “O quê que você quer? Fazer guerrilha?” Eu parei e disse: “É! Fazer guerrilha” [recuerdo perfectamente una reunión para discutir el boicot a la Bienal de São Paulo, donde Lygia Clark propuso organizar un happening, como lo llamaban, frente a la Bienal, etc. Dije: "No, eso no llevará a ninguna parte..." Entonces me preguntaron: "¿Qué quieres? ¿Emprender una guerra de guerrillas?" Me detuve y dije: "¡Sí! ¡Emprender una guerra de guerrillas!"]. (Cocchiarale et al., 1996).

Duarte también nos sugiere prestar atención a la influencia de la Nueva figuración en la concepción de la “forma” en la obra de Zilio. Sin dudas, hay dos periodos marcados en la producción del artista: aquellos trabajos “conceptuales” de la primera mitad de la década del 70, y los que se identifican con la Nueva figuración. En este último punto, el crítico parece referirse a la obra titulada **Massificação (João)** que Carlos Zilio realizó en 1966 (Figura 8):

O relógio de ponto, que critica o universo do trabalho alienado submetido ao ritmo cotidiano, onde não há lugar para a subjetividade, apresenta-se numa forma geometricamente ordenada. Do mesmo modo, os rostos sem identidade, como fragmento da multidão anônima, reconhecida apenas pelos seus números, não fogem à regra. Aqui, geometria e crítica andam de mãos dadas para construir a forma [el reloj, que critica el mundo alienado del trabajo sometido al ritmo cotidiano donde no hay lugar para la subjetividad, se presenta en una forma geométricamente ordenada. Del mismo modo, los rostros sin identidad, fragmentos de la multitud anónima, reconocidos solo

por sus números, no son una excepción. Aquí, geometría y crítica se entrelazan para construir la forma]. (Duarte, 2009, p. 74).

**Figura 8 - *Massificação (João)* (1966) de Carlos Zilio.**



Fuente: ZILIO, Carlos. *Massificação (João)*, 1966. Técnica mixta. Disponible en: <https://carloszilio.com/anos-60/>.

El curador de **A querela do Brasil**, advierte que en esta obra la repetición de los nombres se presenta como una metáfora de la alienación y la masificación de los trabajadores expropiados de los medios de comunicación. El artista incorpora su propio nombre hacia el final del cuadro, en su vértice inferior izquierdo, aunque esta vez de color distintamente rojo, lo que podría señalarnos una hipótesis de emancipación de los mecanismos de alienación mediante el trabajo creativo. No obstante, esta posibilidad permanece en un estado de ambigüedad dado que su nombre se encuentra entre los tantos João listados en el cuadro (Miyada, 2025).

Duarte concluye afirmando que el vínculo entre el arte y la política conforma un todo unificado en los trabajos de Zilio. El crítico le atribuye a la forma una facultad organizativa de otros elementos que se incorporan a la obra.

Esse elemento organizador da forma, por sua vez, a ser impregnado do elemento crítico, como se ali, de modo caricaturalmente esquemático, mais do que nos ícones e figuras, estivessem em exposição os modelos a que podem ser reduzidas as regras de dominação totalitária da vida no ritmo de trabalho das sociedades industriais [este elemento organizador de la forma, a su vez, debe estar imbuido del elemento crítico, como si allí, de forma esquemática y caricaturesca, más que en los iconos y figuras, se exhibieran los modelos a los que se pueden reducir las reglas de dominación totalitaria de la vida en el ritmo de trabajo de las sociedades industriales]. (Duarte, 2009, p. 74).

Aunque **Estudo 9** (Figura 9) se trata de una obra que excede a nuestro marco temporal ya que fue realizada en 1970, es importante al menos mencionarla por el valor documental que

contiene en la narrativa sobre la experiencia prisional del artista. En esta obra se pone de manifiesto el testimonio de experiencias límites entre la vida y la muerte, la angustia y la tortura sufridas en primera persona. Venceslau (2016) resalta los elementos pictóricos que refieren a la utilización de técnicas de tortura por las fuerzas policiales a presos políticos durante la dictadura con el propósito de obtener información o como castigo por la participación en actividades “subversivas”:

O rosto que gritava “Lute” figura ali cadavérico e com expressão amedrontada. O imperativo à luta foi substituído por “Aaaaiiii” em vermelho “gritante”. De mesma cor, dividindo o plano central do desenho, um pênis é representado, conectado a dois cabos, um com “-“ de negativo e outro com “+” de positivo, como uma referência às baterias utilizadas para carga de choques elétricos, apontadas no recente Relatório da Comissão Nacional da Verdade e em estudos como Brasil Nunca Mais [el rostro que gritaba «¡Pelea!» aparece representado como cadavérico y con expresión de terror. El imperativo de luchar ha sido sustituido por un “Aaaaiiii” rojo y estridente. En el mismo color, dividiendo el plano central del dibujo, se representa un pene conectado a dos cables, uno con un «-» para negativo y el otro con un «+» para positivo, en referencia a las baterías utilizadas para cargar descargas eléctricas, como se señala en el reciente Informe de la Comisión Nacional de la Verdad y en estudios como Brasil Nunca Más]. (Venceslau, 2016, p. 96).

**Figura 9 - Estudio 9 (1970) de Carlos Zilio.**



Fuente: ZILIO, Carlos. Estudio 9, 1970. Dibujo. Disponible en: <https://carlozilio.com/anos-70/>.

### 3. 4 Claudio Tozzi

El destino de un texto es una cosa. Las apuestas que esconde son otra.

Jacques Rancière, **El inconsciente estético**

Claudio Tozzi (São Paulo, 1944) comenzó su trayectoria artística en la década de 1960, apropiándose de objetos, imágenes periodísticas, cómics y fotografías de contenido social. A partir de 1963 cuando una obra gráfica suya fue premiada en el concurso para el póster del XI Salón Paulista de Arte Moderno (Magalhães, 1989, p. 16). Se formó en el Colegio de Aplicación de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo (1956-1962) y en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la misma universidad (1964-1969), en donde tuvo de profesores a los artistas brasileños Sérgio Ferro y Flávio Império.

La discusión sobre la intervención del arte sobre la realidad social también era parte de las preocupaciones de Tozzi. Fábio Magalhães señala que la utilización de grandes dimensiones explica la búsqueda del artista por alcanzar espacios altamente frecuentados, así como la presencia de textos en sus obras busca reforzar el contenido semántico. El crítico de arte entiende que la obra de Tozzi no puede comprenderse aisladamente de su contexto histórico. De lo contrario, se trataría de una lectura inacabada y distante de los significados que permitieron su elaboración (Magalhães, 1989).

Las producciones de la década de 1960 demuestran la investigación iconográfica llevada a cabo por el Tozzi, una vez retiradas las imágenes de diarios y revistas en un laboratorio para luego ser tratadas para lograr los altos contrastes que caracterizan a sus obras. Desde sus primeras obras trabajó con referencias del mundo urbano, utilizando en su pintura íconos inmediatamente reconocibles, como el Che Guevara, astronautas, el Bandido Da Luz Roja, entre otros. El proceso de elaboración de sus trabajos requería el cuidado del artesano. La imagen era reducida en sus elementos esenciales a través del dibujo en un papel vegetal translúcido superpuesto a la foto, alterando su escala original y disminuyendo las sombras, lo que le otorga un gran impacto visual.

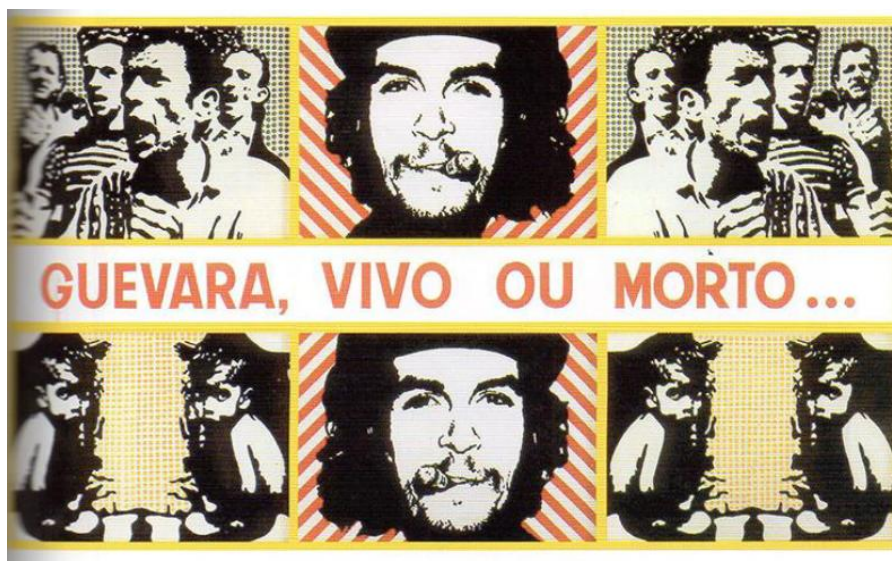
#### 3. 4. 1 Guevara vivo ou morto (1967)

El IV Salón de Arte Moderno de Brasilia en 1967 fue escenario artístico de uno de los enfrentamientos directos con el régimen militar, tratándose del primer evento abiertamente

censurado por la dictadura, lo que se repetiría luego con la II Bienal Nacional de Bahía. Luego de que los militares cerraron la muestra, el crítico Frederico Morais, quien se encontraba a cargo de la coordinación del evento, consultó con el jurado del salón decidiéndose por la cancelación del evento para evitar que más obras fuesen censuradas o removidas por la dictadura (Forti, 2014). Sin embargo, a pesar de haber sido cancelada, contó con un saldo de diez obras confiscadas por la dictadura y la detención de sus organizadores.

El foco del conflicto fue la censura de la obra **Guevara vivo ou morto** (1967) (Figura 10) del artista paulista de 23 años. La obra censurada forma parte de una serie que el artista realizó el día después de la muerte del guerrillero argentino Ernesto “Che” Guevara de la Serna el 11 de octubre de 1967.

**Figura 10 - Guevara, vivo ou morto (1967) de Claudio Tozzi.**



Fuente: TOZZI, Claudio. Guevara, vivo ou morto, 1967. Pintura. In: MAGALHÃES, Fábio. **Obra em Construção: 25 Anos de Trabalho de Claudio Tozzi**. Rio de Janeiro: Revan, 1989.

**Figura 11 - Detalle de Guevara vivo ou morto (1967) de Claudio Tozzi violentada.**



Fuente: TOZZI, Claudio. Guevara, vivo ou morto, 1967. Pintura. MAGALHÃES, Fábio. **Obra em construção: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi.** Rio de Janeiro: Revan, 1989.

Luego de recuperar la obra mediante la Secretaría de Estado de la Cultura, el artista tuvo que reparar los daños había sufrido la imagen del rostro de Guevara (Figura 11), violentada con notables perforaciones y marcas negras sobre la totalidad del cuadro (Medeiros, 2017, p. 57). Cuando ocurre el ataque a **Guevara vivo ou morto** en 1967, Tozzi se encontraba comprometido activamente con los problemas sociales y políticos de la época. De acuerdo a la investigación de Magalhães, la obra del artista fue violentada por sectores opositores a la identificación política de Tozzi.

[...] sofre um atentado e é praticamente destruída por um grupo de extrema direita, num processo de radicalização ideológica e de agressividade crescentes, sobretudo naquele ano, marcado pelas lutas estudantis contra a ditadura, pelos movimentos de massa que procuraban restaurar a democracia e, por outro lado, pelo golpe dentro do golpe, com a promulgação do Ato Institucional n. 5 [sufrir un ataque y queda prácticamente destruida por un grupo de extrema derecha, en un proceso de creciente radicalización ideológica y agresividad, especialmente en ese año, marcado por las luchas estudiantiles contra la dictadura, por los movimientos de masas que buscaban restaurar la democracia y, por otro lado, por el golpe dentro del golpe, con la promulgación del Acto Institucional N° 5]. (Magalhães, 1989, p. 33).

Luego del AI-5, Morais relata un conflicto del mismo carácter respecto de la obra **Penhor da igualdade** del artista Lincoln Volpini Spolaor en el IV Salón Global en 1976. La

obra fue retirada por orden de la policía bajo la justificación de promover contenido subversivo. Los integrantes del jurado fueron citados a prestar testimonio en la ciudad de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, además de funcionarios de la Red Globo del estado. Entre ellos, se encontraban Frederico Morais, Mário Cravo Júnior (quien se negó y fue llevado violentamente de su casa), Carybé y Rubens Gerchman. El artista describió su obra como una reflexión sobre la contradicción que demuestra la realidad social sobre el tipo de país que exhibe la propaganda de Brasil como un lugar justo. Por su parte, Morais relata que la policía le solicitó una explicación de los criterios estéticos con los que se juzgaron las obras, el contenido del trabajo de Volpini y las convicciones políticas propias y las de los testimoniados. A pesar de las explicaciones, tanto el artista como los integrantes del jurado fueron encuadrados en los artículos 45 y 47 del Decreto-Ley n. 989/69. El artista fue penado como autor del delito, mientras que los demás como coautores (Morais, 2004, p. 20).

Según se lee en una nota del 29 de julio de 1978 en el **Jornal do Brasil**, la policía dictaminó que la obra de Volpini Spolaor apoyaba a la guerrilla de Pará, sobre todo por la frase explícita “Viva a Guerrilha do Pará 73”.

Para a polícia, “o pedaço de madeira representa a Bandeira Nacional, a corda é na realidade um arame farpado. Um exame com lupa, sobre a parede ao fundo do quadro, mostrou que nela está escrita uma frase de apoio à guerrilha do Pará” [según la policía, "el trozo de madera representa la bandera nacional, la cuerda es en realidad alambre de púas. Un examen con lupa, en la pared al fondo de la pintura, mostró que en ella está escrita una frase que apoya al movimiento guerrillero en Pará"]. (Jornal do Brasil, 1978).

La denuncia sobre la pieza de Volpini fue objeto de un conjunto de interpretaciones por parte del procurador militar a lo largo de seis páginas. Lo que nos interesa resaltar de las consideraciones de Morais es no sólo la experiencia de la censura en el medio artístico sino también las reflexiones que extrae a partir de la interpretación del procurador militar sobre una obra de arte (Morais, 2004). El crítico de arte encuentra una oportunidad para discutir sobre la “forma” de la obra de arte y su contenido verbal, descriptivo y/o literario. En esta oportunidad el funcionario militar actuó como un crítico “a la antigua”, como quien no veía en la obra de arte los aspectos “formales” sino su contenido. Morais denuncia la interpretación puramente literaria que realiza el militar sobre el contenido de la obra porque restringe la multiplicidad de significaciones a partir de un juicio personal sobre el sentido de ésta. Está claro que la función de crítico de arte que ocupa el procurador militar en su denuncia, no encuadra con la noción de una crítica de arte como ejercicio de la duda intelectual (Morais, 2004, p. 24).

A principal e maior conquista da arte do século XX foi justamente a autonomia plena dos valores formais, que sempre estiveram encobertos, ao longo dos séculos, por seu conteúdo anedótico ou descritivo, o que levou a interpretações falsamente moralistas do conteúdo ético ou político de obras de um passado recente ou remoto. Uma verdadeira obra de arte jamais poderá ser reduzida àquilo que é descrito na imagem [el principal y mayor logro del arte del siglo XX fue precisamente la plena autonomía de los valores formales, que durante siglos habían permanecido ocultos por su contenido anecdótico o descriptivo, lo que conducía a interpretaciones falsamente moralistas del contenido ético o político de obras del pasado reciente o lejano. Una verdadera obra de arte jamás puede reducirse a lo que se representa en la imagen]. (Morais, 2004, p. 22).

En el prefacio de **História do desenvolvimento do drama moderno**, escrito entre 1908 y 1909, titulado **Reflexões sobre a sociologia da literatura**, Lukács sostiene que el arte alcanza su carácter social a través de la forma. Su propia definición sobre el tema nos advierte que se trata de “una realidade anímica que participa ativamente na vida da alma e, como tal, não somente desempenha um papel como fator que atua sobre a vida e transforma as vivências, mas, ainda, também como fator estruturado pela vida [una realidad anímica que participa activamente en la vida del alma y, como tal, no solamente desempeña un papel como factor que actúa sobre la vida y transforma las vivencias, sino también como factor estructurado por la vida]” (Lukács, 1981, p. 175). Una afirmación como la anterior en relación a la forma, expresa su importancia en la concepción del contenido, lo que implica que la visión formal del artista no consiste en una formulación aislada e inmediata a la creación artística, sino que constituye un elemento de su “vida anímica” (Lukács, 1981, p. 174) como también de la perspectiva general que éste posee sobre la existencia. Dice Lukács que una obra de arte se concibe a partir de una toma de posición concreta del autor ante los grandes problemas de la humanidad y las luchas históricas de su presente, por lo que su representación formal debe expresar adecuadamente ese contenido. Refiriéndose a las formas de la literatura, aunque válido para otras formas del arte, el autor escribe:

[a]s formas da literatura correspondem aos modos típicos pelos quais se manifesta a nossa relação com o destino; mas o quadro geral do que qualificamos como destino, a intensidade como o sentimos e a modalidade como o valorizamos—tudo isto é determinado pela vida [las formas de la literatura corresponden a los modos típicos por los cuales se manifiesta nuestra relación con el destino; pero el cuadro general de lo que calificamos como destino, la intensidad como lo sentimos y la modalidad como lo valoramos—todo esto es determinado por la vida]. (Lukács, 1981, p. 175).

En relación a este punto, Lukács reflexiona sobre el discernimiento de temas que la existencia ofrece a la literatura. ¿Es razonable abarcar todas las posibilidades de expresión, externas e internas<sup>41</sup>, de una época? ¿Cuáles excluir? Existen temas que, bajo la condición de alcanzar un efecto recíproco, “por sua raridade não se poderia exigir de nenhum público e, certamente, de nenhum escritor [por su rareza no se podría exigir de ningún público y, ciertamente, de ningún escritor]” (Lukács, 1981, p. 175). Algunos de estos interrogantes se vislumbran en la vanguardia artística brasileña de los 60’.

A pesar de la censura, Tozzi utilizó la repercusión del enfrentamiento con los censores como una oportunidad para divulgar su trabajo invirtiendo la lógica de la censura ya que le otorgó un carácter más público a su obra (Medeiros, 2017). El aspecto de la comunicabilidad masiva es una preocupación constante en el trabajo del artista, y un elemento central que le permitió comprender los canales de distribución más funcionales a su propósito de difundir a gran escala figuras “anti-héroes”, como también la estética publicitaria y del cómic. Si tomamos de referencia la serie **O Bandido da Luz Vermelha** (1967) o la obra censurada en Brasilia, **Guevara, vivo ou morto** (1967), es posible encontrar una filiación estética del artista brasileño con los artistas pop americanos.

Los primeros trabajos de Tozzi en los inicios de la década del 60 consistían en el montaje de diversos materiales y elementos gráficos a partir del uso de plantillas sobre madera, que luego era sometida a un proceso de combustión resultando en una superficie amalgamada, desgastada y oscurecida (Medeiros, 2017, p. 51). El uso de altos contrastes era una característica de la producción cultural de la época: desde las tapas de discos, revistas y libros hasta las portadas de películas y obras de artistas visuales.

O apreço de Claudio Tozzi pelo uso da fotografia alto contrastada como fonte em seus trabalhos dos anos 1960 pode ser compreendida em relação com a cultura visual urbana, dos meios de comunicação de massa, do design gráfico brasileiro do período [la apreciación de Claudio Tozzi por el uso de la fotografía de alto contraste como fuente de inspiración en su obra de los años sesenta puede entenderse en relación con la cultura visual urbana, los medios de comunicación de masas y el diseño gráfico brasileño de esa época]. (Medeiros, 2017, p. 51).

El fotógrafo norteamericano Joseph Scherschel realizó una serie de tomas de Guevara para la revista *LIFE*. Luego de encontrar una vasta similitud con la obra de Tozzi por las que incorpora el rostro del guerrillero, es posible afirmar que el artista trabajó con la fotografía del

---

<sup>41</sup> En relación a las nociones “externas” e “internas”, Lukács se refiere a la primera como a aquellos acontecimientos externos y a la potencia expresiva para colocar acontecimientos internos, como los sentimientos, gestos, pensamientos, valores de una persona, etcétera (Lukács, 1981, p. 175).

americano. El rostro en primera plana del guerrillero argentino sería un elemento recurrente no sólo en la obra del artista sino de las producciones artísticas de la década. La utilización del “rostro” como recurso estético se encuentra fácilmente en referencias que circulaban en la cultura popular de la época, lo que nos permite establecer una relación con la serie **Multidão** de Tozzi y la relevancia que adquiere el rostro del “Che” Guevara. Algunos ejemplos son los pósteres de las películas del bahiano Glauber Rocha, tales como **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964) y **Terra em Transe** (1967), la tapa del disco de Gilberto Gil que lleva su mismo nombre (1967), el disco **Caetano Veloso** (1963) o hasta el emblemático disco **With The Beatles** (1963) de The Beatles, que retrata la imagen de los cuatro integrantes.

En la producción de Tozzi es posible identificar al menos tres fuentes retratísticas de Guevara: **Guerrilheiro Heroico** (1960) del fotógrafo de la Revolución Cubana, Alberto Korda; las imágenes tomadas por Joseph Scherschel en 1959, y las de Guevara muerto tomadas por Freddy Alborta y Gustavo Villoldo (Medeiros, 2014).

Además de su trabajo como artista, Tozzi se vinculó a la política desde el inicio de sus estudios universitarios en la Universidad de São Paulo donde tuvo como profesores a Sérgio Ferro y Flávio Império, quienes lo llevaron a participar de la Acción Libertadora Nacional de los militantes políticos Carlos Marighella y Joaquim Camara Ferreira. Es en este espacio universitario que ocupó un papel fundamental en la difusión cultural y el arte en relación a las demandas sociales de la época. Particularmente, el grupo de “artistas-arquitectos” de la FAU-USP conformado por Sérgio Ferro, Maurício Nogueira Lima, Flávio Império, Vera Ilce, Samuel Szpiegel y Claudio Tozzi, se interesó por el lenguaje del *Pop Art* a pesar de las reticencias a asumirlo en su totalidad por su vinculación con la sociedad de consumo y el capitalismo norteamericano. Al mismo tiempo, se estableció una red entre el grupo de artistas de la FAU con el Curso de Formación de Profesores y Diseño del MASP, en el que Flávio Motta promovió la incorporación de elementos del *Pop Art* a sus producciones (Oliveira, 1993). Los espacios que frecuentaba el artista eran altamente politizados, y el arte pop formaba parte de las discusiones contemporáneas en la vanguardia artística como una nueva forma de figuración en relación a la tendencia del abstraccionismo geométrico e informal que habían predominado en los años cincuenta (Magalhães, 1989). En este escenario se entiende que Tozzi contaba con un entorno social notablemente interesado por el lenguaje pop, además del espíritu político que compartía con sus colegas, lo que definió los rasgos de su producción en la década de 1960. Según afirma el crítico Fábio Magalhães, estos espacios también eran frecuentados por artistas disidentes en el campo de la música popular, como Chico Buarque de Hollanda, Gilberto Gil y Caetano Veloso.

Na velha FAU, como hoje é chamada, fermentavam os sonhos de liberdade e de profundas transformações culturais. Tanto se discutia política e se projetava a revolução socialista, como se radicalizam posições a respeito dos caminhos da bossa-nova e da cultura brasileira [en la antigua FAU, como se la conoce ahora, se gestaron sueños de libertad y profundas transformaciones culturales. Se debatía sobre política, se proyectaba la revolución socialista y se radicalizaban las posturas sobre el rumbo de la bossa nova y la cultura brasileña]. (Magalhães, 1989, p. 16).

Claudio Tozzi pretendía encontrar un camino propio del arte pop brasileiro situándose en el contexto social y político de su tiempo. La sensibilidad política del artista lo llevó en su juventud a vincularse con organizaciones clandestinas y con el movimiento estudiantil. Esto ayuda a explicar su aproximación a la figura de Guevara en la obra **Guevara vivo ou morto**, así como otros trabajos, entre ellos la ilustración realizada para la Editorial Base de la Acción Libertadora Nacional y **Guevara/Guerrilha**, que posteriormente dio origen a la bandera “Guevara”, encargada por Hélio Oiticica a Claudio Tozzi y Marcello Nietzsche para ser presentada en el evento **Bandeiras e Estandartes** en la Plaza General Osório de Río de Janeiro en 1968 (Medeiros, 2017).

Teniendo en vista la activa participación política de Tozzi en espacios asociados con la izquierda, y el uso recurrente en su obra de figuras abiertamente opuestas a los principios promovidos por el Estado de Seguridad Nacional, sus pinturas se vuelven una “protesta” contra la censura, la dictadura y la violencia, a la vez que entremezcla elementos de lo cotidiano. Munari señala el aspecto social del arte pop que cautivó a Tozzi, más que el elemento del consumo que comúnmente lo caracteriza:

Um fato porém sempre foi evidente, sua obstinação em trabalhar com a forma. Mesmo quando se agradou da *pop art*, sua atenção era dirigida, apreensivamente, para a forma e sua temática contempla mais o social do que o consumo (apanágio da *pop*) [un hecho, sin embargo, siempre fue evidente: su obsesión por trabajar con la forma. Incluso cuando apreciaba el arte pop, su atención se dirigía, con cierta aprensión, a la forma, y sus temas se centraban más en lo social que en el consumo (un sello distintivo del arte pop)]. (Munari, 2005, p. 47).

Según Leila Kiyomura y Bruno Giovanetti (2005), el trabajo del artista paulista se alimentaba de las noticias del momento al punto de que su trabajo adoptó un carácter “periodístico”. La metodología de Tozzi consistía en fotografiar manifestaciones políticas de trabajadores además de utilizar las imágenes y noticias de los periódicos, con el propósito de incorporar las demandas sociales de su propio país como las internacionales.

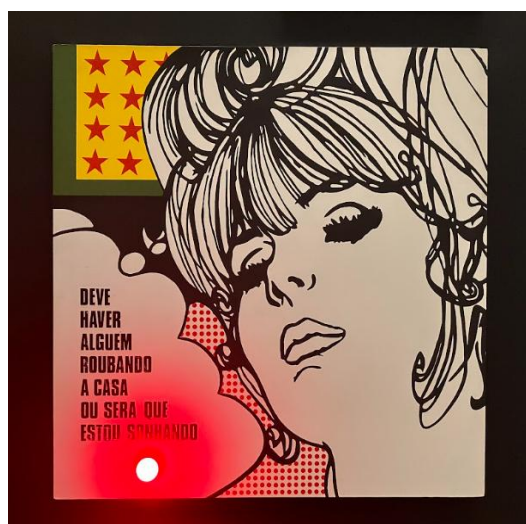
These works embodied an in-depth transformation of the traditional language of painting. One of the characteristics of the nouvelle figuration and of pop art in Brazil was the use of specific aspects of the political and social conditions that prevailed during the military dictatorship [estas obras encarnaron una profunda transformación del lenguaje tradicional de la pintura. Una de las características de la nouvelle figuration y del arte pop en Brasil fue el uso de aspectos específicos de las condiciones políticas y sociales que prevalecían durante la dictadura militar]. (Tate Modern, 2015).

El artista sugiere que su obra refleja el encuentro entre arte y vida, una relación a partir de la cual incorpora individuos, imágenes y situaciones recurrentes en los medios de comunicación: estudiantes detenidos, protestas sociales por la libertad sexual, la guerrilla y el Che Guevara. Su trabajo integra materiales de orígenes diversos produciendo una polifonía de voces heterogéneas, complementándose por el vínculo entre medios de comunicación e individuo (Medeiros, 2017). Su método implica la exposición de imágenes fotográficas a una fuente de luz que, realzando los contrastes de la imagen, permite la copia en papel vegetal a una escala mayor hasta realizar una pintura acabada sobre el dibujo original. De esta manera el artista lograba una reproducción casi mecánica de las imágenes de los periódicos (Medeiros, 2017). Reconociendo la influencia del concepto duchampiano del *ready-made*, por el que se apropia de imágenes para luego adaptarlas a las circunstancias inmediatas del artista, Tozzi realiza experimentos plásticos con diversos soportes y elementos como fotocopias o películas en Super8. El artista describe su procedimiento de trabajo de la siguiente manera:

I had a routine that was similar to that of journalists: I used to do iconographic research using pictures I had taken as well as material that was published in the media. Their meaning was then transformed and incorporated to painters' language [tenía una rutina similar a la de los periodistas: realizaba investigación iconográfica utilizando fotografías que yo misma había tomado, así como material publicado en los medios. Su significado se transformaba y se incorporaba al lenguaje pictórico]. (Tate Modern, 2015).

Kiyomura y Giovanetti describen la pretensión del artista en transformar sus obras en poderosos portavoces de la masa a partir de la articulación entre masividad y comunicación, otro elemento común del *pop art*. Sus trabajos nos aproximan a la frescura de los acontecimientos pasados a partir de las noticias que circulaban abiertamente y las figuras más popularizadas por los medios. El uso de un lenguaje de alcance masivo se exhibe notablemente en obras como **O Bandido da Luz Vermelha** (Figura 12) y **A Guerra Acabou** (Kiyomura; Giovanetti, 2005).

**Figura 12 - O Bandido da luz vermelha (1967) de Claudio Tozzi.**



Fuente: TOZZI, Claudio. O Bandido da luz vermelha, 1967. Tinta al óleo y acrílica sobre fibrofácil. Archivo personal de la autora.

El trabajo de Tozzi se diferencia con la producción de su contemporáneo Carlos Zilio, no sólo por la metodología de trabajo sino también por la exploración de los temas sociales. Mientras que en la obra de Zilio se percibe una sociedad de masas dominada, en el trabajo de Tozzi la masa asume una fuerza activa (Venceslau, 2016). Este aspecto es señalado por Venceslau (2016, p. 67):

A ideia central, no entanto, se encontrava: Zilio parecia querer encorajar a transformação política e social do povo evidenciando a negatividade do status quo, enquanto Tozzi preferia se enveredar pelo reforço na positividade das pequenas ações já existentes, como as mobilizações de protesto ao Regime [la idea central, sin embargo, era clara: Zilio parecía querer fomentar la transformación política y social del pueblo resaltando la negatividad del statu quo, mientras que Tozzi prefería centrarse en reforzar los aspectos positivos de las pequeñas acciones existentes, como las movilizaciones de protesta contra el Régimen].

El arte pop estadounidense impactó notoriamente en el trabajo del artista paulistano de finales de la década de 1967, sobre todo a partir de la producción de Roy Lichtenstein y Andy Warhol (Medeiros, 2017). El mecanismo de Warhol consistía en reproducir casi mecánicamente la misma imagen, una y otra vez, utilizando la técnica de la serigrafía para lograr una perfecta uniformidad en las series. Generalmente, se trataba de reproducciones frontales, productos industriales de la vida norteamericana, eventos fatídicos (como es el caso de la obra **129 Die**) o retratos de estrellas hollywoodenses. Cuando consistía en retratos, Warhol acostumbraba a reproducir la misma imagen en diversos colores. Así es que el artista realizó

obras como el **Díptico de Marilyn Monroe** (1962) que comprende de veinticinco copias de la misma imagen en color a la izquierda y, en blanco y negro, a la derecha; las 32 copias de *Latas de Sopa Campbell's* (1962) o las famosas imitaciones de las **Brillo Box** (1964). La repetición se convirtió en uno de los rasgos fundamentales de la estética de Warhol.

En el célebre ensayo **La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica** (1933) de Walter Benjamin, se lee una fructífera reflexión crítica sobre las transformaciones en el campo del arte y los medios de reproducción técnica. Benjamin observa en el surgimiento de la industria cultural un proceso de destrucción de la obra de arte autónoma debido a la reproducción técnica del trabajo artístico. Su tesis acaba confirmando que el progresivo perfeccionamiento de la técnica acabó en la pérdida del aura de la obra de arte.

Según la perspectiva del filósofo berlinés, la condición de reproducibilidad de la obra de arte moderna subraya la pérdida del aura que anteriormente la elevaba por encima del mundo profano del espectador, sabiendo que el fundamento tradicional de la obra de arte en la antigüedad es el culto, entre la magia y la religión. Por esto mismo, el aura (y su valor de autenticidad) es inseparable de la función ritual. Ahora bien, si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado.

Benjamin inicia su ensayo afirmando que si bien la reproducción de las obras de arte ha sido una constante a lo largo de la historia, la condición técnica del trabajo artístico representa una novedad: por ejemplo, el grabado a través de la reproducción gráfica, la escritura por medio de la imprenta, la litografía o la fotografía. En estos casos, el filósofo entiende que la reproducción técnica frustra la autenticidad de la obra en la medida que obstruye la existencia original, única y espacial del trabajo artístico. Aún si se tratase de una copia perfecta de la realidad, la autenticidad no es un aspecto reproducible y su reproducción afecta de igual modo a la existencia del “aquí y ahora” de la obra de arte. En efecto, el reverso de la aparición única de una obra es el fenómeno de masividad. La reproducción técnica implica la separación entre la obra de arte “auténtica” y su carga de tradición, así como también se produce una constante actualización de lo reproducido.

A partir del abordaje planteado por Benjamin en este ensayo podemos reflexionar el método de trabajo y la estética de Warhol, como uno de los artistas paradigmáticos del *pop art*, no como una acción meramente artística, o la repetición como un simple mecanismo formal de la pintura, sino como un acontecimiento cultural. Su análisis nos permite extraer la distinción de Benjamin sobre la industria de la cultura y la mutación de la obra de arte en objeto de consumo. Si bien el aspecto “autónomo” de la obra de arte y su independencia respecto al

contexto de producción era un elemento común del arte burgués, nunca antes se había manifestado abiertamente en relación a la economía de mercado. Este aspecto es lo que distingue el trabajo de Warhol ya que expone los elementos de la vida americana, la imaginaria publicitaria, los cómics y las revistas baratas como grandes obras de arte. El hecho de que Warhol haya expuesto una lata *Campbell* nombrándola como una obra de arte, expone un problema filosófico a partir del aspecto perceptivo de ese objeto en tanto una lata de supermercado y otra que es exhibida como arte son idénticas. Sin otros miramientos, podemos concluir que, antes de comprender su obra como en la categoría de objeto de consumo de la industria cultural, Warhol nos revela el afán reproductor de este sistema.

La referencia a la obra de Andy Warhol se explica por la similitud entre **Gold Marilyn Monroe** realizada por el artista estadounidense, luego de la muerte de la actriz el 5 de agosto de 1962, y la realización de **Guevara vivo ou morto** de Claudio Tozzi el día después de la muerte de Guevara. Mientras que Warhol se valió de un *still* de la actriz para la película **Niágara** de 1953, el artista brasileño utilizó una de las imágenes tomadas por Scherschel, el fotógrafo de la famosa revista *LIFE*, el 7 de enero de 1959. No obstante, como fue señalado anteriormente, la proximidad no es sólo procedimental sino también estética.

El interés de Tozzi por el arte pop se encuentra fundamentalmente en las sátiras gráficas de Roy Lichtenstein por las que ridiculizaba los símbolos y valores de la sociedad norteamericana. De todos modos, el artista brasileño parece distanciarse de la apreciación que Lichtenstein tenía sobre su realidad circundante. Los trabajos de Tozzi revelan la intención crítica respecto del mundo que lo rodea, especialmente por la realidad opresiva de la dictadura. Entonces, a pesar de la utilización de los elementos gráficos del medio publicitario, proclives a generar consumo en la población, Tozzi reinvierte su significado original, ridiculizándolos. La figura del antihéroe adquiere importancia temática en la producción de Tozzi en 1967, sobre todo con la obra **O bandido da luz vermelha**. Al año siguiente, obras como **Fome, Lute, Prisão** o **Revolução**, tal como anuncian sus títulos, intensifican la dimensión política y panfletaria de su trabajo (Magalhães, 1989).

A pesar de recurrir a técnicas mecánicas para la reproducción de copias serigráficas a gran escala, el método del artista brasileño fue predominantemente manual (Medeiros, 2017). Pero son otros los elementos que lo acercan a los artistas pop: el uso de espacios alternativos para exhibir sus obras, el consumismo de imágenes, la masividad y los medios de comunicación. En efecto, la obediencia a las necesidades del mercado y la estética publicitaria marcaron el funcionamiento de la dimensión del arte de mediados de 1960. En gran medida, la aparición del *Pop Art* se debe a la importancia otorgada a las instituciones modernas

determinadas por la sociedad de consumo. La lógica publicitaria y los aspectos derivados de la civilización americana conformaron el nuevo tipo de realismo que adquirió notable fuerza en el medio artístico norteamericano aunque el arte pop ya era conocido una década antes por los británicos (Mari, 2019). La nostalgia del denominado “sueño americano” o como prefiere llamar Mário Pedrosa, “a civilização do desperdício” (Pedrosa, 1975, p. 89) que conforma la sociedad americana, fundó los cimientos del arte pop.

Sobre la influencia del lenguaje pop en la escena artística brasileña, el crítico de arte brasileño Mario Pedrosa, rastrea los orígenes de la **Bienal de São Paulo** y su continuidad hasta 1970 en su ensayo **A bienal de cá para lá**. En la **IX Bienal de São Paulo**, el arte pop estadounidense obtuvo un papel preponderante, distinguiéndose por su forma profesionalizada y americana de concebir a las artes visuales como objeto del mercado (Mari, 2019). Pedrosa describe el papel del arte en estrecha relación a la producción masiva y de las necesidades del consumo de la sociedad de masas, por lo que, desde esta perspectiva, las obras de arte se reducen a un objeto de consumo transitorio equiparable a cualquier producto del mercado (Pedrosa, 1975). En su análisis, destaca el protagonismo del arte pop americano en la novena edición de la gran bienal brasileña en el contexto de una crisis del modelo de bienales a nivel local e internacional (como la Bienal de Venecia), de los museos modernos y de la concepción de la obra de arte.

[...] o único pavilhão com mostras dignamente apresentadas, de padrão museográfico, com organização científica, tem sido o americano, como quando nos deu a maravilhosa sala da *pop art* [...]. O resto dos pavilhões, tanto na técnica apresentativa como critério de seleção dos artistas, como raras exceções [...] [el único pabellón con exposiciones presentadas con dignidad, con nivel museográfico y con una organización científica, fue el estadounidense, como cuando nos brindó la maravillosa sala de arte pop [...]. El resto de los pabellones, tanto por su técnica de presentación como por los criterios de selección de artistas, son raras excepciones]. (Pedrosa, 1995, p. 274).

Desde sus orígenes, la **Bienal de São Paulo** tuvo como propósito la expansión del arte brasileño hacia el mundo, y generar un espacio de encuentro con las tendencias artísticas internacionales. A través de la bienal fue posible tomar conocimiento de los mayores movimientos artísticos del siglo XX (Pedrosa, 1995). La importancia del arte pop estadounidense en la **IX Bienal de São Paulo** explicaría la centralidad que ocupaban los Estados Unidos al frente de las neovanguardias y las políticas del arte occidentales, y más tarde la influencia del *Pop Art* como lenguaje predominante en el medio artístico internacional (Mari,

2019). El papel de las grandes exposiciones en la expansión de los lenguajes artísticos es señalado por Morais de la siguiente manera:

[...] as grandes exposições internacionais [...] determinam o nascimento e obsolescência das tendências mundiais, valorizam ou minimizam as “mitologias individuais”, decretam a morte ou a vida dos suportes e dos meios, impõem os temas e seu modo de representação, definem a validade ou originalidade dos artistas de áreas marginais ou terceiro-mundistas [las principales exposiciones internacionales [...] determinan el nacimiento y la obsolescencia de las tendencias globales, valoran o minimizan las “mitologías individuales”, decretan la muerte o la vida de los soportes y medios, imponen temas y su modo de representación, y definen la validez u originalidad de los artistas de zonas marginales o del Tercer Mundo]. (Morais, 1979, p. 42-43).

Tozzi prefiere llamar el realismo del arte pop como la “nueva figuración” o la “nueva objetividad”, escogiéndolos como conceptos que refieren a la especificidad de los problemas latinoamericanos y, en particular, de su país. El artista paulista reconoce la influencia del *Pop Art* en una entrevista realizada por el Museo Tate Modern a propósito de la muestra **The World Goes Pop** en 2015<sup>42</sup>:

The source of the language used in my work, appropriated from the mass media and the urban signals, created a visual similarity with international pop art. My work focused on the social and historical conditions we were going through in our country [Brazil] and my themes referred to our major concerns at the time. I was aware of the huge difference between the works of American artists, who were engaged in stressing the consumerism in their milieu and with the glamorisation of their images, and goods on the supermarket shelves [el lenguaje empleado en mi obra, tomado de los medios de comunicación y las señales urbanas, generó una similitud visual con el arte pop internacional. Mi trabajo se centró en las condiciones sociales e históricas que atravesábamos en nuestro país [Brasil], y mis temas aludían a nuestras principales preocupaciones del momento. Era consciente de la enorme diferencia entre las obras de artistas estadounidenses, quienes se dedicaban a resaltar el consumismo en su entorno y a glamorizar sus imágenes, y los productos en los estantes de los supermercados]. (Tate Modern, 2015).

A pesar de la innegable influencia del arte pop en el medio artístico local, los trabajos de los artistas brasileños se distinguían por aspectos inexistentes en la vertiente estadounidense, desde la precariedad de los acabados hasta la crudeza de la realidad social y política en Brasil (Mari, 2019). La neutralidad ideológica que se percibía en los artistas pop norteamericanos en torno a la realidad social se distancia de la postura de los artistas latinoamericanos: “a este comportamiento *cool* dos norte-americanos, temos a postura *hot* dos latino-americanos”

<sup>42</sup> En esta muestra también participaron otros artistas brasileños como Antonio Dias, Wesley Duke Lee, Anna Maria Maiolino, Raymundo Colares y Teresinha Soares. En esta muestra Tozzi exhibió la obra **Multitude** (1968).

(Morais, 2004, p. 145). Morais ilustra esta diferencia a partir de la utilización de la marca Coca-Cola como uno de los mayores símbolos de consumo que demuestra la expansión económica de Estados Unidos en el mundo, lo que torna esperable que se haya tornado una referencia iconográfica en el medio artístico a partir del arte pop (Morais, 2004, p. 144-145). La serie **Inserções em circuitos ideológicos** (1975) de Cildo Meireles nace con la necesidad de crear un sistema de circulación que se oponga a los medios masivos de distribución de la información. El artista graba frases subversivas en botellas de Coca-Cola, por ejemplo *Yankees go home*, para luego colocarlas nuevamente en circulación. La constatación de la noción “circuito” en la realidad social es central en la construcción en esta obra de Meireles porque la “inserción” adopta el carácter de “contra-información” ideológica.

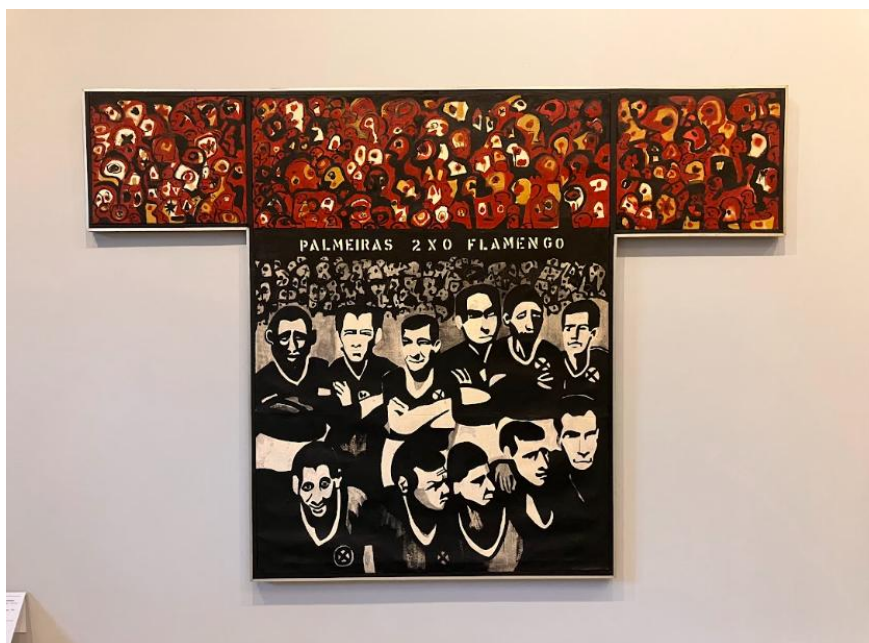
El trabajo de Antonio Dias es un ejemplo de la diferencia que también observa Morais en el apogeo del arte pop. En este sentido, Paulo Sergio Duarte describe **A história errada** (1966) de Dias:

Sintonizado com a violência simbólica das imagens, encontra-se o jogo das oposições cromáticas de uma crueza gráfica que evidencia e critica o empobrecimento da retina do mundo do consumo. [...] [contrariamente] a *pop* e a sua enxurrada de ícones sequestrados do imaginário da sociedade de consumo atuava, no sistema da arte, como uma abstração em relação às “figuras” que haviam se formado com a diluição do expressionismo abstrato em museus e galerias dos Estados Unidos [en sintonía con la violencia simbólica de las imágenes, encontramos la interacción de oposiciones cromáticas en una crudeza gráfica que resalta y critica el empobrecimiento de la retina en el mundo del consumo. [...] [por el contrario,] el Pop Art y su avalancha de iconos extraídos de la imaginación de la sociedad de consumo actuaron, dentro del sistema artístico, como una abstracción en relación con las “figuras” que se habían formado con la dilución del expresionismo abstracto en museos y galerías de Estados Unidos]. (Duarte, 2004, p. 190-191).

Otro aspecto que se destaca es la apropiación de eventos populares en el arte, lo que cobró impulso por la influencia del arte pop norteamericano; la incorporación de símbolos populares y urbanos, como también del lenguaje de los medios masivos de comunicación. Por ejemplo, la apropiación del fútbol como conmemoración popular y masiva se tornó un tema recurrente en las pinturas del artista carioca Rubens Gerchman de mediados de la década de 1960, sobre todo en la denominada fase “Negra”. Algunos de estos trabajos utilizan los escudos de equipos de fútbol emblemáticos de Brasil, como las obras **O Futebol, Flamengo Campeão, Palmeiras e Flamengo** (Figura 13), ambos de 1965, o también **Futebol – Torneio Início** entre 1967 y 1973. Son pinturas que colocan a la masa en la centralidad de la escena como contrapartida de otro trabajo, **Caixa do homem da estrela solitária** (1967), donde se percibe

la soledad del hombre junto con su estrella y la camiseta de su equipo de fútbol, que pide auxilio antes de tomar el revólver (Morais, 2004, p. 155).

**Figura 13 - Palmeiras e Flamengo (1965) de Rubens Gerchman.**



Fuente: GERCHMAN, Rubens. Palmeiras e Flamengo, 1965. Pintura al óleo sobre tela. Archivo personal de la autora.

Si tuviésemos que establecer una relación con su contemporáneo Claudio Tozzi, es clara su aproximación a la estética y los procedimientos de Andy Warhol, especialmente a partir de la repetición de imágenes fragmentadas. Como expresa Moraes en su ensayo *Futebol e arte* (1985), “200 goleiros valem mais do que um, segundo a lógica do consumo” (Morais, 2004, p. 156).

### 3. 5 Rubens Gerchman

O fato é que há povos alegres e povos tristes. Num mesmo país, em alternâncias de luz e sombra, se sucedem os dois estados de espírito.

Paulo Prado, **Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira**

Rubens Gerchman (Río de Janeiro, 1942 - São Paulo, 2008) estudió en el Liceo de Artes y Oficios de la misma ciudad en 1957. Entre 1960 y 1961 asiste a la Escuela Nacional de Bellas

Artes, donde a finales de la década obtiene el premio de viaje al exterior del Salón Nacional de Arte Moderna por lo que realiza más de 10 exposiciones individuales en Estados Unidos. Así, el artista inicia una carrera artística internacional entre Berlín, Nueva York y Bogotá, entre otros países, lo que continuó hasta su fallecimiento en 2008.

Gerchman fue un artista multifacético: además de sus pinturas, dibujos y esculturas, el artista fue el director, guionista y escenógrafo de **Triunfo Hermético**, una película de 35 mm, además de **ValCarnal**, **Behind the broken glass** y produce **Mira, o emigrante** — también en 35 mm. Además de producir la escenografía de la pieza teatral **No verão de 1996** de Aderbal Freire Filho, también publicó una serie de libros sobre su obra.

Según el crítico brasileño Mário Pedrosa, se percibe en la obra del joven Rubens Gerchman el paso de la tradición expresionista y una notoria apropiación del lenguaje urbano y cotidiano. Particularmente se refiere a la obra expuesta en **Opinião 65**, una muestra que se destacó por la frescura que, a pesar de su continuidad en 1966, no contó con el mismo valor comunicativo social que el original (Pedrosa, 1975). Esta muestra se destacó por reunir una serie de elementos sociales que envolvían no sólo a la comunidad artística sino también a los “consumidores” de la cultura brasileña, que son representados en la obra de Gerchman: “[p]ersonagens sociais foram, por exemplo, elevados à categoria de representações coletivas míticas como o General, a Miss etc., sem falar já nas puras manifestações coletivas da comunidade urbana, como o samba, o carnaval” [personajes sociales fueron, por ejemplo, elevados a la categoría de representaciones colectivas míticas como el General, la Miss, etc., sin hablar de las puras manifestaciones colectivas de la comunidad urbana, como la samba, el carnaval] (Pedrosa, 1975, p. 101).

Hélio Oiticica, otra de las personalidades centrales en la vanguardia artística de los 60’, en su célebre texto revisitado en nuestra investigación **Esquema geral da nova objetividade** (1986) caracteriza el trabajo de Gerchman por su contenido social, mayormente en torno a la protesta y la constatación, y no, en cambio, por una búsqueda de nuevas órdenes estructurales de manifestación radicales y profundas.

A pesar de las contradicciones que despertó la influencia del arte pop norteamericano en Brasil, debido a las tensiones ideológicas con Estados Unidos y en relación a la cultura de masas, los artistas brasileños pretendían dialogar con los movimientos artísticos internacionales en auge, al mismo tiempo que intervenir en la realidad social de su país. Gerchman absorbió críticamente el lenguaje pop reafirmando la identidad nacional, lo que le permitió diferenciarse de la “impersonalidad” de la vertiente norteamericana. En este sentido, la investigadora

brasileña Cristina Mura señala algunas diferencias entre los artistas norteamericanos y brasileños vinculados al arte pop:

Os artistas da *Pop Art* estabeleciam em suas obras uma distância fria e irônica em relação ao universo da cultura popular ou “baixa cultura”, e frequentemente apontavam para uma estética kitsch. Gerchman, ao contrário, se valia dos espaços privilegiados da “alta cultura” não somente para criticá-la e inserir elementos da cultura de massa – atitude tomada da linguagem da pop – mas principalmente para inserir com força problematizadora elementos da cultura popular [los artistas del Pop Art establecían en sus obras una distancia fría e irónica en relación al universo de la cultura popular o “baja cultura”, y frecuentemente apuntaban para una estética kitsch. Gerchman, al contrario, se valía de los espacios privilegiados de la “alta cultura” para criticarla e insertar elementos de la cultura de masa — actitud tomada del lenguaje pop — principalmente para problematizar los elementos de la cultura popular]. (Mura, 2010, p. 933).

Los artistas brasileños supieron ver el potencial comunicacional del lenguaje pop para intervenir en su realidad política y social inmediata. Generalmente estos artistas producían obras que pudieran ser vendidas en lugares de fácil acceso al público, con una fuerte crítica al sistema del arte y temáticas derivadas de problemas sociales (Mura, 2010). En particular, el procedimiento artístico de Gerchman refleja la utilización del aspecto gráfico visual de los medios periodísticos populares como un elemento común del lenguaje pop: “a aparência gráfica e serial das figuras denunciavam a solidão e a incapacidade de comunicação do indivíduo [la apariencia gráfica y serial de las figuras denunciaban la soledad y la incapacidad de comunicación del individuo]” (Mura, 2010, p. 929). La utilización de varios elementos en la obra de Gerchman es clave en su interés por lograr un lenguaje visual que permita una comunicación clara de las cuestiones sociales: desde las imágenes de los medios masivos de comunicación y la iconografía popular, hasta los personajes del universo de la xilografía de cordel, una técnica de uso común (Mura, 2010).

El grupo de obras que conforma la serie **Cartilha do superlativo** también tiene como centralidad la palabra, refiriéndose a símbolos emblemáticos de la época: **Terra** (1967), **“SOS”** (1967), **Ar - Cartilha do superlativo** (1967-1969), **LUTE** (1967). La obra **Ar - Cartilha do superlativo** fue realizada en el período más álgido de la dictadura, entre los años 1967 y 1972, desde la presidencia de Artur da Costa e Silva (1967-1969) hasta la administración de Emilio Garrastazu Medici (1969-1972). En la instalación se lee “AR”, en letras azules de grandes dimensiones (cada letra tiene una altura de 174 centímetros desde la superficie del suelo). La obra fue expuesta en 1974 en el segundo subsuelo del Museo de São Paulo junto con la **LUTE** (1967), de letras pintadas en color rojo. En relación a esta última obra, el artista pretendía que

interviniera físicamente la presencia del espectador, por lo que la idea fue que la instalación se exponga en la calle, atravesando la Avenida Río Branco para imponer el mensaje a cualquier persona que circulase por allí. Finalmente, la instalación no alcanzó su propuesta inicial de ser expuesta en la calle, y actualmente se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. La palabra *LUTE* en las dimensiones instalativas propuestas por Gerchman tuvo la propuesta inicial de revitalizar y devolverles la potencia del significado político que había sido desgastada por la dictadura, al mismo tiempo que promover el sentido crítico sobre la realidad política del país (Rocha de Abreu, 2013, p. 110).

A propósito de la obra pictórica de Gerchman, *Lute* (1968), exhibida en **Brasil: Nunca Mais** y las discusiones que predominaban en el ámbito artístico sobre su relación con el mercado, el curador de la exposición se inclina por el potencial político de las artes visuales incluso sin apelar a formas explícitas de enunciación. En este punto, recordamos la divergencia entre aquellos que se debatían entre la militancia política o la práctica artística, en la medida que esta última carecía del carácter masivo que permita superar el elitismo de los circuitos artísticos. No obstante, este mismo aspecto le otorgó ciertas “licencias” a las producciones de artes visuales frente a la dictadura, sea por su falta de literalidad o su carácter minoritario, mientras que otros lenguajes padecían la censura con mayor frecuencia. En una entrevista realizada para nuestra investigación, Diego Matos, el curador de esta muestra reflexiona sobre el papel de las artes visuales<sup>43</sup>:

O que eu acho é que as artes visuais, como possibilidade de luta ou de resistência, tornam a arte também mais interessante, porque ela nem sempre é muito literal. Ela também não precisa estar necessariamente ligada a uma política ou mobilizar o outro —ou seja, não é preciso que eu diga para você “lute”. Eu posso despertar um estado de consciência que faça com que você se interesse por alguma estratégia [lo que yo creo es que las artes visuales, como posibilidad de lucha o de resistencia, convierten al arte también más interesante, porque incluso el arte es siempre literal. El arte no necesita estar ligado a una política o movilizar al otro — es decir, no es precisa que yo te diga “luche”. Puedo despertar un estado de consciencia que te haga interesar por alguna estrategia. (Matos, 2025).

Una de las obras más célebres de Rubens Gerchman es la serie **Caixa de Morar** por la que se refiere a los límites dentro de los cuales vive el individuo moderno. Son varias las piezas que conforman la serie, pero en ellas encontramos el signo común de la masa a partir de imágenes de rostros anonimizados, y otros elementos que forman parte de la cultura de masas, por ejemplo, la insignia de un equipo de fútbol popular. En una pieza realizada en 1966,

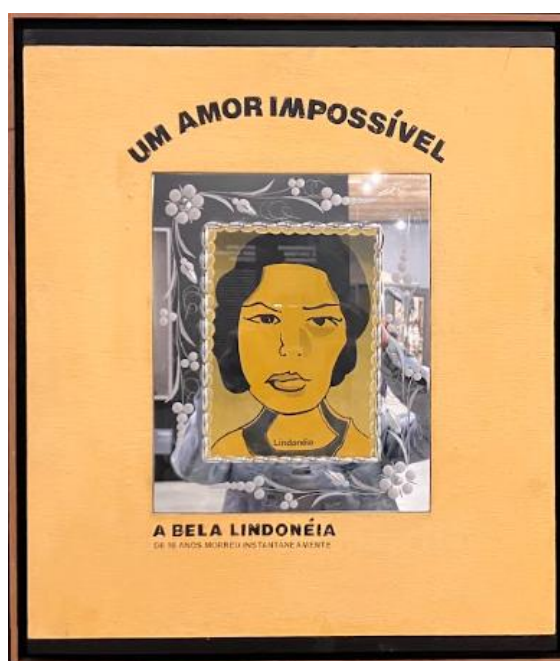
---

<sup>43</sup> Entrevista de investigación concedida el 25 de agosto de 2025, en la ciudad de São Paulo.



alguna favela de Río de Janeiro o algún barrio suburbano—el título escogido por Gerchman nos orienta sobre su procedencia. Las inscripciones “*aos 18 anos morreu instantaneamente*” [a los 18 años murió instantáneamente] revelan la trágica historia detrás de la retratada. Es posible que hayan ejercido violencia sobre ella si observamos las sombras en el ojo derecho y en la comisura del labio inferior, o incluso la tristeza que expresa su rostro. Además de las palabras “*um amor impossível*”, todo indica que estos golpes en la cara pueden tener relación con una muerte causada por violencia de género, una hipótesis inseparable del contexto de violencia sistemática ejercida en esos años por la dictadura.

**Figura 15 - Lindonéia - A Gioconda do Subúrbio (1966) de Rubens Gerchman.**



Fuente: GERCHMAN, Rubens. Lindonéia – A Gioconda do Subúrbio, 1966. Acrílica, vidrio biselado y collage sobre madera. Archivo personal de la autora.

En esta obra se ponen de manifiesto diversas operaciones de Gerchman que se contraponen a los patrones estéticos del arte pop. Por una parte, el aspecto tosco, irregular y disforme de Lindonéia revela que, habiendo utilizado algunos recursos del *Pop Art*, el artista no recurre a la apropiación directa o copia de imágenes periodísticas — a pesar de que estas imágenes constituyen su repertorio visual, entre muchas otras. Por otra parte, Gerchman se distancia de la actitud pop de presentar la figura femenina desde un enfoque fetichista o erótico. El artista coloca en tensión las relaciones entre cultura popular y “alta cultura”, representando a Lindonéia como parte del conjunto de realidades nacionales e internacionales que constituyen la sociedad brasileña (Mura, 2010). Así, debido a los rasgos mestizos de la mujer, la referencia

a la miscegenación es explícita. No sería la primera vez que Gerchman recurre a personajes de la vida suburbana brasileña o sujetos de la homogeneidad generalmente negada, como es en el caso de **Desaparecidos João da Silva nº 1 e João da Silva nº 2** (1965)<sup>45</sup> y **Os desaparecidos** (1966). Las inscripciones del artista sobre la pintura señalan los nombres de los rostros emblanquecidos de las personas allí expuestas, diferenciándolas entre la multitud anónima. En la primera pintura (Figura 16) Gerchman decide incorporar información más precisa de los rostros casi fantasmales y disformes. El cuadro se encuentra dividido en dos según las personas que Gerchman decide llamar “João da Silva” número uno y “João da Silva” número dos. En el caso del primero, se lee *“João da Silva nº 1 31 anos solteiro trocador de ônibus morador de Nova Iguaçu saiu de casa no dia 25 de julho e sumiu”*. En el siguiente recuadro, Gerchman escribe *“João da Silva nº 2 28 años casado residente a rua x niterói líder sindical. Levando cr \$10.000 e um rádio de pilha saiu para passar o fim de semana na roça com um amigo morador no subúrbio da guanabara”*.

**Figura 16 - Desaparecidos João da Silva nº 1 e João da Silva nº 2 (1965) de Rubens Gerchman.**



Fuente: GERCHMAN, Rubens. Desaparecidos João da Silva nº 1 e João da Silva nº 2, 1965. Acrílico sobre madera. Archivo personal de la autora.

<sup>45</sup> La obra **Desaparecidos João da Silva nº 1 e João da Silva nº 2** (1965) se encuentra en la Galería Kuczynski, en la Ciudad de São Paulo.

En **Carne Fartura** (1965), también expuesta en la emblemática **Opinião 65**, el foco se encuentra en el deseo promovido en la sociedad de masas de “*comer e morar um ano de graça com toda a família*” (Figura 17).

**Figura 17 - *Carnê fartura* (1965) de Rubens Gerchman.**



Fuente: GERCHMAN, Rubens. *Carnê fartura*, 1965. Acrílico sobre madera. In: ABREU, Simone Rocha de. *Lutas e tensões nas obras de Rubens Gerchman*. **Revista USP**, São Paulo, n. 116, p. 60–80, 2018.

La obra de Lindonéia no pasó desapercibida por personalidades de la música popular brasileña. Los integrantes de **Tropicália**, Caetano Veloso como letrista, y Gilberto Gil, compositor, junto con Rogério Duprat, lanzaron la canción que entona Nara Leão, **Lindonéia, desaparecida**, que forma parte del disco **Tropicalia ou Panis et Circencis** de 1968. Su letra profundiza aún más el contexto adverso que rodea a la mujer, así como nuestras sospechas sobre la violencia que predomina en el ambiente por la dictadura: “*Despedaçados, atropelados / Cachorros mortos nas ruas / Policiais vigiando / O sol batendo nas frutas, sangrando* [despedazados, atropellados / Perros muertos en las calles / Policías vigilando / El sol pegando en las frutas, sangrando]”.

Los elementos pictóricos, generalmente de raigambre popular, y las decisiones estéticas tomadas por Gerchman, convierten a Lindonéia en una declaración política sobre la realidad social de su época. Más aún si consideramos que esta obra significa el ingreso de la historia de una mujer de favela a los espacios institucionales, como es un museo de arte.

El procedimiento de Gerchman refleja el funcionamiento dialéctico de la realidad política situada, desplazando continuamente lo singular de la experiencia concreta de Lindonéia hacia lo universal. De este modo, la operación artística de su autor puede analizarse

dentro de una de las categorías centrales de Lukács como la de “particularidad”. Como expresa Cristina Mura, se trata de una obra fundada en la contraposición de fragmentos artísticos y paradigmas estéticos consagrados en relación a la expresión particularizada de la cultura popular (Mura, 2010). Hemos visto que Gerchman aprovecha diversos elementos del lenguaje pop aunque estableciendo una mutua interacción entre su posición como sujeto creador, el receptor, y la realidad política concreta, de la misma manera en que “lo particular” se vincula ininterrumpidamente con lo universal para lograr su propia existencia.

En el capítulo **A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade de Introdução a uma estética marxista** (1956), Lukács define la categoría de particularidad en relación a lo “universal” (Lukács, 1981). Mientras que lo particular encarna “signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, dos objetos que mediatizam estas relações, da natureza em seu intercâmbio material com a sociedade humana [signos de vida de los hombres, de sus relaciones recíprocas, de los objetos que mediatizan estas relaciones, de la naturaleza en su intercambio material con la sociedad humana]” (Lukács, 1981, p. 188), lo universal es la representación de las fuerzas que influyen en la existencia, así como la mediación de las propiedades humanas conservadas por el propio desenvolvimiento histórico.

Lukács se adelanta a un posible malentendido sobre la concepción de Marx acerca de la génesis social del arte, por la que se le adjudica la mera expresión de la lucha de clases. En cambio, para nuestro autor, la verdadera tarea de la estética comienza sólo cuando este origen se encuentra esclarecido; y no, en cambio, cuando permanece intangible. Para el filósofo, este reconocimiento expresa “a tarefa de descobrir precisamente na concreticidade do imediato conteúdo nacional e classista a novidade que merece se tornar — e que ainda se tornará — propriedade duradoura da humanidade” [la tarea de descubrir precisamente en la concreticidad de lo inmediato contenido nacional y clasista, la novedad que merece tornase — y que aún se tornará — propiedad duradera de la humanidad] (Lukács, 1981, p. 194). Con el propósito de avanzar hacia una concepción del arte en la que el individuo aparece como elemento determinante del carácter dialéctico de la reflexión estética de la realidad, es que resulta necesario otorgarle centralidad a la categoría de particularidad (Lukács, 1981).

Las reflexiones de Lukács sobre lo particular nos llevan a indagar la compleja relación entre la subjetividad del artista y del receptor con el mundo representado en ella. Habíamos dicho que el punto de partida del proceso de objetivación artística es la vida cotidiana, como también es el punto de llegada. El proceso de creación artística, entonces, consiste en el pasaje de la subjetividad singular hacia una subjetividad estética. A diferencia de lo que ocurre en la creación científica, la objetivación estética sufre una generalización que no anula su

aproximación a lo específico, sino bien alcanza su nivel más alto. Mientras que la creación artística se consume como reflejo objetivado del mundo real, en la práctica científica o ética los fenómenos no sufren alteración alguna.

Dice Lukács que la actividad artística produce un medio homogéneo<sup>46</sup> despojado de la realidad caótica y discontinua de la vida cotidiana. Esta generalización proviene de la forma fenoménica específica de la particularidad que Lukács denomina “medio organizador” de una obra de arte. Como sucede en **Lindonéia – A Gioconda do Subúrbio**, la figuración homogeneizadora del arte permite al individuo elevarse por encima de la vida cotidiana; pero además, contribuye a establecer un vínculo con la humanidad, fortaleciendo la conciencia de los problemas de otros seres humanos y buscando soluciones tanto en el ámbito público como en el privado (Frederico, 1996). Este contacto con la humanidad, que permite la figuración homogeneizadora del arte, forma parte de la convicción de Lukács acerca de que los valores estéticos son políticamente relevantes, lo que se demuestra conceptualmente coherente con su preocupación por articular el valor estético con el trabajo revolucionario.

Siguiendo este razonamiento, Rubens Gerchman pone de manifiesto el punto de vista a través del cual aprehende la realidad social de Lindonéia. Lukács ilustra esta idea del “punto de vista” a partir del ejercicio de retratar a un individuo que se encuentra de pie, pero para ello debe partir de la referencia del suelo sobre el que él mismo también se apoya. Es así que el hombre del retrato adquiere realidad sólo a través de las relaciones que el retratista establece a través de su cuerpo, de su propia experiencia práctica. Los elementos escogidos por Gerchman en la composición de la obra reconfiguran la realidad objetiva percibida por el sujeto como parte del punto de vista de su clase, su nación, etcétera, lo que nos permite aseverar que esta obra refleja la función homogeneizadora del arte. Este encuentro entre el sujeto y la sociedad es lo que define la noción lukacsiana de catarsis, es decir, la fuerza evocativa del arte. La representación sensible de la heterogeneidad, percibida como un mundo homogéneo por el individuo a través del trabajo artístico, define el poder evocador del arte y el carácter social de la personalidad humana (Frederico, 1996). Se trata de la capacidad de producir experiencias en el receptor dado que la obra de arte es una muestra reveladora de las condiciones de su entorno histórico-social original: “todos os lineamentos do homem, ainda que ele seja representado isoladamente, trazem em si os traços do seu destino, de suas relações com os homens que o circundam, do êxito das tendências que movem sua vida interior [todos los lineamientos del

---

<sup>46</sup> Lukács se vale de los aportes de Konrad Fiedler (1991) para desarrollar su tesis sobre la homogeneización en la obra de arte.

hombre, aunque sea representado aisladamente, traen en sí los trazos de su destino, de sus relaciones con los hombres que lo rodean, del éxito de las tendencias que mueven su vida interior]” (Lukács, 1978, p. 215). En este punto de retorno a la cotidianeidad, la experiencia receptiva del sujeto mediante la obra de arte le otorga un mapa de situación histórica. Con esto, en la concepción de Lukács, una obra es capaz de tornarse una guía para la acción presente en continuo movimiento hacia el futuro, que visibilice situaciones de injusticia colectiva y sea capaz de crear herramientas de transformación de nuestra realidad concreta.

En 2025, esta obra de Gerchman participa de la icónica muestra **Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70**, reuniendo la mayor exposición de la Pinacoteca junto con 250 obras de más de 100 artistas. Fue realizada desde el 31 de mayo hasta el 5 de octubre, con la curaduría de Yuri Quevedo y Pollyana Quintella. La exposición se divide en salas que abordan los acontecimientos de la época, pasando por el momento inicial de la dictadura, su período más oscuro, las implicancias de la industria cultural y las transformaciones consecuentes. Junto a **Lindonéia** de Gerchman se encuentran dos de sus retratos, las **Professorinhas** (1966), además de las fotografías de Antonio Dias sobre crímenes pasionales y **O Bandido da Luz Vermelha** de Claudio Tozzi (1967). Un poco más alejados, pero compartiendo la misma pared, se encuentran **Para um jovem de brilhante futuro** de Carlos Zilio (1974-2010), **Tiradentes – Totem-monumento ao Preso Político** de Cildo Meireles (1970-2016), la bandera roja **Seja marginal** (1968) y **Bangu Mangue** (1972) de Hélio Oiticica. El encuentro de este conjunto de obras refuerza el sentido de Lindonéia sobre el contexto de violencia sistemática que la rodea, junto con otras figuras femeninas que comparten el espacio: los retratos de profesores de Gerchman pero también la mujer de **O Bandido da Luz Vermelha** de Tozzi. Pero el ambiente represivo de aquellos años también se expresa propositivamente, como deja entrever la obra de Zilio. Miyada describe esta obra de la siguiente manera: “Zilio resume uma das promessas oferecidas a sua geração: aqueles demasiado privilegiados ou ambiciosos para o ambiente da alienação fabril vendia-se a imagem de outra sorte de anonimato e massificação” [Zilio resume una de las promesas ofrecidas a su generación: aquellos demasiado privilegiados o ambiciosos para el ambiente de la alienación fabril se vendía la imagen de otra suerte de anonimato y masificación] (Miyada, 2025, p. 35). Otras interpelan al espectador desde su exposición a la violencia directa, como Meireles, o reverberan una memoria de la acción pública como Oiticica.

### 3. 6 Memoria en exhibición: el legado de la resistencia política

Las obras de Carlos Zilio, Claudio Tozzi y Rúbens Gerchman participaron de muestras recientes que rondan temas relacionados a la memoria de oposición durante la dictadura militar. Se tratan de exposiciones colectivas realizadas dentro de los últimos cinco años, en importantes centros artísticos del país, desde la fecha de esta investigación. Algunas de estas muestras fueron realizadas en espacios dedicados a la preservación de la memoria de la resistencia política o donde tuviera lugar la detención ilegal de presos políticos como es el caso del Memorial de la Resistencia de São Paulo. Otros espacios se encuentran vinculados a la educación pública, como es el caso del Centro Universitario Maria Antônia de la Universidad de São Paulo, o también lugares de referencia cultural como el emblemático Centro Inimá de Paula en Belo Horizonte.

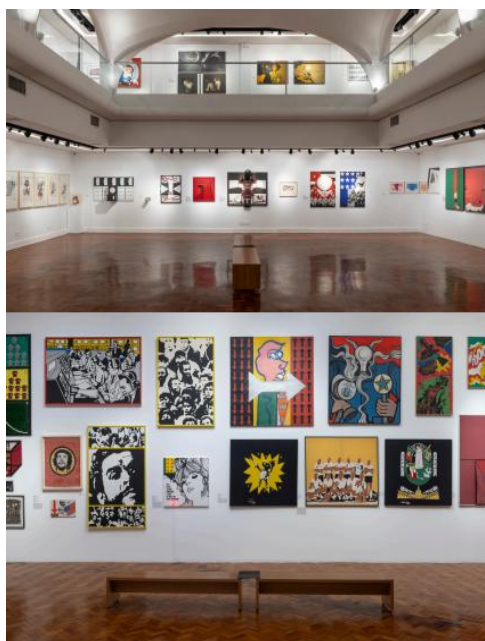
La exposición **Política e vanguarda (1964/85) na coleção Lili e João Avelar** (Figura 18) integra cerca de 300 obras producidas durante la dictadura militar en Brasil. Fue realizada entre el 17 de abril hasta el 18 de agosto de 2024 en el Museo Inimá de Paula, reuniendo una serie de trabajos (dibujos, fotografías, pinturas y esculturas) que revelan el posicionamiento crítico de diferentes artistas visuales entre los años de 1964 y 1985. João Luiz Avelar, curador de la muestra y coleccionista, reconoce la importancia que de las transformaciones que los artistas de la época decidieron llevar a cabo de la siguiente manera: “sobretudo nos anos 1960 e 1970 que testemunhamos uma recusa dos meios tradicionais da arte e de uma busca por referências ao mundo contemporâneo” [sobre todo en los años 1960 y 1970 que testimoniamos una negativa de los medios tradicionales del arte y de una búsqueda por referencias al mundo contemporáneo] (Avelar, 2024, p. 11). La muestra también destaca la producción de las artistas mujeres realizada durante este periodo dentro de una de las colecciones más importantes del país. Las obras no sólo manifiestan el papel social de la mujer y la representación del cuerpo femenino sino además un trabajo sofisticado conceptual y experimental<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Los artistas que participaron de la exposición son Amélia Toledo, Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Anna Maria Maiolino, Antonio H. Amaral, Antonio Manoel, Artur Barrio, Avatar Moraes, Baravelli, Carlos Fajardo, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Cláudia Andujar, Cláudio Tozzi, Cybele Varela, Décio Novello, Eduardo Sued, Evandro Teixeira, Falves Silva, Flávio Império, Frederico Nasser, Gabriel Borba Filho, Gerardo de Barros, Glaucio Rodrigues, Humberto Espíndola, Ivan Serpa, Ivens Machado, José Resende, José Roberto Aguilar, Judith Lauand, Júlio Plaza, Lenora de Barros, Letícia Parente, Lotus Lobo, Luiz Alphonsus, Lygia Pape, Manfredo S. Neto, Marcello Nietzsche, Maria do Carmo Secco, Mário Ishikawa, Maurício N. Lima, Mira Schendel, Nelson Leirner, Nicolas Vlavianos, Odilla Mestriner, Otávio Roth, Paulo Bruscky, Regina Silveira, Reina Váter, Roberto Delamonica, Roberto Magalhaes, Romanita Disconzi, Rubens Gerchman, Samuel Szpigel, Sara Ávila, Sérgio Ferro, Sérgio Sister, Teresa Nazar, Tomoshige Kusuno, Ubirajara Ribeiro, Victor Gerhard, Waldemar Cordeiro, Wanda Pimentel, Wesley Duke Lee y Waltercio Caldas.

La colección de Lili y João Avelar es uno de los acervos más importantes del país, centrándose en la segunda mitad del siglo XX. Participó de muestras internacionales, tales como la exhibición itinerante **International Pop** organizada por *Walker Art Center* (Minneapolis), en *Dallas Museum of Art* y en el *Philadelphia Museum of Art* en Estados Unidos. La primera exposición fue realizada entre abril y agosto de 2015, continuando en Dallas entre octubre de 2016 y enero de 2016 y, finalmente, en Filadelfia durante los meses de febrero a mayo en 2016. Se trató de una muestra colectiva que reunió 140 trabajos de 14 países, además de curadores de Brasil, Argentina, Japón, Gran Bretaña, Estados Unidos, Hungría e Italia. En Brasil, la colección Avelar también estuvo presente en **AI 5 50 anos – Ainda não terminou de acabar** realizada en Instituto Tomie Ohtake en 2018.

**Figura 18 - Vista general de la muestra Política e vanguarda (1964/85) na coleção Lili e João Avelar (2024).**



Fuente: MANSUR, Daniel; CAMARANO, Vítor. **Política e vanguarda (1964/85) na Coleção Lili e João Avelar (2024)**. Catálogo, 2024. Disponible en: <https://museuinimadepaula.org.br/2024/Catalogo-Politica-e-Vanguarda.pdf>.

La obra marmita **Lute** (1967) de Carlos Zilio participó de esta muestra, además de otras como **Opção** (1966-1967), **Massificação** (1966) y treinta dibujos producidos por el artista durante su detención en Río de Janeiro. En la misma exposición se mostró **Terra/Vegetação/Céu** (1973/1976), **USA e abUSA** (1966), **O Bandido da luz vermelha** (1967), **Central de transmissão** (1969), y **Guevara-Multidão** (1968) de Claudio Tozzi que había participado anteriormente de la muestra **MemóriaAntonia** junto con su obra **Multidão** (1968). Por su parte, el artista Rubens Gerchman exhibió **No ônibus, circa** (1965), una pintura

al óleo sobre madera denominada **Sem título** (1966), **As Professorinhas** (1966), **Futebol – Torneio Início** (1967/73) y **Caixa de Morar Brasília** (1966/1967).

Otra de las exposiciones más relevantes sobre memoria de la oposición a la dictadura fue realizada en el Memorial da Resistência de São Paulo, con el nombre de **Uma Vertigem Visionária – Brasil: Nunca Mais**. La exposición fue inaugurada el 7 de septiembre de 2024 en el Memorial de la Resistencia de São Paulo y permaneció abierta hasta finales de julio de 2025. La exhibición recupera la memoria del proyecto **Brasil: Nunca mais**, llevado a cabo entre los años 1979 y 1985 con el propósito de sistematizar y producir copias de más de un millón de páginas comprendidas en setecientos procesos del Superior Tribunal Militar que revelan la represión política, vigilancia, persecución y tortura en Brasil durante la dictadura. Las copias de este material fueron mantenidas en depósitos de seguridad en los países de Suiza y Estados Unidos, siendo repatriados al país en 2011. Actualmente se encuentran en el **Archivo Edgard Leuenroth/Unicamp**, en la ciudad de Campinas (São Paulo).

La exposición, que contó con el apoyo del Consejo Mundial de Iglesias y de la Arquidiócesis de São Paulo, se compone de testimonios audiovisuales de abogados, periodistas y defensores de derechos humanos, a través del programa **Coleta Regular de Testemunhos** del propio Memorial da Resistência, junto con entrevistas pertenecientes al acervo del **Armazém Memória**. Por otra parte, la exposición cuenta con obras de la **Colección Alípio Freire**, bajo disposición del Memorial de la Resistencia, realizadas por ex presos políticos en cárceles de São Paulo, como Artur Scavone, Angela Rocha, Rita Sipahi, Manoel Cyrillo, Sérgio Ferro, Sérgio Sister y el mismo Alípio Freire.

Diego Matos señala que la propuesta de la muestra fue narrar visualmente la investigación **Brasil Nunca Mais**. Traducir ese material para un contexto expositivo, sin dejar de mostrar los hechos objetivos ocurridos durante la dictadura a través de los documentos de los propios militares:

Porque os arquivos do Brasil Nunca Mais são documentos. Não têm imagem, não têm nada que seja relativo ao público. E eles fizeram vários gráficos — gráficos que explicam a tortura no Brasil. Mas, se você parar para pensar, esses gráficos, na época, eram feitos em datiloscritos. Em máquina de escrever ou em programas de computação muito mais rústicos. Então, não têm uma plasticidade. Por isso, eu convidei um designer para converter e selecionar alguns gráficos, a fim de criar uma linguagem visual que se conectasse com o passado, mas que também dialogasse com o presente para tornar aquilo mais atraente para o outro. Se você olhar os gráficos originais, um adolescente que visita o memorial não vai se interessar [porque los archivos de "Brasil Nunca Más" son documentos. No tienen imágenes, no tienen nada relevante para el público. Y crearon varios gráficos —gráficos que explican la tortura en Brasil—. Pero, si lo pensamos bien, estos gráficos,

en su momento, estaban mecanografiados. En máquinas de escribir o con programas informáticos mucho más rudimentarios. Por lo tanto, carecen de plasticidad. Por eso invité a un diseñador a convertir y seleccionar algunos gráficos, para crear un lenguaje visual que conecte con el pasado, pero que también dialogue con el presente para hacerlo más atractivo para los demás. Si uno ve los gráficos originales, un adolescente que visite el memorial no se interesará]. (Matos, 2025).

Las obras de arte que componen la exhibición son de artistas como Carmela Gross, Regina Silveira, Artur Barrio, Antonio Manuel, Rubens Gerchman, Claudio Tozzi y Carlos Zílio, del acervo de la Pinacoteca de São Paulo. También obras externas de Rivane Neuenschwander, Claudio Tozzi, Carlos Zilio. Además, el artista Rafael Pagatini presentó una obra realizada para la exposición que ocupa un mural de 100m<sup>2</sup> en el área externa del museo.

Al inicio de la muestra, rodeado con materiales de archivo sobre la dictadura, se encuentra la obra **Identidade ignorada** (1974) de Carlos Zilio que retrata un par de pies en primera plana con una etiqueta de identificación que reproduce su título. Con esta fotografía el artista coloca en tensión los desaparecimientos durante la dictadura militar con una imagen de un presunto cadáver en la morgue. Mientras que la tarjeta de identificación debería constar el nombre de la persona fallecida, Zilio utiliza este elemento para remarcar el desaparecimiento masivo de personas, enfatizado por el título de la obra.

En esta muestra también se encuentra la obra **Lute** (1968) de Rubens Gerchman. Se trata de una pintura dividida en ocho cuadros, intercalados en los colores azul y amarillo, y con las palabras “*LUTE*”, “*VIVA*”, “*AR*”, y “*SOS*” (Figura 19). Entre las palabras se encuentran distintas figuras: una estrella negra de borde amarillo, una pistola y su negativo en bajo relieve, una casa, y otra estrella también con la técnica de relieve. La obra de Gerchman dialoga con Claudio Tozzi dado que a ambos lados de su obra se encuentran **Procurados 2** y **Revolta**, ambas realizadas en 1968.

**Figura 19 - *Lute* (1968) de Rubens Gerchman.**



Fuente: GERCHMAN, Rubens. *Lute*, 1968. Pintura. Acrílico sobre aglomerado de madera y tela y pistolas de plástico. Archivo personal de la autora.

La exposición colectiva **Fullgás — artes visuais e anos 1980 no Brasil** presenta un panorama amplio de la producción artística brasileña durante los años 1978 y 1993. Luego de su exposición en el **Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)** de la ciudad de Río de Janeiro hasta el 27 de enero de 2025, la itinerancia continúa en 2025 en el CCBB de Brasília, del 18 de febrero hasta el 27 de abril; en São Paulo, entre el 21 de mayo al 4 de agosto; en Belo Horizonte, el 27 de agosto al 17 de noviembre del mismo año

La muestra resulta significativa por evidenciar las repercusiones de la dictadura en un periodo caracterizado por el final del Acto Institucional N° 5 y el año posterior al *impeachment* del presidente Fernando Collor de Mello en diciembre de 1992. Bajo la curaduría de Raphael Fonseca, Amanda Tavares y Tálisson Melo reunió cerca de 300 obras de más de 200 artistas brasileños. En su recorrido, el espectador ingresa en el clima de la época una vez que se encuentra con una serie de revistas, vinilos, panfletos, tapas de discos, objetos, libros y caricaturas publicadas. La propuesta expositiva es amplia no sólo en términos formales sobre la producción artística de la época sino también geográfica incluyendo a artistas de diversas regiones del país — como Jorge dos Anjos (Minas Gerais), Kassia Borges (Goiânia), Sérgio Lucena (João Pessoa), Vitória Basaia (Mato Grosso), Raul Cruz (Paraná), entre otros (Itaú Cultural, 2025). Además reconoce la importancia de antecedentes históricos en el ámbito de las artes visuales de la década de 1980 como la muestra colectiva **Como vai você, Geração 80?** realizada en la **Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage)** en el Jardim

Botânico, en Rio de Janeiro, el 14 de julio de 1984<sup>48</sup>; o también **Videobrasil** en 1983, presentando a jóvenes videoartistas brasileños.

El catálogo de la exposición expresa la efervescencia cultural que rodeó a las obras expuestas:

[...] reverbera os anos que a sociedade foi dominada pela repressão, que, aos poucos, se dissolve e dá espaço a um desejo de libertação e a uma ansiedade por uma vida mais liberal, que surgem de maneira gritante nas artes visuais, especialmente após o fim oficial da ditadura militar em 1982 [se hace eco de los años en que la sociedad estaba dominada por la represión, que gradualmente se disolvió y dio paso a un deseo de liberación y una ansiedad por una vida más liberal, que surgió de manera notable en las artes visuales, especialmente después del fin oficial de la dictadura militar en 1982]. (CCBB Educativo, 2024, p. 1).

En la muestra se observa una recurrencia a elementos visuales comunes de la época, tanto imágenes publicitarias de la televisión, el cine, los medios de comunicación, hasta incluso la utilización de dispositivos como la radio o la máquina de escribir. Algunos ejemplos que referencian esta descripción es la obra **Rádios pescando** (1968) de Guto Lacaz, quien retoma la herencia duchampiana del *ready-made* para explorar otras dimensiones de un objeto cotidiano como la radio (Figura 20). En particular, el artista revierte el sentido de la radio que “pesca” a sus espectadores, para que podamos pensar que los oyentes también son pescados por los propios aparatos. El aspecto cómico de la obra no le resta profundidad a la lectura que podamos hacer del uso de la radio como dispositivo estratégico para la difusión de las bases ideológicas de la dictadura a los sectores populares. En esta línea también se encuentran los trabajos de Cristina Salgado, **Mulher TV** (1982) o José Rufino, **Sem título** (1981-1991), con referencias explícitas a las nuevas invenciones tecnológicas de la época.

---

<sup>48</sup> La muestra, curada por Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal y Sandra Magger, presentó el variado panorama de las artes visuales en la década de 1980. Fundamentalmente de Río de Janeiro y São Paulo, se reunieron 123 artistas en este evento marcante para las artes plásticas brasileñas.

**Figura 20 - Rádios pescando (1986) de Guto Lacaz.**



Fuente: LACAZ, Guto. Rádios pescando, 1986. Instalación. Plástico y metal. Disponible en: <http://www.gutolacaz.com.br/artes/textos/homemRi.pdf>.

La muestra se divide en cinco núcleos conceptuales a partir de canciones célebres de la década de 1980: **Que país é este** (1987), **Beat acelerado** (1985), **Diversões eletrônicas** (1980), **Pássaros na garganta** (1982) e **O tempo não para** (1988). El primer núcleo transita el período final de la dictadura hasta el comienzo democrático, por lo que se incluyen principalmente objetos referentes a la política y la economía (la Constitución, monedas, notas alusivas). En la primera parte de la muestra se encuentran obras que explicitan la tortura en la dictadura como **Sem título** (1982) de Aprígio y Frederico Fonseca; las fotografías de movimientos sociales tomadas por Miguel Chikaoka; **Uma obra tão importante que levou 1986 para ser escrita** de Arthur Bispo do Rosário; la película **Patriamada** de Tizuka Yamasaki, durante la movilización de *Diretas Já*, además de trabajos de colectivos como Manga Rosa, como uno de los grupos que obtuvo visibilidad ocupando el espacio público con su producción artística en el proceso de reconstitución democrática. El segundo núcleo se encuentra mayormente asociado a obras con foco temático en la experimentación de las emociones, distanciándose de la austeridad y la racionalidad de los años 70. **Com que está a chave do banheiro 10?** (1989) de Beatriz Milhazes, **Cérebro em stand** (1988) de Leda Catunda, **Hommage aux mariages** de Marcos Chaves; **Overgoze** (1981) de Eduardo Kac, **Dois coqueiros** (1990) de Ciro Cozzolino, son algunas de las obras que componen este espacio, rodeado de elementos visuales que construyen la atmósfera de la época (Itaú Cultural, 2025).

El futurismo tecnológico influenciado fuertemente por la televisión, la expansión aeroespacial y la experimentación con medios electrónicos forma parte del tercer núcleo. Así, retratan la efervescencia de este período las obras **Painel de controle** (1987) de Luiz Hermano, **Carro** (1980) de Jailton Moreira, **Família materialista** (1982) de Cristina Salgado, **Caderno Juquinha** (1980) de Livia Flores, **Rastro de cometa** (1989) de Leonardo Celuque, **Sem título** (1980) de Jayme Figura. El cuarto núcleo encauza discusiones ambientales y ecologistas, como reflejan las obras **Lacrima Christie** (1989) de Cristina Canale, **O pranto dos animais II** (1989) de Hélio Melo, **Barranco** (1982) de Jacqmont, parte de la serie **Césio 137** (1986) de Siron Franco, **Totens** (1989) de Vitória Basaia, **Sem título** (1980) de Otoni Mesquita, además de los estudios que Eliezer Rufino realizó para el primer mural cerámico construido en el Palácio da Cultura que retrata la cultura visual de tradición indígena. El último núcleo reflexiona sobre el paso del tiempo, la finitud y hasta una cierta melancolía atribuida a la generación de 1980. Entre otras, las obras que integran esta sección son **Mapa a cores** (1987) de Ana Amorim, **Sem título** (1990) de Fernanda Gomes, **Coluna de cinzas** (1987) de Nuno Ramos, **As ruas da cidade** (1988) de Leonilson, **Entre céus e ruínas** (1992) de Leila Danziger, **Polaroids** (1980) de Fernando Zarif, **O profundo silêncio das coisas mortas** (1988) de Rafael França (Itaú Cultural, 2025).

Por su parte, el Centro MariAntonia de la Universidad de São Paulo inauguró en noviembre de 2021 la muestra **MemoriAntonia: por uma memória ativa a serviço dos direitos humanos** bajo la curaduría de Márcio Seligmann-Silva y Diego Matos sobre obras de artistas que reflexionan sobre los veintiún años de dictadura en el país<sup>49</sup>. El espacio expositivo es significativo debido a la denominada “*Batalha da Maria Antônia*”<sup>50</sup> durante los días 2 y 3 de 1968, o como es señalado por uno de los curadores “de um ataque orquestrado à USP, dentro de uma tentativa de desestruturar este espaço de educação crítica e de resistência ao fascismo que era a antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras” (Seligmann-Silva, 2021).

Obras de diversos formatos, como fotografías, producciones audiovisuales, publicaciones, documentos, y textos acompañan el recorrido de la muestra. Los paneles explicativos además de recortes periodísticos (por ejemplo, la Revista *Veja*) permiten una

<sup>49</sup> Luego de su inauguración se tornó muestra permanente, a pesar de no ser el carácter inicial de la propuesta expositiva. Por esta razón, algunas obras que conformaron la exposición no se encuentran disponibles en el espacio en la medida que algunos artistas eventualmente necesitaron sus trabajos u otras circunstancias.

<sup>50</sup> La *Batalha de Maria Antônia* consistió en la confrontación entre estudiantes de la Universidad de Sao Paulo, de Mackenzie y policías militares, resultando en la muerte de un estudiante de secundaria, heridos y la intervención del edificio Rui Barbosa, donde se localiza el Centro Universitário Maria Antonia luego de ser devuelto en 1991. Este predio fue construido en 1930, perteneciente inicialmente al Liceu Nacional Rio Branco. No obstante, la Facultad de Filosofia, Ciencias y Letras (FFCL) de la USP ocupa el espacio en 1949.

comprensión general del contexto de represión política. Entre los artistas que integran la exposición se encuentran Carlos Zilio, Cildo Meirelles, Claudio Tozzi, Evandro Teixeira, Fúlvia Molina, Gilvan Barreto, Jaime Lauriano, Laís Myrrha, Rafael Pagatini, Leila Danziger y Giselle Beiguelman. Además, los fotoperiodistas Hiroto Yoshioka y Orlando Brito, el argentino Marcelo Brodsky, el colectivo formado por Roney Freitas, Isael y Sueli Maxacali, y el cineasta Renato Tapajós.

Como expresan los curadores en la presentación gráfica de la muestra, se trata de “o encontro indelével entre arte, história e política” (Seligmann-Silva; Matos, 2021). Al inicio de la muestra nos encontramos con la reproducción serigráfica sobre papel de **Guevara vivo ou morto** de Claudio Tozzi, dado que, como fuera mencionado anteriormente, la obra original fue destruída. En una sala contigua encontramos una serie de obras significativas respecto a la propaganda política de la dictadura, como el video de 18:55 minutos de Jaime Laureano **O Brasil** (2014) por el que conocemos parte de los eslóganes patrióticos del régimen para conquistar a la clase media: “o Brasil é feito por nós”. Además, la obra dialoga con el uso de materiales escolares que remiten al uso estratégico de la pedagogía del gobierno. Por su parte, la obra de Leila Dazinger responde a partir de la contracara de la narrativa oficial. En las etiquetas de identificación de los cuadernos escolares imprime imágenes de sello sobre referencias simbólicas (por ejemplo, el mundial), políticas (el presidente Castelo Branco) y las fuerzas militares<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Se tratan de las obras **17 de setembro de 1971, A taça do mundo é nossa, 25 de outubro de 1975, Escola Shakespeare #1** de la serie **Pesquisa escolar** (tinta gráfica sobre etiqueta y cartón, 2020).

**Tabla 2: Exposiciones recientes de artes visuales sobre memoria de la oposición (2020-2025)**

Año	Exposición	Ciudad	Institución / Espacio	Artistas (selección)	Eje curatorial en relación con la dictadura
2021-2025	Memória Antonia: Por uma Memória Ativa a Serviço dos Direitos Humanos	São Paulo, São Paulo	Centro MariAntonia - USP	Claudio Tozzi, Carlos Zilio	21 años de dictadura militar
2023-2025	Memórias encontradas. Entre a solidariedade e a perseguição	Chile, Uruguay, Brasil y Argentina	En Brasil: UFMG, Centro MariAntonia - USP, UFF, UFP, Teatro São Pedro (Porto Alegre), UERJ. En Chile: Fundación Víctor Jara. En Uruguay: Museo de la Memoria	Claudio Tozzi, Carlos Zilio, Rubens Gerchman	Refugiados políticos en la Embajada Argentina en Santiago de Chile
2024-2025	Memória argentina para o mundo: o Centro Clandestino ESMA	São Paulo, São Paulo	Memorial da Resistência de São Paulo	-	Historia del Centro Clandestino Ex ESMA en Argentina durante la dictadura militar
2024-2025	Uma vertigem visionária – Brasil: Nunca Mais	São Paulo, São Paulo	Memorial da Resistência de São Paulo	Claudio Tozzi, Carlos Zilio, Rubens Gerchman	Memoria del proyecto <i>Brasil: Nunca Mais</i> (1979-1985)
2024-2025	Fullgás - artes visuais e anos 80 no Brasil	Itinerante en las ciudades de Brasília, Río de Janeiro, Belo Horizonte y São	CCBB	-	Panorama de las artes visuales en Brasil de los 80', pasando por el final de la dictadura y el retorno a la democracia

		Paulo			
2024	Política e vanguarda (1964/85) na Coleção Lili e João Avelar	Belo Horizonte	Museo Inimá de Paula	Carlos Zilio, Claudio Tozzi, Rubens Gerchman	Abarca la producción de artes visuales durante los años de dictadura, incluyendo los dibujos prisionales de Zilio y Ferro
2025	Pop Brasil: vanguarda e nova figuração, 1960-70	Itinerante en las ciudades de São Paulo (São Paulo), en Brasil, y Ciudad de Buenos Aires (Buenos Aires), en Argentina	Pinacoteca (São Paulo) y Museo de Arte Latinoamerica no de Buenos Aires - MALBA (Buenos Aires)	Carlos Zilio, Claudio Tozzi, Rubens Gerchman	El surgimiento de la industria cultural y la ruptura democrática. La muestra incluye <i>Lindonéia - A Gioconda do Subúrbio</i>
2025	Carlos Zilio - A querela do Brasil	São Paulo, São Paulo	Fundación Itaú	Carlos Zilio	Retrospectiva de 60 años de producción del artista

Fuente: elaboración propia.

### 3. 7 Consideraciones finales

Este capítulo se propuso recorrer algunos de los sucesos más significativos de la trayectoria artística de Zilio, Tozzi y Gerchman a comienzos de la década de 1960, así como presentar el contexto de producción en el que se inscribieron sus obras, incluyendo muestras colectivas, bienales, manifestaciones públicas y declaraciones. Luego de caracterizar política, económica e institucionalmente su contexto de producción, el capítulo sitúa el tema de la resistencia política en relación a las obras de arte seleccionadas. Estos artistas se destacan por haber participado activamente de exposiciones, manifiestos colectivos, declaraciones públicas y debates sobre las artes visuales y la política. En particular, las obras de arte mencionadas fueron seleccionadas porque encarnan simbólicamente la confrontación dialéctica con la dictadura y constituyen hitos en la trayectoria de sus respectivos artistas: la transición del

campo artístico hacia la militancia política en Carlos Zilio, evidenciada en **Lute** (1967); la contienda de Claudio Tozzi con el régimen dictatorial a través de la censura de **Guevara vivo ou morto** (1968); y la crítica social incisiva de la realidad política brasileña en **Lindonéia – A Gioconda do Subúrbio** (1967), de Rubens Gerchman.

La respuesta de los artistas en relación a la dictadura adquirió la forma de una “guerrilla artística” contra el sistema de arte vigente, el clima de autoritarismo y la represión normativizada por el Acto Institucional N° 5 (Morais, 2004). Como fue descrito con mayor detalle en el capítulo **La dictadura en su auge represivo: el acto institucional n° 5**, esta medida oficializó la “tortura” en el país, la censura a la prensa, limitó las libertades constitucionales y la actividad parlamentaria. En el ámbito de la cultura algunas consecuencias fueron el exilio de artistas, la guerrilla urbana y el vacío cultural (Morais, 2008). No obstante, a pesar de institucionalizarse a partir del AI-5, la censura se manifestó con dinámicas propias en el ámbito de las artes visuales antes de esta medida, limitando directa o indirectamente la circulación o la producción de obras y/o eventos artísticos. Moraes reconstruye un retrato espontáneo del clima cultural y artístico brasileño de las décadas del 60, 70 y 80, por lo que sus notas sobre la vanguardia artística de los 60 nos ofrece una aproximación sensible de la época:

A guerrilha artística: o artista na rua, no jornal, na praça, no aterro, desfaldando bandeiras, desnudando-se no *vernissage*, provocando, irritando, incomodando, agredindo, mais arteiro que artista, mais ativista que inventor; a arte como *meeting*, passeata, geração tranca-ruas, abaixo a censura, o arrocho salarial e a ditadura; arte anônima, sem autoria, desarrumando e tensionando o cotidiano; a crítica como criação, recusando sua origem teológica e sua vocação autoritária, a crítica libertadora ao invés de opressora; o museu como plano-piloto da futura cidade lúdica, a cidade como vasto salão de exposições, a rua como extensão do atelier, todos somos artistas, críticos, curadores, professores espectadores, passeantes, manifestantes, protestantes [guerrilla artística: el artista en la calle, en el periódico, en la plaza, en el vertedero, desplegando banderas, desnudándose en la inauguración, provocando, irritando, perturbando, atacando, más travieso que artista, más activista que inventor; el arte como encuentro, marcha, generación que bloquea calles, abajo la censura, los recortes salariales y la dictadura; arte anónimo, sin autoría, que perturba y crea tensión en la vida cotidiana; la crítica como creación, rechazando su origen teológico y su vocación autoritaria, crítica liberadora en lugar de crítica opresiva; el museo como plan piloto para la futura ciudad lúdica, la ciudad como una vasta sala de exposiciones, la calle como una extensión del estudio, todos somos artistas, críticos, curadores, maestros, espectadores, transeúntes, manifestantes, protestantes]. (Morais, 2004, p. 102, cursivas del autor).

En otro ensayo, **Arte e crítica de arte nos tribunais militares** (2004), el autor se expresa con pesimismo sobre el legado de la dictadura en el panorama artístico de finales de 1970, tanto la dificultad de descubrir nuevos talentos, incluso en salones de arte u otros eventos institucionales, como en el retraimiento de los mismos artistas a participar de estos espacios. Además reconoce que la falta de estímulos a la experimentación por parte de museos o galerías, el cierre de numerosas exposiciones desde 1967 en adelante, la censura y la autocensura repercutieron negativamente en la libertad creativa brasileña. Esta situación no impidió la movilización de jóvenes artistas decididos en dar contienda, tales como la generación apodada por el crítico Francisco Bittencourt, “*tranca-ruas*”, compuesta por los artistas Cildo Meireles, Antonio Barrio, Luiz Alphonsus, y Antonio Manoel. El autor refiere a la actuación de estos artistas como “*uma espécie de guerrilha artística*” (Morais, 2008, p. 59).

Por otra parte, este capítulo nos muestra que las reflexiones de la comunidad artística brasileña fueron compartidas por artistas e intelectuales de países latinoamericanos bajo dictadura. Esta red de colaboración regional fue esencial para el ingreso de tendencias vanguardistas al país, la construcción y circulación en el extranjero de una narrativa de la realidad social diferente a la promovida por la dictadura.

## 4 CONCLUSION

La primera parte de esta investigación hizo hincapié en los antecedentes como el desarrollo normativo de la dictadura, desde el golpe de 1964 hasta los primeros cinco Actos Institucionales. Los estudios de Dreifuss (1987) orientaron el análisis sobre el contexto socio-político de la vanguardia artística de comienzos de la década de 1960, dialogando con la concepción dialéctica de Moreira Alves (1984) sobre el desenvolvimiento burocrático-institucional de la dictadura.

Respaldata por este marco analítico, la segunda parte de la tesis sostiene que la resistencia política dentro de la comunidad artística brasileña y, en particular, de las artes visuales, constituyó un amplio frente de oposición contra la dictadura, además de contribuir de manera significativa a la relación dialéctica entre el Estado de Seguridad Nacional y la oposición demarcada por Moreira Alves. La resistencia de estos artistas avanzó, no sin contradicciones y tensiones, en la realización de espacios colectivos y manifestaciones públicas en contra de la dictadura, por ejemplo, en el caso de las políticas culturales. El Estado, a través de sus vastos recursos financieros, desplegó todas las estrategias posibles para neutralizar a la oposición. El mercado cultural fue su gran aliado en este propósito. Carlos Zilio fue uno de los artistas que adoptó una postura radical de oposición frente al aparato cultural del Estado. Además de Zilio, los otros dos artistas reunidos en esta tesis representan distintos “niveles de radicalidad” dentro de la oposición artística a la dictadura. Es necesario señalar que los tres ocuparon un lugar central en la conformación de la resistencia política en las artes visuales, aunque en algunos esta crítica traspasó el campo de la significación plástica a la militancia política. Zilio tiene la particularidad de haber sido uno de los pocos artistas visuales que fueron presos políticos por la dictadura, manteniéndose por fuera de los espacios institucionales mucho tiempo. Su producción pictórica dentro de la cárcel nos ofrece una prueba de la capacidad de representación de una experiencia traumática, como un augurio de las discusiones sobre memoria a comienzos de los años 90, pero también un documento testimonial de esta parte de la historia brasileña. Su obra **Lute** (1967) nos ofrece un retrato de las preocupaciones políticas que existían en el campo de las artes visuales, que en Zilio se manifestó en su transición a la militancia política. El abandono de su práctica artística para involucrarse exclusivamente a la política, condensa gran parte de las discusiones que se daban en el seno del arte acerca de su eficacia para la transformación social, según advierte la crítica estética de Lukács (1966).

Por otra parte, la referencia a la obra de Claudio Tozzi nos habla de la censura cultural. Como es sabido, **Guevara vivo ou morto** (1967) fue el foco del primer evento abiertamente censurado por la dictadura por incorporar una referencia explícita al ícono de la revolución cubana, un símbolo contra la intervención norteamericana en Latinoamérica. Llama la atención que Tozzi continuara su serie de “Guevaras” mucho tiempo más, revelándose contra los límites de la dictadura, aprovechándose estratégicamente de la censura para difundir sus obras a una mayor escala.

Gerchman merece una especial atención debido a que no compartió experiencias similares a las de Claudio Tozzi y Carlos Zilio, sobre la prisión o la censura directa. A simple vista pareciera ser que su trabajo no confrontó a la dictadura de forma explícita o que no podría encuadrarse dentro de la “resistencia política” en el campo de las artes visuales. No obstante, Gerchman fue un artista que participó en la mayoría de los eventos de vanguardia o manifiestos de contestación política, desde **Opinião 65** hasta la **Declaração de Principios Básicos da Vanguarda**. La investigación incorporó a Gerchman debido a que su trabajo adquiere una sutileza que, muchas veces, resulta más “efectiva” en la medida que ingresa desapercibida en el campo perceptivo del espectador, proponiéndole otro tipo de aproximación sensible con el mundo. Su obra recupera la parte olvidada en el proyecto capitalista del Estado conducido por la dictadura, cuyas iniciativas e intereses definían más aún los segmentos sociales de valor. Parte de la producción de Gerchman entrecruza símbolos de la cultura popular con la alta cultura, un gesto que también recupera los antecedentes de miscegenación del Brasil colonial, como aquellos que encontramos en **Lindonéia - A Gioconda do Subúrbio** (1967). Gerchman se asegura de integrar elementos estéticos que escenifiquen la realidad política de Lindonéia, desde referencias culturales hasta el contexto de violencia que rodea no solo a aquella mujer sino a una sociedad bajo dictadura. En definitiva, los tres artistas representan tres maneras de enlazar el arte y la política; de imaginar mundos posibles a partir de elementos locales, y de sus problemas; de dar lugar a una memoria futura más justa.

La participación de Tozzi, Zilio y Gerchman en exposiciones recientes sobre la memoria de la resistencia reafirma nuestra tesis sobre su importancia en la vanguardia brasileña de los años 60. La tesis confirma que el campo de las artes visuales contribuyó a la consolidación de una oposición amplia que acabó por discontinuar la dictadura. En el camino encontramos interpretaciones que subestiman los esfuerzos de la comunidad artística y las dinámicas propias del campo, poniendo en cuestión su eficacia transformadora o el alcance masivo de su “mensaje crítico” contra la dictadura. Esta tesis sostiene que los artistas visuales

procuraron estrategias político-artísticas que se reajustaron en la experiencia de lucha contra el Estado.

En el último tiempo, especialmente a partir de la pandemia, es notable el surgimiento global de las “nuevas derechas” con una narrativa irracional, anti-feminista y post-fascista, en el más amplio espectro (Sánchez Ceci, 2024). No existe consenso en la literatura sobre la denominación de este movimiento global, llamándolo de “neofascismo” (Aragoneses, 2019), “post-fascismo” (Traverso, 2021), “Extrema derecha” (Grimson, 2024), “extrema derecha 2.0” (Forti, 2022), “derecha radical” (Mudde, 2021) o “derecha alternativa” (Hawley, 2017). Es indudable que se contraponen a la democracia liberal, basada en una cultura de la memoria según el pluralismo, la tolerancia y la responsabilidad ética por justicias históricas. Estos cambios resaltan el carácter dinámico de lo que entendemos por “memoria”, dada su constitución social. Durante el “boom” de la memoria (Blight, 2009), el campo de los *memory studies* se ha centrado en las secuelas del pasado traumático producido por el Estado sobre grupos sociales marginados. En Latinoamérica, los estudios sobre memoria emergieron a finales de la década de 1990 como resultado de la consigna “Memoria, Verdad y Justicia” que asumieron los movimientos de derechos humanos en relación a las dictaduras militares durante los años 60, 70 y 80 (Jelin, 2003). El cambio de milenio introdujo nuevos abordajes en relación a la participación del Estado en procesos memorialistas, los negacionismos, las minorías y/o disidencias y las memorias digitales. Más recientemente se ha visto a líderes negacionistas utilizar la memoria como instrumento de consenso político en sus movimientos, por lo que dejó de ser una garantía de valores democráticos (Rosenfeld, 2021). Un ejemplo de este uso de la memoria ocurrió en Brasil durante el gobierno de Jair Bolsonaro en 2019. Los continuos ataques a la Comisión Especial sobre Muertos y Desaparecidos Políticos (CEMDP) y la Comisión de Amnistía, estuvieron acompañados de una notable reducción de sus miembros. Entre otras medidas, se disminuyeron las apelaciones dentro de esta institución y se incrementó el número de representantes del Ministerio de Defensa. Además, se abolió un conjunto de espacios dedicados a la conservación de la memoria, tales como el Grupo de Trabajo **Araguaia** encargado de investigaciones en la región donde tomó lugar la Guerrilla de Araguaia a finales de la década de 1960; el Grupo de Trabajo **Perus** responsable de la identificación de restos humanos en la zanja clandestina de Perus (São Paulo); como también del Equipo de Identificación de Muertos e Desaparecidos Políticos (Gallo & Fernandes, 2024). El banco de documentación **Memórias Reveladas - Centro de Referência das Lutas Políticas**, vinculado al Archivo Nacional del Ministerio de Justicia, fue relegado al ostracismo (Gallo; Fernandes, 2024). En este contexto, la memoria constituye un campo fértil de investigación, sobre todo en

lo que respecta a la formas de manipulación del pasado por parte de gobiernos de extrema derecha y a las modalidades contemporáneas de resistencia política en las artes visuales. Esta perspectiva abre la posibilidad de comprender las narrativas actuales de la memoria a partir de la producción de artistas visuales de las generaciones más recientes, aquellas que no han sido testigos directos de los acontecimientos históricos, como la dictadura militar, pero que reinscriben esos pasados en el presente mediante nuevas configuraciones estético-políticas.

## REFERENCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoría Estética**. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.

ADORNO, Theodor W. **Prisma**. São Paulo: Afiliada, 1998.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural. O iluminismo como Mistificação de Massa. *In*: COSTA LIMA, Luiz. (org.). **Teoria a Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, p. 159-207, 1990.

ALAMBERT, Francisco. **As Bienais de São Paulo**: da era do Museu a era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Maristela; MAGALHÃES, Fábio. Sérgio Ferro. **Trabalho livre**. 2025. Texto en sala.

ALVES, Helena Maria Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. Petrópolis: Brasil, 1984.

ALVES, Helena Maria Moreira. **Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)**. São Paulo: EDUSC, 2005.

ARAGONESES, Alfons. La construcción del enemigo como base del (neo)fascismo. *In*: GUAMÁN, Adoración; ARAGONESES, Alfons; MARTÍN, Sebastián. (org.). **Neofascismo: la bestia neoliberal**. Madrid: Siglo XXI, 2019. p. 121-136.

ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura nova**. 2025. Texto en sala de la muestra Trabalho livre de Sérgio Ferro.

MARCELINO, Douglas Áttila. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. 2006. 267f. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. Alcaldía Coyoacán: Itaca, 2003.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BITTENCOURT, Francisco. **A geração tranca-ruas**. Rio de Janeiro, 9 may. 1970. Río de Janeiro, 18 de ago. 2025. Disponible en:  
<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110681#c=&m=&s=&cv=&xywh=-266%2C0%2C3930%2C2199>. Acceso en: 18 ago. 2025.

BLIGHT, David William. The Memory Boom: Why and Why Now? *In*: **Memory in Mind and Culture**. BOYER, Pascal; JAMES, Wertsch. (Ed.). Cambridge: Cambridge University, 2009.

BORTOLANZA, Victor Bauermann. **A Internacional Situacionista**: Uma estudo sobre a relação entre vanguardas históricas e revolução. 2025. 188f. Orientador: Luiz Gustavo da Cunha de Souza. Coorientador: Iraldo Alberto Alves Matias. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Ciência Política). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2025.

CARVALHO, Lucas Borges de. A censura política à imprensa na ditadura militar: fundamentos e controvérsias. **Revista da Faculdade de Direito – UFPR**, Curitiba, n. 1, v. 59, p. 79-100, 2014.

BRASIL. COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Relatório: textos temáticos / Comissão Nacional da Verdade (v. 2)**. Brasília: CNV, 2014. 416 p.

BRASIL: NUNCA MAIS. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRASIL. Decreto-Lei nº 314. Diário Oficial da União - Seção 1, 1967.

BIENAL DE SÃO PAULO. **8º Bienal de São Paulo**. Disponível em: <https://bienal.org.br/exposicoes/8a-bienal-de-sao-paulo/#accordion-7> Acesso em: 22 oct. 2025.

CAROCHA, Maika Lois. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 44, n. 1, 2006.

CARDOSO, Mauricio. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha**: política, estética e revolução (1969-1974). Orientador: Zilda Márcia Gricoli Iokoi. Coorientador: Idelette Muzart - Fonseca dos Santos. 2007. 274f. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL EDUCATIVO. **Fullgás. Artes visuais e anos 1980 no Brasil**. Rio de Janeiro: CCBB Educativo, 2024.

CERES, Franco. **Opinião 65**. Rio de Janeiro: s. n., 1965.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL RIO DE JANEIRO. **“Fullgás - artes visuais e anos 1980 no Brasil” no CCBB RJ**. Disponível em: <https://ccbbstg.blob.core.windows.net/site-prod/2025/02/Fullgas-Catalogo-Aprovado.pdf> Acesso em: 22 oct. 2025.

CENTRO UNIVERSITÁRIO MARIANTONIA. **Exposição recupera a memória da ditadura brasileira**. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.mariantonia.puceu.usp.br/exposicao-recupera-a-memoria-da-ditadura-brasileira/> Acesso em: 22 oct. 2025.

CHAGAS, Tamara Silva. Thereza Simões: uma precursora da arte conceitual no Brasil. **Art & Sensorium**, Curitiba, v. 5, n. 2, p. 14-26, 2018.

CLEMENTE, José Eduardo Ferraz. **Ciência e política durante a ditadura militar**: o caso da comunidade brasileira de físicos (1964-1979). Orientador: Olival Freire Junior. 2005. 113f. Dissertação (Mestrado em Ensino, Filosofia e História das Ciências). Universidade

Federal da Bahia, Instituto de Física, Salvador, 2005.

COSTARD, Larissa Soares. **“Da adversidade vivemos!”**: Resistência, crítica e artes visuais no Brasil (anos 1960/1970). 2016. 331f. Orientador: Marcelo Badaró Mattos. Tese (Doutorado em História. Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) do Departamento de História). Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói, 2016.

COCCHIARALE, Fernando; DUARTE, Paulo Sérgio; KLABIN, Vanda Mangia; ZILIO, Maria Del Carmen. Entrevista. *In: Carlos Zilio: Arte e política. 1966-1976*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996.

COMISIÓN PROVINCIAL POR LA MEMORIA. **Actos de memoria en Chile por los 50 años del golpe de Estado**. La Plata: Comisión por la Memoria, 7 sep. 2023. Disponible en: <https://www.comisionporlamemoria.org/actos-de-memoria-en-chile-por-los-50-anos-del-golpe-de-estado/>. Acceso en: 24 dic. 2025.

COMISSÃO DA VERDADE. **Artistas condenam a condenação de Volpini**. Rio de Janeiro, 29 jul. 1978. Disponible en: <http://www.comissaodaverdade.mg.gov.br/handle/123456789/497>. Acceso en: 18 ago. 2025.

DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIOS BÁSICOS DE VANGUARDA. Rio de Janeiro, 1 ene. 1967. Disponible en: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/5790/declaracao-de-principios-basicos-de-vanguarda>. Acceso en: 13 oct. 2025.

DIAS, Geraldo Souza. AME-O OU DEIXE-O! A ditadura militar no Brasil (1964-1985) e seus efeitos nas artes visuais. **The Radical Designist: a design culture journal (ThRAD)**, Lisboa, p. 1-17, 2015.

DIAS, José Alves. **A subversão da ordem**: manifestações de rebeldia contra o regime militar na Bahia 1964 - 1968. Orientador: Israel de Oliveira Pinheiro. 2001. 111f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

DREIFUSS, René Armand. **1964**: A conquista do Estado. Ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis: Vozes, 1987.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60**: Transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Paulo Sérgio Duarte**. Luisa Duarte (org). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

EXTRA CLASSE. **Exposição reúne memórias sobre ditaduras no Cone Sul**. Movimento, 5 maio 2025. Disponible en: <https://www.extraclasse.org.br/movimento/2025/05/exposicao-reune-memorias-sobre-ditaduras-no-cone-sul/>. Acceso en: 24 dic. 2025.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória social**. Frónesis. Madrid: Cátedra de Universitat de Valencia, 2003.

FIELDLER, Konrad. **Escritos sobre el arte**. Madrid: Visor, 1991.

FICO, Carlos. “**Prezada Censura**”: cartas ao regime militar. *Topoi Revista de História*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 251-286, 2002.

FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. *In*: AARÃO REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil / Carlos Fico**. Rio de Janeiro: EdFGV, 1997.

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 167-203, 2007.

FORTI, Andrea Siqueira D’Alessandri. **Artes plásticas no Brasil: as experiências políticas de Carlos Zilio e Sérgio Ferro nos anos 1960 e 1970**. Orientador: Icléia Thiesen. 160f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FORTI, Steven. **Ultraderecha 2.0**. Madrid: Siglo XXI.

GALLO, Carlos Artur & Soares FERNANDES, Filipe Botelho Dutra. Políticas de memoria y gobiernos de derecha en Argentina y Brasil: un panorama sobre los gobiernos de Macri y Bolsonaro. **Temas y Debates**, Rosario, 28(48), 2024.

GARCIA, Miliandre. Censura, resistência e teatro na ditadura militar. **Concinnitas**, año 19, Rio de Janeiro, n. 33, p. 144–177, 2018.

GRIMSON, Alejandro. **Los paisajes emocionales de las ultraderechas masivas**. Guadalajara: CALAS-Editorial Universidad de Guadalajara, 2024.

GULLAR, Ferreira. "Opinião 65". **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 4, v. I, p. 221-225, 1965.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Barcelona: Anthropos, 2004.

HAWLEY, George. **Making sense of the Alt-Right**. Nueva York: Columbia University.

IESP-UERJ. **UERJ recebe exposição “Memórias Encontradas: entre a solidariedade e a perseguição”**. IESP – Instituto de Estudos Sociais e Políticos, 11 ago. 2025. Disponible en: <https://iesp.uerj.br/uerj-recebe-exposicao-memorias-encontradas-entre-a-solidariedade-e-a-perseguiacao/>. Acceso en: 24 dic. 2025

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Catálogo AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar**. Catálogo. São Paulo: Brochura, 2018.

ITAÚ CULTURAL. **Carlos Zilio**: uma retrospectiva de 60 anos de criação – A querela do Brasil. Organizado por Itaú Cultural; vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2025.

KIYOMURA, Leila; GIOVANETTI, Bruno. Pulsar cores e formas. *In*: GIOVANETTI, Bruno; KIYOMURA, Leila (org.). Claudio Tozzi. **Geometrias do Tempo**. São Paulo: EdUSP, p. 103--121, 2005.

KLINTOWITZ, Jacob. **Claudio Tozzi. O universo construído da imagem**. São Paulo: Valoart S.A., 1989.

LINHAS DE SAMPA. **Manifesto de Linhas de Sampa**. Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/linhasdesampa/>. Acceso en: 24 dic. 2025.

LOPES, Almerinda da Silva; RIBEIRO, Roney Jesús. A ditadura militar no Brasil e a censura a obras de autoria de artistas mujeres engajadas. **Revista Ágora**, Espírito Santo, 2024.

LUKÁCS, Georg. **Estética. I. La Peculiaridad de lo Estético**. Barcelona; México: Grijalbo, 1966. (4 vols.).

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos da dialética marxista**. Rio de Janeiro: Elfos; Porto: Escorpião, 1989.

LUKÁCS, Georg. História do desenvolvimento do drama moderno. *In*: **Sociología**. NETTO, José Paulo (org.); NETTO, José Paulo e COUTINHO, Carlos Nelson (trad.). Sao Paulo: Ática: 1981.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma Estética Marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? *In*: **Ensaio sobre literatura** (2. ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUKIN, Aimé Iglesias. Contrabienal: Latin American Art, Politics and Identity in New York, 1969-1971. **Artl@s Bulletin**, v. 3, p. 68-82, 2014.

MÄLKSOO, Maria. Illiberal memory politics. *In*: **The Oxford Handbook of Illiberalism**. LARUELLE, Marlène (ed.). Oxônia: Oxford University, 2023.

MARTINS, William de Souza Nunes. **Produzindo no escuro**: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964 – 1988). 2009. 232f. Tese (Doutorado em História Social. Programa de Pós-graduação em História Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. trad. Florestan Fernandes. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl ; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

MAGALHÃES, Fábio. **Obra em construção**: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi. Rio de Janeiro: Revan, 1989.

MAGALHÃES, Livia Diana R.; TRIBIA, Lia. **Experiência**: o termo ausente? Sobre história, memória, trabalho e educação. Uberlândia: Navegando, 2018.

MEDEIROS, Alexandre Pedro de. As censuras contra "Guevara, vivo ou morto..." de Claudio Tozzi. **Palíndromo**, Florianópolis, n. 19, v. 9, p. 43-66, 2017.

MEDEIROS, Alexandre Pedro de. O real como trauma nos Guevaras de Claudio Tozzi. *In: Anales X EHA - Encontro de História da Arte*, Campinas: UNICAMP, 2014. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2014/Alexandre%20Pedro%20de%20Medeiros.pdf> Acesso em: 17 ago. 2025.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina**. Do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MORAIS, Frederico. **Frederico Morais**. Silvana Seffrin. (org.). Coleção Pensamento Crítico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MUDDE, Claude. **La ultraderecha hoy**. Barcelona: Paidós, 2021.

MUNARI, Luiz. Invenção e Mecânica. *In: GIOVANETTI, Bruno; KIYOMURA, Leila (org.). Claudio Tozzi. Geometrias do Tempo*. São Paulo: EdUSP/Imprensa oficial, p. 47-55, 2005.

MUSEU INIMÁ DE PAULA. **Política e vanguarda (1964/85) na coleção Lili e João Avelar (2024)**. Belo Horizonte: Museu Inimá de Paula, 2024.

MURA, Cristina. Lindonéia "linda/feia": diferenças com a Pop Art. *In: Anales XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes/Museu Imperial, 2010. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha\\_2010\\_mura\\_cristina\\_art.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2010/anais/site/pdf/cbha_2010_mura_cristina_art.pdf) Acesso em: 17 ago. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil**. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985). São Paulo: Intermédios: USP - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA. **Catálogo da exposição "Nova Objetividade Brasileira" realizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967. Texto de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro, 1967. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10394/nova-objetividade-brasileira> Acesso em: 22 oct. 2025.

OLIVEIRA, Liliana Helita Torres Mendes de. **A Pop Art Analisada através das Representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967**. Orientador: Nelson Alfredo Aguilar. 276f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. **São Paulo Em Perspectiva**, n. 15, v. 3, p. 18-28, 2001.

OITICICA, Hélio. **¿Qué es el Parangolé? Y otros escritos**. Cuenca: Hernández.

OITICICA, Hélio. **Esquema geral da Nova Objetividade**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PEDROSA, Mário. **Política das Artes. Textos Escolhidos I**. Otília Arantes (org.). São Paulo: EdUSP, 1995.

PERALTA, Elsa. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. **Arquivos da Memória. Antropologia, Escala e Memória**, Lisboa, n. 2 (Nova Série), p. 4-23, 2007.

PEREIRA, Anthony W. The US Role in the 1964 Coup in Brazil: A Reassessment. **Bulletin of Latin American Research**, n. 1, v. 37, p. 5–17, Liverpool, 2018.

PINTO, João Alberto da Costa. Raul Vaiveigem na Revolução do Maio de 68. *In*: SANTOS, Martha, MENEZES, Marcos Antonio de, SILVA, Robson Pereira da (org.). **História e outras eróticas**. Curitiba: Appris, 2020, p. 331-349.

PIZARRO NAVIA, Lenin. **Bajo el signo de la negatividad: la autonomía del arte en la estética de Th. W. Adorno**. Orientador: Oyarzún Robles, Pablo. 106f. Disertación (Maestría en Filosofía). Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2008.

PISMEL, Ana Paula Cattai. Schenberg na VIII Bienal: em busca da liberdade. *In*: **Anales XI Congresso Internacional de Estética e História da Arte**, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: [https://www.researchgate.net/profile/Rosane-Demeterco-Bussmann/publication/361912967\\_Global\\_Art\\_breaking\\_boundaries\\_Arte\\_Global\\_rompendo\\_o\\_fronteras/links/62cc8bfed7bd92231faa5461/Global-Art-breaking-boundaries-Arte-Global-rompendo-fronteras.pdf#page=88](https://www.researchgate.net/profile/Rosane-Demeterco-Bussmann/publication/361912967_Global_Art_breaking_boundaries_Arte_Global_rompendo_o_fronteras/links/62cc8bfed7bd92231faa5461/Global-Art-breaking-boundaries-Arte-Global-rompendo-fronteras.pdf#page=88)  
Acesso em: 13 oct. 2025.

OLIVEIRA, Juliana Proença de. Contextos de censura às artes visuais no Brasil: duas aproximações. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 40, v. 26, 2020.

OLIVEIRA, Juliana Proença de. **Interrupções e retomadas: projetos artísticos irrealizados da ditadura militar no Brasil (1960-2010)**. Orientador: Mônica Zielinsky. 295f. Dissertação (Mestrado do o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2021.

REIS, Paulo. Nova Objetividade Brasileira –posicionamentos da vanguarda. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, n. 3, v. 1, p. 98-114, 2017.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. **ArtCultura**, Uberlândia, n. 14, v. 9, p. 185-195, 2007.

RÍOS, Sandra Marcela Rincón; RAMOS, Juan Carlos Pérez. Memoria, Imagen y Violencia. Rastros de memoria colectiva en el arte pictórico. **(Pensamiento), (Palabra) y Obra**, Bogotá, n. 11, 2014.

ROCHA, Simone Rocha de. **Um olhar sobre as produções de Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Rubens Gerchman e Antonio Henrique Amaral**. Orientador: Dilma de Melo e Silva. 227f. Tese (Doutorado em Ciências da Integração da América Latina). Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina). Universidade de São Paulo, 2013.

ROSENFELD, Graviel David. The rise of illiberal memory. **Memory Studies**, Reino Unido, 16(4), 819-836, 2023.

SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. **Memória coletiva e Teoria Social**. Coimbra: Universidade de Coimbra; Annablume, 2012.

SCHROEDER, Caroline Saut. As artes visuais sob vigilância: censura e repressão nos anos de ditadura. MODOS. **Revista de História da Arte**. Campinas, n. 3, v. 3, p. 45-59, 2019.

SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. Orientador: Dária Jaremtchuk. 306f. Dissertação (Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes). Universidade de São Paulo, 2011.

SELCHER, Wayne A. **The National Security Doctrine and policies of the Brazilian government**. Pennsylvania: Strategic Studies Institute, US Army War College, 1977.

SORGENTINI, Hernán. Reflexión sobre la memoria y autorreflexión de la historia. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, n. 45, v. 23 p. 103-128, 2003.

TATE MODERN. **Artist interview: Claudio Tozzi**. Londres, sep. 2015. Disponible en: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/world-goes-pop/artist-interview/claudio-tozzi>. Acceso en: 15 sep. 2015.

TRAVERSO, Enzo. **Las nuevas caras de la derecha**. Madrid: Siglo XXI, 2021.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. O realismo na crítica literária de Lukács e Adorno. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 23, p. 31-49, 2013.

VENCESLAU, Jessica Alessio. (2016). **Arte à mão armada: vanguarda e resistência em Carlos Zílio (1966-1970)**. Orientador: Artur Freitas. 106f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Arte, Memória e Narrativa). Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2016.

VILAR, Gerard. Arte y negatividad: relejendo a Adorno. **ArtCultura**, Uberlândia, n. 36, v. 20, p. 15-25, 2018.

**APÉNDICE A - Cuestionario de entrevista semi-estructurada****Entrevista a Diego Matos, curador de la muestra *Brasil: Nunca Mais*, São Paulo, 20/10/2025**

## 1. Trajetória acadêmica e profissional nas artes visuais

1.1 Eu gostaria que você introduzisse os principais focos da sua pesquisa, bem como a sua trajetória nas artes visuais e na curadoria.

1.2 Então, a sua prática como curador se desenvolveu durante o doutorado?

1.3 Você já me contou que, a partir do doutorado começou a se concentrar nos anos 1960 e 1970. Em que momento o tema da memória passou a integrar o seu campo de interesses?

2. A mostra *Brasil: Nunca Mais* e os critérios curatoriais

2.1 Gostaria que você comentasse também sobre a mostra *Brasil: Nunca Mais*. Quais foram os principais critérios curatoriais?

2. 2 Quais os antecedentes mais importantes da mostra? E, com relação a esses antecedentes, já havia sido realizada antes alguma exposição dessa magnitude?

## 3. Censura, ditadura e artes visuais no Brasil

3. 1 Qual foi o impacto da censura nas artes visuais, especificamente para você?

3. 2 O que você considera ter sido o impacto da ditadura nas artes visuais, de uma forma mais ampla?

3. 3 Como você avalia o impacto da censura no período anterior ao AI-5 nesse mesmo âmbito?