

RESISTIR JUNTOS. DESENCANTO Y CONVERSIÓN ESTÉTICA EN POÉTICAS BRASILEÑAS

RESISTING TOGETHER. DISENCHANTMENT AND AESTHETIC

CONVERSION IN BRAZILIAN POETICS

María Elena Lucero

Universidade Federal da Integração Latino Americana
Foz de Iguaçu – Brasil

Resumen

Dentro de las manifestaciones culturales en América Latina desplegadas en la década del 70 podemos localizar episodios singulares de quiebre y radicalización en el ámbito regional. Ferreira Gullar (1930-2016) y Hélio Oiticica (1937-1980) produjeron manifiestos, objetos y poemas en la coyuntura de la dictadura brasileña, desafiando la censura instaurada por ese régimen político. Es posible trazar un encabalgamiento entre ciertos rasgos de sus escritos y la condición de desencanto percibido por la comunidad artística en aquel momento, la cual llevó a investigar otras alternativas de expresión. Proponemos una relectura de la producción poética de ambos artistas en relación al desencanto, término examinado por Florencia Garramuño, y sus vínculos con la cotidianidad. Asimismo, esbozaremos una trama de convergencias con la “filosofía de la liberación”, línea de pensamiento concebida por Enrique Dussel.

Palabras claves: Brasil, desencanto, liberación, poéticas.

Abstract

Amidst cultural manifestations that took place in Latin America in the 1970s, we can trace distinctive turning points and radicalization incidents at a regional level. Ferreira Gullar (1930-2016) and Hélio Oiticica (1937-1980) created manifestos, objects, and poems in the context of the Brazilian dictatorship, defying the censorship enforced by the regime. Interweavings can be traced between certain traits in their writings and the condition of disenchantment perceived by the artistic community back then, which led to seeking alternative forms of expression. In this work, I propose a re-reading of the poetic production of both artists regarding disenchantment, a term examined by Florencia Garramuño,

Resumo

Dentro das manifestações culturais na América Latina desenvolvidas durante a década de 1970 podemos localizar episódios singulares de ruptura e radicalização no âmbito regional. Ferreira Gullar (1930-2016) e Hélio Oiticica (1937-1980) produziram artigos-manifesto, objetos e poemas no contexto da ditadura brasileira, desafiando a censura instalada por esse regime político. Faz-se possível delinear um acavamento entre certos traços de seus escritos e a condição de desencanto percebido pela comunidade artística naquele momento, e que levou a pesquisar outras alternativas de expressão. Propomos uma releitura da produção poética de ambos os artistas em relação

and its links to dailiness. I will also seek to outline a fabric of convergences in relation to the philosophy of liberation, a school of thought conceived by Enrique Dussel.

Keywords: Brazil, disenchantment, liberation, poetic.

com o desencanto, termo examinado por Florencia Garramuño, e seus vínculos com a cotidianidade. Esboçaremos ainda uma trama de convergências com a “filosofia da libertação”, linha de pensamento concebida por Enrique Dussel.

Palavras-chave: Brasil, desencanto, libertação, poéticas.

Proyectos colectivos

En el clima previo al estallido de la dictadura militar en Brasil se palpaba la efervescencia y la participación política de la juventud. Dentro del campo artístico la cultura estaba ligada al compromiso ideológico, apuntando a producir transformaciones en el ámbito social. Consideremos el surgimiento de los CPC (Centros Populares de Cultura), en 1962, asociaciones de corte popular que sostuvieron el intercambio permanente entre artistas, escritores, actores, poetas y los habitantes locales; que, en general, mantuvieron una posición revolucionaria y de inconformismo, postulando una concepción de la práctica artística como instrumento mediador para la toma del poder.¹ De hecho, “La dimensión colectiva es un imperativo y la propia tematización de la problemática individual será sistemáticamente rechazada como políticamente inconsecuente si no se llega a ella por el problema social” (HOLLANDA, 2000: 160). La conformación de un arte posicionado como popular y revolucionario constituía una salida para un tipo de mecenazgo ideológico característico de las manifestaciones culturales comprometidas. Tras la irrupción del golpe militar de Castelo Branco los segmentos intelectuales ligados a la izquierda continuaron produciendo arte, poesía, música, teatro. La mayor censura se dirigió a las clases populares, a quienes se les obstaculizaba el contacto con los movimientos culturales. Ante la dificultad de comunicarse con un auditorio masivo, los circuitos de izquierda canalizaron sus acciones en la organización de espectáculos, siendo de este modo “[...] el único reducto donde podía convocarse algo de público y donde se volvía posible un simulacro de militancia, con ruidosas y exaltadas manifestaciones, por cierto, un tanto limitadas” (HOLLANDA, 2000: 171).

En 1965 Ferreira Gullar publicó *Cultura posta em questão*, un programa conceptual donde reflexionaba sobre la idea de cultura popular. En aquel entonces dirigía uno de los CPC, hecho que marcó su militancia

¹ A partir del 64, los Centros Populares de Cultura se desarman y sus integrantes volvieron a reunirse en el Grupo *Opinião*, el cual realizó presentaciones en Río de Janeiro y en São Paulo.

y posicionamiento ideológico. Para él, la cultura popular podía ser un instrumento de conservación, pero también de transformación social, dado que el hombre de cultura era interpelado por los problemas políticos y sociales (FERREIRA GULLAR, 2002). En el ámbito literario y artístico, la cultura popular se visibilizaba como una nueva tendencia direccionada hacia temáticas nacionales y con un perfil didáctico, en la toma de conciencia de la misma realidad brasileña y de las estructuras socio-económicas que la sustentaban.² Posteriormente, Gullar admite que *Cultura posta em questão* fue un libro en el cual intentaba “teorizar los factores personales que me llevaron a romper con la vanguardia y donde, por otra parte, busco explicar las razones que me parecían justificar -e incluso exigir- la utilización de las herramientas artísticas en favor de la lucha ideológica” (FERREIRA GULLAR *apud* JIMÉNEZ, 2012: 227).

En este período las experiencias del cinema novo asumieron un rol transformador y revolucionario. El director de cine y guionista Glauber Rocha filmó en 1964 la célebre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Adoptando como paisaje el sertão brasileño, Rocha incluyó referencias a las sublevaciones populares durante la etapa de yugo militar, intercaladas en la película. Cuando el mesías São Sebastião instaba a los fieles a seguirlo para alcanzar la salvación, los pobladores salían a las calles vociferando y lanzando tiros al aire. Un representante de la curia pagaba a un “matador de cangaceiros” (bandidos armados del nordeste brasileño) para asesinar al profeta que predicaba la liberación y la revolución. Encontramos rasgos en la trama que describe Rocha que son tensiones establecidas con el poder dominante: la actitud de Manuel y su entrega plena a una lucha por la justicia popular y las claras referencias a la guerrilla, que embestía al poblado sin medir consecuencias.

En 1959 un grupo de artistas de Rio de Janeiro firmaba el *Manifesto neoconcreto*. Redactado por el mismo Ferreira Gullar, dicho escrito contribuyó a determinar la concepción de la obra artística como un *cuasi corpus*, como un ente cuya realidad no se limitaba a los nexos externos de sus elementos entre sí, sino que requería de un encuentro directo con el espectador, más bien de carácter fenomenológico. Hélio Oiticica formó parte del neoconcretismo brasileño,³ su contribución se hizo visible en los Bólidos (realizados con pigmentos cromáticos, vidrios, plásticos, maderas, piedras) y Parangolés (capas construidas con elementos precarios y de bajo costo que funcionaban como

² Con estas afirmaciones la labor del intelectual debía integrarse al trabajo popular y colaborar con el hecho de que la cultura fuese comprendida en términos de problema social. Por otro lado Ferreira Gullar advirtió sobre aquellos problemas ocasionados por los intereses extranjeros y del imperialismo, anticipando la situación de dominación posterior, con la secuencia de dictaduras en América Latina apoyadas por fuerzas militares estadounidenses.

³ Con los años cada uno de los participantes del neoconcretismo adoptó un itinerario individual y cerca de 1962 el grupo se diluye.

dispositivos corporales del movimiento y del baile). Más tarde se celebró en Río de Janeiro el evento multidisciplinario *Opinião 65*. Wally Salomão, cercano a Hélio, relataba el ingreso al MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) de passistas danzando con los Parangolés:

El “mal amigo” hizo su aparición para agitar el avispero: Hélio Oiticica, impaciente y ágil, con su legión de hunos. Estaba programado, pero no de esa forma bárbara en que llegó, no solamente llevando sus PARANGOLÉS sino conduciendo un cortejo que más parecía una congada feérica con sus tiendas, estandarte y capas. ¡Qué falta de buenos modales! (...) Impedidos de entrar. Hélio furioso ante el revés, disparaba su fornido arsenal de palabrotas (...) (SALOMÃO, 2009: 55).

Tras la muerte de Manuel Moreira, apodado *Cara de Cavalo*, asesinado por la policía local, Hélio construye en 1966 el *B 33 Bólido Caixa 18, Poema Caixa 2 (Homenagem a Cara de Cavalo)*. El objeto consistía en una caja negra en la cual se veía pegada una imagen periodística de Manuel Moreira, difundida en los diarios cariocas. Aunque los delitos de Manuel no iban más allá de levantar apuestas clandestinas, fue perseguido por los agentes policiales locales. Para Gonzalo Aguilar:

O Bólido Caixa 18 assume, também pela primeira vez na obra de Oiticica, a necessidade da arte visual de participar da espetacularização, de incidir em suas imagens, de disputar seu caráter público, aspecto que será fundamental não só na obra posterior do artista carioca, mas também em toda a arte brasileira dos anos 1960 (AGUILAR, 2016: 41)

Tiempo después, *Tropicália*, la ambientación que Hélio construye en 1967, se convirtió en un ícono disparador del fenómeno tropicalista en distintas dimensiones culturales (artes visuales, música, teatro, cine, diseño). Esta arquitectura efímera, inestable y vulnerable se inscribe en la estética de las favelas cariocas, inspirándose en ciertos clichés de la brasilidad. Carlos Basualdo (2007) ha señalado el gesto estratégico por parte de Hélio al concebir a *Tropicália* como epicentro de un proyecto cultural vanguardista, lo que habilita un perfil ético en el arte del Brasil moderno. “*Tropicália* não era senão o veículo que inocularia no elitismo cultural nacional o substrato mesmo da cultura popular á qual tanto havia querido, desde sempre, resistir” (BASUALDO, 2007: 18). Fue una experiencia de “descondicionamiento” social, tal como el artista la vivenciaba en el morro de Mangueira. La intención de deambular por esa instalación laberíntica ofrecía un sentido comunitario de resistencia a las estructuras hegemónicas que se recrudecieron durante el golpe militar.

Desencantos y resistencias

Ante la necesidad de eludir la represión muchos artistas y escritores adoptaron tácticas de expresión más bien subrepticias. Luego del Acto Institucional nº 5, en 1968, la censura se extendería a diversos sectores de la sociedad. Con el tiempo se produce el pasaje hacia una sensibilidad del desencanto, parafraseando a Florencia Garramuño (2009), en relación a los modos de experiencia que se generaron frente a la pérdida de los ideales utópicos, a raíz de la imposición de una modernidad cultural autoritaria de la mano de las dictaduras latinoamericanas. La autora localizó los efectos de la violencia institucional sobre las prácticas artísticas en las décadas de los 70 y 80, momento en que algunos poetas y artistas visuales adoptaron posiciones de resistencia. En ese hiato surge un tipo de literatura que trabaja con los restos de lo real, que se alimenta de lo opaco de las vivencias cotidianas y fusiona realidad e imaginación.

En el ámbito de la literatura brasileña, la noción de experiencia atraviesa los modos de subjetivación que se fueron despertando en aquella etapa histórica e “impugna –de diferentes maneras- una noción de obra como constructo autónomo e impermeable a un exterior o ‘fuera’ de la obra” (GARRAMUÑO, 2007: 11). Así, podemos recuperar la noción de desencanto en las artes visuales, una esfera en la cual también pivota ese sentimiento de desconcierto, fragmentación y desamparo en una realidad social políticamente hostil. La invitación a participar e integrar la vivencia artística fue un gesto común en las obras de Hélio Oiticica y Lygia Clark, en cuyos itinerarios “el abandono de la obra en tanto objeto ofrecido a la fruición del espectador pasivo supone un intento de reemplazar esta idea de la obra por la de una incitación a la experimentación” (2007: 12-13). Esto es, la percepción de un estado de cosas ficticio o impuesto llevaría a innovar opciones estético-políticas de interpelación en las artes y la literatura en general. En ese aspecto el desencanto generaba una resistencia por parte de los artistas al forjar distintas expresiones culturales, visuales, escritas, teatrales, para detonar el peso de un clima decepcionante en pos de abrir otros canales de experimentación sensible.

Frente al desencanto, a la censura y la proscripción política, los agentes del campo intelectual reaccionaron de modo enérgico. Ferreira Gullar recitaba a viva voz en la Plaza João Lisboa de São Luis algunos párrafos de *Cultura posta em questão*, movilizando a un numeroso público ávido de escuchar declaraciones comprometidas con la realidad sociopolítica de entonces. Los intelectuales crearon un resguardo ético y estético a través de sus producciones en medio de la turbulencia política, social y cultural. En los años 70, en medio de su exilio político en Buenos Aires, Ferreira Gullar escribió *Poema sujo*. Temía ser rastreado por la policía militar, dado que los agentes de la

dictadura brasileña tenían acceso a Argentina para capturar exiliados políticos. Publicado por primera vez en 1976, *Poema sujo* se fue organizando de forma fluida y libre hasta que el autor determinó la finalización del trabajo. El proceso de creación deambulaba entre la espontaneidad y el estancamiento. Como lo afirmó él mismo, cuando las palabras dejaron de surgir naturalmente decidió detenerse. Dos meses después retomó el poema y tras elaborar las últimas estrofas entendió que debía concluir. “*Poema sujo* desemboca en imágenes potentes, mucha de ellas observadas por Ferreira cuando salía a mirar el paisaje, las vecinas, el metro de la Estación Caballito, los buques” (LUCERO, 2017: 247). Otras escenas evocan su infancia en São Louis, donde recompone atmósferas, paisajes domésticos de la geografía lugareña, a la par de enunciar la transformación continua, la corrosión, la decadencia o el derrumbe. Mezclas de olores e impresiones sensitivas que se incrementan en la experiencia de la fermentación y la metamorfosis:

Resta ainda acrescentar
pra se entender essa noite
proletária –
que um rio não apodrece do mesmo modo
que uma pera
não apenas porque um rio não apodrece num prato
mas porque nenhuma coisa apodrece
como outra
(nem por outra) e mesmo
uma banana
não apodrece do mesmo modo
que muitas bananas
dentro de
uma tina
no quarto de um sobrado
na rua das Hortas, a mãe
passando roupa a ferro-
fazendo vinagre
enquanto o bonde a rua Rio Branco
rumo à praça João Lisboa
e ainda outros rumavam
na direção da Fabril, Apeadouro,
Jordoa
(...)
e as bananas
fermentando
enquanto Josias, o enfermeiro,
posava de doutor na quitanda
de meu pai

e eu jogava bilhar
escondido
no botequim do Constâncio
na Fonte do Ribeirão-
mas
um rio
não faz vinagre
mesmo que um quitandeiro o ponha para apodrecer
numa tina
um rio
não apodrece como as bananas
nem como, por exemplo,
uma perna de mulher
(da mulher
que a gente não via
mas fedia durante toda manhã
na casa ao lado de nossa escola,
na época
da guerra
(...)
(FERREIRA GULLAR, 2013: 65-66).

Concentrarse en la escritura fue para Ferreira Gullar una tabla de salvación, un canal de preservación que suavizaba la penuria y el vacío afectivo que conlleva la clandestinidad y el día a día lejos de su familia que había quedado en Brasil. Al final del poema, hace referencias al hombre que está en la ciudad, a una cosa que está en otra, a la ciudad que está en el hombre, que está en otra ciudad. La presencia constante de las sensaciones adquiridas a partir de las costumbres urbanas, sus recovecos, sus márgenes y espacios ocultos, hace de la ciudad una temática dominante en esta poesía.

Algunas de las búsquedas conceptuales de Hélio Oiticica confluyeron en una serie de manifiestos que delinearon una travesía poética versátil y altamente productiva. Sus experiencias en el campo audiovisual durante su exilio neoyorquino enfatizaron los vínculos del cuerpo con el entorno, estimulando canales perceptuales que, en momentos opresivos, funcionarían como zonas de liberación autoconsciente.⁴ En un manifiesto de 1970 publicado en la *Revista de Cultura Vozes* (Petrópolis, RJ), Hélio describe las “posibilidades del creociar” (*crelazer*). Allí recupera el repertorio de imágenes procedentes de

⁴ Actualmente la obra de Hélio Oiticica forma parte de la muestra *Delirious. Art at the Limits of Reason, 1950-1980* en el Museo Metropolitano de Nueva York. Concibiendo al delirio como la herramienta de una psiquis vulnerable que intenta protegerse de su entorno, la exhibición reúne una serie de artistas que apelan a la fantasía o al absurdo en rechazo a la opresión externa. Suponemos que parte de las instalaciones que el artista elabora en los años 60 y 70 compartían esta característica, operando como espacios de resguardo emocional y afectivo.

su exposición la galería londinense *Whitechapel* donde había realizado *Edén*.⁵ Esta formidable instalación invitaba al público a sumergirse en diferentes habitáculos espaciales. Su origen se iniciaba en la transformación de una síntesis imagética que derivó, según el mismo artista, en:

à proposição permanente do *Crelazer*. As proposições nascem e crescem nelas mesmas e noutras – a idêa da construção do Barração⁶ se ergue mais uma vez como uma possibilidade urgente, como a consolidação de um pensamento torre, espinha dorsal do que chamo *Crelazer*. Na experiência Whitechapeliana as sementes do Edén propunham “visões” ao *Crelazer*: o Bólide-Cama onde se entra e se deita sob a estrutura de juta: a concentração do lazer, que se tende a fixar. O trajeto do pé un sobre a areia, que se interrompe com as sucessivas entradas nos penetráveis de agua, lemanjá, de folhas, Loloiana, de palha, Cannabiana. Ainda pela areia chaga-se à areia limitada em área no Bolide-Área 1, ao feno no Bolide-Área 2, onde se deita como se à espera do sol interno, do lazer não-repressivo (...) (OITICICA, 2003: 41)

En su retórica se destacan expresiones que remiten al ocio, la pereza, el consumo del cannabis para el goce y el placer, el disfrute de lo simple. Los materiales de sus montajes incluyen yute, arena, plásticos, maderas, lixo, piedras. La distribución de los pequeños Nidos dentro de *Edén* le imprime al conjunto en general un sentido comunitario, de convite, una invitación a reposar, yacer en el lugar, descansar, aliviarse. Teniendo en cuenta el momento histórico en el que surgió *Edén*, Hélio Oiticica transmite un sentido de “resistir juntos”, colectivamente y desde el exilio, para acompañarse y refugiarse.

Subterranean Projectos Tropicalia es un escrito de 1971 producido en Nueva York que cuestiona la naturaleza del objeto artístico y explora maneras de contacto no contemplativas entre obra y espectador. Subraya la desintegración de los conceptos formales de la práctica artística hasta arribar al cuestionamiento de la propia obra. De este modo “las propuestas en estos proyectos son sencillas y generales, sin completar, mostradas como situaciones para ser vividas” (OITICICA, 2009: 98). *Subterranean* congrega un conjunto de “Penetrables” que serían instalados en el Central Park de la ciudad neoyorquina de acuerdo a las instrucciones del esquema diseñado y detallado. En uno de ellos, el “PN 12”, se sugiere colocar ventanillas para que el público pudiese observar las acciones efectuadas dentro y con los objetos espaciales: “estas actuaciones deberían variar según donde se construya el proyecto, lo más no-literario posible, sobre los problemas de la enajenación relacionados con contexto brasileño, y buscando estrechar lazos con contextos

⁵ Palabra que en este caso ilustra una suerte de pequeño paraíso terrenal.

⁶ Significa “comportamiento-estructura”.

universales” (2009: 99). La voluntad de conexión y agrupamiento instituyó una comunidad social y cultural desde el exilio en el exterior. La elaboración de un “repertorio de ideas” como lo denominó su autor, servía como plataforma conceptual que habilitaba nuevas formaciones colaborativas. De regreso a su país natal en 1979 y durante el primer evento urbano-poético: *Kleemania*, en Cajú, Rio de Janeiro, Hélio realizó una singular versión de sus bólidos, el Contrabólido. En esta operación poética titulada “Devolver tierra a la tierra” colocó tierra negra traída de un lugar distante dentro de un cerco hecho de madera de unos 80 cm por 80 cm. Como el fondo era hueco y el armazón se apoyaba en el propio suelo, al quitar el cuadrado de madera se depositaba tierra sobre la tierra misma. Con esta operatoria visual y performática el artista prolonga la experimentación capitalizada en la elaboración de los Bólidos, aunque en este caso el contenido mismo se desgranaba para dar paso a una reintegración del elemento tierra con la base del trabajo.⁷

Ante la trepidación social generada por la represión política, artistas y poetas adoptaron derroteros críticos desde la creación plástica o poemas escritos, en pos de agitar la sensibilidad de las bases populares. La contrarrespuesta a un efecto de desencanto (y decepción) se canalizó en zonas de conflicto y espacios combativos capaces de neutralizar el aparente fracaso de las convicciones revolucionarias y ofreciendo un indicio de esperanza en la conciencia colectiva.

Narrativas liberadoras

Podemos articular una lectura sobre los itinerarios plásticos en la coyuntura de la neovanguardia⁸ localizando aspectos rupturistas desde una óptica descolonizadora.⁹ Para reevaluar emergentes culturales desde un marco epistémico latinoamericano es preciso incorporar perspectivas que agilicen modos plurales de interpretar los procesos poéticos surgidos en dicha esfera.

⁷ En 1959, Ferreira Gullar había colocado también en un subsuelo y bajo tierra su famoso *Poema enterrado*. El episodio ocurrió en la casa de los padres de Hélio Oiticica. Al bajar las escaleras y quitar los cubos que estaban encastrados unos con otros, se leía la palabra “Rejuvenesça”. Finalmente, el sitio se inundó y la obra quedó sin efecto.

⁸ Según Hal Foster (2001), tras la posguerra emergen movimientos artísticos que cuestionaron el estatuto del arte canonizado. En los años 50 y 60 los artistas de la neovanguardia recuperan procedimientos como el *collage*, el ensamblaje, el *ready-made*, la retícula o la escultura reconstruida bajo las estrategias del retorno y la repetición. Para Foucault, tanto Karl Marx como Sigmund Freud fueron iniciadores de discursividad que resurgen en Althusser o Lacan y discuten los esquemas racionales del discurso. Esas recuperaciones fueron autoconscientes, del mismo modo que las neovanguardias relevaron las vanguardias históricas interrogando las estructuras de la institución-arte.

⁹ Una perspectiva compartida por autores como Walter Mignolo, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro-Gómez, Aníbal Quijano, Eduardo Mendieta, Edgardo Lander, Arturo Escobar, Mabel Moraña, Zulma Palermo, Erna Von der Walde y el propio Dussel, entre otros.

En la década del 70 circulaba un ideario de emancipación cultural que discutía fuertemente los cánones hegemónicos impuestos desde países centrales como Estados Unidos. Parte de este armazón teórico latinoamericanista fue la “filosofía de la liberación”, uno de los pilares que sostuvo los numerosos debates sobre la dependencia y el desarrollo en nuestra región. En 1977 Enrique Dussel publicó *Filosofía de la Liberación*¹⁰ donde explicita determinadas consignas que la sociedad debería revisar a los fines de alcanzar la emancipación cultural, económica, estética, semiótica, teniendo en cuenta el peso de una herencia colonizadora y eurocéntrica. Entre las diversas temáticas que Dussel ha abordado en este libro cita los modos de relacionarnos con la alteridad, puntualmente la cuestión de “interpelar al otro” y de ser capaces de atender, respetar y contener una exterioridad. En ese sentido, el otro:

[...] irrumpe como lo extremadamente distinto, como lo no habitual y cotidiano, como lo extraordinario, lo enorme (fuera de la norma) (E. Levinas), como el pobre, el oprimido; el que a la vera del camino, fuera del sistema [...] (DUSSEL, 2014: 81)

La posibilidad de involucrar a los otros formaba parte de una política afectiva que, al impulsar los vínculos comunitarios, sería capaz de confrontar los embates de la dominación, la clausura y la persecución. Dussel insta a superar las limitaciones e hilvanar una trama colectiva que puede reforzar los lazos interpersonales. Estas premisas cobran otra dimensión en una coyuntura histórica atravesada por golpes de estado y gobiernos dictatoriales tendientes a disgregar el tejido social. Para ello se hizo vital incentivar la configuración de canales culturales tendientes a religar las esferas urbana y popular con manifestaciones poéticas y visuales innovadoras, y sobre todo, capaces de restablecer experiencias de libertad. Para la filosofía de la liberación el “otro” se torna familiar, cercano, se disuelve el halo peligroso y nocivo que le fuera inculcado desde las políticas autoritarias, funcionales a los regímenes militares, basadas en el terror a la alteridad, en el rechazo de las minorías o el miedo al diferente que fue observado como enemigo.

Desde esta perspectiva se fueron irradiando manifiestos, obras plásticas, escritos filosóficos y poéticos que hicieron foco en la idea de convivencia, de proyectos colaborativos y llamamientos públicos para repensar las dinámicas locales. Ferreira Gullar convocaba a cuestionar la cultura y prosiguió su derrotero poético en el exilio, como una manera de resistir los embates de la violencia histórica. Hélio Oiticica, quien atravesó distintas etapas en su recorrido artístico, concibió también en un contexto geográfico distante estructuras habitacionales capaces de crear pequeñas comunidades, invitando a

¹⁰ Su trabajo lleva ya numerosas reimpressiones.

estar con el otro, a resistir juntos en espacios compartidos. La materialización de recintos que simbolizaban paraísos artificiales como el *Edén* asumía sentidos de fraternidad, unión o colectividad. La irrupción de sentimientos utópicos de liberación frente al desencanto generó discusiones vitales en la realidad brasileña. Parte de esos debates transparentaron temáticas comunes en el campo cultural, en sus más variadas manifestaciones y correspondencias visuales. Una de ellas fue identificada por Ismail Xavier (2000) como las “alegorías del subdesarrollo”, las cuáles marcaron el paso de una “promesa de felicidad” al testimonio de la muerte, la tortura y las fracturas del tejido social. Estos estertores despertaron la necesidad de canalizar pensamientos, deseos, sueños y emociones en expresiones culturales disruptivas y poderosas, lo que hizo posible la cicatrización de esas heridas en gestos de complicidad, solidaridad y afecto hacia los otros.

En síntesis, las ideas coincidentes con un pensamiento de perfil descolonizador, en este caso encarnado en la filosofía dusseliana, recuperan el peso de la cultura popular como un estrato valioso capaz de restaurar las relaciones comunitarias del colectivo social. Si bien Ferreira Gullar y Hélio Oiticica fueron protagonistas de un sistema del arte consagrado y de circulación internacional, apelaron al uso de herramientas plásticas y poéticas provenientes del ámbito popular brasileño, sea en la visualidad de las favelas o en la textualidad que describe la periferia y la marginalidad. En la poesía de Ferreira Gullar las bananas fermentan y se pudren, la madre trabaja diariamente y en la domesticidad hogareña fabrica vinagre, y su padre era asistido por el enfermero Josias. También evoca el paisaje de la calle Río Banco o la plaza João Lisboa. Hélio recrea un paraíso terrenal con tejidos, arena y plástico, materiales pobres y precarios que sin embargo transforman notablemente el entorno instituyendo un ambiente cálido, mágico y lúdico que invita al placer bajo la fórmula estética y lingüística del *Crelazer* carioca. Pero sobre todo interpelan al otro mediante la apertura cultural, incluyendo a sectores que habitualmente no transitaban el terreno de las prácticas artísticas legitimadas. Pese al desencanto provocado por la violencia que se respiraba en aquellos 70 en Latinoamérica, estos agentes culturales crean una atmósfera cultural reparadora intentando devolver la capacidad de sensibilizarse, de rehabilitar el cuerpo vibrátil y de retornar al lugar propio frente a los exilios forzados. O parafraseando a Hélio, de “devolver tierra a la tierra”.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfitheatro, 2016.
- BASUALDO, Carlos (org). *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DUSSEL, Enrique. *Filosofía de la liberación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Akal: Madrid, 2001.
- GARRAMUÑO, Florencia. “La experiencia y sus riesgos”. In: GARRAMUÑO, Florencia et al. (comps). *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura brasileña contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão/Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.
- GULLAR, Ferreira. *Ferreira Gullar*. In: Conversation with/en conversación con Ariel Jiménez. Nueva York: Fundación Cisneros, 2012.
- GULLAR, Ferreira. *Poema Sujo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2013.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “La participación comprometida en el furor de los años 60”. In: AMANTE, Adriana; GARRAMUÑO, Florencia. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000.
- LUCERO, Marie Elena. “Cultura visual, cultura popular, cultura em questão. Interacciones y textualidad en la esfera urbana”. In: LUCERO, Maria Elena. *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*. Rosario: UNR Editora, 2017.
- OITICICA, Hélio. “As possibilidades do Crelazer”. In: *Hélio Oiticica: cor, imagem, poética*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2003.
- OITICICA, Hélio. “Subterranean Proyectos Tropicália”. In: *Hélio Oiticica*. México: Proyecto Editorial Alias, 2009.
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica. Qual é o parangolé? y otros escritos*. Buenos Aires: pato-en-la-cara, 2009.
- XAVIER, Ismail. “Alegorías del subdesarrollo”. In: AMANTE, Adriana; GARRAMUÑO, Florencia. *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000.

María Elena Lucero é Doutora em Ciências Humanas e Artes (Menção em Belas Artes) e Pós-Doutora pela Universidade Nacional de Rosario (UNR). É titular do Seminário sobre Arte e Problemas Latinoamericanos da Arte Latino Americana do Século XX. Foi Professora Visitante da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA, Brasil) e Diretora do Centro de Estudos Visual Latino-Americanos (IECH, UNR-CONICET). É compiladora e autora de publicações especializadas em arte, cultura visual e feminismo.

E-mail: elenaluce@hotmail.com

Recebido em: 01/09/2017

Aceito em: 30/11/2017