

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS**

**Arte e resistência na ditadura militar chilena: a produção de Carlos
Leppe e Las Yeguas del Apocalipsis**

Jacks Ricardo Selistre

Porto Alegre, 2023

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS**

**Arte e resistência na ditadura militar chilena: a produção de Carlos
Leppe e Las Yeguas del Apocalipsis**

Jacks Ricardo Selistre

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de de Doutor em Artes Visuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Santos

Porto Alegre, 2023

CIP - Catalogação na Publicação

Selistre, Jacks Ricardo

Arte e resistência na ditadura militar chilena: a produção de Carlos Leppe e Las Yeguas del Apocalipsis / Jacks Ricardo Selistre. -- 2023.

439 f.

Orientador: Alexandre Santos.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Arte Chilena. 2. Ditadura Militar no Chile. 3. Arte e Resistência. 4. Carlos Leppe. 5. Las Yeguas del Apocalipsis. I. Santos, Alexandre, orient. II. Título.

Arte e resistência na ditadura militar chilena: a produção de Carlos Leppe e Las Yeguas del Apocalipsis

Jacks Ricardo Selistre

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de de Doutor em Artes Visuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Santos

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos – Orientador – PPGAV/UFRGS

Prof. Dr. Ricardo Henrique Ayres Alves – Membro – CA/UFPel

Profa. Dra. Luciana Grupelli Loponte – Membro – PPGEdU/UFRGS

Profa. Dra. Cristina Thorstenberg Ribas – Membro – PPGAV/UFRGS/PNPD

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern – Membro – PPGAV/UFRGS

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira – Membro – PPGAV/UFRGS

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida nos dois últimos anos do doutorado. À universidade pública, universal e gratuita.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela oportunidade de qualificação e a seus colaboradores/as e professores/as que ministraram disciplinas fundamentais para o meu desenvolvimento como pesquisador.

Ao meu orientador Prof. Dr. Alexandre Santos pela confiança em mim e no meu projeto de doutorado, pelas orientações, pelos seus comentários e conselhos que me guiaram na escrita desta tese.

A todos/as professores/as que passaram pela minha trajetória.

Aos professores/as doutores/as que compõem a banca avaliadora Cristina Ribas, Daniela Kern, Luciana Loponte, Ricardo Alves, Paulo Silveira e Silvana Boone.

À minha mãe Raquel Kuver por me incentivar na vida acadêmica desde a graduação, pelo apoio, pelo carinho, pela escuta e paciência ao longo deste processo.

À minha avó Leonita Veronese Kuver e a meu avô Valnides Cardoso Kuver (*in memoriam*) pela companhia e pelo amor. À minha vó pela sua sensibilidade para a arte.

Aos meus tios Sandra Kuver, Jaqueline Kuver e Filipe Kuver por estarem ao meu lado.

Aos meus priminhos arteiros Maria Eduarda Kuver Lucena e Valentim Dal Bo Kuver.

Ao meu namorado Carlos Henrique Machado Fonseca pelo amor, pelo companheirismo e pela oportunidade de caminharmos juntos.

Aos meus amigos que compreenderam a minha ausência durante toda essa trajetória: Eduarda Masotti, Gabriele Dani Benvenuti, Júlia Menegotto de Aguiar, Manoela Prusch, Maria Laura Ibañez e Maurício Ribeiro.

Às amigas Maria Eduarda Freitas de Moraes e Mariana Duarte que além de amigas foram ouvintes e interlocutoras de minhas problematizações acerca deste estudo.

Ao Bonito e à Lupita que me tornam mais feliz.

Arte e resistência na ditadura militar chilena: a produção de Carlos Leppe e Las Yeguas del Apocalipsis

Jacks Ricardo Selistre

Alexandre Santos (orientador)

Esta tese de doutorado explora as relações entre arte, corpo e política no circuito artístico chileno dos anos 1970 a 1990, período que compreende a eleição de Salvador Allende e a sua queda, em 1973, decorrente de um Golpe de Estado. O governo socialista de Allende promoveu transformações econômicas e políticas que ecoaram no setor cultural, de modo que a arte era uma aliada na revolução, portanto havia a intenção de aproximar a arte da população através das Brigadas Muralistas. De aliada, a arte passou a ser inimiga do governo a partir do Golpe de Estado devido ao seu viés crítico e subversivo. Para contê-la, a ditadura criou uma estrutura de repressão e de censura, a qual pode ser considerada como o pilar do seu projeto cultural antimarxista. Diante de seu implacável aparelho de vigilância, um grupo de artistas optou por produzir obras codificadas como estratégia de expressão, pois desta forma as suas denúncias não seriam interceptadas pela censura. Esses artistas foram nomeados por Nelly Richard como Escena de Avanzada. Desse grupo, enfatizo a obras de Carlos Leppe, cuja produção possuía elevado potencial metafórico a fim de denunciar as práticas de tortura empreendidas pela ditadura; em sua obra Leppe ainda tensiona aspectos de sua biografia e de sua identidade, assumindo simultaneamente um caráter pessoal e coletivo. A redemocratização do país, iniciada em 1988, representou uma abertura política que permitia o abandono da hipercodificação em detrimento de obras mais diretas e críticas. Neste cenário, Las Yeguas del Apocalipsis destacaram-se como um coletivo formado por Pedro Lemebel e Francisco Casas, que possuía obras visualmente provocativas a fim de reivindicar o lugar das dissidências sexuais na luta democrática. A produção de Carlos Leppe e de Las Yeguas del Apocalipsis consistia na exploração do corpo como suporte artístico para questionar, criticar e subverter a repressão ditatorial e os binarismos de gênero através do travestismo, o qual opera como um dispositivo de resistência antiditatorial e desidentitário.

Palavras-chave: Arte chilena; Ditadura Militar no Chile; Arte e Resistência; Carlos Leppe; Las Yeguas del Apocalipsis.

RESUMEN

Arte y resistencia en la dictadura militar chilena: la producción de Carlos Leppe y Las Yeguas del Apocalipsis

Jacks Ricardo Selistre

Alexandre Santos (director de tesis)

Esta tesis de doctorado explora las relaciones entre arte, cuerpo y política en el circuito artístico chileno de los años 1970 a 1990, periodo que comprende la elección de Salvador Allende y su caída, en 1973, a consecuencia de un Golpe de Estado. El gobierno socialista de Allende promovió transformaciones económicas y políticas que se reflejaron en el sector cultural, de manera que el arte era un aliado de la revolución, así había la intención de acercar el arte de la población a través de las Brigadas Muralistas. De aliada, el arte pasó a ser enemiga del gobierno a partir del Golpe de Estado debido a su carácter crítico y subversivo. Para contenerla, la dictadura creó una estructura de represión y de censura, la cual podía ser considerada como el pilar de su proyecto cultural antimarxista. Frente a su rígido aparato de vigilancia, un grupo optó por producir obras codificadas como estrategia de expresión durante los años más represivos del régimen, pues de esa manera sus denuncias no serían interceptadas por la censura. Esos artistas fueron nombrados por Nelly Richard como Escena de Avanzada. De este grupo, enfoco en la producción de Carlos Leppe, cuya producción poseía elevado potencial metafórico a fin de denunciar las practicas de tortura emprendidas por la dictadura; en su obra Leppe aún tensiona aspectos de su biografía y de su identidad, asumiendo simultáneamente un carácter personal y colectivo. La redemocratización del país, iniciada en 1988, ha representado una apertura política que permitía el abandono de la hipercodificación a favor de obras más derechas y críticas. En este escenario, Las Yeguas del Apocalipsis se destacaron como un colectivo formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, los cuales poseían obras visualmente provocativas con la finalidad de reivindicar el lugar de los disidentes sexuales en la lucha democrática. La producción de Carlos Leppe y de Las Yeguas del Apocalipsis consistía en la exploración del cuerpo como soporte artístico para cuestionar, criticar y subvertir la represión dictatorial y los binarismos de género a través del travestismo, el cual opera cómo un dispositivo de resistencia antidictatorial y desidentitario.

Palabras-clave: Arte chileno; Dictadura Militar en Chile; Arte y Resistencia; Carlos Leppe; Las Yeguas del Apocalipsis.

ABSTRACT

Art and resistance in the Chilean military dictatorship: the production of Carlos Leppe and Las Yeguas del Apocalipsis

Jacks Ricardo Selistre

Alexandre Santos (advisor)

This Doctoral thesis proposes the relationship between art, body and politics in the Chilean artistic circle from the 1970's to the 1990's, period which comprises the democratic election of Salvador Allende and his subsequent overthrow, in 1973, in a Coup d'État. Allende's socialist government promoted economical and political transformations which echoed through to the cultural sector, thus making art an ally of the revolution, therefore there was an intention of bringing art close to the population through the Brigadas Muralistas. From an ally, art turned into an enemy of the government from the Coup d'État onwards due to its critical and subversive perspective. In order to contain it, the dictatorship created a structure of repression and censorship, which could be considered the pillar of its anti-marxist cultural project. Facing the dictatorship's relentless surveillance apparatus, a group of artists chose to produce encoded pieces as a strategy of expression during the most repressing years of the dictatorial regime, so the artists' denouncements would not be intercepted by censorship. These artists were named by Nelly Richard as the 'Escena de Avanzada'. From this group, I would emphasise the production of Carlos Leppe, whose production possessed an elevated metaphorical potential in order to denounce the practices of torture undertaken by the dictatorship; in his work, Leppe still tensions aspects of his biography and his identity, assuming simultaneously a personal and collective character. The redemocratization of the country, initiated in 1988, represented a political opening which allowed the renouncement of the hyper codification to give space to more direct and critical art work. In this scenario, 'Las Yeguas del Apocalipsis' gained notoriety as a collective formed by Pedro Lemebel and Francisco Casas, both of which possessed visually provocative art work with the intention of reclaiming the place of sexual dissidences in the democratic fight. Carlos Leppe and Las Yeguas del Apocalipsis productions consisted in the exploitation of the body as an artistic support to question, criticise and subvert dictatorial repression and the gender binaryism through travestism, which operates as a tool of anti-dictatorial and post-identity resistance.

Keywords: Chilean Art; Military Dictatorship of Chile; Art and Resistance; Carlos Leppe; Las Yeguas del Apocalipsis.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Autoria desconhecida, Palacio de la Moneda em chamas, 1973.....	29
Imagem 2: General Augusto Pinochet e Salvador Allende, sem data.	41
Imagem 3: Luis Orlando Lagos, Salvador Allende durante a resistência com o seu fuzil na mão, fotografia, 1973.....	45
Imagem 4: Fray Pedro Subercaseaux, Jura de la Independencia en la Plaza de Armas, 1945, óleo sobre tela, 191,5 x 274,4 cm, MHN.	46
Imagem 5: Primeiro comunicado da Junta Militar veiculado em 11 de setembro de 1973.....	49
Imagem 6: José Gil Castro, Retrato de Don Bernardo O'Higgins. Óleo sobre tela, 1820, 205 cm x 137 cm, Museo Histórico Nacional de Chile.....	50
Imagem 7: Adolfo Cozzi Figueroa Estadio Nacional, Santiago de Chile, c. 1973.....	65
Imagem 8: C.A.D.A., Viuda, impressão fotomecânica sobre papel, 28cm x 21cm, 1985, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.....	73
Imagem 9: Paz Errázuriz, Pilar, Talca, fotografia, 1983.....	90
Imagem 10: Bandeira da Concertación de Partidos por el NO, 1988.	94
Imagem 11: C.A.D.A., NO+ Muertes, c. 1983, fotografia, Santiago.....	104
Imagem 12: C.A.D.A. NO+ 1983: rio Mapocho, Santiago. Fotografia: Jorge Brantmayer.....	107
Imagem 13: C.A.D.A., “NO+”, 05 de octubre de 1988: triunfo del Plebiscito, Plaza Italia, Santiago. Foto: Helen Hinges.	111
Imagem 14: David Alfaro Siqueiros, Muerte al invasor, pintura mural, 249m ² , 1942, Escuela de México, Chillán.....	130
Imagem 15: Xavier Guerrero, Mexico a Chile, pintura mural, 1942, Escuela de Mexico, Chillán.	130
Imagem 16: Muralismo chileno pró-Allende. Margens do Rio Mapocho, proximidades do Mercado Central, 1964.	132
Imagem 17: Poster da exposição ‘El pueblo tiene arte con Allende’, 1970, offset lithografia, 56 × 58cm, Museo de la Solidaridad Salvador Allende.....	140
Imagem 18: Eulogio Dávalos, Tren popular de la cultura, fotografia, 1971, Archivo Eulogio Dávalos.....	143
Imagem 19: Brigadas Ramona Parra, Poster para exposição no Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, serigrafia, 77.5 x 54.9 cm, 1971, MoMA.....	145
Imagem 20: Roberto Matta e Brigada Ramona Parra, El primer gol del pueblo chileno (fragmento), 5m x 24m, 1971, Centro Cultural Roberto Matta.....	150
Imagem 21: Salvador Allende em discurso inaugural do Museo de la Solidaridad, 1972.....	153
Imagem 22: Asociación de Familiares de Desaparecidos Detenidos, Cueca Sola, Arica, década de 1980.....	170
Imagem 23: Las Yeguas del Apocalipsis, La Conquista de América, performance, 1989.....	171
Imagem 24: Cartazes das Jornadas antifascistas da Universidad Técnica del Estado, Por la vida siempre, impressão offset, 1973.....	181
Imagem 25: Guillermo Nuñez, vistas da instalação Printuras – Exculturas, 1975/2015, MAC.....	190
Imagem 26: Guillermo Nuñez, sem título, gravata e chapa de aço, 1975, 65cm x 65cm, MAC Chile.....	193

Imagem 27: Contigo en Tejas Verdes. Contigo en Bucalemu. Colina, Grimaldi, Colliguay, contigo Marta Ugarte, compañero Lucho, compañero Juan, acrílica sobre tela, 1976, 162cm x 130cm.	194
Imagem 28: Carlos Leppe, El perchero, 1975, Galería Módulos y Formas.....	225
Imagem 29: Carlos Leppe, El perchero, 1975, Galería Módulos y Formas.....	226
Imagem 30: Carlos Leppe, El perchero, 1975-2011, vista da exposição Relatos Encarnados, Il Posto.	229
Imagem 31: Carlos Leppe, El perchero, 173cm x 59cm (cada fotografia), 1975, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.....	230
Imagem 32: Jesco von Puttkamer, Homem sendo carregado em um “pau de arara” durante a 1ª Formatura da Guarda Rural Indígena, Belo Horizonte, 1970.....	248
Imagem 33: Collectif Denúncia, Salle Obscure de Torture, 190cm x 190cm, 1972.....	249
Imagem 34: Carlos Leppe, Estudio para El Perchero, 1975.	252
Imagem 35: Man Ray. Retrato de Gertrude Stein. 1926 7,9 x 6,3 cm. Centre Georges Pompidou.	256
Imagem 36: Carlos Leppe. Gertrude Stein: cita-objecto, 1977.....	257
Imagem 37: Carlos Leppe, Proyecto asfixia, 1977.....	259
Imagem 38: Carlos Leppe. Proyecto asfixia, 1977.....	262
Imagem 39: Mapa da instalação Sala de Espera, de Carlos Leppe, Galeria Sur, 1980.	264
Imagem 40: Carlos Leppe, Las Cantatrices, 1980, Galería Sur.....	270
Imagem 41: Carlos Leppe, Las Cantatrices, 1980, Galería Sur.....	272
Imagem 42: Carlos Leppe, Las Cantatrices, 1980.	273
Imagem 43: Carlos Leppe, Las Cantatrices, 1980, Galería Sur.....	277
Imagem 44: Carlos Leppe, Las Cantatrices, 1980, Galería Sur.....	279
Imagem 45: Carlos Leppe, Vistas da instalação Sala de Espera, 1980, Galería Sur.	286
Imagem 46: Capa do livro Cuerpo Correccional, de Nelly Richard, fotografia de capa Carlos Leppe.....	289
Imagem 47: Fotografia de Carlos Leppe e sua mãe Catalina Arroyo, sem data.	291
Imagem 48: Carlos Leppe, Vistas da exposição Sala de Espera, 1980, Galería Sur.	296
Imagem 49: Artur Barrio, Situação. T/T1., 1970.....	298
Imagem 50: Ronald Kay, Tentativa Artaud, 1974.....	300
Imagem 51: Carlos Leppe, Monitor de animita, fragmento da instalação El Título, 1980.	304
Imagem 52: Carlos Leppe, vistas da instalação El Título, 1980, Galería Sur.....	309
Imagem 53: Carlos Leppe, El Objeto de la Movida, dezesseis fotografias polaroid sobre chapa de alumínio, 1982.	311
Imagem 54: Joseph Beuys, Demokratie ist lustig, 1973, 75cm x 114cm, MoMA	313
Imagem 55: Carlos Leppe, Mambo número 8, 1982, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.	320
Imagem 56: Carlos Leppe, Mambo número 8, 1982, performance, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.	322
Imagem 57: Carlos Leppe, Épreuve d’artiste, 1982, performance, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.	323
Imagem 58: Carlos Leppe, Épreuve d’artiste, 1982, performance, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.	324
Imagem 59: Carlos Leppe, Épreuve d’artiste, 1982, performance, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.	324

Imagem 60: Carlos Leppe, Épreuve d'artiste, 1982, performance, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.....	325
Imagem 61: Carlos Leppe, Épreuve d'artiste, Leppe, Cárdenas, Dávila, 1982.....	329
Imagem 62: Las Yeguas del Apocalipsis, performance Matucana, c. 1987.....	335
Imagem 63: Nan Goldin, Misty in Sheridan Square, NYC, Fotografia, 76.0 × 102.0 cm, 1991, National Gallery of Victoria.....	342
Imagem 64: Pedro Lemebel, Manifiesto (Hablo por mi diferencia), ação corporal, 1986.....	349
Imagem 65: Las Yeguas del Apocalipsis, Que no se muera el sexo bajo los puentes, 1989.....	353
Imagem 66: Las Yeguas del Apocalipsis, De que se ríe presidente, intervenção, 1989.....	358
Imagem 67: Las Yeguas del Apocalipsis, De que se ríe presidente, intervenção, 1989.....	359
Imagem 68: Las Yeguas del Apocalipsis, Estrellada San Camilo, ação corporal, 1989.....	361
Imagem 69: Las Yeguas del Apocalipsis, Estrellada San Camilo, ação corporal, 1989.....	362
Imagem 70: Las Yeguas del Apocalipsis, Estrellada San Camilo, ação corporal, 1989.....	364
Imagem 71: Las Yeguas del Apocalipsis, <i>Estrellada San Camilo</i> , ação corporal, 1989.....	364
Imagem 72: Las Yeguas del Apocalipsis, Lo que el sida se llevó, fotografia, 1989.....	366
Imagem 73: Las Yeguas del Apocalipsis, Lo que el sida se llevó, fotografia, 1989.....	367
Imagem 74: Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis, Abertura de Casa Particular, vídeo-arte, 1990.....	368
Imagem 75: Las Yeguas del Apocalipsis, Casa Particular, fotografia, 1990.....	369
Imagem 76: Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis, cena de Pedro Lemebel em Casa Particular, vídeo-arte, 1990.....	371
Imagem 77: Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis, fragmento de Casa Particular, vídeo-arte, 1990.....	371
Imagem 78: Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis, fragmento de Casa Particular, vídeo-arte, 1990.....	372
Imagem 79: Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis, fragmento de Casa Particular, vídeo-arte, 1990.....	373
Imagem 80: Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis, fragmento de Casa Particular, vídeo-arte, 1990.....	374
Imagem 81: Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis, fragmento de Casa Particular, vídeo-arte, 1990.....	375
Imagem 82: Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis, fragmento de Casa Particular, vídeo-arte, 1990.....	376
Imagem 83: Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis, fragmento de Casa Particular, vídeo-arte, fragmento 7min29s, 1990.....	377
Imagem 84: Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis. Casa Particular, vídeo-arte, 1989.....	378
Imagem 85: Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis. Casa Particular, vídeo-arte, fragmento 7min38s, 1989.....	379
Imagem 86: Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis. Casa Particular, vídeo-arte, fragmento 4min51s, 1989.....	381
Imagem 87: Yeguas del Apocalipsis, Estrellada II, ação corporal, 1990.....	385

Imagem 88: Imagem 89: Yeguas del Apocalipsis, Estrellada II, ação corporal, 1990.	386
Imagem 90: Frida Kahlo, <i>Las dos Fridas</i> , óleo sobre tela, 1,74m x 1,73m, 1939, Museo de Arte Moderno da Cidade do México.	388
Imagem 91: Las Yeguas del Apocalipsis, Las dos Fridas, fotografia, 110cm x 140cm 1989, MALBA.	390
Imagem 92: Las Yeguas del Apocalipsis, Las dos Fridas, ação corporal, 1990, <i>Galería Bucci</i> .	393
Imagem 93: Fotografia de Sebastian Acevedo, sem data.	396
Imagem 94: Monumento a Sebastián Acevedo, Concepción.	396
Imagem 95: Las Yeguas del Apocalipsis Homenaje a Sebastián Acevedo, performance, 1991.	398
Imagem 96: Las Yeguas del Apocalipsis, Homenaje a Sebastián Acevedo, performance, 1991.	399
Imagem 97: Las Yeguas del Apocalipsis, Homenaje a Sebastián Acevedo, performance, 1991.	401
Imagem 98: Las Yeguas del Apocalipsis, Homenaje a Sebastián Acevedo, ação corporal, 1991.	402
Imagem 99: Las Yeguas del Apocalipsis, convite de Tu dolor dice: minado, 1993.	404
Imagem 100: Las Yeguas del Apocalipsis, Tu dolor dice: minado, ação corporal, 1993.	405
Imagem 101: Las Yeguas del Apocalipsis, Tu dolor dice: minado, ação corporal, 1993.	406
Imagem 102: Las Yeguas del Apocalipsis, Ejercicio de memoria, ação corporal, 1997, Bienal de La Habana.	409
Imagem 103: Las Yeguas del Apocalipsis, Instalamos pajaritos como palomas con alambritos, fotografia, 1990.	410
Imagem 104: Francisco Casas, <i>La Última Yegua</i> , 2022.	413
Imagem 105: Carlos Leppe, <i>La última cena</i> , intervenção, III Bienal do Mercosul, 2001.	420
Imagem 106: Carlos Leppe, <i>La última cena</i> , intervenção, III Bienal do Mercosul, 2001.	422

LISTA DE ABREVIações

AICA	Associação Internacional de Críticos de Arte
Aids	Síndrome da Imunodeficiência humana
C.A.D.A.	<i>Colectivo Acciones de Arte</i>
CIA	Central de Inteligência Americana
CISAC	<i>Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile</i>
CNI	<i>Centro Nacional de Informaciones</i>
CNV	Comissão Nacional da Verdade
DINA	<i>Dirección de Inteligencia Nacional</i>
DINACOS	<i>División Nacional de Comunicación Social</i>
ESNI	Escola Nacional de Informações
EUA	Estados Unidos da América
HIV	Vírus da Imunodeficiência Humana
KGB	Comitê de Segurança de Estado
MHN	Museo Historico Nacional
MIR	<i>Movimiento Izquierda Revolucionaria</i>
MIRSA	<i>Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende</i>
MNBA	<i>Museo Nacional de Bellas Artes</i>
MOVILH	<i>Movimiento de Integración y Liberación Homosexual</i>
MS	<i>Museo de la Solidaridad</i>
MSSA	<i>Museo de la Solidaridad Salvador Allende</i>
MUMS	<i>Movimiento Unificado de las Minorías Sexuales</i>
PDC	<i>Partido Demócrata Cristiano</i>
PN	<i>Partido Nacional</i>
SRC	<i>Secretaría de Relaciones Culturales</i>
TAV	<i>Taller de Artes Visuales</i>
TVN	<i>Televisión Nacional de Chile</i>
UP	<i>Unidad Popular</i>
URSS	União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 O CONTEXTO HISTÓRICO CHILENO: do socialismo democrático à ditadura militar.....	27
1.1 Ascensão e queda: Allende, a via chilena ao socialismo e o Golpe de Estado.....	29
1.2 A Consumação do Golpe Militar	41
1.2.1 A tortura como regra: o intercâmbio entre porões	56
1.3 As dissidências sexuais no regime patriarcal chileno: o governo da UP, o regime militar e seus antecedentes.....	74
1.4 NO+ o caminho para a democracia.....	97
1.5 Passar a história a limpo: os relatórios Rettig e Valech.....	119
2 ARTE COMO POSICIONAMENTO POLÍTICO.....	124
2.1 As Brigadas muralistas pró Allende.....	128
2.1.1 O <i>Museo de la Solidaridad Salvador Allende</i>	150
2.2 O golpe nas Artes Visuais	159
2.2.2 A máquina de censura e o Apagón Cultural	179
3 CARLOS LEPPE: a hipercodificação e a desconstrução do corpo normativo como estratégia de resistência.....	218
3.1 El Perchero, 1975.....	221
3.2 Reconstitución de Escena, 1977	254
3.3 Sala de Espera, 1980.....	263
3.3.1 Las Cantatrices.....	267
3.3.2 La Portada.....	287
3.3.3 El Título	301
3.4 El Objeto de la movida, 1982	310
3.5 La Biennale de Paris, 1982	315

4	LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS: quando o corpo travestido reivindica o seu lugar político na luta pela redemocratização.....	333
4.1	O nascimento de <i>Los Jinetes del Apocalipsis</i> e o parto de <i>Las Yeguas del Apocalipsis</i>	334
4.2	Que no muera el sexo bajo de los puentes, 1989.....	351
4.3	De que se ríe el presidente, 1989.....	354
4.4	Estrellada San Camilo / Lo que el SIDA se llevó, 1989.....	360
4.4.1	Lo que el sida se llevó, 1989.....	365
4.5	Casa Particular - La última cena, 1990.....	368
4.6	Estrellada II, 1990.....	383
4.7	Las dos Fridas, c. 1989.....	387
4.8	<i>El postgolpe</i> : ações que reivindicam o passado.....	393
4.8.1	Homenaje a Sebastián Acevedo, 1991.....	395
4.8.2	Tu dolor dice: minado, 1993.....	403
4.8.3	Ejercicio de memoria, 1997.....	409
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	414
	REFERÊNCIAS.....	423

INTRODUÇÃO

Esta tese, apesar de ser fruto de uma pesquisa de quatro anos, se estende ao longo de minha trajetória acadêmica. Desde a graduação os meus interesses de investigação orbitavam em torno das produções artísticas não-eurocêntricas, em especial da América Latina. Naquele momento, o meu trabalho de conclusão de curso versava sobre *O lugar da arte latino-americana no século XXI* (SELISTRE, 2016). Durante o mestrado, levei adiante a pesquisa sobre a arte latino-americana, mas decidi investigar especialmente artistas cujo trabalho resultava em uma estética *queer e camp*, resultando na dissertação bilíngue *O queer e o camp na arte contemporânea latino-americana em um contexto de globalização* (SELISTRE, 2018). Deste modo, tanto a arte latino-americana quanto as problemáticas identitárias e de gênero me motivam a pesquisar a partir de uma perspectiva e de estratégias não-hegemônicas, a fim de contemplar produções marginalizadas e dissidentes em relação ao cânone artístico europeu historicamente imposto e idealizado.

Esta pesquisa, que começou por um percurso diferente daquele aqui apresentado, resulta de reflexões advindas do mestrado, sendo o seu ponto de partida a produção de Pedro Lemebel, artista abordado na dissertação mas que ainda deixava brechas para futuras investigações. Além disso, este estudo iniciou em um contexto distinto do qual ele se desenvolveu, tendo em vista a irrupção da pandemia de COVID-19, no ano de 2020, fato que impossibilitou a pesquisa de campo devido às medidas de quarentena e isolamento. No entanto, apesar de não ter viajado ao Chile nesta ocasião, as pesquisas em plataformas digitais do governo chileno, como da *Biblioteca Nacional*, do *Centro Nacional de Arte Contemporâneo*, do *Museo Nacional de Bellas Artes* e das páginas dedicadas aos próprios artistas, permitiram a superação desse obstáculo.

Retomando à questão temática, deste princípio, Pedro Lemebel pode ser considerado o propulsor desta pesquisa, no entanto a sua produção resultou-me ainda mais atrativa quando me deparei com o seu trabalho em conjunto com Francisco Casas sob a rubrica de *Las Yeguas del Apocalipsis*. Este coletivo provocante instigou-me a pensar de que modo esses artistas produziam obras tão ousadas no repressivo contexto da ditadura militar chilena. Para entender como se desenvolvia a produção do coletivo fez-se necessária uma revisão histórica acerca da situação política e do

regime militar chileno para assimilar como era possível a existência daquela modalidade de trabalho subversivo frente à censura e à repressão. Foi esmiuçando o contexto histórico chileno do governo popular de Salvador Allende e do período militar que as obras adquiriram sentido e se justificaram. O panorama histórico-político além de permitir compreender a atuação de *Las Yeguas del Apocalipsis* no espaço público, possibilitou principalmente a compreensão do uso estratégico da codificação e da metáfora na obra de Carlos Leppe.

Através da atuação de *Las Yeguas del Apocalipsis* e do contexto histórico chileno surgiram diversos questionamentos que foram a força motriz que direcionaram esta pesquisa, a qual estabelece relações da história recente do país com a história da arte e com as teorias de gênero. As associações entre esses eixos e as obras fizeram-me pensar: de qual modo Pinochet se personificou no poder por tanto tempo? Qual foi o impacto do golpe de Estado sobre as produções artísticas e culturais? Como se desenvolveu a produção artística sob o seu regime? De qual modo a produção artística impactou na luta antiditatorial? A partir de quais estratégias os artistas produziram frente à censura e à perseguição? E, de que maneira as dissidências sexuais e de gênero se articulavam nesse contexto?

A partir destas indagações, percebe-se que o contexto histórico, social e político não só era indispensável como também primordial para a análise e compreensão das obras em questão. Assim, a produção artística e o circuito cultural desse período são indissociáveis de sua conjuntura histórica pois ela atravessa a arte diametralmente e é através dela que se obtém fundamentos para compreender a estrutura da obra, as estratégias adotadas pelos artistas e os seus motivos naquele momento tão singular. A década de 1970 foi ímpar na história chilena, na verdade o caso chileno foi ímpar a nível global, tendo em vista a eleição de Salvador Allende, o primeiro socialista eleito democraticamente através do voto direto, e o Golpe de Estado que culminou na sua deposição.

Os governos, principalmente os totalitários, possuem uma relação muito curiosa com a arte. Visto que ela pode funcionar como um agente ideológico de propaganda, como ocorreu com o realismo soviético, por exemplo, quando essa corrente artística trabalhava para promover imageticamente o regime a fim de implantar a consciência de classe na população. Ao mesmo tempo, a arte também pode ser encarada como uma ameaça ou como uma inimiga do regime, como

aconteceu nas ditaduras militares latino-americanas, as quais não a percebiam como uma possível aliada, mas como uma inimiga e, por isso, buscavam contê-la para evitar insurgências.

A arte funciona historicamente de maneira política, posicionando-se a favor ou contra determinados governos, ou mesmo não se posicionando, o que também é considerado um ato político. Deste modo, sempre há embates e disputas entre as vertentes artísticas a favor, entre aquelas que são contra um governo e entre aquelas que tangenciam o seu posicionamento. As artes possuem uma função política, ao mesmo tempo que os governos também cumprem ou até mesmo determinam uma função política seja através da promoção de um movimento específico ou da imposição de uma corrente, como é o caso do realismo soviético. Por mais que o regime soviético tenha impulsionado essa corrente, havia outras produções artísticas de caráter vanguardista, no entanto elas foram criticadas e até mesmo perseguidas pois eram consideradas burguesas devido ao seu viés intelectual e à sua subjetividade, a qual poderia mascarar elementos críticos que ameaçariam a estabilidade do regime. Neste sentido, uma corrente artística era impulsionada em detrimento de outra com a finalidade de beneficiar o governo.

O caso de Allende pode ser considerado semelhante, uma vez que houve um estímulo à produção das Brigadas Muralistas, as quais faziam propaganda dos valores socialistas e do seu governo. Apesar das brigadas terem sido consideradas a expressão oficial de Allende, as outras correntes artísticas não foram perseguidas, pois mesmo sendo socialista o governo pregava pela liberdade de expressão. O regime autoritário de Pinochet agiu de forma distinta, ao invés de se aliar à arte para impulsionar o seu governo, optou por reprimir as expressões culturais pois, além de possuírem uma forte herança allendista, elas eram consideradas potencialmente perigosas devido ao seu viés subversivo (ERRÁZURIZ, QUIJADA, 2012). Cada governo traça a sua própria agenda artístico-cultural, a qual pode ou não influenciar em um posicionamento por parte dos artistas.

Os autoritarismos e totalitarismos possuem uma semelhança no que diz respeito à operação e à prática artística, pois a supressão da democracia acarreta sempre na premência de novos caminhos, de novas formas de expressão, de produção e comunicação para garantir a autonomia da obra e do artista, ainda que essa autonomia possa operar de maneira parcial devido à existência de um violento

aparato de vigilância. Diante da vigilância, os artistas buscavam por meios e por dispositivos que conseguissem exprimir ética e consciência política diante da barbárie, no entanto isso não implicava, de nenhum modo, em relações ideológicas ou partidárias, da mesma maneira que não era preciso que tais produções fossem abertamente políticas. A opção de uma arte engajada, que não operasse a partir da obviedade de significados, foi uma grande aliada dos artistas que viviam em regimes absolutistas e que não se exilaram voluntária ou obrigatoriamente. Apesar de se tratar de uma estratégia que garantia a produção artística com viés crítico, essa prática foi condenada e criticada por ser compreendida como inacessível e altamente intelectualizada estando, portanto, distante da população.

Essas produções que exploravam as entrelinhas e as camadas sub-reptícias do discurso tensionavam o objeto artístico tradicional, partindo para obras de caráter mais experimental, conceitual e processual. Dessa forma, primou-se por ações efêmeras, corporais e que privilegiavam o espaço público ou os espaços alternativos e clandestinos de exposição e discussão artística. A supressão da democracia acarreta a busca por novos meios de expressão que desencadeiam uma atualização dos modos de produzir e de pensar não apenas a arte mas também a vida. Há que buscar alternativas ainda não exploradas para burlar o controle e criar imaginários que sejam vivíveis e habitáveis.

No entanto, antes de pensar na produção artística e suas relações com a política e com os governos é necessário entender e refletir sobre a história e sobre aquele contexto específico. Neste sentido, o primeiro capítulo fornece subsídios que permitem associações e impulsionam a leitura das obras pois evidenciam as circunstâncias nas quais elas estavam inseridas. Assim sendo, neste capítulo discorro acerca da situação política do Chile nas décadas de 1970 a 1990. Apesar de ser um capítulo histórico e teórico ele é perpassado por análise de obras de arte que se associam aqueles acontecimentos, desse modo, as obras além de serem parte integrante da história também são meios para compreendê-la e problematizá-la. A análise das obras de arte é realizada através da iconografia e da comparação com outras produções artísticas e com o período político vivenciado.

O primeiro subcapítulo aborda a eleição presidencial de 1970 que resultou na vitória do socialista Salvador Allende, a qual repercutiu internacionalmente, visto que um socialista chegava ao poder por vias democráticas. Tal fato impactava a

geopolítica mundial naquele momento em que o mundo estava polarizado no bloco capitalista e no bloco socialista devido à Guerra Fria. A vitória de Allende preocupava os Estados Unidos que, junto com a ditadura brasileira, já traçava planos para impedir a posse do novo presidente ou para, caso fosse empossado, desestabilizar o seu governo. Criou-se um pacote de boicotes e bloqueios ao governo que resultou numa crise. Rapidamente o êxito inicial se transformou em catástrofe. O Chile mergulhou em uma crise econômica e social, resultando em manifestações que pediam a renúncia de Allende que, sem sucesso, elaborava vários planos para reerguer o país. As manifestações civis explicitam que o golpe não partiu somente dos militares, mas contava com o amplo apoio de uma parcela da sociedade civil.

O plano foi bem aplicado e a situação política de Allende se tornou insustentável. Conforme Roberto Simon (2021), os esforços da ditadura brasileira e dos Estados Unidos alcançaram o seu objetivo, bastava tomar o poder. Apesar de todas as precauções tomadas, a estrutura de governo de Allende já estava minada e o seu mandato ruía. No segundo subcapítulo, evidencio como Pinochet se voltou contra o presidente e deu a cartada final para a consumação do golpe, assumindo integralmente o comando da Junta Militar para tornar-se um dos mais sanguinários ditadores da história latino-americana, este pensamento é através da ótica de Sader (1984). A partir de então, não se iniciava somente o regime militar, iniciava-se um regime terrorista que estava disposto a se sustentar através da violência.

O dia do golpe, 11 de setembro de 1973, foi marcado pelos usos políticos e simbólicos da iconografia da independência chilena, como pode ser percebido através da análise realizada da cena do suicídio de Allende: o presidente sentou-se em um sofá e apertou o gatilho, logo acima do seu corpo estava pendurada uma das mais importantes pinturas da independência chilena, *Jura de la Independencia en la Plaza de Armas*, de Fray Pedro Subercaseaux. A cena pode ser tanto uma coincidência como pode ser estratégica, de modo que Allende tivesse escolhido esse lugar na tentativa de indicar simbolicamente que a independência conquistada em 1818 estava sendo perdida em decorrência do golpe. Horas após o suicídio, ocorreu o discurso da Junta Militar, o qual tinha de fundo uma pintura que também retratava a independência do país, nesta ocasião a pintura era de José Gil Castro. A junta abusou do simbolismo ao fazer usos políticos deturpados das cenas da independência em uma tentativa de afirmar que o golpe estava reconquistando a independência que havia sido usurpada

pelos socialistas. Para além de todo o simbolismo, esse discurso militar evidenciava que o governo havia mudado e que agora o país vivia sob uma ditadura que não pouparia esforços para erradicar o socialismo.

No segundo item deste capítulo discorro sobre o plano de aniquilação do socialismo, o qual contava com uma grande estrutura repressora que incluía tortura, sequestro e assassinato. Essas práticas foram iniciadas logo nos primeiros momentos após o golpe e permaneceram vigentes durante todo o período ditatorial, de modo que é possível afirmar a existência de um terrorismo de Estado, o qual não possuía nenhum limite moral (MOULIAN, 1987). A *expertise* da tortura e das interrogações são decorrentes de um intercâmbio entre a ditadura chilena e a brasileira, no qual os militares brasileiros ensinavam técnicas e forneciam equipamentos para os novatos chilenos. Esses intercâmbios e parcerias políticas entre os dois países são evidenciados através de Simón (2021) e Elio Gaspari (2002). Os relatórios das comissões da verdade brasileira e chilena são materiais primordiais de análise neste item pois esmiúçam as atrocidades cometidas. As técnicas de tortura, sobretudo o pau-de-arara e os eletrochoques, são elementos importantes para compreender a obra de Carlos Leppe e de *Las Yeguas del Apocalipsis*, que fazem alusões metafóricas às sevícias praticadas. Diante da recorrência de assassinatos, sequestros e desaparecimentos, evidencio a obra *Viuda* (1985) do *Colectivo Acciones de Arte*, C.A.D.A., na qual denunciam subjetivamente a sistemática das desaparecimentos através da fotografia da esposa de uma pessoa desaparecida escrevendo viúva sobre a sua foto, de modo a indicar o assassinato de seu marido diante do longo tempo de sua ausência. *Viuda* foi uma intervenção gráfica veiculada em revistas de grande circulação.

O regime militar foi indiscutivelmente uma época de repressão. Repressão aos esquerdistas, repressão à arte e à cultura, repressão aos homossexuais e travestis, tratava-se de uma repressão generalizada. No entanto, no terceiro item proponho a análise do contexto da comunidade homossexual e travesti devido à homofobia estrutural ali presente e à compreensão do travestismo e das dissidências sexuais praticadas pelos artistas como dispositivos de resistência. A partir dos estudos do pesquisador Óscar Contardo (2011), discorro sobre a situação da comunidade homossexual e travesti, não apenas durante o regime militar mas também os seus precedentes, tendo em vista a penalização das práticas homoeróticas desde 1875. A

abordagem histórica da comunidade homossexual no Chile é estudada a partir de Juan Pablo Sutherland (2009), Óscar Contardo (2011) e de Victor Hugo Robles (2008). A partir desses materiais percebeu-se que a heteronormatividade já imperante no Chile foi intensificada durante o governo de Salvador Allende, que defendia o papel do homem másculo e da mulher dócil como os sujeitos da revolução socialista, ridicularizando e estigmatizando as dissidências sexuais através de seus discursos. A ditadura militar também reiterou e disseminou os papéis de gênero essencialistas, mas não empreendeu uma caça aos homossexuais pois eles não se articulavam como um grupo político que colocava em risco a estabilidade do regime. No entanto, os militares aplicavam violências específicas nos militantes homossexuais com a intenção de humilhar a sua identidade e a sua honra. Através dos relatos de Óscar Contardo (2011) é possível perceber o crescimento de uma cena gay elitizada em Santiago, à medida que Victor Hugo Robles (2008) proporciona uma panorâmica de contextos mais marginalizados, abordando inclusive o contexto prostibular, a produção de *Las Yeguas del Apocalipsis* e a luta por direitos.

O quarto item deste capítulo aborda o período de redemocratização do país, o qual se arrasta pelos anos 1980, sendo iniciado de fato apenas em 1988 com a convocação de um plebiscito que permitiria a população a votar contra ou a favor da continuação do regime militar. Este período é analisado através de Thomás Moulian (1997) e Manuel Garretón (1991) que discutem o longo processo de transição como uma estratégia para os militares garantirem a sua influência no governo mesmo após o fim da ditadura, o que aconteceu através da redação da Constituição de 1980 a qual é repleta de enclaves autoritários, que impedem a sua modificação. A década de 1980 foi atravessada por um desejo coletivo de restituição da ordem democrática, a qual foi expressa pela população através de uma proposta artística do C.A.D.A., analiso essa obra pois ela serve como ferramenta para compreender esse processo de transição política. O coletivo propôs uma intervenção participativa que partia do enunciado NO+, que significa *basta*, na intenção de pôr fim a alguma situação. Para ter sentido o NO+ deveria ser completado pela população, que rapidamente se apropriou da frase e passou a intervir nas ruas do país com frases como *NO+ Muertes*, *NO+ Dictadura*, *NO+ Pinochet*. Dessa maneira, o NO+ se tornou o maior símbolo da luta antiditatorial e a sua potência política ultrapassou o período ditatorial, de modo que o emblema continua sendo utilizado até os dias de hoje em diversas manifestações.

O quinto e último item deste capítulo trata sobre a criação das comissões nacionais da verdade. Logo nos primeiros meses após a sua eleição Patricio Aylwin decretou a instauração de uma comissão para investigar os crimes ocorridos durante os 17 anos do regime militar. Essa comissão foi intitulada *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (1996) e ficou popularmente conhecida como *Comisión* ou *Informe Rettig*. Apesar de ser um importante documento oficial que legitima a história do regime ele possui diversas brechas pois se foca somente em crimes que resultaram em morte. Além disso, Hillary Hiner (2009) evidencia o caráter abrangente e pouco aprofundado do relatório, o qual não fornece informações sobre as vítimas, desconsiderando a violência de gênero, por exemplo. Diante das fissuras do relatório Rettig, o presidente Ricardo Lagos determinou a criação de outra comissão da verdade a fim de investigar todos os tipos de crimes e torturas praticados, resultando no relatório intitulado *Comisión Nacional Sobre Prisión Política Y Tortura* (2004; 2010), que ficou conhecido como *Comisión* ou *Informe Valech*.

O segundo capítulo se dedica a analisar a produção artística e cultural durante o período que compreende a eleição de Salvador Allende e a ditadura militar. O primeiro item discute a estratégia adotada como política cultural pelo governo de Allende, o qual propunha aproximar a arte da população, promovendo a *Nueva Canción Chilena* e as Brigadas Muralistas, expressões que compactuavam com a sua agenda política. A proposta de aproximar arte da população se solidificou com o *Tren Cultural* que funcionava como uma espécie de museu itinerante levando arte aos lugares mais longínquos do país. Além disso, Allende fundou o *Museo de la Solidaridad*, o qual se destacou como um museu cooperativo, construído pela comunidade artística internacional que doou obras a fim de prestar apoio ao presidente.

O segundo item versa sobre o plano cultural adotado pelo regime militar, o qual se constituía como antimarxista e nacionalista, sendo baseado na censura e na repressão. O propósito inicial da ditadura foi erradicar todas as expressões artísticas e culturais que remetiam ao governo anterior. A não ser pela censura e pela repressão, a ditadura manteve distância da produção artística pois a considerava rebelde e subversiva. Apesar do receio e da desconfiança, o regime decidiu a promover a dança *Cueca* como a protagonista do seu projeto cultural.

Aparentemente despolitizada, a *Cueca* rapidamente se rebelou ao ser apropriada por um grupo de mulheres cujos maridos haviam sido sequestrados pelo regime. Subverteram a dança tradicional realizada em casais e passaram a dançar sozinhas com uma fotografia de seu amado colada em seu peito para denunciar a desapareição. Anos depois, a *Cueca* ainda foi apropriada por *Las Yeguas del Apocalipsis*, que propuseram uma versão decolonial e *marica* da dança heteronormativa. Diante da insurgência da *Cueca*, o regime tratou de reprimi-la a fim de neutralizar a sua potencialidade. Neste capítulo ainda analiso a primeira exposição a ser censurada pelo regime, *Por la Vida Siempre – Jornadas Antifascistas*, a qual tratava justamente de denunciar a possibilidade de um golpe de Estado. Analiso também a exposição *Printuras – Exculturas* de Guillermo Nuñez, a qual foi censurada pelo regime, ocasionando no exílio forçado do artista. Diante da onda de repressão e de censura notou-se a diminuição da produção artística, fenômeno nomeado como *Apagón Cultural*. Este evento é analisado a partir de Nelly Richard (1986) que discorre não apenas sobre a censura mas também sobre a autocensura adotada pelos artistas como um meio de autoproteção. Através de Karen Donoso Fritz (2013; 2019) realizo uma análise dos modos de aplicação da censura ditatorial, constando a ausência de critérios específicos para a sua aplicação, uma vez que ela era rizomática e não estava subordinada a um órgão específico.

Diante da estrutura de vigilância e de repressão, os artistas que queriam se expressar de modo político tiveram que buscar por alternativas que desviassem da censura. Nesta seção o foco é compreender os meios de produção deste grupo de artistas o qual foi denominado de *Escena de Avanzada* pela crítica de arte Nelly Richard. O que os unia era a produção codificada e metafórica que colocava a sua mensagem crítica ou de denúncia na obra de maneira camuflada, coberta por diversas camadas que dissimulavam o seu viés político. As estratégias adotadas por esses artistas são discutidas através de *Márgenes e Instituciones* de Nelly Richard (1986), as quais são o uso de metáforas e elipses para obliterar o real significado das obras¹.

¹ A compreensão da escrita de Nelly Richard foi um dos desafios presentes nesta tese pois a sua escrita é tão codificada e cifrada quanto as obras dos artistas por ela analisados. Além disso, a maior parte de seus textos ainda não foi traduzida para o português. No entanto, o desafio principal é compreender o método com o qual a escritora constrói e formula o seu pensamento, tendo em vista o uso de uma estrutura de escrita complexa, que abusa das entrelinhas, das elipses e dos desvios de percurso para abordar aquele período e aquela

O terceiro capítulo aborda a produção de Carlos Leppe (1952-2015), artista que integrou a *Escena de Avanzada*. A sua obra se destaca ao propor atravessamentos entre a sua biografia e o contexto histórico e político, realizando uma intersecção entre o pessoal e o coletivo. O seu principal suporte de trabalho é o próprio corpo, a partir do qual se tensionam as identidades sexuais, os papéis e os limites de gênero, criando um corpo que, através do travestismo, produz resistência à ditadura militar. O travestismo, além de possuir uma carga política e desidentitária atua como uma das camadas que dissimulam o teor crítico da obra. O corpo travestido de Leppe chama atenção e ofusca as outras camadas da obra devido a sua complexa beleza que suscita a ambiguidade sexual. As obras de Leppe são analisadas através de leitura de imagem e através dos catálogos expositivos, de autoria de Nelly Richard (1977; 1980). Ao discorrer sobre a sua produção, estabeleço conexões com obras de outros artistas, como Artur Barrio e Ronald Kay. Nessas comparações é possível visualizar não apenas o interesse mútuo nos corpos torturados e sequestrados, como se constata a predileção de Leppe por espaços ascéticos e esterilizados, provocando um distanciamento e um ambiente de frieza. O uso excessivo de metáforas e elipses é fundamental pois a sua produção se condensa nos anos mais violentos do terrorismo de Estado e porque o artista participava ativamente do circuito artístico – oficial e alternativo – de modo que a sua produção poderia ser facilmente enquadrada pela censura se não fosse o uso estratégico das metáforas.

O quarto e último capítulo é destinado à produção do coletivo *Las Yeguas del Apocalipsis* (1987-1993), formado por Pedro Lemebel e Fransco Casas. A produção da dupla se distancia da hipercodificação utilizada por Leppe. Apesar disso, há diversos simbolismos e metáforas que circundam a sua obra. A começar pelo nome utilizado que faz referência a personagens bíblicos, aos Cavaleiros do Apocalipsis e ao episódio do Apocalipse. O caráter provocativo e ousado do coletivo só é possível porque as suas ações acontecem no período em que se inicia o processo de transição rumo à democracia. A abertura propiciada permite que os artistas ocupem o espaço público para as suas ações, que acontecem com os usos e inserções do corpo travestido em espaços periféricos, marginalizados e políticos, como os prostíbulos e o edifício da *Comisión Chilena de Derechos Humanos*. A sua obra se pauta pela luta

realidade. Agradeço a Romulo Monte Alto, tradutor de Nelly Richard (2002), pelas trocas a respeito das complexidades da tradução do pensamento da autora.

antiditatorial e pela reivindicação do espaço dos dissidentes sexuais nos partidos de esquerda. Assim, propõe-se uma visão panorâmica do travestismo latino-americano através da vivência prostibular em San Camilo, salientando a epidemia de aids que assola não apenas essa comunidade e denunciando a falta de políticas públicas para conter a disseminação da enfermidade. A produção de *Las Yeguas del Apocalipsis* é discutida a partir dos escritos de Fernanda Carvajal (2011; 2012), do catálogo de exposição como *Perder la forma humana* (RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, 2012) e dos escritos dos próprios artistas, Lemebel (2000) e Casas (2002) que revisitam a sua produção enquanto coletivo.

A produção artística de Carlos Leppe e *Las Yeguas del Apocalipsis* é extensa e aborda obras que vão além do uso do corpo e além da luta antiditatorial. Não abordo essas demais obras pois nesta pesquisa optei por trazer trabalhos que possuam a relação travestismo e ditadura militar a fim de identificar a produção de resistência através de seus corpos travestidos. Portanto, há uma série de obras que não foram contempladas pois ou apenas abordam as questões desidentitárias do travestismo ou abordam somente as questões referentes à resistência ao regime. Além disso, mesmo que pontualmente os textos de Lemebel e de Casas tenham dado subsídios para a escrita, este estudo não pretende abordar ou analisar a produção literária deles, o que renderia outra tese.

Apesar de suas diferenças, os artistas utilizam o próprio corpo como suporte, condensando as micropolíticas da luta identitária e as macropolíticas da luta antiditatorial a fim de impactar e transformar a realidade ainda que de modo simbólico. A obra de Carlos Leppe e *Las Yeguas del Apocalipsis* são concebidas de maneiras diametralmente distintas, devido a oposição de uma obra hipercodificada e de outra que não requer o uso da codificação para a sua existência pois encontra-se em outro momento histórico no qual vive-se um gradativo retorno à liberdade de expressão.

1 O CONTEXTO HISTÓRICO CHILENO: do socialismo democrático à ditadura militar

O 11 de setembro é uma data marcada pelo atentado terrorista que destruiu massivamente as torres do *World Trade Center*. Extremistas islâmicos vinculados ao grupo terrorista *Al-Qaeda* sequestraram dois aviões comerciais modelo Boeing 767, assumiram o controle da aeronave e, propositalmente, colidiram com as Torres Gêmeas, este ataque resultou na morte de aproximadamente 3 mil civis. Nesta mesma data, vinte e oito anos antes do atentado em Nova Iorque, acontecia outro ataque aéreo que alterou profundamente a história do Chile e da América Latina como um todo.

No dia 11 de setembro de 1973 concretizava-se o Golpe de Estado contra a democracia chilena através do bombardeio e da invasão do *Palácio de la Moneda*, sede da Presidência da República do Chile. Apesar de repentino, o golpe já vinha sendo orquestrado desde que Salvador Guillermo Allende Gossens assumiu a presidência do país, em 1970. Augusto José Ramón Pinochet Ugarte, acompanhado dos outros comandantes do alto escalão das Forças Armadas, liderou a Junta Militar cuja intenção era depor o presidente eleito para assumir o poder do país de forma absoluta. Naquele dia o *Palacio de la Moneda* já amanhecera cercado pelos militares insurgentes que exigiam a renúncia imediata do presidente Salvador Allende, o qual se refugiava no interior do palácio junto de seus mais fiéis funcionários, apoiadores e seguranças.

A junta golpista estabeleceu um prazo para Allende, dando-lhe até as 11h da manhã para renunciar o cargo de presidente e abandonar o edifício, pois, caso contrário, o palácio seria alvo de ataques armados as quais se estenderiam pela terra e pelo ar. O próprio Pinochet telefonara a Allende para fazer o alerta “oferecendo-lhe um avião para sair do país com sua família, mas recebeu uma peremptória negativa, acompanhada de ofensas, pouco comuns na linguagem do presidente” (SADER, 1984, p. 31). Salvador Allende estava disposto a permanecer até o final de seu mandato no cargo para o qual fora eleito democraticamente através do voto.

Refugiados na sede da presidência, Allende e seus agentes de segurança possuíam um considerável arsenal bélico, o qual não se comparava ao poder de fogo do inimigo. A *Plaza de la Constitución*, que se localiza em frente ao *Palacio de la*

Moneda, estava tomada por militares desertores, os quais empunhavam armas de alto calibre, possuindo, inclusive, tanques de guerra e helicópteros militares. Por volta das 11h da manhã os aviões Hawk-Hunter já rasgavam os céus de Santiago e a sua presença propositalmente ensurdecadora dava o recado: a ameaça de bombardeio era não apenas real, mas iminente. Cercado por terra e monitorado pelo ar, às 11h30min iniciou-se o bombardeio aéreo no edifício e, “em dezesseis minutos, o palácio foi fustigado com dezoito foguetes, em seguidas investidas de quatro caças que se revezavam nos ataques” (SIMON, 2021, p. 205). A resistência de Allende durou tempo considerável, observando a discrepância do potencial bélico entre os oponentes. A conquista do palácio, e consecutivamente do governo, já era uma notoriedade, de modo que Allende e seus aliados foram encurralados, rendendo-se gradativamente. À medida que a resistência esmaecia, o palácio era tomado por completo.

Frente à derrota, Allende – que portava um fuzil – dirigiu-se ao *Salón Independencia*, sentou-se em um dos sofás, posicionou a arma embaixo do queixo e abriu fogo, morrendo instantaneamente. O compromisso com a democracia custara-lhe a vida. A partir de então a democracia chilena era substituída por um regime sanguinário que governou o país exercendo todo o tipo de crueldade e arbitrariedade. A democracia, junto com o *Palacio de la Moneda*, foi rapidamente consumida pelo fogo. A Junta Militar, centrada exclusivamente na pessoa de Augusto Pinochet, governou o país durante dezessete anos.

Este capítulo tem por objetivo analisar o período histórico que compreende a eleição democrática de Salvador Allende e a ditadura militar, estendendo-se até a publicação dos relatórios das comissões nacionais da verdade. Ao longo do capítulo discorro sobre a crueldade e sobre as práticas de tortura aplicadas nos detentos, sobre o contexto vivenciado pela comunidade homossexual e travesti e sobre o processo de redemocratização do país. O contexto histórico e político é abordado através de referenciais bibliográficos e também através de análise de obras de arte que se relacionam às temáticas discutidas, pois compreendo que a arte e a história caminham juntas e são interdependentes.



Imagem 1: Autoria desconhecida, *Palacio de la Moneda* em chamas, 1973.

Fonte: <https://www.duna.cl/podcasts/los-detalles-de-la-recuperacion-de-el-palacio-de-la-moneda-tras-1973-y-los-atractivos-del-museo-andino/> acesso em 10 de fev. 2022.

1.1 Ascensão e queda: Allende, a via chilena ao socialismo e o Golpe de Estado

No ano de 1970, mais precisamente no dia 04 de setembro, o Chile se destacou em meio aos outros países da América Latina com a eleição democrática do candidato socialista Salvador Allende. A disputa foi acirrada, o representante da *Unidad Popular*² foi eleito Presidente do Chile com 36,2% dos votos, contra os 34,9% do candidato adversário Jorge Alessandri, do *Partido Nacional* (PN) e contra os 27,8% do terceiro colocado Radomiro Tomic, do *Partido Demócrata Cristiano* (PDC). Logo após a apuração dos votos, os candidatos adversários reconheceram a vitória de Salvador Allende. No entanto, como a vitória não alcançou a maioria absoluta dos votos, a

² A *Unidad Popular* (UP) foi uma coalizão do *Partido Socialista* e do *Partido Comunista*.

Constituição Chilena determinava que a eleição deveria ser decidida através de uma votação no Congresso Nacional. Diante da derrota de Radomiro Tomic, o PDC adentrou à aliança da UP, apoiando Allende na votação do Congresso. O apoio do PDC ocorreu mediante o firmamento do *Pacto de Garantías Democráticas*, o qual serviria para garantir os direitos constitucionais, políticos e sociais, com o propósito de impedir a hipotética implementação de um governo socialista totalitário.

No dia 24 de outubro de 1970 a votação dos parlamentares ratificou a vontade do povo chileno, de modo que Allende arrecadou 153 votos favoráveis de um total de 195 senadores, tornando-se apto para assumir, no dia 03 de novembro daquele ano, a posse do cargo de Presidente da República do Chile durante um mandato de seis anos. A inclinação socialista de Allende desagradava não apenas os seus adversários políticos como também impactava a geopolítica global, em especial os Estados Unidos que, nesse meio tempo entre a eleição e a posse, já discutiam alternativas para impossibilitar Allende de receber a faixa presidencial.

Em uma época marcada por disputas políticas decorrentes da Guerra Fria (1947-1991), a política internacional estava atenta ao destino governamental do Chile. Os Estados Unidos, através da Central de Inteligência Americana, a CIA, e da Embaixada, acompanhavam atentos; assim como a Embaixada Brasileira, representada por Antonio Câmara Canto; a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, através do seu serviço de inteligência secreto, a KGB, também acompanhava o desenrolar da situação. O Chile mostrava-se como um país estratégico para o avanço do socialismo e o resultado de suas eleições teria consequências políticas a nível internacional. A eleição de um socialista no Chile significava o avanço territorial da esquerda, fato que preocupava o bloco capitalista e, sobretudo, a ditadura brasileira, como indica Roberto Simon em *O Brasil contra a democracia: a ditadura, o golpe no Chile e a Guerra Fria na América do Sul* (2021).

O presidente eleito possuía uma longa carreira política, foi eleito deputado e senador por quatro ocasiões, desempenhando no último mandato o cargo de Presidente do Senado. Antes de ser eleito Presidente da República, Allende se candidatara ao cargo supremo da nação em três outros pleitos, em 1952, 1958 e 1964 (LABARCA, 2014). Apesar do largo histórico político, apenas na quarta candidatura o

político conseguiu se eleger e, ainda assim, a ínfima diferença³ entre os candidatos mostrava que a imagem de Allende não se sobressaía em comparação com os seus adversários. Na verdade, os candidatos estavam quase em par de igualdade, uma vez que a diferença percentual entre eles não superava nem os 10%.

A população chilena encontrava-se bem dividida, a direita com o ex-presidente Jorge Alessandri, o centro com Radomiro Tomic e a esquerda com Salvador Allende (SADER, 1984, p. 19). Tomic, além de possuir uma agenda anti-imperialista, via o sistema capitalista por um viés muito crítico e esses posicionamentos o aproximavam da visão política de Allende. Aliás, ambos os candidatos, de centro e de esquerda, possuíam projetos políticos que ambicionavam grandes mudanças socioeconômicas. As propostas dos dois candidatos se distanciavam da posição assumida pelo candidato de direita, o qual conquistou o segundo lugar, de modo que esses projetos de transformação da economia poderiam constituir um indício de ilegitimidade do sistema imperante (MAC-CLURE, GARRETÓN, 2019, p. 238). Assim, antes mesmo das urnas serem apuradas já se identificava uma ameaça golpista sobre o Chile.

A eleição de Allende aconteceu em meio a uma crise política e institucional que estava presente desde a segunda metade da década de 1960. O governo anterior de Eduardo Frei Montalva, do PDC, tinha uma proposta de governo arrojada que buscava desmantelar o monopólio econômico do mercado chileno, mas os seus planos não se efetivaram e Frei finalizou o mandato isolado de seus parceiros políticos, portanto, sem governabilidade. Além da perda de aliados, o governo de Frei viu-se imerso numa recessão econômica, a qual era impulsionada por uma inflação descontrolada. De acordo com Emir Sader (1984, p. 18), a partir de então “o nível de inversão caiu verticalmente e a crise econômica anunciou o fracasso inevitável da experiência reformista democrata cristã. Não demorou para que a crise econômica se desdobrasse em crise social”. Assim, o novo presidente assumiu um país que enfrentava diversos problemas advindos de administrações anteriores.

A sociedade chilena encontrava-se marcadamente polarizada e a economia enfrentava uma grave recessão. Frente à crise e ao descontentamento da população chilena, Allende e sua equipe não apenas traçaram um plano de governo como o

³ A vantagem de Allende sobre Alessandrini foi de apenas 1,35%, o que significava, em números absolutos, um total de aproximadamente 39mil votos de diferença (SIMON, 2021, p. 47).

executaram de imediato. O foco era o fortalecimento de uma política de esquerda voltada ao social, a qual foi construída através da redistribuição de renda por meio do aumento salarial, da reforma agrária, da estatização de bancos e de empresas estrangeiras, sobretudo das empresas vinculadas à mineração (SIMON, 2021). Esse era o pacífico plano da via chilena ao socialismo democrático, o qual era esboçado através do bordão de campanha: *La revolución con sabor a empanada y vino tinto*⁴. Com a implementação desse pacote de mudanças, o poder de compra dos chilenos aumentou subitamente, ao mesmo tempo que o governo passou a controlar os preços do mercado a fim de evitar o aumento da inflação.

O novo governo trabalhava a todo vapor e, em pouco tempo, “a onda de estatização se espalhou a outras bandas da economia. Allende submeteu ao Congresso uma lista de noventa empresas que deveriam passar ao controle do Estado, incluindo vinte de capital majoritariamente estrangeiro” (SIMON, 2021, p. 108), principalmente estadunidense. O plano era audacioso e, como tal, foi barrado pelo Congresso. Entretanto, Allende tinha uma carta na manga que cativaria boa parte da população. Retomou-se o processo de *chilenização do cobre*, o qual nacionalizou 50% de todas as minas de cupíferas do Chile durante o governo Frei, de modo que o governo de Allende estatizou o restante, uma vez que a proposta fora aprovada por unanimidade entre os parlamentares (BOISARD, 2021, p. 320). A unanimidade na votação foi uma prática política com viés populista, tendo em vista que a mineração de cobre era um dos ramos mais importantes e cativantes da economia chilena, representando em torno de 70% de todas as exportações.

No entanto, nem todas as estatizações seriam vistas positivamente, nem pelos políticos e nem pela população. Thomás Moulian (1997, p. 162) considera a ação de brusca estatização como ingênua por parte da UP, pois jamais “os empresários reagiriam com um respeito filantrópico-patriótico ante as decisões [de nacionalização] das autoridades ou que se submeteriam pela força pacífica das massas mobilizadas”. Apesar das tentativas de estatização e de transformação da economia, o governo estava desarticulado da realidade pois não havia se preparado estruturalmente para tamanha transformação e nem para as suas consequências. Diante do aparente êxito da estatização das mineiradoras, da tentativa de estatizar diversas empresas de

⁴ Tradução minha: A revolução com sabor de empanada e vinho tinto.

outros ramos e do constante apoio governamental a greves operárias, o estado de alerta aumentava cada vez mais na burguesia, nas Forças Armadas, nos partidos de oposição e inclusive no *Partido Demócrata Cristiano*, o qual integrava a coligação da UP.

Apesar do início exitoso, em um ano a economia chilena entrou em colapso. O aumento de poder aquisitivo da população aconteceu paralelamente à diminuição do lucro dos grandes empresários devido à política de controle de preços. O empresariado, por sua vez, tinha que agir para salvar o seu lucro. Logo, a escassez de produtos tornou-se comum, ao passo que se constituía um vasto mercado ilegal, onde os preços não eram regulados pelo governo. A falta de produtos, portanto, só existia no mercado legal, visto que havia uma grande variedade de mercadorias disponível no mercado ilegal, a qual estava destinada unicamente para quem tivesse condições de desembolsar os elevados valores estabelecidos. Além do boicote do empresariado, a crise econômica também foi alavancada com o bloqueio financeiro internacional encabeçado pelo governo estadunidense, o qual cortou crédito e dificultou os fluxos comerciais do Chile, alegando que as indenizações às empresas de cobre estadunidenses que foram estatizadas eram insuficientes (SADER, 1984, p. 21). O vertiginoso declínio econômico do governo de Allende foi tão rápido quanto o seu êxito. O pesquisador Roberto Simon (2021, p. 110) afirma que logo no final de 1971, passado um ano de governo, o Chile já teria consumido quase três quartos das suas reservas de moeda estrangeira. Aos poucos a situação política de Allende estava se tornando insustentável.

A ruína de Allende não foi consequência somente da crise econômica estimulada pelos empresários chilenos ou do seu desastroso plano econômico. Havia um plano muito mais complexo, o qual vinha sendo construído paulatinamente desde o início do período eleitoral, e as suas proporções extravasavam o território – e o interesse – chileno.

Naquele momento, o Chile era visto como um campo de disputa entre as potências da Guerra Fria, as quais observavam com atenção o desenrolar do jogo democrático. Mais do que observar, as potências interferiram, sempre de forma camuflada, no desenvolvimento das candidaturas. A figura de Allende oscilava entre ameaça e esperança, dependendo do ponto de vista. Para os socialistas ele era visto como um investimento, assim Havana introduziu ao menos 350 mil dólares na

campanha política da UP, enquanto a URSS destinou 400 mil dólares ao Partido Comunista; a potência capitalista não fez diferente, mas apostou mais alto, foram em torno de 2 milhões de dólares injetados em uma rede política que ia até o Congresso, sem contar o financiamento de uma campanha difamatória contra Allende que custou em torno de 435 mil dólares (SIMON, 2021, p. 56). A eleição chilena ultrapassava suas fronteiras.

Em um contexto de polarização da política internacional decorrente dos embates da Guerra Fria, o governo estadunidense e a CIA já estavam atentos ao avanço dos partidos políticos de esquerda na América Latina e já traçavam planos para impossibilitar a entrada de Allende ao *Palacio de la Moneda*. O momento era delicado e os EUA se sentiam ameaçados com a ascensão de novos governos de esquerda. A vitória eleitoral da esquerda no Chile significaria a perda de influência dos EUA no continente como um todo, o que levaria a uma possível aproximação dos latino-americanos com a URSS. Por essa razão, o governo estadunidense estava empenhado em barrar insurgências socialistas/comunistas ao redor do mundo. Dessa forma, Mariana Joffily (2018, p. 59) afirma que a política externa estadunidense se dedicava a “evitar a todo o custo que um declarado socialista vencesse as eleições no Chile” ou no restante da América Latina, de forma que “Nixon e Kissinger⁵ colocavam as máquinas do Departamento de Estado e da CIA em funcionamento para preparar a derrubada do presidente chileno Salvador Allende”.

No ano de 1970 a CIA redatou uma série de relatórios⁶ nos quais documenta a sua política de espionagem e de conspiração contra o governo de Salvador Allende. O documento datado de 18 de novembro de 1970 descreve as estratégias traçadas para deter o governo de Allende, essas estratégias ficaram popularmente conhecidas como *Track I* e *Track II* ou FUBELT. Ambos os planos buscavam fomentar e estimular um Golpe de Estado. O *Track I* constituía-se como um golpe parlamentar acompanhado de uma campanha de desqualificação da UP a fim de incitar o caos, de

⁵ Henry Kissinger destacou-se como Secretário de Estado e Conselheiro Nacional de Segurança dos Estados Unidos.

⁶ Esses relatórios integram um compêndio de documentos secretos que foram liberados/desclassificados no ano de 1998 e se tornaram públicos. O projeto de desclassificação de documentos secretos que tratam sobre o Golpe de Estado no Chile foi coordenado por Peter Kornbluh, pesquisador da *George Washington University*, e podem ser acessados diretamente no site da *National Security Archive*. Disponível em: <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB8/nsaebb8i.htm> acesso em 12 de jul. de 2022.

modo que na votação do Congresso os parlamentares não ratificassem a vitória de Allende a fim de “confirmar Alessandri no Congresso Pleno e, na nova eleição, reeleger Frei” (SIMON, 2021, p. 64). Bastava Eduardo Frei, do PDC, aceitar a proposta golpista, o que não aconteceu. Essa era uma alternativa pacífica, enquanto o *Track II* ou FUBELT se constituía em uma intervenção militar para consumir o Golpe de Estado e tirar Allende do poder.

O candidato da *Unidad Popular* se destacava pela sua arrojada proposta de governo, a via chilena ao socialismo democrático, a qual “tinha a ideia de que seria possível a construção do socialismo mediante a manutenção e o aprofundamento da democracia” (AGGIO, 2008, p. 78). A construção de uma política socialista através do desenvolvimento da democracia era considerada “ainda mais grave aos olhos dos EUA porque o experimento de Allende, de construir um socialismo por vias pacíficas, atraía os olhos atentos da esquerda internacional” (JOFFILY, 2018, p. 77) e este fenômeno poderia se refletir rapidamente em outros países. A proposta chilena cultivava o seu orgulho em ser distinta, para lançar-se na década de setenta sob um modelo de desenvolvimento progressivo e pacífico, que seria a antítese da violência e do autoritarismo da Revolução Cubana e do neomilitarismo (MOULIAN, 1997, p. 156). A eleição de Allende evidenciaria, perigosamente, um eventual sucesso que estremeceria a estabilidade do bloco capitalista.

Uma vez eleito, Allende se destacaria pois “pela primeira vez na história do continente um socialista chegava ao poder pelo voto” (GASPARI, 2002b, p. 302), sendo também o primeiro presidente socialista eleito democraticamente no mundo. Apesar da posição de destaque na esquerda latino-americana, Allende enfrentaria diversas crises antes mesmo de ser empossado no cargo. Embora a sua vitória não agradasse uma parcela da população e nem parte do alto escalão das Forças Armadas, os militares não se mostravam dispostos a interferir nos rumos da democracia.

Naquele período, o comandante em chefe do Exército era René Schneider, que fora nomeado pelo então presidente Eduardo Frei em outubro de 1969. A nomeação se deu frente à insurreição de soldados dissidentes em um motim conhecido como *Tacnazo*⁷. René Schneider destacava-se como um militar de carreira muito

⁷ O *Tacnazo* foi um levante militar que exigia melhores salários e melhores condições de trabalho nos quartéis.

disciplinado e, como tal, prezava pela total separação do exército e da política. De modo que, dias antes da posse, Schneider convocou os demais generais para uma reunião, na qual, como chefe supremo das Forças Armadas, “pressionou para que os descontentes com Allende pedissem baixa e saíssem, silenciosamente, de cena” (SIMON, 2021, p. 62). Independentemente de sua convicção política, Schneider destacou-se como um general constitucionalista que entendia a vontade da nação como soberana. Assim, o Chile evidenciava que o respeito pela ordem constitucional imperava historicamente, inclusive dentro das Forças Armadas.

O papel exercido por Schneider como defensor da democracia e da Carta Magna foi rapidamente captado pela oposição, sobretudo pelo bloco capitalista, que o percebia como um obstáculo para uma eventual usurpação de poder. Então, o mais prudente seria alterar o plano e eliminar o general legalista. A menos de duas semanas da posse de Allende, militares golpistas com o auxílio da CIA executaram uma operação para sequestrar Schneider, a qual resultou no seu assassinato por meio de um disparo⁸. Após o atentado contra Schneider, Eduardo Frei nomeara outro comandante em chefe das Forças Armadas, dessa vez era também um militar constitucionalista, o General Carlos Prats. A oposição buscou, de todas as formas, criar um cenário de instabilidade para intimidar Allende, o qual foi empossado no dia 03 de novembro de 1970. No entanto, a instabilidade não foi gerada apenas pelos golpistas, mas também por militantes de esquerda em investidas extremistas e radicais. Como afirma Luz María Williamson (2006, p. 60): em 1971 a *Vanguardia Organizada del Pueblo* formada por dissidentes do Partido Comunista e do *Movimiento Izquierda Revolucionária* assassinaram Edmundo Pérez Zujovic, ex-ministro de Eduardo Frei, acentuando o clima de instabilidade.

Um governo socialista não era mais uma ameaça, mas uma realidade. A ascensão da UP fez com que a ação dos grupos de direita se intensificasse, tendo como principal objetivo deslegitimar o governo e corroer as regras democráticas a fim de estimular um golpe de Estado. Os grupos de direita não trabalhavam sozinhos, uma vez que “a CIA trabalhava para criar um *clima de golpe no Chile*, por meio de

⁸ Elio Gaspari (2002b, p. 303) afirma que “Schneider foi a mais alta autoridade assassinada por terroristas latino-americanos desde maio de 1961, quando militares dominicanos, com o conhecimento do Departamento de Estado e possivelmente com armas fornecidas pela CIA, metralharam o generalíssimo Rafael Leonidas Trujillo e abandonaram-no no porta-malas de um carro”.

uma guerra *econômica, política e psicológica* que travava nas sombras” (SIMON, 2021, p. 66). Através dos mais variados meios, os Estados Unidos orquestraram diversas operações secretas para desestabilizar o novo governo, de forma que

Após a fracassada tentativa de evitar que Allende tomasse posse, Kissinger e sua equipe organizaram uma robusta estratégia com o intuito de tornar o país tão instável que um golpe militar seria bem-vindo. O plano incluía a decidida participação do setor privado e previa operações encobertas nos campos político, econômico, midiático e militar, diversas das quais lembravam as que haviam sido utilizadas no Brasil na década anterior contra o governo de João Goulart (JOFFILY, 2018, p. 66).

O envolvimento direto e indireto dos Estados Unidos na articulação do golpe contra o presidente Allende é notório, sendo confirmado pelos documentos governamentais que foram desclassificados⁹ durante o final da década de 1990. Até agora mais de 24 mil documentos secretos da CIA, da Casa Branca e de outros órgãos foram disponibilizados, no entanto muitos desses documentos possuem diversos trechos censurados com tarjas pretas, escondendo o nome de agentes envolvidos, locais estratégicos, além de ocultar outras informações relevantes que continuam sob sigilo. Alguns documentos encontram-se submetidos a uma censura tão rigorosa que apenas o título e a data estão legíveis, tornando-os inúteis para qualquer análise jurídica ou histórica (KORNBLUH, 2004, p. 20), sendo esta, portanto, uma desclassificação tarjada (TOLEDO, 2021).

Além das diversas estratégias para dismantelar o governo de Allende, é importante frisar que, desde que assumiu a Presidência o país já vivia uma grave crise econômica e social, a qual servia de pretexto para os movimentos de oposição pedirem sua renúncia. Além da economia arruinada, “o Congresso, por seu lado, dominado pela oposição, bloqueava todas as iniciativas do governo, incluídas as leis orçamentárias, fazendo com que se desencadeasse uma inflação descontrolada” (SADER, 1984, p. 21). A força da oposição impôs uma situação de ingovernabilidade

⁹ Documentos desclassificados são aqueles documentos secretos que, devido às recentes leis de transparência, foram liberados completa ou parcialmente ao acesso público. Esses documentos considerados secretos são tecnicamente chamados de classificados, portanto quando são disponibilizados eles se tornam documentos desclassificados (TOLEDO, 2021). Cada país possui sua própria jurisdição para tratar sobre a divulgação desses documentos sigilosos, no Brasil há a *Lei de Acesso à Informação*; no Chile, a lei de *Acceso a la Información Pública*, e nos EUA, a *Freedom of Information Act*.

para Allende, a qual se agravava com o boicote dos empresários e com as sanções dos Estados Unidos.

O plano para acentuar a crise enfrentada pelo país estava cumprindo os seus objetivos. Rapidamente a oposição organizou diversas manifestações evidenciando a altíssima inflação e a conseqüente pauperização massiva da população. Em junho de 1972 a inflação no Chile alcançou mais de 160% (SIMON, 2021, p. 110). À esta altura, Allende estava completamente isolado no governo e o PDC, que fazia parte da coligação presidencial, agora atuava como oposição. A partir de então a UP percebeu que “não tinha os meios para fazer revolução que havia anunciado” (MOULIAN, 1997, p. 167), gerando uma instabilidade ainda maior. O caos econômico e social pairava e, portanto, esse era um momento oportuno para a oposição golpista, visto que um golpe militar poderia, de fato, ser visto como *bem-vindo*. O cenário caótico fez com que “a partir do final de setembro de 1972, as discussões entre Brasília e Washington mudassem de natureza. A questão não era mais saber se haveria golpe, mas *quando e como*.” (SIMON, 2021, p. 179)

Apesar do antimarxismo do governo estadunidense, interferir diretamente em questões internas do Chile não parecia uma alternativa prudente. Afinal, naquele momento um governo como o de Allende não representaria uma ameaça direta aos interesses nacionais dos Estados Unidos, não obstante, os estadunidenses forneceram apoio à oposição golpista através da logística de armamento e, sobretudo, no financiamento do golpe de modo indireto e camuflado. A Casa Branca tinha o interesse em depor Allende, mas a sua atuação deveria ser discreta pois não queriam estar publicamente atrelados à ruptura democrática devido à péssima repercussão que o caso provocaria. Neste sentido, “a estratégia americana era fazer com que outros arcassem com o ônus da ação direta” (SIMON, 2021, p. 66). Não foi preciso muito esforço para que alguém assumisse a frente, uma vez que a ditadura brasileira via-se muito mais ameaçada devido à proximidade geográfica com o país andino.

A ditadura militar brasileira começou nove anos antes da chilena, em 1964, e com ela irrompeu uma política de violência e perseguição aos militantes de oposição ao regime. Muitos desses ativistas foram assassinados, sequestrados e torturados, assim como muitos conseguiram fugir do Brasil, exilando-se noutros países. Neste ínterim o Chile estava sob o governo de Eduardo Frei Montalva desde 1964, político centrista do PDC, motivo pelo qual o país se tornou um dos lugares estratégicos para

o exílio de brasileiros. A tranquilidade política do país vizinho atraiu personalidades como o político José Serra, a professora e economista Maria da Conceição Tavares, o sociólogo e futuro presidente do Brasil Fernando Henrique Cardoso, o crítico de arte Mario Pedrosa¹⁰ e o cantor Geraldo Vandré, autor de *Para não dizer que não falei das flores*¹¹. Com o governo de Frei, Santiago se tornou “a capital do exílio brasileiro, onde milhares viviam, trabalhavam e organizavam a luta contra a ditadura no Brasil e se envolviam na vida política chilena” (SIMON, 2021, p. 40). A *embaixada* de dissidentes políticos que se formava em Santiago preocupava o regime brasileiro, uma vez que estavam bem articulados politicamente. Os militares sustentavam “a fantasia de que o Chile se converteria numa fábrica de guerrilheiros prontos para serem embalados e exportados ao Brasil” e essa conspiração “rondaria a ditadura brasileira até a queda da Unidade Popular” (SIMON, 2021, p. 97). Com a ascensão de Allende, o governo brasileiro temia que a situação se tornasse ainda pior. Era preciso conter essa turma antes que articulassem algum ataque ao governo. Os seus dias estavam contados.

O Chile então era visto como um antro de comunistas brasileiros que ameaçavam a estabilidade de ambos os regimes. Diante disso, o embaixador brasileiro em Santiago, Câmara Canto, junto de outros “agentes da ditadura brasileira no Chile tentavam avaliar o grau de lealdade da tropa verde-oliva e mapear oficiais do Exército que poderiam chacoalhar as décadas de legalismo” (SIMON, 2021, p. 167). A busca por um general rebelde não obteve resultados à altura, apesar de que muitos oficiais do alto escalão eram veementemente anti-marxistas, a enorme maioria era, antes de tudo, legalista e atuava dentro da ordem constitucional. A postura disciplinada e constitucionalista de Prats, na posição de supremo comandante do Exército, exigia a lealdade de seus subordinados à Presidência, seja ela qual fosse. Apesar da instabilidade, as Forças Armadas ainda prezavam pela neutralidade política.

O desemprego e a inflação colapsavam a economia chilena e a partir de 1972 o plano golpista começou a tomar forma. Descontente, grande parte da população

¹⁰ Mario Pedrosa obteve destaque durante o seu exílio pois participou ativamente do circuito cultural, sendo um dos idealizadores do *Museo de La Solidaridad*. Este tópico será aprofundado no próximo capítulo, o qual tratará das relações entre arte, cultura e política.

¹¹ *Para não dizer que não falei das flores* é uma canção que foi apresentada em 1968 no Festival Internacional da Canção. Extremamente crítica e melódica, a canção foi considerada um hino de resistência à ditadura militar, sendo posteriormente censurada e proibida.

clamava por mudança. Cada vez se percebia mais nitidamente que os planos da UP não passavam de uma ilusão que fincava todas as suas virtudes no idealismo, numa vontade enfurecida por mudança, mas com pouca capacidade de cálculo estratégico, assim, o seu discurso não passava de uma acumulação delirante de palavras vazias (MOULIAN, 1997, p. 167). O setor empresarial, diferentemente, se organizou estrategicamente no chamado *movimiento gremialista* que representava a grande burguesia, as classes médias e os funcionários do setor privado, esse grupo dirigia suas exigências diretamente para a alta oficialidade das Forças Armadas (SADER, 1984, p. 23), as quais ainda se encontravam desarticuladas e nada de concreto conseguiam fazer. Diante da situação, o movimento gremialista organizou estratégias concretas para combater o governo da Unidade Popular. O plano era financiar o golpe contra Allende com dinheiro advindo do exterior, para isso, precisariam angariar fundos através de doações de empresários estrangeiros; o grupo alcançou a cifra de 12 milhões de dólares e esse dinheiro custeou mais de trinta rádios e vinte e cinco jornais para fazer oposição ferrenha a Allende, além de subsidiar grupos de extrema-direita, como o *Pátria y Libertad* (SIMON, 2021, p. 114). Faltava apenas uma adesão unanime das Forças Armadas.

A hierarquia militar se corroía à medida que os generais legalistas perdiam o controle de seus pelotões, permitindo que os golpistas usurpassem lugares na cúpula das Forças Armadas, sobretudo da Marinha. Notava-se a construção de um cenário ideal para o golpe: os opositores de Allende ascenderam a importantes posições militares e a sociedade clamava por uma transformação política “sem se importar muito com a maneira” (MOULIAN, 1997, 168) para conseguir essa mudança. No dia 29 de junho de 1973 um grupo de extremistas da oficialidade do exército tentou sitiar o *Palacio de la Moneda*, exigindo a renúncia do presidente. Essa foi uma investida preliminar que ainda não englobava todos os agentes necessários para a efetiva conquista do poder. A insurgência foi neutralizada pelas tropas de Carlos Prats com o apoio irrestrito dos generais Augusto Pinochet¹², Guillermo Pickering e José María Sepúlveda. Como resposta ao motim, o governo organizou um gabinete cívico-militar, no qual participavam todos os ministros militares, inclusive Pinochet (SADER, 1984,

¹² Mais tarde Pinochet afirmaria que o levante de 29 de junho foi um *ensaio geral* para o seu golpe militar, essa insurreição preliminar foi estratégica e serviu para avaliar a capacidade de resistência da esquerda e a própria atitude política de Allende (SADER, 1984).

p. 28). A presença de militares no governo era uma tática para tentar acalmar a oposição, ainda que esses militares fossem aparentemente constitucionalistas.

O compromisso democrático de Carlos Prats atrapalhava o núcleo golpista, que conspirava contra a sua permanência no comando das Forças Armadas. Novamente, tramava-se um plano de derrubada, mas dessa vez não seria tão violento quanto aquele que resultou no assassinato de Schneider. A estratégia foi minar a carreira de Prats através de “um plano de desprestígio daquele general, que o levou finalmente à renúncia” (SADER, 2021, p. 28).

Sem a proteção legalista de Prats, Allende se tornaria um alvo fácil. A substituição foi discutida pelo próprio militar exonerado em conjunto com o presidente e ambos buscavam por um militar constitucionalista na intenção de proteger o que restava do governo. Por fim, o General Augusto Pinochet, que ocupava o segundo cargo mais alto das Forças Armadas, foi promovido à posição de comandante supremo das Forças Armadas. Esse talvez tenha sido o maior erro de Salvador Allende.



Imagem 2: General Augusto Pinochet e Salvador Allende, sem data.

Fonte: (SIMON, 2021, p. 458).

1.2 A Consumação do Golpe Militar

Diante de um continente repleto de golpes que interrompiam brutalmente as jovens democracias dos países vizinhos, o Chile se distinguia como o zelador da ordem democrática. O resultado das urnas era quase indiscutível e os militares não

se envolviam em questões políticas desde que a democracia chilena começou a se estabilizar a partir da promulgação da Constituição de 1925, firmando-se plenamente após o ano de 1932. O Chile se gabava como um país com uma firme e longa tradição democrática. Até o ano de 1973 os chilenos consideravam que “os horrores da ditadura e da repressão eram coisas do outro lado da Cordilheira, impossíveis de se reproduzir no Chile” (SADER, 1984, p. 9). Assim, acreditavam que a ditadura era uma ideia longínqua e improvável, desconhecida da população e impensável para os militares. Entretanto, essa exemplaridade democrática era fruto de uma perigosa mistura de esquecimento e mistificação, visto a desordem e a instabilidade que atravessaram o país entre 1891 e 1932 (MOULIAN, 1997, p. 156).

A partir da tentativa de invasão do *Palacio de la Moneda* ocorrida em 29 de junho as linhas que conduziriam ao golpe já estavam bem traçadas e a hierarquia militar estava sendo tomada pelos insurgentes, de modo que o golpe era uma consequência factual. Faltava apenas um membro para que a cúpula das Forças Armadas estivesse tomada por um conluio golpista. A posição de Pinochet àquela altura era um mistério. No entanto, o golpe seria articulado de qualquer forma, com o ou sem o seu apoio.

Roberto Simon (2021) narra com detalhes os momentos que antecedem o golpe de Estado, enfatizando a posição adotada pelo Brasil. No dia da Independência do Brasil o embaixador Câmara Canto promovera uma festa homérica nas dependências do *Palacio Ezárruriz*, sede do governo brasileiro em Santiago. Câmara Canto ainda não sabia, mas a comemoração para ele e para os golpistas se ampliaria. Ao sair da festa brasileira, o general desertor Sergio Arellano Stark foi diretamente para a Escola Militar de Santiago, onde se reuniria com três outros oficiais das Forças Armadas. Foi nesta data, 07 de setembro de 1973, que a cúpula golpista definira a data da rebelião.

Um golpe se mostrava cada vez mais próximo. Na intenção de inviabilizar a insurgência e de evitar a ruptura democrática, Allende propôs

convocar um plebiscito em que, vencido, se demitiria e passaria o governo para a Democracia Cristã, através do presidente do Senado, o próprio Eduardo Frei. Sua intenção era a de dividir o bloco opositor, atraindo a Democracia Cristã para uma solução institucional para a crise (SADER, 2021, p. 29).

O plebiscito seria realizado a fim de constatar se a população apoiava a renúncia de Allende ou se era a favor de que ele continuasse seu mandato. Caso o resultado fosse positivo para Allende, havia a esperança que a estrutura golpista se dissolvesse. Independentemente do resultado, o plebiscito seria uma saída pacífica e democrática para a crise institucional.

Com os planos orquestrados para a consumação do golpe, nos últimos momentos antes de sua execução ainda pairava uma dúvida crucial, qual era a posição de Pinochet? Os desertores saíram à procura do general para descobrir se poderiam contar com o seu apoio. Pinochet foi intimado, mas esquivou-se afirmando “eu não sou marxista, *porra*”; no dia seguinte, 09 de setembro, o general foi novamente intimado, desta vez era um ultimato, através de um mensageiro chegou uma carta do Almirante da Marinha, que descrevia o plano golpista e explicitava a data de sua execução, ao fim do documento, clamava-se pelo apoio de Pinochet, que tentou se desviar, mas enfim subscreveu-se à carta (SIMON, 2021, p. 196-197). Esse foi um ato simbólico que adiantava o fim do governo de Allende. A partir desse 09 de setembro as bases políticas, sociais e econômicas do país seriam totalmente reconfiguradas para exterminar as ideologias marxistas ali instauradas. O General Pinochet *virou a casaca* rapidamente, uma vez que, nos dias anteriores, ele “tinha elaborado com Allende um plano militar antigolpista, e teve somente de mudar a sua direção, para transformá-lo no próprio plano que pôs fim à democracia chilena, contra o presidente Allende e a institucionalidade do país” (SADER, 1984, p. 30). A contar desse instante, Pinochet tornou-se o maior traidor do governo, porém o presidente ainda não tinha conhecimento da conjuntura que se instaurou.

Apesar disso, Allende sabia que o dia 11 de setembro de 1973 seria um dia decisivo para os rumos da história do Chile, mas a mudança foi muito maior do que o esperado. Naquele dia, à noite, o presidente pretendia anunciar publicamente a proposta de referendo que daria a oportunidade para a população destituí-lo. Essa estratégia servia, justamente, para evitar uma sublevação militar que golpearia a democracia. No entanto, o plano do plebiscito ficou apenas no papel pois já era tarde demais, o golpe já estava em curso. A mobilização golpista iniciara ainda na noite anterior e a adesão de Pinochet fez com que os planos se alterassem abruptamente, embora o objetivo principal continuasse igual.

Na véspera do levante, Pinochet se reuniria com os conspiradores no prédio do Ministério da Defesa para avisar que comandaria a insurreição do quartel-general de Peñalolén. Segundo os planos iniciais, era o general Arellano que ocuparia esse posto. Mas Pinochet havia se assenhorado da situação (SIMON, 2021, p. 196).

Conforme o ditado popular, o General Pinochet *pegou o bonde andando e quis sentar na janela*. E na janela ele se sentou e se acomodou, permanecendo ali por pelo menos dezessete anos. De certo modo, Pinochet deu um golpe dentro do próprio golpe, colocou Arellano para escanteio e assumiu a liderança.

Roberto Simon (2021, p. 198) narra a tomada de poder com minuciosidade. Por volta das 6h da manhã do dia 11 de setembro iniciou a operação que culminou na deposição de Allende com a sublevação da Força Naval, segmento das Forças Armadas que mais anseava pelo golpe. Logo cedo o presidente ficou ciente deste motim, de modo que rapidamente tentou ligar para o Almirante da Força Naval e para o Comandante Pinochet mas ambos não atenderam o telefone. A situação ficou ainda mais tensa quando o telefone de sua casa ficou sem sinal. O golpe se tornava visível para o presidente, que às pressas se dirigiu ao *Palacio de la Moneda*, em uma investida de resistência. No caminho, sua equipe de segurança conseguiu reunir uma boa quantidade de armamentos pesados para enfrentar os golpistas. Na tentativa de conter os golpistas, além de seus agentes de segurança, o próprio presidente se posicionou em uma janela realizando disparos com o seu fuzil AK-47.

Enquanto o país era violentamente arrasado pela força bélica dos golpistas, as rádios foram dominadas e abafavam o som dos tiros e bombardeios com a reprodução contínua do Hino Nacional. Após o 11 de setembro a liberdade de imprensa não existiria mais e não seria possível veicular aquilo que realmente acontecia, pois, além da censura, diversas antenas de transmissão da imprensa foram destruídas na *Operação Silêncio*. Os meios de comunicação não serviam mais para informar, mas para manipular e mentir.

A televisão sob intervenção, incessantemente passando desenhos animados – que de forma alguma podem ser lidos inocentemente em meio à consolidação de um autoritarismo extremo –, bloqueava, num sentido tragicômico, a informação. O Pato Donald e seus amigos ocupavam as telas. Assim, as imagens oficiais das primeiras horas foram os desenhos animados que, sob o pretexto de distrair a população infantil, davam conta, ao mesmo tempo, de uma didática, da vontade irônica de infantilizar a população, ou então da visão hierarquizante dos novos poderes que emergiam, cuja vontade era

manter os cidadãos num estado de controle e dependência infantil, sujeitos aos avatares dos desenhos animados que, com suas vozes distorcidas, produziam a cada final uma moral edificante (ELTIT, 2017, p. 306).

Allende permaneceu firme na resistência e lutou até os últimos momentos. Abaixo temos uma das últimas fotografias a registrar o socialista com vida. O presidente aparece no centro da fotografia cercado de sua equipe de segurança em frente à porta do *Palacio de la Moneda*, a sua cabeça está protegida por um capacete militar desajustado e no seu ombro está pendurado o famoso fuzil presenteado por Fidel Castro. Essa fotografia histórica é de autoria de Luis Orlando Lagos, fotógrafo oficial do *Palacio de la Moneda* e de Salvador Allende. Em 1973, após ser publicada no *The New York Times*, a fotografia foi premiada pelo concurso de fotografia jornalística *World Press Photo*.



Imagem 3: Luis Orlando Lagos, Salvador Allende durante a resistência com o seu fuzil na mão, fotografia, 1973.

Fonte: (SIMON, 2021).

Diante do massacre, Allende pediu que seu pessoal se rendesse e saísse do palácio empunhando uma bandeira branca. Em pouco tempo o golpe estava consumado, a residência oficial do presidente e o *Palacio de la Moneda* já haviam sido bombardeados. Em torno das 13h30min os insurgentes invadiram o palácio. Frente à iminente queda, Salvador Allende se suicidou com uma arma de fogo.

Allende foi encontrado num salão, sobre um sofá de veludo vermelho, com a cabeça destrocada. Matara-se com uma submetralhadora

soviética. Nela fora gravada uma dedicatória: “Para Salvador, do teu companheiro de armas, Fidel Castro” (GASPARI, 2002a, p. 340).

Logo acima do sofá onde Allende se suicidara havia um crucifixo pendurado na parede e uma pintura a óleo que reproduzia o momento da declaração de independência do Chile (SIMON, 2021, p. 205). A pintura histórica de Fray Pedro Subercaseaux (imagem 4) que retrata a independência suscitava uma certa ironia em frente à presente situação.



Imagem 4: Fray Pedro Subercaseaux, Jura de la Independencia en la Plaza de Armas, 1945, óleo sobre tela, 191,5 x 274,4 cm, MHN.

Fonte: <http://archivospresidenciales.archivonacional.cl/uploads/r/archivo-presidencia-de-la-republica> acesso em 10 de maio de 2022.

Uma pintura que reproduz a independência do país se deparava com uma situação totalmente oposta à cena de independência que ela simboliza. A obra e a independência se defrontam com o debacle que tolheu a independência do país. A monumental pintura de Subercaseaux, que pertence à coleção do *Museo Historico Nacional*, está localizada no *Salón Independencia* do *Palacio de la Moneda* em condição de comodato. Essa obra, de grande importância nacional, enquadra-se na

categoria de pintura histórica, uma vez que ela registra uma façanha da nação. No entanto, é importante salientar que nem tudo o que está reproduzido nessas pinturas é totalmente fidedigno, uma vez que as imagens são fruto da interpretação pessoal do artista sobre aquele feito a partir da análise de relatos e documentos da época. Aliás, na maioria das vezes, as imagens veiculadas por essas obras são reproduções exageradas da realidade, com a intenção de enaltecer as próprias conquistas.

De acordo com o Departamento de Patrimônio Cultural (s/d.) do palácio, a obra *Jura de la Independencia en la Plaza de Armas* de Pedro Subercaseaux retrata um personagem que não participou do acontecimento. No dia da proclamação da independência o militar Bernardo O'Higgins estava em outra localidade cumprindo com trâmites do processo burocrático de independência, portanto a inserção de O'Higgins na pintura foi a nível simbólico, a fim de reconhecer a importância de sua participação no processo emancipatório. Ao centro da pintura vemos a bandeira do Chile¹³ sendo hasteada, confirmando assim a conquista de sua independência da Coroa Espanhola. Doravante, o Chile seria um país livre, soberano em suas decisões e em seus atos. Entretanto, em 1973 a pintura confrontava-se com outra batalha, dessa vez não para alcançar a independência, mas para preservá-la a fim de evitar uma nova dominação pelos golpistas. Ao padecer nesse local, Allende deixava um recado: a luta pela independência não havia terminado e seria necessário lutar para alcançar a independência novamente.

A insurreição dos militares contrasta com o restante da história do Chile, marcada pela estabilidade política e pela pacífica alternância de poder, de modo que a sociedade chilena aparentava ser capaz de viver mudanças políticas significativas sem sofrer profundos abalos (AGGIO, 2008, p. 81). A constância e o respeito às instituições sociais e políticas incrustados na história do Chile foram brutalmente rompidos em 1973. Essa ruptura causou uma enorme instabilidade não apenas na ordem do tangível, mas também no imaginário da população chilena, que dali em diante desconfiaria de tudo, já não havia mais nenhuma certeza, visto que o inimaginável acontecera. A partir de então, nada estaria garantido, tudo seria luta

¹³ A bandeira presente na pintura e no momento da proclamação da independência se difere da bandeira atual, visto que naquela versão havia um escudo posicionado em seu centro. De um lado da bandeira havia dentro do escudo a representação de uma coluna com duas bandeiras hasteadas – como retrata a pintura de Subercaseaux –, e no verso havia dentro do escudo um vulcão em erupção com as palavras: *Chile Independiente*.

(FOSTER, 2021). Pois, mesmo após conquistada a independência não estaria permanentemente garantida, sendo necessária a sua constante manutenção através de políticas públicas e da participação e atenta da população e dos movimentos sociais.

Após os três anos do governo de Allende a ameaça socialista teve a sua mais dura consequência, materializando-se através da invasão do *Palacio de la Moneda*, e culminando no Golpe de Estado. A partir dessa intervenção política as Forças Armadas não voltariam atrás, fazendo com que o regime militar se estendesse por dezessete longos anos. De modo vertiginoso, os militares conquistaram o controle total do país e Pinochet se solidificava em sua posição de líder.

Entre o momento em que foi disparado o primeiro tiro contra o La Moneda e o instante em que o cadáver de Allende deixou o palácio, Pinochet comportou-se como um chefe militar audacioso e violento (GASPARI, 2002a, p. 340).

A imagem assumida por Pinochet era discrepante da imagem que ele transmitia quando ainda era um militar constitucionalista. Aquele general disciplinado rebelou-se totalmente ao entrar para o plano golpista e mostrou-se como um ditador sanguinário, sedento pelo poder.

Imediatamente após a deposição de Salvador Allende os golpistas se organizaram sob o nome *Junta de Gobierno de Chile*, ou simplesmente *Junta de Gobierno* ou *Junta Militar*. A nova organização que assumiu o controle do país era composta pelos quatro líderes das Forças Armadas: General Augusto Pinochet, comandante-chefe do Exército; Gustavo Leigh, comandante-chefe da Aeronáutica; Almirante José Toribio Merino, comandante-chefe da Armada e de César Mendoza Durán, General diretor de Carabineiros, os dois últimos assumiram os respectivos cargos após a consumação do Golpe de Estado. A *Junta Militar* possuía uma estrutura de governo que nunca foi cumprida. O comando da Junta Militar,

ao menos de acordo com as regras anunciadas após o golpe de setembro, *rodiziaria* entre seus quatro integrantes: do Exército, da Marinha, da Força Aérea e dos Carabineros. Levava mais três meses para que Pinochet recebesse o título de chefe supremo da nação e outros seis para ser nomeado presidente. Contudo, aquele personagem até pouco tempo irrelevante na política chilena já admitia ter outros planos. 'A rotatividade do poder não se fará agora nem nunca', avisou em uma das poucas entrevistas que deu à imprensa

brasileira, menos de um mês antes de viajar ao Brasil (SIMON, 2021, p. 13).

A imagem daquele Pinochet constitucionalista de pouco tempo atrás se apagava com agilidade. A partir do momento que a Junta Militar foi oficialmente instaurada, naquele 11 de setembro de 1973, “se substituíam assim o máximo de democracia política que o Chile havia vivido na sua história, pelo regime de ditadura militar mais feroz que até então se conhecia na América Latina” (SADER, 1984, p. 35).

Na noite do 11 de setembro a *Junta de Gobierno* fez a sua apresentação oficial para a nação chilena pela cadeia nacional de televisão. Na cena veiculada pela televisão (imagem 5) estavam os quatro membros da junta sentados em frente à uma pintura do artista José Gil Castro que retrata o general Bernardo O’Higgins, um dos líderes do movimento independentista chileno. Devido a suas grandes dimensões, a pintura não pode ser vista em sua totalidade no enquadramento televisivo.



Imagem 5: Primeiro comunicado da Junta Militar veiculado em 11 de setembro de 1973.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=kmXJEgGI5zk> acesso em 15 de jan. de 2023.

A utilização da pintura de José Gil Castro (imagem 6) representando Bernardo O’Higgins era estratégica pois a junta sustentava o discurso que livraria o país do comunismo e, portanto, em sua concepção o tornaria independente outra vez. Abusavam da iconografia da independência em benefício próprio, deturpavam a realidade do golpe e descontextualizavam a conquista de 1818 que tornou o país soberano. Nota-se, na verdade, o recorrente uso estratégico das iconografias da

independência, tanto por Allende ao afirmar que o seu governo livraria o país do imperialismo; quanto pelos militares que justificariam o golpe como a única saída frente ao marxismo implementado pela UP, de modo a alcançar a independência novamente. As cenas e a ideia de independência são cativas ao povo chileno e por isso são amplamente utilizadas para alcançar interesses políticos.



Imagem 6: José Gil Castro, Retrato de Don Bernardo O'Higgins. Óleo sobre tela, 1820, 205 cm x 137 cm, Museo Histórico Nacional de Chile.

Fonte: <https://www.surdoc.cl/registro/3-269> acesso em 15 de jan. de 2023.

No discurso do dia 11 de setembro cada membro da junta se apresentou e proferiu um pequeno discurso. O comandante da Aeronáutica, Gustavo Leigh, fez o discurso mais severo de todos os membros, deixando evidente que não tolerariam os marxistas e que iriam até o fim para *extirpar esse câncer*. Leigh ficou conhecido como um militar implacável, sendo o membro mais rígido e impiedoso da cúpula militar.

O poder havia sido usurpado repentinamente e os núcleos de resistência da esquerda foram prontamente dissolvidos. Não restava capacidade de lutar contra uma

milícia que estava disposta a derramar quanto sangue fosse necessário para manter-se no poder. Para isso, os militares neutralizaram todo e qualquer poder que não estivesse subordinado à sua organização e em menos de duas semanas a Junta “fechara o Congresso, banira os partidos e cancelara qualquer tipo de eleição, até mesmo para a indicação das diretorias de associações esportivas” (GASPARI, 2002a, p. 343). Os partidos de esquerda foram proibidos e aos outros foi imposto um recesso obrigatório, além disso, invalidaram todos títulos eleitorais e por fim os destruíram (MOULIAN, 1997, p. 215).

Na tarde daquele 11 de setembro os golpistas já dominavam a maior parte da mídia, a qual devia executar o Hino Nacional com regularidade. A partir das emissoras de rádio, emitiu-se que a partir daquele momento o Chile entraria em Estado de Sítio pelas próximas 48h, com toque de recolher a partir das 18h. “Findava o tempo das ações espontâneas. Os corpos seriam cuidadosamente vigiados, militarmente diagramados e tecnicamente reduzidos” (ELTIT, 2017, p. 191). Iniciava-se uma caça aos allendistas capitaneada por Arellano através da *Caravana da Morte*. Qualquer indivíduo que tivesse apoiado o governo de Allende e a *Unidad Popular* encontrava-se sob séria ameaça de desaparecimento, tortura e assassinato (NEUSTADT, 2003).

A *Junta Militar* se posicionava como extremamente *nacionalista* e, sobretudo, antimarxista e anti-allendista. Assim, o exílio tornava-se a única opção para os opositores, de acordo com Elio Gaspari (2002a, p. 341-342) as embaixadas estavam abarrotadas de perseguidos políticos que buscavam fugir do país, pelo pequeno apartamento que sediava a Embaixada do Panamá passaram ao menos 364 asilados; na Embaixada Argentina passaram em torno de 700, destes 120 eram brasileiros; enquanto as embaixadas estavam lotadas de refugiados, a Embaixada Brasileira estava vazia. Naquela altura, na verdade, a Embaixada Brasileira em Santiago estava em festa, o embaixador Câmara Canto, grande apoiador do golpe, celebrava a derrocada de Allende – por isso, provavelmente ninguém requisitaria asilo político em um local que apoiava o golpe (GASPARI, 2002a). Direta e indiretamente “a ditadura brasileira ajudou a golpear a mais longeva democracia de seu entorno geográfico para, no seu lugar, instalar um regime cuja sanguinolência e crueldade praticamente não tinham precedentes na América do Sul moderna” (SIMON, 2021, p. 16).

Câmara Canto não escondia a sua felicidade, ainda naquela tarde o embaixador se encontrou com os militares da Junta para comemorar o sucesso da

conspiração. Mais tarde, Pinochet comentou à revista chilena *Ercilla*: *Ainda estávamos disparando quando chegou o embaixador brasileiro e nos comunicou o reconhecimento*. Na Escola Militar de Santiago, em meio ao mar de fardas na cerimônia de posse da Junta Militar Chilena, Câmara Canto era um dos raros civis presentes, e, provavelmente, o único estrangeiro (idem, *ibidem*). O Brasil oficialmente declarava o seu apoio ao novo governo, foi o primeiro a fazê-lo, ao passo que “a Casa Branca só normalizou suas relações com a junta treze dias depois” (GASPARI, 2002a, p. 342). Apesar do não-reconhecimento diplomático imediato, as relações Washington-Santiago não foram cortadas, mas se mantiveram de maneira informal às escondidas. Uma vez deposto o governo socialista chileno, “a ditadura brasileira ajudaria na consolidação de um regime militar em Santiago – fosse vendendo armamento, treinando agentes da repressão chilena ou protegendo o vizinho sul-americano em foros internacionais” (SIMON, 2021, p. 16). Iniciava-se uma grande parceria. Com o Brasil tomando frente no reconhecimento e no auxílio ao novo governo, os Estados Unidos podiam manter-se distanciado, atuando discretamente¹⁴, uma vez que, para a sua tranquilidade, o principal objetivo já fora alcançado.

O Brasil atuou ativamente na instauração do golpe pois se sentia ameaçado com a possibilidade do Chile se transformar em uma potência socialista que poderia colocar em risco a sua segurança nacional. A Casa Militar do Planalto considerava o Chile a segunda república socialista da América Latina, a qual serviria de base continental para Cuba, irradiando subversão, terrorismo e influência soviética no hemisfério (SIMON, 2021, p. 17). A ameaça se tornava ainda maior devido a enorme quantidade de exilados brasileiros que viviam no Chile. Diante de todas essas preocupações, a tomada de poder dos militares dissolveu essas supostas ameaças. Com a irrupção do Golpe de Estado a diáspora dos exilados brasileiros sofreu uma nova derrota ao perder a estabilidade de sua base operacional em Santiago, a partir de então a diáspora se espalhou pelo mundo buscando um novo asilo político (GASPARI, 2002a, p. 343). A ditadura brasileira respirava aliviada.

Apesar da junta ter sido construída com base no modelo do regime brasileiro, os militares chilenos assumiram um país cuja economia estava afundada e que passou a declinar ainda mais rápido após o golpe. Roberto Simon (2021, p. 260)

¹⁴ Estava garantida uma cooperação secreta entre Washington e Brasília, em auxílio à Junta Militar de Santiago (SIMON, 2021, p. 274).

afirma que “quando veio o golpe, a inflação oficial ultrapassava os 500%, e estudos posteriores que incluem preços no mercado *negro* colocam a cifra em cerca de 1000%”. De qualquer forma, a ditadura foi instaurada com a justificativa de que havia a necessidade de reestabelecer a ordem e modificar o sistema econômico imperante, dominado pela ideologia marxista. Todas as propostas de transformação almejadas demonstravam que não se trataria de uma intervenção temporária, mas de um governo com “caráter duradouro”, cujas promessas de “rápida restauração democrática foram rapidamente esquecidas” (MOULIAN, 1997, p. 216).

Logo após o golpe não havia consenso dentro da junta sobre quais medidas econômicas deveriam implantar. Inicialmente, a economia operou sob um modelo desenvolvimentista-nacionalista (CHÁVEZ, 2021), o qual não durou muito tempo. Após ouvir o empresariado e alguns economistas, a junta implementou o neoliberalismo como modelo econômico. Essa doutrina econômica, introduzida em 1975, era um sistema pioneiro no mundo. A virada neoliberal gerou uma grande divisão política dentro da *Junta de Gobierno*. Gustavo Leigh tinha um posicionamento nacionalista que discordava do *entreguismo* da doutrina neoliberal. A partir do momento que o neoliberalismo foi implantado, o general passou a expressar sua visão econômica publicamente. Criticou o desmantelamento sindical e em uma entrevista reconheceu a necessidade de definir um estatuto para os partidos e uma lei eleitoral que permitisse inclusive a existência de uma esquerda social-democrata (MOULIAN, 1997, p. 237). Para a *Junta de Gobierno*, o posicionamento unilateral de Leigh foi inadmissível, acarretando na sua destituição ainda naquele ano de 1978.

Durante a década de 1970, a economia do Chile foi virada do avesso, indo de um extremo ao outro. Primeiro estabeleceu-se uma doutrina socialista e, em seguida, foi imposto o neoliberalismo, o qual representa a etapa mais *avançada* e agressiva do capitalismo. De acordo com Néstor García Canclini (2008, p. 50) o *assalto neoliberal* nada mais é do que “a reordenação mais radical das relações entre o nacional e o global que acontecem por meio de políticas de abertura econômica e da transferência de bens públicos da administração estatal para o controle privado e transnacional”. Então, para a reestruturação da economia, o governo propôs a retirada do controle de

preços, a imposição do controle salarial, a exoneração de funcionários públicos¹⁵ a fim de reduzir o gasto público e a privatização de empresas que haviam sido estatizadas pelo governo anterior. Entretanto, a reprivatização das empresas “não significou a restituição das empresas aos seus antigos proprietários, mas uma redistribuição” (SADER, 2021, p. 41) ofertada também para o mercado estrangeiro. A abertura da economia ao mercado transnacional a preços atrativos devido à oscilação cambial evidenciou que, ao invés de nacionalista, a ditadura chilena era entreguista.

Inicialmente, a proposta econômica da junta nada mais era do que revogar e apagar as propostas e as transformações implementadas por Allende e sua equipe. O plano era fazer totalmente o oposto do governo anterior, de modo que haveria uma substituição de doutrina econômica, o comunismo pautado em Karl Marx e Frederich Engels seria substituído pelo neoliberalismo de Milton Friedman. No entanto, além da substituição do modelo econômico, era preciso destruir a herança comunista e os seus aparelhos. A destruição é imprescindível para alcançar a transformação desejada pelas ditaduras revolucionárias, pois é preciso dismantelar antigos hábitos e formas de vida para impor uma nova ordem racional/social e, para isso, fazem uso do poder repressivo (MOULIAN, 1997, p. 174). Havia a necessidade de eliminar/invisibilizar o governo anterior para que o novo governo se firmasse em sua posição.

A nova doutrina econômica tinha sido implantada por economistas que ficariam conhecidos como os *Chicago Boys*, um grupo de chilenos que foi estudar o modelo econômico proposto por Milton Friedman na *University of Chicago*. Por se tratar de um sistema econômico pioneiro no mundo, pode se considerar que “Pinochet entregaria aos *Chicago Boys* as chaves de um laboratório para a experimentação econômica ilimitada, livre das amarras da democracia” (SIMON, 2021, p. 261). Imposto em uma conjuntura econômica péssima herdada do governo da UP, os primeiros resultados preliminares seriam reflexo disso. Com a situação parcialmente controlada, entre os anos 1977 e 1980 os economistas começaram a obter resultados positivos. Acreditava-se que o Chile estava vivendo o mesmo *milagre econômico* que o Brasil viveu. Nesse meio tempo, em 1980, Pinochet emplacara uma nova

¹⁵ Evidentemente a exoneração se pautava em uma lógica política-ideológica, havia uma nítida preferência em exonerar aqueles funcionários que se inclinavam à esquerda do espectro político.

Constituição para o país¹⁶. A economia estava aquecida e o mercado girava bem, a sociedade chilena havia se transformado em uma sociedade de consumo. Com o êxito inicial, começaram a difundir a ideia de que a transformação da economia na direção em que estava sendo conduzida abriria o caminho para a verdadeira democracia (MOULIAN, 1997, p. 234). Os ânimos da oposição se acalmaram e, ao que parecia, a ordem política e econômica havia sido restituída. Ledo engano.

A euforia consumista provocada pelo neoliberalismo estava com os dias contados. Em 1981 uma crise no mercado do petróleo afetou subitamente as economias latino-americanas, provocando a falência de diversos bancos e empresas (CHÁVEZ, 2021, p. 333). Diversas corporações que declararam bancarrota receberam auxílio e sofreram intervenção do Estado para evitar a falência, contrariando a proposta neoliberal pregada pelo governo e pelos próprios empresários, uma vez que o neoliberalismo previa um Estado mínimo que não intervisse na economia. Seguindo os preceitos dessa corrente, a economia chilena estava totalmente aberta ao capital estrangeiro e, conseqüentemente, suscetível à fluidez do mercado internacional. Não demorou e a crise impactou a economia chilena, transformando o suposto êxito em uma catástrofe e, repentinamente, o Chile se transformou no país com a maior dívida externa per capita do mundo (SADER, 1984, p. 43).

Neste sentido, podemos compreender que ao largo da década de 1970 o Chile serviu como uma espécie de campo de experimentação de doutrinas econômicas e políticas, uma vez que a via chilena ao socialismo proposta por Allende também foi um projeto político inédito. Ambas as políticas econômicas precursoras instaladas mostraram-se desastrosas, cada uma à sua maneira. A via chilena ao socialismo democrático não se configurou como uma linha política clara e dominante no governo e nem nos partidos que o apoiavam, bem como os movimentos políticos predominantes na *Unidad Popular* apresentavam um déficit em relação à democracia, uma vez que alguns núcleos se mostravam obcecados pelo socialismo, distanciando-se cada vez mais dos pressupostos democráticos (AGGIO, 2008) que caracterizariam a proposta apresentada por Allende. O neoliberalismo, por sua vez, conseguiu ampliar

¹⁶ A Constituição de 1980 promulgada por Pinochet continua sendo a Carta Magna vigente no Chile. Nesse intervalo de 42 anos ela foi adaptada/reformada diversas vezes.

diversos problemas já existentes através do seu projeto de pauperização que ceifou diversos direitos econômicos e sociais. Como podemos analisar, o neoliberalismo

[...] aumentou a precarização que certos corpos já experimentavam pela sua condição étnica, de classe, de gênero e pela sua maneira de viver a sexualidade através do corte dos serviços básicos de assistência como saúde e educação. Neste sentido se prioriza a vida de certos corpos sobre outros para sustentar o projeto político e econômico (BAUTISTA, 2018, p. 121, tradução minha)¹⁷.

O Chile foi duramente atravessado pela crise de 1981, a qual devastou a sua economia. Rapidamente a crise econômica se transformou em crise social e política. O agravamento da recessão acarretou em aumentos drásticos na taxa de desemprego e inflação, ocasionando levantes populares. Nesse meio tempo, se rearticularam grupos de extrema esquerda que, clandestinamente, exerciam resistência ao regime militar, como o *Movimiento Izquierda Revolucionária*, que havia sido dissolvido com o golpe, e a *Frente Patriótica Manuel Rodríguez*¹⁸. A partir desse momento, a estrutura da *Junta Militar* começava a apresentar os primeiros sinais de instabilidade, no entanto, mesmo apresentando sinais de desgaste, a *Junta* se manteria no poder devido a sua política terrorista de combate à oposição.

1.2.1 A tortura como regra: o intercâmbio entre porões

A partir do momento que a *Junta Militar* assumiu o governo do Chile, o Brasil iniciou uma aproximação estratégica, primeiro reconhecendo-a como governo oficial e logo enviando um carregamento de itens de primeira necessidade. Iniciava-se uma parceria política que iria muito além de ajudas econômicas, humanitárias e logísticas.

¹⁷ Conforme o texto original: “aumentar la precarización que ciertos cuerpos ya experimentaban por su condición étnica, de clase, de género y por su manera de vivir su sexualidad a través del recorte presupuestal a los servicios básicos de seguridad social, salud y educación. En este sentido se prioriza la vida de ciertos cuerpos sobre otros para sostener el proyecto político y económico” (BAUTISTA, 2018, p. 121).

¹⁸ No ano de 1986 o grupo armado Frente Patriótica Manuel Rodríguez cometeu um atentado a tiros contra Pinochet, o atentado resultou em 5 mortos, mas não alcançaram Pinochet, o objetivo principal.

Antes mesmo da consolidação do golpe o ditador então presidente do Brasil, Emílio Garrastazu Médici, já afirmava que o novo governo militar contaria com apoio irrestrito do governo brasileiro. Ambos os governos tinham um objetivo em comum: aniquilar e neutralizar os núcleos esquerdistas que ameaçavam a estabilidade dos regimes. O imediato reconhecimento da *Junta Militar* levantou hipóteses de que a ditadura militar brasileira estivesse envolvida com o plano golpista, o que mais tarde se confirmaria com os empréstimos de dinheiro e com a ampla cooperação entre os regimes. Foi com o auxílio direto do Brasil que a ditadura chilena se legitimou no poder.

A primeiro momento, a ditadura chilena se instaurou através de um poder repressor e extremista a fim de inibir qualquer levante ou mobilização popular da oposição, pois o regime só se sustentaria através uma política amedrontadora e de total repressão. Assim, o terror e a tortura eram consequências indispensáveis para a conquista absoluta do poder e para a permanência no poder, pois era através do terror e da tortura que se exerceria o controle da oposição. Thomás Moulian (1997, p. 177) afirma que o terror e a violência eram as alternativas que assegurariam a governabilidade absoluta do regime. Assim se iniciava a fase da ditadura terrorista.

O terror se iniciou com os tanques de guerra tomando as ruas, com os soldados cercando o *Palacio de la Moneda* e com o bombardeio que derrubou parte do palácio. A destruição da sede de governo representava também a destruição simbólica da democracia como modelo político, o qual seria rapidamente substituído por um modelo que, sobretudo nos primeiros anos, se estruturaria no terror e na violência de Estado. Para fomentar um estado de medo e de controle permanente foram empregadas diversas técnicas de repressão e de tortura. O Brasil, como principal parceiro da nova ditadura, auxiliou de diversas formas na consolidação de um protocolo repressivo, o qual trazia referências daquele implementado aqui em 1964.

O dia do golpe foi permeado por diversos conflitos de resistência nas proximidades do *Palacio de la Moneda* e em diversas outras localidades. Os soldados tinham sido orientados a enfrentar qualquer núcleo de oposição sem que houvesse limites para a sua atuação. Logo nesse primeiro dia, diversos militantes da oposição foram detidos, iniciava-se então um período no qual desaparecimentos, torturas e assassinatos seriam empregados de maneira recorrente para controlar insurgências. A detenção de diversos manifestantes ocasionou na superlotação dos presídios, restando ao governo encontrar novas unidades prisionais para acomodar essa nova

categoria de presos. Apenas no primeiro ano, o regime realizou um total de 20.329 detenções (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 177).

A enorme multidão de detidos levou o governo a agir rápido, logo no primeiro dia transformaram estádios de futebol em centros de detenção, começando “primeiro com o Estádio Santa Laura, o clube União Espanhola, de Santiago, e depois o próprio Estádio Nacional, onde se tinham realizado os principais jogos do Campeonato Mundial de 1962” (SADER, 1984, p. 35). O Estádio Nacional foi um dos maiores e mais cruéis centros de detenção durante o regime pinochetista. A leva de prisões arbitrárias e ilegais faziam parte de uma tática eficiente do regime, cuja função era desarticular qualquer plano de resistência ao golpe (SIMON, 2021, p. 249). O encarceramento indiscriminado de multidões servia para aterrorizar a população a fim de manter a ordem. Frente ao elevado número de prisões, os estádios esportivos se destacavam como os locais mais adequados para operar como centros de detenção devido à enorme quantidade de pessoas que podiam abrigar. As prisões eram arbitrárias e, durante toda a extensão do regime, somou-se um total de 33.221 detenções (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 73).

O aparato repressivo contava com uma série de restrições que iam desde a censura aos meios de comunicação até a proibição do espaço público para inibir manifestações. Logo após a deposição de Allende instaurou-se um Estado de Sítio duradouro. A proibição do espaço público não era apenas uma proibição aos corpos, mas também aos discursos e às subjetividades, impossibilitando a criação de grupos de resistência. A artista e escritora Diamela Eltit afirma que, naqueles momentos,

A cidade ficava assim despovoada de qualquer corpo que não fosse o militar. Qualquer corpo que não correspondesse ao corpo militar podia ser assassinado, porque o trânsito pela cidade já estava proibido, a cidade perdia assim o seu caráter público para converter-se num campo minado. O Estado de Sítio abria uma nova cisão que, ao longo de dezessete anos, se manteria com distintos rigores, dividindo, territorializando os espaços ao separar de maneira radical a habitação dos corpos, entre o público e o privado, entre o dentro e o fora, entre a segurança e o perigo (ELTIT, 2017, p. 313).

A cidade se tornava um espaço proibido, quem se atrevesse a habitá-la publicamente corria sérios riscos de prisão e desaparecimento. O Estado de Exceção

imposto pelo governo restringia todos os direitos individuais e esteve vigente durante quase todo o período ditatorial, de modo que a renovação do Estado de Exceção era mera formalidade, não havendo justificativas concretas para tal (MOULIAN, 1997, p. 218). Também foi implantado toque de recolher desde o dia do golpe, estendendo-se por muito mais tempo do que o esperado. As bombas presentes no campo minado que a cidade se tornara explodiriam diante de qualquer um, não apenas para militantes políticos de oposição. Os relatórios da comissão nacional da verdade do Chile concluíram que diversas atrocidades foram acometidas contra pessoas que não possuíam nenhuma ligação com partidos de esquerda e que não se encaixavam no perfil de *inimigo* do regime, essa constatação evidencia a ampla arbitrariedade do sistema repressor na hora de escolher as suas vítimas (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA CHILE, 2005, p. 179). Portanto, ninguém estaria a salvo, qualquer um poderia se tornar um inimigo do regime.

Diante da ostensiva repressão praticada pelo governo poucos grupos nacionais de proteção e vigilância aos direitos humanos conseguiram se articular. Dentre eles destaca-se o *Comité de Cooperación por la Paz en Chile*, que foi rapidamente instituído pela Igreja Católica em outubro de 1973, cujo objetivo era atender os chilenos que, por consequência dos últimos acontecimentos políticos se encontram em grave necessidade, fornecendo assistência jurídica, econômica, técnica ou espiritual a essas pessoas e seus familiares, independentemente de sua fé (idem, 2005, p. 537). A atuação do comitê durou apenas dois anos, sendo abruptamente dissolvida por ordem de Pinochet, que não tolerava a existência de uma entidade que em um curto período conseguiu prestar auxílio a pelo menos 6.994 vítimas do regime (idem, *ibidem*). Após a sua dissolução, a Igreja deu continuidade a esse trabalho através de outras organizações, como a *Vicaria Solidaridad* – que foi responsável por encontrar os primeiros restos mortais de vítimas da ditadura nos Hornos de Lonquén em 1978. A importância da Igreja Católica como defensora dos direitos humanos durante o regime foi reconhecida pela *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* de 1996, tendo sido mais explicitamente reconhecida na *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* de 2005, a qual foi presidida pelo bispo Sergio Valech que, durante o regime, esteve profundamente envolvido na defesa dos direitos humanos.

Como o regime chileno se estruturou com base no modelo brasileiro, as políticas repressivas seguiriam as linhas do que já havia sido aplicado no Brasil. O

apoio irrestrito oferecido por Médici ao Chile incluiu um intercâmbio de oficiais brasileiros para ensinar técnicas de tortura e interrogação ao regime chileno. Roberto Simon (2021, p. 16) afirma que houve um intenso intercâmbio entre os porões de tortura do Brasil e do Chile, visto que apenas um mês e quatro dias após o golpe os agentes da inteligência brasileira já atuavam dentro do Estádio Nacional fornecendo treinamento aos colegas chilenos.

Para o aparato de repressão estar completo seria necessária uma força especial ligada ao governo. Em novembro daquele ano o oficial do exército Manuel Contreras Sepúlveda apresentou às autoridades da Junta um projeto da DINA, *Dirección de Inteligencia Nacional*, que seria a polícia secreta da ditadura militar. Apesar de ter sido formalizada apenas em junho de 1974, desde a primeira reunião ela já atuaria no campo da repressão e da espionagem. A DINA se destacou como uma organização secreta, autônoma e de amplo alcance, estando submetida apenas ao presidente da junta, o General Augusto Pinochet, (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 181). Assim, este era um órgão de investigação que gozava de poder absoluto, uma vez que não havia limites para alcançar os seus objetivos. O seu campo de atuação era amplo, mas destacava-se ao defender a segurança nacional e ao combater os grupos de oposição.

Apesar de secreta, a DINA operava nas ruas e a sua atuação logo se tornou conhecida devido à envergadura de suas atrocidades. As suas principais tarefas eram eliminar sistematicamente aqueles que tentavam rearticular clandestinamente partidos ou movimentos políticos, priorizando membros do MIR e dos partidos Socialista e Comunista (idem, 2005, p. 180). Para realizar essas operações, a DINA tinha diversos espaços secretos que funcionavam como centros de tortura e interrogação. Nos primeiros meses de atuação a organização já contava com um efetivo de 500 agentes para realizar missões no Chile e no exterior (SIMON, 2021). A autonomia delegada à DINA permitia a sua atuação inclusive para investigar funcionários do governo e membros do alto escalão das Forças Armadas, bem como permitia que ela atuasse acima da lei a fim de assegurar a sua impunidade (COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN, 1996, p. 721). Era um legítimo serviço secreto de inteligência que atendia os interesses da *Junta Militar*, e sobretudo do seu chefe, o General Pinochet.

Ao construir o seu maior aparato repressor o Chile buscava referências no modelo brasileiro, que aquela altura aparentemente tinha neutralizado os núcleos de oposição. No fim de 1973 a ditadura de Pinochet enviou um emissário do governo para estudar as táticas de vigilância e controle empreendidos pelos brasileiros. Após tratativas e negociações os dois países firmavam um acordo de cooperação e compartilhamento de informações de inteligência, a parceria seria um êxito, uma vez que os objetivos de ambos os regimes eram os mesmos: perseguir e neutralizar os dissidentes políticos. Roberto Simon (2021) afirma que a construção da DINA foi baseada em um intercâmbio cujos principais objetivos eram:

a troca de informações sobre opositores, a criação de canais de cooperação e, nos primeiros anos, o apoio à construção do aparato de repressão chileno, incluindo o treinamento de agentes enviados de Santiago. [...] Sob ordens do comandante do DOI, o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, agentes brasileiros teriam ensinado aos visitantes 'como pendura, dá choque e a técnica de bater para falar'. 'Vieram aprender a fazer a DINA', resumiu o ex-subalerno de Ustra. Os oficiais chilenos que passavam pelo DOI seriam suboficiais. Os oficiais, afirmou, recebiam adestramento na Escola Nacional de Informações (Esni), ligada ao Serviço Nacional de Informação (SIMON, 2021, p. 317).

A cooperação entre os regimes foi firmada com diversas viagens secretas entre os dois países. Apesar de uma estreita relação entre Santiago e Brasília a situação mudou quando o general Médici passou a faixa presidencial, através de eleições indiretas, para o general Geisel, que iniciaria a abertura política do Brasil e, portanto, queria distanciar-se de um regime que caminhava num sentido contrário ao seu (SIMON, 2021). Além do auxílio brasileiro é importante frisar que a DINA também recebeu massivamente o apoio secreto da CIA.

Os agentes da DINA aprenderam rápido as técnicas ensinadas pelos brasileiros e a organização se transformou no principal aparelho repressivo do governo, cuja atuação extrapolava a jurisprudência chilena a fim de caçar seus inimigos onde quer que estivessem. O alcance internacional da DINA se confirmou com o atentado contra o ex-general do governo Allende, Carlos Prats, em 1974 na cidade de Buenos Aires que resultou morte do general e de sua esposa. A organização mostrava-se muito bem articulada e contava com uma ampla rede de colaboradores e informantes extra-oficiais no Chile e no exterior. Apesar do êxito no

acordo bilateral com o Brasil e da sua boa articulação internacional, a DINA queria aumentar ainda mais o alcance da sua máquina repressiva.

Em 1975 o general Manuel Contreras Sepúlveda, diretor da DINA, propôs a criação de um esquema de cooperação entre as ditaduras vizinhas a fim de compartilharem informações de inteligência. O esquema de cooperação seria nomeado de Operação Condor¹⁹ e se constituiria como

um sistema de inteligência baseado na troca de informações. O ato de fundação estabelecia um banco de dados, espécie de arquivo centralizado dos antecedentes de pessoas e organizações ligadas à subversão. Um 'plano' de repressão em três períodos também foi previsto. A criação de um centro coordenador e de uma base de dados representava a primeira fase. A segunda, caracterizava-se por operações limitadas a ações contra alvos no interior dos países-membros. A terceira fase definia-se pela vigilância e pelo assassinato de opositores políticos fora dos países-membros, vale dizer, refugiados em qualquer país do bloco ocidental. Desse modo, a Itália, a França e os Estados Unidos foram cenários de operações do Condor (OFFROY, 2021, p. 571).

A Operação Condor era uma cooperação transnacional com o objetivo de erradicar os inimigos das nações-membro. Faziam parte da Operação Condor: Chile, Argentina, Bolívia, Paraguai, Uruguai e o Brasil, que foi o último membro a aderir ao pacto. A operação contava com o apoio dos Estados Unidos, uma vez que o principal objetivo era a guerra contra o marxismo latino-americano. Com o grupo formalizado as ações foram mais ousadas. De acordo com a *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* (2005, p. 181) em 1975 a DINA planejou um atentado a tiros contra o político Bernardo Leighton e sua esposa que se encontravam em Roma; o ano seguinte culminou na mais polêmica missão da Operação Condor, em Washington um agente da DINA explodiu o carro do ex-ministro Orlando Letelier, matando o político e sua secretária. A série de atentados em solo estrangeiro confirmavam que não havia fronteiras e nem limites para a atuação da Operação Condor.

O intenso trânsito de espões latino-americanos e o cruzamento das fronteiras para executar ações de extermínio preocuparam alguns membros da coligação, como o Brasil, mas preocuparam sobretudo os Estados Unidos. Um ataque em solo

¹⁹ Condor é um pássaro que se encontra presente ao longo da América Latina, especialmente na região da Cordilheira dos Andes. O condor é um dos maiores pássaros do mundo, sendo considerado um símbolo nacional em diversos países.

estadunidense possuía um impacto muito maior do que um ataque dentro dos próprios regimes. Quando a atuação se restringia ao espaço daqueles países a situação era de aprovação em Washington, mas quando uma série de assassinatos políticos invade capitais da Europa e dos Estados Unidos a situação parece beirar o descontrole, dando a impressão que Pinochet e seu governo estavam fora de controle (SIMON, 2021, p. 334). Diante das últimas missões, diversos países-membros se desvincularam da operação, ocasionando no seu esmaecimento.

O Chile, como mentor das missões e fundador da Operação Condor, sofreria as piores consequências. Devido à brutalidade dos ataques empreendidos em solo europeu e estadunidense a atuação da DINA foi profundamente criticada, ilustrando manchetes internacionais de modo que a sua reputação assassina estava maculando ainda mais a imagem do governo (KORNBLUH, 2004, p. 134). Para controlar a situação optou-se pela dissolução da DINA, que logo foi substituída pelo CNI, *Centro Nacional de Informaciones*. A repercussão negativa internacional acarretou na aparente diminuição das atividades repressivas, no entanto, a maior mudança foi de nomenclatura. Apesar de ter muitas similaridades com a extinta DINA, o CNI perpetrou ações mais silenciosas e nos primeiros anos estava mais focada nas questões relativas à inteligência de fato.

Nos primeiros dias após o golpe todos os núcleos das Forças Armadas e da polícia se dedicavam a conter os movimentos de oposição, a localizar e interrogar membros do antigo governo e de partidos de esquerda. A principal estratégia de repressão política era o uso sistemático da tortura que esteve presente, em diferentes intensidades, até o fim do regime militar. Os primeiros anos após o golpe foram os mais sangrentos e a tortura era aplicada indiscriminadamente. Em 2005 a *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* concluiu que cerca de 94% dos detidos foram torturados pelo menos uma vez pelas forças do Estado.

A tortura e a prisão tornavam-se a nova lei que regia o país. O uso irrestrito dessas práticas evidenciou o caráter sanguinário e desumano da ditadura chilena, a qual disseminou e incentivou a aplicação dessas medidas punitivas. No entanto, não bastava ter os recursos, era preciso fazer com que os agentes tornassem essas práticas rotineiras. O maior obstáculo seria a moralidade, que poderia impedir os soldados de cometerem atos tão bárbaros. Através da disciplina e do doutrinamento, característicos das Forças Armadas, os militares foram convencidos de que este era

o único meio de alcançar a estabilidade do governo. Estes atos eram justificados e obliterados por meio dos decretos de Estado de Sítio. Pois, a partir do momento que é decretado o Estado de Sítio os direitos individuais são tolhidos e a Constituição fica temporariamente suspensa devido ao amplo risco a que o Estado está submetido. De acordo Diamela Eltit (2014) o Estado de Exceção ou de Sítio borrava a fronteira que delimita o legítimo do ilegítimo, de modo que a suspensão da lei poderia ser compreendida como a autorização daquilo que seria ilegal.

A restrição de direitos e a suspensão da Constituição criam um estado autoritário para proteger a estabilidade do regime, assim, adotou-se uma posição de combate, de guerra contra a insurgência da oposição. Então, mesmo os atos mais bárbaros tornaram-se *justificáveis*, devido à inexistência de legitimação do que seria legal e do que seria ilegal. Portanto, em um estado de guerra “os gastos são exagerados, imprudentes – pois a guerra é definida como uma emergência na qual nenhum sacrifício é considerado excessivo” (SONTAG, 1989, p. 15). Além disso, as práticas repressivas estariam acobertadas pela impunidade, o que abria espaço para uma repressão sem limites, auxiliando na imposição do terror. Thomás Moulian (1997) afirma que, naquele momento,

A ordem se efetuava através do terror. E o terror tinha papel principal na combinação dos recursos de poder. Mas para que isso ocorresse, a capacidade do Estado de atuar sobre os corpos não poderia estar limitada nem pelo direito e nem pela moral, a qual devia possuir flexibilidade, elasticidade absoluta. No entanto, para que toda essa plasticidade seja alcançável, não basta dispor de toda a capacidade legal. O mais importante é que tenha emergido uma capacidade subjetiva de atuar com crueldade, de sentir-se por cima da moral convencional (MOULIAN, 1997, p. 171-172, tradução minha)²⁰.

O terror se fundamentou como a principal característica do Estado, de modo que o poder se baseava no terrorismo. Apesar de toda a crueldade empreendida, Moulian (1997) ainda argumenta que não necessariamente todos aqueles homens eram cruéis por natureza, mas que eram homens débeis que foram esvaziados e

²⁰ Conforme o texto original: “El orden se afirma sobre el terror. Este tiene la principal valencia em la combinación de recursos del poder. Para que ello ocurra, la capacidad del Estado de actuar sobre los cuerpos no puede estar limitada ni por el derecho ni por la moral, ella debe poseer flexibilidade absoluta. Pero, para que toda esa plasticidade sea alcanzable, no basta disponer de toda la capacidade legal. Más importante es que haya emergido uma capacidad subjetiva, la de actuar con crueldade, la de sentirse por encima de la moral convencional (MOULIAN, 1997, p. 171-172).

cegados pelo disciplinamento. O regime erradicou os limites de moralidade dentro dos pelotões, de modo que as maiores barbaridades seriam praticadas sem que houvesse preocupação moral. No entanto, a repressão não funcionava apenas como um castigo ou uma retaliação a posicionamentos políticos divergentes; o amplo incentivo à tortura e a total impunidade abriu espaço para uma sistemática de tortura injustificada, que servia apenas para atender ao *prazer* do algoz, evidenciando o sadismo presente no dispositivo repressivo.

A violência perpetrada nas ruas era impactante, mas não se comparava ao que acontecia às escondidas dentro das prisões. Durante o regime foram utilizados diversos locais para aprisionar os inimigos, dentro dessas prisões havia toda a estrutura do aparato repressivo, como salas de interrogação e de tortura, celas, entre outros. Um dos primeiros locais a ser transformado em centro de detenção foi o Estádio Nacional (imagem 7) que, apesar de ter funcionado por menos de um ano, se destacou como o principal centro repressor do regime, talvez da América Latina. No dia 22 de setembro de 1973 foram contabilizados em torno de 7 mil presos políticos, dentre os quais 300 estrangeiros, estima-se que boa parte deles não possuía nenhum vínculo político (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 440).



Imagem 7: Adolfo Cozzi Figueroa Estadio Nacional, Santiago de Chile, c. 1973.

Fonte: www.memoriachilena.cl acesso em 12 de jul. de 2022.

A repressão praticada no estádio contou com a participação direta de oficiais brasileiros que, além de ensinar técnicas de tortura e interrogatório aos colegas

chilenos também investigavam a presença de opositores políticos brasileiros. Há depoimentos de presos que confirmam a presença de oficiais brasileiros no Estádio Nacional, apesar da evidente atuação de militares brasileiros dentro do estádio, tratava-se de uma operação secreta. Roberto Simon (2021, p. 243) destaca que a ditadura brasileira trabalhou arduamente para esconder/apagar a presença e o envolvimento de seus oficiais nas ações empreendidas no Estádio Nacional, houve a preocupação institucional de não deixar rastros documentais dessa cooperação, de modo que até hoje existem apenas dois registros oficiais que comprovem a atuação dos brasileiros. A enorme quantidade de presos que ficaram detidos no estádio faz com que ele não seja simplesmente um centro de detenções, mas um campo de concentração no qual a tortura e o assassinato eram recorrentes.

Desde o início do regime a repressão aos dissidentes políticos se estendia por todo o país. Para uniformizar o processo foi instituída a Caravana da Morte, que, a bordo de um helicóptero das Forças Armadas, percorreu o país com a finalidade de fiscalizar o cumprimento das ordens de repressão e punição dos núcleos de esquerda. Conforme Patricia Verdugo (2000), a Caravana da Morte tinha como objetivos instaurar e disseminar o medo na população para impor a imagem de um Exército rígido e implacável. A operação torturou e executou uma série de prisioneiros políticos em toda a extensão do país.

O sistema repressivo cobria toda a extensão territorial do país e contava com 1.132 centros de detenção. Esses espaços eram variados e geralmente pertenciam às Forças Armadas e à polícia, mas devido às massivas prisões realizadas logo após o golpe foi necessário improvisar recintos de detenção e tortura enquanto os *campos de concentração* do norte e do sul não estavam prontos²¹, para conseguir aprisionar todos os detidos os centros de detenção foram instalados em locais civis como estádios de futebol, escolas, hospitais e estações ferroviárias (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 178). No entanto, há que evidenciar a existência de diversas prisões clandestinas, muitas das quais permanecem desconhecidas. Como é o caso das locações da DINA que, diferentemente dos outros órgãos repressivos, não operava a partir de quartéis, mas

²¹ Além dos centros de detenção localizados nas cidades havia também os centros de detenção totalmente isolados, como é o caso do campo de concentração Dawson e de Chacabuco, localizados respectivamente no extremo-sul do Chile e no deserto do Atacama.

a partir de recintos secretos. Quando os presos eram levados às instalações da DINA era comum que estivessem vendados para não reconhecerem o local a que estavam sendo levados. A DINA operava através de imóveis alugados que, após a desocupação, eram reformados e voltavam ao mercado imobiliário normalmente, sem que ninguém soubesse que se passou por ali (SANTOS HERCEG, 2016).

Apesar do caráter sigiloso dos esconderijos da DINA os relatórios da comissão da verdade localizaram diversos centros clandestinos de tortura em todas as regiões do país. Destacam-se a *Villa Grimaldi* e *La Discothèque*, também conhecida como *Venda Sexy*, ambos localizados em Santiago. A quantidade de presos que passaram pelas estruturas da DINA é incerta devido ao seu caráter estritamente secreto.

A *Villa Grimaldi* operava como a central da DINA. Roberto Jorquera (2021, p. 514) afirma que a *Villa Grimaldi* abrigava a parte tática e possuía escritórios e salas de reunião; também atuava ali um setor estratégico de espionagem, um laboratório de fotografia e uma oficina de serigrafia que falsificava documentos, credenciais e placas de veículos utilizados nas missões, ali também funcionava o cassino particular da DINA, o qual era um espaço de lazer para os agentes. Este centro se destacou por ser geralmente o primeiro lugar ao qual os presos eram levados para os interrogatórios, em muitos dos quais eram administradas drogas a fim de conseguir declarações (COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN, 1996, p. 737). Após a dissolução da DINA, a *Villa Grimaldi* foi utilizada pelo seu sucessor, o CNI. Ali eram praticadas as técnicas de tortura mais comuns durante o regime, como eletrochoque, pau-de-arara, afogamentos e espancamentos.

A *Venda Sexy* ou *La Discothèque* foi um centro de detenção especializado em sevícias de ordem sexual que funcionou ativamente entre 1974 e 1975, sendo utilizada esporadicamente até 1981. Como o imóvel se localizava em um bairro residencial os agentes utilizavam música para abafar os gritos dos presos, que em sua maioria eram integrantes do MIR ou jovens universitários (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005). Este centro utilizava diversos métodos de interrogatório, de modo que as sessões de tortura muitas vezes eram alternadas com períodos de relaxamento, nos quais os agentes se mostravam *amáveis* para conquistar o preso e convencê-lo a delatar outras pessoas ou fornecer a informação requerida (COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN, 1996, p. 738). As torturas aplicadas neste recinto eram variadas e iam desde aquelas

mais recorrentes e chegavam a bárbaras torturas sexuais, que eram “muitas vezes efetuadas com animais, sob o comando do Major de Carabineiros Ingrid Felicitas Olderöck” (CHILE, 2016, p. 10). A *Venda Sexy* ficou conhecida pelos constantes abusos psicológicos e sexuais infligidos em homens e mulheres. As torturas sexuais perpetradas tinham a intenção de humilhar os presos, de desorientá-los psicologicamente, destruindo a sua identidade e invalidando a sua condição de ser humano. A dominação de caráter físico e moral buscava acabar com a sua dignidade, fazendo com que o preso fosse diminuído a uma condição deplorável. As torturas aplicadas mais comuns eram a nudez forçada, aplicação de choques na genitália, assédio sexual e verbal, estupros – muitos dos quais resultaram em gravidez e posteriormente em aborto –, estupros com animais e com objetos, abortos forçados/induzidos em consequência dos espancamentos ou de outras formas de tortura, entre outras atrocidades.

A existência de um local especializado em aplicar sistematicamente punições de cunho sexual, constatava o caráter sádico de um regime que se postulava como defensor da moralidade e da decência, guardião dos bons costumes e da ordem. A vigilância moral defendida pelo governo e aplicada aos cidadãos contrastava com a sumária degradação moral a que acometiam os presos. O uso dessas técnicas bárbaras e abjetas era justificada por um anseio maior

Aqueles que interviram ou massacraram os corpos indefesos de outros se comportaram como se existisse uma moralidade na prática do sadismo imposto às vítimas, o uso da crueldade era justificado pelo *bem comum*: uso patriótico, humanista e cristão (MOULIAN, 1997, p. 7, tradução minha)²².

É evidente que para a atuação repressiva da ditadura não havia limites morais e nem éticos. No entanto, justificavam que esses atos perversos seriam uma limpeza nesses corpos abjetos e ideologicamente contaminados com a finalidade de alcançar a suposta moralidade defendida pelo regime.

Após o fim da ditadura, ambos os centros de tortura foram declarados Monumentos Históricos da Nação. Em 2004 a Villa Grimaldi foi declarada patrimônio

²² Conforme o texto original: “Aquellos que intervinieron o masacraron los cuerpos indefensos de otros, se comportaron como si existiera una moralidad en la práctica del sadismo impuesto a las víctimas, un uso de la crueldad justificada por el ‘bien común’: uso patriótico, humanista y cristiano” (MOULIAN, 1997, p. 7).

histórico nacional e tornou-se o *Museo Sitio Parque por la Paz Villa Grimaldi*, sendo uma instituição pública responsável por proteger a memória das vítimas da ditadura. O museu é aberto à visita e reúne uma série de documentos disponíveis para consulta. O recinto da *Venda Sexy* não teve o mesmo destino, após a casa ser desocupada pela DINA ela voltou ao mercado imobiliário e permaneceu habitada por uma família até pouco tempo atrás, nem o dono do imóvel e nem a família que habitava a casa tinham consciência do passado atroz que o local carrega (SANTOS HERCEG, 2016). A localização precisa do centro de detenções clandestino permaneceu desconhecida das autoridades até a publicação dos primeiros relatórios da *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* no ano de 1996. Foi apenas no ano de 2016 que o imóvel que abrigou *La Venda Sexy* foi declarado Monumento Histórico. Atualmente, a casa é reivindicada por ativistas dos direitos humanos que lutam pela preservação do espaço e pela criação de um memorial às vítimas.

Tanto a *Villa Grimaldi* quanto *La Venda Sexy* se localizavam em locais movimentados de bairros residenciais santiaguinos. Os próprios prisioneiros relataram que os centros de detenção eram tão próximos da rua que podiam ouvir o barulho dos pedestres e dos carros. Se os detentos conseguiam ouvir o barulho que vinha da rua, os transeuntes provavelmente também conseguiam escutar os gritos agonizantes dos torturados. Contudo, durante o regime militar, a população esteve cegada e ensurdecida ou pelo medo ou pela complacência. José Santos Herceg enfatiza que

Ninguém de fora vê e nem ouve nada: ninguém quer fazê-lo. O Chile se cala. Um país sequestrado pelos uniformizados, que teme falar. O medo amordaça, silencia à força. As vozes vêm de fora, para lá das fronteiras, se escutam em tribunais internacionais, em ONGs, Organizações de Direitos Humanos, etc. Somente alguns se atrevem a falar dentro do país – Vicaría de la Solidaridad, CODEPU –, muitos pagam caro esse atrevimento. Então o que prima é o silêncio (SANTOS HERCEG, 2016, p. 273, tradução minha)²³.

Naquele momento imperava uma política do silêncio e do silenciamento, as quais são impulsionadas até hoje, sendo arrematadas por uma política do

²³ Conforme o texto original: “Nadie afuera ve ni oye nada: nadie quiere hacerlo. Chile calla. Un país secuestrado por los uniformados, que teme hablar. El miedo amordaza, silencia a fuerza. Las voces vienen de fuera, más allá de las fronteras, se escuchan en tribunales internacionales, en ONGs, Organizaciones de Derechos Humanos, etc. Solo algunos alzan la voz dentro del país —Vicaría de la Solidaridad, CODEPU—, muchos pagan caro su atrevimiento. Lo que prima es el silencio” (SANTOS HERCEG, 2016, p. 273).

esquecimento. O silêncio é uma atitude do próprio indivíduo de não dizer, de calar-se voluntariamente, seja por conviência ou por receio. O silenciamento, por sua vez, é um silêncio forçado, imposto a fim de calar alguém, portanto ele atende a interesses políticos e ideológicos. Já o esquecimento, além de ser um comportamento espontâneo e natural, também pode ser induzido pelo silêncio e pelo silenciamento.

Os centros de detenção eram muito diversos, no entanto todos traziam uma similaridade: a existência e a configuração das salas de tortura. As salas de tortura eram simples, pois os métodos de tortura não eram complexos. De acordo com o relatório da *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* (2005) as práticas de tortura mais comuns durante o regime foram os espancamentos, aplicação de eletrochoques em partes sensíveis do corpo, pau-de-arara e outras técnicas de içamento dos corpos, posições forçadas por longos períodos de tempo, simulacro de fuzilamento, afogamento em banheiras com água – geralmente podre ou com dejetos –, asfixia com sacos plásticos, estupros, queimaduras com cigarro ou maçarico, entre outros. Também era comum obrigar os presos a assistirem a torturas de seus colegas ou de seus familiares na intenção de obterem confissões. Muitas vezes as torturas eram aplicadas de maneira combinada durante as sessões de interrogatório.

Após o massacre perpetrado pelos agentes da ditadura chilena a impunidade deveria se oficializar de alguma forma. No dia 18 de abril de 1978 o governo promulgou a Lei de Anistia Chilena, a qual perdoava todos os crimes cometidos por agentes do Estado e pelos militantes de oposição. A lei afirmava a necessidade de um imperativo ético que coordenasse todos os esforços para fortalecer os laços que unem a nação chilena, deixando para trás as desavenças e ódios *que agora não possuem mais sentido*, para promover iniciativas que consolidem a reunificação do povo chileno (*COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN*, 1996, p. 69). A promulgação da Lei de Anistia não resultou, de nenhum modo, no fim da perseguição política, visto que entre o decreto da Lei de Anistia, em 1978, até o fim do regime ditatorial, em 1990, os órgãos repressores prenderam 4.308 pessoas.

A Lei de Anistia foi redigida por Mónica Madariaga, Ministra da Justiça durante o regime militar e prima de Augusto Pinochet. Apesar da anistia ter sido implementada como uma tentativa de apaziguar a situação, é notório que a lei foi redigida em benefício dos agentes de Estado, gerando protestos em diversos estratos da sociedade chilena e em organizações estrangeiras. Thomás Moulian (1997, p. 238)

afirma que a promulgação da Lei de Anistia foi realizada durante protestos de familiares dos presos-desaparecidos e

Embora [a lei] tenha sido apresentada como um gesto de reconciliação, porque perdoava tanto os transgressores quanto as vítimas de ambos os lados, recebeu reprovação de todas as organizações de direitos humanos e da totalidade dos partidos opositores. Pois, não somente deixava sem castigo os crimes atrozes exercidos por agentes do Estado, como tentava gerar uma falsa equivalência. Por um lado, perdoava acusações que não se apoiavam sobre provas jurídicas reais, e por outro declarava impune as torturas e os crimes resultantes das torturas daqueles que foram vítimas prisioneiras dos organismos estatais (MOULIAN, 1997, p. 238, tradução minha)²⁴.

Neste sentido, a lei colocava aqueles crimes cujas provas eram concretas e irrefutáveis em par de igualdade com aqueles crimes que não possuíam provas suficientes ou que havia apenas meras acusações sem qualquer comprovação. Essa equiparação ignora as evidências, a história e vilipêndia mais uma vez a dignidade das vítimas. De qualquer modo, a dimensão da violência estatal empreendida por batalhões treinados e fortemente armados não pode ser comparada à violência empreendida pelos núcleos de resistência, uma vez que o Estado era muito bem estruturado e detinha um arsenal de combate muito mais potente e sofisticado.

A Lei de Anistia, além de promover o perdão irrestrito e de equiparar níveis de violência completamente distintos, também desestruturou investigações em andamento e desincentivou aquelas que viriam, impulsionando o esquecimento. Primeiro constrói-se uma cultura do silêncio, a qual é impulsionada pelo silenciamento, derivando posteriormente em políticas do esquecimento. Essas estratégias se estendem até os dias de hoje. O silêncio atua como um dispositivo capaz de alterar os rumos da história e a produção de verdade, pois o silêncio não é somente passivo. O silêncio também pode dizer algo. Para José Herceg o silêncio possui consequências

²⁴ Conforme o texto original: “Aunque fue presentado como un gesto de reconciliación, porque perdonaba a los transgressores o victimarios de los dos lados, recibió el rechazo de todas las organizaciones de derechos humanos y de la totalidad de los partidos opositores. No solamente dejaba sin castigo atroces crímenes ejercidos por agentes del Estado, además intentaba generar una falsa equivalencia. Por un lado perdonaba acusaciones que no se apoyaban sobre probanzas jurídicas reales, por el otro declaraba impunes las torturas y los crímenes por efecto de las torturas, de los que fueron víctimas prisioneros en manos de organismos estatales” (MOULIAN, 1987, p. 238).

para a escrita da história, bem como também pode se constituir em um dispositivo para a escrita:

O silêncio – os silêncios – é uma das causas mais evidentes dessa falta de conhecimento e da perda da memória. Os centros de detenção e/ou tortura são um fenômeno rodeado, atravessado por múltiplos silêncios. Silêncios que servem para ocultar ativamente os lugares, pois a sua existência é negada, ou bem passivamente, pois desses lugares não se fala, a sua existência é simplesmente calada. O silêncio, como bem se sabe, não é só uma omissão, senão uma ação. Ação que nesse caso tem como consequência a desapareição (SANTOS HERCEG, 2016, p. 26, tradução livre)²⁵.

Apesar do silêncio também operar como um dispositivo para a construção de histórias, há que evidenciar que existem diversas estratégias para romper com o silêncio a fim de modificar o curso da história. Uma dessas alternativas de ruptura do silêncio foi utilizada pelo *Colectivo Acciones de Arte*, o C.A.D.A.²⁶, para denunciar as massivas desapareições de opositores políticos. No ano de 1985 o C.A.D.A. realizou uma intervenção artístico-política nas páginas de revistas de ampla circulação. A intervenção se constituía na inserção de uma fotografia²⁷ em preto e branco de uma mulher anônima, na parte inferior da fotografia constava a palavra *VIUDA*²⁸, e na parte superior da página constava o seguinte texto:

Mirar su gesto extremo y popular
Prestar atención a su viudez y sobrevivência

Entender a un pueblo
C.A.D.A.²⁹

²⁵ Conforme o texto original: “El silencio —los silencios— es de una de las causas más evidentes de esta falta de conocimiento y de esta pérdida de memoria. Los Centros de Detención y/o Tortura son un fenómeno rodeado, atravesado por múltiples silencios. Silencios que sirven para ocultar los lugares activamente, pues se niega su existencia, o bien pasivamente, pues de estos lugares no se habla, simplemente se calla su existencia. El silencio, como bien se sabe, no es solo una omisión, sino una acción. Una acción que, en este caso tiene como consecuencia la desaparición” (SANTOS HERCEG, 2016, p.271).

²⁶ O C.A.D.A. foi um coletivo artístico formado por Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Juan Castillo e Fernando Balcells. No momento desta ação o coletivo já havia se dissipado, estando composto apenas por Diamela Eltit e Lotty Rosenfeld.

²⁷ A fotografia foi tomada através das lentes de Paz Errázuriz.

²⁸ O termo *viuda* significa viúva em português.

²⁹ Em tradução livre: Olhar seu gesto extremo e popular / Prestar atenção à sua viuvez e sobrevivência / Entender o povo / C.A.D.A.



Imagem 8: C.A.D.A., *Viuda*, impressão fotomecânica sobre papel, 28cm x 21cm, 1985, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fonte: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/viuda> acesso em 10 de abril de 2022.

A intervenção gráfica proposta pelo C.A.D.A. era um protesto político que evidenciava de maneira subjetiva, porém pública, a existência de uma política de sequestros e desapareções praticados pela ditadura militar. O projeto ultrapassava a obviedade das denúncias ao retratar a esposa do desaparecido que espera ansiosamente o seu retorno. Em um depoimento Dialema Eltit afirma que a intenção do coletivo era inverter o caráter funerário que predominava nos trabalhos artísticos através da repetição de rostos de pessoas assassinadas ou desaparecidas, para tanto o coletivo resolveu levar o rosto de uma mulher viva, para citar a morte através da vida (NEUSTANDT, 2001, p. 38). Através desse ato o coletivo logrou inverter a lógica e a iconografia de protesto, fazendo com que o público enfrentasse não a imagem de

um desaparecido, mas de um familiar que cobrava a sua presença e denunciava a sua ausência. Além disso, as viúvas se apresentavam como vítimas da repressão ditatorial que muitas vezes careciam de visibilidade.

1.3 As dissidências sexuais no regime patriarcal chileno: o governo da UP, o regime militar e seus antecedentes

Em março de 1875 entrou em vigor em todo o território nacional o Código Penal Chileno, o qual versava sobre os delitos e seus respectivos castigos e penalidades. O Código Penal Chileno substituiu a Legislação Colonial Espanhola e, dentre as principais alterações, nota-se o Artigo 41 que decretava a redução do poder político da Igreja Católica; o Artigo 27 e 28 que inseriam como penalidade a prisão perpétua e a pena de morte; e o artigo 365 que condenava a prática de sodomia entre homens. A partir da promulgação do seu próprio Código Penal o Chile passava a exercer e aplicar a Justiça de acordo com a sua ótica, desvencilhando-se do passado colonial, ainda que os valores morais continuassem arraigados no ideal espanhol.

Antes da promulgação do Código Penal Chileno a sodomia já constava como *pecado-delito* para a Inquisição e para a Coroa Espanhola através do texto da *Novísima Recopilación de las Leyes de España*, vigente desde 1805 na Espanha e em suas colônias. A terminologia de um *pecado-delito* indica, de acordo com Marcelo Cáceres (2020, p. 636), que os atos de sodomia³⁰ eram julgados e analisados a partir de dois regimes do saber: a teologia, que compreende o pecado; e o direito penal, que compreende o delito. O atravessamento do pecado com o delito evidencia a influencia que a Igreja Católica exercia no governo espanhol, o que não se replicou oficialmente no caso chileno após a conquista de sua independência. É importante observar que a aplicação do Artigo 365 destinava-se única e exclusivamente aos atos homossexuais masculinos, à medida que “o sexo entre mulheres nem sequer era mencionado no Código Penal” (ROBLES, 2008, p. 77).

³⁰ O termo utilizado na época para os atos homossexuais masculinos era o de *sodomia*, evidenciando a influência da Igreja Católica e da associação da homossexualidade com o pecado e com a destruição, uma vez que *sodomia* é um termo de origem bíblico que se refere à cidade de Sodoma, a qual foi destruída por Deus como castigo ao comportamento libidinoso e pecaminoso de seus habitantes. Sodomia e sodomita são termos datados, de modo que, doravante, utilizarei termos como homossexualidade e homossexual.

O Artigo 365 dispunha o seguinte: “Aquele que se tornar réu pelo delito de sodomia sofrerá a pena de presídio menor em seu grau mínimo a médio” (CHILE, 1874, p. 771). A homossexualidade era compreendida pelo Código Penal como um ato *desonesto*, passível de punição. Apesar da criminalização da homossexualidade constar na Legislação, é importante perceber que o art. 365 é vago e impreciso, visto que o delito em questão é demasiado amplo pois não está especificamente tipificado, tornando-se, portanto, incongruente do ponto de vista jurídico. A homossexualidade permaneceu prevista de punição no Chile por mais de cem anos e nesse decorrer o art. 365 teve três redações, a primeira que vigorou de sua criação até 1972, prevendo a prisão de até três anos; a segunda que foi sancionada em 1972 e acrescentou ao artigo original dois novos incisos relacionados a questões de estupro; e a terceira redação de 1999, a qual descriminalizou a homossexualidade mas manteve disposições discriminatórias.

Apesar da longa vigência do art. 365 na configuração que previa a detenção de homossexuais, o advogado e militante homossexual Juan Cabrera constatou em uma pesquisa nos tribunais que: quanto à sodomia consentida o artigo carecia de aplicação prática e que aqueles casos que figuram nos autos dos tribunais como sodomia, na verdade se tratavam de violações *sodomíticas* (ROBLES, 2008, p. 44) e não de relações consensuais. Ainda que o art. 365 não fosse usualmente aplicado para enquadrar homossexuais, havia outros meios legais para puni-los:

A normativa mais frequente para deter homens e eventualmente mulheres homossexuais era o Artigo 373 do Código Penal de 1875, o qual estabelece que aqueles que “de qualquer modo ofenderem o pudor ou os bons costumes com feitos de grave escândalo ou transcendência, não compreendidos expressamente em outros artigos deste Código, sofrerão a pena de reclusão no menor de seus graus de mínimo a médio”. O artigo podia ser interpretado – de fato continua sendo – a critério da polícia. Roupas inusuais, atitudes amorosas suspeitas e dança entre pessoas do mesmo sexo eram as justificativas mais recorrentes para prender homens gays (CONTARDO, 2011, p. 300-301, tradução minha)³¹.

³¹ Conforme o texto original: “La normativa más frecuente para detener hombres y eventualmente mujeres homosexuales era el artículo 373 del Código Penal, que establece que aquellos que ‘de cualquier modo ofendieren el pudor o las buenas costumbres con hechos de grave escándalo o trascendencia, no comprendidos expresamente en otros artículos de este Código, sufrirán la pena de reclusión menor en sus grados mínimo a medio’. El artículo podía ser interpretado —y de hecho lo sigue siendo— a discreción de la policía. Ropas inusuales, actitudes amorosas sospechosas y el baile entre personas del mismo sexo eran las excusas más recurridas para detener a hombres gay” (CONTARDO, 2011, p. 300-301).

Se o art. 365 era considerado vago por não tipificar precisamente o delito da sodomia, o art. 373 era ainda mais amplo e arbitrário, uma vez que qualquer comportamento minimamente desviante poderia ser enquadrado como um atentado aos bons costumes. Frente à imprecisão do artigo, caberia a autoridade policial julgar se determinado comportamento se encaixava na indecência, ou como afirma o Código, no “ultraje público aos bons costumes” (CHILE, 1874, p. 773) para ser passível de punição. Aplicado ou não, o art. 365 existia e servia para ameaçar e coibir comportamentos que se distanciassem da heteronorma, além de se constituir para as autoridades como uma “fonte de extorsão” (ROBLES, 2008, p. 83) para enrustidos.

Durante a vigência da punição aos homossexuais no Código Penal a perseguição a esses sujeitos variou conforme a época, sendo intensificada no segundo governo de Carlos Ibañez (1952-1958) através da promulgação da Lei 16.625, conhecida como Lei de Estados Antissociais (CONTARDO, 2011, p. 162). A referida lei funcionava como medida de segurança e submetia à vigilância sujeitos desviantes e potencialmente perigosos, tais como os mendigos, os desocupados, os bêbados, os drogados, os contrabandistas e os homossexuais; o seu objetivo era vigiar, condenar e penalizar tais sujeitos e suas condutas. Para essa lei o homossexual estava definido como “aqueles que por qualquer meio induzam, favoreçam, facilitem ou explorem as práticas homossexuais [...] de acordo com as disposições dos artigos 365, 366, 367 e 373 do Código Penal” (CHILE, 1954, p.1).

O cumprimento dessa lei acontecia de acordo com oito medidas de segurança, ressaltam-se a primeira e a segunda medida: “Primeira: Internação em casa de trabalho ou colônia agrícola por tempo indeterminado. Segunda: Internação curativa em estabelecimentos adequados por tempo absolutamente indeterminado” (idem, ibidem). As outras medidas giravam em torno da vigilância constante desses sujeitos através da declaração de residência, multas, entre outros. A criação dessa lei teve a intenção de controlar e de estigmatizar esses indivíduos perante a sociedade, tratando-os como corpos desviantes e anormais que deveriam ser domesticados, convertidos e curados. Apesar dessa lei ter sido decretada em 1954, Óscar Contardo (2011, p. 166) acredita que o seu funcionamento e a sua aplicação ocorreram mais no âmbito discursivo e metafórico do que no âmbito prático, tendo um impacto cultural duradouro sobretudo dentro das instituições policiais. O pacote de disposições dos Estados Antissociais vigorou até o ano de 1994, quando foi derogada.

A rara aplicação das leis que punem exclusivamente a homossexualidade frente a recorrência de leis punitivas na legislação contra os sujeitos homossexuais evidencia que esses sujeitos sofriam mais uma perseguição jurídica do que uma perseguição efetiva. Diante de um sistema judiciário amplamente homofóbico a comunidade homossexual era relativamente tolerada pela sociedade chilena, desde que esses indivíduos não manifestassem explicitamente a sua orientação sexual. Neste sentido, é possível pensar que as leis que puniam a homossexualidade tinham principalmente a função de controlar esses sujeitos e desencorajar a adesão de outros, constituíam-se, portanto, como dispositivos biopolíticos de controle da vida social. Devido ao complicado cenário para a comunidade homossexual, era comum que esses indivíduos *estivessem no armário* e desempenhassem vidas duplas, escondendo-se para exercer clandestinamente a sua sexualidade. A alternativa para aqueles homens que queriam explorar livremente a sua orientação sexual não era outra senão migrar para outro país na busca pela sua liberdade sexual e identitária. Os homens, sobretudo aqueles que davam *pinta*, eram permanentemente vigiados, assim, “para um homem homossexual da elite chilena as alternativas de vida eram casar-se, tornar-se padre ou sucumbir à paixão pelas viagens constantes” (CONTARDO, 2011, p. 179). As viagens eram a única alternativa para aqueles que queriam exercer a sua sexualidade livremente pois estariam fora da zona de vigilância.

A década de 1950 foi contraditória para a comunidade homossexual chilena. Os primeiros anos foram marcados por uma diáspora de “homens e mulheres homossexuais que iam embora do Chile porque não se sentiam cômodos, ou porque eram perseguidos” (LOUIS, 2003, p. 16) juridicamente, sobretudo. Ao mesmo tempo, em Santiago esse decênio foi marcado pelo crescimento exponencial de uma vida noturna inexistente até então. Eclodiu uma cena boêmia que reunia intelectuais e artistas – muitos deles, homossexuais –, concomitantemente notou-se a expansão da comunidade homossexual. O circuito noturno dos anos 1950 estabelecia uma relação muito próxima com a marginalidade do mundo gay através da arte, de modo que a cultura gay se mesclava com a cena boêmia (CONTARDO, 2011, p. 195), sendo difícil distingui-las. A boêmia aceitava livremente a homossexualidade, tanto que, durante um longo período, boêmia e homossexualidade eram consideradas sinônimas, embora muitos integrantes da cena boêmia fossem heterossexuais, como era o caso de Alejandro Jodorowski e Enrique Lafourcade (LOUIS, 2003, p. 16). Este último foi

autor de *Pena de Muerte* (1952), um dos primeiros livros que abordou abertamente a personagens homossexuais no Chile e, mesmo com toda a estigmatização em torno dos sujeitos homossexuais, o livro foi um sucesso editorial.

Junto dos bares, discotecas e boates que compunham a cena noturna estavam os prostíbulos e bordeis. No entanto, a novidade daquela década não eram as boates, os bares, os prostíbulos e os bordeis em si, mas a constituição de um circuito noturno agitado por uma boêmia. Portanto, Victor Hugo Robles constata que, na verdade,

Não há certeza de quando se instalaram as primeiras *casas de tolerância* ou prostíbulos de Santiago, no entanto há dados relativamente confiáveis que atestam que as primeiras construções que abrigaram as meretrizes de antigamente datam de princípios do século XX. Acredita-se que somente a partir dos anos cinquenta, a rua San Camilo se transformou na marca registrada dos festejos noturnos, das confraternizações de escritório, das despedidas de solteiro e das iniciações sexuais dos jovens trabalhadores (ROBLES, 2008, p. 128-129, tradução minha)³².

Há uma estreita relação dos prostíbulos e bordeis com a comunidade homossexual, uma vez que esses lugares eram secretos e, por essa razão, operavam como zonas de permissividade nas quais esses sujeitos encontravam a tranquilidade para exercer a sua sexualidade de maneira mais aberta, sem se preocupar com retaliações de qualquer ordem. Contudo, diferentemente dos homens heterossexuais que frequentavam os bordeis, os homossexuais não estavam ali para

buscar por serviços sexuais, mas sim devido aos espetáculos de transformismo e porque ali podiam fazer aquilo que não podiam fazer em nenhum outro local público: dançar entre eles. Este era o único espaço – aparte das festas em casa – onde isso podia acontecer. Dançar entre homens em um lugar público podia ser considerado uma “ofensa ao pudor”, e quem executasse tal ato estaria suscetível de ser denunciado e preso (CONTARDO, 2011, p. 213, tradução minha)³³.

³² Conforme o texto original: “Al respeto, no existe certeza de cuando se instalaron las primeras casas de tolerancia o prostibulos en Santiago, aunque es un dato relativamente confiable que las primeras construcciones que cobijaron las meretrices de antaño datan de principios del siglo XX. Se cree que sólo a partir de los años cincuenta, la calle San Camilo se transformó en la marca registrada del festejo nocturno, del chacoteo, de las despedidas de solteros y de las iniciaciones sexuales de jóvenes obreros (ROBLES, 2008, p. 128-129).

³³ Conforme o texto original: “[...] buscar servicios sexuales, sino por los espectáculos de transformismo y porque allí podían hacer lo que en ningún otro lugar público: bailar entre ellos. Era el único espacio — aparte de las fiestas en casas — en donde esto podía suceder. Bailar entre hombres en un lugar público podía ser considerado una ‘ofensa al pudor’, y quienes ejecutaran tal acto eran susceptibles de ser denunciados y detenidos (CONTARDO, 2011, p. 213).

A liberdade outorgada por estes locais fazia com que o público homossexual fizesse parte de sua clientela mais assídua. Durante a década de 1960 a cena noturna protagonizou uma efervescência devido à abertura de diversos estabelecimentos que se dedicavam a uma clientela que buscava por espaços mais livres. Nesse mesmo período, a comunidade homossexual conquistou mais lugares públicos nos quais podia exercer a sua identidade sem tanto receio. A partir da década de 1960, a cena noturna se transformou totalmente com o auge das travestis na rua San Camilo e com a inauguração do bordel em Vivaceta dirigido por Carlina Morales Padilla, a qual tempos depois se tornaria a icônica *Tía Carlina*, a mais famosa rainha *prostibulera* do Chile (ROBLES, 2008, p. 129). Ambos locais eram famosos pela concentração de travestis, mas se diferiam à medida que San Camilo era mais periférica e marginalizada, enquanto o *El Bosanova* se destacava por ser um local sofisticado que, simultaneamente, conseguia reunir pessoas de diferentes círculos e estratos sociais.

Tía Carlina foi tão influente na cena noturna e prostibular santiaguina que “chegou a ser dona de quase todos os prostíbulos de Santiago e a sua intuição não falhou ao especializar o prostíbulo de Vivaceta com travestis” (ERRÁZURIZ, DONOSO, 1990, p. 40). O seu empreendedorismo e a sua visão ousada para o entretenimento fizeram com que o *cabaret* de Vivaceta abrigasse diversos espetáculos transformistas, cujas dançarinas posteriormente formariam o conjunto de dança *Blue Ballet*, o qual é considerado o “primeiro conjunto de homossexuais transformistas da história do Chile” (ROBLES, 2008, p. 67). O *Blue Ballet* foi fundado em 1967³⁴ e era composto por seis integrantes que posteriormente se separaram.

Surpreendentemente, em meio aquele ambiente hostil às dissidências de gênero, a atuação do conjunto foi bem recebida pelo público e pela crítica cultural, o êxito de suas apresentações resultou em diversas turnês pelo Chile e pela Europa. A popularidade do *Blue Ballet* foi um divisor de águas no modo que os homossexuais eram percebidos socialmente, uma vez que “o êxito do *Blue Ballet* rompeu com a lógica da criminalidade que, até esse momento, se associava a qualquer coisa que

³⁴ Os detalhes sobre a formação do Blue Ballet são bastante imprecisos, uma vez que, devido ao seu absoluto sucesso, há muitos rumores e disputas acerca da exata origem do grupo. Óscar Contardo (2011, p. 213) comenta que Tino Ortiz Vera, empresário de espetáculos na cidade de Arica, havia contratado independentemente seis travestis para realizar um espetáculo que resultaria no Blue Ballet, entretanto há diversos rumores de que o empresário teria contratado as travestis que já trabalhavam com Tía Carlina para compor o conjunto.

viesses do cruzamento entre homossexualidade e prostituição” (CONTARDO, 2011, p. 214). As apresentações do grupo conquistaram a plateia e transformaram a imagem negativa associada aos homossexuais. A atuação do conjunto perdurou até o ano de 1973, quando o grupo se dissipou e alguns integrantes assumiram carreira solo.

Os tempos áureos dos negócios de *Tía Carlina* foram profundamente impactados com a instauração da ditadura militar, que ordenou o fechamento compulsório de todos os espaços de reunião e convívio social, especialmente daqueles que sediavam discussões políticas e comportamentos promíscuos, pois eram considerados potencialmente subversivos. Os espaços da cena noturna se enquadravam nas duas características mencionadas, pois reuniam os integrantes da boêmia que discutiam arte, literatura e política, ao mesmo tempo que se divertiam na noitada sem se preocupar com a moral e os bons costumes, mas o principal problema eram as discussões políticas, pois essas sim poderiam colocar o regime em risco.

No entanto, deve-se salientar que, apesar das consequências do pós-golpe terem sido duras, nos anos de governo da *Unidad Popular*, as casas noturnas e os homossexuais também enfrentavam condições muito severas devido às políticas disciplinares da UP, as quais zelavam por um modelo de masculinidade e de moralidade rígido, na intenção de construir o sujeito socialista chileno ideal. Portanto, apesar do crescimento da cena noturna e de uma aparente tolerância à homossexualidade, o ambiente era bastante restritivo, pois era a continuação de uma biopolítica que se estendia desde a promulgação do Código Penal de 1875.

Ainda que não houvesse uma perseguição massiva aos homossexuais, a criminalização e a estigmatização da homossexualidade estavam historicamente imbricadas na história chilena. O governo de Salvador Allende não foi diferente. O presidente projetava uma imagem de avanço aos direitos sociais para a população chilena, contudo, acerca da diversidade sexual, não houve nenhuma proposta de avanço, nem para reduzir a discriminação e nem para reconhecer o direito de sua existência (DESRUES, 2001). Na verdade, o governo da UP pode ser considerado como um retrocesso em meio à recente conquista de espaço dos homossexuais, uma vez que o novo governo instaurou diversos códigos de conduta e expandiu a rede de vigilância para cercear a movimentação desses sujeitos. Como aponta Victor Hugo Robles (2008):

Não obstante, essas mudanças e a relativa transformação cultural que aparecia no cotidiano, em pleno Governo socialista da Unidade Popular, os homossexuais eram vistos como escória, as suas demandas não existiam, nem sequer estavam contempladas nas propostas de mudanças políticas, sociais e culturais que o presidente Salvador Allende ambicionava implementar (ROBLES, 2008, p. 13, tradução minha)³⁵.

Os homossexuais eram novamente desprezados e ignorados pelo governo, no entanto, não se constituíam como um grupo organizado que se mobilizasse para questionar a estigmatização e reivindicar seus direitos. Naquele momento, na verdade, a grande maioria dos homossexuais não era assumida, estava no armário, escondida devido ao receio da estigmatização social. Ainda que a homofobia estivesse presente no decorrer da história chilena, ela se impulsionou durante o governo socialista de Salvador Allende por influência especial de oficiais cubanos, como evidencia o depoimento de Eduardo Labarca, diretor do Partido Comunista, ao jornalista Óscar Contardo (2011):

A esquerda chilena compartilhava dos preconceitos imperantes na sociedade, mas nunca foi especialmente homofóbica. A homofobia mais marcada chegou de Cuba, onde Fidel Castro havia criado nos anos sessenta as Unidades Militares de Ajuda à Produção, campos de 'reeducação mediante o trabalho' destinados aos antissociais, especialmente aos homossexuais. A mentalidade do machismo extremo e exacerbado dos comandantes da Revolução Cubana contagiou os chilenos que ali recebiam cursos militares, especialmente os líderes do MIR [...] (LABARCA apud. CONTARDO, 2011, p. 253, tradução minha)³⁶.

A homofobia que se tornou bastante presente no governo da UP foi ativada por intermédio das políticas cubanas que consideravam a homossexualidade uma

³⁵ Conforme o texto original: "No obstante estos cambios y mucho antes de la relativa transformación cultural que se aprecia em lo cotidiano, en pleno Gobierno socialista de la Unidad Popular, los homosexuales eran vistos como escoria, sus demandas no existían, ni siquiera estaban contempladas en los cambios políticos, sociales y culturales que ambicionó implementar el presidente Salvador Allende" (ROBLES, 2008, p. 13).

³⁶ Conforme o texto original: "La izquierda chilena compartía los prejuicios imperantes en la sociedad, pero nunca fue especialmente homofóbica. La homofobia más marcada llegó de Cuba, donde Fidel Castro había creado en los años sesenta las Unidades Militares de Ayuda a la Producción, campos de 'reeducción mediante el trabajo' destinados a los 'antisociales', especialmente los homosexuales. La mentalidad de machismo extremo y ostentoso de los comandantes de la Revolución Cubana se contagió a los chilenos que recibían cursos militares allá, especialmente a los dirigentes del MIR [...]" (LABARCA apud. CONTARDO, 2011, p. 25).

subversão de caráter político, cujo potencial ameaçaria a estabilidade do socialismo. Fidel Castro compreendia a homossexualidade como um vício burguês, alheio à virilidade natural do trabalhador insular e, portanto, uma ameaça para o regime (CONTARDO, 2011, p. 224). O homossexual era compreendido genericamente como um sujeito afeminado, que não possuía a força e a virilidade do homem heterossexual, distanciando-se assim da masculinidade característica do trabalhador socialista ideal.

O governo da UP se preocupou em impulsionar modificações econômicas a fim de proporcionar melhores condições à classe trabalhadora, a qual era composta majoritariamente por homens. O plano de governo allendista era, portanto, destinado sobretudo à população masculina, uma vez que às mulheres estava reservado o espaço de trabalho doméstico. Assim, as propostas econômicas do governo de Allende atingiam principalmente o público masculino, pois as mulheres que trabalham em casa não receberiam nenhuma recompensa direta, seriam recompensadas indiretamente através da bonificação recebida pelos seus maridos (POWER, 1997). Essa condição reforçava a figura do homem enquanto provedor do lar, detentor da força e conseqüentemente reforçava ideias essencialistas de família nuclear, dos papéis de gênero e da sexualidade. Além disso, Margaret Power (1997, p. 257) constata que o protagonista da luta chilena rumo ao socialismo era o homem viril, musculoso e trabalhador; o obreiro, aquele que tinha força física para derrotar a burguesia e construir uma sociedade socialista. Logo, a homossexualidade, compreendida por Fidel Castro como uma *doença burguesa*, impossibilitaria que esses sujeitos participassem da revolução socialista.

Neste sentido, pode-se compreender que a UP promoveu um governo machista que tinha uma agenda voltada quase que exclusivamente aos trabalhadores homens heterossexuais, excluindo às mulheres das suas políticas de transformação econômica³⁷. É por isso que, ainda de acordo com Margaret Power (1997, p. 256), havia diferentes padrões de votação entre homens e mulheres, de modo que a classe trabalhadora não brindou seu apoio a Allende de maneira unificada, a maioria de seus eleitores era masculina, embora muitas pesquisas sobre o tema ignorem esse fato.

³⁷ A professora Margaret Power (1997) evidencia que enquanto a esquerda excluiu quase integralmente a mulher do seu processo político, a direita aproveitou-se da situação e construiu a figura política da mãe de família para representar as famílias empobrecidas, transformando as mulheres em sujeitos políticos, presentes nas manifestações, mas sempre na condição materna para não desafiar os papéis de gênero.

A manutenção dos papéis de gênero essencialistas não era uma exclusividade do governo da UP, e estava presente tanto nos discursos da direita quanto da esquerda, sendo um ponto de convergência entre os adversários, que os utilizavam estrategicamente a seu favor. Outra afinidade era quanto à homofobia e o uso do discurso de ódio com fins eleitoreiros. Grande parte dos políticos realizavam ataques aos seus oponentes através de termos pejorativos para se referir aos homossexuais, tais como *cola*, *coliza*, *yegua*, *maricón*, *miricón*³⁸, entre outros. O próprio presidente Salvador Allende quando era senador foi um dos políticos a realizar este tipo de investida ao chamar o senador Juan Rossetti de *maricón* durante uma sessão parlamentar na década de 1940 (CONTARDO, 2011).

Injuriar os adversários políticos com termos homofóbicos tinha a finalidade de desonrar o candidato da oposição. Essa estratégia sorrateira tornou-se recorrente e foi muito observada nas eleições de 1970, quando jornais de esquerda e membros da UP “trataram de ridicularizar Jorge Alessandri, o candidato presidencial da direita em 1970, ao insinuar sua homossexualidade” (POWER, 1997, p. 261) pelo simples fato de que o candidato era solteiro. A ampla campanha de desprestígio financiada pela esquerda certamente influenciou no resultado das urnas. O triunfo de Allende previa uma transformação não apenas de ordem econômica, mas uma total transformação. Conforme Óscar Contardo:

Um novo Governo chegava ao poder, encabeçado por um homem de reconhecida heterossexualidade – casado, com filhos e várias amantes –, com esperanças de fazer uma revolução democrática que aspirava ao surgimento do novo homem. Um governo que se dedicava ao povo, ao obreiro e ao camponês, representado por um presidente que tinha o hábito de vangloriar-se de que dele podiam dizer qualquer coisa, mas nunca poderiam acusá-lo de ladrão e nem de *maricón*. A virilidade parecia ser um assunto sumamente importante na ‘via chilena ao socialismo’ (CONTARDO 2011, p. 243, tradução minha)³⁹.

³⁸ *Mirión* é um neologismo advindo da aglutinação do grupo MIR com *maricón*, resultando em *miricón*.

³⁹ Conforme o texto original: “Un nuevo Gobierno llegaba al poder, encabezado por un hombre de reconocida heterosexualidad (casado, con hijos y varias amantes), con las esperanzas de hacer una revolución en democracia que aspiraba al surgimiento del ‘hombre nuevo’. Un Gobierno que se debía al pueblo, al obrero y al campesino, representado por un presidente que solía jactarse de que de él podían decir cualquier cosa, pero nunca podrían acusarlo de ladrón ni de maricón. La virilidad parecía ser un asunto sumamente importante en ‘la vía chilena al socialismo’” (CONTARDO 2011, p. 243).

Ao vangloriar-se de sua heterossexualidade, Allende reiterava o posicionamento machista da UP, bem como salientava a importância da heterossexualidade e da virilidade masculina para a constituição de um governo socialista. Não havia lugar para os *maricones* na revolução, uma vez que, para os socialistas, os homossexuais se constituíam como ameaça para a estabilidade do socialismo.

Apesar da determinação essencialista dos papéis de gênero masculinos e femininos, foi durante o mandato de Allende que houve a primeira manifestação homossexual da história do Chile. Em 22 abril de 1973 um grupo de aproximadamente 25 homossexuais ocupou a *Plaza de Armas* de Santiago para reivindicar o fim da violência e do preconceito contra a comunidade homossexual, tratava-se de um grupo desorganizado, que não estava formalmente articulado (ROBLES, 2008). A manifestação foi relativamente pacífica e reuniu poucas pessoas, contudo o grupo conseguiu alcançar visibilidade para reivindicar os seus direitos. Iniciava-se então uma movimentação de homossexuais que, depois de muito tempo calados, tomaram voz para realizar demandas e se autolegitimar. No entanto, a insurgência de manifestações homossexuais recuou com o golpe militar, cancelando assim a sua aparição pública e política por pelo menos uma década.

A instauração do regime militar alterou toda a ordem dos acontecimentos à medida que as reuniões estavam proibidas e o espaço público estava sob permanente vigilância policial. A partir de 11 de setembro de 1973 tomava o poder uma Junta Militar que prezava por valores conservadores, tolhendo comportamentos que se distanciassem da normatividade sexo-genérica. Mais uma vez encontrava-se no poder um governo que ambicionava controlar/regular o corpo e o comportamento através da política de gênero essencialista. No entanto, ainda que o regime tivesse os recursos legais do Artigo 365 do Código Penal⁴⁰ para punir sujeitos homossexuais “a ditadura militar não estabeleceu uma política de perseguição específica dirigida aos homossexuais, pois não considerava a homossexualidade dentro da lista de dissidências políticas que poderiam colocar em risco a estabilidade do regime” (SAN MARTÍN, 2012, p. 56). Naquele momento a maior preocupação era garantir a

⁴⁰ Não que fosse necessária a existência de um Artigo no Código Penal ou na Legislação para permitir que os agentes da ditadura cometessem qualquer ato, uma vez que não havia uma preocupação com a legalidade das ações perpetradas, visto as numerosas ilegalidades cometidas pelo regime.

estabilidade do regime, de modo que não houve uma caça aos homossexuais, até porque não havia uma significativa quantidade de homossexuais assumidos. Pedro Lemebel (2000) faz uma análise mais curiosa a respeito da relativa complacência dos militares para com os homossexuais:

quem sabe a homossexualidade *acomodada* nunca foi um problema subversivo que alterasse o seu paradigma moral. Quem sabe havia muitas *locas* de direita que apoiavam o regime. E talvez o seu fedor a cadáver estava camuflado devido ao perfume francês dos *maricas* do bairro alto (LEMEBEL, 2000, p. 7, tradução minha)⁴¹.

Ainda que não houvesse um interesse por parte da ditadura em punir ou perseguir especialmente sujeitos homossexuais, a homofobia continuava existindo no cotidiano através da constante reiteração da heteronormatividade que estigmatizava os desviantes. Presente tanto no governo da UP quanto na ditadura, a homofobia não foi incentivada somente pelos agentes cubanos, mas também pelo embaixador brasileiro Câmara Canto, quem, além de oferecer assistência militar ao regime, também deu palpites de ordem moral, sugerindo aproveitar o expurgo dos marxistas para também despachar os suspeitos de homossexualidade, assim como ele próprio fizera no Brasil (SIMON, 2021, p. 31). Portanto, apesar de não haver uma caça aos homossexuais, os militares construíram a imagem e o estereótipo do homem e da mulher ideal a serem seguidos. Essas artimanhas destacavam a influência que o gênero, a masculinidade e a feminilidade tiveram sobre a agenda política, tanto de esquerda quanto de direita (POWER, 1997, p. 250).

Na verdade, o regime possuía uma relativa tolerância com os homossexuais, uma vez que esses indivíduos não se inseriam na luta política, logo, eram parcialmente ignorados pelos agentes repressores pois eram compreendidos como inofensivos. Óscar Contardo afirma que:

A ditadura de Pinochet não perseguiu e não reprimiu de maneira particular os homossexuais. Tampouco se empenhou em realizar operações policiais mais intensas do que aquelas já realizadas historicamente nos lugares de reunião de homens gays. A diferença principal entre o Governo democrático da Unidade Popular e do regime militar neste tema é muito simples: na ditadura, as liberdades civis estavam restritas para a população em geral. Nessa lógica é

⁴¹ Conforme texto original: “Quizás la homosexualidad acomodada nunca fue un problema subversivo que alterara su pulcra moral. Quizás, había demasiadas locas de derecha que apoyaban el régimen. Tal vez su hedor a cadáver era amortiguado por el perfume francés de los maricas del barrio alto” (LEMEBEL, 2000, p. 7).

possível especular que não teria sentido investir recursos em uma perseguição direcionada contra homossexuais e lésbicas se nenhum grupo opositor reivindicava seus direitos, nem se tratava de um grupo articulado sob uma ideologia política (CONTARDO, 2011, p. 288, tradução minha)⁴².

A preocupação do regime militar não era com os homossexuais, mas com os esquerdistas, esses sim foram sistematicamente perseguidos, presos e exterminados pela ditadura pois ameaçavam a estrutura de governo instituída. Os homossexuais não se constituíam em grupos políticos, portanto não haveria sentido em promover uma operação contra esse grupo específico. No entanto, não se deve omitir que, sobretudo nos primeiros meses do regime, os homossexuais afeminados sofreram diversas humilhações e castigos específicos, como a raspagem da cabeça daqueles que tinham cabelos compridos e os estupros corretivos (DESRUES, 2001).

Os primeiros anos após o golpe foram marcados pela repressão total a qualquer tipo de subversão e a qualquer manifestação na intenção de alicerçar o governo sobre uma estrutura firme, para que não fosse facilmente derrubado. O auge repressivo da ditadura se estendeu até a dissolução da DINA, em 1977, e foi neste mesmo ano que surgiu o primeiro grupo homossexual chileno que se tem notícia.

A repressão a qualquer organização social ou popular promovida pelo regime era tão intensa que o primeiro grupo homossexual se instituiu secretamente. O *Grupo Betania* se constituía como uma irmandade terapêutica, que discutia questões sobre compreensão e autoaceitação através de um ponto de vista religioso com base em estudos bíblicos, mas, apesar da política não ser o ponto de discussão do grupo, todos os participantes se consideravam opositores da ditadura (CONTARDO, 2011, p. 276). Aos poucos o grupo conseguiu conquistar um relativo espaço de abertura e de visibilidade através de entrevistas e reportagens em jornais, isso só foi possível porque o grupo não sustentava uma inclinação política, não reivindicava direitos nem

⁴² Conforme o texto original: “La dictadura de Pinochet no persiguió ni reprimió de manera particular a los homosexuales. Tampoco se empeñó en un acoso policial más intenso que el que históricamente se había ejercido sobre los lugares de reunión de hombres gay. La diferencia principal entre el Gobierno democrático de la Unidad Popular y el régimen militar en esta materia es sencilla: en dictadura, las libertades civiles estaban restringidas para la población en general. En esta lógica es posible especular que no tenía sentido invertir recursos en una persecución en contra de homosexuales y lesbianas si ningún grupo opositor reivindicaba sus derechos, ni se trataba tampoco de un grupo articulado bajo un estandarte político” (CONTARDO, 2011, p. 288).

tecia comentários públicos sobre o regime. Neste sentido, o grupo existia apenas para dar apoio a outros homossexuais e para “revisar a problemática homossexual à luz de ideias religiosas rumo a uma autêntica promoção humana” (ROBLES, 2008, p. 20).

O pioneirismo do *Grupo Betania* criou um ambiente de acolhimento para os sujeitos homossexuais precursor na história do Chile. A partir do ano de 1981 o grupo cresceu e assumiu o nome de *Grupo Integración*, dando continuidade ao modelo de gestão anterior. Apesar de proporcionar suporte à comunidade homossexual o grupo se voltava ao público gay masculino, ignorando a existência das mulheres lésbicas. Os encontros do *Grupo Integración* reuniam em torno de vinte e cinco pessoas e ocorriam na casa de um dos membros, que era vizinho do diretor de Carabineros, tendo em vista que naquele momento o direito de reunião estava severamente restringido pelo regime, torna-se evidente que as autoridades estavam indiferentes quanto às atividades do *Grupo Integración* (CONTARDO, 2011, p. 282).

O fim da DINA em 1977 e o conseqüente abrandamento das políticas repressivas possibilitou a reconstrução de uma cena noturna em Santiago, mesmo com a continuação do toque de recolher e de um ambiente repressor. Victor Hugo Robles evidencia que

Apesar do estrito controle da sexualidade que se intensificou com a militarização da sociedade, a ideologia de livre mercado permitiu o surgimento das primeiras discotecas gays e de bares *topless*, institucionalizando com este último o comércio sexual feminino. Entretanto, isso não significou uma profunda mudança na postura oficial com respeito ao tema, mas somente o reconhecimento de um mercado econômico unido à possibilidade de certa vida noturna gay, destacando aqui a discoteca Fausto de Providencia. Mesmo que estivessem autorizados a funcionar, esses estabelecimentos ainda sofriam *batidas policiais*, especialmente aqueles que atraíam uma clientela mais popular (ROBLES, 2008, p. 25, tradução minha)⁴³.

Graças ao neoliberalismo e à sua ânsia pelo lucro a qualquer custo, houve a possibilidade do surgimento de casas noturnas direcionadas ao público homossexual,

⁴³ Conforme o texto original: “Así, pese al estricto control de la sexualidad que se intensificó con la militarización de la sociedad, la ideología de libre mercado permitió el surgimiento de las primeras discotecas gays y de bares de topless en la capital, institucionalizando con este último el comercio sexual femenino. Sin embargo, aquello no significó un cambio rotundo en la postura oficial respecto del tema, sólo el reconocimiento tácito de un mercado económico, unido a la posibilidad cierta de una vida gay nocturna, destacando aquí la disco Fausto de Providencia. Aunque eran autorizados, estos establecimientos eran allanados por la policía, especialmente aquellos que atraían a una clientela más popular” (ROBLES, 2008, p. 25).

diferentemente da cena noturna anterior ao golpe, na qual os homossexuais se infiltraram e conquistaram espaço e tolerância em bordéis e casas noturnas voltadas ao público heterossexual. Através do sucesso dos estabelecimentos gays o neoliberalismo percebeu que havia um incipiente mercado destinado à comunidade homossexual, a qual dispunha de um alto poder aquisitivo a ser explorado. Criava-se um ambiente de permissividade e, conseqüentemente, uma lógica de consumo homossexual, a qual pode ser compreendida como os princípios do *pink money*. Além disso, constata-se que, neste período, houve uma certa abertura econômica – e conseqüentemente sexual – de modo que “o regime militar preferia os gays consumistas não comprometidos com a luta sexual [e política]. Para os milicos era mais fácil ter um ‘*maricón* bêbado’ do que um ‘*maricón*’ lançado na luta popular” (ROBLES, 2001, p. 26). Essa frase de Robles faz lembrar que o poder e as suas estruturas não existem somente para reprimir, mas também para manipular, dando uma falsa ilusão de liberdade e de abertura. Pois, conforme Michel Foucault (2016, p. 44) “Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido?”

De qualquer modo, dessa vez os homossexuais conquistaram lugares próprios, abrindo espaço para a visibilidade de formas de ser e estar não-heterocentradas. A discoteca Fausto, inaugurada em 1979⁴⁴, foi a primeira boate destinada ao público gay, no entanto desde 1976 os seus proprietários já atuavam nesse segmento através do bar Burbujas; ambos os dois estabelecimentos se destacaram pelo seu pioneirismo e pela sua sofisticação, sendo lugares destinados a um público abastado (CONTARDO, 2011, p. 300). Ao passo que emergiram esses estabelecimentos gays requintados, também surgiram aqueles que atendiam o proletariado, no entanto a repressão aplicada nesses últimos era imensamente maior do que a repressão aplicada nos recintos sofisticados. Essa situação evidencia que a homofobia e a repressão estão intimamente associadas às questões de classe. Por mais que a discoteca Fausto tivesse sofrido algumas batidas policiais, a violência não se equiparava ao que era praticado nos locais populares. Prova disso é o extenso depoimento da travesti Pilar à jornalista Claudia Donoso no qual ela relata que, em

⁴⁴ A icônica discoteca Fausto permanece ativa na cena noturna LGBT santiaguina até os dias de hoje. O estabelecimento realiza, de quarta-feira a domingo, festas e espetáculos de drag queens.

1984, os militares atearam fogo ao prostíbulo *La Jaula* e sequestraram a ela e a mais trinta outros homossexuais:

O Lucho foi sequestrado e segue desaparecido até o dia de hoje. [Ele] Era dono de uma casa [de prostituição chamada La Jaula] na rua San Pablo, na qual os milicos atearam fogo. Durante essa operação nos levaram todas a um barco que estava ancorado no porto de Valparaíso. Nos levaram até lá com os olhos vendados em uma caminhonete. Seis dias estive aí amontoado, com os outros em um buraco. A primeira coisa que os milicos fizeram foi cortar o nosso cabelo, o qual arrancavam pela raiz e depois urinavam em nós. Nos bateram tanto. A Tamara e a Tila foram amarradas em uma roda, a qual giravam constantemente. Ameaçavam nos atirar no mar. Éramos cerca de trinta homossexuais a bordo do barco. Eles foram nos soltando. Mataram vários através de espancamento (PILAR apud DONOSO, ERRÁZURIZ, 1990, p. 10, tradução minha)⁴⁵.

Através do depoimento de Pilar, é notória a diferença de abordagem entre os recintos. A comparação entre a violência praticada nos estabelecimentos populares e nos estabelecimentos sofisticados evidencia que os limites de tolerância são impostos e aplicados de acordo com o estrato social. O relato de Pilar é apenas um dentre os inúmeros que compõem o fotolivro *La Manzana de Ádan* (1990), cuja autoria dos textos é de Claudia Donoso, enquanto as fotografias que ricamente ilustram as suas páginas são da artista Paz Errázuriz.

⁴⁵ Conforme texto original: "Al chico Lucho se lo llevaron y no aparece hasta hoy día. Era duefjo de una casa en la calle San Pablo. Los milicos se la incendiaron. Para el golpe estábamos con la Leila en Valparaíso y nos llevaron a todas a un barco que había arraigado en el puerto. Nos llevaron allá con los ojos vendados en una camioneta. Seis días estuve ahí amontonado, con los otros en un hoyo. Lo primero que hicieron los milicos fue cortarnos el pelo, que nos arrancaban de raíz y después nos orinaban encima. Nos pegaron tanto. A la Tamara y a la Tila las colgaron de un cordel y las daban vueltas, las hacían girar. Nos amenazaban con tirarnos al mar. Eramos como treinta homosexuales arriba del barco. Nos fueron soltando de a poco. Mataron a varias para el golpe" (PILAR apud DONOSO, ERRÁZURIZ, 1990, p. 10).



Imagem 9: Paz Errázuriz, *Pilar*, Talca, fotografia, 1983.

Fonte: (ERRÁZURIZ, DONOSO, 1990, p. 49).

O livro expõe de maneira documental a realidade extremamente precária e violenta na qual viviam as travestis prostibulares de Talca e de Santiago durante o regime militar, mais precisamente entre os anos de 1982 e 1987, quando as autoras colheram os depoimentos e realizaram as fotografias. As protagonistas do livro são as irmãs Evelyn e Pilar, que não tinham medo da estigmatização e corajosamente mostravam o rosto para a câmera para relatar os diversos acontecimentos da vida noturna e prostibular, bem como acontecimentos triviais do cotidiano.

Os corpos retratados por Errázuriz são corpos desviantes, pois subvertem os enquadramentos binários do masculino e do feminino. O desvio da suposta normalidade sexo-genérica surge como uma potência estética, política e subjetiva marginalizada, que permite o redescobrimto dos corpos, a multiplicidade de gêneros, dos seus entremeios e dos distintos modos de interpretá-los e exercê-los na contemporaneidade. São corpos que orbitam visual e discursivamente entre o masculino e o feminino, as suas identidades são cruzadas entre o registro de nascimento e as múltiplas formas de ser e de estar no mundo, transformando-se diariamente para criar um corpo que se constrói para a própria satisfação (GIUNTA, 2018, p. 222).

O título do livro, que significa Pomo de Adão, já indicava tratar-se de sujeitos que nasceram biologicamente em corpos masculinos⁴⁶, mas ao observar os depoimentos e as fotografias percebemos que esses corpos já não desempenham mais – ou não desempenham plenamente – o gênero e o sexo designado no seu nascimento. Esses corpos se apresentam em devir e não se enquadram nos binarismos sexo-genéricos. As fotografias de Errázuriz, assim como os indivíduos retratados, se distanciam do estereótipo patriarcal e ditatorial que regula os corpos sociais e culturais, privilegiando corpos e subjetividades que se encontram em permanente transformação, utilizando-se da ambiguidade e a ambivalência para a sua construção pessoal. Devido ao seu conteúdo revolucionário que desafia as normas essencialistas de gênero e, principalmente, à prostituição que afronta ainda mais a moralidade supostamente defendida pela ditadura, o livro foi publicado somente após o término do regime militar, no ano de 1990. No entanto, em 1989 antes de seu lançamento oficial, as fotografias e os depoimentos do livro foram explorados em duas exposições na Galeria Ojo de Buey, em Santiago, e na Center for Photography de Sydney, no ano seguinte o livro deu origem a uma peça de teatro através do Grupo de Teatro por la Memoria.

O conteúdo do livro joga luz à uma realidade que é ao mesmo tempo cruel, violenta e *glamourosa*, registrando vidas homossexuais, travestis, prostibulares e periféricas, as quais se encontram em um polo totalmente oposto à realidade daqueles sujeitos homossexuais que frequentavam locais sofisticados, como a discoteca Fausto. A comparação entre os indivíduos de classes sociais distintas evidencia a diferença na incidência da homofobia, no entanto, há que salientar que a violência aplicada também estava profundamente associada com a imagem do sujeito em questão, quanto mais afeminado e quanto mais trejeitos o sujeito emitisse, maior seria a incidência e a probabilidade de agressão.

O ano de 1984 ficou particularmente marcado por algumas agressões homofóbicas por parte de agentes do Estado, como pudemos percebermos através do depoimento de Pilar, e também por agressões praticadas por civis, destacando-se o assassinato de Mónica Briones, vítima de lesbofobia. Nesse marco de violência e frente ao total desamparo às mulheres lésbicas, fundou-se nesse ano o *Colectivo*

⁴⁶ Uma vez que o pomo de adão é um órgão que se desenvolve apenas em corpos biologicamente masculinos devido à ação da testosterona.

*Ayuquelén*⁴⁷, o primeiro coletivo lésbico do Chile e o primeiro grupo homossexual a assumir uma posição política a fim de reivindicar direitos. O *Ayuquelén* assumia publicamente uma sexualidade dissidente para questionar a heterossexualidade compulsória e *natural*, de modo que “desenvolveram um lesbianismo político” (DESRUES, 2001, p. 19) sem precedentes no Chile.

O coletivo propunha a criação de um pensamento lésbico feminista de liberação sexual, promovendo ações e manifestações que contestavam a ordem sexual vigente. Ao interseccionar o feminismo com o pensamento lésbico, o coletivo semeou discórdia com algumas feministas radicais, o que não lhe pareceu um problema pois havia de fato a intenção de construir um pensamento inovado que não se restringiria a pensamentos ou a movimentos pré-existentes. A evidência do caráter político do coletivo pode ser percebida ao observar que:

As quatro fundadoras do grupo eram feministas militantes. Os propósitos do coletivo lésbico *Ayuquelén* contrastavam com os do *Movimiento Integración*: não buscavam assimilar-se às normas da sociedade, nem pretendiam alcançar a aceitação do meio ou da Igreja. Tampouco se tratava de uma organização confessional. O objetivo das integrantes do movimento lésbico – que nunca ultrapassou 30 aderentes – era uma reformulação de ordem social (CONTARDO, 2011, p. 284, tradução minha)⁴⁸.

Devido ao seu caráter político e militante, o *Ayuquelén* deu voz para que os homossexuais protestassem e reivindicassem seus direitos. À medida que se organizaram como um movimento com fins políticos de reivindicação de direitos, foram gradativamente saindo do anonimato e assumindo uma postura pública, tornando-se alvos da repressão devido ao caráter político de suas manifestações. O viés político do *Ayuquelén* foi um marco para a comunidade homossexual. Os grupos homossexuais masculinos, por sua vez, apenas se manifestaram politicamente para reivindicar direitos após a ditadura, com o surgimento do MOVILH, em 1991.

⁴⁷ *Ayuquelén* é uma palavra de origem mapudungún, idioma mapuche pertencente aos povos ameríndios do Chile e da Argentina, que significa “alegria de ser” ou “estar feliz”, similar à etimologia da palavra gay.

⁴⁸ Conforme o texto original: “Las cuatro fundadoras del grupo eran feministas militantes. Los planteamientos del colectivo lésbico *Ayuquelén* contrastaban con los del *Movimiento Integración*: no buscaban asimilarse a las normas de la sociedad, ni pretendían lograr la aceptación del medio o de la Iglesia. Tampoco se trataba de una organización confesional. El objetivo de las integrantes del movimiento lésbico — que nunca sobrepasó la treintena de adherentes — era una reformulación del orden social” (CONTARDO, 2011, p. 284).

Além da emergência do *Colectivo Ayuquelén*, o ano de 1984 também se destacou pela descoberta do primeiro caso de HIV no Chile. Este evento impactou profundamente a comunidade homossexual devido ao aumento da estigmatização, já que os homossexuais eram vistos socialmente como um *grupo de risco* que disseminaria a doença. O que não era verdade, pois não havia grupos de risco específicos para a contração do HIV, mas sim comportamentos de risco, os quais de maneira nenhuma se restringiam ou se associavam especialmente à homossexualidade. Frente à disseminação de informações falsas e caluniosas que prejudicavam os sujeitos homossexuais e atrapalhavam no combate efetivo à enfermidade, surgem os primeiros grupos de homossexuais comprometidos com a luta contra o HIV e a desinformação. Destaca-se em 1987 o grupo *Corporación Chilena Contra el Sida de Santiago*, popularmente conhecido como *Acción Gay*.

O grupo *Acción Gay* se destacou por encabeçar “a primeira resposta à aids no Chile, antes mesmo do que o Estado” (DESRUES, 2001, p. 20), que só agiu de maneira efetiva a partir dos anos 1990. A participação dos homossexuais na luta contra a moléstia se ampliava pois possuía um sentido maior, visto que se tratava também de uma luta contra o preconceito e a estigmatização. A crise do HIV, evidencia Victor Hugo Robles (2008, p. 45) “abriu portas à discussão pública sobre a sexualidade, incluída a homossexualidade, em um país no qual a Igreja Católica e o militarismo exerciam um forte controle sobre o debate desse tema”. A partir de então a sexualidade ganhou visibilidade pública e os grupos cresciam rapidamente.

Assim como o engajamento homossexual em torno da luta contra o HIV aumentou, também cresceu o engajamento geral da sociedade civil em manifestações na luta contra o regime autoritário de Pinochet. Os homossexuais também se mobilizaram na luta pela redemocratização, em especial o coletivo *Ayuquelén* e o coletivo *Las Yeguas del Apocalipsis*, formado pelos artistas Pedro Lemebel e Francisco Casas, que são analisados no quarto capítulo. O ano de 1988 foi decisivo para o término da ditadura pois a população votou pela restituição da ordem democrática, sendo representada pela *Concertación de Partidos por el NO* ou *Concertación de Partidos por la Democracia* ou simplesmente *Concertación*. Esse processo político de transição será aprofundado no próximo subcapítulo pois neste momento quero me deter à *Concertación* e à sua bandeira, cuja imagem está reproduzida abaixo na imagem 10.



Imagem 10: *Bandeira da Concertación de Partidos por el NO*, 1988.

Fonte: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92967.html> acesso em 10 nov. 2022

O principal símbolo da luta antiditatorial nada mais era do que um arco-íris junto da palavra NO. A bandeira multicolorida buscava representar a variedade de projetos políticos – da esquerda, da centro-esquerda e de centro – que a Concertación abarcava, destacando a diversidade de propostas políticas existentes na democracia. A variedade das bandeiras da *Concertación*, todas com o arco-íris, pode ser facilmente associada à bandeira gay desenhada em 1978 pelo artista estadunidense Gilbert Baker, apesar da diferença na ordenação das cores. Pedro Lemebel (1994, p. 12) indica que a bandeira gay é um “símbolo que foi roubado dos incas, é *igualzinha* à bandeira *Tawantinsuyo*. Os peruanos do MHOL, *Movimiento Homosexual de Lima*, reclamaram por isso, mas os gringos *no recordar, no saber* [sic]”. O uso ingênuo da bandeira de arco-íris representa o desconhecimento dos chilenos acerca da iconografia gay internacional, esta situação prova a inexistência de influência da militância gay estrangeira no Chile, de modo que a bandeira gay apenas se tornou popular durante a década de 1990 (CONTARDO, 2011, p. 282). Apesar da falta de referências, a presença do arco-íris podia indicar subliminarmente que a democracia traria um avanço para os sujeitos homossexuais.

O triunfo eleitoral de Patricio Aylwin em 1990 representou uma possibilidade de abertura aos indivíduos homossexuais. A partir da recuperação da ordem democrática a comunidade gay conseguiu conquistar espaço para se organizar como grupos oficiais, capazes de apresentar demandas e fazer reivindicações ao governo. No

entanto, a homossexualidade continuava sendo compreendida como um tabu pelo novo governo. Salientando mais uma vez que o cerceamento dos direitos da comunidade gay não se restringia a uma determinada vertente política. A tradição da heterossexualidade compulsória presente na sociedade chilena desencadeou, através da repressão autoritária da ditadura militar associada à comprovada aversão da esquerda, o bloqueio de qualquer possibilidade de articulação de políticas sexualmente emancipatórias durante as décadas de 1970 a 1990 (SAN MARTÍN, 2012).

A transição democrática trazia um grande alívio para os chilenos/as, mas para a comunidade homossexual a repressão apenas mudou de partido, pois a homossexualidade permanecia como delito no Código Penal. Neste sentido, há que considerar que, ou a situação se transformava para todos, incluindo as minorias sexuais marginalizadas, com todas as suas diferenças e levando em consideração a dívida histórica existente para integrar a todos com equidade, ou a democracia seria apenas uma versão perigosa e complacentemente carnavalesca da ditadura (ÁLVAREZ, 2018, p. 19-20). Frente à continuidade das políticas excludentes os movimentos homossexuais deviam se posicionar de modo mais incisivo. A visibilidade não basta, é preciso conquistar territórios (PRECIADO, 2017) para reclamar por vidas que foram historicamente negadas.

Em junho de 1991 um grupo de pessoas que participavam do movimento *Acción Gay* fundou o MOVILH, *Movimiento de Integración y Liberación Homosexual*.

O MOVILH surgiu durante a transição política: esse é o seu contexto de emergência. É a primeira organização⁴⁹ que nasce com o perfil político de um trabalho pró-direitos civis das minorias sexuais. O interessante é que o grupo se articula a partir do que haviam sido as lutas contra a ditadura, protagonizadas por sujeitos que vinham de distintos movimentos sociais e que convergiam no MOVILH as suas militâncias variadas e as suas distintas modalidades de construção política. Se trata de atores que advém do Partido Comunista, da Izquierda Cristiana, do MIR e de organizações sociais (SUTHERLAND, 2009, p. 55, tradução minha)⁵⁰.

⁴⁹ Primeira organização de grandes dimensões, visto a existência do Colectivo Ayuquelén desde 1984.

⁵⁰ Conforme o texto original: “el MOVILH surge de la transición política: ese es su contexto de emergencia. Es la primera organización que nace con el perfil político de un trabajo pro-derechos civiles de las minorías sexuales. Lo interesante es que se articula a partir del relevo de lo que habían sido las luchas contra la dictadura, protagonizadas por sujetos que venían de distintos movimientos sociales y que hacen converger en el MOVILH sus militancias varias,

O grupo mantinha um posicionamento político definido para reivindicar direitos sociais, sobretudo a derrogação do Artigo 365 e o fim da discriminação contra os homossexuais. Dentre suas diversas ações, o grupo se empenhava em arrecadar fundos internacionais com o objetivo de ajudar juridicamente homossexuais que foram detidos pelo delito de sodomia (ROBLES, 2008, p. 36). O caráter político do MOVILH se evidencia com a sua aberta postura crítica em relação à ditadura militar e à sua herança, participando de diversas manifestações sociais organizadas por grupos de direitos humanos, muitos dos quais posteriormente apoiaram a luta homossexual.

Após a redemocratização a luta pela descriminalização das práticas homossexuais encontrou um novo obstáculo: a Igreja Católica e o seu ferrenho conservadorismo. Óscar Contardo (2011) evidencia que o governo democrático que assumiu o poder em 1990 mantinha uma enorme dívida com a Igreja Católica, a qual atuou ativamente na proteção dos direitos humanos durante o regime pinochetista, salvando a vida de inúmeros chilenos/as. Assim,

Se durante dezessete anos o sentido principal da Igreja Católica do Chile havia sido a defesa dos direitos humanos, a partir dos anos 1990 o seu rumo mudou de direção e sentido. A sexualidade dos cidadãos se transformou no tema predileto do discurso religioso (CONTARDO, 2011, p. 10-11, tradução minha)⁵¹.

Com a transição, portanto, os valores morais não se encontravam mais sob a tutela da ditadura, mas da Igreja Católica, a qual era tão conservadora nos costumes quanto o governo de Pinochet. Pode se dizer que, em alguns momentos, a Igreja possuía ditames morais ainda mais conservadores do que o próprio regime militar.

A influência governamental da Igreja barrou as reivindicações da comunidade homossexual temporariamente. Ainda que a igreja estivesse dissociada do Estado há muitos anos ela ainda exercia influência no governo, sobretudo no que concerne a temáticas como a sexualidade (ROBLES, 2008, p. 41). Após um longo caminho burocrático, em 1993 o MOVILH consegue emplacar a votação pela modificação do

sus distintas modalidades de construcción política. Se trata de actores que provienen del Partido Comunista, de la Izquierda Cristiana, del MIR y de organizaciones sociales” (SUTHERLAND, 2009, p. 55).

⁵¹ Conforme o texto original: “Si durante diecisiete años el rasgo principal de la Iglesia católica en Chile había sido la defensa de los derechos humanos, a partir de los noventa el eje cambió de dirección y sentido. La sexualidad de los ciudadanos se transformó en el tema predilecto del discurso religioso” (CONTARDO, 2011, p. 10-11).

Artigo 365 na Câmara de Deputados. O processo de votação se estendeu por anos e passou por diversas instâncias, de maneira que o art. 365 ficou vigente até 24 de agosto de 2022, quando foi finalmente derogado pelo Congresso Nacional, representando um tardio mas significativo avanço para a igualdade social.

Apesar dos da lentidão no processo de exclusão do art. 365, a redemocratização trouxe um avanço substancial para a comunidade homossexual que, a partir da tardia descriminalização ratificada em 1999, poderia exercer a sua liberdade desembaraçada de qualquer espécie de punição. Além disso, havia a plena possibilidade de articulação coletiva através dos grupos e movimentos para levantar demandas a favor da comunidade LGBT. A atuação do MOVILH durante os primeiros anos de democracia foi importantíssima na conquista de direitos e o movimento continua em operação até os dias de hoje, mas sofreu diversas modificações estruturais ao longo das décadas, sobretudo no final da década de 1990, quando o movimento se fragmentou e se ramificou em outros movimentos como o MUMS, *Movimiento Unificado de las Minorías Sexuales*, que também continua ativo.

1.4 NO+ o caminho para a democracia

Após os escândalos internacionais que expuseram a atuação da DINA, sobretudo o assassinato de Orlando Letelier em Washington, no ano de 1976, o governo de Augusto Pinochet sofreu diversas represálias de órgãos internacionais, inclusive de países aliados. Diante dessa situação de desprestígio internacional notam-se tentativas de reparação da imagem do governo militar através do discurso de Pinochet em Chacarillas e da dissolução da DINA, símbolo-mor da repressão.

O discurso de Chacarillas, realizado em 11 de julho de 1977, foi um marco para a população durante a ditadura militar. Nessa ocasião Pinochet realizou um discurso no qual, pela primeira vez, deu prazos para o término do regime. Apesar de ser uma notícia otimista, o prazo para a redemocratização era longo e se baseava em um plano de transição composto por diversas etapas. Thomás Moulian (1997, p. 229) elenca as etapas do processo desse transição: a primeira etapa seria de *recuperação*, que estava em curso desde 1973 e se concluiria em meados de 1980; de 1980 a 1985

seria a etapa de *transição*, na qual a presidência continuaria sob o poder dos militares e a *Junta* continuaria exercendo as suas funções, de modo que dois terços das cadeiras da Câmara Legislativa seriam designados pela junta e o restante competiria a *personalidades políticas*; a última etapa denominada *normalidade* iniciaria em 1985 e daria início à abertura democrática, uma vez que haveria eleições presidenciais na Câmara Legislativa. Apesar de não ser voto direto dos cidadãos, o poder já começaria a se dissociar das imposições da Junta. Havia uma esperança e, ao que tudo indicava, no final da década de 1980 o Chile retornaria à democracia, no entanto o percurso foi repleto de contratempos, visto que as datas estipuladas eram meras projeções, as quais não foram cumpridas. Demorou muito mais tempo do que o previsto para alcançar a redemocratização.

Logo após o discurso de Chacarillas, o governo decretou uma série de propostas promissoras, as quais projetavam um futuro democrático. Destacam-se já em agosto daquele ano de 1977 a dissolução da DINA, simbolizando o fim de uma era de absoluta repressão; no ano seguinte foi decretada a polêmica Lei de Anistia e, em 1980, instituiu-se o plebiscito para aprovar a nova Carta Magna. Essa série de mudanças viabilizou um cenário promissor e promoveu uma aparente estabilidade política, já que tudo indicava a retomada da democracia.

No entanto, em 1980, o governo apresentou o projeto da nova Constituição, a qual substituiria a última, promulgada em 1925. Para a homologar o novo texto foi convocado um plebiscito, o qual obteve 67% de aprovação. Esse referendo foi alvo de diversas críticas devido aos diversos indícios de fraude. No entanto, ainda que o plebiscito de 1980 tenha carecido de transparência eleitoral ele dava a impressão de uma abertura política, uma vez que conferia certa autonomia à população, que votaria a favor ou contra o novo projeto constitucional. De acordo com Carlos Huneeus (2014, p. 527) a constituição de 1980 “foi submetida a um plebiscito sem registros eleitorais e sem controles democráticos para a sua aprovação popular”, além de que o texto “se distancia das vias usadas para a redação de constituições contemporâneas, pois não houve uma Assembleia Constituinte e nem um Congresso Constituinte, que são os mecanismos predominantes” para elaboração das constituições contemporâneas. Ainda que houvesse diversos indícios de fraude na apuração dos votos, a nova Constituição Chilena foi promulgada e entrou em vigor no início de 1981. A

promulgação da Carta Magna dava início a uma nova fase da ditadura, a qual foi denominada por Thomás Moulian (1997) como *ditadura constitucional*.

Redigida e promulgada unilateralmente pelo regime, é notório que o novo texto constitucional atenderia sobretudo as suas demandas e seria um dos caminhos para legitimar a sua permanência no poder. Esse ato foi uma estratégia do governo militar para se distanciar da fase terrorista e da sua imagem de carrasco que lhe rendeu prejuízos na esfera internacional. Ao instaurar uma nova constituição, o regime reconstruiria a sua aparência, de modo que, a partir de então, ele fosse entendido como um governo pautado na legalidade, ainda que a repressão aos movimentos de oposição continuasse. A nova constituição foi uma artimanha que seguiu a lógica de abertura gradual do regime proposta no discurso de Chacarillas, uma vez que nela constava o plano de transição até a democracia, que ocorreria em 1988 através de um plebiscito no qual a população votaria pela continuação de Pinochet como presidente do país ou pela realização de eleições democráticas.

Naquele momento, a Constituição de 1980 foi uma ferramenta essencial para garantir a governabilidade da *Junta Militar*, pois além de emular uma abertura à democracia, a nova constituição também permitia que os militares se mantivessem no poder por mais tempo, porém de maneira constitucional. A constituição determinava a manutenção da estrutura de governo construída durante o regime, visando uma estrutura sócio-econômica com proteção constitucional, realizada através do fortalecimento de garantias ao direito à propriedade privada, à restrição dos direitos trabalhistas e à autonomia do Banco Central (MOULIAN, 1997, 241), ou seja, a constituição previa a manutenção da doutrina neoliberal. Neste sentido, percebe-se que a abertura democrática possibilitada pela constituição não seria nos moldes de uma democracia plena, aberta e plural, mas nos moldes de uma *democracia protegida* ou de uma democracia *semisoberana*, uma vez que se tratava de uma democracia “com tutela militar e com desconfiança na soberania popular” (HUNEEUS, 2014, p. 155). Além disso, esse modelo de democracia seria “materializado através de um Executivo forte, de um Parlamento com composição mista sob a tutela das Forças Armadas acima da ordem constitucional [...] e através da exclusão dos grupos e doutrinas totalitárias” (MOULIAN, 1997, p. 241).

A Constituição obedecia a princípios e a objetivos próprios do regime militar a fim de prolongar a sua duração e sua influência, mesmo com a transição poder, uma

vez que “o sistema constitucional [foi elaborado de maneira] muito difícil de modificar legalmente” (idem, ibidem) pois ele era repleto de enclaves autoritários⁵². A Constituição previa a manutenção dos militares no poder até o ano de 1988, quando iniciaria o trânsito à democracia através do plebiscito. Manuel Garretón (1991, p. 2) afirma que a Constituição de 1980 foi um projeto de institucionalização política da ditadura, uma vez que, além de legalizar a *Junta Militar*, ela consagraria a possibilidade de transição de um regime militar para um regime autoritário, caso o plebiscito de 1988 decidisse pela manutenção de Pinochet no poder.

Apesar da aparente estabilidade política, o cenário mudou completamente com a irrupção da crise do petróleo no ano de 1981, que gradualmente atingiu a economia chilena, até que em 1983 a situação tornou-se catastrófica, evidenciando assim a fragilidade da sua economia e da doutrina econômica aplicada. Em pouco tempo, diversas empresas foram à falência e o país afogou-se em dívidas externas, o desemprego atingiu aproximadamente 30% da população e, além disso, o poder de compra caiu drasticamente (SADER, 1984). Em pouco tempo o Chile vivia novamente uma grave crise econômica que impactou diretamente a vida da população, sobretudo daquela parcela mais carente, que logo começou a se agrupar junto a outros setores da sociedade para se manifestar contra as políticas econômicas adotadas. Concomitantemente, os grupos de resistência da esquerda se rearticulavam e propunham não apenas manifestações, mas também intervenções, visto que os grupos mais extremistas como o MIR estavam dispostos a oferecer resistência armada ao regime através do ingresso clandestino de militantes com treinamento militar, consolidando uma operação que ficou conhecida como *Operación Retorno* (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 182).

As manifestações tornaram-se recorrentes e mobilizavam grande parte da população. A dimensão dos protestos ganhou um caráter de questionamento aberto

⁵² Os enclaves autoritários são obstáculos políticos propositalmente construídos pelas ditaduras, os quais permanecem no campo político a fim de dificultar a governabilidade do próximo governo democrático, servindo como uma estratégia que as ditadoras utilizam para manter a sua influência nos governos que a sucedem. Assim, os enclaves autoritários atuam como um prolongamento do interesse das ditaduras nos regimes democráticos. A existência desses dispositivos impede que a democracia política se torne plena e completa, uma vez que se trata de uma intervenção direta de um regime precedente, o qual anula a soberania do regime democrático, assim os enclaves autoritários são problemas ou tarefas pendentes da transição que devem ser enfrentadas num contexto de ordem política pós-autoritária e que limitam o caráter plenamente democrático desta (AGGIO, 2000).

ao regime político quando em 1983 articulou-se o primeiro protesto nacional contra a ditadura, essa série de manifestações ficou conhecida como as *jornadas de protesto de 1983* (SADER, 1984, p. 66). As consequências da crise impulsionaram a população a se rearticular a fim de reivindicar seus direitos, entre eles condições salariais dignas, o fim da violência e o retorno da democracia. À medida que a população retornava às ruas para protestar, os artistas também reconquistavam esse local proibido através de ações corporais e de intervenções efêmeras, associando a arte com as demandas populares. Notava-se a urgência de retomar o espaço público para transformá-lo outra vez em um local de fala, em um dispositivo de protesto para exigir mudanças sociais, políticas e econômicas. O caos que estava instalado no país rememorava o caos de dez anos atrás quando os golpistas tomaram o poder, mas dessa vez o governo que estava desmoronando era o ditatorial.

Desde o final de 1979 o C.A.D.A – *Colectivo de Acciones de Arte* – já realizava intervenções artísticas clandestinas na paisagem santiaguina, burlando a política repressiva do regime e criando pontos de resistência política pela cidade. As obras do coletivo possuíam um simbolismo com elevado potencial crítico, e giravam em torno da tríade arte, política e cidade (ELTIT, 2012, p. 47), sendo atravessado também pela censura, violência e memória. O coletivo era composto pelos artistas Lotty Rosenfeld e Juan Castillo, pelos escritores Diamela Eltit e Raúl Zurita, e pelo sociólogo Fernando Balcells. As distintas formações dos seus membros se atravessavam, se atropelavam e se completavam, resultando em obras que flutuavam simultaneamente entre arte, linguagem e ativismo político. Naquela época, a própria atitude de formar um coletivo artístico podia ser considerada como uma subversão, uma vez que qualquer agrupamento de pessoas era compreendido como uma potencial ameaça ao regime, sendo, portanto, alvo da vigilância e da repressão. Ao mesmo tempo que um agrupamento de pessoas era mais fácil de ser monitorado pelas autoridades, os artistas também conseguiam proteger as suas identidades, escondendo-se atrás do pseudônimo adotado. Assim, a estrutura de coletivo tanto protegia a identidade de seus integrantes individualmente, quanto indicava a origem/autoria das intervenções.

As ações do grupo propunham intervenções artísticas e políticas na paisagem e no cotidiano de uma cidade sitiada pelas forças militares para expor uma indignação compartilhada com grande parte da população. Aos dez anos da consumação do golpe, o coletivo propôs uma intervenção que talvez não tenha sido a mais subversiva

de suas ações, mas certamente foi a mais disseminada devido ao engajamento popular. Vivia-se há dez anos um Estado de Exceção marcado pela violência e pela repressão; vivia-se há dez anos um sentimento de impotência, materializado pelo silêncio e pelo silenciamento. Vivia-se há muito tempo algo que não poderia mais ser tolerado, cujo limite já havia sido ultrapassado, de modo que se fazia necessária uma insurgência, um levante para “dar fim a uma condição da qual se padeceu por mais tempo do que o razoável” (BUTLER, 2017, p. 23) e do que o tolerável. Era preciso agir e encontrar formas de resistir ao poder repressor. No entanto, um levante, uma insurgência só “ganha força quando produzimos em conjunto. A ação do levante é plural, e seu acontecimento, coletivo” (NEGRI, 2017, p. 39). Um levante é a reunião de diversas vozes que gritam contra o mesmo inimigo, é uma congregação de forças que, apenas somadas, alcançam a transformação. Não seria possível reivindicar uma mudança dessa magnitude sozinho e nem com as mesmas ferramentas que já foram amplamente utilizadas e que não atingiram o objetivo, era preciso encontrar novas formas de oposição e de resistência para mobilizar a população.

Para isso, o C.A.D.A. desenvolveu uma intervenção coletiva chamada “NO+”, a qual daria voz para a população se manifestar livremente. Na concepção desta ação, o C.A.D.A convocou alguns artistas e intelectuais comprometidos na luta pela democracia para colaborar em uma intervenção coletiva pela cidade. O grupo se organizou e, de madrugada, burlou o aparato de vigilância e saiu para realizar a ação. Os artistas percorreram a cidade realizando diversas intervenções através da insígnia “NO+” em muros e paredes através da pichação, do estêncil e de cartazes. O termo NO+ pode ser compreendido como *não mais* ou *sem mais*, sendo uma frase incompleta que exprimia um *basta* em relação a algo, que deveria ser completado pela população. Por ser uma frase/insígnia incompleta, a intervenção incitava a população a completá-la, expondo algo que estava acontecendo, mas que já havia chegado no limite de sua tolerância, e por isso pediam *basta*.

A pesquisadora Paulina Varas (2012, p. 176) afirma que inicialmente o grupo fez um chamado para que a população participasse no processo, inscrevendo o seguinte texto C.A.D.A. CONVOCA NO+, dando a entender que se tratava de uma convocação para a população completasse a frase, a qual apareceria posteriormente grafada apenas como NO+. Assim, a intervenção se completaria com a participação popular, que impulsionaria o seu sentido e a sua força política. Tratava-se, então, de

um texto aberto que culminaria em uma ação de arte participativa, coletiva, a qual não se delimitava ao C.A.D.A. e nem aos seus convidados, pois era resultado de diversas vozes que expressavam um sentimento comum da nação.

A participação do público era vital não apenas para a existência do projeto, mas também para a produção de um levante contra o regime militar. Ao possibilitar a interação da população com a obra, o coletivo criava um espaço público de fala para aquelas pessoas que foram sistematicamente condicionadas ao silêncio por dez anos. Assim, o NO+ é uma intervenção que subverte o silêncio imposto pela ditadura, permitindo que o povo se expresse sem medo, uma vez que estaria acobertado pelo anonimato. A frase incompleta ativava os sentidos e os sentimentos das pessoas, levando-as a refletir acerca daquilo que não era mais tolerável/suportável, e que, portanto, seria preciso dar um fim. O sucesso da intervenção dependia do engajamento e da vontade de transformação social. Como aponta Diamela Eltit:

Como o grupo C.A.D.A. nós apostávamos que a cidadania ia completar as frases com as suas próprias histórias de resistência com seus gestos de protesto. Sabíamos que esse NO+ sintetizava uma escritura aberta à denúncia e às demandas. A obra só seria possível se a cidadania completasse a frase com os seus próprios léxicos e dessa maneira se estenderia pela cidade como uma trama política coletiva e popular (ELTIT, 2012, p. 48, tradução minha)⁵³.

A proposta foi compreendida rapidamente pela população, que completou as intervenções com inúmeras frases, como: *NO+ Torturas*, *NO+ Dictadura*, *NO+ Pinochet*, *NO+ Armas*, *NO+ Muertes*, entre outras. A insígnia NO+ estava aberta às demandas da população, e cada um poderia completá-la com aquilo que lhe parecia necessário colocar um fim. De acordo com Nelly Richard (2002, p. 16), trata-se de uma proposta cujo caráter é inconcluso, garantindo a não-finitude da obra para que o espectador intervenha e complemente dessa forma seu plural de significações. Essas intervenções se multiplicaram, de modo que a população se apropriou totalmente do NO+, passando a inscrever a insígnia e já completá-la diretamente a sua própria demanda.

⁵³ Conforme texto original: “Como grupo CADA apostamos a que la ciudadanía iba a completar los rayados murales con sus propias historias del rechazo y sus gestos de protesta. Sabíamos que esse NO+ sintetizaba una escritura abierta a la denuncia y a las demandas. La obra solo era posible si la ciudadanía completaba los rayados con sus propios léxicos y de esa manera se iba a extender em la ciudad uma trama política colectiva y popular (ELTIT, 2012, p. 48).



Imagem 11: C.A.D.A., NO+ Muertes, c. 1983, fotografia, Santiago.

Fonte:

http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/102%3Fas_overlay%3Dtrue&js=
acesso em 23 de maio de 2022.

No final do ano de 1983 o NO+ já se espalhava pelos muros de norte a sul do país e a partir de abril de 1984, o C.A.D.A. lançou um chamado internacional convocando artistas estrangeiros e chilenos exilados a participar do NO+, dando um alcance internacional para as demandas/denúncias do movimento. Nesse chamado o C.A.D.A. fez uma breve contextualização⁵⁴ acerca da situação que o país enfrentava, a fim de explicitar o propósito da intervenção para os artistas estrangeiros:

C.A.D.A. / Chile e os artistas democráticos de nosso país, fazemos um chamado solidário aos artistas internacionais, para realizar uma grande obra coletiva contra a fome, a violência, a destruição e o imperialismo que se exerce sobre os desmandos cometidos em nosso país. A Ditadura é extrema, o seu *modus operandi* é sangrento e

⁵⁴ A convocatória internacional se diferenciava do método aplicado no Chile, uma vez que no próprio país não foi necessário realizar uma contextualização, pois a participação do público ocorreu de maneira mais espontânea expondo a sua própria realidade e seus próprios desejos e anseios.

desumano, chamamos-vos então para que a arte responda massivamente contra a morte e a barbárie (C.A.D.A., 1984, p. 1, tradução minha)⁵⁵.

Com a convocatória, o C.A.D.A expandia as fronteiras do NO+ e criava uma coletivo mundial de ativismo artístico comprometido na luta pelo fim da ditadura e pela urgente redemocratização do país. Os trabalhos realizados no exterior se espalharam por cidades como Washington, Paris e Madrid. Conforme os documentos do coletivo⁵⁶, a inserção internacional do NO+ se deu tanto através de intervenções urbanas de grafite e pichação, como ocorria no Chile, quanto também através da ocupação de espaços expositivos institucionais, como aconteceu no *Stedelijk Museum de Amsterdam*. O NO+ também foi ativado através de exposições em galerias, como ocorreu 1984 na *Inti Gallery* de Washington, que contou com a participação de diversos artistas e também da comunidade local, uma vez que qualquer pessoa poderia submeter uma proposição para participar da mostra, evidenciando mais uma vez o sentido comum e coletivo do NO+.

A convocatória solicitava que as intervenções realizadas no exterior fossem fotografadas e que seus registros fossem encaminhados para o Chile. A partir de então formou-se uma ampla “rede textual de grafite contraditatorial” (NEUSTADT, 2001, p. 36) que ultrapassava as fronteiras chilenas. Em pouco tempo, o NO+ já circulava ao redor do mundo como um símbolo de luta política. A dimensão alcançada pela insígnia transferiu o controle do projeto para a própria população. Na verdade, a intenção do grupo nunca foi deter o controle da proposta, uma vez que se tratava de uma produção livre e coletiva voltada às demandas populares. O crescimento exponencial das intervenções dissociou NO+ de seus próprios criadores, adquirindo vida própria através do controle popular.

O projeto obteve a sua total autonomia a partir do momento que foi amplamente apropriado pela população, a qual expressou pluralmente um desejo unânime: o fim

⁵⁵ Conforme texto original: “CADA. Chile and the democratig artists of our country, make a solidary call to all international artists t8 create a colective work against the hunger, violence, destruction and the dictatorship exercised upon the remains of our country. The Dictatorship is extreme, its downfall bloody and inhuman, we therefore call for art to respond massively against death and barbarism” (C.A.D.A., 1984, p. 1).

⁵⁶ Os documentos que registram as intervenções do NO+ estão compilados em: http://www.archivosenuso.org/cada-accion/no#viewer=/viewer/95%3Fas_overlay%3Dtrue&js= acesso em 12 de abril de 2022.

da ditadura militar. No entanto, para alcançar esse grande objetivo, a sociedade não se restringiu em escrever *NO+ Dictadura*, uma vez que a proposta era mais ampla. A estratégia adotada foi a exposição do seu funcionamento, escancarando as atrocidades que alicerçavam o regime, tornando público o seu sistema de violações. Expor abertamente os seus crimes e a sua cruel estrutura de repressão era uma tática que legitimava as reivindicações populares. Ao mencionar abertamente as violações praticadas pelo regime, as intervenções incitavam as pessoas a refletir sobre práticas de repressão que foram sistematicamente silenciadas. A menção pública desses crimes evidenciava uma realidade ocultada, ativando um posicionamento e gerando, conseqüentemente, um engajamento popular.

As paredes e os muros deram voz à população e se tornaram um suporte político para as suas denúncias. A multiplicidade de mensagens evidenciava a massiva participação da sociedade para exigir o fim da tortura, dos desaparecimentos, da censura e do exílio forçado praticados pela ditadura militar. As técnicas empregadas para a realização das intervenções eram estratégicas, uma vez que o grafite e a pichação são linguagens artísticas historicamente comprometidas com os protestos, atuando ativamente na luta contra a opressão e contra a dominação. Além disso, o grafite e a pichação ainda se destacam pois são linguagens acessíveis à população, tanto na aquisição do material quanto na utilização. Foi por meio dessas linguagens rebeldes que o *NO+* abriu espaço para a população expor aquilo que não suportava mais e que queria dar um fim. A cumplicidade do grafite e da pichação com as lutas sociais e com a reivindicação de direitos lhes conferia um status de arte revolucionária e, portanto, subversiva, já que questionava a ordem vigente. Devido ao seu caráter rebelde e marginal associado à simplicidade dos materiais empregados, essas linguagens são consideradas periféricas pois se distanciam dos materiais nobres que fundamentam a tradição artística. O distanciamento da arte culta era programado e desejado pelo coletivo, uma vez que, sobretudo naquele momento, “o culto representava a cultura oficial e repressiva” (NEUSTADT, 2001, p. 36) a qual estava sob domínio militar. Portanto, nota-se nas intervenções a oposição tanto ao regime quanto às vertentes artísticas por ele defendidas e disseminadas.

As produções burlavam o domínio militar que pairava sobre a cidade e proibia o uso dos seus espaços, os quais foram clandestinamente reconquistados e se tornaram dispositivos de resistência. A conquista dos espaços públicos cumpria com

o objetivo dos membros do C.A.D.A., pois as intervenções foram pensadas para ocupar a cidade como suporte artístico a fim de reconquistar o domínio desse espaço que havia sido tomado pelos militares desde o dia do golpe através da imposição do toque de recolher. Havia um anseio coletivo em retomar os espaços públicos, pois eles eram suportes essenciais na luta pela redemocratização.

A maior parte das ações ocorria espontaneamente em locais aleatórios que concentravam um grande trânsito de pessoas. No entanto, algumas das intervenções desenvolvidas diretamente pelos integrantes do C.A.D.A. foram realizadas em locais públicos específicos, cujo valor simbólico e histórico alavancaria a potencialidade da obra. Como é o caso da interferência realizada em 1983 nas margens do Río Mapocho, afluente que atravessa longitudinalmente a cidade de Santiago. O trabalho apresentado nas proximidades do rio se destacou ao propor um cruzamento entre o textual e o visual, uma vez que ao invés do NO+ ser completado com uma palavra, o emblema foi arrematado por uma imagem, a qual pode ser interpretada de diversas maneiras, apontando para o mesmo sentido, como pode ser observado na imagem 11.



Imagem 12: C.A.D.A. NO+ 1983: rio Mapocho, Santiago. Fotografia: Jorge Brantmayer.

Fonte: (NEUSTADT, 2001).

Essa intervenção ocorreu na grade de contenção do Rio Mapocho e era composta por quatro rolos de papel estendidos formando um enorme cartaz que mostrava a insígnia NO+ junto da representação gráfica de uma mão empunhando um revólver. O emblema NO+ acrescido da imagem de uma pistola suscitava leituras como *NO+ Armas*, *NO+ violência* ou *NO+ Mortes* e assim por diante. A imagem da arma presente no cartaz era um símbolo que suscitava diversas interpretações, todas relacionadas à violência e à repressão, podendo ser compreendida genericamente como uma reivindicação pelo fim da violência perpetrada pela ditadura.

A execução dessa obra foi audaciosa, visto que foi efetuada em plena luz do dia, à vista de todos. A soma do NO+ com a imagem de um revólver empunhado resultava em um ato de rebeldia o qual ao mesmo tempo que produzia resistência também induzia à resistência pois atraía a atenção dos transeuntes, os quais eram atravessados – e possivelmente influenciados – pelos atos de oposição. A inserção dessa imagem ativou a reflexão e estimulou mais pessoas a aderirem à luta contra a violência, pedindo, por conseguinte, o fim do regime militar. O caráter subversivo do cartaz alterou a ordem do local, chamando atenção da população que se agrupava para observar a intervenção, até que alguns momentos depois o cartaz foi retirado por dois policiais. A curta permanência do cartaz foi amplamente registrada em vídeo pela cineasta Gloria Camiruaga⁵⁷ e em fotografias através das lentes de Jorge Brantmayer.

A escolha das margens do Rio Mapocho para abrigar essa intervenção foi estratégica e política, pois desde a consumação do Golpe de Estado “o rio Mapocho começava a amanhecer cheio de cadáveres e com suas águas manchadas de sangue, das feridas mortais da democracia chilena” (SADER, 1984, p. 36). As forças repressivas utilizaram o leito do rio Mapocho para desovar centenas de corpos dos presos, os quais se tornariam desaparecidos. É importante ressaltar que, durante o governo da UP, os muros ao redor das margens do rio foram cobertos por pinturas murais representando a história do *Movimiento Obrero Chileno* e do Partido Comunista que, após a ascensão de Pinochet, foram cobertas com tinta cinza (ERRÁZURIZ, QUIJADA, 2012, p. 15). A ditadura atuou nas margens do rio com a intenção de apagar a herança do governo anterior e a desova de cadáveres serviu

⁵⁷ O vídeo pode ser conferido no seguinte link: http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/3%3Fas_overlay%3Dtrue&js= acesso em 19 de abril de 2022.

para transformar o significado desse lugar, aquilo que era símbolo de um governo, transformou-se em símbolo de morte daqueles que o defendiam. Após ser o cenário de uma sequência de execuções e desaparecimentos, o Mapocho se tornou um lugar emblemático, um símbolo do sistema repressivo, o qual fazia referência ao desaparecimento daqueles que foram perseguidos pelo regime. No entanto, a partir da intervenção do C.A.D.A. o local foi transfigurado, transformando-se em um símbolo de resistência contra as violências praticadas e de esperança rumo à democracia.

O NO+ foi plenamente apropriado pela população, que passou a utilizá-lo publicamente na forma de cartazes durante as manifestações para mostrar a sua insatisfação perante a violência, as injustiças sociais e às políticas da ditadura. A partir das jornadas de protesto de 1983 o emblema foi absorvido pela comunidade, que o transformou em uma matriz através da qual se ativavam atos de protesto, marchas, denúncias, escrituras e cartazes (ELTIT, 2012, p. 49). O NO+ se tornou um elemento imprescindível na luta pela democracia, estando presente em todas as grandes manifestações. Com o passar do tempo o C.A.D.A. se dissipou devido a divergências ideológicas, até que no ano de 1985 o grupo se separou definitivamente. O término do coletivo não impactou, de nenhum modo, na utilização do NO+, pois além do grupo não possuir o controle do emblema, o mesmo já havia se tornado um símbolo público e independente, sendo administrado e guiado pelas demandas populares.

A dimensão do NO+ ultrapassou as expectativas dos artistas, uma vez que a obra se tornou plenamente autônoma, estando a serviço da comunidade. O NO+ pode ser considerado como o mais importante slogan na luta antiditatorial e, pela sua importância política, é importante salientar que foi através de linguagens artísticas engajadas associadas às demandas e à expressão popular que o NO+ se converteu em um dispositivo de ativismo político, o qual reunia mensagens que “apontavam ao fim da ditadura, à denúncia dos crimes de Estado, às incessantes perseguições e torturas” (ELTIT, 2012, p. 48). O sucesso do símbolo se deve a sua simplicidade, a força política e a pluralidade de manifestações que o mesmo insígnia consegue reunir.

Ao longo da década de 1980 o NO+ foi amplamente utilizado em manifestações políticas, sendo apropriado e reativado por distintos movimentos sociais, como é o caso do *Mujeres por la Vida*. Com o término do C.A.D.A. as artistas Diamela Eltit e Lotty Rosenfeld integraram o *Mujeres por la Vida*, coletivo feminista que reivindicava direitos sociais e humanos através de manifestações e intervenções que se

associavam à luta antiditatorial (NEUSTANDT, 2001). Esse grupo, fundado no marco dos protestos de 1983, buscava evidenciar a presença da mulher na vida política, dando-lhe um local de fala em meio a um sistema político patriarcal a fim de destacar a importância e o papel feminino/feminista na luta pela redemocratização. Com a participação de Eltit e Rosenfeld, o coletivo se apropriou do NO+ e adicionou uma perspectiva de gênero para evidenciar também aquilo que não era mais suportável no regime patriarcal. Destaca-se, portanto, a maleabilidade política do NO+, o qual pode se adequar conforme os anseios da população, não se restringindo a luta democrática, uma vez que se trata de um símbolo aberto, que está à disposição das lutas sociais de diversas ordens. De acordo com Fernanda Carvajal (2013, p. 95) o NO+ possui uma “socialização de uso polissêmico dos signos disseminados pelo C.A.D.A.”, o qual é capaz de congrega muitas vozes e de atender a reivindicações de diversos setores.

A ebulição das manifestações contra a ditadura se espalhou pela década de 1980, alcançando seus objetivos concretamente a partir de 1988, quando foi instaurado o plebiscito que decidiria pela manutenção de Pinochet na presidência do país, ou que pediria a sua saída, para logo serem convocadas eleições diretas. Em fevereiro de 1988 os partidos de esquerda, centro-esquerda e centro, que eram oposição ao regime se reuniram para projetar os cenários do plebiscito e, visando dar um fim à ditadura, decidiram agrupar-se sob a coalizão *Concertación de Partidos por el NO*, uma vez que, no plebiscito, a opção *NO* significava a escolha pelo fim da ditadura. De fevereiro a novembro de 1988 houve uma intensa campanha a favor do NO, a qual se apropriou da popular insígnia NO+ criada pelo C.A.D.A. A equipe de publicidade da *Concertación* replicou de diversas formas o NO+ como slogan antiditatorial de campanha política.

Durante a transição, o NO+ foi reapropriado de diversas maneiras. Através do *Mujeres por la Vida*, Lotty Rosenfeld e Diamela Eltit propuseram a ampliação da consígnia NO+, criando o NO+ *porque SOMOS+*, assim, o + é utilizado tanto como uma forma de dizer *basta*, como também é utilizado a fim de explicitar a magnitude da força de rechaço majoritário à ditadura (CARVAJAL, *ibidem*). Desde a sua criação o NO+ esteve presente na luta política como um símbolo que uniu as pessoas e resgatou a sua capacidade de reivindicação e de resistência às imposições do regime. O símbolo foi amplamente utilizado para referenciar o NO do plebiscito que tiraria

Pinochet da presidência e apareceu em diversas manifestações antes e durante a apuração dos votos, como pode ser visto na imagem abaixo.



Imagem 13: C.A.D.A., “NO+”, 05 de octubre de 1988: triunfo del Plebiscito, Plaza Italia, Santiago. Foto: Helen Hinges.

Fonte: (NEUSTANDT, 2001, p. 163).

Após meses de manifestações da oposição, o plebiscito de 1988 resultou na vitória do NO com 56% dos votos válidos, explicitando o rechaço da população ao governo de Pinochet. O plebiscito de 1988 colocou fim à pretensão de projetar a ditadura legal e *democraticamente* através de um regime autoritário, como previsto na Constituição de 1980 através do projeto de Augusto Pinochet de se manter no poder para garantir a transição da ditadura militar a um regime autoritário (GARRETÓN, 1991, p. 3). Diante da derrota do governo militar, o plano de redemocratização propunha, através da constituição, a convocação de eleições diretas para presidente, senadores e deputados no ano seguinte.

Na eleição de 1989 concorreram três candidatos ao cargo de presidente e a disputa esteve concentrada entre o candidato da *Concertación*, Patricio Aylwin, ex-presidente do Senado, e Hernán Büchi, ex-ministro da Fazenda durante a ditadura. Büchi era intimamente “ligado ao regime militar e, portanto, constituía a *direita herdeira* deste regime” (GARRETÓN, 1991, p. 4). Na verdade, Büchi era o único candidato da direita, salientando assim a estreita relação dos partidos de direita com a ditadura, visto que o seu único candidato era aquele que daria continuidade às políticas instituídas pelo regime. Ao final do dia 14 de dezembro de 1989 a apuração dos votos revelou o candidato da *Concertación*, Patricio Aylwin, como o novo presidente do Chile, sendo o primeiro civil a assumir o cargo mais alto do país após o regime pinochetista.

A vitória da oposição colocou um fim ao período mais sanguinário da história chilena. A posse de Aylwin, em março de 1990, representou o retorno da soberania da população, que se tornou novamente capaz de escolher os seus representantes. Depois de longos 17 anos, o Chile conquistava outra vez a sua liberdade política e social. A mudança de um governo ditatorial para um democraticamente eleito é um marco na história de qualquer nação, e essa transição requer um grande esforço do novo governo para se livrar da herança ditatorial a fim de readequar o país aos caminhos democráticos. A maior parte dos países que esteve em situação semelhante teve que fazer uma série de adaptações políticas e governamentais para assegurar a estabilidade do novo regime. O Chile inaugurava uma nova época de sua história, no entanto a transição ocorreria de maneira bastante singular, completamente diferente de outros países que também passaram pelo processo de redemocratização.

A Constituição promulgada em 1980 pelo governo de Pinochet projetava todo o plano de transição à democracia ao mesmo tempo que dava garantias legais aos militares e defendia os seus interesses. Então, para alcançar uma democracia plena seria necessário elaborar uma nova constituição, como ocorreu no Brasil que, findo o período ditatorial em 1985, convocou uma Assembleia Constituinte no Congresso para redigir uma nova Constituição, a qual foi promulgada em outubro 1988. Apesar do exemplo brasileiro, o Chile manteve a Constituição de 1980, a qual está vigente

até a presente data⁵⁸, sendo alvo de diversas críticas desde a época da redemocratização.

Mesmo após a posse de Patricio Aylwin como presidente, percebem-se diversos resquícios da ditadura militar que se distanciam dos governos democráticos, uma vez que a transição democrática do Chile “seguiu um caminho de reforma de acordo com a institucionalidade estabelecida pelo regime militar” (HUNEEUS, 2014, p. 155), o qual se perpetrou no poder pelas entrelinhas. A começar pela continuação da Constituição de 1980, a qual beneficia o setor militar e que inviabiliza o jogo político de forma totalmente democrática, uma vez que, de acordo com o artigo 8 eram inconstitucionais e estariam proibidos aqueles partidos cuja ideologia estivesse fundamentada na luta de classes (CHILE, 1980, p. 9).

A continuidade das políticas e das influências da ditadura não terminam por aí. Devido às tratativas da transição democrática, a Constituição previa que Augusto Pinochet se mantivesse como Comandante em Chefe das Forças Armadas até o ano de 1998. O texto ainda exigia que algumas cadeiras do Senado estivessem reservadas a ex-membros de alto escalão do governo, além de promulgar a existência do cargo de Senador Vitalício, o qual era destinado aos ex-presidentes que cumpriram um mandato de ao menos seis anos (CHILE, 1980). Assim, após deixar o comando das Forças Armadas, Pinochet poderia assumir o cargo de Senador Vitalício, o qual foi criado pelo seu próprio governo. A influência remanescente da ditadura é decorrente das disposições constitucionais e dos acordos para a transição, os quais

⁵⁸ Atualmente o Chile vive um imbróglio quanto à sua Constituição. Em 2018 no fim de seu mandato presidencial, Michelle Bachelet iniciou as tratativas para propor a redação de uma nova Constituição para o Chile. O processo foi levado a diante em 2019 pelo então presidente Sebastián Piñera – após ter sido pressionado por manifestações populares, as quais ficaram conhecidas como *Estallido Social*, nessas manifestações os cartazes com o emblema NO+ foram novamente utilizados – passando pela aprovação do Senado e do Congresso Nacional, para posteriormente em 2020 ser votada pela população através de um plebiscito nacional, o qual obteve 78,27% de votos favoráveis para a redação de uma nova Constituição. A nova Carta Magna foi redigida através de uma *Convención Constitucional*, a qual operou durante um ano, de 04 de julho de 2021 a 04 de julho de 2022, quando entregou o texto final, denominado de *Propuesta de Constitución Política de la República de Chile*. Destaca-se na proposta apresentada: o reconhecimento da legitimidade dos povos indígenas e de seus direitos, a paridade de gênero e a autonomia quanto às questões relativas à reprodução e à sexualidade, a valorização da consciência ecológica (CHILE, 2022). A proposta da nova constituição previa a ruptura com a doutrina neoliberal que guia a Constituição de 1980, uma vez que o papel do Estado seria ampliado para atender às necessidades sociais da população. O projeto da nova Carta Magna foi rejeitado em plebiscito em 2022. Atualmente um novo processo foi aberto para substituir a Constituição herdada do regime pinochetista.

evidenciam os planos dos militares em cercear e controlar – direta e indiretamente – a atuação dos governos posteriores.

O sociólogo Manuel Garretón (1991, p. 3) afirma que após a eleição de Aylwin, Pinochet e um grupo do Exército traçaram uma estratégia, por um lado para manter a autonomia corporativa e de influência política dos militares no regime futuro e, por outro lado, para institucionalizar a maior quantidade de enclaves autoritários que projetem o regime militar nos futuros governos democráticos, com a especial atenção de tornar a atuação do primeiro governo extremamente difícil, influenciando assim no seu rápido desgaste. A grande influência do setor militar no governo de Aylwin prova que o fim da ditadura foi alegórico, uma vez que a sua influência permanecia mesmo na democracia. Deste modo, torna-se importante perceber que a ditadura chilena não se dissolveu e nem caiu, pelo contrário, ela se legitimou através das estruturas econômicas, sociais e jurídicas do regime para perpetuar as engrenagens escondidas da máquina ditatorial (NEUSTADT, 2001, p. 12).

Por essa razão Carlos Huneeus (2001, p. 155) afirma que a democracia instituída no Chile a partir de 1990 não é uma democracia plena, mas uma “democracia semi-soberana, com recursos institucionais e acordos de elite que limitam a autoridade do governo e do Congresso”. Apesar da conquista do voto direto e do reconhecimento das eleições que empossaram Aylwin, o Chile não se tornou um país plenamente democrático, pois vivia uma ilusão de democracia, já que o novo governo estava imobilizado pela estrutura ditatorial. Conseqüentemente, o processo de transição democrática não estaria concluído, mas continuaria em curso até que o país se tornasse de fato soberano, até que os enclaves autoritários fossem superados. Portanto, o período de transição rumo à democracia iniciado com o plebiscito de 1988, não se finda em 1990 com a eleição de Aylwin, pois o que ocorre é simplesmente uma transição de poder, na qual a presidência dos militares passa para um civil, permanecendo os enclaves que prolongam o governo anterior, de modo que o processo de transição total não tenha sido plenamente finalizado.

O período abarcado pela transição democrática é complexo e não está bem definido pois não há consenso entre os estudiosos, visto que a influência da ditadura militar ultrapassou o término oficial do regime. Assim, teóricos como Peter Siavelis (2009, p. 5) consideram que

A transição chilena começa com o plebiscito de 1988 e termina no ano de 2005 com as reformas da Constituição de Pinochet que eliminam a maior parte dos elementos não-democráticos da Constituição. Depois dessas reformas, o Chile finalmente encontrou as normas básicas da democracia estabelecidas por Linz e Stepan, uma vez que os poderes Executivo, Legislativo e Judiciário desenvolvidos pela nova democracia já não têm que compartilhar o poder com outros órgãos de *jure* (SIAVELIS, 2009, p. 5, tradução minha)⁵⁹.

O período de transição ainda pode ser ampliado após as modificações realizadas em 2005 pelo presidente Ricardo Lagos no texto constitucional, estendendo-se até a morte de Pinochet no ano de 2006. No entanto, a etapa de transição pode ser ainda mais longa, podendo estar, inclusive, inconclusa. Conforme Diamela Eltit, (2012, p. 49): “No ano de 1999, o Chile começou o caminho de transição rumo à democracia que segue em curso até hoje devido às leis que permanecem implantadas devido ao pinochetismo”. Para a escritora, a transição ainda não está concluída, uma vez que o processo de redemocratização total somente se alcançaria com a substituição da constituição redigida sob a tutela do regime militar, sendo necessária, portanto, a promulgação de uma nova constituição democrática, processo que está novamente em trâmite neste ano de 2023.

O longo processo político de transição foi estrategicamente elaborado e conduzido pelos militares a fim de garantir a sua proteção e para defender o cumprimento dos seus interesses, destacando-se a defesa da doutrina neoliberal e a imunidade dos militares que atuaram na ditadura. A democracia inaugurada no Chile em 1990 se distancia da redemocratização vivenciada pelos seus vizinhos, os quais emplacaram novas constituições e ejetaram os militares da vida política. A continuação da estrutura militar na democracia chilena faz com que não ocorra de fato uma transição democrática. O sociólogo Thomás Moulian (1997, p. 145) compreende o processo de transição democrática do Chile como um transformismo, em suas palavras:

Chamo “transformismo” o longo processo de preparação, durante a ditadura, de uma saída da ditadura, destinada a permitir a

⁵⁹ Conforme o texto original: “la transición chilena comienza con el plebiscito de 1988 y termina en el 2005 con las reformas a la constitución de pinochet que eliminan la mayor parte de los elementos no democráticos de la constitución. después de estas reformas, chile finalmente encontró las normas básicas de la democracia establecidas por Linz y stepan, dado que “los poderes ejecutivo, Legislativo y Judicial generados por la nueva democracia” ya no tienen que “compartir el poder con otros órganos de jure” (SIAVELIS, 2009, p. 5).

continuidade de suas estruturas básicas sob outra roupagem política, das vestimentas democráticas. O objetivo é o *gatopardismo*, transformar para permanecer. Chamo “transformismo” às operações que no Chile atual se realizam para garantir a reprodução da “infraestrutura” criada durante a ditadura, despojada de suas formas incômodas e prejudiciais e da superestrutura brutal de então. O “transformismo” consiste em uma alucinante operação de perpetuação que se realizou através da mudança de Estado. O qual se modificou em vários sentidos muito importantes, mas que manteve inalterado um aspecto substancial. Muda o regime de poder, se passa de uma ditadura a uma certa forma de democracia e mudam os agentes políticos nos postos de comando do Estado. No entanto, não há uma mudança no bloco dominante ainda que se modifique o modelo de dominação (MOULIAN, 1997, p. 145, tradução minha)⁶⁰.

De acordo com as ideias de Moulian, não há uma transição de fato, uma vez que a ditadura apenas troca de roupa e assume as vestimentas da democracia, evidenciando que o Chile não seja regido por uma democracia de fato, mas por uma ditadura travestida de democracia. Apesar da continuidade da influência da ditadura no novo governo, o seu poder repressivo foi quase totalmente neutralizado. No entanto, as intervenções de Pinochet – enquanto Comandante em Chefe das Forças Armadas e posteriormente como Senador Vitalício – na ordem política eram constantes. Cabe destacar que as intervenções não se limitavam a Pinochet, mas a toda a esfera das Forças Armadas, visto que “gozavam de uma amplíssima autonomia, que permitiu uma subordinação relativa à autoridade civil, limitando – inclusive – o poder do Presidente da República” (HUNEEUS, 1991, p. 239). A manutenção de Pinochet na esfera política e a autonomia das Forças Armadas ocasionou uma série de manifestações populares que pediam o afastamento de Pinochet do novo governo e, posteriormente, o seu julgamento, bem como pediam a restrição da autonomia das Forças Armadas.

⁶⁰ Conforme o texto original: Llamo «transformisio» al largo proceso de preparación durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas. El objetivo es el ‘gatopardismo’, cambiar para permanecer. Llamo ‘transformismo’ a las operaciones que en el Chile Actual se realizan para asegurar la reproducción de la ‘infraestructura’ creada durante la dictadura, despojada de las molestas formas, de las brutales y de las desnudas ‘superestructuras’ de entonces. El transformismo consiste en una alucinante operación de perpetuación que se realizo a través del cambio del Estado. Este se modificó em varios sentidos muy importante, pero manteniendo inalterado un aspecto sustancial. Cambia el régimen de poder, se passa de una dictadura a una forma de democracia y cambia el personal político en los puestos de comando del Estado. Pero no hay un cambio del bloque dominante pese a que sí se modifica el modelo de dominación (MOULIAN, 1997, p. 145).

Apesar da continuidade da influência militar na política, durante a década de 1990 percorreu-se um caminho muito importante rumo à democracia, a qual foi fortificada paulatinamente através da exclusão dos enclaves autoritários remanescentes. O fim do governo militar e a posterior redemocratização do país foram conquistas coletivas da luta política e das manifestações populares, as quais foram fortemente influenciadas pelas intervenções artísticas do NO+, idealizadas pelo CADA. A intervenção que se originou como uma ação artística se tornou o slogan mais potente da luta antiditatorial e o seu sucesso se deve porque o NO+ dava voz diretamente aos manifestantes, não se vinculando a movimentos partidários, e nem sendo uma manifestação controlada ou preconcebida, desse modo o NO+ se vinculava somente com o poder popular. A população se apoderou do NO+, o qual operava livremente conforme o anseio individual e que, quando exposto, ecoava através da voz do coletivo. Justamente por ser autônomo e dissociado de um movimento político/ideológico o NO+ conseguiu aglutinar e mobilizar pessoas de diferentes esferas políticas para conquistar um único objetivo: o fim da ditadura.

Em meio a uma enorme luta, foi através das intervenções do NO+ que a voz das pessoas ecoou e conquistou espaço político, de modo que as paredes da cidade se tornaram suportes para denunciar abertamente os diversos crimes praticados pelos militares através das inscrições *NO+ Tortura*, *NO+ Desaparecidos*, *NO+ Censura*, as quais também apareciam em cartazes durante as manifestações. Ao expor o *modus operandi* do regime a população não pediu simplesmente o seu fim, mas explicitou os crimes cometidos com a finalidade de mostrar aquilo que era ocultado na tentativa de abrir os olhos dos desacordados para incentivar a sua adesão à resistência.

Através de uma simples frase incompleta o C.A.D.A. produziu um levante popular que teve papel fundamental na implosão dos alicerces da ditadura. A dimensão alcançada pelas intervenções do NO+ não havia sido prevista pelo coletivo e o NO+ se tornou um slogan nacional de resistência, um símbolo da luta democrática que ultrapassou o período de atividade do coletivo. No entanto, a própria intenção do C.A.D.A. era que o NO+ estivesse plenamente a serviço contra a ditadura, de modo que, na convocatória de 1984 os artistas afirmam: “Este trabalho de arte se iniciou a partir do décimo ano da ditadura militar, e o manteremos até que esta cesse” (C.A.D.A., 1984, p. 143).

O NO+ adquiriu autonomia e superou a tutela e a existência do coletivo desde o momento em que foi apropriado pela população. Nessa conformidade, a artista e escritora Diamela Eltit (2012, p. 48) admite que já em 1983 o NO+ se emancipou da esfera artística da qual havia emergido, de modo que não era possível reivindicar a sua autoria e nem exercer controle sobre as intervenções populares. Para os artistas, mais importante do que reivindicar a autoria do projeto, era implantar na paisagem santiaguina e no cotidiano das pessoas uma insígnia subversiva que, quando ativada pela população, tivesse a capacidade de levantar reflexões para incentivar a luta política pela democracia.

A magnitude dessa série de intervenções foi tão significativa para a população chilena que o NO+ continua sendo utilizado em manifestações políticas. Após uma pausa, o emblema foi reativado em 2011 durante o *Estallido Social Estudiantil*, quando as ruas foram tomadas por estudantes que empunhavam cartazes com a insígnia NO+ para reivindicar a democratização do sistema educativo e político-econômico a fim de frear a ambição pelo lucro descontrolado existente nas instituições educativas (ELTIT, 2012, p. 49). O principal objetivo dos protestos era acabar com a mercantilização da educação, reivindicando uma transformação no sistema educacional, o qual é uma das heranças da doutrina neoliberal instituída pelo regime militar.

A recuperação do NO+ em manifestações contemporâneas prova a autonomia e a relevância do emblema, o qual se consagra como atemporal e plural. O texto aberto faz com que o seu significado e o seu sentido não sejam pré-determinados, evidenciando a abrangência da proposta. Essa maleabilidade permite que o NO+ continue sendo relevante na luta por direitos políticos e sociais. O NO+ se destaca pela sua pluralidade e pela sua capacidade de abrigar diversas demandas em um único emblema, assim o NO+ se destaca como um “signo político aberto e difuso, sintético e articulador de uma polifonia de desejos” (CARVAJAL, 2011, p 100). No decorrer das três últimas décadas o emblema foi constantemente apropriado e ressignificado para atender às demandas populares. Desde a sua concepção o NO+ se destacou pela sua capacidade de construir um diálogo com a população a fim de impulsionar a redemocratização através da manifestação e da luta política. A recorrência deste emblema em 39 anos faz com que ele não se delimite a uma causa específica, visto que o NO+ se inscreveu no imaginário de social dos manifestantes chilenos e a sua utilização ultrapassa o regime e a luta antiditatorial. O NO+ se

amplifica para atender a outras manifestações e, assim, se posiciona como um símbolo popular de luta política de ontem, de hoje e de amanhã.

1.5 Passar a história a limpo: os relatórios Rettig e Valech

A vitória de Patricio Aylwin nas eleições presidenciais de 1990 foi um marco para a democracia chilena. Apesar de todos os enclaves autoritários herdados da ditadura, em menos de um mês após ser eleito o presidente Aylwin decretou a instituição de uma comissão nacional da verdade com a finalidade de investigar as violações aos direitos humanos e os assassinatos cometidos pelo governo de Pinochet entre 1973 e 1990. A comissão foi presidida pelo jurista Raúl Rettig e sua instauração foi decretada sem que Pinochet fosse consultado, o que gerou tensão entre Pinochet e seus militares com o governo recém-eleito (HUNEEUS, 2014, p. 129).

O relatório da *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, popularmente conhecido como *Informe Rettig*, foi elaborado em pouco menos de um ano e reuniu numerosas informações sobre a violação de direitos humanos durante o regime com base em depoimentos das vítimas e de arquivos documentais, dentre eles o arquivo da *Vicaria Solidaridad* pertencente à Igreja Católica. Ainda no cargo de Chefe das Forças Armadas, Pinochet tentou, de todas as formas, barrar o avanço da comissão, interferindo em investigações e ameaçando os seus membros. A sua intervenção política comprovava que a ditadura militar não estava totalmente superada. Apesar das diversas tentativas de Pinochet em barrar o trabalho investigativo, em princípios de 1991 a comissão apresentou o texto inicial ao presidente Aylwin. O documento é composto por três tomos que totalizam pouco mais de mil páginas, nas quais descreve-se com riqueza de detalhes os métodos empregados pelo regime militar para perseguir, torturar e assassinar opositores, bem como evidenciou os métodos utilizados pelo governo para garantir a impunidade após o término do regime, que nada mais era do que a Lei de Anistia promulgada em 1978.

Embora o relatório reunisse diversos dados baseados em provas, não havia a possibilidade de indiciar e julgar os culpados, em primeiro lugar porque suas identidades foram mantidas no anonimato e em segundo lugar devido às barreiras

impostas pela Lei de Anistia. Nesse sentido, é possível perceber que as comissões da verdade foram organizadas com a finalidade de realizar uma mediação entre as comunidades de memória e as novas gerações, elaborando narrativas que consolam, sacralizam, e reconhecem as vítimas, mas que simultaneamente culpam e ocultam os perpetradores (JARA, 2020, p. 256). O relatório se focava então em evidenciar o processo de atuação do regime, sem identificar ou punir os autores dos diversos crimes. De qualquer modo, a publicação de um relatório dessas dimensões indicava o anseio em trilhar caminhos democráticos reconhecendo o seu passado traumático. Ainda que o relatório não tenha conseguido culpabilizar os responsáveis pelos crimes, ele permitiu a criação de uma série de medidas de reparação simbólica às vítimas do regime e seus familiares.

O *Informe Rettig* destacou-se pela agilidade em que foi confeccionado e pelo compromisso assumido com a memória e com a justiça por parte do novíssimo governo. A confecção de um documento deste calibre resulta em um relato oficial acerca da violência de Estado promovida pela ditadura, o qual possui plena validade pois foi redigido sob a égide da democracia. Assim que foi empossado o presidente

Mostrou a sua visão ao tomar a decisão [de instituir uma comissão da verdade], porque considerou uma exigência ética para a nova democracia estabelecer a verdade sobre as violações dos direitos humanos cometidos pelo regime militar, pois estimou que não haveria bases sólidas se não se reconhecesse a magnitude da violência exercida pelo regime anterior (HUNEEUS, 2014, p. 130, tradução minha)⁶¹.

A comissão responsável pelo relatório assumiu o compromisso de investigar principalmente as violações de direitos humanos gravíssimas que, em geral, resultaram em mortes, desconsiderando assim os demais relatos. Por conta disso o Informe Rettig foi criticado por não incluir os casos de prisioneiros políticos que sobreviveram, sendo um assunto que é considerado pendente pelos grupos de direitos humanos (HINER, 2009, p. 63). Além disso, o documento apresenta outras lacunas, como a ausência de análise sobre a violência de gênero e a homofobia. Ainda que as minorias sexuais tivessem prestado depoimentos à comissão acerca da

⁶¹ Conforme o texto original: “Aylwin mostró visión al tomar esta decisión, porque consideró una exigencia ética para la nueva democracia establecer la verdad de las violaciones a los derechos humanos cometidos por el régimen militar, porque estimó que no tendría bases sólidas si no se reconocía la magnitud de la violencia ejercida por el régimen anterior” (HUNEEUS, 2014, p. 130).

violação de seus direitos os seus relatos eram vistos como de segunda ou terceira categoria, sendo classificados como incertos, sem provas, menos importantes e logo eram desclassificados (ROBLES, 2001, p. 26). Portanto, apesar do relatório se constituir em um importante documento histórico ele resulta incompleto e inacessível, visto que ele não se tratava de um documento de livre acesso.

Diferentemente do que ocorreu na Argentina, onde o *Informe Nunca Más* se converteu em uma publicação de grande venda, impulsionando um julgamento contra as Juntas, no Chile, o Informe Rettig teve uma edição limitada, circulou em comunidades reduzidas e só foi distribuído ao público de forma fragmentada, através de trechos veiculados por jornais locais (JARA, 2020, p. 252, tradução minha)⁶².

Em vista disso, nota-se que o novo governo à medida que se empenhava para oficializar essa história também se empenhava para restringir a sua circulação para evitar conflitos com as Forças Armadas. Essa situação se evidencia através da fala pública de Aylwin ao receber o relatório: sobre a base da verdade “busca-se a justiça na medida do possível” (AYLWIN apud HUNEEUS, 2014, p. 131). O comentário do presidente mostra que apesar de toda a documentação reunida pelo relatório Rettig o governo não estaria disposto a impulsionar um julgamento aos militares. Esse posicionamento também pode ser percebido no próprio título do relatório através da inserção do termo *reconciliación*, dando a entender que o relatório daria um ponto final na história, como se fosse possível a reconciliação entre torturados e torturadores.

Diante das diversas lacunas e pendências presentes no Informe Rettig, no ano de 2003 o presidente Ricardo Lagos determinou a criação de uma outra comissão presidida por Sergio Valech, bispo católico que foi um ativo defensor dos direitos humanos durante o regime militar. O trabalho da comissão destinava-se a enfatizar as lacunas deixadas pelo relatório anterior, resultando em dois documentos popularmente conhecidos como *Informe Valech I* e *Informe Valech II*, datados respectivamente do ano 2004 e 2010. O relatório Valech se destacou por incluir vítimas de tortura e de encarceramento político, permitindo expressar de maneira mais fidedigna a magnitude do impacto da ditadura no cerne social; o documento de 2004

⁶² Conforme o texto original: “Pero a diferencia de Argentina, donde el Informe Nunca Más se convirtió en una publicación de gran venta e impulsó el juicio contra las Juntas, en Chile, el Informe Rettig tuvo una edición limitada, circuló en comunidades reducidas y solo fue distribuido al público de forma fragmentada, a través de insertos en un periódico local” (JARA, 2020, p. 252).

listou mais de trinta mil vítimas, aumentando para quarenta mil após a sua reabertura em 2010 (JARA, 2020, p. 253).

O relatório Valech reuniu informações extremamente detalhadas sobre as práticas de violação dos direitos humanos, analisando os grupos que foram vitimados e destacando o tipo de violência aplicado a cada grupo. Em suas páginas é possível perceber a inclusão de uma análise de gênero quanto à violência praticada contra às mulheres, a qual é debatida no subcapítulo *Violencia sexual contra las mujeres* do capítulo 5. Além disso, o capítulo 7 se dedica a esmiuçar o perfil das vítimas, elencando-as através do sexo, da faixa etária, da escolaridade, da atividade laboral, da filiação partidária, entre outros, ignorando completamente critérios como orientação sexual e raça. Apesar do avanço notado através da inclusão da análise de gênero, o relatório Valech, assim como Rettig, não contempla – de nenhum modo – uma análise das violações cometidas contra a comunidade LGBT. Neste aspecto, a pesquisadora Hillary Hiner faz uma constatação acerca da inclusão/exclusão das mulheres nos relatórios, a qual também pode ser aplicada para compreender a exclusão da violência sofrida pelos homossexuais em ambos os relatórios:

A primeira razão é que a *Comisión Nacional da Verdad y Reconciliación* é uma comissão claramente mais conservadora, de maneira que uma perspectiva de gênero não se enquadraria nem com a política de seus membros e nem com o contexto sócio-histórico (HINER, 2009, p. 65, tradução minha)⁶³.

Portanto, pode se constatar que a homossexualidade não foi incorporada como categoria de análise pois ela também não se adequava ao paradigma vigente, nem para a comissão e tampouco para a sociedade. De qualquer modo, sempre haverá lacunas, revisões e ampliações, visto que a história é construída e reconstruída permanentemente.

Os relatórios produzidos na década de 1990 e nos anos 2000 se constituem como documentos de um valor histórico ímpar que possibilitaram visualizar minuciosamente o modo como o regime militar se firmou no poder e como operou na prática da tortura, na perseguição, na violação dos direitos humanos. Além disso,

⁶³ Conforme o texto original: “La primera es que la Comisión Nacional de la Verdad y Reconciliación es una comisión claramente más conservadora, por lo que una perspectiva de género no cuadraba ni con la política de sus miembros ni con su contexto sócio-histórico” (HINER, 2009, P. 65)

possuem um peso enorme na história do país, pois, como documentos estatais, os relatórios chancelam de maneira pública e aberta a existência de uma sistemática violência perpetrada pelo Estado durante a ditadura militar.

2 Arte como posicionamento político

Neste capítulo desejo realizar uma análise do campo artístico chileno entre as décadas de 1970 e 1990 a fim de perceber quais foram as transformações culturais ocorridas. Como já mencionado, durante esse intervalo de vinte anos o Chile foi atravessado por diversas disputas políticas e ideológicas, que se desencadeiam a partir da eleição democrática do socialista Salvador Allende, no ano de 1970, e se acentuam com a irrupção do Golpe de Estado no ano de 1973. Neste meio tempo o país vivenciou profundas mudanças políticas, sociais e econômicas, as quais impactaram o campo artístico e cultural. Diante deste cenário de bruscas transformações, pretendo analisar e problematizar de qual modo a arte foi encarada pelos distintos regimes e de qual modo ela foi abordada pelos respectivos projetos políticos a fim de compreender como o campo cultural e artístico se desenvolveram durante esse período. Proponho, ainda, analisar obras de arte e movimentos artísticos relativos aos períodos mencionados para deslindar as relações entre a produção artística e os regimes políticos em questão.

A primeira seção deste capítulo trata da produção artística sob o domínio de Salvador Allende. A campanha política do socialista driblou todas as dificuldades financeiras e foi articulada através da pintura mural, a qual era realizada por militantes pró-Allende em diversas áreas da cidade de Santiago, sobretudo naquelas mais periféricas. A atividade ecabeçada pelos militantes fazia menção à produção artística dos muralistas mexicanos, que compartilhavam de um posicionamento político-ideológico muito semelhante ao de Allende. A propaganda política investida através da pintura muralista obteve maior força a partir de 1969, quando os ativistas se organizaram em grandes grupos de trabalho, os quais ficaram conhecidos como *brigadas muralistas*. O êxito do muralismo chileno resultou na vitória de Allende, que logo nos primeiros dias de governo implementou um projeto político que visava tornar a arte e a cultura integralmente democráticas e acessíveis à população. Para isso, o governo incentivou o folclore, o artesanato e a produção artística em suas mais diversas formas, valorizando em especial as brigadas muralistas e a música social, ambas expressões artísticas associadas à luta política de Allende e que alcançavam um elevado número de pessoas devido ao seu caráter *público*. A cultura foi considerada primordial devido aos seus valores intrínsecos e, principalmente, porque

ela era compreendida como um dispositivo indispensável para alcançar a revolução socialista, portanto a arte do governo da UP pode ser analisada como uma arte de militância, pois pratica o ativismo cultural a favor de uma ideologia.

O contexto artístico e político do qual a pintura mural surge como dispositivo de propaganda política no Chile é abordado por Carlos León (1983) e Juan Bragassi (2014), que traçam um recorrido a fim de indicar quais foram as referências obtidas pelos muralistas chilenos, evidenciando a influência dos muralistas mexicanos, especialmente de David Alfaro Siqueiros e Xavier Guerrero. A organização dos muralistas em brigadas é discutida por Carine Dalmás (2006), autora que conceitua o termo e discute a sua atuação. O projeto cultural da UP é discutido através dos estudos de César Albornoz (2005) e dos materiais da campanha cultural de Allende, como *El pueblo tiene arte con Allende* (1970) e dos catálogos do *Museo de la Solidaridad* (2013, 2016), esses documentos permitem visualizar de maneira concreta como foi colocado em prática o projeto cultural de Allende que, apesar de bem articulado, foi interrompido pelo Golpe de Estado.

A segunda seção deste capítulo permite compreender o plano e as estratégias culturais propostas pela ditadura, as quais se basearam na censura e na repressão. Assim que a Junta Militar assumiu o controle do Estado o seu principal objetivo político e cultural era livrar o país da ideologia socialista/comunista, de modo que todas as influências advindas da esquerda seriam imediatamente eliminadas, inclusive a produção das brigadas muralistas. Neste sentido, o projeto cultural do regime se restringiu a dizimar qualquer elemento ou indivíduo que aludisse às ideologias de esquerda para, então, travar uma batalha ideológica contra a irrupção de manifestações de oposição através de operações de perseguição, censura e repressão. Percebe-se, portanto, que não existia um projeto cultural específico que fomentasse a produção artística, uma vez que o seu único objetivo era a supressão total da ideologia marxista, a qual seria substituída pelo nacionalismo-ufanista.

A inexistência de um projeto cultural concreto deve-se à excessiva cautela que a ditadura tinha em relação à arte, a qual era considerada altamente subversiva devido ao seu potencial revolucionário. O receio e a cautela com relação à arte não eram injustificados, visto que a dança *Cueca*, uma das únicas expressões artísticas incentivadas pelo regime, foi apropriada pela oposição, tornando-se através da *Cueca Sola* um dos mais poderosos dispositivos culturais de resistência e oposição. Dessa

forma, a censura e a repressão foram as principais atividades desempenhadas pelo governo no âmbito cultural, de modo que desencadearam uma drástica diminuição da produção artística, ocasionando o fenômeno que ficou conhecido como *Apagón Cultural*. Neste subcapítulo analiso a exposição *Por la vida siempre* – a primeira mostra a ser censurada pelo regime – e analiso, ainda, a exposição *Printuras – Exculturas* de Guillermo Nuñez, que resultou na prisão e exílio do artista.

O plano cultural da ditadura chilena é analisado com base no documento da *Política Cultural del Gobierno de Chile*, o qual foi redigido em 1975 por Enrique Campos Menéndez, assessor cultural da Junta. Esse documento apresenta propostas vagas que se orientam somente através pelo antimarxismo e pseudonacionalismo⁶⁴. Através das considerações de Luis Hernán Errázuriz e Gonzalo Leiva Quijada (2012) discuto o projeto nacionalista implementado pelo regime, o qual foi percebido como superficial e fantasioso, encontrando-se vigente apenas na ordem do discurso. Por meio das argumentações dos autores e das considerações de Jara Hinojosa (2016; 2020) explora-se a estética militar, autoritária e conservadora, que se fundamentou em pressupostos neoliberais. Nelly Richard (1986) discorre acerca da doutrina neoliberal aplicada à cultura, cujo resultado ocasionou a revogação do financiamento estatal às produções artísticas, impulsionando o fenômeno arte-empresa, no qual o circuito cultural deveria se autofinanciar. O fim dos incentivos culturais, associado à intensificação da censura e da repressão, promoveram o *Apagón Cultural*, tema discutido por Karen Donoso Fritz (2013, 2019). A partir dos escritos de Fritz e de Richard (1986, 2019) discute-se a cruzada cultural contra esquerdistas e a autocensura praticada pelos artistas como estratégia de autoproteção.

A terceira seção deste capítulo propõe a análise da produção artística chilena em meio à zona de catástrofe decorrente do Golpe de Estado. Diante da intensa repressão estatal e do fechamento de exposições, os artistas reduziram a sua atividade para não serem captados pelo aparato repressor. Para manter a sua produção, estabeleceram estratégias artísticas e linguísticas que contornassem a censura, ampliando os limites do objeto e de suas linguagens, dissolvendo a fronteira entre as disciplinas e propondo intersecções a fim de alterar as estratégias discursivas

⁶⁴ Utilizo o termo pseudonacionalismo porque tratava-se de uma estratégia populista que disseminava uma imagem nacionalista, tendo em vista que esse *nacionalismo* atendia interesses privados e de governos estrangeiros.

da arte. Através dessa nova linguagem, conseguiram inserir nas obras mensagens subversivas ao regime através do uso de metáforas e elipses, que camuflavam o seu potencial político de resistência. Essas técnicas de codificação das mensagens foram empregadas por diversos artistas, os quais foram reunidos pela crítica de arte Nelly Richard no grupo *Escena de Avanzada*, cuja produção se destacou pelo seu caráter antiditatorial e por obras experimentalistas que tencionavam os limites da obra de arte tradicional, explorando o corpo e a cidade como suportes a serem trabalhados.

A produção hipercodificada da *Escena de Avanzada* é analisada a partir dos textos de Nelly Richard, principalmente através do livro *Márgenes e Instituciones* (1986) no qual a autora discorre detalhadamente acerca da atuação desses artistas e de suas práticas de codificação dos enunciados. Nelly Richard (2002, 2020) ainda problematiza as relações entre arte e política, salientando a relevância do corpo e da cidade como suportes artísticos para a produção em um contexto repressivo. O uso de figuras de linguagem que obliteravam o sentido das obras conferiu-lhes um caráter codificado, indecifrável para a censura, mas também indecifrável para o público, de modo que Adriana Valdés (2006) evidencia que as metáforas cumpriam com a função de driblar a censura, mas para que o público compreendesse as obras seria necessário fornecer pistas de leitura, como textos críticos. A reformulação da obra de arte propõe uma ruptura com a tradição artística e com os enquadramentos militaristas do regime, de modo que o experimentalismo da *Escena de Avanzada* é considerado por Willy Thayer (2000) como vanguardista devido à sua vontade de acontecimento que postula à ruptura com o passado, marcando, portanto, um ponto sem retorno.

Este capítulo propõe uma análise do campo cultural e artístico chileno a fim de compreender as transformações ocorridas durante as décadas que compreendem a ascensão de Salvador Allende como presidente da República, a instauração do golpe de Estado e o governo militar de Augusto Pinochet. A partir desse intervalo temporal, discute-se a influência da UP e da ditadura no campo cultural e artístico.

2.1 As Brigadas muralistas pró Allende

Um dos fenômenos artísticos e sociais mais relevantes no Chile durante a segunda metade do século XX foi a atuação dos muralistas, cuja produção se destacou a partir de 1963 durante as prévias das eleições presidenciais do ano seguinte. As brigadas muralistas eram grupos de ativistas que produziam intervenções urbanas com teor social e político através de imagens e mensagens escritas nos muros e paredes. Com um posicionamento marcado, as brigadas surgiram para alavancar a candidatura de Salvador Allende, que na ocasião disputava as eleições contra Eduardo Frei Montalva. Os murais ilustravam temas folclóricos e populares, como a vida dos trabalhadores, as suas reivindicações e a independência chilena sob um caráter anti-imperialista. As pinturas buscavam desenvolver uma consciência política e estética através de imagens familiares e facilmente assimiláveis, as quais na maioria das vezes eram complementadas com frases ou textos.

O Muralismo Chileno foi profundamente influenciado pelo Muralismo Mexicano, decorrente da Revolução Mexicana (1910-1917), cujos principais expoentes foram artistas como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orózcó e Diego Rivera. As obras desenvolvidas pelos muralistas privilegiavam os espaços públicos a fim de gerar aproximação e diálogo com a população e com as suas demandas. A pintura muralista possuía um caráter político e revolucionário pautado pela independência e por transformações de ordem artística, cultural, social e econômica. O movimento muralista exaltou tudo aquilo que foi menosprezado durante séculos e incorporou o povo ao topo da cultura, de modo que a consciência cultural mexicana foi transferida para os costumes do povo, tornando-se uma cultura nacional majoritária e desvinculando-se das classes superiores (IVELIC, GALÁZ, 1988, p. 46).

O posicionamento dos muralistas mexicanos é sintetizado através do *Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores*, o qual problematiza a história e a Revolução Mexicana, evidenciando a importância da luta de classes para a conquista de uma verdadeira independência, além de questionar a ausência da representatividade dos indígenas na história mexicana. À medida que o caráter público das obras possibilitou uma proximidade com a população, notou-se o distanciamento do cânone artístico europeu, visto que os muralistas buscavam por uma arte nacional e independente, que estivesse comprometida com a luta social e

política, sem estar submissa às imposições canônicas. Para isso, buscavam socializar a arte, destruindo o seu individualismo e rechaçando a pintura de cavalete ou qualquer outra linguagem artística advinda dos circuitos burgueses e pedantes, produzindo somente obras de domínio público com o objetivo de produzir beleza a fim de impulsionar à luta política (BRAGASSI, 2014, p. 4). A preferência pelos espaços públicos torna as pinturas e suas mensagens universalmente acessíveis, diferentemente das pinturas em tela que, em geral, encontram-se dentro das casas, estando acessíveis a um público extremamente restrito. De acordo com Nelly Richard (1986, p. 119) a atuação das *Brigadas Muralistas* é precursora na ruptura com o individualismo perpetrado pelo circuito artístico comumente fetichizado na pintura sobre tela, de modo que a cidade torna-se suporte para a produção artística.

A influência do muralismo mexicano na arte chilena é decorrente da presença de David Alfaro Siqueiros e de Xavier Guerrero na cidade de Chillán no início da década de 1940. Os muralistas foram enviados pelo governo mexicano como um gesto de solidariedade para auxiliar no plano de reconstrução da cidade, que havia sido devastada por um terremoto em 1939 (BRAGASSI, 2014). Siqueiros e Guerrero foram responsáveis por dois enormes murais na *Escuela de México*. O afresco de Siqueiros possui 249m² e ocupou o espaço da biblioteca, o seu título “*Muerte al invasor*” evidencia o caráter político, decolonial e anti-imperialista do movimento. O mural de Guerrero possui dimensões menores e ocupa a entrada da escola, seu mural representa a cooperação entre os povos mexicano e chileno, evidenciando a independência, a soberania dos países e a resistência à dominação colonial.

Os murais foram resultado de um trabalho coletivo supervisionado e idealizado pelos muralistas mexicanos que contou com a participação de artistas chilenos, estudantes de arte e da comunidade em geral, salientando a importância da união e da cooperação para alcançar os objetivos da luta social. As obras, portanto, eram resultado de um trabalho estético, político e social que emanava do povo e a ele se direcionava.



Imagem 14: *David Alfaro Siqueiros, Muerte al invasor, pintura mural, 249m², 1942, Escuela de México, Chillán.*

Fonte: <https://www.municipalidadchillan.cl/sitio/menu/municipalidad/murales.php> acesso em 12 de jun. de 2022.



Imagem 15: *Xavier Guerrero, Mexico a Chile, pintura mural, 1942, Escuela de Mexico, Chillán.*

Fonte: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/murales-escuela-mexico> acesso em 12 de jun. de 2022.

A presença dos muralistas mexicanos se destacou naquele período, mas logo perdeu força, sendo reativado da década de 1960, quando os ideais políticos e artísticos dos referidos murais foram recuperados por ativistas de esquerda. Durante as eleições presidenciais de 1964 os militantes pró Salvador Allende notaram a necessidade de criar um chamado para que a população participasse na campanha política, mas enfrentavam um grande obstáculo financeiro, portanto era necessária uma iniciativa inovadora para cativar e atrair o público.

Diferentemente, a campanha política de seu opositor, Eduardo Frei, foi amplamente financiada pela burguesia, logo, era extremamente sofisticada e contava com a coordenação de uma equipe publicitária que veiculava diversos anúncios do candidato nas rádios e nos jornais (CLEARY, 1988, p. 193). Além desses meios especializados, a campanha de Frei ainda contava com inserções urbanas que veiculavam o seu símbolo de campanha, uma estrela. A escassez de recursos de Allende tornava impossível rebater a campanha midiática de seu adversário, restava-lhe dar uma resposta através das intervenções urbanas, que no momento eram a única alternativa acessível. Prontamente, os ativistas pró-Allende passaram disseminar pelos muros da cidade o “X”, que era o símbolo de campanha da UP. Patricio Cleary (1988) evidencia que, diante da sofisticada campanha de Frei, a oposição allendista propunha:

Partir com uma grande “ofensiva de rua”, que iniciou em uma noite do mês de maio, ainda que a ofensiva tenha produzido muitas satisfações pela magnitude da mobilização dos ativistas – milhares deles saíram para pintar até altas horas da madrugada –, ela nos acarretou também complicados problemas políticos. O nosso material de base era constituído por dez sacos de cinza preta pura, doados pelos trabalhadores portuários e obreiros, que também proporcionaram *colapiz*⁶⁵ e um grande número de potes. Com todo esse material, conseguimos produzir mais de dois mil litros de tinta preta de excelente qualidade. Como resultado, cobrimos literalmente toda a província de Valparaíso com o “X” que representava a campanha de Allende. Tanto que, por falta de maior reflexão prévia, se cometeram muitos erros, como pintar, por exemplo, muitos monumentos, edifícios e lugares tradicionais [...] (CLEARY, 1988, p. 194, tradução minha)⁶⁶.

⁶⁵ *Colapiz* é uma espécie de gelatina feita a partir da pele dos peixes.

⁶⁶ Conforme o texto original: “Nos proponíamos partir con una gran ‘ofensiva callejera’ y su iniciación, una inolvidable noche del mes de mayo, aunque nos produjo muchas satisfacciones por la magnitud de la movilización de activistas – miles de ellos salieron a pintar hasta altas horas de la madrugada –, nos acarreó también complicados problemas políticos. Nuestro material de base estuvo constituído por diez sacos de negro de humo original donados por los obreros portuários y petroleros, quienes proporcionaron también el colapiz y

O símbolo da campanha política de Allende foi reproduzido de diversas formas, tamanhos e cores, sendo acompanhado de frases a fim de chamar a atenção da população. Como pode ser visto na Imagem 16 que veicula palavras como “Soberania Popular”.



Imagem 16: *Muralismo chileno pró-Allende. Margens do Rio Mapocho, proximidades do Mercado Central, 1964.*

Fonte: (DALMÁS, 2006, p. 52).

Apesar da desorganização inicial que resultou na vandalização de monumentos e em uma péssima repercussão midiática, o contra-ataque dos allendistas teve um bom desempenho político. O resultado das eleições, em contrapartida, foi desanimador, visto que Allende alcançou apenas 39% dos votos, enquanto Eduardo Frei elegeu-se com 56% dos votos. A partir de então, Carine Dalmás (2006, p. 52) afirma que os ativistas e as organizações passam por um período de avaliação e de reorientação, de modo que a pintura dos murais de propaganda política foi abandonada, sendo reativada somente nas prévias das próximas eleições, em 1969.

Diante do sucesso da investida artística e da derrota nas urnas, para as eleições de 1970, os ativistas pró-Allende decidiram não se restringir ao símbolo político da campanha de modo que transformaram e ampliaram a sua atuação. Os murais passaram a representar cenas folclóricas, históricas e cotidianas, criando narrativas visuais sobre justiça, igualdade, educação e trabalho para evidenciar os valores defendidos pelo candidato a fim de atrair e comover a população. Para isso,

un buen número de tambores. Con todo ello pudimos preparar más de dos mil litros de pintura negra de excelente calidad. El resultado fue que llenamos literalmente toda la provincia de Valparaiso con las famosas 'equis' de la campaña de Allende. Tanto que por falta de una mayor reflexión previa, se cometieron muchos errores, como el de haber pintarrajeado, por ejemplo, muchos monumentos, edificios y lugares tradicionales (CLEARY, 1988, p. 194)

os muralistas chilenos se utilizaram de diversos símbolos populares, como a pomba, a flor, a bandeira chilena, a estrela, o operário e o lápis, representando a educação. As pinturas também eram acompanhadas de palavras ou de pequenas frases que potencializavam as imagens, dentre as mais utilizadas podemos citar solidariedade, trabalho, soberania, educação, justiça, dignidade e luta.

Para construir e ampliar a base social de apoio ao candidato socialista, os ativistas resgataram a produção dos Muralistas Mexicanos e a tomaram como influência não apenas artística como também política, uma vez que, além de possuir uma linguagem que se aproximava facilmente da população, os seus pressupostos ainda comcontactuavam com o posicionamento político do candidato em questão. A influência dos mexicanos transformou as intervenções, ao invés de promoverem diretamente o candidato, passaram a promover os seus valores, os quais eram cativos e essenciais para o povo chileno. Mais do que uma campanha política, tratava-se de uma campanha de valores. Diante deste processo e da participação ativa do público, Carlos León (1983) afirma que:

Nessa ótica, o mural se dirige à sensibilidade completa do indivíduo, e pelo seu carácter repetitivo no espaço e no tempo, constitui uma mensagem cultural e ideológica que busca transformar progressivamente a sensibilidade e a percepção do entorno, e isso ocorre de maneira imperceptível (LEÓN, 1983, p. 115, tradução minha)⁶⁷.

Os murais se constituíam como elementos extremamente atrativos, que conquistavam a população e atingiam a sua subjetividade devido às suas cores, temas e pelo seu carácter aberto e participativo. A utilização da pintura mural como ferramenta de campanha surgiu casualmente como a única alternativa acessível e capaz de disseminar facilmente a mensagem política desejada. Ivelic e Galáz (1988) afirmam que os murais surgiram como uma necessidade de expressar a história, utilizando os muros e as paredes da cidade como via de comunicação a fim de estabelecer contato com a população. Apesar do muralismo ter sido amplamente empregado como instrumento de campanha durante as eleições de 1964, a crítica de arte Nelly Richard (1986, p. 51) afirma que essa linguagem foi resgatada ainda nas eleições de 1958,

⁶⁷ Conforme o texto original: “En esta óptica, el mural se dirige a la sensibilidad completa del individuo, y por su carácter repetitivo en el espacio y en el tiempo, constituye un mensaje cultural e ideológico que busca transformar progresivamente la sensibilidad y la percepción del medio ambiente, y esto de manera imperceptible” (LEÓN, 1983, p. 115).

tendo o seu ápice absoluto nas eleições de 1964. A influência do muralismo revolucionou o panorama artístico chileno, de modo que as pinturas antes restritas à contemplação agora se tornaram pinturas de ação e de revolução engajadas com a luta política e social.

A técnica muralista aplicada na campanha de Salvador Allende foi condizente com as suas propostas, uma vez que propunha uma arte pública e popular, acessível às massas, produzindo uma “luta social contra o capitalismo” (IVELIC, GALÁZ, 1988, p. 45). A partir de então, a arte se dissociava da elite e se aproximava do trabalhador, de mercadoria passiva ela se transformava em um dispositivo político ativo. Ainda que os murais tenham sido importantes ferramentas na campanha pró-Allende eles geralmente não retratavam o candidato, não faziam menção direta à sua pessoa, uma vez que as pinturas se detinham em representar os valores e os ideais pregados por ele. No entanto, algumas vezes o emblema de sua candidatura, um X vermelho e azul, era posicionado próximo aos murais a fim de criar uma associação. A pintura mural tinha um compromisso social e político, portanto ela era destinada ao povo chileno e aos valores de justiça e dignidade e não a uma personalidade em específico. Conforme Carlos León (1983):

É possível considerar o conjunto da pintura mural como produtora de relatos diferentes e cuja raiz referencial seria a mesma: o povo chileno. Ele é, efetivamente, o sujeito explícito ou implícito de todo o muralismo chileno, ele é o seu *atuante* e ainda que os atores ou os temas mudassem de acordo com as necessidades dos sujeitos abordados, a pintura mural jamais personificou em um indivíduo um tema ou uma característica importante. Nem os personagens mais importantes da vida política, cultural, artística ou histórica, nem um grupo particular de indivíduos, foram o objeto principal de uma pintura mural. Os heróis individuais não existiam. Como nos filmes de Eisenstein, o herói era a coletividade (LEÓN, 1983, p. 10, tradução minha)⁶⁸.

Ivelic e Galáz (1988, p. 45) dão continuidade ao pensamento de León, afirmando que o objetivo era criar murais políticos, mas que fossem políticos em um

⁶⁸ Conforme o texto original: “Así, es posible considerar el conjunto de la pintura mural como productora de relatos diferentes y cuya raíz referencial seís la misma: el pueblo chileno. El es, en efecto, el sujeto explícito o implícito de todo el muralismo chileno, él es su *actuante* y aunque los actores o los temas pudieran cambiar según las necesidades de los sujetos abordados, jamás la pintura mural personificó em un individuo un tema o una característica importante. Ni los personajes más importantes de la vida política, cultural, artística o histórica, ni un grupo particular de individuos, fueron el objeto principal de una pintura mural. Los héroes individuales no existían. Como em el cine de Eisenstein, el héroe era la colectividad” (LEÓN, 1983, p. 10).

sentido mais profundo, no sentido de que era a arte da *polis*, onde a imagem e a cor se ofereciam a todos, associando-se a uma mensagem que falava das múltiplas necessidades do *homem político*. As mensagens aludiam aos valores e ao bem comum, enfatizando o trabalho e a figura masculina do operário, e assim, direta ou indiretamente, reiteravam e fortificavam os papéis e os estereótipos de gênero, os quais foram amplamente disseminados pelo governo da *Unidad Popular*.

A coletividade era um dos principais valores tanto para o projeto político de Allende quanto para o próprio movimento muralista, pois os murais eram resultado de um trabalho colaborativo que envolvia dezenas de pessoas. O muralismo se apresentava como uma manifestação artística pública, coletiva e militante capaz de despertar a comunidade através de uma experiência estética, associando-se ao paradigma da arte social (ALBORNOZ, 2005, p. 167). Inicialmente, os murais foram realizados pelos ativistas de maneira espontânea e a maioria dos participantes não possuía experiência artística prévia. Evidenciando que se trata de uma iniciativa popular que foi posteriormente abraçada pelos artistas.

Os murais das brigadas, em primeira instância, nascem do povo, são realizados por estudantes, camponeses, obreiros e desempregados, a realização dos murais tem como base a nossa luta, a nossa vida, a nossa arte popular. Em segunda instância, os artistas são convidados ao trabalho das brigadas, não são os artistas que se incorporam ao povo, mas é o povo que incorpora os artistas às suas expressões e ao muro; essa união tem a finalidade de comprometer e ligar politicamente o artista com o processo social, levantar novas possibilidades de trabalho ao mesmo tempo que os brigadistas recebem deles uma preparação técnica e estética mais completa para satisfazer e elevar a um maior nível de qualidade os murais (IVELIC, GALÁZ, 1988, p. 46, tradução minha)⁶⁹.

Como pode se perceber, os artistas são convidados pelo povo para participar da luta política, gerando um intercâmbio de técnicas e de consciência política e social. O caráter aberto e coletivo do muralismo fez com que a autoria das pinturas não fosse

⁶⁹ Conforme o texto original: "Los murales de las brigadas en primera instancia nacen del puebl, son realizados por estudiantes, campesinos, obreros y cesantes: la realización de los murales tiene su base en nuestra lucha, en nuestra vida, en nuestro arte popular. En segunda instancia se invita a los artistas al trabajo de las brigadas, ya no son los artistas que incorporan al pueblo, sino es que el pueblo que incorpora a los artistas a sus expresiones en el muro; esta unión es con la finalidad de comprometer y ligar politicamente al artista con el proceso social, plantearle nuevas posibilidades de trabajo al mismo tiempo que los brigadistas reciben de ellos una preparación técnica y estética más completa para satisfacer y elevar a um mayor nivel de calidad de los murales" (IVELIC, GALÁZ, 1988, p. 46).

individualmente reivindicada, pois trata-se de um trabalho para um bem maior, coletivo. No entanto, durante o final da década de 1960 com a aproximação do período eleitoral alguns muralistas que tinham apoio e vínculo partidário decidiram se organizar em brigadas específicas. A ideia de se estruturar como brigadas “remete à maneira de organização de trabalhos coletivos que se originou na URSS nos primeiros anos posteriores à Revolução de 1917” (DALMÁS, 2006, p. 43). Destacaram-se a Brigada Ramona Parra⁷⁰, Brigada Elmo Catalán⁷¹ e Brigada Inti Peredo⁷². Apesar de haver diversos pontos de concordância, cada brigada possuía seu próprio posicionamento ideológico, convergindo sempre em questões relacionadas à justiça social, à luta anticolonial e ao rechaço ao sistema capitalista. A Brigada Ramona Parra vinculava-se às Juventudes Comunistas do Partido Comunista, enquanto a Brigada Elmo Catalán e a Brigada Inti Peredo vinculava-se ao Partido Socialista.

Em resposta às brigadas de esquerda, surgiram as brigadas de oposição. Como a Brigada Hernán Mery⁷³ que estava vinculada ao Partido Democrata Cristão do candidato Eduardo Frei, e a Brigada Rolando Matus⁷⁴, a qual estava associada ao Partido Nacional e à *Frente Nacionalista Patria y Libertad* e destacava-se pelo seu conservadorismo de extrema direita. A Brigada Rolando Matus também era conhecida como Comando Rolando Matus, atuando também como um grupo paramilitar focado em combater as brigadas esquerdistas.

O surgimento das brigadas muralistas organizadas é um fenômeno decorrente das eleições presidenciais de 1970, visto que elas “nasceram com uma finalidade prática: fazer propaganda política” (ALBORNOZ, 2005, p. 167) para Allende, para Frei, ou como oposição. As brigadas se articulam primeiramente com o propósito de promover a campanha de Allende através das brigadas Ramona Parra, Elmo Catalán e Inti Peredo, articulando-se posteriormente a Brigada Hernán Mery em apoio à

⁷⁰ O nome Brigada Ramona Parra é uma homenagem à militante comunista Ramona Parra que foi assassinada pelas forças policiais durante uma manifestação trabalhista em 1946.

⁷¹ Elmo Catalán destacou-se como jornalista chileno e líder do *Ejército de Liberación Nacional*, que foi assassinado pelas Forças Armadas da Bolívia no ano de 1970.

⁷² Inti Peredo foi um guerrilheiro boliviano que lutou ao lado de Ernesto Che Guevara, Peredo foi assassinado em combate por agentes bolivianos no ano de 1969.

⁷³ Hernán Mery, filiado ao PDC, foi um mártir da Reforma Agrária, foi a primeira vítima dos violentos protestos de 1970.

⁷⁴ Rolando Matus foi um agricultor assassinado em 1971 durante um combate com membros da UP. Sua imagem foi utilizada pelo Partido Nacional como símbolo contra o governo de Allende.

candidatura de Eduardo Frei, e depois a brigada extremista de oposição Rolando Matus. As duas últimas brigadas tiveram menos engajamento popular, portanto, tiveram uma atuação muito mais tímida e uma duração mais curta do que as de esquerda, além de que suas imagens eram menos atrativas pois não tinham uma preocupação estética e formal tão aprimorada.

O muralismo chileno e as brigadas surgem como fenômenos produzidos pela população, os quais tinham a ideia de que a arte para o povo provém do povo mesmo, de seu avanço na luta social contra o capitalismo (IVELIC, GALÁZ, 1988, p. 46). Conforme já foi apontado, apesar de terem surgido espontaneamente sem vinculação com instituições artísticas formais, diversos artistas participaram das brigadas, como Pedro Millar, José Balmes, Nemésio Núñez, Roberto Matta e Luz Donoso.

A colaboração dos artistas proporcionou uma melhoria nas técnicas empregadas, conferindo uma durabilidade muito maior às pinturas, visto que os primeiros murais realizados sem a supervisão dos artistas se deterioraram rapidamente devido à falta de domínio dos materiais e das técnicas aplicadas, resultando assim no seu apagamento e, conseqüentemente, na falta de registros visuais desses experimentos. Além de possibilitar o domínio das técnicas, os artistas também possibilitaram a ampliação das linguagens utilizadas através da inserção das gravuras, destacando-se a serigrafia. A partir de então, além dos murais, as brigadas também produziam, através da serigrafia, cartazes políticos que eram colados em muros e paredes (WILLIAMSON, 2014, p. 50), facilitando o processo e a disseminação da mensagem, pois com uma única matriz era possível imprimir centenas de cartazes rapidamente. O trabalho das brigadas era realizado de maneira clandestina no período noturno, logo, a inserção dos cartazes serigráficos permitiu que as mensagens fossem disseminadas de maneira mais rápida e segura pois a sua aplicação na parede era extremamente fácil e rápida.

Nos murais e nas serigrafias as brigadas utilizavam diversos símbolos para transmitir a sua mensagem de luta social. Os símbolos universais utilizados para expressar a busca pela justiça e igualdade foram complementados com símbolos políticos e partidários que evidenciam a busca pela revolução política. Como, por exemplo, o punho fechado, a estrela, a foice e o martelo – representando o comunismo e a força da classe operária. As composições muralistas das brigadas criavam narrativas através das imagens e dos símbolos. A associação da pomba com

o punho fechado simboliza as lutas populares, a estrela expressa a ideia de vitória, as cores da bandeira representam a nação; em uma construção narrativa a pomba ainda pode sugerir o projeto de transição pacífica proposto pela UP, que venceu as eleições – representada pela estrela – e que agora lutava institucionalmente com o punho fechado pelo socialismo no Chile (DALMÁS, 2006, p. 75).

A vitória de Allende nas eleições de 1970 representou uma transformação radical na economia, mas não apenas na economia, pois para a concretização de um governo socialista diversos aspectos sociais e culturais deveriam ser revistos. Fazia-se necessária uma revolução cultural e artística para construir uma nova diretriz cultural que estivesse de acordo com os ideais socialistas defendidos pelo novo governo. Era preciso que a arte e a cultura superassem e abandonassem os valores e as imposições burguesas e coloniais para se dirigirem ao povo e à sua história através de linguagens artísticas acessíveis e que fizessem sentido. Para tanto, o governo rapidamente legitimou e promoveu as brigadas muralistas que fizeram parte de sua campanha política. O Estado se mostrava atento às artes e percebia nelas um enorme potencial político, uma vez que a cultura era considerada para a esquerda tradicional “uma frente de luta colocada a serviço das correlações de força que definem a conjuntura do avanço partidário” (RICHARD, 2002, p. 28). A partir de então as brigadas muralistas ganhavam reconhecimento governamental e, portanto, deixaram de atuar na clandestinidade, assumindo um compromisso legal de “apoio, defesa e promoção dos valores contidos no programa do governo constituído” (BRAGASSI, 2014, p. 7).

Iniciava-se uma nova era para o setor cultural e artístico na qual a população seria o ponto central dos projetos. O governo incentivou a difusão da arte de caráter público e popular, valorizando o folclore e a literatura, promovendo concertos e festivais musicais e estimulando a produção muralista em edifícios públicos. As linguagens mais privilegiadas pelo governo foram as de maior alcance, como a música da *Nueva Canción Chilena* e a pintura das Brigadas Muralistas, as quais sintetizavam as lutas populares pela igualdade e pela justiça, atendendo os planos e interesses do governo. Neste sentido, o crescimento exponencial de sua popularidade é resultado é resultado direto das inquietudes políticas e culturais que o próprio governo incentivou, construiu e patrocinou (ALBORNOZ, 2005, p. 149).

Desde as eleições anteriores Allende se relacionava bem com grande parte da comunidade artística e intelectual, que brindou apoio à sua candidatura. Diante dessa cumplicidade, Allende estava em dívida com o núcleo artístico, o qual enfrentava uma situação de extrema precariedade, visto que os governos anteriores ignoraram as suas demandas e não implementaram políticas culturais relevantes. A campanha de Allende, pelo contrário, se empenhou em impulsionar a arte e a cultura para que se tornassem acessíveis à toda a população. No âmbito cultural o seu projeto tinha a intenção principal de aproximar a arte das camadas mais populares a fim de criar consciência estética e social que auxiliariam na luta revolucionária. Neste sentido, a arte foi uma aliada de Allende. Portanto, ela foi percebida e impulsionada como uma ferramenta essencial para a campanha e para a promoção do novo governo.

Antes de sua eleição, Allende já afirmava o compromisso com a educação e a cultura. Em 1969 a UP divulgou o programa de governo através de um documento conhecido como *Las primeras cuarenta medidas del Gobierno Popular*. Dentro das medidas constava a concessão de bolsas de estudo, a gratuidade no sistema de saúde e, a última medida, postulava a criação do *Instituto Nacional del Arte y la Cultura* e de escolas de formação artística em todas as cidades. Um mês antes das eleições a UP lançou um projeto artístico audacioso: *El Pueblo tiene arte con Allende*. Esse projeto contou com a colaboração de trinta artistas ligados à UP e consistia na realização simultânea de 80 exposições de arte espalhadas ao longo do país. O Comitê de Artistas da UP esteve a cargo de José Balmes e Pablo Neruda, participaram desse projeto artistas como Luz Donoso, Gracia Barrios e Francisco Brugnoli, a principal linguagem empregada foi a serigrafia. Nelly Richard (2009) aponta que a preferência por obras de reprodução serial, como a serigrafia, tinha a intenção de desconstruir o fetichismo burguês da obra única à medida que os trabalhos foram multiplicados e distribuídos, democratizando o consumo dos bens culturais. As serigrafias ilustravam as *Cuarenta medidas* propostas pela campanha e foram comercializadas para a população a preços extremamente acessíveis (MACCHIAVELLO, 2010, p. 43). O projeto foi divulgado através de diversos cartazes (Imagem 17) e traziam o X⁷⁵ que era o símbolo da campanha de Allende.

⁷⁵ O símbolo da campanha de Allende era a letra X estilizada com um traço na sua parte inferior. A parte superior do X representa a letra V, de vitória, enquanto a parte inferior do X, que possui um traço, representa a letra A, de Allende. Assim é possível compreender que o X da campanha significa a Vitória de Allende.



Imagem 17: *Poster da exposição 'El pueblo tiene arte con Allende', 1970, offset lithografia, 56 × 58cm, Museo de la Solidaridad Salvador Allende.*

Fonte: <https://www.afterall.org/article/-struggle-as-culture-the-museum-of-solidarity-1971-73>
acesso em 10 de set. de 2022.

A realização de oitenta exposições simultâneas com a mesma temática e com as mesmas obras em diferentes locais do país evidenciava o caráter democrático da campanha de Allende, uma vez que havia a intenção de levar a arte à população chilena de maneira uniforme, não se restringindo à capital. A reprodutibilidade da serigrafia foi a possibilitadora deste feito, uma vez que, devido à larga tiragem as mesmas obras podiam ser vistas simultaneamente de norte a sul do país⁷⁶. Se tratava de um projeto de disseminação da arte e de seus ideias políticos. A ideia era que essa exposição fosse um exemplo de como a arte e a cultura funcionariam em um possível governo de Allende. Além desse cartaz informativo, havia uma espécie de cartaz-

⁷⁶ O conjunto de serigrafias que circulou por diversos espaços expositivos e adentrou a casa dos trabalhadores continua sendo exposto à população. Atualmente uma seleção de serigrafias que integrou o projeto *El pueblo tiene arte con Allende* encontra-se em exibição no Museo de la Solidaridad Salvador Allende através da exposição "En la selva hay mucho por hacer. 50 años MSSA" curada por María Berríos.

manifesto que citava os artistas participantes, explicava a intenção do projeto e explicitava a compreensão que a UP tinha da arte:

Cremos que, pelo seu carácter social, a arte e a cultura devem estar a serviço e ao alcance de todos. No futuro Governo Popular, pela vontade majoritária do povo, as artes plásticas, a música, o teatro, a literatura, o ballet, o cinema não serão mais um privilégio, mas um direito inalienável assim como o pão, a moradia, o trabalho e a aposentadoria. Queremos produzir uma arte que seja testemunha das lutas e realidades do nosso povo, queremos uma arte livre que não se deixe colonizar, que seja rebelde e nova. Uma arte valente e incorruptível (UNIDAD POPULAR, 1970, p. 1, tradução minha)⁷⁷.

Após esse audacioso projeto, o triunfo de Allende foi acompanhado por um maciço engajamento dos artistas, cujas produções se amalgamavam aos ideais da UP. A partir de então, criava-se uma arte social e politicamente comprometida. Apesar do engajamento da arte com o governo, o próprio cartaz-manifesto evidenciava a importância da luta por uma cultura livre, nacional, democrática e popular que possuísse um viés crítico. A vontade do governo popular era transformar o artista em um agente da revolução, ao mesmo tempo que se resguardaria a liberdade merecida aos criadores, sempre desde que a obra fosse acessível e totalmente democrática (ALBORNOZ, 2005, p. 148). Como o artista seria um dos agentes da revolução, seria preciso também um museu da revolução. Esse museu destinado a abrigar uma coleção de arte política comprometida com a luta da UP foi resultado de um encontro entre Allende e a comunidade artística em 1971, que rendeu a fundação do *Museo de la Solidaridad*, assunto que será debatido no próximo subcapítulo.

O compromisso assumido com a cultura foi honrado e, no dia 29 de dezembro de 1970, menos de dois meses depois de sua posse, foi criado o *Instituto de Arte Latinoamericano*, vinculado à *Universidad de Chile*. O instituto possuía um projeto de integração com os vizinhos latino-americanos através da arte, e a sua proposta cultural se baseava na ideia de Allende de que os latino-americanos formavam uma nação-continente, de modo que o seu propósito seria a criação de um Museu de Arte

⁷⁷ Conforme o texto original: “Creemos que por su carácter social el arte y la cultura han de estar al servicio y al alcance de todos. En el futuro Gobierno Popular, por la voluntad mayoritaria del pueblo, las artes plásticas, la música, el teatro, la literatura, el ballet, el cine no serán más un privilegio sino un derecho inalienable lo mismo que el pan, la vivienda, el trabajo, la seguridad social. Queremos hacer un arte que sea testimonio de las luchas y realidades de nuestro pueblo, un arte libre que no se deje colonizar; que sea rebelde y nuevo. Un arte e insobornable” (UNIDAD POPULAR, 1970, p.1).

Latino-americana (MIX, 2016, p. 17) para celebrar e incentivar a união das nações. O propósito visava expandir, estreitar e fortalecer as relações entre os países, criando uma consciência latino-americana, desvinculando-se do passado colonial e recusando as imposições imperialistas. O governo da UP deu prioridade à cultura pois acreditava que ela seria um meio para, desde a criação artística, promover uma sociedade na qual os valores imperantes fossem os do proletariado em vez dos valores burgueses que se arrastavam por quase toda a história nacional, o ator e o público cultural seriam, portanto, o próprio povo (ALBORNOZ, 2005, p. 148).

A política cultural da UP estava extremamente bem organizada, de modo que, no dia 04 de novembro de 1970, um dia após Allende assumir a presidência, inaugura-se a primeira exposição sob o Governo Popular. A exposição ocorreu na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile e foi organizada por Miguel Rojas Mix e Pedro Miras. *Homenaje al triunfo del Pueblo* foi uma exposição-manifesto de atitude militante realizada por artistas e intelectuais que apoiavam e celebravam a vitória de Allende. Participaram mais de duzentos artistas como Juan D'Ávila, Luz Donoso, Roser Bru, também participaram artistas argentinos e uruguaios, como León Ferrari, Luis Felipe Noé, Marta Peluffo, Eugenio Darnet e Hilda López. Através das mais variadas linguagens, os artistas trataram sobre temas como consciência social, função política da arte e do artista, reestruturação e construção de uma nova sociedade.

No início de 1971 a equipe cultural do Governo Popular retomou a ideia expositiva de *El Pueblo tiene arte con Allende* e realizou o projeto *El tren cultural*. A proposta constituía na formação de uma caravana cultural que levaria arte às regiões remotas do sul do país, as quais foram histórica e culturalmente negligenciadas. Em torno de quarenta artistas, músicos, cantores, dançarinos, atores e folcloristas embarcaram no trem que percorreu mais de 1.500 km com a intenção de disseminar arte a comunidades que não tinham acesso a essas expressões. O trem cultural proporcionou a disseminação da arte pelo país, cumprindo com a promessa de campanha. Essa iniciativa tornou a arte acessível, inserindo-a no cotidiano da população e ultrapassando as barreiras geográficas e de classe, de modo que “se o povo não vai até os mausoléus oligárquicos da arte, a arte então era levada às ruas, e, através das serigrafias, para o interior das casas mais modestas” (MACCHIAVELLO, 2010, p. 45).



Imagem 18: *Eulogio Dávalos, Tren popular de la cultura, fotografia, 1971, Archivo Eulogio Dávalos.*

Fonte: <https://www.cultura.gob.cl/agendacultural/en-antofagasta-se-realizara-estreno-nacional-de-documental-el-tren-popular-de-la-cultura/> acesso em 09 de set. de 2022.

Essa não foi a primeira vez que Salvador Allende utilizou o transporte ferroviário para alcançar a população mais longínqua. A pesquisadora Carolina Espinoza Cartes (2021, p. 102-103) afirma que Allende utilizou o trem como veículo para cada uma das 40 medidas chegasse à população, o trem atuou como um articulador de sua campanha política e funcionou como meio de comunicação e de integração do país. Durante a campanha presidencial de 1958 e 1969 Allende criou o *Tren de la libertad* e o *Tren de la Victoria*, percorrendo o país para promover a sua candidatura. Após eleito, lançou o *Tren de la salud*, uma caravana formada por profissionais da saúde que percorreu as cidades mais isoladas para realizar atendimentos.

Nesse mesmo ano de 1971, o *Museo de Arte Contemporáneo* de Santiago, sob a direção de Guillermo Núñez, realizou uma exposição retrospectiva do trabalho artístico da Brigada Ramona Parra, contando também com a participação da Brigada Inti Peredo (MACCHIAVELLO, 2010). Essa iniciativa legitimou artisticamente um movimento que até pouco tempo atrás atuava na clandestinidade. Além disso, a exposição foi um importante chamariz para a população, que já tinha familiaridade com a produção muralista. Assim, o museu – antes disseminador de uma arte elitista e burguesa, sem relação com a vida da população – se aproximava da comunidade através da sua própria linguagem. A inserção do muralismo no museu permitiu que a comunidade se visse refletida dentro dele, de modo a sentir pertencimento àquele

espaço que antes lhe era negado e não lhe representava. O museu produziu identificação com a comunidade e deu voz às expressões populares, que evidenciavam os problemas enfrentados e a luta pela transformação. A exposição mostrou obras emblemáticas da Brigada Ramona Parra que ultrapassavam a pintura mural, apresentando serigrafias, pinturas em tela e em madeira, cartazes e intervenções. Esse movimento artístico popular invadiu o MAC para mostrar uma arte social e pública, abrindo espaço para discussão e compreensão desse fenômeno através de um viés institucional, mas sempre amparado pela ótica popular.

Para divulgar a exposição a Brigada Ramona Parra realizou um cartaz serigráfico, o qual foi espalhado pela cidade convidando as pessoas a prestigiar a mostra e compreender a sua história e o seu trabalho artístico-político. O cartaz (imagem 19) correspondia à estética muralista perpetrada pela brigada ao longo de sua trajetória e trazia as informações básicas a respeito da exposição. O uso das cores é estratégico para suscitar o nacionalismo, as cores são chamativas e o amarelo em meio às cores da bandeira serve para atrair o olhar do público. O caráter político da exposição é evidenciado no cartaz através do título da exposição *Brigadas Ramona Parra: Juventudes Comunistas de Chile*. Ainda, destacam-se os símbolos que representam a esquerda, como a mão-bandeira na parte superior que se desloca em direção a uma flor, abaixo encontra-se a mão-pomba-estrela, a foice e o martelo, a mão que segura um pincel com a sigla BRP e, por último, na parte inferior do cartaz figura uma mão aberta com uma estrela e o rosto de uma mulher com características que remetem aos povos andinos. Todos esses símbolos são carregados de significado revolucionário. Carine Dalmás (2006, p. 77) indica que:

A mão-bandeira se deslocando em direção ao fruto da terra sugere a representação do governo popular (mão envolvida na bandeira) que cuida da nação (flor nativa). Mão-bandeira e flor estão associadas à estrela, que remete à idéia da vitória de um projeto que propôs resgatar a soberania nacional e valorizar as camadas populares, atendendo às suas necessidades e respeitando suas tradições. Os três símbolos do centro do cartaz conjugam a proposta revolucionária em questão e as armas de luta condizentes com ela. A mão aberta que deu forma a uma pomba e levou na sua palma a estrela representa, respectivamente, a abertura daquele projeto de governo ao diálogo, para efetivar transformações em benefício das camadas populares, de maneira pacífica (pomba). Em seguida, observamos o símbolo do PC, maior aliado do executivo para manter a luta no âmbito institucional. O terceiro símbolo, composto pelo punho fechado (símbolo tradicional das lutas populares) segurando um pincel, demonstrou que a propaganda muralista seria a arma utilizada pelas

brigadas para defender o governo. Sendo assim, as BRP expressavam coerência com a proposta de mudança revolucionária do seu partido de origem (DALMÁS, 2006, p. 77).

O cartaz já evidenciava o engajamento político e social dos artistas e da exposição. O caráter revolucionário da mostra atendia tanto à ânsia pelas transformações de ordem político-econômica, quanto às transformações culturais ao promover a substituição da obra e do cânone artístico europeu por obras que expressam a busca de uma arte nacional que representasse o povo e as suas vivências. Para isso, os chilenos tomaram o Muralismo Mexicano como referência e adicionaram questões nacionais e regionais, como as comunidades indígenas, andinas e aztecas, trabalhando a história, o folclore e incorporando as temáticas populares e os seus costumes para produzir mensagens didáticas e políticas que comunicavam através da força das cores (WILLIAMSON, 2006, p. 50).



Imagem 19: *Brigadas Ramona Parra*, Poster para exposição no Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, serigrafia, 77.5 x 54.9 cm, 1971, MoMA.

Fonte: <https://www.moma.org/artists/48356> acesso em 08 de set. de 2022.

A produção das brigadas continuou explorando as narrativas sociais da sociedade chilena nas paredes de edifícios públicos e em exposições esporádicas, até que em 1972 o governo de Allende começou a enfrentar uma onda de protestos em decorrência da crise econômica, modificando a operação das brigadas. Essas manifestações reativaram e impulsionaram a produção das brigadas de oposição vinculadas à direita, as quais manifestaram abertamente os problemas sociais e econômicos que o país enfrentava, no entanto é importante lembrar que muitos desses problemas foram causados e influenciados pela própria oposição a fim de destruir o governo da UP. Além de protestar contra o governo, os manifestantes clamavam por mudança, exigindo a deposição de Allende e até incentivando a tomada de poder através de um golpe de Estado. A partir de então as brigadas muralistas de base do governo se dedicaram a se expressar politicamente de maneira mais direta, menos narrativa e metafórica, a fim de denunciar que a democracia se encontrava em risco devido às iminentes ameaças e indícios de golpe.

A concretização do Golpe de Estado em 11 de setembro de 1973 abalou profundamente a cena artística e cultural. As brigadas muralistas perderam o espaço conquistado e voltaram a atuar na clandestinidade denunciando o golpe e exigindo a restituição da democracia. Assim, o muralismo se tornou um dispositivo de resistência e de luta frente à ditadura, manifestando-se através de “uma linguagem gráfica e plástica, que pautava pela consciência, pela organização e defesa do povo” (BRAGASSI, 2014, p. 7). No entanto, a política extremamente repressiva do regime militar fez com que as brigadas rapidamente se desestruturassem devido à massiva perseguição a qualquer oposição política. A partir da dissolução e da perseguição às brigadas, o *apagão cultural* pode começar a ser percebido.

Apesar das brigadas terem se dissipado no Chile pós-golpe, elas continuaram existindo em diversos outros países, evidenciando a sua influência no circuito artístico internacional. A diáspora chilena de exilados acarretou na formação de novas brigadas muralistas ao redor do mundo. Essas brigadas eram compostas por artistas chilenos refugiados e por artistas estrangeiros que se solidarizavam à luta democrática. Dentre as brigadas mais proeminentes podemos citar a Brigada Salvador Allende, baseada em Paris e a Brigada Pablo Neruda, na Itália. De acordo com a pesquisadora Carla Macchiavello (2016, p. 60) a brigada que mais atraiu atenção foi a *Brigada Internacional de Pintores Antifascistas* através de um imenso

mural com mais de 600m², no qual colaboraram artistas como os chilenos José Balmes e Guillermo Núñez, além de diversos artistas estrangeiros, como o argentino Julio Le Parc, o brasileiro Gontran Guanaes Netto, os franceses Henri Cueco e Ernest Pignon-Ernest. As brigadas que atuavam no exterior davam continuidade à produção das brigadas muralistas tradicionais e realizavam um trabalho de denúncia internacional ao que estava acontecendo no Chile durante o regime militar.

Antes mesmo do surgimento das brigadas internacionais, a situação política chilena já permeava o campo cultural europeu. Um mês após o golpe, o militante comunista e dramaturgo italiano Dario Fo, lançou a peça de teatro *Guerra di popolo Cile*, ou Guerra popular no Chile, este espetáculo realizava diversas críticas à ditadura chilena e alertava que outros países também poderiam ser vítimas de um golpe assim como o Chile, enfatizando a situação italiana (MUNSELL, 2015, .p 44), devido à herança fascista de Mussolini. Os principais temas abordados nessas produções culturais que analisam a situação chilena eram, portanto, a democracia, a resistência política, a dignidade e os direitos humanos, a tortura e a solidariedade internacional.

O muralismo, que se iniciou como uma estratégia para driblar os problemas econômicos enfrentados pela campanha de Allende, se tornou um dos maiores fenômenos artísticos e sociais do Chile, disseminando-se ao redor do globo. O seu caráter político e social permite perceber uma associação com o *conceitualismo*⁷⁸ *latino-americano*, visto que há a intenção em explorar a carga ideológica das obras, a sua interrelação com o contexto social de produção e à necessidade de difundir uma mensagem direcionada para que o público participasse ativamente da obra ou da ação (DONOSO, 2009, p. 140). Apesar dos murais tratarem especificamente sobre temas políticos e sociais da população chilena, a sua importância ultrapassou as fronteiras do país. Visto que o muralismo obteve reconhecimento de diversas instituições estrangeiras, sendo exaltado pela Bienal de Veneza em 1974 (WILLIAMSON, 2014, p. 70). Essa edição da bienal também apresentou fotografias, documentos e pôsteres de propaganda política da UP desenvolvidos entre 1970 e 1974, evidenciando a produção cultural sob o governo de Salvador Allende (MUNSELL, 2015, p. 45). Após o golpe de Estado, o muralismo chileno e suas brigadas foram homenageados

⁷⁸ Utilizo o termo conceitualismo e não conceitual pois o conceitual se refere aquela arte tautológica e euroamericana, enquanto o *conceitualismo* se destaca pela sua carga ideológica, pela sua força política, pelo engajamento nas lutas sociais e pelo seu caráter, em geral, participativo (DONOSO, 2009; FREITAS, 2013).

internacionalmente em diversas exposições, principalmente naqueles países cujos governos tinham afinidades políticas com o governo de Salvador Allende.

Com o decorrer dos anos, a produção das brigadas muralistas superou o propósito inicial de promover a campanha do candidato Salvador Allende, tornando-se referência na arte social, militante e engajada. A sua capacidade de comunicação permitiu que as mensagens de apoio à candidatura de Allende, de busca por uma sociedade igualitária e de reivindicação do Estado democrático percorressem o mundo através das suas cores e formas que remetem aos trabalhadores e aos povos originários da América Latina. A arte se tornou um meio de fazer política e de produzir microrresistências, ao mesmo tempo que reiterou os papéis de gênero essencialistas, colocando o homem como o sujeito político da revolução.

As brigadas atuaram na produção de murais até a irrupção do golpe, que restringiu o trânsito e a permanência nos espaços públicos. O toque de recolher e a permanente vigilância policial tornaram as intervenções muralistas ainda mais arriscadas, de modo que, naquele momento, a pintura mural foi substituída pela inserção clandestina de milhares de panfletos de resistência em locais públicos (WILLIAMSON, 2014). Devido à agilidade do processo, a panfletagem era um método mais seguro pois conseguia disseminar a mensagem a um grande número de pessoas de maneira totalmente anônima, uma vez que os panfletos eram espalhados pela cidade sem autoria. A atuação dos muralistas só retornou a partir do ano de 1979, quando o controle e a repressão foram ligeiramente reduzidos. Após o hiato de seis anos, os murais retornaram exigindo a reconstituição da democracia através de palavras de ordem e de denúncias dos crimes cometidos pelo regime.

Ao retomar suas atividades, os muralistas se depararam com uma cidade inteira a explorar e intervir, uma vez que os antigos murais produzidos foram destruídos ou apagados pelos militares devido à sua carga política. O apagamento da herança cultural do Governo Popular pode ser compreendido como o primeiro e o principal projeto da ditadura no âmbito cultural. A *Operación Limpieza* foi responsável pela desinfecção ideológica dos muros da cidade, contando com a participação de militares, de alguns voluntários civis e inclusive de civis que foram convocados pelo governo a limpar as fachadas para eliminar pinturas e símbolos esquerdistas (ERRÁZURIZ, QUIJADA, 2012, p. 20). Logo nos primeiros dias do regime, as pinturas das brigadas muralistas foram cobertas com tinta branca ou cinza na intenção de

apagar as imagens e mensagens socialistas do governo anterior. No entanto, apesar do esforço em destruir as expressões populares do governo anterior, a pesquisadora Luz María Williamson (2014, p. 68) evidencia que o processo de apagamento proposto pela ditadura através da aplicação de camadas de tinta sobre os murais das brigadas resultou, na verdade, na conservação das imagens por baixo das camadas de tinta aplicadas. O processo que tinha o objetivo de apagar as imagens socialistas na realidade contribuiu para a sua conservação, pois a tinta branca atuou como uma camada que protegia o mural das intempéries e da ação do tempo. Os murais, portanto, não foram apagados, eles foram ocultados e acidentalmente preservados, permanecendo sob espessas camadas de tinta por diversos anos, até que em 2008 um projeto de restauração vinculado à *Universidad de Chile* recuperou diversos murais, destacando-se *El primer gol del pueblo chileno* (imagem 20).

Esse mural foi uma colaboração entre as Brigadas Ramona Parra e o artista Roberto Matta, o qual concebeu o desenho para que os brigadistas o colorissem. Essa monumental pintura de 5m x 24m representa metaforicamente – através do *primeiro gol* – a vitória do governo popular de Salvador Allende como a primeira conquista social do povo chileno. A pintura exaltava a coletividade, as conquistas e reivindicações sociais, aproximando-se do povo através de símbolos e costumes populares, como o futebol. A recuperação desse grandioso mural mostra de maneira indiscutível a aplicação da censura nas obras de arte e, ao mesmo tempo, evidencia que a arte não seria calada, pois ela resistiria e falaria mais alto do que a censura. Pois, como afirma Paulo Bruscky em sua produção artística: “A arte sempre resistiu a todas as ditaduras”.

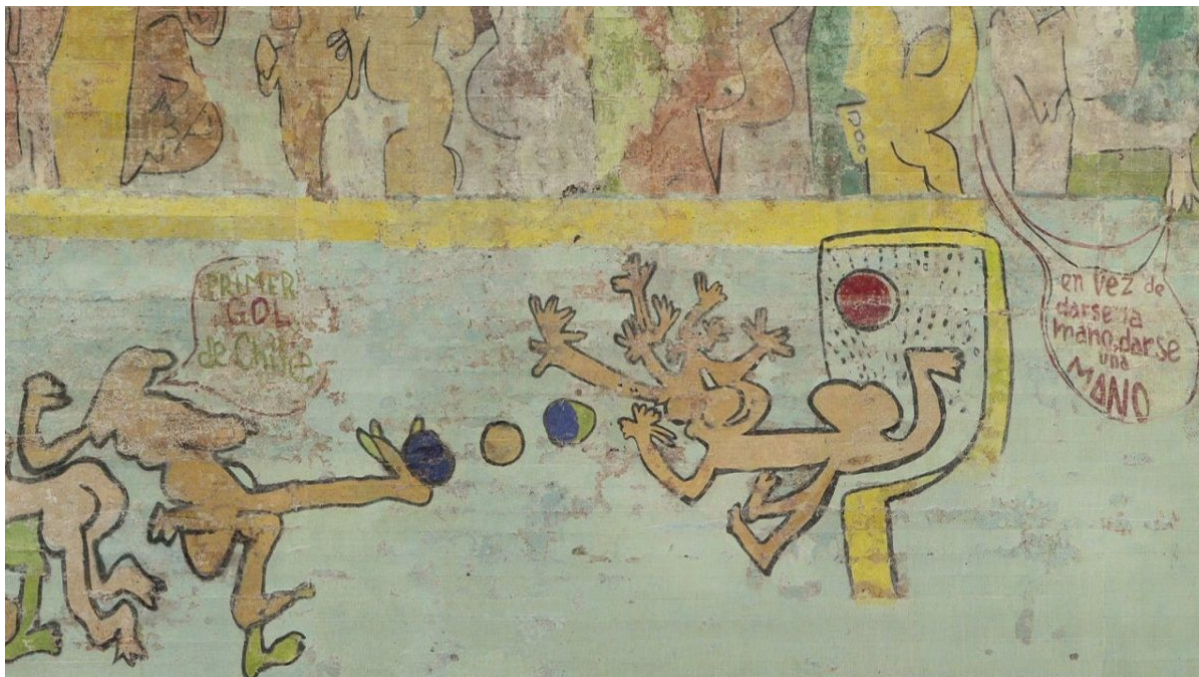


Imagem 20: Roberto Matta e Brigada Ramona Parra, El primer gol del pueblo chileno (fragmento), 5m x 24m, 1971, Centro Cultural Roberto Matta.

Fonte: <https://noticiasyuncafehome.files.wordpress.com/2019/02/2.jpg> acesso em 20 de set. de 2022.

2.1.1 O Museo de la Solidaridad Salvador Allende

O governo da Unidad Popular se destacou por possuir um projeto artístico muito bem estruturado desde a sua campanha eleitoral através da atuação das brigadas muralistas e do projeto *El pueblo tiene arte con Allende*. A intenção de tornar a arte e a cultura acessíveis à população se confirmou com o *Tren popular de la cultura*, com a criação do *Instituto de Arte Latinoamericano* e pelas diversas exposições de arte promovidas. A arte, na figura do muralismo e da *Nueva Canción Chilena*, foi uma importante aliada para a ascensão Allende ao poder, portanto a arte e a cultura tinham um significado especial para o governo. Para aproximar a arte da população, o governo pretendia criar uma rede de arte latino-americana através de um museu, no qual os artistas poderiam realizar intercâmbios.

O projeto de fundar um museu de arte latino-americana sofreu diversas alterações ao longo do tempo, consolidando-se em 1971 através de um encontro de Salvador Allende com um grupo de artistas estrangeiros. O encontro – que não tinha como propósito fundar um museu – ficou conhecido como *Operación Verdad*. A

reunião foi proposta por Allende para apresentar as transformações impulsionadas pelo seu governo. Mais do que uma simples reunião, a *Operación Verdad* foi uma campanha política, social e cultural organizada pelo governo diante do boicote informativo promovido pelos meios de comunicação chilenos e estrangeiros, e diante das estratégias dos grupos de extrema direita para desestabilizar Allende (MIX, 2016, p. 16). A intenção foi convidar artistas e intelectuais para conhecerem de perto a realidade do país, em uma tentativa de reparar a falsa imagem que a mídia disseminava no exterior. Estiveram presentes personalidades como o senador e pintor italiano Carlo Levi, o crítico de arte espanhol Juan María Moreno Galván, o psiquiatra espanhol Carlos Castilla del Pino, o cantor grego Mikis Theodorakis, entre outros.

De maneira espontânea, durante a reunião surgiu a ideia de fundar um museu composto por obras doadas por artistas estrangeiros a fim de apoiar Allende e de legitimar o seu plano de governo. A ideia de criar um museu surgiu como uma resposta à oposição e à sua campanha midiática conspiratória, destacando-se como um museu amparado pelo ideal de união e solidariedade, envolvendo uma rede global de apoiadores (PALADINO, 2020, p. 80). Era um projeto audacioso, um museu fraterno, construído através da solidariedade dos artistas para com o governo socialista e com a população chilena. Como o museu só existiria com a solidariedade dos artistas que doassem suas obras foi decidido nomeá-lo como *Museo de la Solidaridad*, evidenciando a cooperação internacional para a criação de um projeto coletivo cujo foco é a população. Miguel Rojas Mix (2016, p. 16) afirma, ainda, que o termo *solidaridad* foi uma palavra-chave nas políticas da UP, sendo utilizada também pelas brigadas muralistas que estavam comprometidas com o projeto de Allende.

Aos poucos, o museu foi tomando forma através do Comitê Executivo, presidido pelo renomado crítico de arte brasileiro Mario Pedrosa, que estava exilado no Chile desde 1970. Pedrosa atuava como professor do *Instituto de Arte Latinoamericano* e participava frequentemente dos projetos políticos e culturais da UP, até que foi convidado diretamente por Salvador Allende para assumir a diretoria do *Museo de la Solidaridad* (PALADINO, 2020, p. 69). À medida que um brasileiro presidia o museu chileno, enfatizava-se o propósito da integração latino-americana. Além disso, a iniciativa de convidar Pedrosa para atuar como diretor do museu se constituía como um ato de solidariedade internacional, uma vez que o crítico estava exilado no Chile devido à perseguição promovida pela ditadura brasileira. Antes de se exilar, Mario

Pedrosa já era uma personalidade influente no circuito artístico internacional, tendo atuado como curador da Bienal de São Paulo, diretor do MASP e vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA. Um museu presidido por Pedrosa, que tinha grande prestígio internacional, abriria diversas portas e estreitaria a relação com artistas e instituições estrangeiras dispostas a abraçar a causa chilena.

Pedrosa foi responsável pela criação do *Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile*, o CISAC. Este órgão era composto por artistas e intelectuais, chilenos e estrangeiros, como Dore Ashton, Giulio Carlo Argan, Louis Aragon e Aldo Pellegrini, os quais formavam um circuito internacional com o objetivo de divulgar o projeto e angariar obras para o museu através da doação direta dos artistas. O comitê era responsável pela seleção, logística e conservação das obras, de modo que cada integrante possuía uma função específica. O empenho do CISAC rendeu mais de setecentas obras arrecadadas em menos de um ano de trabalho, evidenciando o amplo apoio que a UP tinha no campo cultural internacional. As obras eram provenientes de mais de onze países e se destacavam pela pluralidade de técnicas empregadas. A doação contou com trabalhos de artistas como: Lygia Clark, David Alfaro Siqueiros, Joaquín Torres García, Pedro Figari, Frank Stella, Alexander Calder, Joan Miró, Victor Vassarely, Sergio Camargo, Antonio Berni, Marta Peluffo e Antonio Dias. A presença desses renomados/as artistas no acervo do museu legitimava não apenas a sua notoriedade enquanto instituição cultural, como também legitimava a gestão de Allende e as suas políticas públicas e culturais.

No dia 17 de maio de 1972 uma grande cerimônia marcou a inauguração do *Museo de la Solidaridad*. A inauguração contou com a presença de Salvador Allende que, em frente à monumental obra de Joan Miró, realizou um discurso agradecendo as doações e afirmando a importância da arte e dos artistas na luta pela transformação e pela liberação social. Na imagem abaixo Salvador Allende realizando o discurso, à esquerda ao lado do homem engravatado está Mario Pedrosa, com as mãos cruzadas em frente ao corpo.



Imagem 21: *Salvador Allende em discurso inaugural do Museo de la Solidaridad, 1972.*

Fonte: <https://www.mssa.cl/noticias/mssa-conmemora-el-nacimiento-de-mario-pedrosa/>
acesso em 10 de set. de 2022.

Joan Miró doou duas obras, as quais foram produzidas especialmente para a instituição. A obra que serviu de fundo para o discurso de Allende reproduzia a imagem estilizada de um galo e se destacou como uma das mais representativas, figurando na capa do catálogo, no cartaz expositivo e no documento inaugural do museu. A imagem do galo representava o amanhecer de um novo dia e, conseqüentemente, de uma nova ordem cultural e social impulsionada pelo museu.

Nessa ocasião também foi lançado um documento institucional para evidenciar a origem e a proposta do museu.

O Museu da Solidariedade ganhou este nome por dois motivos:

1. – É um Museu doado pelos artistas do mundo em um gesto de simpatia e adesão ao Programa da Unidade Popular colocado em execução pelo Governo do Presidente Salvador Allende
2. – Estas obras doadas pelos artistas não podem ser jamais separadas pois são destinadas a construir um Museu de Arte Moderna e Experimental que seja a expressão da Solidariedade para com o povo do Chile neste momento excepcional de sua

história (MUSEO DE LA SOLIDARIDAD, 1972, p. 1, tradução minha)⁷⁹.

Por fim, o documento postula que o museu e as obras que o constituem são destinadas ao povo do Chile. Apesar de ser um documento pequeno, ele consegue amalgamar a origem e a proposta da instituição. O *Museo de la Solidaridad* foi uma iniciativa de Allende com a intenção de criar um novo museu para um novo país.

O museu pertencia ao Estado e foi criado para atender a população, possuindo, portanto, um caráter público e aberto a fim de incentivar a visitação para fomentar a educação cultural e a consciência de classe. Ainda que o museu se focasse nas artes visuais, ele também abrangia outras formas de expressão. O museu tinha as suas próprias diretrizes, no entanto, estava sempre aberto para buscar e discutir novos modelos culturais respondendo às transformações históricas e sociais que se desejava impulsionar/alcançar, assim, se tratava de um museu vivo e dinâmico que tinha como finalidade atender às necessidades culturais e educativas da população (ZALDIVAR, 2013), e também os interesses do governo. O projeto museal e a captação de obras foram considerados uma inovação a nível mundial. No entanto, o museu enfrentava uma série de dificuldades. A coleção deveria estar agrupada e armazenada em conjunto para que o museu se solidificasse, de modo que o principal obstáculo era a falta de uma sede própria, uma vez que o *Museo de la Solidaridad* estava abrigado pelo *Museo de Arte Contemporáneo*. Além disso, apesar de toda a articulação da CISAC, o museu não contava com um estatuto legal. Os entraves enfrentados pelo museu não foram superados. É importante salientar que, desde a sua inauguração, o governo de Allende já enfrentava uma forte oposição política, a qual tornou-se ainda mais intensa no decorrer do ano, dificultando/impedindo o desenvolvimento e a continuidade de seus projetos culturais e sociais.

Apesar dos obstáculos, o museu funcionou plenamente de maio de 1972 a setembro de 1973, nesse período foram realizadas três exposições. A irrupção do

⁷⁹ Conforme o texto original: “El Museo de la Solidaridad ganó este nombre por dos motivos: 1. – Es un museo donado por los artistas del mundo en un gesto de simpatía y adhesión al Programa de la Unidad Popular pues en ejecución por el Gobierno del Presidente Allende. 2.- Estas obras donadas por los artistas no pueden ser jamás separadas pues son destinadas a constituir un Museo de Arte Moderno y Experimental que sea la expresión de la Solidaridad hacia el pueblo de Chile em este momento excepcional de nuestra história” (MUSEO DE LA SOLIDARIDAD, 1972, p. 1)

golpe militar desestabilizou toda a estrutura do museu e a perseguição aos apoiadores da UP obrigou muitos a optarem pelo exílio. A falta de uma sede oficial para o *Museo de la Solidaridad* acarretou na dispersão de seu acervo por outras instituições – ainda que algumas obras tenham ficado guardadas clandestinamente nos porões do *Museo de Arte Contemporáneo* – essa situação protegeu as obras, mas também permitiu que o *Museo Nacional de Bellas Artes* integrasse essas obras ao seu inventário (MIRANDA, 2013, p. 135). A coleção *Solidaridad* começava a se desestruturar devido à ação dos militares e de outras instituições que se apropriaram de suas obras. Além disso, diversas obras de arte nunca chegaram ao Chile e nem mesmo saíram de seus países de origem, pois o motivo pelo qual as obras seriam doadas não existia mais, assim artistas da comitiva britânica, como David Hockney e Henry Moore declinaram das doações (MIX, 2016, p. 20). No entanto, o regime chileno não foi o único a impedir o recebimento de obras. Durante o discurso inaugural do museu, Mario Pedrosa afirmou categoricamente que a ditadura militar brasileira “fechou as portas de saída aos nossos artistas que queriam demonstrar sua solidariedade com o socialismo chileno” (PEDROSA 1972 apud. FIGUEIREDO, 2021). Diante da ofensiva instalada contra a cooperação dos artistas brasileiros ao museu e à causa chilena, apenas os artistas brasileiros residentes no exterior conseguiram enviar suas obras.

A ditadura militar nocauteou a cena cultural chilena, permanecendo adormecida durante anos. À medida que os militares tomaram o poder eles também tomaram os espaços pertencentes à UP em uma tentativa de aniquilar o seu passado através da dominação. Essa situação aconteceu com o espaço utilizado pelo *Museo de la Solidaridad*, uma vez que o Conselho Militar da ditadura decidiu fechar o *Museo de Arte Contemporáneo* e o edifício das Nações Unidas pelo Desenvolvimento Econômico – que expunha algumas obras do museu – transformando esses locais em espaços militares (ZALDIVAR, 2019, p. 8). Os militares se assenhoravam dos espaços considerados centrais para o governo anterior com a intenção de explicitar a conquista do poder, evidenciando o início de uma nova ordem à medida que as antigas instituições eram destruídas. Por sorte, o acervo do *Museo de la Solidaridad* não foi destruído pois, ainda que se tratasse de uma coleção explicitamente política, a sua importância artística, histórica e patrimonial era inquestionável inclusive para os militares. Conforme Cláudia Zaldivar (2019) o museu

era visto como uma ameaça pelo regime militar por conta de sua forte carga de oposição política mas, ao mesmo tempo, se reconhecia seu grande valor patrimonial. Enrique Campos Menéndez, assessor cultural do Conselho Militar do Governo de 1973 a 1986, assinala: O Museu instaurava uma situação bastante delicada, por isso tentei mantê-lo parado sem se deteriorar e, ao mesmo tempo, sem aparecer quem se aproveitasse do 'presente' [sic] para outras coisas, evitando, assim, qualquer tipo de escândalo internacional (ZALDIVAR, 2019, p. 9).

A maior parte das obras pertencentes ao *Museo de la Solidaridad* estiveram, portanto, escondidas durante a ditadura, essa foi um meio para preservá-las e para ocultar o seu caráter político revolucionário. No entanto, algumas obras foram covardemente surrupiadas de seus esconderijos, de modo que algumas delas passaram a vergonhosamente adornar gabinetes e dependências ministeriais; outras encontram-se até hoje no *Museo Nacional de Bellas Artes*, também há indícios de obras que foram levadas a Cuba como medida protetiva, no entanto, o fato de que essas instituições protegeram essas obras durante o regime não lhes outorga o direito a sua propriedade (MIX, 2016, p. 19).

Ainda que o museu tenha sido desmontado, o compromisso internacional de solidariedade entre artistas e intelectuais se manteve, visto que os chilenos exilados foram bem recebidos pelos seus colegas estrangeiros devido ao surgimento de uma rede internacional de cooperação. A diáspora chilena era bem articulada devido às parcerias da UP com diversos setores da esquerda europeia. O desmantelamento do museu resultou na sua inatividade, mas não no seu término.

No ano de 1975 em Paris emergiu uma instituição para dar continuidade ao projeto do *Museo de la Solidaridad* mas, dessa vez, a solidariedade seria substituída pela resistência. O *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende*, MIRSA, tinha compromisso político e foi criado para produzir resistência e oposição ao regime militar chileno através da arte. O projeto inicial, que consistia em explicitar a solidariedade e o apoio internacional dos artistas ao governo de Allende, transformou-se com a finalidade de estimular a criação de núcleos de resistência para denunciar a ditadura e reivindicar urgentemente o retorno da ordem democrática no Chile. O MIRSA foi fundado pela equipe diretiva do *Museo de la Solidaridad*, que estava exilada em Paris. Então, assim como seus fundadores, o MIRSA se constituía em um museu exilado, transitório, sem sede própria, itinerante e regido pela confiança, pela vontade

e pelo apoio de um grande coletivo de pessoas (ZALDIVAR, 2016, p. 10). À frente do museu estava Mario Pedrosa, que atuava outra vez como diretor, enquanto Miguel Rojas Mix, José Balmes e Pedro Miras atuavam como colaboradores. A nova entidade também contou com o auxílio de novas colaboradoras, como a galerista Carmén Waugh e Miria Contreras, ex-secretária pessoal de Allende que o acompanhou no *Palacio de la Moneda* no dia do golpe (MIX, 2016, p. 22).

O projeto se constituía novamente em angariar obras através da doação dos artistas, mas enquanto as doações para o *Museo de la Solidaridad* se consolidavam como um gesto de apoio ao governo de Salvador Allende, as doações para o MIRSA se constituíam como um gesto de denúncia internacional aos crimes cometidos pelo regime ditatorial. Apesar da diretoria se basear em Paris, o MIRSA não possuía sede física, de modo que o museu operava de maneira diaspórica, como uma rede internacional de colaboração e de resistência contra a ditadura. Além da diretoria, o MIRSA era composto através de comitês de apoio nacionais presentes em distintos países, os quais tinham a missão de arrecadar doações de obras com os artistas solidários à resistência chilena. Participaram do comitê artistas e intelectuais como Louis Althusser, Julio Cortázar, Julio Le Parc, Roland Barthes, Jacques Leenhardt, Pierre Restany, Victor Vassarely, entre outros.

A partir das obras obtidas, seriam realizadas exposições para denunciar as atrocidades praticadas pelo regime. Durante a vigência da ditadura militar as obras arrecadadas pelo MIRSA estiveram em trânsito, de depósito em depósito, participando ocasionalmente de exposições. O objetivo do MIRSA era que as obras coletadas fossem levadas ao Chile assim que a democracia fosse restituída, iniciando-se mais um longo processo burocrático acerca do transporte e da propriedade das obras. No entanto, algumas obras doadas foram vendidas para financiar a resistência chilena, Carla Macchiavello (2013, p. 47) pontua que, de acordo com o contrato de doação, as obras podiam ser comercializadas, mas antes obrigatoriamente deveriam ser expostas ao público, salientando a importância da disseminação dos objetos artísticos e culturais. As obras foram comercializadas através de leilões, mas a venda de obras doadas gerou polêmica, de modo que não foram muitas as obras comercializadas.

O MIRSA foi uma entidade que se disseminou rapidamente pelo mundo, estando presente em países como Colômbia, Cuba, Espanha, Finlândia, França, México, Suécia e Venezuela. Diversas exposições e debates sobre a situação política

do Chile foram realizados nesses países, no entanto, cada país estabeleceu relações distintas com a temática abordada. Segundo Elodie Lebeau (2018, p. 3) enquanto os comitês dos países europeus exploravam a importância da defesa dos direitos humanos devido à estreita relação com a sua história recente – visto a herança inconsciente do nazismo e do fascismo –, os comitês latino-americanos além de se preocuparem com os direitos humanos, também discutiam acerca dos paradigmas terceiro-mundistas, das lutas anticoloniais e anti-imperialistas, defendendo uma identidade regional latino-americana. Apesar de ambos os blocos participarem do mesmo projeto, os comitês se organizavam de maneiras diferentes, convergindo na defesa irrestrita da democracia e nos ideais de uma política progressista.

A ideia de um museu da resistência constituiu-se como um fenômeno de alcance global que almejava uma “solidariedade democrática internacional a qual ultrapassa o caso chileno para estender-se a todas as vítimas da repressão ditatorial” (MIX, 2016, p. 20), expandindo-se aos países vizinhos que também enfrentavam a repressão de governos totalitários. Criava-se, portanto, uma resistência coletiva latino-americana pautada na consciência política e na solidariedade. As atividades desenvolvidas pelo museu atuaram como um veículo de divulgação e de denúncia dos regimes totalitários. De 1975 a 1990 o MIRSA angariou um total de 1.307 obras de arte de artistas da magnitude de Wolf Vostell, Claudio Tozzi, Liliana Petrovic, Jesús Rafael Soto e Wifredo Lam.

Com a redemocratização, iniciou-se o processo de transladar as obras ao Chile, o qual se estendeu até meados de 2006. No ano de 1991, realizou-se uma exposição comemorativa no *Museo Nacional de Bellas Artes*, reunindo obras tanto do *Museo de la Solidaridad* quanto do MIRSA em um mesmo espaço (ZALDIVAR, 2019), promovendo diálogos que marcaram a transição democrática. Em 1991 o museu foi influenciado pelo processo de redemocratização, recebendo o nome de *Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, esse novo museu assumiu a administração do acervo de seus antecessores através da *Fundación Salvador Allende*, entretanto a posse das coleções foi concedida ao Estado. Assim como os seus antecessores, o *Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, construiu um acervo através de doações, que dessa vez celebravam a restituição da ordem democrática. Até os dias de hoje o museu continua recebendo doações de obras relacionadas à solidariedade, fraternidade e política.

Desde 1991 o museu recebeu em torno de 1.100 obras de artistas como Yoko Ono, Antonio Henrique Amaral, Gracia Barrios, Alfredo Jaar e Carl Andre.

No ano de 2006 o museu, através da *Fundación Salvador Allende*, finalmente conquistou uma sede própria, um edifício conhecido como *Palacio Heiremans*, localizado na região central de Santiago. A conquista deste espaço é muito simbólica para a trajetória do museu e para a instituição enquanto responsável pela salvaguarda do acervo. Essa conquista torna-se ainda mais significativa ao observar o histórico do imóvel, uma vez que este palácio operou como centro de detenção clandestino da CNI. Assim, o museu e a democracia retomam seus espaços surrupitados pela ditadura e reescrevem a sua história a fim de honrar as suas vítimas. O museu transformou e ressignificou esse local que foi marcado pela violência ditatorial em um local de defesa da democracia, cujas atividades desenvolvidas aprimoram constantemente os valores democráticos. A arte e a cultura atuam como ferramentas de transformação e de conscientização social em meio a um ambiente alienante, portanto demonstram ter a capacidade de situar o público em meio à história e ao contexto enfrentado pelo país.

2.2 O golpe nas Artes Visuais

A ditadura militar modificou drasticamente a relação do Estado com a sociedade através da imposição de diversas reformas econômicas, sociais, políticas e culturais já nos primeiros dias após o golpe. Todas essas modificações tinham o objetivo comum de eliminar toda e qualquer influência remanescente do governo anterior. Para isso, os militares restringiram o funcionamento de emissoras de televisão e rádio, controlaram os editoriais de jornais e revistas, censuraram museus, fecharam exposições, apagaram as pinturas das brigadas muralistas, proibiram determinados livros, vigiaram as universidades e impuseram o toque de recolher que proibia qualquer tipo de reunião social. Além da neutralização das influências de esquerda, iniciou-se um processo de reconstrução social pautado no nacionalismo.

A repressão e o controle foram implacáveis e se estenderam por toda a extensão do país neutralizando os grupos de oposição. O *Palacio de la Moneda* em

chamas simbolizava o fim de uma longa tradição democrática, o diálogo e as negociações características da política chilena foram substituídas pelo chumbo ou pelo exílio. Iniciava-se um regime que, através da força, transformou o país, realizando uma profunda limpeza ideológica em todas as suas instituições. A cruzada pela transformação foi articulada para não tolerar nenhuma referência à esquerda. A repressão foi tão profunda que influenciou inclusive na moda e no estilo da população, pois alguns estilos específicos eram associados diretamente à Unidad Popular, como o uso de barba e de boina. A *Operación Limpieza* acarretou na supressão de cores e símbolos que remetiam à UP, a restrição de certos cortes de cabelo e a modificação do nome das ruas, bairros e escolas (ERRÁZURIZ, QUIJADA, 2012, p. 14). Para manter-se no poder, os militares destruíram tudo o que remetia à esquerda, evidenciando que não haveria tolerância para nenhum tipo de expressão da oposição.

A partir do momento do golpe, foi instaurada uma política de censura aos meios de comunicação para controlar a disseminação de informações sobre o ocorrido. Os canais ou estavam fora do ar ou estavam transmitindo apenas conteúdos que passavam pelo crivo dos militares. As instituições culturais e as exposições de arte também foram rapidamente impactadas pelo controle ditatorial, como pode ser visto com a exposição *Por la vida siempre*. Essa mostra era promovida pela *Universidad Técnica del Estado* e sua abertura estava marcada para o dia 11 de setembro de 1973. O objetivo da exposição era evidenciar a gravidade da polarização política que o país enfrentava a fim de criar consciência social para evitar a irrupção de um golpe ou de uma guerra civil. Embora a mostra nunca tenha sido oficialmente aberta, no dia seguinte ao golpe, o espaço expositivo foi tomado pelas forças militares, cujos agentes destruíram todas as obras que estavam expostas (NAVARRO, 2011). Iniciava-se um período de absoluta repressão contra qualquer tipo de manifestação.

Para controlar a produção artística o governo instituiu o Departamento Cultural, de modo que as instituições culturais públicas e privadas mais conhecidas estavam sob constante vigilância, sofrendo diversas intervenções. As entidades públicas foram as mais afetadas, de modo que a sua programação e seu quadro de funcionários foi readequado. Como pôde ser visto no *Museo Nacional de Bellas Artes*, cujo diretor Nemésio Antúnez foi exonerado e forçado ao exílio (SAN MARTÍN, 2017). No seu lugar foi indicada a escultora Lily Garafulic, assumindo o controle da instituição já em 1973. A irrupção do golpe fez com que o MNBA fechasse suas portas

temporariamente, reabrindo em outubro com a exposição inaugural do regime, uma mostra retrospectiva dedicada ao artista Juan Francisco González, o qual foi considerado o primeiro artista capaz de representar o *espírito chileno*, essa exposição tinha a intenção de homenageá-lo no marco dos 40 anos de seu falecimento (COVARRUBIAS, LEIVA, 2018). Além de prestar uma homenagem ao artista, a mostra servia para atender os anseios do regime, pois baseava-se na restauração dos valores nacionais e na sistemática eliminação das influências marxistas.

Logo após o golpe o ambiente era de profunda repressão e de incerteza, visto que as políticas culturais, econômicas e sociais ainda não estavam oficializadas, no entanto já era possível perceber que o regime se orientava através de uma doutrina anti-marxista-nacionalista. Nesse sentido, as primeiras exposições se destacaram pelo resgate dos grandes artistas nacionais, sobretudo pintores e escultores, que trabalhavam com cenas históricas e costumbristas ou com retratos e paisagens tradicionais que exploravam as riquezas do território chileno. As mostras se focavam em recorrer e resgatar os principais expoentes da história da arte chilena para impulsionar uma mudança ideológica na instituição através da restauração da tradição artística e dos supostos valores autenticamente chilenos.

O golpe de Estado veio acompanhado de um “golpe estético” (ERRÁZURIZ, QUIJADA, 2013), de modo que a partir de 1974 o governo começou a traçar suas estratégias culturais de maneira oficial através do plano de *Política Cultural del Gobierno de Chile* (1975), redigido por Enrique Campos Menéndez. Apesar de oficial, esse documento era vago e repetitivo, não se consolidando em um projeto cultural de governo. Em suas 102 páginas nota-se o estímulo ao nacionalismo, ao resgate dos valores autenticamente chilenos, à moralidade e à luta contra o marxismo. Frente a esses objetivos, o Departamento Cultural (1975, p. 9) afirma que “a atividade cultural chilena clama por um processo de revisão das bases sobre as quais se desenvolveu, e para ser mais exatos, de uma reformulação integral dessas bases”. O principal objetivo, portanto, era aniquilar as influências marxistas impregnadas no campo cultural através de um despertar nacionalista. Mais do que um plano cultural, se tratava de um plano ideológico aplicado à cultura, uma vez que o documento se dedicava mais a demonizar o marxismo e a impulsionar o nacionalismo do que a traçar um plano cultural a ser aplicado. No regime, a cultura era compreendida através de outro espectro, o qual se distanciava dos costumes e das produções humanas,

aproximando-se de elementos objetivos para barrar discursos políticos, assim o plano promovia mais a geografia do que as artes, explorando as riquezas naturais e a vastidão do território chileno. Quando a questão artística era invocada havia um direcionamento da produção para os temas pátrios através dos símbolos e das cores.

Um dos principais objetivos do governo era a recuperação da identidade nacional, portanto era indispensável “estimular as motivações individuais e coletivas que se inspirem em nossa idiossincrasia e que destaquem os nossos valores enquanto autênticos, verazes, de vigência permanente e de transcendência supranacional” (DEPARTAMENTO CULTURAL, 1975, p. 10). No entanto, apesar da vontade de resgatar a identidade chilena, a qual deveria ser autóctone, não há nenhuma medida que enalteça e que proteja os povos originários e seus costumes. A *chilenidade* que o governo buscava resgatar era aquela advinda do período pós-colonial da independência, cujas vertentes se baseiam em valores europeus.

Assim, o projeto expositivo do MNBA bem como das outras instituições públicas, estava subordinado à *Política Cultural del Gobierno de Chile*, a qual promovia a limpeza ideológica por meio de exposições de cunho histórico-nacionalista para barrar referências a atual situação política do país. A pesquisadora Anny Rivera (1983) aponta que

essa tensão ‘nacionalista e costumbrista’ significa um certo distanciamento das manifestações artísticas estrangeiras, assim como das manifestações nacionais mais vanguardistas e, especialmente, daquelas expressões contemporâneas nas quais se expressa de maneira cabal a visão de mundo dos estratos médios e populares (RIVERA, 1983, p. 76, tradução minha)⁸⁰.

As exposições de resgate histórico eram estratégicas para o regime pois, naquele contexto, eram politicamente neutras, operando com a finalidade de recuperar a suposta identidade e unidade nacional sem produzir discursos políticos de resistência. Embora o plano fosse reconstruir a *chilenidade* através da cultura, apenas a alta cultura de vertente europeia foi levada em consideração, enquanto as artes populares e o folclore foram menosprezados, sendo analisados desde um

⁸⁰ Conforme o texto original: “Esa tensión ‘nacionalista y costumbrista’ significa um certo alejamiento de las manifestaciones artísticas extranjeras, así como de las manifestaciones nacionales más vanguardistas y, especialmente, de aquellas expresiones contemporâneas donde se expresa más cabalmente la visión de mundo de las capas medias y populares” (RIVERA, 1983, p. 76).

prisma arcaico (idem, ibidem). Quando a cultura popular e o folclore apareciam era, em geral, através de representações idealizadas nas pinturas de cenas costumbristas que refletiam a cultura popular de maneira idealizada por meio do olhar artístico.

Ainda que houvesse uma severa cartilha de orientações que deveriam ser seguidas à risca, Garafulic conseguiu realizar algumas exposições arrojadas, considerando aquele momento de vigilância política e institucional, porém a sua investida não foi capaz de atrair o público para dentro do museu (IVELIC, GALÁZ, 1988). Notou-se uma drástica diminuição no número de visitantes em comparação aos períodos anteriores. A queda de visitas pode ser decorrente de uma soma de fatores, como o desinteresse em exposições de caráter histórico-retrospectivo, a falta de estímulo à visita de exposições e, além dessas questões próprias do contexto artístico, deve-se levar em consideração a intensa atuação dos agentes repressivos no controle do espaço público. A cidade sitiada era, sem dúvida, o maior obstáculo entre o público e o museu, uma vez que o simples ato de transitar pela cidade poderia ser compreendido como um ato subversivo, ainda mais quando o transitar seria rumo à uma instituição cultural, a qual era considerada um foco genuíno de subversão.

A gestão de Garafulic enfrentou diversas dificuldades que se alastravam desde a precariedade de recursos financeiros até a conturbada relação da instituição com a comunidade artística após o golpe de Estado (CHÁVEZ, 2021, p. 349). Para renovar o programa expositivo e atrair o público, o museu buscou retomar exposições contemporâneas *despolitizadas*, como .. *Y ese Mar... Exposición Pictórica - El Mar de Chile y sus Costas* (1974), *Gaspar Galaz – Esculturas* (1974), *Retrospectivas Roko Matjasic - Pinturas* (1974), *Made in Chicago* (1974), *Cerámica Japonesa Contemporánea* (1974), *Gráficas Australianas* (1974) e *Donación Brasileña al Gobierno de Chile - Exposición de Oleos y Grabados* (1974). Nota-se que as exposições contemporâneas são, no geral, de artistas já falecidos ou estrangeiros, dificultando a existência de críticas ou denúncias ao regime e ignorando estratégica e temporariamente o projeto nacionalista supostamente defendido pelo governo.

A mostra *Y ese Mar... Exposición Pictórica - El Mar de Chile y sus Costas* era um atravessamento de arte com geografia e integrou a programação do *Mes del Mar*, evento promovido pela política cultural de governo, o qual tinha a intenção de valorizar a costa marítima chilena e criar consciência acerca dos territórios que compunham o país (DEPARTAMENTO CULTURAL, 1975). A exposição *Donación Brasileña al*

Gobierno de Chile - Exposición de Oleos y Grabados buscava apresentar a coleção de obras de artistas brasileiros doadas pelo Brasil ao Chile, reforçando os laços de cooperação e de legitimação governamental entre o regime militar brasileiro e chileno.

As exposições retrospectivas dos grandes pintores chilenos resgataram os discursos heroicos da história nacional e criaram narrativas grandiosas a fim de construir uma nova *chilenidade* que abafasse as produções artísticas que denunciavam os crimes da ditadura. O interesse em resgatar esses pintores, no entanto, não se restringia somente à sua valorização histórica e à restauração dos valores culturais chilenos. A pesquisadora Jara Hinojosa (2020, p. 339) evidencia que se tratava de uma questão muito mais problemática: buscavam valorizar a arte chilena tradicional acusando a gestão da UP de ter negligenciado e abandonado esse setor da coleção, mas a obsessão pelos pintores do passado cumpria com outros interesses que iam além do interesse patriótico, uma vez que se tratava também da valorização financeira desses artistas através de grandes exposições retrospectivas. A valorização financeira desses determinados artistas não beneficiava diretamente o museu pois o seu acervo é público e inalienável, mas beneficiava diretamente os colecionadores privados, muitos dos quais eram apoiadores do regime.

Apesar do silenciamento imposto aos artistas e às instituições culturais chilenas, no exterior a situação era outra. Os exilados criaram núcleos de oposição ao regime, promovendo exposições e debates para denunciar a situação política enfrentada. Destacou-se a posição adotada pela Bienal de Veneza no ano de 1974, a qual ficou conhecida como B74. Essa edição foi intitulada como *La Biennale per una cultura democratica e antifascista* e dedicava um pavilhão inteiro à luta chilena contra o regime pinocetista, essa seção foi concebida através do nome *Libertà al Cile*. Além desse pavilhão, diversas outras atividades da bienal foram desenvolvidas com foco na situação política chilena.

Essa edição foi um marco histórico para a Bienal de Veneza, pois além de ter se consolidado como uma celebração à luta antiditatorial e antifascista, a B74 foi a primeira edição da bienal regida pelo novo estatuto promulgado em 1973, o qual substituía o estatuto anterior que fora concebido e imposto durante o regime fascista de Benito Mussolini (MUNSELL, 2015, p. 45). A bienal de 1974 notabilizou-se como um evento de ruptura contra a sua herança totalitária e de denúncia contra os totalitarismos remanescentes através do estímulo aos valores democráticos, da

condenação dos regimes totalitários e da valorização da autonomia artística, elemento fundamental para a constituição de uma sociedade democrática. Apesar de possuir um caráter de crítica a qualquer regime totalitário, a bienal enfatizou a recente história italiana e principalmente a atual catástrofe da política chilena, constituindo-se como um ato de solidariedade ao povo chileno e de oposição à ditadura de Pinochet.

De volta ao Chile, em 1977 a jornalista e crítica de arte Nena Ossa assumiu a diretoria do MNBA. O seu principal objetivo era atrair o público para frequentar o museu e os artistas para participarem das exposições. No entanto, a falta de investimentos governamentais no museu permanecia e, diante dessa situação, Nena Ossa decidiu buscar cooperação com o setor privado para custear a sua manutenção. O descaso do regime com as instituições culturais foi, na verdade, um projeto cuja finalidade era implantar no circuito cultural as doutrinas neoliberais que estavam sendo implantadas nos outros setores. A participação do setor privado já havia sido preliminarmente esboçada de maneira sutil na *Política Cultural del Gobierno de Chile* de 1974, afirmando que “em uma sociedade livre, que respeita ao indivíduo e ampara as suas manifestações espirituais, o governo não pode transformar-se no indutor exclusivo da atividade cultural” (DEPARTAMENTO CULTURAL, 1975, p. 7), outorgando posteriormente a função de financiamento da cultura à iniciativa privada, “o trabalho é árduo e deve contar com a cooperação das universidades e da empresa privada, não através de financiamento ocasional, mas por meio de uma preocupação constante em elevar o nível intelectual” (idem, 1975, p. 93). Gradativamente, o Estado abandonava a tutela das instituições culturais passando a responsabilidade para as empresas privadas, no entanto, o controle ideológico por parte do governo continuava.

De acordo com os pesquisadores Milán Ivelic e Gaspar Galaz (1988):

A relação do regime militar com a cultura foi distante, assumindo um caráter passivo e subsidiário sem descuidar a vigilância dos eventuais conteúdos que poderiam implicar em uma crítica ou uma denúncia a respeito da situação presente, atitude perante a qual o governo foi particularmente sensível (IVELIC, GALAZ, 1988, p. 18, tradução minha)⁸¹.

⁸¹ Conforme o texto original: “La relación del régimen militar con la cultura fue distante, asumiendo um rol pasivo y subsidiário; aunque sin descuidar la vigilância de los eventuales contenidos que pudieran implicar una crítica o una denuncia respecto a la situación reinante, actitud frente a la cual el Gobierno há sido particularmente sensible” (IVELIC, GALÁZ, 1988, p. 18).

A administração da cultura passou do Estado para a iniciativa privada, a qual se encarregaria de patrocinar concursos artísticos e financiar bolsas de estudo no exterior. Logo, as instituições culturais passaram a atender os interesses do mercado para garantir a entrada de recursos. A inserção de uma doutrina neoliberal no âmbito cultural afrontava as premissas de controle da produção artística propostas pelo governo através da censura, uma vez que o neoliberalismo pregava a liberdade de mercado que, no âmbito cultural seria também a liberdade de expressão na concepção de obras, exposições, filmes e discos. A liberdade e a mínima intervenção do Estado propostas pelo neoliberalismo mostravam que a doutrina econômica era incompatível com os outros projetos de governo presentes em diversas instâncias.

O neoliberalismo, ao pregar pela liberdade econômica, dismantelava o projeto nacionalista da ditadura, uma vez que para o seu funcionamento seria necessária a abertura das fronteiras a fim de impulsionar a livre circulação de mercadorias, favorecendo a produção cultural estrangeira e prejudicando a indústria cultural nacional. Enquanto as leis e medidas que protegiam a produção nacional eram revogadas, os contratos com artistas e indústrias culturais estrangeiras eram flexibilizados (RIVERA, 1983, p. 41). Era um paradoxo pois, ao mesmo tempo que o regime defendia o nacionalismo e discursivamente combatia a penetração cultural de ideias forâneas, especialmente de ordem marxista, abriam-se as fronteiras para a indústria cultural estrangeira e adotava-se o neoliberalismo da Escola de Chicago como doutrina econômica (ERRÁZURIZ, QUIJADA, 2012, p. 29).

A censura, o nacionalismo e a doutrina neoliberal transitam em direções opostas, não sendo possível concretizar os três projetos simultaneamente pois um projeto inviabiliza o outro. Assim, concordo com Karen Donoso Fritz quando a autora afirma que:

Dessa maneira, no discurso ditatorial, o nacionalismo se acoplou e serviu de eixo argumental para a legitimidade do neoliberalismo; no entanto, em termos práticos, a implementação desse sistema econômico foi esgotando as possibilidades de consolidar políticas culturais de caráter estatista-nacionalista, sejam de fomento às tradições nacionais ou inclusive da proteção da arte nacional, devido à abertura ao mercado exterior que o neoliberalismo exigia como condição irrestrita para seu funcionamento (FRITZ, 2013, p. 130, tradução minha)⁸².

⁸² Conforme o texto original: "De esta manera, en el discurso dictatorial, el nacionalismo se acopló y sirvió de eje argumental para la legitimidad del neoliberalismo; sin embargo, em

A principal premissa da doutrina neoliberal era a mínima intervenção do Estado na economia, essa exigência causava grande impacto no setor cultural chileno, o qual encontrava-se prejudicado pois não dispunha de recursos financeiros para manter-se de forma autônoma. Logo, sem o incentivo estatal, a cultura nacional seria esmagada pela indústria cultural estrangeira, que além de dispor de fartos recursos ainda se beneficiava com as taxas de câmbio. A disputa era desigual e a cultura nacional não conseguiria alcançar o patamar das produções estrangeiras. A revogação das medidas de proteção à cultura nacional associada ao entreguismo das empresas estatais ao capital privado – muitas vezes estrangeiro – a preços abaixo do mercado evidenciava que o nacionalismo não era mais do que uma estratégia demagógica com a intenção de eliminar o marxismo, não se constituindo em um valor e nem em um objetivo autêntico. Se o projeto fosse verdadeiramente nacionalista, o papel do governo seria o de incentivar e defender a cultura nacional e não desmontar a sua estrutura, deixando-a vulnerável às investidas da indústria cultural estrangeira.

O documento da *Política Cultural del Gobierno de Chile* previa uma série de orientações que não alcançavam o patamar de um projeto de cultura a nível governamental. As propostas se fundamentavam em um nacionalismo vazio e na doutrina neoliberal, deve-se considerar, portanto, que não houve um projeto cultural específico e coerente por parte do regime. Apesar da inexistência de um projeto cultural bem estruturado, Anny Rivera (1983, p. 73) indica que “existiam zonas de consenso que constituíam o núcleo de uma direção autoritária no campo cultural, da qual se articulavam linhas de ação coerentes que poderíamos denominar ‘políticas’ oficiais para o campo artístico-cultural”. Essas orientações guiavam a atuação dos órgãos relacionados à cultura, no entanto não havia estímulo à produção nacional, uma vez que posteriormente essa tarefa seria delegada à iniciativa privada que financiaria os projetos das instituições.

As diretrizes que regiam os outros setores foram aplicadas ao meio cultural sem uma adaptação⁸³ e sem um estudo que analisasse se essas doutrinas seriam

términos prácticos, la implementación de este sistema económico fue mermando las posibilidades de consolidar políticas culturales de carácter estatista-nacionalistas, ya sean de fomento de las tradiciones nacionales o incluso de protección del arte nacional, debido a la apertura del mercado exterior que el neo liberalismo exigía como condición para su funcionamiento” (FRITZ, 2013, p. 130).

⁸³ A aplicação direta da doutrina econômica ao setor cultural sem uma reestruturação pode ser compreendida através dos comentários de César Sepúlveda, vice-presidente do Banco

compatíveis e pertinentes a esse campo. Assim, pode-se perceber que a ditadura militar chilena não se preocupou em impulsionar o desenvolvimento de um projeto cultural, como também não se dedicou a incentivar uma corrente artística que refletisse o seu posicionamento ou que promovesse o regime, como fez o governo da UP com as brigadas muralistas. Na verdade, inicialmente o departamento cultural de Enrique Menéndez Campos até tentou criar uma rede de apoio cultural ao regime, no entanto não houve investimentos e esforço – nem por parte do governo e menos ainda por parte dos artistas – para a concretização dessa rede. De acordo com Errázuriz e Quijada (2012, p. 31) o estímulo em promover uma militância cultural de viés nacionalista cujo objetivo fosse contribuir na construção de uma grande nação teve repercussão apenas a nível discursivo, não se refletindo na vida real, visto que pouquíssimos artistas aderiram ao projeto de reconstrução cultural almejado pelo regime, o qual tampouco respaldou a iniciativa de maneira satisfatória. O seu plano de atuação cultural foi débil, consequência da falta de um projeto específico. Nota-se, portanto, o desinteresse e/ou incapacidade do regime para impor um projeto cultural totalitário (HINOJOSA, 2020, p. 339).

A inexistência de um projeto cultural sólido foi decorrente da insegurança e das dúvidas quanto aos resultados que tal projeto poderia provocar, uma vez que a sua atuação e seu potencial político poderiam se sublevar contra a vontade de seu próprio criador. Diante do receio e da incerteza, não havia consonância sobre o tema dentro da Junta Militar. Neste sentido, Errázuriz e Quijada (2012, p. 29) explicam que o meio cultural era percebido pelas autoridades da Junta com certa ambiguidade, pois a arte e a cultura podiam representar tanto uma oportunidade de propaganda para o governo, quanto uma ameaça à sua estabilidade, dependendo do seu desenvolvimento, constituindo-se então em uma faca de dois gumes. Assim, o governo tinha desconfianças a respeito dos resultados que o projeto cultural lhe daria, oscilando entre a crença de que o plano cultural poderia se tornar um meio para alavancar o regime e sua ideologia, ao mesmo tempo que o plano cultural também

Hipotecário Chileno, à pesquisadora Anny Rivera (1983, p. 80): “Deve-se reconhecer que os artistas estão tratando de obter público e dinheiro – todos eles, seja através da venda de um quadro ou de um concerto – [...] agora, como aqueles empresários que produzem bens materiais – como refrigeradores ou automóveis – desenvolveram certas técnicas para obter o maior lucro possível do público, o que faremos é aplicar essas mesmas técnicas para à produção artística”. A imposição do neoliberalismo às artes resultou naquilo que Nelly Richard (1986) chamou de *arte-empresa*.

poderia se transformar, rebelando-se contra o regime e impulsionando a sua destruição. As desconfiças da junta quanto à arte eram coerentes, pois ela pode operar tanto como dispositivo de resistência, quanto como uma ferramenta ideológica de dominação. Assim, dependendo da abordagem, a arte poderia ser temida, sendo compreendida como uma inimiga capaz de promover uma visão crítica que impulsionaria à resistência e à subversão; como também poderia ser ideologicamente aparelhada, tornando-se uma aliada dos regimes totalitários através da propaganda, como aconteceu no regime nazista e no soviético, por exemplo.

Uma estratégia adotada pela ditadura para impulsionar e restaurar a identidade nacional foi incentivar a prática da *cueca*, um tipo de dança e de música popular chilena que se disseminou pela América Latina. A dança *cueca* é realizada em casais segurando lenços brancos na mão direita e consiste em movimentos circulares do homem em volta da mulher, em uma tentativa de conquistá-la, embora não haja contato físico entre os bailarinos. O regime impulsionou a prática da *cueca* através de campeonatos, festivais e concursos nacionais, sendo essa a maior expressão cultural do regime ditatorial, de modo que a *cueca* foi considerada uma dança nacional do Chile. Muito difundida pelas festas populares, a *cueca* além de ser uma dança que proporciona entretenimento ela também foi utilizada por setores marginalizados como forma de resistência e para fazer reivindicações sociais (GALLARDO, MEDALLA, 2019). Tendo em vista o seu histórico potencial político, o regime se apropriou de uma versão da *cueca* camponesa, desvinculada de conflitos sociais, apagando toda a sua história de resistências. A dança tradicional sofreu diversas adaptações no decorrer da história, entretanto foi em 1978 que aconteceu a sua maior transformação, subvertendo poeticamente a neutralidade política defendida pelo governo.

Desde o século XIX a *cueca* se destacou como uma típica dança chilena, a qual era realizada em conjunto por diversos casais. A intensa repressão praticada pelas autoridades militares do Chile acarretou no assassinato e na desapareção de milhares de pessoas, sobretudo de homens. Frente à sistemática da desapareção, no dia internacional da mulher, 8 de março de 1978, um grupo de mulheres vinculadas à *Agrupación Familiar de Detenidos y Desaparecidos* realizou uma apresentação de *cueca* no Teatro Caupolicán. Essa apresentação era uma derivação da *cueca* tradicional e ficou conhecida como *Cueca Sola*, uma vez que ao invés de se apresentarem em casais, as mulheres dançavam sozinhas geralmente com uma

fotografia no peito representando seus maridos/filhos desaparecidos. A dança foi acompanhada pela canção homônima de Gala Torres a qual era tocada por um conjunto de mulheres que se revezavam entre cantar e tocar os instrumentos. Quando realizada individualmente, a *cueca* evidenciava a solidão das mulheres que estavam à espera de seus filhos e maridos, os quais foram raptados pelo regime e que, provavelmente, nunca retornaram.



Imagem 22: *Asociación de Familiares de Desaparecidos Detenidos, Cueca Sola, Arica, década de 1980.*

Fonte: https://www.flickr.com/photos/jen_forward/page2 acesso 19 de set. de 2022.

Ao ser dançada por uma pessoa só a *cueca* parece incompleta, de modo que se torna explícita a ausência de um ente querido, o qual foi raptado pela ditadura. *La Cueca Sola* ou *La Cueca Madre* foi um ritual de luto e de denúncia silenciosa contra as práticas do regime militar que nasceu dentro do próprio cenário impulsionado e apoiado pelo governo, evidenciando assim o potencial político subversivo que a arte possui, mesmo quando está sob o controle governamental. As apresentações percorreram o país e se destacaram como uma estratégia de resistência que se articulou por meio do maior símbolo cultural do governo. O surgimento da *Cueca Sola* desmonta o caráter neutro e despolitizado da *cueca* imposto pelo Departamento Cultural, recuperando a potencialidade política que a ditadura tentou apagar. A *Cueca Sola* teve tanto impacto na cultura chilena que sua prática não se restringiu ao período ditatorial e a dança individual tornou-se uma modalidade de *cueca* que continua sendo

praticada até hoje. No ano de 2016 um grupo de ativistas formou o *Colectivo Cueca Sola*, “o qual surgiu como parte do movimento atual de direitos humanos no Chile” cujo propósito é “sintetizar as contradições do Chile pós-ditatorial” (GALLARDO, MEDALLA, 2019, p. 196). A *cueca* ainda foi utilizada em diversos outros atos de resistência, como em *La conquista de América*, intervenção corporal realizada pelo coletivo *Las Yeguas del Apocalipsis* na *Comisión Chilena de Derechos Humanos* no ano de 1989.



Imagem 23: Las Yeguas del Apocalipsis, La Conquista de América, performance, 1989.

Fonte: http://www.proa.org/online/file_1177_esp.pdf acesso em 19 de set. de 2022.

La Conquista de América foi uma ação desenvolvida por Francisco Casas e Pedro Lemebel no dia 12 de outubro de 1989, data que celebra o dia da raça nos países hispano-americanos com a intenção de reverenciar as vítimas da colonização espanhola (CARVAJAL, DE LA FUENTE, 2018). Com os pés descalços os artistas dançaram uma *cueca* sobre um enorme papel que reproduzia o mapa da América do Sul, o qual estava coberto com garrafas de vidro de Coca-Cola quebradas.

À medida que dançavam sobre o mapa, os artistas se cortavam com os cacos de vidro e, aos poucos, o papel ficava vermelho, coberto por sangue. O sangue que pintava o mapa representava tanto as vítimas da ditadura chilena quanto das ditaduras que assolaram os países vizinhos. Ainda, ao considerar o título da obra, *La conquista*

de América, podemos relacionar o sangue com o genocídio indígena praticado durante a colonização europeia que, para conquistar e assumir o controle do território, dizimou os povos nativos em sua quase totalidade, manchando todo o continente com sangue indígena. A Coca-Cola, por sua vez, destaca-se universalmente como o símbolo máximo da expansão imperialista estadunidense e a sua presença através dos cacos de vidro remetem ao sanguinário apoio e financiamento das ditaduras latino-americanas por parte do governo e de empresas dos Estados Unidos.

Nesta obra os artistas realizam diversas denúncias das políticas de extermínio empreendidas pela colonização e pela ditadura militar ao mesmo tempo que cobram direitos, justiça e visibilidade à comunidade homossexual, a qual foi historicamente marginalizada pela sociedade chilena. A performance empreendida por Las Yeguas del Apocalipsis problematizava de maneira potencialmente poética as relações entre sexo, gênero, raça, etnia, conquista, colonialismo e independência que perpassam toda a história do Chile e que frequentemente se reacendem sob outro prisma.

Ao realizarem a dança tradicionalmente composta por casais de homens e mulheres os artistas questionam a heteronormatividade que rege não somente a dança, mas toda a sociedade chilena. A *cueca* dançada por Lemebel e Casas desorienta a trajetória heterossexual da dança e do desejo ao apresentar um cortejo entre dois homens, propondo transformações – e transgressões – ao binômio masculino/feminino que orienta o baile crioulo (CARVAJAL, 2012, p 62). Os artistas subvertem os papéis de gênero transformando a *Cueca Sola* em uma *Cueca Marica* a fim de denunciar a violência praticada contra homossexuais durante o regime militar e durante a história recente do Chile. Através da amplitude do mapa latino-americano a performance também citava “a memória de homossexuais assassinados por outras ditaduras militares do continente” (SUTHERLAND, 2009, p. 122). Essa ação é extremamente significativa na luta pela memória, pois as vítimas homossexuais da ditadura eram geralmente ignoradas pelos grupos de direitos humanos e pelas comissões da verdade, como já foi mencionado.

A partir dessa performance, o coletivo traz à tona uma realidade que era negada e invisibilizada a fim de exigir a inserção dos homossexuais na luta democrática, assim como de seus depoimentos nos relatórios das comissões da verdade. De acordo com Gallardo e Medalla (2019, p. 195) o coletivo tensiona o relato

dominante e heteropatriarcal da *cueca* através da inserção do corpo *marica* e sudaca, tornando ainda mais complexo o questionamento das desapareições e intimando um posicionamento da esquerda tradicional e dos movimentos de direitos humanos, que ignoravam o desaparecimento de militantes homossexuais. Além disso, Carvajal (2012, p. 62) aponta que essa performance tem relação com a transmissão do vírus HIV devido ao contato dos artistas com os cacos de vidro ensanguentados, levando-nos a refletir não apenas nas vítimas das ditaduras, mas também nas vítimas da aids.

Enquanto as mulheres criaram em 1978 a *Cueca Sola* como forma de resistência, Lemebel e Casas criaram a *Cueca Marica*, ou a *Cueca-Cola*, uma vez que no espanhol chileno o termo *Cola* é utilizado para ofender e provocar homossexuais. Ao analisar, percebe-se que o termo *Cola* tem uma semelhança e uma associação com o termo *Loca*, visto que os dois termos são usados para descrever pejorativamente sujeitos homossexuais. A terminologia *Cueca-Cola* aplicada à ação de *Las Yeguas del Apocalipsis* ainda é pertinente pois faz menção à presença das garrafas de Coca-Cola quebradas presentes no chão enquanto os artistas dançavam.

Diante do exposto, não é surpresa que a ditadura tenha mantido uma postura distante e cautelosa com o setor cultural. Uma vez que o seu símbolo cultural mais representativo foi atravessado e subvertido pelos movimentos populares e suas demandas, tornando-se um dispositivo de resistência que foi disseminado e praticado de norte a sul do país. O potencial político e subversivo da arte ameaçou a estabilidade do regime, o qual voltou-se diretamente para a prática da repressão e da censura, evitando ao máximo incentivar qualquer tipo de atividade artística.

Em menos de dez anos o país foi atravessado por diversas mudanças radicais consequentes do golpe militar e da transição de sistema político e econômico. Nesse meio tempo, a arte e a cultura foram fortemente impactadas e sofreram profundas transformações, de modo que operaram tanto como expressão de propaganda legitimada pelo governo da UP, quanto como expressão da resistência política à ditadura. O Governo Popular de Salvador Allende implantou um projeto cultural consistente que promovia a socialização da arte, valorizando as expressões coletivas e o engajamento das artes com as lutas sociais através da *Nueva Canción Chilena* e das Brigadas Muralistas. Após a junta golpista tomar o poder instaurou-se um projeto autoritário-nacionalista de cunho radicalmente antimarxista, cujos principais objetivos

eram eliminar tudo o que havia sido promovido pelo governo anterior para resgatar os símbolos pátrios e o tradicionalismo a fim de reconstruir a identidade chilena.

Durante o regime militar a cultura pode ser analisada através de duas fases distintas, a primeira que se destacou pelo caráter nacionalista e autoritário, enquanto a segunda fase foi marcada pela inserção da doutrina neoliberal. Ambas as duas fases estiveram acompanhadas pelo antimarxismo e pela repressão. O responsável por essa política de restauração cultural foi o escritor conservador Enrique Campos Menéndez, que desempenhava a função de assessor cultural da Junta Militar.

De acordo com Nelly Richard (1986) tratava-se de um

movimento cultural opositor: o primeiro momento (1973 – 1977) é de ‘negação’ do passado, e se caracteriza por medidas fortemente repressivas que buscam confiscar a memória coletiva que se relaciona à representação de valores que identificavam o governo anterior. É o momento mais marcadamente repressivo (através do fechamento de espaços e da desarticulação de organizações) e silenciador: o cultural – bruscamente desligado de toda força de correlação social – se submerge na tarefa de readequar seus instrumentos de produção ao novo contexto no qual se deve operar, reformulando assim os vínculos de sua prática em um ambiente de total ruptura (RICHARD, 1986, p. 158, tradução minha)⁸⁴.

É nesse primeiro momento que se observa a diminuição da produção artística, a qual era extremamente vigiada e controlada para não impulsionar/produzir movimentos de resistência. Enquanto o campo cultural encontrava-se silenciado, o regime encabeçou uma concepção de cultura que “pode localizar-se dentro do campo ideológico da Doutrina de Segurança Nacional” (RIVERA, 1983, p. 75), ou seja, extremamente autoritária e restauradora do nacionalismo.

Após a fase de limpeza nacionalista-repressiva o projeto autoritário inaugura a fase neoliberal, relegando a administração da cultura à iniciativa privada e “projetando ao meio cultural os postulados neoliberais aplicados à economia” (IVELIC, GALAZ, 1988, p. 18) sem nenhuma espécie de adaptação. Sob as diretrizes das empresas

⁸⁴ Conforme o texto original: “[...] movimiento cultural opositor: el primer momento (1973 - 1977) es de "negación" del pasado, y se caracteriza por medidas fuertemente represivas que buscan confiscar la memoria de lo colectivo sumada en torno a la representación de los valores que identificaban el gobierno anterior. Es el momento más marcadamente represivo (de cierres de espacios y desarticulaciones de organismos) y silenciador: lo cultural - bruscamente cortado de toda fuerza de correlación social - se sumerge en la tarea de readequar sus instrumentos de producción al nuevo contexto en el que debe operar, reformulando para ello los vínculos de su práctica a una totalidad rota” (RICHARD, 1986).

privadas a cultura oficial tornou-se antes de tudo uma mercadoria, desenvolvendo-se através dos pressupostos da indústria cultural, visando a sua mercantilização e o lucro. Nessas premissas, o neoliberalismo impõe um modelo de “arte-empresa” (RICHARD, 1986, p. 158). As produções experimentais, não-tangíveis e efêmeras perderam o seu espaço nas instituições museais, sendo substituídas por obras materiais, comercializáveis. Doravante, o que prevalece nas instituições é a lógica de mercado que submete a gestão cultural aos critérios empresariais mediante investimento do capital privado que financia concursos, bolsas de estudo e exposições (idem, *ibidem*).

A partir do momento que o neoliberalismo foi aplicado o financiamento das atividades culturais não dependeria mais do Estado, mas do autofinanciamento ou do financiamento por parte da iniciativa privada. A nova organização econômica enfraqueceu a arte experimental, visto que era necessário seguir a lógica de mercado: vender obras e cobrar ingressos para conseguir arrecadar fundos. A busca por financiamento externo ou mesmo do autofinanciamento implicou na “readequação das expressões/produções culturais, tendendo a captar um público que a sustentasse. Desse modo, emergem espetáculos de caráter recreativo e com estruturas simples” (RIVERA, 1983, p. 50). Além de alterar os rumos da produção artística através das estratégias de mercado, a lógica neoliberal ainda restringiu o acesso das camadas mais populares aos espetáculos culturais, uma vez que muitas dessas atividades que eram financiadas pelo governo deixaram de ser gratuitas e passaram a cobrar ingresso, resultando na diminuição do público. A cultura e as atividades artísticas se tornaram um bem cujo acesso dependeria do poder aquisitivo do espectador, restringindo-se exclusivamente a um segmento da sociedade que tinha condições de pagar. O acesso aos espetáculos culturais deixava de ser um direito social e político dos cidadãos para se transformar em uma mercadoria regulada pelo poder econômico. Nesse contexto, Jara Hinojosa (2016) afirma que o neoliberalismo disposto ao setor cultural valorizava as expressões artísticas modernas pois se encaixavam bem ao mercado internacional, assim como enaltecia a sensibilidade da alta cultura de vertente ocidental europeia, à medida que compartilhava do desdém político e estético à cultura popular.

Apesar dos diversos problemas causados pela privatização da cultura, a iniciativa público-privada permitiu que diversas instituições culturais públicas se

reerguessem através dos novos investimentos, os quais possibilitaram o financiamento de exposições, atraindo tanto os artistas quanto o público. A alta cultura de viés tradicional foi a vertente mais disseminada e defendida em todas as fases culturais do regime, no entanto a alta cultura não impediu o aparecimento pontual de obras inovadoras, visto que também foi possível realizar “experimentações em torno dos objetos, do espaço e dos novos meios” (CHÁVEZ, 2021, p. 350). Ainda que essas práticas não fossem incentivadas e nem bem vistas pela ditadura, a experimentação além de ser valorizada pelo circuito artístico, dava a impressão de abertura cultural e de tolerância ao contexto internacional. Nelly Richard (1986, p. 125) aponta que em alguns casos obras com caráter experimental e vanguardista, de artistas como Carlos Leppe, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit e Eugenio Dittborn foram até premiadas em concursos, no entanto havia algumas negociações entre os/as artistas e as instituições a fim de moldar determinadas obras para possibilitar a sua participação, tergiversando o seu significado ou suprimindo o seu coeficiente. No entanto, essas negociações que acarretavam na supressão ou na atenuação de partes de seu conteúdo não prejudicavam a íntegra do trabalho, uma vez que a obra era composta por diversas metáforas interdependentes as quais conseguiriam comunicar o enunciado mesmo com a supressão de determinado elemento sem prejudicar a sua potencialidade. A participação da *Escena de Avanzada* em exposições promovidas pelas instituições oficiais de arte faziam parte de sua estratégia subversiva pois

Recordemos que o desejo de polemizar dos artistas da *avanzada* não é anarquizante: não descansa nem na marginalidade testemunhante nem na espontaneidade expressiva de um valor de rebelião. A resposta das obras da *avanzada* à autoridade do regime não é clandestina; pelo contrário, ela pretende fazer-se estrategicamente presente nos próprios lugares que a autoridade controla (por exemplo, tratando-se de arte, no *Museo Nacional de Bellas Artes*). As obras da *avanzada* trabalham contra as regras da ditadura, porém inseridas nos campos de visibilidade onde estas regras operam; por isso correm tantos riscos de serem manipuladas pelo dispositivo de interpretação oficial (RICHARD, 2002, p. 19).

Assim, apesar de todo o controle exercido sobre a produção artística, em alguns momentos o regime negociou com o setor para permitir a exibição de obras com caráter vanguardista a fim de aparentar uma abertura com a intenção dissimular a sua imagem autoritária, retrógrada e conservadora. Essas negociações que resultavam em alterações nas obras era um desafio para os artistas da *Escena de*

Avanzada, visto que essas negociações eram unilaterais e a decisão tomada pelas instituições oficiais eram inquestionáveis, sob o risco de severas punições. De acordo com Nelly Richard (1986, p. 126) essa foi

A tarefa mais dura que as obras da *Escena de Avanzada* tiveram que enfrentar era precisamente lutar contra essas manobras de acomodamento institucional e contra a sua violência apropriativa. A habilidade de tais manobras ou a eficácia de seus resultados deixou suficientemente claro que toda a obra (por mais contestatária que seja a intenção que a fundamente) corre o perigo de ser coagida pela instituição que busca desativar a sua carga opositora, forçando-a a aceitar o reconhecimento da autoridade. Sabendo que nem a marginalidade de sua produção e nem o coeficiente contestatário de suas torções de significado os mantém a salvo dessas recuperações oficiais, os artistas chilenos estão mais interessados em obstacularizar e impedir o trabalho dessas manobras gerando dentro da obra zonas de resistência que são incompreensíveis e ininteligíveis à lógica de funcionamento do sistema (RICHARD, 1986, p. 126, tradução minha)⁸⁵.

A ditadura cooptava as obras e se apropriava violentamente de seus significados e sentidos políticos através de manobras de modificação e neutralização de elementos críticos. Diante dessa política de vigilância e interferência, os artistas introduziram os signos e as mensagens políticas em camadas ainda mais profundas, para que não fossem suprimidas. Criaram, portanto, zonas de resistência camufladas, as quais não podem ser desativadas pois nem são percebidas pelos agentes. Assim, mesmo que as obras aparentem uma lisura política, o seu interior está carregado de mensagens críticas que são ativadas através da leitura atenta ou guiada. Ainda que os trabalhos experimentais fossem ocasionalmente expostos em instituições públicas, havia a preferência por obras mais tradicionais. Essa preferência impulsionou o surgimento gradativo de galerias e espaços culturais alternativos e dissociados do

⁸⁵ Conforme o texto original: “La tarea más dura que le ha correspondido desempeñar a las obras de la ‘avanzada’ chilena ha precisamente consistido en tener que luchar contra esas maniobras de acomodamiento institucional y contra su violencia apropiativa. La habilidad de dichas maniobras o la eficacia de sus resultados ha dejado suficientemente en claro que toda obra (por impugnadora que sea la intención que la funda) corre el peligro de ser acogida por la institución que busca desactivar su carga opositora, forzándola a aceptar el reconocimiento de la autoridad. A sabiendas que ni la marginalidad de su producción ni el coeficiente contestatario de sus torsiones de significado los mantiene a salvo de esas recuperaciones oficiales, los artistas chilenos están más bien interesados en obstaculizar el trabajo de dichas maniobras (en entorpecerlo) generando dentro de la obra zonas de resistencia de algo inintegrable al orden o inasimilable a su lógica de funcionamiento: “algo que no entre en el sistema de intercambio, en la economía, en la circulación dentro de ese sistema” (RICHARD, 1986, p. 126).

circuito oficial, a fim de possibilitar uma produção artística experimental e crítica, sem que houvesse a necessidade de negociar ajustes para a sua exibição.

O projeto cultural de livre-mercado conseguiu se sustentar até o ano de 1982, quando a crise do petróleo atingiu o país, acarretando na diminuição drástica dos investimentos empresariais no campo cultural. A escassez de recursos resultou na paralisação temporária. O poder aquisitivo da população baixou consideravelmente, de modo que a “arte-empresa” não conseguiu se sustentar de maneira autônoma a longo prazo. Coube ao Estado e a organizações estrangeiras salvar o setor cultural e empresarial do colapso, ignorando os principais pressupostos da doutrina econômica aplicada e evidenciando a sua incompatibilidade sobretudo com a cultura. Diversas instituições ficaram sem receber aportes e tiveram suas atividades paralisadas ou diminuídas, no entanto, mantiveram-se ativos aqueles espaços culturais alternativos que não se renderam ao livre-mercado, cuja intenção não era a comercialização desenfreada e banalizada de obras de arte, mas a exposição, a reflexão e a crítica (IVELIC, GALÁZ, 1988, p. 19). Desde o início este circuito alternativo se distanciou da ordem autoritária e neoliberal e, embora a sua atuação tenha sido mais tímida e menos popular do que a atuação das instituições oficiais – devido à repressão e à censura –, foram esses espaços alternativos que deram continuidade às exposições e à produção artística enquanto as instituições oficiais estavam em crise.

Ao longo de sua duração o regime militar propôs a inserção das políticas nacionalista e neoliberal, as quais resultavam em projetos contraditórios e incompatíveis entre si. Pois, à medida que se aplicava o neoliberalismo, o nacionalismo supostamente almejado para a cultura se fragilizava e se contaminava através da livre circulação de influências culturais estrangeiras e do sucateamento das instituições culturais nacionais, as quais deveriam buscar financiamento externo ou se autofinanciar, alterando os rumos do fazer artístico para subordiná-lo ao mercado e à indústria cultural. O plano cultural nacionalista e neoliberal fez com que a soberania da cultura nacional se perdesse, como afirma Jara Hinojosa (2020, p. 347) “o projeto modernizador autoritário colocou a chilenidade a serviço do livre-mercado”, deixando que a cultura nacional fosse gerida e moldada pela iniciativa privada, evidenciando o seu desinteresse em fomentar uma cultura ou identidade nacional de fato. Neste sentido, Karen Donoso Fritz (2013, p. 220) argumenta que o regime tentou travestir o seu discurso político a fim de ocultar as evidentes contradições que existiam

entre os discursos de uma cultura nacionalista e de uma cultura neoliberal. Apesar das incoerências entre as doutrinas esse projeto contraditório tinha como único objetivo implantar e manter o projeto e o poder político de Pinochet.

A ditadura não elaborou um plano cultural, uma vez que este setor foi delegado à iniciativa privada. O único objetivo concreto da agenda cultural pinochetista era promover a limpeza ideológica e a despolitização das expressões artísticas através da disseminação de valores, símbolos e imagens que reavivariam o nacionalismo na intenção de substituir e aniquilar o marxismo. No entanto, o compromisso patriótico de restaurar a identidade e a nação chilena não se restringia à arte e à cultura, portanto não podia ser considerado como um projeto especificamente cultural, visto que era um discurso comum aplicado em todas as áreas. Neste sentido, nota-se a inexistência de um projeto cultural próprio e específico. A ditadura disseminou um projeto artístico e cultural sem uma direção determinada e sem dar centralidade à política cultural dentro de seu programa de políticas públicas (HINOJOSA, 2020). A direção tomada se baseou no imaginário militar, nacionalista e conservador, de modo que o seu projeto cultural pode ser compreendido simplesmente através do autoritarismo militarizado, o qual se constituiu pela censura e pela repressão às influências marxistas.

2.2.2 A máquina de censura e o Apagón Cultural

Durante os primeiros dias do regime a censura e a repressão funcionaram ininterruptamente para coibir a formação de núcleos de oposição que comprometessem a sua consolidação no poder. Ainda não havia um plano que estipulasse como a censura e a repressão deveriam ser aplicadas, no entanto os agentes já estavam instruídos a reprimir os indivíduos e os grupos de esquerda e em censurar qualquer símbolo ou material que remetesse ao marxismo, ao socialismo, à resistência popular e à oposição política. Diversos espaços culturais e de reunião social foram abruptamente interditados pelas forças repressivas devido ao seu potencial caráter subversivo.

A primeira atividade artística impactada pelo golpe militar foi a exposição *Por la Vida Siempre*, que estava programada para abrir no dia 11 de setembro de 1973, exatamente no dia que o golpe de Estado foi consumado. Esta mostra era composta por obras seriadas e abordava a instabilidade política decorrente da tensão entre allentistas e manifestantes golpistas. Assim, o seu objetivo era evidenciar os riscos da instabilidade política e o seu impacto na democracia, alertando a iminência de um golpe de Estado ou de uma guerra civil. Com a curadoria assinada por Mario Navarro, a exposição era composta por 18 enormes cartazes impressos em *offset*, os quais haviam sido elaborados por professores e estudantes da *Universidad Técnica del Estado*, a qual sediava e promovia a mostra.

Essa exposição integrava as *Jornadas Antifascistas* da instituição juntamente com uma série de palestras e atividades destinadas à população em geral. Essas jornadas tinham como propósito discutir sobre o fascismo, a sua história e quais seriam os riscos e as consequências de uma guerra civil ou de um golpe militar para o país (NAVARRO, 2012) e para a sua tradição democrática. Cada um desses 18 cartazes possuíam uma tiragem de 500 cópias, pois a era intenção realizar 500 exposições simultâneas em diversas instituições do Chile para denunciar nacionalmente as ameaças direcionadas ao governo eleito e ao Estado democrático. O formato de exposições simultâneas relembra o projeto de campanha *El pueblo tiene arte com Allende*, o qual consistiu em 80 exposições simultâneas pelo país.

A inauguração da mostra estava planejada para o dia 11 de setembro de 1973 e o ato contaria com a presença do presidente Salvador Allende que, nesta ocasião, anunciaria a proposta para realizar o plebiscito nacional para decidir o seu futuro frente à presidência do país. Com o golpe de Estado o evento foi cancelado e, no dia seguinte, os militares invadiram o espaço expositivo e destruíram todas as 18 obras que seriam expostas ao público (WILLIAMSON, 2014, p. 67). Nenhuma das outras exposições planejadas para acontecer ao longo do país foi realizada e as obras, que já haviam sido distribuídas aos centros culturais, foram destruídas ou extraviadas.

A exposição cujo objetivo era alertar a população sobre a ameaça de golpe não se concretizou devido ao próprio golpe sobre o qual visava alertar. Ao não ter se concretizado, devido à destruição perpetrada pelas forças repressivas, a exposição passou a operar como uma exposição *inconclusa*. O caráter de exposição *inconclusa* indica que ela permanece aberta, em processo, permanecendo como um projeto o

qual pode ser retomado. No ano de 2009 o pesquisador Mario Vico conseguiu localizar os 18 cartazes que seriam expostos em 1973 na cidade de San Fernando (NAVARRO, 2011). Essa descoberta permitia concluir o ciclo da exposição que nunca foi realizada. As obras foram encontradas por Guido Olivares, filho do ex-professor Teobaldo Olivares Rozas, e estavam escondidas no sótão da casa de seu pai, que as recebeu no ano de 1973 para realizar a exposição no centro cultural da cidade e que, diante do golpe, as escondeu em sua casa durante o regime (NAVARRO, 2011) para evitar a sua destruição. Todas as impressões haviam sido perdidas e, até essa descoberta, não havia registros das obras que participariam da mostra de 1973. A partir das imagens encontradas, Mario Navarro, o curador da mostra interrompida pelo golpe de Estado decidiu concluir essa etapa através de uma exposição com as obras que foram encontradas. Depois de 38 anos, em 2011, inaugurou-se a exposição *Por la vida siempre... 1973, la exposición inconclusa de la Universidad Técnica del Estado* no *Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos*, e as 18 imagens produzidas pelos artistas foram vistas publicamente pela primeira vez desde a sua criação.



Imagem 24: Cartazes das *Jornadas antifascistas da Universidad Técnica del Estado, Por la vida siempre, impressão offset, 1973.*

Fonte: (NAVARRO, 2011, p. 29).

A realização de 1973 foi impedida e todas as obras foram destruídas, ninguém foi poupado, os artistas e funcionários da universidade que colaboraram com o projeto foram detidos, torturados e exilados. Esses dias que sucederam o golpe foram os mais sanguinolentos de todo o regime e a censura era brutalmente aplicada através da força. Naqueles dias formou-se uma operação a fim de localizar e perseguir violentamente as personalidades mais relevantes da esquerda para neutralizar a sua influência através da prisão, da desapareição e do assassinato. Como aconteceu com o cantor Victor Jara, o qual um dia após o golpe foi detido e levado ao Estádio Chile, onde foi brutalmente assassinado.

Jara foi um cantor cuja produção musical promovia o ativismo político, uma vez que suas composições estavam vinculadas à música social de protesto, sendo um dos principais expoentes da *Nueva Canción Chilena*, movimento musical enaltecido pela UP. O artista permaneceu detido por quatro dias e sofreu as mais diversas torturas, cortaram os seus dedos e sua língua, em um ato de tortura simbólica a fim de calar a sua voz e anular a sua influência cultural, uma vez que sem os dedos o artista não conseguiria tocar violão e sem a língua, não conseguiria cantar. Essas atrocidades foram cometidas para mostrar de qual forma o novo governo procederia com os ativistas políticos e com os manifestantes da oposição, sendo essa uma estratégia para amedrontar os dissidentes, inibindo movimentos de resistência. Durante a prisão, Jara foi tão espancado que as suas costelas ficaram destroçadas e o artista ainda ficou cego de um olho, até que no quarto dia de prisão o cantor foi alvejado com mais de quarenta tiros (SIMON, 2021). Após a redemocratização o estádio foi batizado de *Estadio Victor Jara*, para homenagear o cantor e as outras milhares de vítimas que ali foram detidas, torturadas e assassinadas.

Um dia depois da destruição de *Por la Vida Siempre*, no dia 13 de setembro, estava planejada a inauguração da mostra *Orozco - Rivera - Siqueiros. Pintura de México* no MNBA. A exposição dedicada aos muralistas mexicanos era composta por 180 obras pertencentes ao *Museo de Arte Carrillo Gil* da Cidade do México. Diante da perseguição cultural as obras dos muralistas foram imediatamente removidas do MNBA e foram levadas ao aeroporto para embarcar em um avião que as levaria de volta para o México. A decisão de retirar as obras foi tomada para garantir a sua integridade, uma vez que a produção dos muralistas mexicanos compactuava com os valores políticos defendidos pela UP, se constituindo, portanto, justamente naqueles

materiais de cunho político que a ditadura buscava dizimar. Esse voo que transportava as obras possuía uma carga altamente subversiva para o regime, e não se tratava apenas das pinturas que estavam a bordo, visto que esse voo também transportava a esposa e as filhas de Salvador Allende para o exílio no México (MNBA, 2015). Quarenta e dois anos após o cancelamento da exposição uma parceria entre a diplomacia chilena e mexicana viabilizou a realização da mostra, a qual foi denominada *La exposición pendiente 1973 - 2015. Orozco, Rivera y Siqueiros*, apresentando 76 obras e diversos documentos sobre a interdição durante sete meses.

A agressividade da censura já cumpria a sua função de amedrontar e desestimular a atuação do circuito cultural, o qual reduziu consideravelmente as suas atividades, inclusive aquelas que não possuíam caráter político. A diminuição de exposições e atividades culturais foi uma estratégia temporária que o circuito encontrou para se proteger da repressão, impondo-se um “silenciamento forçado” (NEUSTADT, 2001, p. 178), já que a arte por si só já era compreendida como um elemento subversivo. Esse silenciamento funcionou como uma autocensura, cumprindo com o instinto de autoproteção. Houve, portanto, uma transformação radical no circuito artístico e cultural, que até então era pautado pela liberdade e pela autonomia.

Diferente da censura tradicional, a autocensura destaca-se como uma modalidade de censura que opera de dentro para fora, mesmo sendo muitas vezes influenciada por fatores externos que a impulsionam, como nesse caso, a própria censura e repressão governamental. A autocensura é produzida pelo próprio artista perante a sua produção na tentativa de minimizar ou eliminar elementos críticos que possam causar algum problema. Em casos mais extremos o artista ainda podia optar pela ocultação ou eliminação completa da obra em questão. O que diferencia a autocensura da censura tradicional é o agente que aplica e as suas consequências: a autocensura é aplicada pelo próprio artista à sua produção a fim de preservar a sua integridade, à medida que a censura governamental é aplicada por agentes do Estado em trabalhos de terceiros, além de retirar a obra de circulação, o agente ainda podia punir o artista que a concebeu. Nelly Richard (1986) pautava a diferença entre a censura institucional e a autocensura:

Enquanto a censura socialmente administrada opera por meio de tarjas pretas ou pela supressão dos materiais comunicativos, a autocensura opera nos níveis individuais de estruturação da fala; ela

afeta a linguagem em sua dimensão mais interna onde se desenvolve o sentido. A consciência da autocensura internaliza o medo da autoridade aplicado a cada fragmento de linguagem ou enunciado, até que a própria situação do emissor o faça parecer culpado, independentemente do conteúdo proferido, pois, sob um regime de intimidação que controla de todas as formas o acesso à verbalização e às áreas de experiência, o que é proibido é o próprio discurso. E é através da linguagem que se regula [e domina] a capacidade do sujeito de designar e categorizar, até que toda sua representação do mundo seja completamente interdita (RICHARD, 1986, p. 127, tradução minha)⁸⁶.

A brutalidade na aplicação da censura tinha o propósito de aterrorizar a população para criar uma atmosfera permeada pelo medo. Deste modo, Richard sugere que o cenário de violenta perseguição aos adversários políticos impactou profundamente os artistas, visto que eles mesmos perceberam a necessidade de controlar temporariamente o teor político de suas produções para driblar os agentes repressivos. A autocensura era um método de autodefesa, constituindo-se através de uma série de medidas e limitações políticas e estéticas que os próprios artistas adotaram ou aplicaram em determinadas obras para reduzir os riscos de serem captados pelo aparelho da censura. Neste sentido, a autocensura adiantava o trabalho dos censores com a intenção de proteger os artistas da violenta censura governamental. Assim, nota-se que nesse processo o artista ocupa simultaneamente duas posições contraditórias: a de agente da censura e de artista censurado.

No entanto, conforme Nelly Richard (1986) muitas vezes a autocensura resultava ser mais rígida e coercitiva do que a censura administrada pelo regime, visto que em um determinado momento notou-se o excesso de precauções tomadas pelos artistas, os quais codificavam os enunciados além do necessário por receio. Neste sentido, Roberto Hozven (1982, p. 71) acredita na autocensura como uma forma de amenizar e “dilatar a ameaça da censura antes mesmo de sua realização irrevogável”,

⁸⁶ Conforme o texto original: “Mientras la censura socialmente administrada opera por tachadura o supresión de los materiales comunicativos, la autocensura opera en los niveles individuales de estructuración del habla; afecta el lenguaje en su dimensión más interna donde se urde el sentido. La conciencia de la autocensura internaliza la amenaza de funcionamiento de los mecanismos de autoridad en cada fragmento de lengua (y en cada toma de palabra), hasta que sea la situación misma del hablante la que aparece culpable independientemente de los contenidos que ésta vehicula: lo vedado es el habla mismo, bajo un régimen de amedrentamiento que actúa omnipresente puesto que controla el acceso a las zonas de verbalización de la experiencia. Y a través del lenguaje, es la actividad designativa y categorizadora del sujeto la que es regulada hasta que su misma representación

o autor ainda complementa afirmando que se trata de “prevenir antecipadamente as eventuais consequências de um possível acontecimento catastrófico”.

O cerceamento à liberdade de expressão praticado pela censura imposta às produções artísticas e literárias acarretou na drástica diminuição da produção devido ao ambiente de constante vigilância, repressão e perseguição aos opositores do regime. Por esses motivos, diversos artistas tiveram que se exilar, voluntária ou obrigatoriamente, impactando ainda mais na queda das atividades culturais. Outro fator decisivo para o *apagón cultural* foi a retirada de investimentos estatais na área da cultura, sem os quais as instituições não conseguiam atuar plenamente.

Apesar do termo *apagón cultural* ser muito utilizado pelos setores populares de esquerda como uma forma de denúncia à censura e à repressão, o termo foi utilizado pela primeira vez por membros do próprio regime. O termo *apagón cultural* foi cunhado originalmente pelo contra-almirante Arturo Troncoso, então ministro da Educação, ao perceber uma queda no nível educacional e cultural (FRITZ, 2019, p. 78). A utilização e criação do termo pelos membros do regime evidencia como o aparelho de censura e de repressão era existoso, pois o declínio das atividades culturais causado pela censura foi percebido pelo próprio governo. O termo rapidamente ganhou força política e passou a operar como um enunciado que denunciava a perseguição e a censura aos artistas. A potencialidade que o termo assumiu resultou na deturpação do seu sentido por parte dos membros do governo, os quais acusavam se tratar de uma invenção, de uma artimanha dos *esquerdistas* com a intenção de macular a imagem do governo perante a comunidade internacional (FRITZ, 2013).

Enquanto muitos artistas e intelectuais fugiram do país em busca do exílio, aqueles/as que permaneceram no país se encontravam sob a constante ameaça, de modo que o circuito cultural oficial foi profundamente impactado. Em contrapartida, surgiram espaços culturais alternativos, desvinculados do circuito oficial. O *apagón cultural*, portanto, impactou os espaços oficiais, à medida que impulsionou um circuito artístico alternativo *underground*, dissociado da institucionalidade.

Além de ter incentivado no declínio da produção artística, a autocensura estimulou os artistas a buscarem por novas formas de expressão, readequando e transformando o objeto artístico para que ele pudesse transitar livremente sem ser interceptado pela censura mesmo se tivesse uma carga política. Portanto, para

enfrentar a censura e conseguir produzir obras políticas, os artistas criaram uma nova forma de comunicação através de uma linguagem codificada e metafórica para não deixar a mensagem explícita. De acordo com Nelly Richard (1986):

O trabalho da autocensura não se deixa perceber apenas no nível do que foi dito: quer dizer, a nível do que suprime ou altera a configuração das mensagens que são emitidas na superfície do visível ou do legível. Também opera na tensão gerada entre o que pode ser visto ou lido às vezes como um simples álibi e o que obriga a refugiar-se atrás da legalidade do que é dito (RICHARD, 1986, p. 127, tradução minha)⁸⁷.

A autocensura alterava a forma de comunicação entre obra e leitor através da codificação das mensagens. Aquilo que estava visível era apenas uma parcela de algo muito mais profundo, atuando de certo modo como uma camada que ocultava um significado político presente através de uma linguagem codificada por metáforas e elipses. Além de ter sido praticada pela comunidade artística, a autocensura também foi adotada pela comunidade em geral como uma medida protetiva. Diante da caça por materiais cujos conteúdos eram considerados subversivos diversas famílias optaram por enterrar ou queimar livros, discos e todos os materiais que pudessem estar associados à militância política de esquerda (FRITZ, 2019, p. 48). Essas ações eram realizadas como medida preventiva em consequência das invasões militares a domicílios para apreender materiais de cunho subversivo.

A guerra contra os livros, os quais eram acusados de serem responsáveis pelo doutrinação comunista, assumiu um caráter de espetáculo para promover o terror empreendido pelo regime. No dia 23 de setembro de 1973 ocorreu uma queima massiva de livros considerados subversivos pelo regime de Pinochet, entre eles destacavam-se livros de história, filosofia, socialismo, comunismo, marxismo, Revolução Russa e Revolução Cubana e inclusive livros técnicos, de história da arte e de religião que não representavam oposição⁸⁸. Esses livros foram apreendidos em

⁸⁷ Conforme o texto original: “El trabajo de la autocensura no sólo se deja percibir a nivel de lo dicho: es decir, a nivel de lo que suprime o altera en la configuración de los mensajes que se emiten en la superficie de lo visible o de lo legible . También opera en la tensión generada entre lo que da ver o leer a veces como simple coartada (lo manifiesto) y lo que obliga a refugiarse tras la legalidad de lo dicho (lo latente)” (RICHARD, 1986, p. 127).

⁸⁸ Paradoxalmente, Augusto Pinochet possuía uma enorme biblioteca secreta, conforme evidencia o pesquisador Juan Cristóbal Peña (2013): a sua biblioteca era composta por mais de 55 mil livros – muitos deles considerados raríssimos, de modo que o montante é avaliado em aproximadamente 4 milhões de dólares – os temas mais recorrentes eram história, marxismo e geopolítica – justamente as temáticas consideradas subversivas pelo seu

residências particulares, bibliotecas e universidades através de invasões que flutuavam entre o ilegal, o legal e o extra-legal. Toda a censura operava nesse limiar, de modo que Roberto Hozven (1982, p. 70) aponta a atuação da censura como extra-oficial pois ela proíbe e persegue sem um respaldo jurídico oficial que a legalize.

A fogueira de livros durou aproximadamente 14 horas e se concretizou como um ato simbólico o qual representava a força e o poder repressivo da censura. A queima de livros tornou-se nacionalmente conhecida pois as cenas foram veiculadas por canais de televisão e por jornais, inclusive por aqueles que apoiavam o governo (FRITZ, 2013). A divulgação dessas imagens tinha o objetivo de silenciar e aterrorizar a população, para que ela se sentisse potencialmente ameaçada pelo simples fato de possuir um posicionamento político distinto do regime, ainda que esse posicionamento fosse silencioso e exercido no âmbito doméstico. Karen Donoso Fritz (2019, p. 47) argumenta que a queima arbitrária de livros cujas temáticas não tinham relação com as ideologias de esquerda foi tanto decorrente da falta de orientações acerca de qual tipo de material deveria ser censurado, como também servia estrategicamente para promover um clima de terror dentro da sociedade, o qual foi disseminado através das imagens televisivas a fim explicitar que não havia racionalidade na repressão.

O regime militar se infiltrou em todas as esferas da sociedade a fim de vigiar e eliminar qualquer elemento que fizesse referência à esquerda. Empenhou-se particularmente em intervir nas universidades e nas instituições artísticas e culturais, espaços que eram considerados dominados pelo marxismo. Esses locais considerados focos esquerdistas deveriam ser, portanto, dedetizados para que em seguida fossem remodelados através dos valores defendidos pelo regime. Os espaços artísticos e culturais públicos tiveram suas diretorias completamente renovadas, à medida em que suas coleções foram reordenadas e as suas políticas expositivas, reorientadas.

Frente a esses espaços culturais dominantes e agora também dominados, criaram-se espaços de exposição e discussão alternativos que fugiam dos padrões impostos. De acordo com Anny Rivera (1983, p. 11) esses locais se constituíam como

governo. O autor ainda afirma que a compulsão por livros mascarava o seu complexo de inferioridade, uma vez que, através de sua biblioteca, Pinochet tentava construir uma imagem de intelectual. A descoberta dos livros foi decorrente das investigações acerca do Caso Riggs, que buscava por indícios de desvio de dinheiro público durante o seu regime.

polos alternativos-subalternos que possuíam pouca ou nenhuma conexão com o circuito oficial-dominante, excluindo-se da ordem e do alcance autoritário. Esses espaços alternativos eram efêmeros e afastados da região central a fim de possibilitar um ambiente no qual os artistas não se sentissem ameaçados pois assim conseguiriam desfrutar de maior liberdade, uma vez que não estavam na mira da censura. No interior desses espaços desenvolveu-se um importante movimento cultural que, apesar de suas limitações, trabalhou para construir aquilo que se denominou como “cultura da resistência”. (FRITZ, 2013, p. 129). Desse modo, as exposições que apresentavam obras de arte com viés crítico e político aconteciam principalmente nesses espaços alternativos devido ao seu caráter contraoficial que proporcionava liberdade para o fazer artístico, permitindo a concepção e a exibição de obras cuja temática seria considerada subversiva no circuito oficial.

Como espaços que abrigaram círculos de socialização e discussão das produções artísticas que propunham a ruptura com a tradição artística e com o controle ditatorial podemos destacar a *Galería CAL*, fundada em 1979 e a *Galería SUR*, fundada em 1980 (RICHARD, 1986, p. 158). Descata-se como precursor dos espaços alternativos o *Taller de Artes Visuales*, fundado 1974 por professores exonerados da *Universidad de Chile*, o TAV funcionava como um espaço de exposição e socialização da arte o qual também abrigava ateliês voltados à produção artística nos quais eram ministrados cursos. A partir desses espaços criaram-se “microcircuitos artísticos alternativos” (RIVERA, 1983, p. 97), os quais podiam ser compreendidos como circuitos artísticos contraoficiais que, através de suas exposições, produziam discursos de resistência. Aos poucos esses microcircuitos adquiriam um status de alto prestígio ao mesmo tempo que beiravam a clandestinidade (VALDÉS, 2006, p. 279). Muitas dos trabalhos ali expostos extravasavam os limites das linguagens artísticas tradicionais “mediante obras que procuram reprocessar substratos de experiências cotidianas, através da força disruptiva de uma *arte-situação*” (RICHARD, 2002, p. 16).

Apesar desses espaços alternativos terem sido os principais responsáveis pela emergência de uma produção artística com viés crítico, algumas instituições culturais oficiais se esforçaram para burlar o controle da censura e promover exposições de cunho político. Como praticamente todos os institutos culturais chilenos estavam sob intervenção militar os únicos centros culturais que ainda resguardavam certa liberdade

e autonomia eram aqueles estrangeiros ou binacionais. Assim, os microcircuitos alternativos e os institutos binacionais desfrutavam de uma “autonomia relativa” (RICHARD, 2020, p. 95) devido à sua condição semiclandestina e estrangeira.

Durante a ditadura militar os institutos binacionais se destacaram por promover atividades culturais de caráter crítico e político através de exposições de arte, de filmes, de saraus literários, de peças de teatro e de debates. A abertura às vozes dissidentes só era possível porque os institutos binacionais estavam juridicamente amparados pelas suas respectivas embaixadas (COVARRUBIAS, LEIVA, 2018, p. 138), dificultando e inibindo – mas não impedindo – a intervenção das forças repressivas. Como fomentadores de atividades artísticas críticas destacaram-se o *Instituto Chileno Alemán de Cultura*, o *Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura* e o *Instituto Chileno Francés de Cultura*.

O *Instituto Chileno Francés de Cultura* talvez tenha sido o mais representativo, visto que ao longo do regime militar diversas exposições políticas passaram pelas suas salas. Um de seus projetos de destaque foi o controverso programa artístico *Intervenciones plásticas en el espacio urbano* que apresentou uma série de performances *loucas*, insólitas, tenebrosas e escandalosas (ZALAQUETT, 1989, p. 42). Dentre as exposições e intervenções que passaram pelo *Instituto Chileno Francés de Cultura*, destacaram-se a performance *La conquista de América* do coletivo *Las Yeguas del Apocalipsis*, discutida no capítulo anterior, e a conturbada exposição *Printuras – Exculturas*⁸⁹, de Guillermo Núñez, a qual foi abruptamente censurada. A censura a uma exposição realizada por um instituto binacional e, portanto, estrangeiro, evidencia que não havia limites para o alcance da censura, uma vez que os institutos binacionais apesar de serem invioláveis, estavam subordinados às leis locais.

Inaugurada às 19h do dia 19 de março de 1975 a exposição *Printuras – Exculturas* do artista Guillermo Nuñez permaneceu em exibição por apenas quatro horas, sendo interdita pelos censores logo no início do dia seguinte à sua abertura.

⁸⁹ O título da exposição realiza um trocadilho através das palavras *printuras* e *exculturas*. O termo *printuras* pode ser compreendido como uma fusão da palavra inglesa *print*, impressão, com *pinturas*, resultando em *printuras*, fazendo menção às reproduções da *Monalisa*, da *Liberdade guiando o povo* e também das serigrafias presentes na instalação. *Exculturas* parte do mesmo princípio, é a fusão do prefixo *ex* com *culturas*, representando culturas passadas ou abandonadas que foram encarceradas dentro das gaiolas que operam como esculturas, visto que a *Monalisa* está dentro de uma dessas gaiolas.

O artista apresentou ao público uma série de objetos, tais como uma gravata pendurada de ponta cabeça, malas abarrotadas de miudezas, desenhos e gaiolas de passarinho que abrigavam objetos variados em seu interior, como rosas, ratoeiras, sapatos, reproduções de pinturas como a *Monalisa* e *A liberdade guiando o povo*, pães amarrados e um espelho para que a imagem do espectador fosse refletida no interior da gaiola. Toda a exposição possuía um caráter político que incentivava o público a refletir sobre a distorção e ocultação da realidade. Apesar das obras não possuírem mensagens explícitas elas induziam a leituras que se associavam à realidade ditatorial através de imagens metafóricas que indicavam a tortura, a repressão, a violação dos direitos humanos e os massivos encarceramentos aleatórios praticados pelo regime.

O encarceramento e as detenções estavam representados através das gaiolas de passarinho, que faziam menção às celas onde presos políticos eram confinados, muitos dos quais não tinham nenhuma relação com a militância política de oposição, evidenciando a arbitrariedade de muitas das detenções. A inserção do espelho dentro de uma gaiola tornava o encarceramento aleatório ainda mais palpável pois ele refletia a imagem do espectador dentro da gaiola, como se ele também estivesse preso dentro de uma cela, tornando explícita a arbitrariedade das prisões ao evidenciar que qualquer pessoa poderia ser vítima de uma detenção injustificada.



Imagem 25: Guillermo Nuñez, vistas da instalação *Printuras – Exculturas*, 1975/2015, MAC.

Fonte: (MAC, 2015, p. 73).

A tortura podia ser compreendida através de objetos como a ratoeira e os pães amarrados, mas o item mais significativo era a gravata tricolor nas cores da bandeira chilena que estava pendurada de cabeça para baixo, fazendo alusão à uma forca. O próprio artista tece comentários acerca da exposição evidenciando que os objetos foram apresentados sem nenhuma contextualização que indicasse a menção à tortura ou ao encarceramento. Portanto, caso fosse essa a leitura realizada pelo público ela seria resultado de sua própria interpretação/fruição, uma vez que não havia nenhuma espécie de texto, imagem, material de apoio ou de qualquer elemento externo que indicasse essa associação. Não havia nada além das obras que compunham a exposição. Conforme Guillermo Nuñez (1993), tratava-se de

Uma simples gravata listrada de três cores: azul, branco e vermelho, comprada em Nova Iorque, a gravata estava com o nó atado e pendurada de cabeça para baixo [fixada] sobre uma superfície de aço. A DINA, aparato repressivo da Junta, viu ali a bandeira da Pátria como forca, viu assim porque é nisso que eles a converteram. Começaram a falar os espelhos?

Ali não havia títulos insultantes, apenas a arte falando. Viu-se um insulto [e uma acusação] contra a Junta Militar através de uma gravata colocada ao contrário, nas gaiolas [viu-se] a liberdade encarcerada, o ar prisioneiro, os presos numerados e vendados, os mortos nas ruas, nos espelhos o terror, e no sorriso da Mona Lisa a arte pisoteada. Eles viram aquilo porque eles tornaram possível a sua visualização. Eles viram aquilo porque a pátria se converteu em uma imensa jaula: eles enforcaram a palavra, enjaulando a arte, eles vendaram a verdade e a retiraram da Justiça. Fecharam a exposição enquanto falavam de liberdade e respeito às opiniões (NUÑEZ, 1993, p. 96, tradução minha)⁹⁰.

O artista dispôs as obras no espaço expositivo e deixou que a interpretação do público trabalhasse para alcançar o sentido desejado. Portanto, o resultado de sua leitura seria uma consequência direta de sua própria interpretação. A obra falava por si e, justamente por isso, a polícia repressiva rapidamente percebeu a menção às

⁹⁰ Conforme o texto original: “Una simple corbata rayada de 3 colores: azul, blanco y rojo, comprada en Nueva York, anudada y colgada al revés sobre una superficie acerada. La D.I.N.A., aparato represivo de la Junta, vio allí la bandera de la Patria como horca, la vio así porque es en eso en lo que ellos la han convertido. ¿Comenzaban a hablar los espejos? Allí no había títulos insultantes, sólo arte hablando. Vio una injuria a la Junta Militar en una corbata puesta al revés, en las jaulas la libertad encadenada, el aire prisionero, los presos numerados y vendados, los muertos en las calles, en los espejos el terror y, en la sonrisa de la Gioconda, el arte pisoteado. Lo vieron porque ellos hicieron posible verlo. Lo vieron porque la Patria ha sido convertida en una inmensa jaula: han ahorcado la palabra, enjaulado el arte, le han puesto vendas a la verdad y se la han quitado a la Justicia. Cerraron la exposición mientras hablan de libertad y respeto a las opiniones (NUÑEZ, 1993, p. 96).

suas práticas de tortura, que eram enfaticamente negadas pelo regime. Então, à medida que a polícia interditou a exposição confirmou-se o ato da tortura através do empenho empreendido para retirar essas obras do olhar público. A censura da exposição evidenciou que o amparo das embaixadas estrangeiras não era uma garantia suficiente para a sua realização, pois mesmo nessas instituições as exposições e a produção artística estavam sob vigilância e sob controle do regime, embora estivessem mais protegidas ali do que em instituições nacionais.

Essa mostra fazia parte de um projeto que englobava outras exposições, as quais não foram realizadas, visto que ainda no dia da interdição da mostra o artista foi preso por agentes da DINA. Desaparecido por 20 dias, Nuñez passou por diversos centros de detenção como a *Villa Grimaldi*. Durante a prisão ele sofreu diversos tipos de torturas físicas e psicológicas, e apenas foi liberado devido à pressão de artistas e intelectuais chilenos e estrangeiros; ao ser liberado o artista foi conduzido diretamente da prisão para o aeroporto, onde embarcou rumo a Paris para um exílio que durou até 1985 (WILLIAMSON, 2014, p. 73). Muitas das obras que compunham a exposição foram extraviadas e as remanescentes permanecem preservadas no acervo do MAC. Na época, a DINA queria confiscar e destruir todas as obras, o que não se realizou pois, de acordo com o próprio artista Guillermo Nuñez (1993, p. 95), o adido cultural francês interveio com firmeza para evitar a apreensão e a destruição das obras.



Imagem 26: Guillermo Nuñez, sem título, gravata e chapa de aço, 1975, 65cm x 65cm, MAC Chile.

Fonte: <https://mac.uchile.cl/exhibiciones/e/nunez-85-dibujar-con-sangre-en-el-ojo> acesso em 16 de set. de 2022.

Refugiado na capital francesa, Nuñez produziu a série de pinturas denominada *Ese color rosado entre las nubes*, que representa explicitamente o corpo torturado acompanhado de elementos que fazem referência a símbolos pátrios. As pinturas são viscerais e se constituem como imagens que reproduzem a violência perpetrada pela ditadura. Os corpos são apresentados com brutalidade: ensanguentados, destroçados, amarrados e embalsamados, sempre contorcidos em posições extremas. As cores escolhidas pelo artista além de suscitarem uma dramaticidade, ainda remetem às cores da bandeira chilena a fim de realizar uma associação que se constitui em uma denúncia visual. A pintura de Nuñez confronta o público através da violência de sua veracidade, trata-se de uma pintura agressiva a qual representa uma realidade ainda mais agressiva.



Imagem 27: *Contigo en Tejas Verdes. Contigo en Bucalemu. Colina, Grimaldi, Colliguay, contigo Marta Ugarte, compañero Lucho, compañero Juan*, acrílica sobre tela, 1976, 162cm x 130cm.

Fonte: (MAC, 1993, p. 188).

Na pintura *Contigo en Tejas Verdes. Contigo en Bucalemu. Colina, Grimaldi, Colliguay, contigo Marta Ugarte, compañero Lucho, compañero Juan* o artista cita alguns centros de detenção e tortura, para na sequência prestar uma homenagem a militantes de oposição que foram torturados e assassinados pelo regime. Essa série de pinturas possui um caráter explícito de denúncia, de modo que a realização e a exposição dessas pinturas apenas foi possível porque o artista encontrava-se exilado, fora do alcance do aparelho repressivo.

Durante a sua trajetória, Guillermo Nuñez trabalhou com diversas linguagens artísticas, como pintura, desenho, gravura, colagem, objeto e instalação, sempre comprometido com a sua temática central dos direitos humanos e da violência das guerras e ditaduras. No ano de 2007 o artista foi condecorado com o *Premio Nacional de Arte* pela relevância de sua produção. E, em 2015, teve a oportunidade de concluir a exposição *Printuras – Exculturas* censurada em 1975 através de uma exposição retrospectiva no *Museo de Arte Contemporáneo*. A mostra intitulada *Núñez 85. Dibujar con sangre en el ojo* abarcou a sua produção desde 1960 até a suas obras mais recentes. A reunião de trabalhos de diferentes épocas permitiu uma visualização panorâmica de sua carreira, evidenciando o seu compromisso com a luta democrática e social. Simultaneamente, o *Museo de los Derechos Humanos y de la Memoria* apresentou uma exposição homônima com desenhos realizados pelo artista durante o seu exílio na França. No ano de 2022 o artista doou aproximadamente 150 obras para o acervo do MAC, instituição da qual foi diretor de 1970 a 1971, contribuindo assim para a democratização da arte, bem como para a difusão e preservação da produção artística que se desenrolou durante o período de censura.

Apesar de ter sido intensamente aplicada ao longo de todo o regime, a prática de censura não estava subordinada a um órgão ou departamento específico, de modo que ela foi aplicada simultaneamente por diversos setores do regime. No Brasil, diferentemente, a aplicação da censura era nacionalmente coordenada pela Divisão de Censura e Diversões Públicas, que estabelecia uma série de critérios a fim de orientar o trabalho dos censores. A inexistência de um órgão específico responsável pela censura no Chile acarretou na falta de conformidade a respeito de quais materiais seriam permitidos e quais materiais seriam proibidos, visto que cada departamento aplicava a censura de acordo com as suas próprias diretrizes, as quais também variavam de agente para agente, resultando na arbitrariedade.

A censura foi uma das primeiras medidas adotadas pelo novo regime, restringindo a liberdade de expressão e midiática, iniciando o bloqueio e a vigilância dos meios de comunicação. Diversas emissoras de televisão, jornais e revistas tiveram o seu funcionamento temporariamente interrompido ou proibido. Enquanto aqueles meios de comunicação que permaneceram ativos estavam sob o rígido controle da *División Nacional de Comunicación Social*, DINACOS. De acordo com os documentos do regime, a DINACOS foi oficialmente fundada apenas no ano de 1976,

no entanto a sua atuação iniciou de maneira extra-legal logo nos primeiros dias do regime controlando os meios de comunicação e promovendo uma guerra ideológica contra o marxismo. De acordo com a pesquisadora Karen Donoso Fritz (2019):

As funções da DINACOS consistiam na supervisão direta da informação emitida pelos meios de comunicação privados, para os quais se enviava um funcionário aos estúdios de rádio, televisão e aos editoriais de jornais e revistas, ou [a supervisão] ainda se exercia desde os escritórios do próprio organismo, através de uma revisão detalhada de cada notícia publicada pela imprensa ou emitida pelos meios de comunicação. Este procedimento não constava nas disposições estabelecidas por decreto e nem por lei pública (FRITZ, 2019, p. 56, tradução minha)⁹¹.

A DINACOS era uma estrutura de vigilância e de controle dos meios de comunicação que, juntamente a vários outros departamentos, aplicava a censura. No entanto, a censura não estava formalmente estruturada, de modo que ela operava na fronteira entre a legalidade/ilegalidade, sendo praticada e autorizada pela cúpula do regime somente no nível discursivo, uma vez que ela não estava respaldada por um aval jurídico ou por algum documento oficial.

O caráter não-oficial e extra-legal da censura não impedia a sua atuação, na verdade o não-reconhecimento oficial dessas práticas permitia a sua aplicação desenfreada por meio da violência. A censura exercia o controle sobre todo o material produzido pela imprensa, de modo que os censores realizavam minuciosas avaliações a fim de permitir ou negar a publicação/veiculação do material em questão. Além disso, o governo estabeleceu uma nova política televisiva a fim de criar uma nova ordem hierárquica no quadro de programas das emissoras, essa nova política televisiva buscava simultaneamente controlar os conteúdos produzidos para priorizar e privilegiar a veiculação de programas de entretenimento sobre programas informativos e jornalísticos (CHÁVEZ, 2021, p. 374) uma vez que, mesmo censuradas, as notícias poderiam fomentar questionamentos e impulsionar levantes. Esse fenômeno pode ser percebido através do relato, já mencionado anteriormente, de Diamela Eltit (2017) no qual a artista comenta sobre a programação televisiva justo no

⁹¹ Conforme o texto original: “Las funciones de DINACOS consistían en la supervisión directa de la información emitida por los medios de comunicación privados, para lo cual se enviaba a um funcionário a las oficinas de radio, televisión o periódicos y revistas, o bien se ejerciadesde las mismas oficinas del organismo, a través de una revisión detallada de cada noticia que era publicada por la prensa o emitida por los medios” (FRITZ, 2019, p. 56).

momento da implosão do Palacio de la Moneda, evidenciando que os canais de televisão não noticiaram o fato, pois estavam transmitindo desenhos animados como se nada estivesse acontecendo. Assim, a DINACOS também distorcia e alterava a ordem dos acontecimentos a fim de beneficiar o regime.

Além de ter sido responsável por fiscalizar e censurar a imprensa, a DINACOS também atuou na assessoria de comunicação do regime. A DINACOS cuidava da imagem pública do governo e produzia os discursos das autoridades da junta para alavancar a sua reputação. A assessoria de comunicação ainda era responsável pela criação e disseminação de informações falsas e de notícias enganosas as quais eram forjadas em estúdios e escritórios da própria divisão. Através dessas notícias falsas, a DINACOS construía um falso discurso acerca da realidade. A DINACOS atuava em várias frentes de modo que,

As funções da DINACOS, segundo seu próprio diretor, consistiam em apoiar a cobertura noticiosa das diferentes façanhas e conquistas dos organismos de Governo. Para isso, a divisão contava com um departamento de imprensa, encarregado de realizar os comunicados oficiais; um departamento especializado em rádio, que atendia as cadeias nacionais e preparava os programas do governo, e o departamento de fotografia, destinado a criar e selecionar material fotográfico de apoio aos comunicados que eram enviados aos meios de comunicações nacionais, estrangeiros e embaixadas. (FRITZ, 2013, p.118, tradução minha)⁹².

A atuação da DINACOS era muito ampla e compreendia desde a concepção das declarações e comunicados da cúpula até a manipulação de notícias. Assim, a divisão atuava apagando, recortando e construindo histórias a fim de promover o governo e de eliminar o marxismo da sociedade chilena. As suas práticas não se restringiam aos meios de comunicação, uma vez que o seu campo de atuação se estendia a qualquer forma de expressão como as exposições de arte, a literatura, a música, o cinema e o teatro.

⁹² Conforme o texto original: “Las funciones de Dinacos, según su propio director, consistían en ‘apoyar la cobertura noticiosa de los diferentes hechos o situaciones de los organismos de Gobierno’ y contaba con un departamento de prensa, encargado de realizar los ‘comunicados oficiales’, uno de radio, que realizaba las cadenas nacionales y preparaba los programas del gobiernoy otro de fotografía destinado a crear y seleccionar material fotográfico de apoyo a los comunicados que eran enviados a los medios nacionales, extranjeros y a las embajadas” (FRITZ, 2013, p. 118).

Como não havia um departamento específico que fosse responsável pela censura, existiam diversos outros órgãos além da DINACOS que também se destacaram na sua aplicação. Como a própria DINA, o *Departamento Cultural del Gobierno*, a *Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos* (DIBAM), a *División Nacional de Relaciones Públicas* (DINARP), além dos inúmeros órgãos regionais que atuavam na vigilância e no controle das exposições artísticas, concertos musicais e peças de teatro. A censura se articulava através de uma rede de controle multidirecional que se reformulava constantemente (RICHARD, 1986, p. 125), constituindo-se em um aparato rizomático que operava através de diversos departamentos interconectados e independentes. Criava-se uma estrutura repressiva bem distribuída e de longo alcance para encurralar a população e principalmente os dissidentes políticos, mas “junto do temor e da vigilância, estava também a resistência” (WILLIAMSON, 2014, p. 73), a qual se construía lentamente pelas entrelinhas.

O *Departamento de Cultura* também conhecido como *Secretaría de Relaciones Culturales*, SRC, desempenhou um papel fundamental na disseminação e na aplicação da censura e da repressão no âmbito cultural, ao mesmo tempo que atuou como porta-voz dos valores defendidos pelo governo. Esse órgão foi o principal responsável pelo controle e pela vigilância ideológica da produção artística e cultural, estabelecendo o contato direto entre os artistas e o governo. Criada em 30 de outubro de 1973 a SRC se dividia em três grandes setores: música, literatura e teatro, artes visuais e artesanato (HINOJOSA, 2016). No entanto, a descentralização da censura implicava na inexistência de uma cartilha que pautasse as diretrizes de aplicação. A única orientação que estava unificada era o combate ao marxismo. Diante da falta de um padrão, a censura era aplicada de maneira arbitrária conforme a percepção do censor. Assim, Nelly Richard (1986, p. 23) evidencia que a censura se modificava gradualmente devido à inexistência de uma linha que orientasse ou dividisse o que seria uma legal do que seria ilegal, uma vez que o grau de permissividade variava dependendo do quão liberal o governo – e o agente censor – estivesse disposto a ser naquele momento. O nível de aplicação da censura era subjetivo e oscilava conforme o agente e conforme o seu ânimo.

Igualmente, a censura para as artes visuais não estava bem definida, flutuando entre o proibido e o permitido, criando uma atmosfera de insegurança para os artistas. À medida que a fronteira entre o permitido e o proibido não estava demarcada criava-

se uma sensação de proibição total, pois tudo poderia ser considerado subversivo. Roberto Hozven (1982) tensiona essa questão e argumenta que

a censura, ao não explicitar literalmente o espaço do proibido, se estende figuradamente à totalidade de nossas ações sociais, interrogando-nos [e acusando-nos] frente à sociedade, ao nosso trabalho e a nós mesmos como sempre possíveis receptores e protagonistas de uma culpa coletiva e indeterminada, mas vivida sob a forma individual de uma consciência indefesa (HOZVEN, 1982, p. 70, tradução minha)⁹³.

A aplicação da censura às artes visuais era muito mais complexa do que a dos livros e filmes, cujas metáforas eram associadas com maior facilidade devido ao seu caráter contextual. Por sua vez, as obras de arte eram apenas artefatos visuais que muitas vezes não estavam explicitamente contextualizados, de modo que demandavam aprofundadas análises e reflexões para que fizessem sentido. As obras de arte geralmente são mais herméticas do que os filmes e livros, sobretudo as produções deste período, que eram repletas de códigos e de metáforas que ocultavam o seu significado para driblar a censura. Para decifrá-las, seriam necessárias diversas associações e reflexões, o que demandaria muito tempo dos censores. Segundo Nelly Richard (1986, p. 127) as obras buscavam propositalmente

retardar o máximo possível a consumação da leitura, tornando o período de tempo para a sua compreensão excessivo, de modo que a sua leitura pareça equívoca ou dispersa, resultando em dúvidas que não justificam o castigo. Durante todos os anos que a censura vigorou, as obras e os textos aperfeiçoaram modelos para despistar mediante o uso de toda uma série de recursos evasivos e de deslocamento, destinados a produzir demora ou a gerar ambigüidade no trâmite decodificador; seja embaralhando as pistas de leitura, seja sobrepondo metáforas e travestindo o sentido (RICHARD, 1986, p. 127, tradução minha)⁹⁴.

⁹³ Conforme o texto original: “La censura, al no explicitar literalmente el espacio de lo prohibido, se extiende figuradamente a la totalidad de nuestras acciones sociales interpelándonos frente a la sociedad, a nuestro trabajo y a nosotros mismos como los siempre posibles receptores y protagonistas de una culpa colectiva e indeterminada, pero vivida bajo la forma individual de una conciencia inerme” (HOZVEN, 1982, p. 70)

⁹⁴ Conforme o texto original: “Las obras buscan demorar lo más posible la consumación de la lectura, haciendo que ese lapso que media su confesión sea suficientemente equivoco o dispersivo para retardar el momento de las certezas y evadir su castigo. Durante todos los años en que rige la censura, las obras y los textos van perfeccionando modelos de despiste mediante el uso de toda una serie de recursos elusivos o desplazatorios, destinados a producir demora o a generar ambigüedad en el trámite descodificador; sea enredando las pistas de lectura, sea superponiendo señales de travestimiento del sentido” (RICHARD, 1986, p. 127).

A variedade de recursos e de estratégias empregadas pelos artistas com a finalidade de driblar a censura tornavam as suas produções extremamente codificadas e, conseqüentemente, ininteligíveis para a censura e também para o público. Como o seu significado era incompreensível, a maior parte dos trabalhos passava incólume pela censura, bastava que ela não fosse visivelmente esquerdista, antipatriota e obscena.

O controle e a censura se exerciam de maneira distinta em cada setor da esfera cultural. As artes visuais foram menos afetadas pois, via de regra, não geravam grande engajamento popular em comparação com outras expressões culturais como a música, o teatro e o folclore, que tinham a capacidade de criar uma base popular de consenso (RICHARD, 1986, p. 124) e de oposição. A restrição imposta aos livros e aos filmes também foi muito mais rígida do que aquela aplicada nas artes, visto a imposição da censura prévia, que determinava o exame de todos os materiais antes mesmo de sua publicação (FRITZ, 2019). As produções eram examinadas e, após a análise, eram classificadas como aprovadas ou proibidas. No entanto, a proibição oficial do lançamento de um livro ou filme indignava a comunidade artística, que se mobilizava contra as práticas de censura, expondo a situação aos seus colegas estrangeiros e gerando polêmica com alcance internacional através de protestos localizados, o que era visto como prejuízo à imagem do governo militar.

A fim de evitar desgates, o regime traçou uma estratégia para suavizar a imagem da censura perante o público. Ao invés de censurar e proibir oficialmente um livro, os censores simplesmente demoravam – muitas vezes anos – para entregar o resultado da análise (FRITZ, 2019), deixando engavetados os livros que consideravam impróprios. Não poderia se dizer que os materiais foram censurados pois, de acordo com o governo, eles supostamente continuavam em avaliação, portanto ainda não teriam sido nem aprovados e nem censurados. Essa estratégia adotada se configurava como uma censura velada, uma vez que impedia a publicação de determinadas produções sem causar o alvoroço de uma proibição oficial.

Ainda que a censura tenha sido um dos mecanismos mais importantes para conter a oposição e para manter a estabilidade do regime, a sua rigorosa aplicação causava problemas para a reputação do governo e afetava inclusive a sua governabilidade. A censura, portanto, era um tema que dividia as opiniões no alto escalão do governo. Karen Donoso Fritz evidencia que

Apesar da busca pela institucionalização, o tema da censura foi conflitivo ao longo de todo o governo e provocou fortes questionamentos internos por parte de grupos que consideravam as restrições à liberdade de informação e expressão como elementos que afetavam a imagem do país e, em alguns casos, intervinha no seu desenvolvimento econômico (FRITZ, 2019, p. 42)⁹⁵.

A partir de então, a censura foi percebida como uma faca de dois gumes, na mesma medida em que ela mantinha o regime estável e evitava insurgências, ela também causava prejuízos econômicos e prejudicava a sua imagem, afetando a sua governabilidade e a sua credibilidade no exterior. Diante disso, a doutrina neoliberal que orientava toda a estrutura do governo recomendava o abrandamento da censura, tendo em vista que ela prejudicava o bom funcionamento da indústria cultural.

A prática da censura afetava a indústria cultural e, portanto, ia contra as premissas neoliberais, sendo necessário diminuir a censura para impulsionar esse mercado. Após muitas reivindicações, o regime passou a aplicar a censura com menor intensidade e, apenas em 1983, a censura prévia aos livros foi derogada (FRITZ, 2013). Entretanto, não era apenas a censura que prejudicava o desenvolvimento da indústria cultural, uma vez que também havia medidas restritivas de ordem financeira através da elevada tributação dos bens culturais que impossibilitava o acesso da maior parte da população (HINOJOSA, 2016). Agora, tratava-se de uma questão de acesso, não mais de proibição. Assim, a censura e o controle se exerciam por meios muito mais sutis, simulando uma abertura e um retorno da liberdade de expressão, ainda que os agentes responsáveis pela vigilância cultural tenham operado até o final do período de transição.

O anúncio de abertura política gradativa a partir de 1980 significava para a população o retorno das liberdades individuais e da liberdade de expressão. Apesar de que nas democracias as liberdades dos indivíduos devem estar asseguradas, é importante considerar que a censura não é exclusividade das ditaduras. De qualquer modo, o governo de Patricio Aylwin representou um alívio através do retorno das liberdades individuais e da descriminalização da militância política de esquerda. Com

⁹⁵ Conforme o texto original: “A pesar de esta búsqueda de institucionalización, el tema de la censura fue conflictivo a lo largo de todo el gobierno y provocó fuertes cuestionamientos internos de parte de grupos que consideraban las restricciones a la libertad de información y expresión como un elemento que afectaba la imagen del país y, en algunos casos, intervenía en el desarrollo económico” (FRITZ, 2019, p. 42).

a transição democrática, a censura e o controle cultural gradativamente desapareciam, no entanto alguns órgãos ditatoriais permaneceram ativos no governo democrático. Como é o caso do *Consejo de Calificación Cinematográfica* que, no início da década de 1990, censurou filmes de Juan José Bigas Luna, de Pedro Almodóvar e proibiu um vídeo de Glória Camuriaga devido à exaltação do mundo homossexual; além disso, é importante frisar que a censura prévia a filmes permaneceu vigente até o final do ano 2002 (CONTARDO, 2011). Nota-se, portanto, que o fim do regime em 11 de março de 1990 não significou o retorno total da liberdade de expressão, visto que o fantasma da censura continuava cerceando a sociedade chilena, visto que outra instituição rapidamente ocupou cargo de moderador cultural.

A Igreja Católica assumiu a posição desempenhada pelos militares no controle e na vigilância das expressões culturais e individuais de maneira extra-oficial, formalmente desvinculada do governo, mas tão bem articulada que a sua influência funcionava como se fosse um departamento cultural oficial. Conforme já mencionado nas páginas anteriores, o fato de a Igreja ter lutado contra o regime militar rendeu-lhe a aquisição, ainda que informal, de poderes e influências sobre o novo governo democrático, uma vez que ela trabalhou arduamente para a sua reconstituição.

Diferentemente da vigilância e da censura ditatorial que se dedicavam ao antimarxismo, a vigilância realizada pela Igreja se baseava no conservadorismo e na promoção dos valores morais e religiosos a fim de combater todos os focos de obscenidade, imoralidade e paganismo. Dessa forma, a sua atuação se estendia a todo o âmbito cultural e social. Como evidencia o pesquisador Óscar Contardo (2011):

O horror ao sexo nunca foi a única ameaça. Talvez o exemplo mais inóspito frente a todas as barbaridades foi a acusação proferida contra a banda inglesa Iron Maiden, tachada de satânica por alguns membros da Igreja, ao realizar protestos que alcançaram a alta hierarquia do governo, provocando o cancelamento do concerto. Nesse momento os perigos do sexo e do diabo eram parte da agenda política do país (CONTARDO, 2011, p. 12, tradução minha)⁹⁶.

⁹⁶ Conforme o texto original: “Pero el horror por el sexo no fue la única amenaza. Quizás el más descabellado ejemplo de la reacción frente a un posible destape fue la acusación que sufrió la banda inglesa Iron Maiden, quienes fueron tachados de ‘satánicos’ por algunos miembros de la Iglesia, lo que escaló a niveles de Gobierno, provocando la cancelación del concierto. Los peligros del sexo y el diablo eran parte de la agenda política del país” (CONTARDO, 2011, p. 12) .

Apesar da redemocratização do país ter sido uma conquista extremamente importante ela não significou um retorno absoluto da liberdade de expressão. A mudança do sistema político antes de possibilitar plenamente as liberdades individuais e de expressão possibilitou a substituição de um agente de controle por outro. No entanto, ainda que permanecesse uma estrutura de vigilância e de censura o ambiente era democrático, portanto tornava-se mais fácil de construir discursos de resistência e de organizar manifestações contra essas formas de censura remanescentes.

2.3 Escena de Avanzada: a hipercodificação como alternativa à censura

A vigilância e a censura praticadas pelo governo adentraram rapidamente o museu e as universidades, cerceando a liberdade de pensamento e a atuação dos artistas e intelectuais. A perseguição institucional tornou-se comum. Assim como no Brasil, o regime chileno infiltrou espiões dentro das instituições, criando um ambiente de apreensão e de medo generalizados que acarretavam, voluntária e involuntariamente, na autocensura, a qual se consolidou como um mecanismo de autodefesa frente à constante vigilância. Engessados dentro do museu e da universidade, não restava outra alternativa a não ser abandonar esses espaços oficiais controlados pelos militares para continuar explorando a autonomia poética e investigativa. A estratégia de se afastar dessas instituições, dominadas e dominadoras, era política e se constituiu como uma alternativa profícua que permitiu a renovação e a ampliação dos conceitos e das práticas artísticas em níveis que não seriam permitidos naqueles espaços devido ao conservadorismo artístico e à censura.

O distanciamento das instituições e a busca por novos horizontes poéticos por parte dos artistas acarretou numa produção pautada na crítica e no fazer experimental, rompendo com a tradição artística chilena. Esse movimento contrainstitucional dos artistas buscava promover uma produção pautada na liberdade, a fim de tensionar e estreitar as relações entre arte e política. Essa efervescência artística foi analisada pela crítica cultural franco-chilena Nelly Richard em seu livro *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973* (1986), no qual a

autora percebe que o eixo temático da produção desses/as artistas girava em torno do corpo, da cidade e de suas relações com o regime militar. Devido à proximidade temática, estética, conceitual e política de seus trabalhos, Richard os agrupou e os denominou como *Escena de Avanzada*. A produção deste grupo foi marcada pela ruptura com os valores artísticos tradicionais e, devido à transgressão dos paradigmas artísticos, a *Escena de Avanzada* pode ser considerada uma manifestação neovanguardista. O seu nome já indicava se tratar de um fenômeno vanguardista que impulsionaria a transformação e a ruptura, visto que *avanzada* significa vanguarda em espanhol. O termo vanguarda é proveniente do léxico militar, mais especificamente do francês *avant-garde*, sendo a parte frontal de uma tropa, a qual é em geral designada como “*avanzada*, um pelotão que abre caminho às tropas de invasão [...] aqui, a *avanzada* abre caminho e batalha contra a tradição e as convenções” (RICHARD, 2020, p. 34) artísticas e culturais.

O grupo era composto por diversos/as artistas, escritores/as e filósofos/as, como Carlos Leppe, Juan Domingo D’Ávila, Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Grupo C.A.D.A.⁹⁷, Adriana Valdés, Patricio Marchant, entre outros/as. No entanto, tratava-se de um grupo não-oficial, visto que os artistas elencados por Richard à época não se reconheciam como um grupo formado, sendo *Escena de Avanzada* uma categoria teórica que situava a posição convergente dessa geração de artistas. A *Escena de Avanzada* reunia traços particulares decorrentes do impacto social e político provocado pelo golpe militar. Nelly Richard confirma e aponta que:

Não há dúvidas de que a peculiaridade desse circuito [da *Escena de Avanzada*] é resultado específico das circunstâncias em que surgiu. A *Escena de Avanzada* emergiu em plena zona de catástrofe, justamente quando naufragou-se o sentido, devido não apenas ao fracasso de um projeto histórico [o projeto da *Unidad Popular*], mas à ruptura de todo o sistema de referências sociais e culturais que, até 1973, articulava – para o sujeito chileno – a gestão de seus códigos de realidade e de pensamento. Desarticulado esse sistema histórico e a organicidade social de seu sujeito, é a própria linguagem e sua textura intercomunicativa que deverá ser reinventada (RICHARD, 1986, p. 119, tradução minha)⁹⁸.

⁹⁷ O C.A.D.A. era composto composto por Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo e Fernando Balcells.

⁹⁸ Conforme o texto original: “Sin duda que la peculiaridad de esa escena se debe a la especificidad de las circunstancias en las que ha debido producirse. Escena que emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo al fracaso de un proyecto histórico, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, articulaba para el sujeto chileno el manejo de sus claves de realidad y

Conforme já mencionado, a tomada de poder dos militares veio acompanhada de uma série de medidas repressivas, de modo que a produção artística ficou cerceada, refém de suas imposições. A estrutura artística institucional, assim como as suas linguagens estavam dominadas, condicionadas ao silêncio ou à punição. Diante do aparelhamento e do controle exercido no circuito cultural tradicional, fazia-se necessária a criação de novos espaços de socialização da arte, bem como a reformulação total dos códigos artísticos e visuais a fim de permitir a sobrevivência nesse contexto repressivo. Todo cuidado era pouco, o circuito da arte – assim como a cidade de Santiago e o país em geral – se tornou um campo minado que coibia qualquer possibilidade de criação artística. Nesta perspectiva, qualquer passo em falso poderia ocasionar uma explosão. Através da proposta de reformulação estrutural e conceitual, a produção da *Escena de Avanzada* se constituiu como um marco vanguardista na produção artística chilena, pois propunha a revisão paradigmática do campo cultural, fomentando diversas rupturas artísticas e institucionais.

A *Escena de Avanzada* destacou-se pelo seu rechaço total à ditadura, de modo que a sua produção artística “alude à necessidade de desacatar a instauração e a irrupção de um modelo político sem prévio consenso coletivo mediante a experiência artística performativa à margem das instituições” (PICAZO, RUIZ, 2017, p. 35). As performances e as intervenções se destacavam como as linguagens mais usuais entre os integrantes da Escena, entretanto também havia aqueles que trabalhavam com a literatura e com a pintura, como é o caso de Patricio Marchant e Juan Domingo D’Ávila, respectivamente. A utilização da pintura, linguagem tradicional, pela *Escena de Avanzada* é enfatizada pelo questionamento e pela ruptura com a tradição acadêmica perpetrada pelas instituições e pela produção dos grandes mestres.

A atuação da *Escena de Avanzada* pretendia impulsionar uma reformulação paradigmática do corpo, da cidade, da obra e de sua produção enquanto linguagem artística. Após uma série de experimentos, os artistas propuseram uma nova maneira de pensar e de produzir arte especificamente naquele contexto de repressão. A estratégia consistia em desterritorializar as formas tradicionais da arte para reordená-las, possibilitando cruzamentos entre as linguagens de modo a desconstruir os seus

pensamiento. Desarticulado ese sistema y la organicidad social de su sujeto, es el lenguaje mismo y su textura intercomunicativa lo que deberá ser reinventado” (RICHARD, 1986, p. 119).

limites e suscitar, portanto, uma interdisciplinaridade na produção e nas linguagens artísticas. Nelly Richard aponta que a desterritorialização das práticas artísticas acontece através de

Manobras de desestruturação institucional do formato da obra são propostas a partir de um novo espaço do pensamento artístico, o qual reelabora tanto a categoria do criativo como os princípios de sua aplicação a campos tradicionalmente delimitados por uma lei dos gêneros [artísticos], a qual deixa práticas artísticas isoladas e incomunicáveis, mas que ao mesmo são configuradoras de um mesmo circuito interrelacionado de cultura. De modo que a ampliação dos formatos de produção artística almejada pelos novos trabalhos da *Escena de Avanzada*, passasse necessariamente pela desestruturação dos marcos de separação disciplinaria que isolam o trabalho de produção cultural em zonas de confinamento acadêmico (RICHARD, 1986, p. 145, tradução minha)⁹⁹.

Trata-se da dissolução das fronteiras que demarcam as linguagens artísticas, possibilitando a hibridização entre elas e, conseqüentemente, uma nova categoria de obra de arte. Em sua crítica, o experimentalismo visual proposto pela *Escena de Avanzada* propõe a revisão total dos signos e da produção artística difundida até então, propondo novos meios para a produção artística através de desvios, de metáforas, de rupturas, do atravessamento e da hibridização das técnicas. Através da reformulação da obra e de suas linguagens havia a intenção a intenção de criar zonas de microrrebeldias no circuito artístico a fim de abordar questões políticas.

Os artistas queriam se rebelar contra as convenções regulamentadas e impostas pela academia, pois era preciso buscar por novas formas de comunicação e expressão. Renovar as práticas artísticas era, sobretudo, uma necessidade política. Neste sentido, deviam desobedecer as fronteiras e as designações convencionais de formato que foram determinadas e delimitadas pela tradição artística, como o quadro para a pintura ou o livro para o poema; pois buscava-se uma resposta crítica aos frequentes abusos de autoridade com os quais o regime controlava as fronteiras de

⁹⁹ Conforme o texto original: “Esas maniobras de descondicionamiento institucional del formato de la obra son propuestas desde un nuevo espacio de pensamiento artístico, que reelabora tanto la categoría de lo creativo como los principios de su aplicación a campos tradicionalmente delimitados por una ley de los géneros que aísla e incomunica prácticas sin embargo configuradoras de una misma escena inter-relacionada de cultura. De ahí que la ampliación de los formatos de realización artística perseguida por los nuevos trabajos de la escena de ‘avanzada’, pase necesariamente por la desestructuración de los marcos de compartimentación disciplinaria que recluyen el trabajo de producción cultural en zonas de confinamiento académico” (RICHARD, 1986, p. 145).

ordem (RICHARD, 2002, p. 15). A desobediência à delimitação das linguagens artísticas é uma estratégia a fim de borrar as fronteiras entre as linguagens artísticas, dissolvendo as práticas e as linguagens do sistema da arte (THAYER, 2000), colocando o paradigma que regia o sistema em crise.

A renovação proposta pela *Escena de Avanzada* era pautada por uma dinâmica de experimentação dos materiais para poder estabelecer conexões e questionamentos acerca das fronteiras disciplinares da arte e de suas técnicas. A experimentação de diversos materiais e técnicas possibilitava o cruzamento dos limites pré-definidos. Assim, a prática artística da *Escena de Avanzada* propõe o atravessamento e a dissolução das fronteiras que tradicionalmente separavam as linguagens artísticas, da mesma forma também buscava dissolver as fronteiras entre arte, vida e política. Neste sentido, nota-se a preocupação em expandir o objeto artístico e a suas linguagens, reformulando também o circuito de socialização das artes. A proposta de renovação e de revolução – ainda que restritas ao âmbito artístico e discursivo – simbolizavam o desejo de abertura política rumo à redemocratização.

A performance e a intervenção urbana se sobressaíram na produção da *Escena de Avanzada* devido ao interesse coletivo que possuíam em relação ao corpo e à cidade, os quais eram percebidos como zonas frutíferas para a intervenção artística e para a produção de interferências críticas. Naquele momento, o corpo e a cidade eram territórios violentados e controlados por múltiplos sinais repressivos, até que se converteram em suportes ideais para intervenção artística (RICHARD, 2002, p. 16) produzindo e abrigando discursos de resistência e de oposição. Assim, o corpo e a cidade foram clandestinamente reconquistados pelos artistas e se tornaram o principal suporte para as seus trabalhos. Essa conquista possibilitou a criação de polos de microrresistência que burlavam os mecanismos de repressão e de censura da cidade e, devido ao seu caráter cifrado, burlavam também a autocensura pois as obras expressavam o posicionamento dos artistas de maneira indireta e metafórica, não comprometendo a sua integridade. A utilização desses suportes evidencia o desejo de distanciamento das convenções artísticas tradicionais, uma vez que privilegiava a experimentalidade a fim de propor um alargamento da concepção de arte e de objeto artístico. A ruptura com a tradição artística é a resposta da *Escena de Avanzada* à ruptura democrática, cujo objetivo era produzir um novo sistema de significação para

o fazer artístico. A *Escena de Avanzada* é uma ruptura metafórica e figurada que emerge frente à ruptura literal do golpe de Estado (RICHARD, 2020, p. 45).

O uso de novos e ousados suportes desacata e provoca a tradição artística de modo a questionar os seus valores e sua validade universal. A ruptura proposta postulava a urgência de uma crítica às bases da tradição artística chilena a qual estava vinculada com a estética do regime, de modo que seria necessária uma revisão epistemológica do campo. Assim, a

incansável atividade de reformulação dos signos realizada, dentro da arte, pela *Escena de Avanzada* e sua mania de suspeita que os impulsionou a revisar tudo, a desconstruir os artifícios de representação postos a serviço da tradição e seus ilusionismos já que o material herdado por essa tradição passou a ser matéria de fraude sobre um regime que ressuscita o passado para com ele dar uma origem à sua impostura (RICHARD, 2002, p. 15).

A sua atuação emerge como um desacato à tradição artística, provocando os seus limites, dissolvendo as fronteiras entre as linguagens artísticas e as áreas de conhecimento, questionando os seus valores, a sua serventia e o seu potencial crítico, reflexivo e político frente à instauração abrupta de um regime antidemocrático. Diante de toda a renovação artística e diante da repressão ditatorial às heranças do passado da Unidad Popular, é possível dizer que se o vanguardismo e a ditadura têm algo em comum é o ódio ao passado (THAYER, 2000, p. 20). A ditadura tinha aversão ao passado que remetia ao governo de Salvador Allende e, portanto, buscava eliminar qualquer elemento associado à esquerda. Já, a *Escena de Avanzada*, por sua vez, tinha aversão à produção artística acadêmica e tradicional, de modo que discutia-se a reformulação do objeto artístico e a relação entre arte e política com o objetivo de produzir mensagens subversivas silenciosamente.

Por ser codificada, a *Escena de Avanzada* tomou cuidado com os símbolos e referências utilizadas, subtraindo toda e qualquer dependência ou referência ilustrativa-visual do repertório de esquerda (RICHARD, 1986). Tratava-se de um grupo de oposição autônomo, de modo que a não utilização dos símbolos da esquerda era proposital para evitar associações partidárias ou ideológicas, bem como para não evidenciar o caráter contestatário das obras. Além disso, “as rupturas antilineares praticadas pela *Escena de Avanzada* sacudiram fortemente o conjunto de símbolos mediante o qual a esquerda procurava reatar, politicamente, o passado destruído com

o futuro a construir” (idem, 2002, p. 30). O seu posicionamento era engajado na luta antiditatorial, no entanto a sua oposição à ditadura sempre se realizou pelas entrelinhas como forma de driblar a censura e de ampliar a linguagem artística.

Devido ao seu caráter cifrado, figurado e metafórico a *Escena de Avanzada* se diferencia e se distancia da arte militante, a qual demonstra de maneira explícita o seu posicionamento e o seu compromisso com determinada realidade política e ideológica. De acordo com Marcos Napolitano (2011, p. 29) a arte militante é aquela que “procura mobilizar consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões”. Neste sentido, podemos localizar as Brigadas Muralistas como uma representante da arte militante, a qual se articula em conjunto com um partido, grupo político ou até mesmo com o governo, atuando como um dispositivo de propaganda e de luta política. A *Escena de Avanzada*, por sua vez, se articula de maneira distinta pois não possuía um vínculo político. Além disso, também não havia a intenção e nem o consenso para atuar através de um espectro político determinado, uma vez que cada artista tinha seus próprios posicionamentos, embora todos evidentemente fossem contra a ditadura militar. A sua produção era menos restrita e aproximava-se mais do experimentalismo característico da arte engajada ou da “arte comprometida” (RICHARD, 2020, p. 99) que se disseminou pela América Latina como dispositivo de resistência às ditaduras militares da década de 1960-1970.

As atividades da *Escena de Avanzada*, assim como a arte engajada ou comprometida emergem a partir de uma atitude espontânea que é resultado da reflexão. A arte engajada, conforme Napolitano (2011, p. 29), “define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em imperativos morais e éticos”. Ela é, portanto, mais autônoma do que a arte militante, uma vez que não se subordina a grupos sociais ou partidos políticos.

A *Escena de Avanzada* é produto da calamidade social pós-golpe militar, e o seu posicionamento político está intimamente relacionado com as práticas repressivas da censura que impulsionaram a reformulação do objeto e do fazer artístico. O seu caráter de experimentação e, sobretudo, de ruptura e de negação das tradições artísticas faz com que a sua produção seja compreendida como neovanguardista. “A *Escena de Avanzada* marca o surgimento das práticas de implosão no campo minado

da linguagem e da representação” (RICHARD, 2002, p. 14). O seu caráter neovanguardista permitia a ruptura não apenas com a tradição artística, mas com uma série de valores que regiam a sociedade chilena até então. Por meio da linguagem codificada diversos temas urgentes para a sociedade chilena foram colocados em pauta, como a redemocratização do país, a tortura, o controle militar dos espaços da cidade, do corpo e das sexualidades. A partir do momento que a democracia entrou em colapso toda a ordem do circuito cultural foi alterada, de modo que para dar continuidade à produção artística não havia outra alternativa a não ser reformular e deslocar todos os signos utilizados até então. Desta forma, pode se constatar que o golpe militar não apenas impactou profundamente a arte chilena como impulsionou diretamente o desenvolvimento da produção vanguardista da *Escena de Avanzada*. Conforme evidencia o pesquisador Willy Thayer (2000) em seu artigo “*El Golpe como consumación de la vanguardia*”, no qual afirma que o golpe de 1973 foi o propulsor para o surgimento da (neo)vanguarda chilena.

O Palácio de la Moneda, a República, o Estado em chamas é, por sua vez, a representação mais justa da ‘vontade de acontecimento’ da vanguarda, vontade esta que foi cumprida sinistramente pelo Golpe de Estado como um ponto sem retorno da vanguarda, e como *big bang* da globalização (THAYER, 2000, p. 15, tradução minha)¹⁰⁰.

O golpe militar orquestrado por Pinochet e pela Junta Militar transformou profundamente o circuito cultural através de uma política extremamente repressiva. O rígido controle acarretou na mobilização dos artistas em busca de novos meios para produzir arte com conteúdo crítico sem que fossem detectados pela censura. Através de diversas experimentações, os artistas criaram uma série de estratégias linguísticas e visuais que despistavam e confundiam os censores. Destacaram-se as metáforas, as elipses, as substituições e as paródias que dificultavam ou até mesmo impossibilitavam uma leitura óbvia dos trabalhos. Os artistas da *Avanzada* construíram obras hipercodificadas como tática de autoproteção para enfrentar a vigilância e as proibições, produzindo silenciosamente resistência e oposição. A

¹⁰⁰ Conforme o texto original: “La Moneda, la República, el Estado em llamas es, a la vez, la representación más justa de la ‘voluntad de acontecimiento’ de la vanguardia, voluntad cumplida siniestramente por el Golpe de Estado como punto sin retorno de la vanguardia, y como *big bang* de la globalización” (THAYER, 2000, p. 15).

censura e a repressão transformaram o campo da arte e da linguagem em um campo minado, com riscos eminentes, de modo que constatou-se

A assunção da linguagem como região de periculosidade, o que leva seus operadores ao hipercontrole dos códigos, marcou a autorreflexividade da arte da avanzada que teve que aprender a desenvolver toda a sua sabedoria em matéria de artifícios e dissimulações. A necessidade de despistar a censura tornou as obras especialistas em transvestimentos de linguagem, em imagens disfarçadas de elipses e metáforas. Por um lado, as obras demonstravam o rigor operatório dos cálculos, destinados a garantir a eficácia de suas réplicas contrainstitucionais às proibições da censura e, por outro, exibiam a super-rotação das dobras retóricas e das malícias do sentido nas quais se combinavam, de uma maneira ou de outra, perante a censura, suas poéticas da ambiguidade (RICHARD, 2002, p. 18).

Assim, criou-se uma sistemática oculta de ultracodificação das obras e de seus conteúdos para evitar a censura. A hipercodificação foi fortemente criticada por alguns setores da comunidade artística, os quais acusavam a Escena de Avanzada de produzir uma arte incompreensível, altamente intelectualizada e inacessível. Enquanto os trabalhos artistas como Guillermo Nuñez, José Balmes e Gracia Barrios se constituíam em denúncias diretas às práticas do regime, explorando a visceralidade do corpo torturado e violentado junto aos símbolos nacionais na intenção de proporcionar uma associação que evidenciasse a responsabilidade de tais crimes. Evidente que as obras desses artistas seriam menos codificadas do que as obras dos artistas da *Escena de Avanzada*, uma vez que esses artistas se encontravam exilados na França e, portanto, não estavam ao alcance do aparelho repressivo da censura.

Os artistas que viveram no desterro estavam em uma posição muito mais confortável para se expressarem politicamente, pois viviam em países democráticos e, por essa razão, tinham o privilégio de produzir trabalhos críticos sem a necessidade de utilizar metáforas ou disfarces para obliterar o seu significado. A hipercodificação, além de ser um importante elemento das obras, era uma estratégia de proteção individual e coletiva que os camuflava no radar da censura. Era através do uso de metáforas que os artistas conseguiam denunciar as atrocidades cometidas pelo regime, pois “é típico das metáforas permitir-nos ver uma coisa através de outra [coisa]” (OLIVERAS, 2021, p. 23). Neste sentido, criava-se obras supostamente desvinculadas da crítica política, embora por detrás dessa aparente lisura havia diversas camadas de mensagens subversivas. O uso das metáforas possibilitava a

obliteração da mensagem original, uma vez que a metáfora opera através da substituição e da criação de sentidos, fazendo “perceber o semelhante no dessemelhante” (RICOEUR, 2000, p. 13). A metáfora, portanto, desloca e expande os significados e os sentidos comuns das palavras e, através delas, se criavam leituras confusas, duvidosas e ambíguas.

A hipercodificação também é resultado da autocensura empregada pelos artistas com a finalidade de atuar como um mecanismo de autocuidado. Neste sentido, a censura e a autocensura interferiram diretamente na produção dos artistas, que muitas vezes contiveram o seu posicionamento político e suprimiram alguns conteúdos/elementos da obra ou alteraram a forma e o meio através do qual a mensagem era veiculada devido. Entretanto, o suprimido ou o não-dito também são importantes, pois cumprem com o papel de deixar a obra aberta a outros atravessamentos, suscitando novas leituras através das entrelinhas. Além disso, em algumas ocasiões, o silenciamento e a supressão de determinados elementos podem ser percebidos, de modo que a sua ausência assumia ou ultrapasse a própria potencialidade do elemento faltante, de modo que

A leitura se condense em torno do suprimido e do faltante. O “não dito” funciona como um polo de imantação de uma leitura que opera clandestinamente, incorporando a seu trabalho de coleta do sentido os sinais do escondido: o que a mensagem produz (subcodificadamente) como o reverso proibido de sua decifrabilidade oficial. O omitido torna-se estratégico, também para lutar contra as manobras da acomodação oficial, que procuram apropriar-se dos sentidos da obra, quando essas obras têm que comparecer perante os parâmetros oficiais das instituições. (RICHARD, 2002, p. 19).

A hipercodificação e a autocensura eram estratégias essenciais para a produção artística durante a ditadura, uma vez que o regime instaurado por Pinochet buscava, a todo custo, manter um rígido controle sobre a criação artística e sobre a produção cultural para de eliminar discursos de oposição e influências marxistas. A poética ultracodificada adotada pelos artistas da *Escena de Avanzada* dificultava a compreensão das obras, driblando a censura pois exigia um longo trabalho de deciframento, o qual também se estendia ao público geral. Richard (1986) reconhece este obstáculo, mas afirma que ele é essencial para que as obras continuem em circulação, pois era necessário dificultar a leitura ao máximo para que a censura não

as compreendesse. Devido ao seu caráter hermético e a sua atuação semi-clandestina as obras da *Escena de Avanzada* não se popularizaram àquela época.

A ultracodificação além de despistar a censura, despistava também o público, que não conseguia compreender os motivos daqueles trabalhos. Diante da inacessibilidade das obras, os microcircuitos promoveram debates internos, assim como produziram pequenos textos acerca das obras e das exposições. Devido à sua condição extra-oficial que beirava a clandestinidade, os “suportes eram precários, não apenas em sua materialidade, mas também em sua difusão, a qual era realizada de *mão em mão* e de fotocópia em fotocópia” (VALDÉS, 2006, p. 279). Esses materiais que davam suporte à leitura das obras também eram cifrados, portanto era preciso analisar e desconstruir os textos para compreender as suas minúcias através de um jogo associações e de interpretação. Embora fossem textos codificados as suas metáforas eram mais facilmente assimiláveis, sobretudo quando projetadas às obras em questão. O material teórico contextualizava a produção artística e fornecia pistas para a leitura das obras. Neste contexto, destacaram-se os textos de Nelly Richard, de Ronald Kay, de Adriana Valdés e de Cristián Huneeus. Esses escritos que contextualizavam e davam caminhos para a leitura das obras eram apresentados de maneira restrita e com muito cuidado, para que não fossem captados pela censura.

Em muitos casos os textos não eram um simples acréscimo à obra, mas parte integrante da produção artística¹⁰¹. A *Escena de Avanzada* privilegiou uma relação muito próxima entre artistas e críticos, de modo que as produções eram acompanhadas e discutidas entre eles durante o seu desenvolvimento. Assim, as elocubrações dos críticos influenciavam no resultado final da obra de arte, ao mesmo tempo que guiavam a leitura da obra através dos seus textos. Os textos atuavam como interlocutores das obras, atribuindo-lhes um contexto e um sentido que davam pistas para os espectadores formularem as suas interpretações.

Além de guiar o público para uma leitura através da contextualização da obra, os textos ainda cumpriam com a função de recuperar o seu sentido, depois de ela ter sido apropriada e neutralizada pelas instituições artísticas oficiais. Os textos servem, portanto, para coibir o aparelhamento e a neutralização dos trabalhos, assegurando o

¹⁰¹ Como é o caso do texto *Del Espacio de Acá* de Ronald Kay, que fundamenta e integra a exposição de Eugenio Dittborn, assim como o texto *Cuerpo Correccional e Reconstitución de Escena* de Nelly Richard, que compõem as mostras de Carlos Leppe.

seu intrínseco caráter crítico, político e de denúncia. De acordo com Nelly Richard (1986, p. 128) os escritos sobre a *Escena de Avanzada* servem para explicitar a existência de outros significados além daqueles supostamente despolitizados, formulados pelas instituições oficiais. Então, esses textos indicam

A existência de outras leituras negadas ou silenciadas pela hegemonia de sentido que determina o dispositivo de compreensão dominante: os textos devem então reconquistar o significado que as instituições oficiais confiscaram em matéria de leitura, recuperando a fala [e a discursividade] daquilo que foi censurado, retomando os sentidos roubados da obra, em um trabalho de reaproximação textual que restitui à obra a pluridimensionalidade de seu corpo significante (RICHARD, 1986, p. 128, tradução minha)¹⁰².

A partir do pensamento de Richard, pode-se constatar que os textos combatiam as interferências de sentido realizadas pelas instituições artísticas oficiais, de modo que asseguravam o significado proposto pelo artista e pela crítica de arte. O trabalho colaborativo entre artista e crítica impulsionou o surgimento de uma cadeia produtiva de ideias, borrando a distinção entre teoria da arte e obra de arte (VALDÉS, 2006, p. 281). O experimentalismo dessa co-produção permitia a “abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridação, a flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar novos territórios e suas respectivas cartografias” (ROLNIK, 2016), assim como permitia a revisão e a criação de novos paradigmas, indivíduos e relações com o entorno.

A *Escena de Avanzada* se constituiu como um grupo transdisciplinar que explorou uma ampla variedade de linguagens artísticas, em especial a performance, a instalação e a intervenção urbana. A escolha dessas linguagens tinha como propósito propor a análise e a discussão acerca da arte e suas relações com a política e a cidade, enfatizando o caráter de protesto contra o sequestro dos direitos civis e humanos mais elementares (ELTIT, 2017). Além disso, a *Escena de Avanzada* propunha a dissolução das fronteiras dos gêneros e das disciplinas, derrubando as restrições do fazer artístico e possibilitando criações interdisciplinares que

¹⁰² Conforme o texto original: “la existencia de otras lecturas negadas o silenciadas por la hegemonía de sentido que dicta su aparato de comprensión dominante: los textos deben entonces reconquistar el significado de lo que la crítica oficial ha ido confiscando en materia de lectura (recuperar el habla de lo censurado) y arrebatarle los sentidos robados a la obra, en un trabajo de reapropiación textual que le restituye a esa obra la pluridimensionalidad de su cuerpo significante” (RICHARD, 1986, p. 128).

problematizavam a política, o corpo e a cidade. Quando falo em dissolução das fronteiras de gêneros me refiro aos gêneros artísticos e também aos códigos de gênero femininos e masculinos, os quais são tensionados e ressignificados – na obra de Leppe e de Juan D’Ávila, por exemplo – , permitindo a eclosão de corpos e subjetividades que não se orientam através do binarismo heterocisnormativo.

O corpo foi um suporte amplamente utilizado na exploração de práticas de ruptura com a tradição artística e com os modelos de dominação social, política e sexual. Essa ânsia de ruptura que visava expandir o formato da arte “responde, primeiro, a uma rebeldia contra o rígido sistema de restrições e proibições, com os quais o autoritarismo militar definia e controlava o social” (RICHARD, 2002, p. 15), impactando em todos os aspectos da vida individual. A utilização do corpo e da cidade como dispositivos artístico-políticos afrontava o sistema repressivo instituído pelo regime, como também possibilitava a criação de microcircuitos de resistência semiclandestinos. O corpo contido e reprimido pela ditadura emergia como um agente que reivindicava a sua emancipação, trabalhando silenciosamente para alcançá-la através de metáforas que incitavam questionamentos e subversões.

Foi a partir das obras da *Escena de Avanzada* que o corpo e a cidade se consolidaram como suportes artísticos a serem tensionados. No entanto, deve-se pontuar que, desde o ano de 1971, o artista Francisco Copello já explorava as aplicações e os limites do corpo e dos binarismos de gênero através de ações e performances. Apesar de Copello ter sido o pioneiro, a sua obra foi obliterada porque assim que aconteceu o golpe de Estado o artista decidiu se exilar, aspecto que colaborou para que a sua produção fosse paulatinamente esquecida. Assim, Carlos Leppe foi o artista cuja produção performática mais obteve relevância, contribuindo para ofuscar a trajetória de Copello e gerando uma série de polêmicas e acusações de plágio, as quais podem ser conferidas em Copello (2002, p. 58 e 64). No seu livro Copello afirma que Leppe roubou o seu caderno de anotações, no qual estavam detalhados estudos e projetos artísticos a serem desenvolvidos. A falta de reconhecimento é comentada pelo artista que afirma tratar-se de um

perverso episódio do controverso crítico [de arte] o qual me faz recordar as omissões, o olhar míope e as execuções dos *performers* nacionais que realizou o crítico chileno Justo Pastor Mellado, em virtude da mostra *100 años de Arte en Chile* na qual favorece o

excremento humano, elevando Carlos Leppe ao patamar estético (COPELLO, 2002, p. 15, tradução minha)¹⁰³.

Além de criticar Justo Pastor Mellado, Copello também tece comentários irônicos acerca dos escritos de Nelly Richard sobre a produção artística de Carlos Leppe. Ao longo do livro é nítido o desprezo de Copello em relação a Carlos Leppe e ao seu trabalho.

A obra de Leppe, no entanto, se destacou nacionalmente por empregar o corpo como um dispositivo de transgressão social e sexual através das paródias de identidade que tentavam burlar a fixidez dos papéis de gênero (RICHARD, 2002). O modo como Leppe explora o corpo e cruza as fronteiras de gênero coloca em xeque os binarismos que diferenciam o homem e a mulher, desnaturalizando os papéis de gênero essencialistas através de um corpo desidentitário que recusava e questionava os enquadramentos sociais e sexuais impostos. A exploração do corpo como suporte artístico e o tensionamento dos limites de gênero e de identidade na obra de Carlos Leppe são discutidos e analisados no próximo capítulo, o qual refletirá acerca da inserção do corpo travestido como instrumento de denúncia e resistência à ditadura militar. A utilização do corpo permite estabelecer relações entre elementos autobiográficos, como às questões de gênero e identidade, e também com elementos coletivos, como a luta política de oposição ao regime.

As práticas corporais exploradas pelos artistas da *Escena de Avanzada* que perturbavam a tradição artística e promoviam sutis zonas de microrrebeldias através do uso de metáforas. O corpo emergia como um dispositivo de questionamento da ordem social, identitária e militar ao promover “um trabalho de superação das experiências que permitem desintegrar a fronteira de sentido que a discursividade social prescrevia como normalidade” (RICHARD, 1986, p. 141). O corpo era, portanto, uma ferramenta subversiva que implodia silenciosamente a estrutura repressiva que dominava o país, ao mesmo tempo em que problematizava a vigência das normas identitárias, proporcionando um cruzamento entre o pessoal e o coletivo. O tensionamento dos corpos propunha o “desmantelamento dos binômios de gênero

¹⁰³ Conforme o texto original: “El perverso episodio del controvertido crítico me hace recordar las omisiones, la mirada míope y las ejecuciones de los *performers* nacionales que realizó el crítico chileno Justo Pastor Mellado, en ocasión de la muestra *100 años de Arte en Chile* en que favorece al excremento humano, elevando a Carlos Leppe a rango estético” (COPELLO, 2002, p, 15).

através de estéticas travestis, tendo como marco o reforço da regulamentação entre o público e o privado exercido pela lógica militarista” (RIVAS, 2008, p. 71) vigente. A *Escena de Avanzada* foi pioneira no país ao colocar em pauta temas identitários e de gênero, uma vez que àquele período, devido à repressão, não havia um movimento homossexual bem articulado e oficialmente formado. Assim, Carlos Leppe e Juan D’Ávila, através do questionamento e da subversão às concepções binomiais de gênero, construíram um discurso autônomo e individual até o surgimento dos primeiros grupos homossexuais no Chile (CARVAJAL, 2011), surgidos a partir do ano de 1977 com o grupo Betania, o qual é abordado no primeiro capítulo.

Através da exploração do corpo como suporte artístico os artistas trazem à tona sujeitos que foram marginalizados em todo o decorrer da história chilena, inclusive pré e pós-ditadura. Suas obras marcam a emergência de estéticas travestis que, durante os anos 1970 e 1980, provocaram reflexões em torno das categorias de identidade sexo-genérica, as quais através dos feminismos, da crítica à psicanálise e à teoria pós-estruturalista, colocaram um entrave à coerência do *eu* como uma profundidade interna e à estabilidade do sujeito como *idêntico a si mesmo* (RIVAS, 2008). Além disso, travestismo e o tensionamento dos binarismos de gênero também foi empregado como estratégia de resistência a fim de transgredir o controle dos corpos exercido pelo regime militar.

Apesar da produção experimentalista da *Escena de Avanzada* ser pautada na luta antiditatorial a sua atuação política sempre se desenrolou pelas entrelinhas através de metáforas. As rupturas da *Avanzada* não pleiteavam derrotar a ditadura pela via de uma macropolítica da emancipação, mas com a aplicação de toda a energia vital da arte e da crítica para reconfigurar as articulações de sentido que, graças a sua insubordinação das formas e conceitos, criaram imagens anti-totalitárias e antirrepressivas que ajudaram aqueles que se envolveram a safar-se das tiranias impostas pelo autoritarismo (RICHARD, 2020, p. 101). A produção artística da *Escena de Avanzada* foi precursora ao proporcionar o alargamento do objeto artístico, bem como ao se articular na desconstrução das identidades de gênero essencialistas promovendo o tensionamento das práticas repressivas com a codificação dos enunciados.

3 Carlos Leppe: a hipercodificação e a desconstrução do corpo normativo como estratégia de resistência

O artista Carlos Leppe (Santiago do Chile, 1952-2015) destacou-se pelo uso transgressivo do corpo como suporte artístico, através do qual explorou distintas identidades culturais e de gênero. Foi através do uso do próprio corpo como dispositivo artístico que Leppe tensionou, por meio de referências autobiográficas, as relações entre arte e política para refletir sobre a tortura, a censura e o controle exercido pelos militares nos primeiros anos da ditadura. Apesar da maior parte de sua produção se concentrar em torno de linguagens mais contemporâneas e experimentais, como a performance, a intervenção urbana, a vídeo-arte e a instalação, Leppe iniciou sua produção por meio das linguagens acadêmicas tradicionais na *Universidad de Chile*, onde recebeu a habilitação em pintura. Nelly Richard (1980) aponta que a sua obra orbita em três eixos que se interseccionam: a biografia, a coletividade e a cultura.

Além de problematizar a realidade ditatorial, o artista utiliza o seu corpo para questionar as identidades de gênero socialmente impostas; evidenciando a sua preocupação em estabelecer relações e cruzamentos entre o corpo e a política, o corpo e a cidade, e entre as histórias autobiográficas e coletivas. Estas intersecções enfatizam os acontecimentos familiares e se associam metaforicamente às circunstâncias culturais, políticas, sociais, simbólicas, coletivas e individuais que atravessam o sujeito, o corpo do artista e suas relações com os signos da cultura chilena. Neste sentido, o corpo opera como um suporte artístico que permite a justaposição e o tensionamento das fronteiras entre o pessoal e o coletivo, servindo como forma de reflexão acerca dos limites e atravessamentos entre esses campos. Para Nelly Richard (1986, p. 141) o corpo opera como

Uma zona limítrofe (entre a biologia e a sociedade, a pulsão e o discurso, o sexual e a categorização em termos de poder, a biografia e a história, etc...). O corpo é uma zona privilegiada para um trabalho de superação das experiências que permite desintegrar a fronteira de sentido que a discursividade social percebe como normalidade (RICHARD, 1986, p. 141, tradução minha)¹⁰⁴

¹⁰⁴ Conforme o texto original: "Por ser zona limítrofe (entre la biología y la sociedad , la pulsión y el discurso , lo sexual y su categorización en términos de poder, la biografía y la historia, etc ...). El cuerpo es zona privilegiada para un trabajo de rebasamiento de la experiencia que

Assim, é por meio do próprio corpo e de seus limites que Leppe estabelece o contato entre o autobiográfico e o coletivo na intenção de reconstruir a sua história e problematizar o cenário político e artístico de sua época. Optar pelo corpo como dispositivo artístico é, neste contexto autoritário, uma atitude de resistência que torna a sua produção politicamente engajada, uma vez que o corpo presente pode ser compreendido como um símbolo de resistência por si só, sobretudo frente à ampla perseguição do estado de sítio. Nessa conjuntura, a mera presença do corpo nos espaços públicos da cidade já poderia ser compreendida como uma provocação e, portanto, já possuía um valor de transgressão e de reivindicação de direitos e de espaços que foram constantemente negados e proibidos no decorrer da ditadura.

O corpo como dispositivo de resistência foi amplamente disseminado na produção artística latino-americana desse período, visto que a maioria dos países enfrentava golpes militares. Por essa razão, o corpo atuou como um instrumento artístico-político de insubordinação. O uso político do corpo se constituiu como um suporte artístico que promovia um discurso subversivo acerca da realidade política compartilhada no continente.

O corpo mostrou-se como uma peça fundamental nos períodos ditatoriais, e ele pode ser compreendido através de duas óticas: o corpo enquanto dispositivo de resistência e de protesto contra a ditadura e, simultaneamente, como elemento torturado pelo regime. Na arte, o corpo adquire notoriedade como suporte de resistência à ditadura; entretanto, para o regime, o corpo se destacou como suporte para as torturas, que muitas vezes culminavam no assassinato. Estas técnicas de punição e de castigo visavam instaurar uma política de austeridade com base no amedrontamento. Neste sentido, o corpo assumiu um lugar dicotômico e ambíguo, pois é com o corpo que se protesta e é através dele que se castiga.

A inserção do corpo em meio à cidade sitiada¹⁰⁵ assume um caráter político ao propor um questionamento em relação ao público e ao particular, ao natural e ao

permite disgregar la frontera de sentido que la discursividad social prescribe como normalidade” (RICHARD, 1986, p. 141).

¹⁰⁵ Durante a ditadura militar foi decretado Estado de Sítio ou Estado de Exceção em diversas ocasiões. No dia 11 de setembro de 1973, logo após o golpe, a Junta decretou Estado de Sítio, o qual se estendeu até 11 de março de 1978, sendo nesta data substituído por um Estado de Exceção, o qual era levemente menos repressivo (GAZMURI, 1999, p. 4). No entanto, quando uso a expressão cidade sitiada me refiro mais à excessiva presença e

artificial, questionando os processos de normalização e de higienização dos corpos frente às práticas de construção de uma suposta normalidade comportamental, identitária e sexo-genérica.

Na produção artística de Carlos Leppe, percebe-se o interesse nas relações entre o corpo submetido aos espaços e o controle que esses espaços podem exercer neste corpo. Os espaços que mais atravessam a sua produção são aqueles que, historicamente, enclausuraram e reprimiram o corpo. Como as prisões e os centros de detenção – tanto os oficiais quanto os clandestinos –, os hospitais, os consultórios médicos e suas salas de espera, bem como aqueles espaços de promiscuidade, os quais muitas vezes eram clandestinos e confidenciais, como os banheiros públicos e os prostíbulos. Interessam ao artista esses espaços de confinamento, de promiscuidade e de circulação de pessoas, onde são explorados os limites do corpo, da dor, da sexualidade e da identidade, tensionando os limites entre o eu e o outro, entre o íntimo e o público, entre a vida e a morte. No entanto, os espaços podem ser compreendidos também de modo mais amplo, relacionando-se tanto a espaços geográficos quanto temporais.

Em sua obra o corpo funciona como um dispositivo, ou como um contradispositivo, que serve como afronta ao regime e à sua máquina de vigilância e de produção de normas. Desta forma, o artista explora, de maneira metafórica e codificada, as violências físicas e simbólicas, como a tortura, a repressão e a perseguição que os indivíduos eram submetidos durante o período ditatorial.

A partir de 1974, com a ação *El Happening de las Gallinas*, apresentada na *Galería Carmen Waugh*, o corpo torna-se o objeto central de sua produção artística. Este capítulo se dedica a analisar as obras em que o artista faz uso performático do seu corpo a fim de explorar as possibilidades (des)identitárias ao tensionar os papéis de gênero e os seus binarismos, ultrapassando as suas fronteiras ao explorar os limites dos corpos e dos sexos, suscitando a irrupção transgressiva de corpos ambíguos que desconstroem a polaridade do masculino/feminino. É através do seu corpo que o artista desobedece a estruturação sócio-histórica do masculino e do feminino, produzindo um corpo andrógino e ambíguo que parodia e desafia os papéis de gênero tradicionais amplamente respaldados e afirmados pela ditadura militar e

controle policial na cidade do que ao Estado de Sítio em si, pois a presença constante das forças repressivas transformam a cidade em uma cidade sitiada.

seu viés conservador relacionado à defesa da família tradicional. Deste modo, o corpo do artista passa a atuar como uma figura de resistência frente ao regime ditatorial e heterocisnormativo. A desconstrução e a desnaturalização das normas de gênero essencialistas permitem que a produção artística de Leppe seja interpretada através de perspectivas *queer* devido ao seu caráter (des)identitário e transgressor. As obras do artista serão discutidas individualmente através de subcapítulos.

3.1 El Perchero, 1975

Dois anos após a consumação do Golpe de Estado, e em meio ao turbilhão da repressão e da censura, a recém-inaugurada *Galería Módulos y Formas*¹⁰⁶ propôs um concurso artístico a nível nacional com o intuito de reunir obras de artistas que representassem o país de norte a sul. O concurso¹⁰⁷ era destinado à escultura, contudo, não havia um regulamento com diretrizes que delimitasse a atuação dos artistas ou os materiais que poderiam ser empregados para a confecção dessas obras de caráter escultórico. A falta de um edital preciso que estipulasse as normas do fazer artístico era proposital e atendia ao objetivo do galerista Luis Fernando Moro.

A intenção do *Concurso Nacional de Escultura* era incentivar os artistas a saírem do óbvio para agitar as estruturas do lugar-comum ao qual a escultura ficou historicamente ancorada. A proposta visava que os artistas extrapolassem as regras acadêmicas que definiam e restringiam o desenvolvimento da produção escultórica. Desta forma, devido às suas brechas, o concurso pode ser percebido como um estímulo à experimentação e à inovação artística, em relação ao academicismo conservador da própria linguagem. Assim, a escultura se diferenciava de outras

¹⁰⁶ A *Galería Módulos y Formas* foi fundada pelo jovem designer Luis Fernando Moro que, logo após chegar de viagem dos Estados Unidos, percebeu a inexistência de galerias independentes que se dispusessem a expor a produção dos jovens artistas (COVARRUBIAS, LEIVA, 2018). Assim, em 1974, decidiu inaugurar sua galeria para dar voz aos novos expoentes da arte chilena. A galeria, apesar de promover um concurso com abrangência nacional, fazia parte do microcircuito artístico que operava nas margens do sistema oficial para despistar a censura.

¹⁰⁷ As informações referentes ao concurso são, em geral, extraídas do artigo de Covarrubias e Leiva (2018), visto que este conta com pesquisas nos arquivos pessoais de Luis Fernando Moro, resgatando dados particulares do galerista.

linguagens mais abertas e experimentais como a pintura, que no final da década de 1960 já ultrapassava o academicismo através da experimentação dos materiais e de práticas informalistas que se pautavam na gestualidade, associando-se ao expressionismo e à pintura abstrata. Como pode ser percebido na produção de José Balmes, Guillermo Nuñez, Roser Bru, Gracia Barrios e Roberto Matta. Diante desse cenário, a escultura estava defasada em comparação às outras linguagens que se reinventaram e tensionaram seus suportes tradicionais. O concurso surgia com a intenção de estimular a renovação e a atualização da linguagem escultórica, retirando as amarras conservadoras e em direção de esculturas contemporâneas, influenciadas pelo experimentalismo de sua época.

O *Concurso Nacional de Escultura* foi intitulado de *Senografía*¹⁰⁸, uma vez que o seu tema consistia na representação e na reincidência dos seios femininos ao longo da história da arte, considerando os seus aspectos simbólicos de fertilidade, maternidade, nutrição, segurança e feminilidade. O termo *Senografía* também pode ser associado ao procedimento médico de mamografia, sendo este um exame de diagnóstico por imagem, que permite analisar detalhadamente os tecidos que compõem a mama, na intenção de identificar potenciais lesões. Neste sentido, enquanto a mamografia é um exame que analisa a composição do tecido mamário, a *senografía* proposta para a exposição seria um exame histórico-visual do seio a fim de analisar artisticamente os seus detalhes, as suas formas e os seus volumes com o objetivo de perceber as diversas possibilidades de representação do seio na escultura contemporânea. Assim, a exposição apresentaria uma *Senografía*, ou seja, um estudo ou um mapa visual detalhado das variadas formas de representar artisticamente os seios na contemporaneidade.

Os seios femininos são elementos que se repetem incessantemente na história da arte e, diante disso, possuem significados profundos quando analisados através da longa tradição ocidental – e patriarcal –, que os associa à fertilidade, à vitalidade e à beleza, difundida pela tradição escultórica, que sempre buscou representá-los de forma deserotizada (LEIVA, COVARRUBIAS, 2017, p. 40). Entretanto, é inegável que o corpo da mulher foi objetificado no decorrer da história da arte através do olhar masculino. Uma vez que o corpo feminino presente na história é resultado do olhar e

¹⁰⁸ Em português o termo *Senografía* pode ser traduzido como *Seiografia*, sendo a justaposição das palavras seio e grafia.

do desejo masculino (BERGER, 2008). Diante da recorrência das diversas representações e dos significados simbólicos que os seios possuem no decorrer da história da arte, a exposição *Senografía* almejava impulsionar uma renovação não apenas à linguagem escultórica, mas também no que concerne à representação plástica dos seios, possibilitando que os/as artistas os reconstruíssem livremente sem as amarras da tradição escultórica, a qual foi construída através do olhar masculino. Para isso, colocava-se o seio feminino como um problema representacional, histórico e artístico a ser ressignificado através do olhar e da escultura contemporânea. Em seus arquivos, Luis Fernando Moro afirma que a proposta da convocatória era abordar os seios como o elemento

mais belo e significativo do corpo feminino e o problema plástico que propõem é um desafio ou uma crítica permanente à história da arte devido ao peso, ductilidade, textura, maleabilidade, maior ou menor fluidez da matéria. Assim, podem ser desenvolvidos com liberdades de recursos, nos quais adequam-se todas as distorções, deformações e idealizações (MORO apud COVARRUBIAS, LEIVA, 2018, p. 144, tradução minha)¹⁰⁹.

O júri do concurso era composto por renomadas figuras do setor cultural, como Juan Egenau, Sergio Larraín, Teresa Serrano, Romolo Trebbi, Iván Vial e Raúl Valdiveso. A proposta foi amplamente divulgada nas mais diversas mídias do país, incluindo algumas matérias na televisão, para alcançar uma ampla gama de artistas, inclusive aqueles que viviam em regiões longínquas do país. A massiva difdivulgação do concurso resultou em mais de setenta obras inscritas. O número considerável de participantes para a época pode estar associado ao fato de que esse foi o primeiro concurso no país cuja premiação seria dada em dinheiro.

Das quase setenta obras inscritas, apenas vinte e sete foram selecionadas para participar da exposição na *Galería Módulos y Formas*, durante o mês de julho de 1975. O artista Mario Richeda foi agraciado com o prêmio de primeiro lugar e o segundo lugar foi dividido entre Carlos Leppe e Francesca Sutil, que ficaram empatados. Apesar de sua força renovadora, a exposição não deixava de reiterar a objetificação

¹⁰⁹ Conforme o texto original: “lo más bello y significativo del cuerpo femenino”, y el problema plástico que proponen es “un reto permanente en la historia del arte” debido a su “peso, ductilidad, textura, maleabilidad, mayor o menor fluidez de la materia”. Así, pueden ser desarrollados con libertad de medios, en los cuales caben “todas las distorsiones, deformaciones o idealizaciones” (MORO apud COVARRUBIAS, LEIVA, 2018).

do corpo feminino ao enunciar o seio como tema do concurso e ao premiar a obra de dois artistas do sexo masculino quando se tratava de uma temática referente ao feminino. Deste modo, reiterava-se a posição do homem enquanto artista e da mulher enquanto modelo, mesmo quando o tema fosse relativo ao corpo feminino.

Carlos Leppe participou da exposição com a obra *El Perchero*, que explorava a liberdade do concurso para empregar uma variedade de materiais inovadores ao gênero escultórico, evidenciando os novos rumos da escultura, ou melhor, da obra tridimensional na contemporaneidade. *El perchero* subvertia as convenções da escultura ao hibridizar a escultura, a fotografia, a performance, o *ready-made* e a instalação, instigando o tensionamento e a dissolução das fronteiras entre as linguagens artísticas, característica comum entre os artistas da *Escena de Avanzada*.

A obra *El Perchero* era composta por um grande cabideiro de roupas confeccionado em madeira, similar às *araras* de roupa que estão presentes nas lojas de departamentos. *El Perchero* pode ser traduzido em português como *O Cabideiro*, uma vez que em espanhol *percha* significa cabide e *perchero*, cabideiro. Deste grande cabideiro pendiam três cabides de madeira, cada um dos quais expunha uma fotografia em preto e branco que reproduzia o corpo do artista em tamanho real. As fotografias que compõem *El Perchero* foram impressas em gelatina de prata sobre papel e foram capturadas através das lentes do fotógrafo Jaime Villaseca. A partir dessa obra, Leppe propõe ao menos duas subversões à temática do concurso, conforme Nelly Richard (2020, p. 166) a obra inicialmente desobedece ao tradicionalismo do gênero escultórico ao propor uma combinação entre performance e fotografia através de uma montagem escultORIZADA, do mesmo modo em que desnaturaliza o seio feminino como motivo temático da exposição. Nota-se, portanto, o alargamento da escultura enquanto linguagem artística, assim como a expansão e a problematização dos limites do binarismo sexo-genérico.

Na exposição as fotografias estavam penduradas do mesmo modo que as calças são penduradas nos cabides, dobradas pelo meio, sendo sustentadas pela haste horizontal de madeira. Assim, as fotografias dobradas ao meio fazem com que a obra assumira um caráter espacial e tridimensional, logo, escultórico, visto que para sua total observação o espectador deveria contornar o cabideiro para visualizar o outro lado da fotografia que completava o corpo do artista. Uma vez que, de um lado da *arara* aparecia apenas a parte superior do seu corpo, cabeça e torso (Imagem 28);

enquanto o lado oposto mostrava as partes inferiores de seu corpo, pernas e pés (Imagem 29).

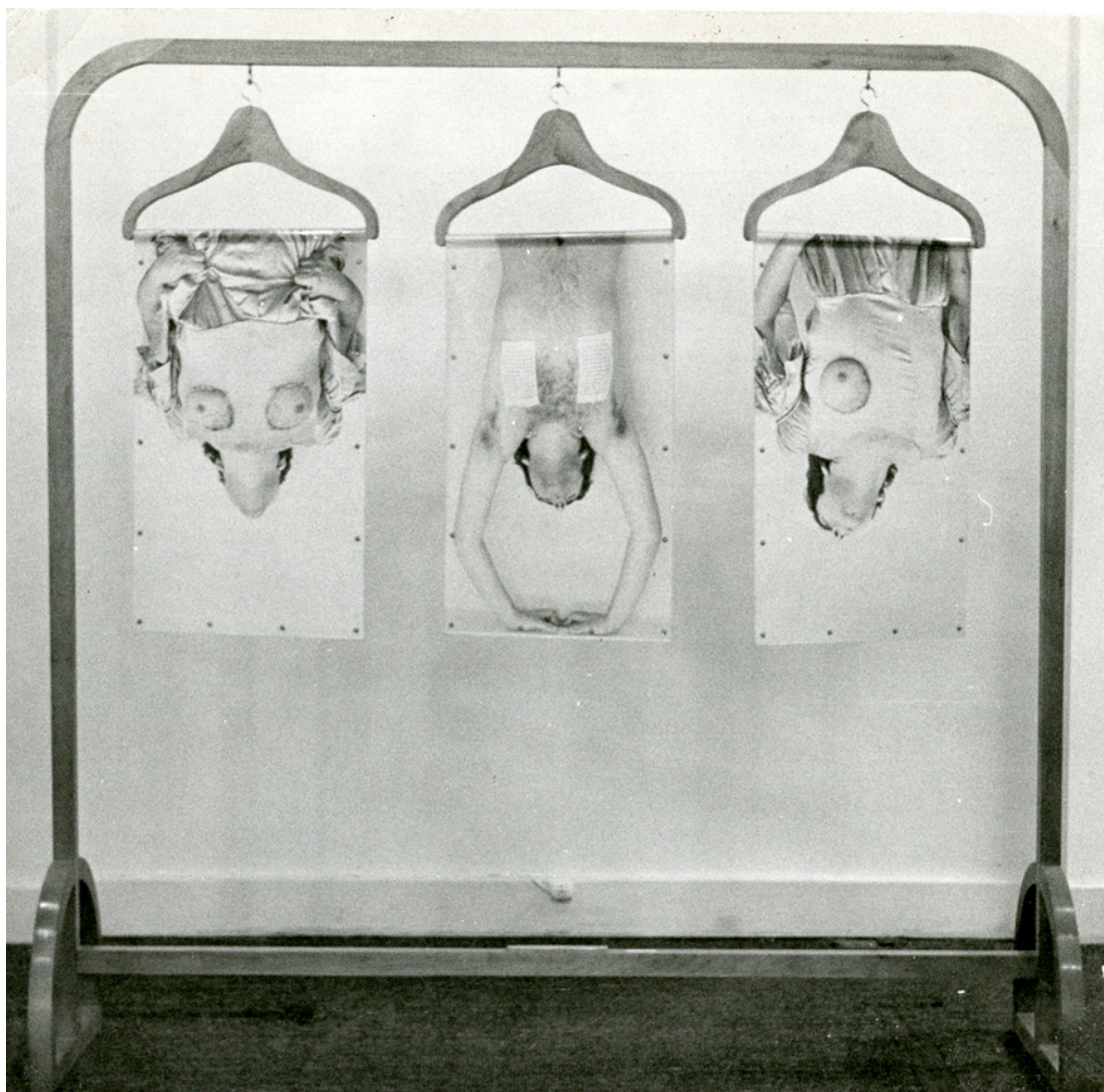


Imagem 28: Carlos Leppe, *El perchero*, 1975, Galería Módulos y Formas.

Fonte: <http://carlosleppe.cl/1975-perchero-instalacion/> acesso em 27 de nov. de 2021

Neste tríptico fotográfico o artista se representou em poses dramáticas e teatrais. Na primeira e na terceira fotografia Leppe porta um vestido de época feminino de cor cinza claro, enquanto na fotografia central o vestido foi substituído por curativos e gases hospitalares que se limitavam a cobrir o seu órgão genital e os seus mamilos – que nas outras fotografias estavam parcialmente à mostra. Em cada uma destas imagens uma determinada parte de seu corpo estava visível pois o vestido possuía diferentes fendas e buracos posicionados de maneira estratégica na altura dos seios, de forma que as fotografias simultaneamente os evidenciavam e os escondiam

através do vestido e dos curativos. Assim, cada uma das três fotografias corresponde a uma pose, a uma simulação e a um travestismo (IVELIC, GALÁZ, 1988, p. 198) ou a uma determinada etapa do processo corporal para alcançar o travestismo.

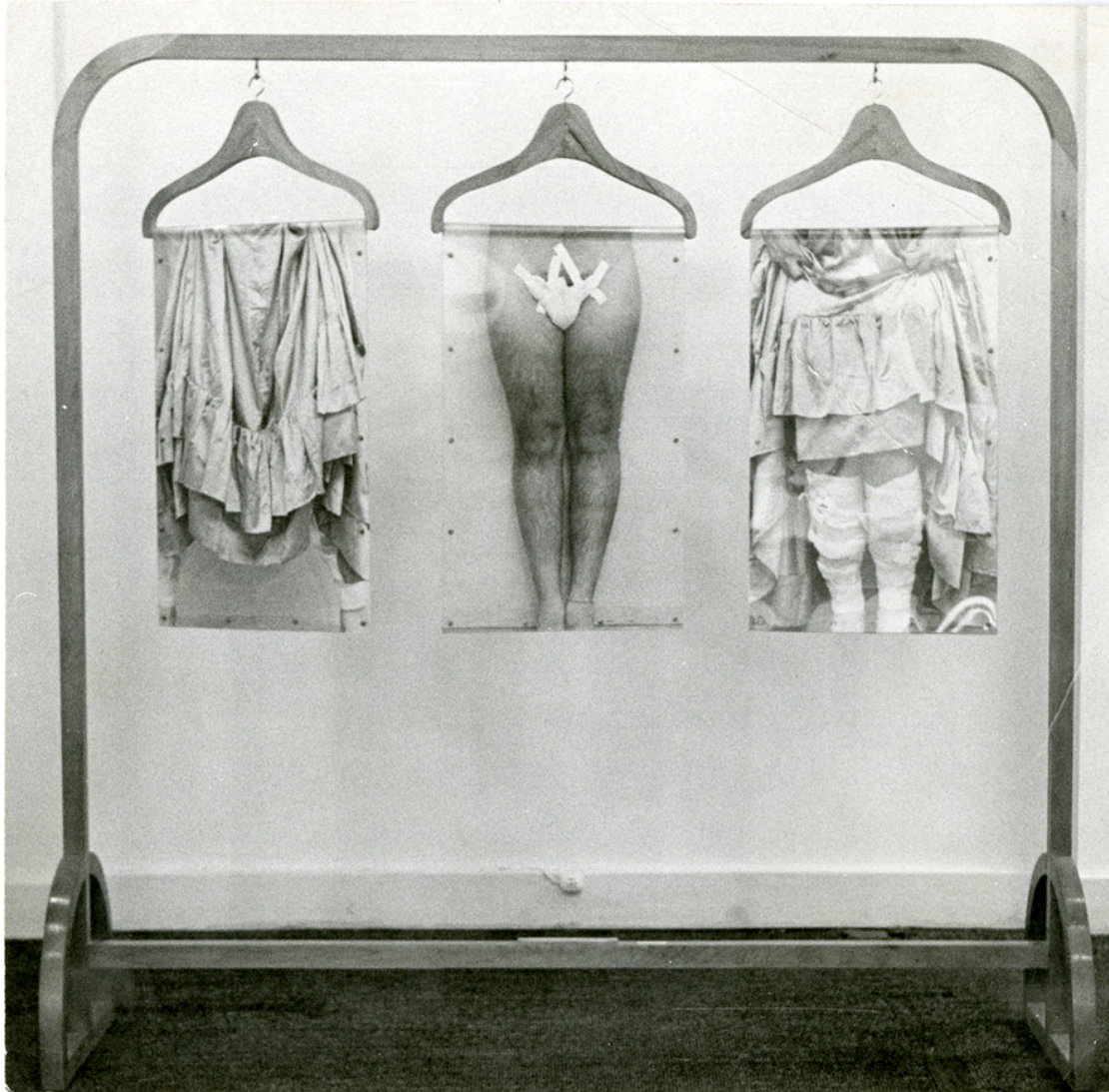


Imagem 29: Carlos Leppe, El perchero, 1975, Galería Módulos y Formas.

Fonte: <http://carlosleppe.cl/1975-perchero-instalacion/> acesso em 27 de nov. de 2021.

O vestido utilizado por Leppe nesta obra foi um presente recebido de Francisco Copello¹¹⁰ e suscita uma história controversa. A vestimenta possuía um elevado valor

¹¹⁰ Francisco Copello é considerado o precursor ao explorar a performance no Chile, no entanto naquela época a sua obra não obteve destaque pois o artista optou exilar-se após a irrupção do golpe militar, vivendo quase 30 anos no exterior. Francisco Copello (2002, p. 64) acredita que o seu autoexílio beneficiou diretamente Carlos Leppe, nas suas palavras: “sem dúvida o maior favorecido com a minha parafernália foi Leppe, que ficou com o meu repertório performático: não apenas com os figurinos, mas também com coroas e adereços, seios infláveis, cílios postiços e um novo dogma híbrido”.

simbólico e histórico para Copello, que pretendia utilizá-la em uma performance, que não foi realizada devido ao golpe de Estado. O vestido de Copello era uma réplica inspirada no vestido usado por *Louise, Princesse de Broglie* na pintura de Jean Dominique Ingres (SMITH, 2010). Sobre a pintura, Copello afirma que se

Transformou em uma obsessão; frequentemente eu a observava de maneira afixionada durante as minhas visitas à *Frick Collection* de Nova Iorque. Para interpretá-la eu deveria obter cada um de seus ornamentos, desde a maquiagem ao redor dos olhos até a coroa condal com verdadeiros diamantes. Lili, a estilista da TV Nacional, confeccionou para mim um magnífico vestido com um sofisticado cetim cinza, um tecido difícil de encontrar [...]. O resultado é excelente, segue todas as proporções e medidas corretamente, seguindo o meu desenho original, Lili logrou confeccionar um vestido com um caimento distinto e com um movimento teatral (COPELLO, 2002, p. 63, tradução minha)¹¹¹.

Carlos Leppe alterou e ressignificou o vestido e, através do seu corpo travestido, explorou as partes sexuadas a fim de tensionar os limites – que eram divergentes para o masculino e para o feminino – entre aquilo que era socialmente permitido e aquilo que era socialmente proibido, como o seio masculino e o seio feminino. Dessa maneira, a sua obra propõe a reflexão em torno do seio feminino enquanto elemento plástico e visual recorrente na história da arte, ao mesmo tempo em que problematiza e subverte o tema do concurso e o próprio percurso da história da arte. A inserção do corpo travestido de Leppe questiona a objetificação do corpo da mulher nas obras de arte, da mesma forma que problematiza e transgredir os binarismos sexo-genéricos a fim de promover uma discussão em torno dos seios em corpos femininos, masculinos e também naqueles corpos que desobedecem a estrutura binária heterocisnormativa. Como é o caso dos corpos andróginos, ambíguos, travestis e intersex, que não se encaixam e/ou que desobedecem propositalmente ao sistema de controle sexo-genérico com a intenção de transgredir, voluntária ou involuntariamente, as convenções da suposta normalidade que governa os corpos. Normalidade a qual também foi produzida e reiterada visualmente pela

¹¹¹ Conforme o texto original: “Esta imagen se transformó en mi obsesión; muy a menudo la observaba en adoración cuando visitaba la Frick Collection de Nueva York. Para interpretarla debería merecerme cada ornamento, desde los jeroglíficos pintados alrededor de mis ojos a la corona condal, de verdaderos diamantes. Lili, la modista de T V Nacional, me ha confeccionado un magnífico vestido de fino raso gris, una tela que demanda ajetreos para encontrarla [...]. Con las proporciones ideales de las medidas el resultado es excelente, escotado y romántico; siguiendo mi diseño original, Lili logra darle ese ruedo distinguido, desdoblado y teatral” (COPELLO, 2002, p. 63).

história da arte, que atuou como um dispositivo regulador dos corpos, trabalhando para a construção e disseminação das convenções sexuais normativas.

Deste modo, *El Perchero* desconstrói as convenções de gênero e desnaturaliza a suposta normalidade dos corpos através da intersecção de elementos políticos e identitários. A obra propõe um cruzamento metafórico e codificado entre a violência dos corpos cometida pela ditadura militar com a extrema artificialidade da pose e da cosmética de gênero, a qual provoca percalços e deslizamentos dos signos que organizavam – e normalizavam – os marcos de inteligibilidade da convenção heterossexual em sua sexualização e imposição de gênero aos corpos (DAVIS, BADAWI, 2012, p. 97). Neste sentido, a paródia proposta por Leppe ironiza o sistema normativo de gênero ao mesmo tempo que denuncia a violência do regime. Por outro lado, ao desacatar a norma sexual e explorar corporalidades que tensionam a estabilidade das identidades de gênero masculinas e femininas *El Perchero* pode ser compreendido através da perspectiva *queer*, devido ao seu caráter antinormativo.

A tridimensionalidade da obra apenas existe à medida que a obra ocupa um espaço volumétrico, possuindo diversos pontos de vista além da frente e verso. O espectador se depara inicialmente com um desses lados, enquanto os outros permanecem fora de seu alcance visual, tornando-se enigmas a serem descobertos no percurso de seu entorno. Assim, o observador é instigado a circular o território da obra para compreender a sua espacialidade e descobrir a imagem escondida na parte de trás, como pode ser visto na imagem 30 que permite a visualização da obra em meio ao espaço expositivo, este registro foi realizado durante a exposição *Relatos Encarnados* em 2019 no *Il Posto Espacio de Arte*. É interessante perceber que o elemento o qual motiva o espectador a contornar a obra é justamente aquele elemento tradicionalmente bidimensional: a fotografia. Ao ser apresentada dobrada pela metade ela assume uma aproximação com a tridimensionalidade, possuindo uma parte da frontal e outra traseira. Neste trabalho a fotografia tensiona as fronteiras tradicionais tanto da própria fotografia quanto os princípios clássicos da volumetria escultórica.

Ao se aproximar da tridimensionalidade a fotografia desmembra o corpo do artista, dividindo-o em parte superior e inferior, as quais operam na obra como frente e verso. De acordo com Carla Macchiavello (2010, p. 76) a partir do momento que

a fotografia é dobrada, a imagem é cortada na cintura repentinamente, fragmentando o corpo em dois. Ao ser dobrada estabelece uma

separação entre região superior e inferior, as quais sugerem a separação simbólica da baixeza corporal em relação ao lado espiritual, mais elevado do ser humano, o qual se encarna na cabeça, replicando e mapeando o corpo através de uma dicotomia cartesiana (MACCHIAVELLO, 2010, p. 76, tradução minha)¹¹².

Por outro lado, a espacialidade gerada pela dobra da fotografia cria uma linha que divide o espaço expositivo e a própria fotografia, estabelecendo uma série de relações binárias de frente-verso, superior-inferior e corporal-espiritual, à medida que o binarismo sexual masculino-feminino é desconstruído pela performatividade do trânsito identitário proposto pelo travestismo de Leppe. Assim, a volumetria da obra constrói uma série de relações binárias ao mesmo tempo em que dissolve outras de ordem simbólica e subjetiva.



Imagem 30: Carlos Leppe, El perchero, 1975-2011, vista da exposição Relatos Encarnados, Il Posto.

Fonte: <https://www.ilposto.cl/exhibiciones> acesso em 19 de jan. de 2023.

O uso do espaço é fundamental para o contexto no qual a obra foi concebida pois, além de atender à ementa do edital da exposição, a dimensão espacial dos

¹¹² Conforme o texto original: “[...] photographs themselves insofar as they were folded over, cutting the image repeatedly at the waist, fragmenting the body in two. As the fold helped sever the upper region of the body from its lower one, it not only suggested the symbolic separation of the baseness of the corporal from a loftier spiritual side of the human being incarnated in the head, thus replicating and mapping a Cartesian dichotomy onto the body” (MACCHIAVELLO, 2010, p. 76).

objetos cumpria com o velado caráter de protesto e de denúncia contra a ditadura pinochetista e seu projeto de repressão, tema que será discutido amplamente na sequência. Atualmente, entretanto, a obra *El Perchero* aparece em diversas instituições operando não como uma instalação tridimensional, mas como meras fotografias penduradas na parede, uma vez que o cabideiro de madeira e os cabides que sujeitavam as fotos foram suprimidos do conjunto.

Essas fotografias possuem uma tiragem de cinco exemplares, cujas edições encontram-se distribuídas por diversas instituições de prestígio, como o *Museo Nacional de Bellas Artes de Chile*, o *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, *Il Posto Espacio de Arte*, além de que, no ano de 2017, um dos exemplares estava sendo comercializado na feira ArtBasel de Miami. Apesar de *El Perchero* constar no acervo dessas instituições, é apenas o acervo de *Il Posto Espacio de Arte* que apresenta a obra em sua concepção original de 1975, a qual conta com o cabideiro de madeira e os três cabides que sujeitam as fotografias dobradas. As outras instituições não possuem o cabideiro e nem os cabides que compunham a instalação original e, por este motivo, apresentam a obra apenas como um tríptico fotográfico convencional, esticadas na parede, como pode ser observado na imagem 31.

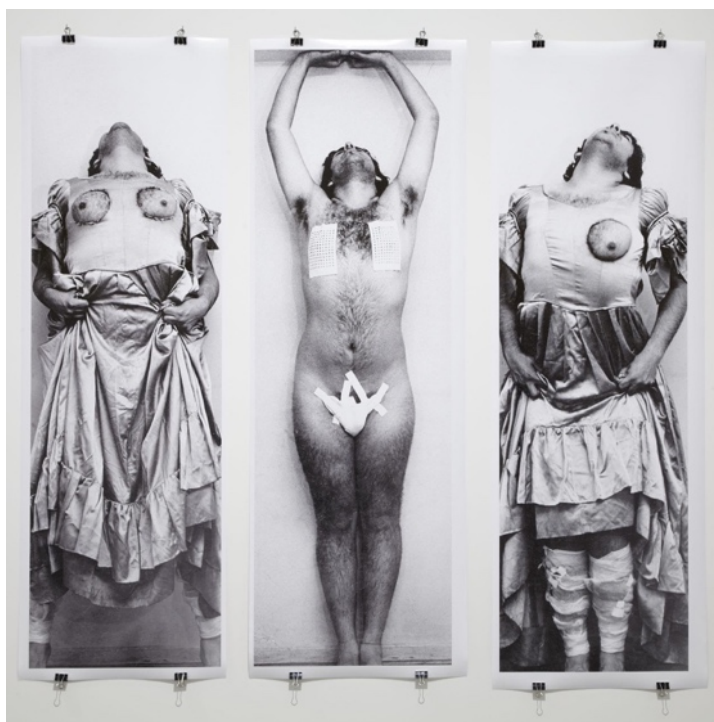


Imagem 31: Carlos Leppe, *El perchero*, 173cm x 59cm (cada fotografia), 1975, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*

Fonte: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/perchero> acesso em 28 de nov. de 2021

A modificação na estrutura da obra *El Perchero* destacou-se através da exposição *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, promovida em 2012 pelo grupo de pesquisa latino-americano *Red Conceptualismos del Sur* em parceria com o *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Uma quantidade significativa de artistas latino-americanos participou da exposição, a qual resgatou/reativou o significado e a potência de diversos trabalhos que haviam sido obliterados no decorrer da história. A exposição foi articulada como uma cartografia parcial das irrupções e tensões artísticas e políticas para compreender o impacto dos regimes ditatoriais e a reação do circuito artístico em diferentes contextos através das disputas pelos espaços públicos e do corpo como suporte artístico na ativação de zonas de resistência (RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR, 2012, p. 11). A exposição era itinerante e também foi apresentada em Lima e Buenos Aires, ao terminar o percurso as obras retornaram a Madrid para integrar o acervo do *Reina Sofía*. A ficha técnica da obra disponível no site do museu *Reina Sofía*¹¹³ indica o material da obra como “Madeira (cabideiro de roupas e cabides)”, enquanto na técnica descritiva da obra consta “Instalação originalmente composta por três fotografias penduradas em um cabideiro”. Apesar da ficha técnica mencionar a constituição original da obra, nota-se a ausência do referido cabideiro tanto no museu *Reina Sofía* quanto nas outras instituições.

A ausência do cabideiro altera o estatuto da obra original, de modo que, além de perder a sua tridimensionalidade, ela se distancia do seu título *El Perchero*, uma vez que o cabideiro foi retirado do conjunto da obra. A supressão dos objetos que compõem a instalação original influencia na interpretação da obra, resultando na perda de parte de seu potencial crítico e subversivo de denúncia do regime militar. O cabideiro de madeira, por exemplo, também faz alusão formal à estrutura do *pau de arara*, técnica de tortura empregada durante as ditaduras latino-americanas, aspecto que será comentado nas próximas páginas. Em contrapartida, há que salientar que algumas dessas obras são edições posteriores, datadas de 2011. Ao serem reproduzidas em outro momento as obras são atravessadas por outros acontecimentos, e assim cumprem com outras funções e atendem a outros anseios que não necessariamente aqueles imperantes no projeto original de 1975, quando o

¹¹³ A ficha está disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/perchero> acesso em 28 de nov. de 2021.

contexto era radicalmente diferente. Nelly Richard (2020, p. 164) argumenta que, apesar de Carlos Leppe ter concordado com a supressão do cabideiro, a alteração nas condições de montagem da obra alteraria também a criação de sentidos, uma vez que a obra estaria incompleta.

A ausência do cabideiro altera a percepção do público, de modo que a obra seja recebida de outra maneira, acarretando em uma interpretação diferente, parcial e incompleta, pois anula o contexto no qual ela foi concebida. A exclusão do cabideiro que remete às sevícias praticadas pelo regime por parte da equipe curatorial, reduz a obra “unicamente ao problema político relacionado com à identidade sexual, negando mais uma vez a forma e a materialidade das propostas experimentais da arte latino-americana” (LEIVA, 2019, p. 163). A adulteração do formato original, além de eliminar o cabideiro, elimina o caráter inovador de disposição das fotografias, devolvendo-as ao modo expositivo convencional, relacionado à sua bidimensionalidade.

Nelly Richard (2020, p. 170) afirma ainda que a modificação do trabalho acarreta no desaparecimento dos documentos e registros que comprovam como estas obras neovanguardistas da *Escena de Avanzada* construíram uma radicalidade estética ao ocupar superfícies e materialidades, tensionando suportes e técnicas, corpos e formatos que, no caso de Leppe, ocasionaram um cruzamento entre o performativo e o objetual. Um cruzamento entre o efêmero e o palpável. A partir do momento que as fotografias são apresentadas sem o cabideiro modifica-se toda a experiência estética, assim como se desconsidera toda a estratégia neovanguardista da codificação dos objetos e mensagens empregada pela *Escena de Avanzada*. A adulteração da estrutura – e conseqüentemente do significado – original da obra gera incontáveis distorções. Conforme Richard (2020, p. 166), se mantém apenas “uma das duas transgressões de gênero que propôs *El Perchero* como obra, a qual em 1975, zombava tanto a arte escultórica como da temática do nu feminino, convocado pelo título da exposição ‘Senografía’”.

Diversas são as obras que, ao serem incluídas nas coleções de museus, são moldadas e passam a operar com uma estrutura diferente ou de maneira diferente daquela que foi originalmente concebida pelo artista. Esse processo que aconteceu com *El Perchero* é denominado *museificação*¹¹⁴ e consiste numa adaptação da obra

¹¹⁴ Como exemplo de outras obras que foram museificadas e sofreram adaptações pelos museus – ainda que de forma distinta – podemos destacar os *Bichos* de Lygia Clark e os

de arte pela instituição (LEIVAS, 2019), a qual pode ser ou não negociada com o artista. Essa situação evidencia que as adaptações negociadas ou impostas às obras não são exclusividade dos regimes ditatoriais, mas também se estendem aos regimes democráticos a fim de atender às necessidades de logística, de preservação, de armazenamento e também de comercialização, uma vez que em termos práticos, é bem mais fácil comercializar, armazenar e preservar fotografias do que instalações.

O cabideiro é um elemento que, além de conferir espacialidade à obra, possui um sentido crítico, pois na arte nada do que se apresenta é gratuito ou dispensável. Sobretudo para os artistas que integraram a *Escena de Avanzada*, habituados a inserir diversas mensagens e significados cifrados em seus trabalhos, os quais à primeira vista – e muitas vezes mesmo após análise detalhada – pareciam ser inócuos devido às inúmeras metáforas e camadas de codificação utilizadas para despistar a censura. Embora a obra possa ser compreendida em duas versões: a instalação original de 1975 e o tríptico fotográfico institucionalizado pelos museus, esta pesquisa privilegia a discussão da obra em sua conjuntura original, a qual foi apresentada no concurso *Senografía* e comporta o cabideiro, os três cabides e as três fotografias, uma vez que esses elementos e suas relações com o contexto artístico e político da época se mostram indispensáveis para a sua discussão e para o corpo desta tese.

A primeira e a terceira fotografias que compõem a obra mostram o artista travestido com um longo e volumoso vestido, o qual possuía rasgos e buracos alternados na região dos seios. Na fotografia do centro o artista encontrava-se sem o vestido, o qual foi substituído por curativos que cobrem os seus órgãos genitais e os seus mamilos. Em nenhuma das três das fotografias conseguimos ver o seu rosto com precisão, pois o artista está com a cabeça flexionada para trás como se estivesse olhando para cima.

A fotografia suspendida pelo primeiro cabide salienta os buracos no vestido, os quais deixam os mamilos do artista completamente à mostra. Enquanto no outro lado desse cabide a mesma fotografia mostra o artista puxando levemente o vestido até a

Parangolés de Helio Oiticica. Ambas as duas obras de arte tinham caráter participativo e funcionavam através da manipulação/interação do público. No entanto, atualmente essas obras não podem ser manipuladas devido às práticas de conservação, assim o propósito das obras foi transformado, de modo que elas interagem com o público através de uma contemplação passiva. Em algumas ocasiões os museus disponibilizam réplicas dessas obras para que o público interaja.

altura do seu joelho. A fotografia pendurada no segundo cabide é a que mais se diferencia do restante, visto que nesta imagem o artista não está portando o vestido e seus braços encontram-se levantados para cima, sendo possível enxergar suas axilas e o seu peitoral peludo. Nesta fotografia central Leppe apresenta-se seminua, uma vez que as únicas partes cobertas de seu corpo eram os mamilos e os órgãos genitais, ambos cobertos por panos que lembram curativos confeccionados com gaze hospitalar e esparadrapos. No outro lado do cabide, vemos as suas pernas peludas e sua genitália coberta por um curativo mais firme do que aquele aplicado nos mamilos, configurando-se como uma atadura rígida que está fixada com esparadrapos. A fotografia do terceiro e último cabide mostra o artista novamente trajando o vestido, mas desta vez há apenas um buraco no *corset* e, conseqüentemente, só um mamilo à mostra. Do outro lado do cabide, a fotografia mostra o artista puxando o vestido um pouco acima dos joelhos, mostrando as suas pernas enfaixadas.

Conforme já mencionado, a obra suscita um desacato às normas de sexo e gênero, uma vez que ela tensiona e reinscreve as fronteiras do masculino e do feminino, questionando os limites das identidades de gênero essencialistas. O curativo e o vestido destacam-se como os elementos que encobrem os órgãos genitais, bem como são os elementos que suscitam o travestismo. Ao levantar o vestido, as suas pernas ficam descobertas, descobrindo também a estrutura espetacular que sustenta e modela os sexos e os corpos. Para Carla Macchiavello (2010, p. 76), o vestido opera como uma cortina teatral que se abria para uma cena *original*, no entanto o vestido faz parte de um disfarce, atua como um véu, que demarca os limites e as fronteiras dos corpos e dos gêneros. A ação de puxar o vestido para cima coloca o espectador “ante uma manifestação revelatória” (HUNEEUS, 1977, p. 24), que nunca se conclui, uma vez que o vestido desempenha simultaneamente a função de ocultar e revelar o corpo.

Os buracos presentes no vestido, além de funções conceituais e metafóricas, cumpriam com uma função ergonômica que possibilitava que Leppe o trajasse, uma vez que o vestido era pequeno para o seu corpo, pois havia sido confeccionado sob medida para Francisco Copello, cuja estrutura corporal era muito menor do que a de Leppe. Assim, para que Leppe conseguisse utilizar o vestido seria necessário realizar uma série de ajustes estruturais. Então,

dante a impossibilidade de entrar em um vestido de tamanho menor devido à sua corpulência, Leppe soube utilizar a seu favor este inconveniente: rasgou a imagem, gerou novos cortes e ao mesmo tempo, usou esse presente [de Copello] como uma prótese, como um anexo de seu corpo (SMITH, 2018, p. 113, tradução minha)¹¹⁵.

Além disso, os buracos ressignificaram o vestido, dando-lhe um novo sentido, totalmente diferente daquele proposto por Francisco Copello, que o encomendou para o seu projeto performático *Pieza para locos*. Sobre a vestimenta Copello (2002) relata que se tratava de um

vestuário caro e elegante, que ocasionou tantos desvelos à crítica de arte Nelly Richard, quem em sua obra *Cuerpo Correccional*, publicou fotos do artista Carlos Leppe no seu *mimodrama* destrutivo, usando o vestido que lhe presenteei, cortado e rasgado pela sua corpulenta obesidade (COPELLO, 2002, p. 63, tradução minha)¹¹⁶.

Ao explorar o corpo gordo, Leppe subverte os parâmetros do padrão de beleza que se ancora na magreza generalizada, permitindo a visualização de um corpo que foge das imposições da beleza contemporânea ao questionar o culto à magreza.

O uso de gazes, esparadrapos e faixas de atadura para cobrir seus mamilos e sua genitália evidenciam o interesse do artista no âmbito hospitalar, bem como destacam a existência de ferimentos ainda não-cicatrizados, os quais podem ser associados à violência perpetrada pelo golpe de estado. A escritora e artista Diamela Eltit (2017, p. 255) realiza uma análise em torno do termo golpe de Estado, considerando suas aplicações e as interpretações que ele pode derivar:

Digo golpe nos sentidos múltiplos que essa palavra alcança na psique de cada sujeito, na diversidade de ressonâncias que essa palavra tem no interior de cada um, digo golpe pensando, por exemplo, numa cicatriz ou num hematoma ou numa fratura ou numa mutilação. Digo golpe como um corte entre um instante e outro, como surpresa, acidente, assalto, dor, como jogo agressivo, como sintoma (ELTIT, 2017, p. 255).

¹¹⁵ Conforme o texto original: Ante la imposibilidad de entrar en un vestido de talla menor a causa de su corpulencia, Leppe supo utilizar a su favor este inconveniente: reventó la imagen, generó nuevos cortes y al mismo tiempo, usó esta herencia como una prótesis, como un añadido a su cuerpo (SMITH, 2018, p. 113).

¹¹⁶ Conforme o texto original: “Vestuario caro y elegante, que ocasiona tantos desvelos a la crítica de arte Nelly Richard, quien en su obra CUERPO CORRECCIONAL, añade fotos del artista Carlos Leppe en un mimodrama destructivo, usando el vestido condal que le regalé, rasgado y reventado por su corpulenta obesidade” (COPELLO, 2002, p. 63).

A percepção de Eltit em torno do termo golpe enquanto significado de tomada abrupta do poder e ainda como batida ou pancada evidencia o ambiente contaminado pela violência de Estado. Eram diversos golpes, o golpe de Estado e o golpe nos corpos, nos direitos, nas subjetividades e nas liberdades individuais. Ambas as modalidades de golpes deixaram cicatrizes permanentes na sociedade chilena e na sua história, muitas das quais ainda sangram pois não fecharam/cicatrizaram completamente devido à permanência de determinadas estruturas que remontam ao golpe – como a vigência de uma constituição promulgada pela ditadura.

A fotografia do centro do tríptico de *El Perchero* destaca-se pelo corpo semi-nu e pelo uso estratégico das ataduras, que se encontram em lugares específicos, “ocultando os órgãos em torno dos quais se estrutura a diferença sexual” (DAVIS, BADAWI, 2012, p. 97). Assim, postula-se um problema de identificação para o binarismo que opera no sistema sexo-gênero. No trabalho, o corpo do artista torna-se indefinido e ambíguo, visto que Leppe mostra o seu peito peludo, símbolo de masculinidade, ao mesmo tempo que utiliza um vestido, ultrapassando assim as polaridades que definem o que é ser homem e o que é ser mulher. Os órgãos genitais cobertos acentuam ainda mais a imprecisão, pois ocultam o seu sexo *verdadeiro*, sendo necessário “decifrar qual o verdadeiro sexo que se esconde sob as aparências confusas” (FOUCAULT, 1982, p. 2). Ao deixar o seu sexo oculto e tensionar a sua aparência através do trânsito identitário, o seu corpo se posiciona em uma situação fronteira. Leppe, no conjunto de toda sua obra, explora o próprio corpo através do trânsito e dos devires de gênero, tratando-o, através da experimentalidade, como um terreno a descobrir e a explorar.

Mais do que um ambiente hospitalar, pode-se perceber um ambiente pós-cirúrgico através das gazes e das ataduras, constituído pelos curativos que cobrem as áreas supostamente machucadas, que são, justamente, as zonas da identificação e diferenciação sexual. Os curativos que tapam exclusivamente os mamilos e os órgãos genitais podem sugerir um procedimento de “correção anatômica” (RICHARD, 1980, p. 45). Ou seja, a disposição dos curativos pode indicar que este corpo tenha passado por uma cirurgia de redesignação de sexo, a fim de dar-lhe coerência sexo-gênero, acatando e reafirmando os estereótipos de gênero pautados no binarismo masculino e feminino, uma vez que há a tentativa de retirar esse corpo da fronteira homem-mulher, com a intenção de inscrevê-lo e fixá-lo em um determinado gênero,

tornando-o inteligível para o sistema. Os gêneros inteligíveis, de acordo com Judith Butler (2016, p. 43) “são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo”. Assim, a cirurgia de redesignação de sexo vem acompanhada da normatividade cisgênero pois ela enquadra o indivíduo no masculino ou no feminino. De acordo com Berenice Bento (2017, p. 19) “o dispositivo da transexualidade funciona alimentado pelas verdades socialmente estabelecidas para os gêneros”, já que “a coerência dos gêneros está na ausência de ambiguidades e o olhar do [médico] especialista está ali para limpar, cortar, apontar, assinalar os excessos, fazer o trabalho de assepsia” (idem, ibidem, p. 57), eliminando ou atenuando quaisquer elementos que levantem incerteza quanto ao seu corpo. O Estado, a medicina, a Igreja e o direito buscam construir uma suposta verdade do sexo, portanto, ela “é produzida precisamente pelas práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes” (BUTLER, 2016, p. 44). Trata-se de enquadrar o indivíduo em um determinado polo na intenção de conter a existência de um “sexo incerto” (FOUCAULT, 1982) ou indiscernível.

Em geral, no contexto médico, a cirurgia de redesignação sexual visa eliminar qualquer índicio de ambiguidade visual, a fim de conferir ao corpo operado uma passabilidade¹¹⁷ e, assim, normatividade. A medicalização faz com que o objetivo da cirurgia seja enquadrar o corpo trans no núcleo masculino ou feminino, uma vez que “só existe um sexo para cada um” (FOUCAULT, 1982, p. 2), para que o corpo trans seja socialmente interpretado visualmente como um corpo cis. Neste sentido, o corpo estaria submetido a uma cirurgia voluntária para atender um desejo de conformidade entre sexo genital e gênero. Entretanto, isso não necessariamente significa que todo

¹¹⁷ Passabilidade é um termo utilizado para designar corpos trans que passam despercebidos na sociedade pois são inteligíveis como corpos cis. A passabilidade acontece quando esses corpos trans atendem às expectativas do regime visual cisgênero, de modo que conseguem dissimular a sua transexualidade, e, portanto, esse corpo trans passa a operar visual e socialmente como um corpo cis, usufruindo, conseqüentemente, de alguns dos seus privilégios. Apesar de não ser um desejo de todos/as indivíduos trans, a passabilidade confere maior aceitação social, diminuindo, consideravelmente, a incidência de preconceito, pois, além de não ser facilmente identificável, o corpo *passável* não coloca em risco a estabilidade do sistema binário e nem dos papéis de gênero, e, conseqüentemente, diminui-se a incidência de preconceito. Desse modo, pode-se analisar que a passabilidade muitas vezes não um desejo genuíno do indivíduo, mas uma estratégia que visa a autoproteção. Então, para ser *passável* é necessário suprimir qualquer traço andrógino ou ambíguo que por ventura exista nesse corpo, uma vez que para o sistema normativo cada corpo só pode desempenhar um único papel de gênero.

indivíduo operado busque a passabilidade, uma vez que, mesmo depois da cirurgia esse indivíduo pode ansiar por se distanciar dos essencialismos binários masculinos ou femininos, explorando a sua identidade através de processos que não se orientam pelas vias da heterocisnormatividade. Os corpos que desobedecem às normas são constantemente vigiados e encontram-se submissos às diversas “formas de controle administrativo dos Estados Modernos” (FOUCAULT, 1982, p. 2), que se articulam através dos aparatos policial, militar, médico e jurídico que lhes impõem sanções e punições. A tarefa, afirma Judith Butler (2016, p. 24), “é justamente formular, no interior dessa estrutura constituída, uma crítica às categorias de identidade que as estruturas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam”. Apesar da resistência às práticas de dominação, a busca pela liberdade identitária e sexual é permanentemente vigiada, controlada e muitas vezes punida. Conforme Carlos Huneeus (1977) em

El Perchero e o seu desejo de androginia recebe castigo três vezes: na irrupção de um peito único para fora do *corset*, na castração dos peitos e do falo enfaixados com gazes e esparadrapos, na emergência final de ambos os seios [e sexos], êxito interrompido por um *boomerang*¹¹⁸ na destruição de suas pernas envolvidas pelas faixas de gaze (HUNEEUS, 1977, p. 25, tradução minha)¹¹⁹.

O corpo de Leppe questiona e subverte a fixidez das identidades, assim como insulta a *verdade* social atribuída/imposta aos sexos através dos incessantes processos de repetição e normatização. Para Leppe, o corpo está permanentemente em processo, não permanecendo fixo aos enquadramentos identitários de qualquer ordem, seja ela cirúrgica ou cultural. Na sua obra, o corpo é constantemente reconstruído e atravessado pelo masculino e feminino, não se restringindo a um gênero específico, mantendo intencionalmente a sua ambiguidade. O tensionamento proposto por Leppe desnaturalizava a normalidade atribuída ao sistema sexo-gênero, afirmando-o enquanto resultado de diversas construções e imposições, sendo, portanto, cultural cuja manutenção atende a finalidades políticas. Para Davis e Badawi

¹¹⁸ A utilização do termo *boomerang* é metafórica e indica um *efeito boomerang*, o qual pode ser compreendida como uma ação que se volta contra aquele que a realiza.

¹¹⁹ Conforme o texto original: “También de 1975 es El perchero, donde el deseo de la androginia recibe castigo tres veces: en la irrupción de un pecho único fuera del corsé, en la castración de pechos y falo parchados en gasa y tela adhesiva, en la emergencia final de ambos senos, éxito quebrado como por un boomerang en la destrucción de las piernas envueltas en vendajes de gasa” (HUNEEUS, 1977, p. 25).

(2012, p. 97) o conjunto de fotografias de Leppe perturbava a rigidez do binarismo a partir da qual se configuravam as divisões de sexo e de gênero em suas configurações normalizadas a fim de advertir que essa divisão é, antes de mais nada, política.

Nesta obra, Leppe “utiliza o próprio corpo como matriz, como suporte nu, o qual foi interferido e bloqueado com vendas e gazes que cobriram e dissimularam a sua identidade sexual e, ao mesmo tempo, simulavam um ato de castração” (IVELIC, GÁLAZ, 1988, p. 197). Neste sentido, pode-se pensar na castração como um método de tortura. Diante desta hipótese, convém analisar o *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión y Tortura* (2005), popularmente conhecida como *Comisión Valech*. Para esta questão o extenso relatório apresenta o capítulo *Métodos de Tortura: definiciones y testimonios*, o qual possui três subcapítulos que abordam exclusivamente questões relativas a casos de tortura de cunho sexual, são eles: *Desnudamientos*, o qual trata sobre nudez forçada para humilhação e prática de outras torturas; *Agresiones y violencias sexuales*, que aborda de maneira geral e detalhada as violências sexuais praticadas; e *Violencia sexual contra las mujeres*, item que explora especificamente as torturas sexuais inflingidas às mulheres e suas consequências, como a gravidez resultante de estupro. Cabe destacar, portanto, a diferenciação na aplicação dos protocolos de tortura, uma vez que “os corpos de mulheres, homossexuais e transexuais sofrem especificamente uma tortura sexualizada” (BUSTOS, 2018, p. 14) principalmente na forma de assédio e estupro muitas vezes com intenções *corretivas*. No entanto, de acordo com Victor Hugo Robles (2008) deve-se levar em consideração que muitos dos depoimentos prestados por indivíduos LGBT não foram levados em consideração pelas comissões Rettig (1996) e Valech (2005), as quais alegavam falta de provas de suas acusações a fim de dissimular a intrínseca homofobia do sistema.

Nos diferentes capítulos da *Comisión Valech* constam diversos depoimentos das vítimas, as quais narram aprofundadamente como ocorriam as sessões de tortura. Através dos depoimentos colhidos, nota-se que os casos de tortura que culminaram na dilaceração total ou parcial dos órgãos genitais e reprodutivos não foram isolados, mas recorrentes. Os protocolos de tortura continham métodos e técnicas variadas. A tortura sexual era constituída através da nudez forçada com a finalidade de humilhar e constranger as vítimas; do estupro, incluindo estupro de familiar na presença do preso; empalamentos; introdução de animais vivos, como ratos e aranhas, na boca, ânus ou vagina; chegando até a procedimentos de castração.

A castração não deve ser compreendida unicamente como um procedimento cirúrgico, ela deve ser assimilada como qualquer ato que culmine na mutilação total ou parcial dos órgãos genitais e/ou reprodutivos. Neste sentido, essas mutilações aconteciam das mais variadas formas, como através da aplicação de choques elétricos direcionados chegando até a “utilização de cachorros treinados para atacar homens e mulheres nos órgãos sexuais” (COMISION NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 351). Conforme depoimentos:

Destruíram meus testículos com a corrente [elétrica]. Homem, preso em 1973, 35 anos, Região Metropolitana.

Tiveram que extirpar meu útero e ovários por causa de hemorragias internas. Mulher, presa em 1974, aos 27 anos, Região Metropolitana.

Perdi um testículo. Homem, preso em 1981, aos 20 anos, V Região. (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 351, tradução minha)¹²⁰.

Ainda mais frequentes eram as ameaças de tortura sexual associadas a outros métodos de tortura, como se pode observar no seguinte depoimento:

Homem, preso em agosto de 1984. Relato de sua prisão no Quartel da Central Nacional de Investigações em Valdivia, X Região. Um dos agentes se irrita e diz em tom ameaçante pela última vez para que eu colabore, como sigo negando, outro agente ordena que tirem a minha roupa e que ele vai se encarregar de “me operar”, deve ter sido duas pessoas que violentamente me despiram, me deixaram apenas com as meias e sou levado abruptamente a uma maca [...] amarraram os meus pés separadamente a cada extremo da maca, o mesmo ocorre com meus braços e mãos. Logo começam a colocar nas partes mais sensíveis do meu corpo (genitais, mamilos, estômago, músculos e pernas), diversos aparatos, que por estar com os olhos vendados, não pude ver e nem saber o que eram. Esses aparatos eram fixados ao meu corpo com uma fita [...] um deles avisa que está tudo pronto [para a cirurgia], sou surpreendido por uma dor arrebatadora em todo meu corpo que me faz ver um montão de estrelinhas [...] (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 351). 236, tradução minha)¹²¹.

¹²⁰ Conforme os depoimentos originais:

“Me deshicieron los testículos con la corriente. Hombre, detenido en 1973, a los 35 años, Región Metropolitana” (COMISION NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 351).

“Me tuvieron que extirpar el útero y los ovarios por hemorragias internas. Mujer, detenida en 1974, a los 27 años, Región Metropolitana” (idem, ibidem).

“Perdí un testículo. Hombre, detenido en 1981, a los 20 años, V Región” (idem, ibidem).

¹²¹ Conforme o depoimento original: Hombre, detenido en agosto de 1984. Relato de su reclusión en el Cuartel de la CNI en Valdivia, X Región: Uno de los agentes se ofusca y dice en tono amenazante por última vez que colabore, como sigo negando, otro agente ordena que se me quite la ropa y que él se va a encargar de “operarme”; deben haber sido dos personas las que violentamente me desvistieron, sólo me dejan puestos los calcetines y soy

A ameaça e os castigos de cunho sexual não foram praticados exclusivamente pela ditadura chilena. Há que se evidenciar a existência de um constante intercâmbio de técnicas de tortura entre as ditaduras latino-americanas de direita, cooperação que ficou conhecida como *intercâmbio entre porões*. Os intercâmbios de informações e de técnicas de tortura faziam parte daquilo que a partir de 1975 seria a Operação Condor, a qual reuniu diversos regimes latino-americanos que “compartilharam dados de inteligência e realizaram operações extra-territoriais de sequestro, tortura, execução e desaparecimento forçado de opositores políticos exilados” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 221). Neste processo de intercâmbio entre porões o Brasil destacou-se por disseminar as suas técnicas de tortura para os regimes vizinhos, como foi evidenciado no primeiro capítulo. Assim, as práticas de tortura aplicadas pelas ditaduras latino-americanas eram muito similares.

Embora a maioria desses casos de tortura tenham sido sistematicamente silenciados e ocultados, as comissões da verdade resgataram diversos depoimentos que confirmam a prática de tais sevícias. A Comissão Nacional da Verdade brasileira afirma que “[...] expedientes para desvirilizar, efeminar, adulterar identidades e macular reputações aparecem com impressionante frequência nos relatos de tortura recebidos pela Comissão” (2014, p. 403). A declaração de Francisco Ferreira de Oliveira é um dos diversos depoimentos que confirma as torturas com fins de emasculação acometidas pelo Estado Brasileiro durante a ditadura:

Quando eu cheguei no DOPS, tinha um tal de...[sic] ele era apelidado de Lúcio Fé, ele pegou, [...] com a licença da palavra, ele pegou uma cordinha, um cadarço, e amarrou nos meus testículos e ficou batendo um punhal, puxando, e falou “eu vou te castrar, seu filho da puta”. Com a licença da palavra, “vou te castrar, seu filho da puta” e deu um corte nos meus testículos [...] E ficou aberto, eles não costuraram, eu fiquei internado no Hospital Militar, eles não costuraram. [...] No ânus, eles enfiavam um canudo e soltavam um rato vivo dentro do canudo (BRASIL, 2014, p. 403).

llevado a viva fuerza a una litera [...] me amarran los pies separadamente a cada extremo de la litera, lo mismo ocurre con mis brazos y manos. Luego proceden a colocar en las partes más sensibles de mi cuerpo (genitales, tetillas, estómago, muslos y piernas), diversos aparatos, que por tener los ojos tapados, no pude ver ni saber de qué se trataban. Estos aparatos los fijan en mi cuerpo con scotch [...] uno de ellos avisa que todo está listo, sorpresivamente siento un fuerte dolor en todo mi cuerpo que me hace ver un montón de estrellitas (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 236).

A Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos brasileira relata, inclusive, um caso de castração em que o corpo da vítima foi desaguado em espaço público, de modo a amedrontar a população e desencorajar atos de resistência. O Padre Antonio Henrique Pereira Neto, assassinado em 1969, aos 29 anos foi

sequestrado em 26/05/1969, sendo seu corpo encontrado no dia seguinte, em um matagal da Cidade Universitária de Recife, pendurado de cabeça para baixo numa árvore, com marcas evidentes de tortura: hematomas, queimaduras de cigarro, cortes profundos por todo o corpo, castração e dois ferimentos produzidos por arma de fogo (COMISSÃO ESPECIAL SOBRE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS, 2007, p. 96).

Bernardo Kucinski e Ítalo Tronca (2013) descrevem o seguinte caso de reiteradas ameaças de castração ocorrido no Brasil, o qual foi veiculado pela imprensa clandestina que atuou durante o período ditatorial:

João Borges foi eleito vice-presidente da união de estudantes da Paraíba. No começo de 1969 foi novamente preso [...] Todas as noites os policiais o levavam a um local afastado e diziam que iam castrá-lo. Os agentes faziam todos os preparativos e inclusive o amarravam para praticar a operação e, sempre, no último minuto adiavam a castração para o dia seguinte (KUCINSKI, TRONCA, 2013, p. 113).

Há uma série de testemunhos que validam as ameaças e as práticas de emasculação durante toda a extensão dos regimes militares latino-americanos. A ameaça de castração foi utilizada recorrentemente como uma forma de tortura psicológica nas ditaduras chilena e brasileira com a intenção de provocar profundo estresse e agonia, podendo acarretar em danos psicológicos irreparáveis. O uso estratégico da tortura psicológica tinha a intenção de manter o prisioneiro constantemente atormentado e em uma posição de total vulnerabilidade. A tortura psicológica muitas vezes consistia no próprio ato de adiar o procedimento, a fim de manter o prisioneiro ininterruptamente aterrorizado e apavorado, uma vez que a ameaça poderia se efetivar a qualquer momento. Todo o discurso e o preparo do procedimento cirúrgico tornavam a ameaça de castração totalmente crível, e isso já era suficiente para desestabilizar a vítima momentânea e até permanentemente devido a possibilidade de desencadear um profundo e irreversível trauma emocional.

A ameaça de castração buscava atacar o psicológico do homem através da mutilação da sua genitália, uma vez que o falo é o elemento que define a sua posição

social enquanto sujeito dominante na sociedade patriarcal e heteronormativa. A partir do momento que o falo fosse retirado, toda a sua identidade seria desconstruída, anulando a sua personalidade e apagando as suas referências pessoais e sociais. Assim, a emasculação vem acompanhada da destruição da identidade, da condição de sujeito, para que se torne um *nada*, um ninguém, um N.N.¹²² como as vítimas sem identificação (VALDÉS, 1977, p. 30). Assim, o poder masculino projetado no falo se perderia permanentemente, tornando este sujeito *menos homem*, uma vez que, além da questão simbólica, a castração também implicaria numa significativa redução da produção hormonal, sobretudo quando aplicada em indivíduos jovens. A testosterona é responsável pelo desenvolvimento do órgão sexual masculino, como também é responsável pela formação dos espermatozoides, pelo engrossamento da voz, pelo crescimento capilar, dos pelos e dos músculos. Neste sentido, a castração acarreta diretamente na redução da produção de testosterona, influenciando na retração das principais características masculinas.

Além de ser o órgão de diferenciação sexual, o falo opera como o representante/significante da masculinidade, compreendendo toda a sua estrutura simbólica e cultural em países de matriz patriarcal. Com a perda do falo o seu corpo se inscreveria no indiscernível e estaria fora da inteligibilidade do sistema binário, não operando nem como homem e nem como mulher, mas como um corpo e identidade mutilado, amputado, degenerado e, portanto, inferior.

A castração e a ameaça de castração, desencadeiam um terror psicológico ímpar, uma vez que a sua concretização afetaria toda a identidade da vítima. Nelly Richard destaca que:

A dimensão visual – figurativa – da problemática da castração exemplificada em *El Perchero* está traduzida na totalidade da obra pela insistência clínica das bandagens, gazes e remendos aplicados sobre o corpo, simulando assim a existência de uma ferida inferior ou cicatriz reminiscente de uma circunstância originária (castrante) de corte anatômico ou de mutilação corporal do atributo masculino. É necessário compreender que a dimensão humana da castração na totalidade da obra supera toda precisão ilustrativa de simples representação do amputamento fálico e engloba em seu signo fantasmático qualquer outra circunstância de corte ou fissura da identidade não unicamente corporal, mas também simbólica de

¹²² A abreviação N.N. é advinda do latim e significa *Nomen Nescio*. N.N. serve para designar a uma pessoa não identificada, sem nome ou cujo nome é desconhecido.

escisão do eu ou mutilação da entidade [e da identidade] subjetiva [...]. (RICHARD, 1980, p. 9, tradução minha)¹²³.

Além das consequências físicas, conforme já mencionado, estes métodos de tortura implicariam em graves consequências psicológicas, uma vez que a castração além de mutilar o órgão genital, também anularia a personalidade da vítima. Dentre as mais diversas técnicas de tortura empregadas pelas ditaduras latino-americanas, podemos colocar a castração como uma das mais cruéis e agressivas, cujas consequências se desdobram tanto no caráter físico quanto no simbólico com a supressão da masculinidade. Para os homens, a castração causaria um pânico que pode ser considerado como equivalente o estupro para as mulheres. Tanto o estupro como a castração se destacaram como torturas que buscavam humilhar, degradar e ferir a honra das vítimas, prejudicando o desenvolvimento da sua sexualidade e da sua individualidade como um todo. A castração não ocorria somente no nível anatômico, mas também no identitário, possuindo sentidos mais metafóricos e simbólicos, como a castração de direitos e de liberdade durante o regime.

As torturas de natureza sexual eram tão recorrentes que havia um centro de detenção secreto especializado na aplicação dessas técnicas. Este local chamado de *Venda Sexy* ou *La Discotèque* funcionou entre 1974 e 1975, sob o controle da DINA. *La Discoteque* recebeu este nome devido à música ensurdecidora que tocava no seu interior durante o dia para abafar os gritos dos torturados, que eram, em geral, jovens estudantes que seriam assassinados ou ficariam desaparecidos, assim a intensidade dos castigos era levada ao ponto mais extremo, havendo inclusive um pastor alemão adestrado pelos militares para estuprar os presos/as (CHILE, 2016, p. 1).

Em *El Perchero*, os curativos evidenciam a existência de machucados e lesões que remetiam a essas frequentes práticas de tortura. Apesar do conservadorismo e da suposta moralidade disseminada pelo regime, deve-se salientar a predileção dos

¹²³ Conforme o texto original: "La dimensión visual – figurativa – de la problemática de la castración ejemplificada en el "Perchero" (75) es traducida en el total de la obra por la insistencia clínica en las vendas, gasas y parches aplicados sobre el cuerpo simulando as la existencia de una herida inferior o cicatriz reminiscente de una circunstancia originaria (castrante) de corte anatômico o mutilación corporal del atributo masculino. Es necesario comprender que la dimensión humana de la castración en el total de la obra supera toda precisión ilustrativa de simple representación del tajo fálico, e involucra bajo su signo fantasmático cualquier outra circunstancia de corte o cisura de la identidad no únicamente corporal sino simbólica, de escisión del yo o mutilación de la entidad subjetiva;" (RICHARD, 1980, p. 9).

algozes em castigar especialmente os órgãos genitais, ânus e mamilos dos prisioneiros.

A preferência pelos castigos de caráter sexual expunha a falsa moralidade do regime, que – de maneira bastante conservadora, reacionária e contraditória – combatia incansavelmente qualquer tipo de comportamento sexual, erótico ou libidinoso, sempre em nome da família, da moralidade e dos bons costumes. Em decorrência dessa falsa moral e, evidentemente, de questões políticas e jurídicas, durante anos decretou-se um “silêncio em torno de problemas como a tortura e outras formas de violação dos direitos humanos, por exemplo, a violação sexual de homens e mulheres” (BARRIENTOS, 2021, p. 48), além do silenciamento institucional sobre os abusos, assédios e violações sexuais, conforme o relatório Valech:

Em relação ao abuso sexual, à violação e à violação *sodomítica*, deve-se salientar que se impôs um silêncio pessoal e social em resposta ao forte impacto emocional associado a essa forma de tortura, assim como pelo temor de que as vítimas fossem menosprezadas ou que se questionasse a sua condição sexual (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 508, tradução minha)¹²⁴.

Apesar do silêncio e do silenciamento, *El Perchero* realiza uma denúncia velada aos casos de tortura, humilhação e de violação sexual cometidos durante o regime pinochetista. Alguns desses casos, sobretudo os que envolvem os abusos e torturas sexuais, devido ao medo de estigma e à vergonha, foram trazidos a público apenas com a publicação do *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*, também conhecida como *Comisión Valech*, no ano de 2005. Até a confecção do relatório Valech, impôs-se um silêncio tático em torno às violações dos direitos humanos e à tortura, sobretudo sexual, uma vez que, de acordo com Judith Butler (2016, p. 121), “a tortura é um crime de guerra, e, como tal, competência das cortes internacionais”, uma vez que os oficiais do governo reiteradamente violaram os acordos da Convenção de Genebra¹²⁵.

¹²⁴ Conforme o texto original: “En relación con el abuso sexual, la violación y la violación sodomítica, cabe señalar que se ha impuesto un silencio personal y social en respuesta al fuerte impacto emocional asociado a esa forma de tortura, así como por el temor de las víctimas a ser denigradas por ello o que se cuestione su condición sexual” (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 508).

¹²⁵ A convenção de Genebra foi publicada pela primeira vez em 1864 e é um tratado do Direito Internacional Humanitário que visa proteger as vítimas de conflitos armados através de uma série de regras.

Esta obra de Leppe realiza uma denúncia ampla, que não se restringe apenas à castração, mas que se estende aos diversos protocolos de tortura perpetrados pelas ditaduras latino-americanas. Ao observar o conjunto da obra, a arara de roupas e o corpo do artista pendurado e dobrado, ainda que fotograficamente, pode-se notar uma clara associação ao pau de arara, técnica de tortura utilizada irrestritamente pelas ditaduras latino-americanas. Essa sevícia foi disseminada pela ditadura brasileira que, através dos intercâmbios entre porões, ensinou a prática às outras ditaduras. O pau de arara consiste em um método de tortura no qual o corpo da vítima fica dependurado durante longos períodos a fim de causar dores articulares insuportáveis. Este foi

[...] um dos métodos mais utilizados e conhecidos, sendo largamente adotado como ilustração simbólica da prática da tortura. Nessa modalidade, o preso ficava suspenso por um travessão, de madeira ou metal, com os braços e pés atados. Nesta posição, outros métodos de tortura eram aplicados, como afogamento, palmatória, sevícias sexuais, choques elétricos, entre outros (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 372).

A ditadura militar brasileira foi responsável pela popularização e difusão do pau de arara. Por ser anterior às demais, a ditadura militar brasileira serviu como modelo aos novos regimes, de modo que diversas de suas práticas foram implementadas nas ditaduras vizinhas. Como é o caso dos protocolos de tortura, que foram ensinados aos militares estrangeiros, através dos intercâmbios de informação propostos pela já citada Operação Condor. O Brasil havia montado uma espécie de escola para difundir métodos de tortura para os outros regimes, Pascale Bonnefoy (2005, p. 120) afirma que “entre os oficiais chilenos, era de amplo conhecimento que o Brasil havia oferecido um curso sobre interrogatório e tortura”. Além de que, logo após o bombardeio a *La Moneda*, o ditador Emílio Garrastazu Médici enviou, em quatro aviões militares, uma carga de cinquenta toneladas de mantimentos e armamentos a Santiago (SIMON, 2021, p. 16), incluindo aparelhos de eletrochoque destinados à prática de tortura.

Há diversos relatos sobre esses cursos de tortura destinados a oficiais estrangeiros. Como podemos ver através do depoimento de Dulce Pandolfi, ex-presa política brasileira, que narra o momento no qual foi cobaia para que os militares brasileiros ensinassem métodos de tortura a colegas estrangeiros:

Toda vez que o guarda abria a cela e vinha com aquele capuz, a gente já sabia que ia apanhar. Numa dessas vezes que foram me buscar,

quando chego na sala de tortura, ao tirarem meu capuz percebo que era uma aula. Havia um professor e vários torturadores. Pelo sotaque, percebi que alguns não eram brasileiros, mas provavelmente uruguaios, argentinos. Então me disseram que eu era uma cobaia. Eles começaram a explicar como dar choque no pau de arara (PANDOLFI apud. MERLINO; OJEDA, 2010, p. 58).

Apenas um mês depois da consumação do golpe, cinco oficiais de inteligência do Brasil foram enviados ao Chile para trabalhar com os agentes dentro do Estádio Nacional de Santiago (SIMON, 2021), o qual se converteu no maior campo de concentração e tortura da ditadura chilena. A atuação dos algozes brasileiros no estádio é relatada por Osni Geraldo Gomes, durante audiência pública de 2013:

Osni Geraldo Gomes relata como foi interrogado – pendurado no pau de arara e submetido a choques elétricos – por três agentes brasileiros, que falavam em português e perguntavam sobre suas atividades e ligações no Brasil. A sessão de tortura foi presenciada por um grupo de oficiais chilenos que assistiam a tudo por uma parede de vidro, e de um dos quais o depoente ouviu o seguinte comentário, dirigido aos demais: “esses são profissionais, prestem atenção” (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, p. 242).

A cooperação entre os dois países era tão sólida que, de acordo com exilados brasileiros e presos chilenos, as salas de tortura do Estádio Nacional possuíam uma variedade de equipamentos de tortura, tais como alicates, máquinas de solda, aparelhos de eletrochoque, pau de arara, e foram consideradas “uma réplica das salas de tortura que funcionavam no Brasil” (SIMON, 2021, p. 246). O pau de arara foi um dos instrumentos de tortura mais utilizados e destaca-se “por sua extrema simplicidade e facilidade de emprego: uma barra apoiada em dois pontos elevados – duas cadeiras, mesas ou o que seja” (KUCINSKI TRONCA, 2013, p. 105). Apesar de sua fácil construção, a dor provocada era extrema, atingindo os joelhos, pulsos e tornozelos. Quando o corpo permanecesse suspenso por um período demasiado longo, havia grande possibilidade de graves lesões na coluna e nas articulações.

Essa sevícia foi tão recorrente no regime brasileiro que em determinados momentos não houve nem a preocupação de fazê-la às escondidas. Como podemos ver na imagem 32, na qual dois guardas carregam um prisioneiro no pau de arara em via pública para a observação dos outros militantes. A imagem em questão foi capturada em Belo Horizonte durante a marcha militar em celebração a 1ª Formatura da Guarda Rural Indígena; acredita-se, ainda, que o homem penurado no pau de arara

seja um indígena (CAPRIGLIONE, 2019). Apesar do evento ter recebido ampla cobertura da imprensa, as imagens que exibiam o pau de arara foram censuradas e não apareceram em nenhum veículo de comunicação da época. A exibição da tortura funcionava como uma estratégia para amedrontar os dissidentes políticos e desarticular atos de resistência, controlando assim a incidência dos protestos.



Imagem 32: Jesco von Puttkamer, Homem sendo carregado em um “pau de arara” durante a 1ª Formatura da Guarda Rural Indígena, Belo Horizonte, 1970.

Fonte: <https://www.museudeimagens.com.br/pau-de-arara-ditadura-militar/> acesso em 6 de dez. de 2021

Ao observar a obra *El Perchero*, nota-se a similaridade do grande cabideiro de madeira com a estrutura do pau de arara. Ambas as estruturas possuem uma barra horizontal, na barra do cabideiro se penduram os cabides com as imagens do corpo de Leppe e, no pau de arara, os corpos torturados. Visto que para a construção do pau de arara seria necessária somente uma barra horizontal distante do chão, o cabideiro poderia ser um objeto estruturalmente ideal para servir como sugestão de um pau de arara. Modifica-se a sua utilização e, assim, o cabideiro remete a uma ferramenta de tortura, um pau de arara manufaturado. A associação do pau de arara com o cabideiro se torna ainda mais evidente com a presença fotográfica do corpo do

artista dobrado, flexionado, como se estivesse suspenso em um pau de arara. O posicionamento das fotografias na barra horizontal simula exatamente a posição de vulnerabilidade dos corpos colocados no dispositivo de tortura.

O pau de arara destacou-se por permitir a aplicação simultânea de mais de um tipo de sevícia. Como pode ser percebido na imagem 33, de autoria do *Collectif Denúncia*, a qual representa um sujeito dependurado no pau de arara com as mãos amarradas e com fios de eletricidade conectados em sua boca e órgãos genitais.



Imagem 33: *Collectif Denúncia, Salle Obscure de Torture*, 190cm x 190cm, 1972.

Fonte: (BRAGA SANTOS, 2020).

O *Collectif Denúncia* destacou-se como um coletivo artístico composto por quatro artistas exilados em Paris, sendo eles o brasileiro Gontran Guanaes Netto, o argentino Julio Le Parc, o uruguaio José Gamarra e o espanhol Alejandro Marcos. De acordo com a pesquisadora Vivian Braga dos Santos (2021) este coletivo destacou-se por representar de maneira objetiva e extremamente realista o modo como as torturas eram empregadas nas ditaduras latino-americanas, tendo como referência principal o depoimento de Frei Tito, militante de da oposição que foi preso e brutalmente torturado.

A partir desse extenso relato, o coletivo realizou a instalação *Salle obscure de torture* (1972), através da disposição em semicírculo de seis painéis feitos à tinta óleo cujos tamanhos eram monumentais, 190cm x 190cm, a exceção do painel central que media 190cm x 210cm. A instalação foi exposta pela primeira vez no *Musée Nationale d'Art Moderne à Paris* no marco do *XXIII^e Salon de la Jeune Peinture*. As pinturas representam com precisão os métodos de tortura mais aplicados pelas ditaduras latino-americanas, tais como, pau de arara, choques elétricos, espancamentos, entre outros. A mostra tinha uma potência aterradora, uma vez que simulava, de maneira extremamente realista e sensorial, o horror das salas de tortura.

O pau de arara foi uma das torturas mais recorrentes durante a ditadura pois, além de não demandar equipamentos sofisticados, era geralmente usado para

facilitar a aplicação de outras torturas, pela posição extremamente vulnerável em que a vítima se encontra. Pendurado, o preso é submetido a choques elétricos nas partes sensíveis do corpo (especialmente os genitais e a boca), também é empalado e queimado com cigarros. Aplicado sem combiná-lo com outras torturas, o pau de arara é extremamente “seguro”: não deixa marcas e, inclusive, não mata, caso se tenha o cuidado de, ao menos a cada duas horas, baixar o prisioneiro, desamarrá-lo e deixá-lo descansar um pouco. No entanto, ao ser desamarrado e abandonado ao solo, o preso sofre dores terríveis devido à súbita descontração muscular e nervosa e ao reinício da circulação normal do sangue (KUCINSKI TRONCA, 2013, p. 106).

O pau de arara servia como suporte para aplicação de outros métodos de tortura, principalmente o espancamento e a aplicação de eletro-choques, como pode ser observado na obra supracitada através da presença dos fios elétricos que se conectam à boca e à região genital.

A posição do corpo de Leppe reitera essa possibilidade, uma vez que seu corpo parece estar em permanente tensão, a cabeça pendendo para trás como se ele estivesse se contorcendo de dor após receber uma descarga elétrica. Como já mencionado, há uma nítida preferência por aplicar os castigos em áreas específicas do corpo que possuem maior sensibilidade ou que causem maior constrangimento, como a região genital. Neste sentido, os recortes presentes no vestido assumem outro significado. Os buracos nos mamilos não seriam apenas para explorar a temática do concurso, tensionando os seios femininos e masculinos, mas poderiam ser utilizados como uma janela que dá acesso ao corpo, especificamente aos mamilos, e a partir

dessa janela remeteriam à aplicação de descargas elétricas direcionadas. Assim, as brechas na altura dos mamilos seriam uma forma de denúncia sutil da constante tortura direcionada a essa região de bastante sensibilidade.

A partir do momento que eram presas, as vítimas permaneciam a maior parte do tempo com os olhos vendados ou com a cabeça completamente encapuzada, sobretudo durante as sessões de tortura e de interrogatório, nessas sessões as vítimas ainda eram amordaçadas, algemadas ou tinham mãos e pés amarrados. Privar a visão dos detentos aumentava drasticamente a sensação de vulnerabilidade, pois as vítimas ficavam completamente indefesas. Além disso, tratava-se de uma estratégia para que os presos não conseguissem localizar o local em que se encontravam ou para onde estavam sendo levados, servindo também para que não conseguissem identificar os seus carrascos. Além da utilização de vendas, outra técnica empregada para impossibilitar a visão era o uso de potentes focos de luz direcionados aos olhos.

Enquanto estavam vendados ou encapuzados, os detidos eram espancados, levavam choques, eram obrigados a jogar roleta russa e eram obrigados a escutar outros presos sendo torturados. Os torturadores ainda realizavam simulacros de fuzilamento colocando os prisioneiros no paredão e disparando muito próximo de seu corpo. A Comissão Nacional identificou a aplicação de castigos de cunho vexaminoso, “faziam os presos correrem – com os olhos vendados – em pistas com obstáculos, para que tropeçassem e caíssem no chão” (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 239).

Apesar de *El Perchero* ser composta por apenas três fotografias, no livro *Cuerpo Correccional* de Nelly Richard (1980), há uma série de imagens que registram cenas dos bastidores da produção, assim como há algumas fotografias que serviram como experimentações, estudos ou documentos de trabalho para a obra final. Como a fotografia na qual Carlos Leppe aparece com os olhos vendados e com os braços cruzados enquanto usa o vestido. Essa fotografia pode ser considerada um estudo para a obra final, e nela se percebe a denúncia explícita à imposição do uso de vendas pelos presos políticos.



Imagem 34: *Carlos Leppe, Estudo para El Perchero, 1975.*

Fonte: (RICHARD, 1980, p. 48).

Ao estar vendado Leppe se coloca na posição de um preso que, de braços cruzados e encostado na parede, estaria na fila para a tortura como se estivesse, segundo Carla Macchiavello

Esperando no cadafalso, assim o apagamento da visão de Leppe implicava em uma negação do conhecimento visual que os mamilos expostos repetiam inversamente à exibição forçada do corpo. Essa dupla condição de visão e cegueira invoca um corpo mutilado que não pode ou que não deve ver, e a sua vulnerabilidade é evidenciada nos cortes do vestido e no comprometimento de sua visão (MACCHIAVELLO, 2010, p. 77, tradução minha)¹²⁶.

Os olhos vendados ainda podem representar a cegueira que a repressão impôs em toda a sociedade a fim de esconder e silenciar as atrocidades praticadas. Então, as vendas nos olhos do artista mostram uma sugestão sobre a imposição da cegueira não somente àqueles que se encontravam detidos, mas também aos que estavam em *liberdade*, através da falta de acesso ao que estava acontecendo de fato e, mesmo se

¹²⁶ Conforme o texto original: “As if waiting at the scaffold, Leppe’s effacement of vision implied a negation of visual knowledge that the exposed nipples repeated inversely to the forced exhibition of the body. This double condition of sight and blindness invoked a mutilated body that cannot or must not see, its vulnerability made evident in the cuts and impairment of vision” (MACCHIAVELLO, 2010, p. 77).

tivessem acesso, não deveriam reconhecê-lo publicamente. À mídia também fora imposta uma venda e uma mordaza, o silêncio e a *cegueira* parcial era o que a mantinha funcionando, uma vez que as emissoras estavam sob constante vigilância e qualquer denúncia acarretaria em severas retaliações. Embora diversas violências tenham sido cometidas em público, havia pouca repercussão, pois aqueles que denunciassem o autoritarismo do governo teriam de suportar as consequências. Assim, a população foi cegada pela venda imposta através do amedrontamento, do mesmo modo que a mídia se calava pela mordaza da censura.

El Perchero é uma obra carregada de simbolismos e faz menção a diversos dispositivos e práticas de tortura de maneira poética e velada, mas que cumpre com a sua função de denúncia em um momento marcado pela absoluta repressão, censura e controle das produções artísticas. Nesta perspectiva, Leppe se destaca como um dos precursores a produzir críticas e discursos de resistência através do corpo como dispositivo artístico na luta contra o regime de Pinochet. Apesar de *El Perchero* produzir uma série de questionamentos e de transgressões, o potencial subversivo da obra não foi captado pela censura devido a sua linguagem hipercodificada. O corpo do artista ali representado não foi interpretado como um corpo vítima de tortura, mesmo carregando diversas mensagens simbólicas de denúncia e de resistência política e identitária. As denúncias ao regime ainda foram ofuscadas pelo travestismo suscitado pelo vestido, o qual despertava a atenção do público devido seu caráter inovador e provocativo. De acordo com Mariairis Leiva (2019, p. 161) a obra, apesar do seu caráter trágico, foi largamente compreendida como humorística, e provavelmente por essa compreensão, foi tolerada.

O referido trabalho orbita em torno de diversas violências simbólicas e físicas, entretanto foi somente com a redemocratização que essas interpretações puderam ser disseminadas abertamente. Durante o regime militar *El Perchero* não era explicitamente associado à tortura pois seria censurado devido a permanente vigilância e repressão, além de que o artista provavelmente seria detido e punido. Entretanto, María Leiva e Catherina Covarrubias (2017, p. 45) pontuam que se falava publicamente da obra e de sua relação com a violência social, embora esse conceito parecia não remeter a nada, funcionando como um conceito paradoxalmente vazio em um contexto no qual a violência era parte do cotidiano. Falava-se da violência de maneira superficial, aérea, não se falava quem promovia essa violência e tampouco

se falava sobre os métodos dessa violência. Assim, a obra foi compreendida e difundida mais em um sentido humorístico, irônico e até mesmo identitário, destacando a magnitude e a proposta do concurso, à medida que a sua posição e a sua denúncia política eram ofuscadas.

Por mais que a obra seja extremamente codificada, demandando uma observação lenta e análises e associações profundas, trata-se de uma proposta absolutamente política e crítica, tanto ao regime militar quanto às imposições do sistema de gênero. Concha Calvo Salanova (2015, n.p), do Museo Reina Sofía, afirma que “a prática artística de Carlos Leppe é política pelo seu caráter poético e é poética pelo seu caráter político, articulando uma nova versão do conceitualismo a partir do Sul, que se posiciona além da neutralidade do formalismo linguístico”.

À medida que Leppe decide representar um peito feminino através do seu corpo masculino, ele propõe um trânsito identitário, construindo um devir mulher através do travestismo. É por meio do seu corpo travestido que Leppe subverte o sistema binário masculino-feminino e produz denúncias e discursos de resistência em torno da violência ditatorial e identitária, assim como renova o objeto artístico através da hibridação das linguagens, possibilitando o questionamento das noções que regiam a arte e as identidades.

3.2 Reconstitución de Escena, 1977

Dois anos depois da exibição de *El Perchero*; em 1977, Leppe inaugura uma exposição individual na *Galería Cromo* apresentando um conjunto de 31 obras agrupadas sob o título *Reconstitución de Escena*. As obras mostram o corpo do artista fotografado em diversas poses, usando diferentes figurinos em cenários distintos. O seu próprio corpo é o centro da especulação visual e conceitual (IVELIC, GÁLAZ, 1988). Então, através dele, a mostra incitava refletir de qual modo a violência física e simbólica afetam o indivíduo e sua corporeidade. O título da exposição *Reconstitución de Escena* remete ao método policial de reconstruir a cena de um crime a fim de obter evidências acerca dos eventos que ocorreram na consumação de algum delito. Os trabalhos presentes nesta exposição são um cruzamento de instalação com

performance e fotografia, tendo o corpo do artista como ponto central, e é através deste corpo e dos seus limites que é proposta a reflexão acerca da violência política e identitária. A constante referência/presença do corpo do artista em suas obras torna-se um motivo iconográfico, como suporte da atuação artística, como material vivo (RICHARD, 1980, p. 7), ao mesmo tempo que levanta a hipótese de uma pulsão quase narcisista (LEIVA, COVARRUBIAS, 2017).

A exposição apresentou 31 obras, no entanto a maior parte delas foi extraviada, restando apenas alguns registros fotográficos de autoria de Jaime Villaseca, reproduzidos no catálogo *Reconstrucción de Escena* (1977). Este catálogo é composto por textos críticos de Nelly Richard, Adriana Valdés e Cristián Huneeus. Apesar do título se referir ao conjunto de obras da exposição ele não se restringe às que foram ali apresentadas, pois abarca todo o conjunto de produção do artista, evidenciando que ao longo de sua trajetória há o permanente interesse em reconstituir, reconstruir e retomar temas e objetos de sua produção. Como pode-se perceber através do seu interesse pelos materiais frios e assépticos, pelas questões identitárias e de gênero, pelas práticas de tortura e por lugares como hospitais, banheiros e saunas. Assim, o título vai mais além, de modo que ele pode

estender-se extensivamente à obra de Leppe como vasta e reiterada tentativa de *reconstrução da cena* na qual a cena por reconstruir – excedendo a pontualidade temática das obras recompiladas na exposição de 77 – é a cena original da postulação da identidade sexual (corpo) e linguística (discursos) de constituição e inserção do sujeito no marco da simbolização da sociedade e da cultura (RICHARD, 1980, p. 9, tradução minha)¹²⁷.

A referencialidade, a reconstrução e a reconstituição de cenas são constantes na produção de Leppe e muitas vezes possuem o potencial de denúncia política. Diversos são os acontecimentos/elementos que o artista busca reconstituir, de maneira figurada e metafórica, como os métodos de tortura. Além de se apropriar de referenciais políticos daquele período o artista também revisita a história da arte, reinterpretando obras e agregando novos sentidos. Como é o caso da fotografia que

¹²⁷ Conforme o texto original: “Puede entenderse extensivamente la obra de Leppe como vasta y reiterada tentativa de ‘reconstrucción de escena’ en la cual la escena por reconstituir - excediendo la puntualidad temática de las obras recopiladas bajo ese título en la exposición del 77- es la escena original de postulación de la identidad sexual (cuerpo) y linguística (discursos), de constitución e inserción del sujeto en el marco de simbolización de la sociedad y cultura” (RICHARD, 1980, p. 9).

Man Ray realiza de Marcel Duchamp travestido do seu alterego *Rrose Sélavy*, e posteriormente da fotografia que Man Ray realiza da escritora estadunidense Gertrude Stein, imagem 35.



Imagem 35: Man Ray. Retrato de Gertrude Stein. 1926 7,9 x 6,3 cm. Centre Georges Pompidou.

Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cRRR4dM> acesso em 9 de dez. de 2021.

Gertrude Stein exalava uma certa masculinidade devido as suas roupas e ao seu comportamento, que não eram convencionais para as mulheres da época pois se aproximavam aos comportamentos socialmente designados como masculinos. Em ambas as obras há a subversão das normas de gênero. Assim, de acordo com Cristián Huneeus (1977), a androginia e

O tema do travestismo – a agressão à função estabelecida para cada sexo e o desejo de transgredi-la – se reiteram em *Gertrude Stein: cita-objeto*, onde os nove autorretratos de torso nu, maquiado a uma perfeição mórbida, partem da fotografia – também de Man Ray – daquela célebre mulher máscula que foi a novelista norteamericana (HUNEEUS, 1977, p. 26, tradução minha, grifos meus)¹²⁸.

¹²⁸ Conforme o texto original: “El tema del travestismo – la agresión a la función establecida para cada sexo, el deseo de trasgredirla – se reitera en *Gertrude Stein: cita-objeto*, donde los

Leppe se apropria do retrato de Man Ray devido ao seu interesse pela persona de Stein, principalmente pela ambiguidade que a sua imagem suscita através dos cabelos curtos e da pose séria, contrariando os parâmetros da feminilidade da época, que se baseavam nos cabelos compridos e na docilidade.

Ao reinterpretar o retrato de Stein (imagem 36), Leppe borra a sua masculinidade e passa a interpretar uma feminilidade planejada, colocando-se em contraponto com a masculinidade espontânea de Stein. O artista propositalmente tensiona o sistema de representação dos papéis de gênero, “revelando os acidentes do corpo, a projeção masculina dos objetos fálicos, a violência sobre o corpo e a ambivalência sexual do travestismo, um jogo que dissimula os limites entre o masculino e o feminino” (LEIVA, COVARRUBIAS, 2017, p. 41).

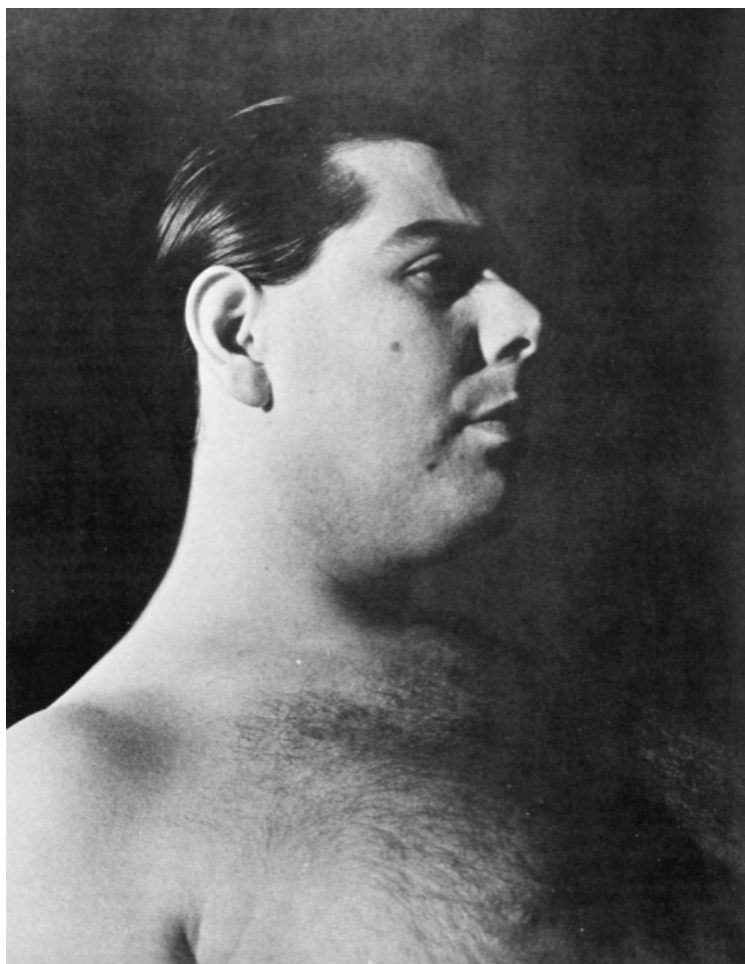


Imagem 36: Carlos Leppe. *Gertrude Stein: cita-objecto*, 1977.

Fonte: (RICHARD, 1980, p. 26).

9 autorretratos de torso desnudo, maquillados a la mórbida perfección, parten de la fotografía también de Man Ray – de aquella célebre mujer hombruna que fue la novelista norteamericana (HUNEEUS, 1977, p. 26).

O artista tenta mimetizar o retrato de Stein a fim de colocar-se lado a lado com a escritora, evidenciando a permeabilidade das fronteiras de gênero. Aqui ele posa maquiado com o peitoral à mostra, deixando os pelos visíveis para criar maior contraste na justaposição entre o masculino e o feminino. O uso de uma leve maquiagem também auxilia no tensionamento dos limites de gênero. De modo que

Dispensando o uso da roupa ou qualquer indício externo não-cutâneo, a imitação de Gertrude Stein tem efeito no nudismo ou no cenário indígena da corporalidade, conformando novamente o seu corpo – na instância da pose – como um vasto corpo paradoxal: corpo autóctone (ao natural) reivindicado pelo nudismo, em oposição a seu mesmo corpo treinado pelas técnicas cosméticas e fotográficas – como tal exercitado no ato de emulação do modelo do nu enfático de “Gertrude Stein” seu corpo se torna flagrante e se torna evidência: posando nu ou operando a mimese na plena anatomia, denotando o seu corpo como o único representante/como seu signo nativo de maior exatidão (RICHARD, 1980, p. 33, tradução minha)¹²⁹.

A maquiagem e as roupas são elementos fundamentais para Leppe, pois é através deles que o artista subverte os papéis de gênero socialmente estabelecidos. A transição joga com a fixidez das identidades e evidencia outros caminhos que não se orientam pela heterocisnormatividade. Nesta obra, Leppe explora abertamente os desejos e os trânsitos identitários, possibilitando corpos imaginários e imaginados sem o controle normativo. Adriana Valdés (1977, p. 32) afirma que em

Gertrude Stein: cita-objeto o próprio corpo desejou ser outro [corpo], posou, construiu uma falsa identidade do desejo. Completamente nu, a pose desse rosto é o seu disfarce; e ao mesmo tempo a paródia da pose de outro [de Gertrude Stein]. O corpo de homem posa de mulher que posou de homem. A gargalhada da seriedade do corpo-máscara [sic] (VALDÉS, 1977, p. 32, tradução minha)¹³⁰.

¹²⁹ Conforme o texto original: “prescindiendo de indicios vestimentarios o indicios ex ternos no estrictamente cutáneos, la imitación de Gertrude Stein se lleva a efecto em el desnudo o escenario indígena de la corporalidad, conformando nuevamente tu cuerpo – en la instancia de la pose – como vasto cuerpo de paradoja: cuerpo autóctono (al natural) reivindicado en el desnudo, en oposición a tu mismo cuerpo amaestrado por las técnicas cosméticas y fotográficas – como tal ejercitado en el acto de emulación del modelo. En el desnudo enfático de ‘Gertrude Stein’ tu cuerpo se vuelve flagrante/se torna evidencia: posando desnudo u operando la mimesis en plena anatomia, denotas tu cuerpo como único representamen/ como tu signo nativo de mayor exhaustividad” (RICHARD, 1980, p. 33).

¹³⁰ Conforme o texto original: “El cuerpo propio se ha deseado otro, ha posado, ha construido una falsa identidad desiderativa. Completamente desnudo, la pose de ese rostro es su disfraz; y a la vez la parodia de la pose de otro. El cuerpo de hombre posa de mujer que posó de hombre. La carcajada de la seriedad del rostro-máscara” (VALDÉS, 1977, 32).

Nas duas obras discutidas, tanto o corpo de Leppe quanto o de Stein subvertem os papéis de gênero essencialistas, pois ao operar na ambiguidade e na ambivalência esses corpos desobedecem às normas e as fronteiras de gênero, cruzando-as e comprovando a permeabilidade entre elas. Desse modo, Carla Macchiavello (2010, p. 235) argumenta que “a citação de Leppe se relaciona à fluidez de gênero em vez de travestismo, assim Leppe performou o reverso da imagem de Gertrude Stein, aparecendo nas fotografias como um homem afeminado”, enquanto ela aparece como uma mulher cujas características são masculinas. As fotografias de *Gertrude Stein: cita-objecto* ainda integram outras obras na exposição, como veremos adiante.

Um dos destaques da exposição foi a série *Proyecto Asfixia*, composto por cinco obras as quais derivam de uma ação performática realizada na galeria. Para a ação, Leppe coloca um saco plástico preto em sua cabeça, e então “realiza poses que sugerem incômodo e que remetem à falta de ar a que estava submetido” (LEIVA, COVARRUBIAS, 2017, p. 40). Mais uma vez Leppe simula práticas de tortura, detendo-se aqui na asfixia, sevícia recorrente nas ditaduras militares latino-americanas, a qual é amplamente relatada nos relatórios das comissões da verdade.

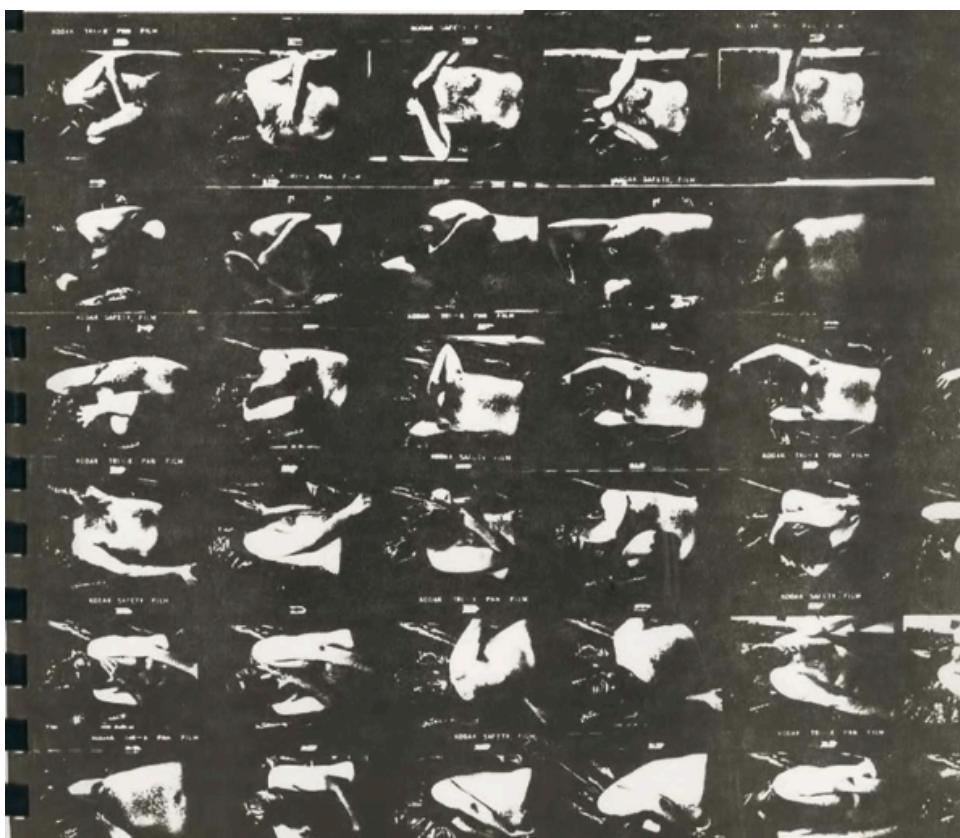


Imagem 37: Carlos Leppe, *Proyecto asfixia*, 1977.

Fonte: (LEPPE, 1977, p. 33).

Havia diversos métodos utilizados para dificultar ou impedir a respiração, destacando-se o *submarino úmido* e o *submarino seco*. O primeiro consistia em mergulhar forçadamente a cabeça do preso em uma banheira cheia de água; enquanto o segundo consistia em:

Colocar a cabeça do detido dentro de uma sacola de plástico fortemente amarrada no pescoço para impedir a entrada de ar, provocando assim a asfixia quando se esgotava o oxigênio. Denominado *submarino seco*, este método foi empregado, segundo os casos registrados por essa comissão, fundamentalmente no período imediatamente posterior ao golpe de Estado (COMISIÓN NACIONAL DE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 249, tradução minha)¹³¹.

Embora as fotografias não estejam tão nítidas, é possível perceber que nos diversos retratos o artista está se contorcendo, se debatendo como a simular uma asfixia com o saco plástico que está na sua cabeça. Todas essas poses exibem um corpo cada vez mais atormentado, assediado e oprimido, cujas poses são evidentes: trata-se da pose da tortura (LEIVA, COVARRUBIAS, 2017, p. 44). Além dos métodos específicos de asfixia, era comum que os presos ficassem sem ar em decorrência da intensidade de outras sevícias, por exemplo quando os espancamentos e choques elétricos eram demasiado fortes a respiração se tornava difícil, ficando consideravelmente comprometida. Então, essa série ainda pode ser relacionada com outras formas de tortura, como os eletro-choques. Uma vez que em uma das obras o artista justapõe – de modo quadricular – as fotografias da série *Gertrude Stein: cita-objecto* junto com fotografias de transformadores de alta tensão dos postes elétricos (imagem 38).

Leppe está sentado em uma posição que tanto pode tanto sugerir estar sentado em uma cadeira elétrica, prestes a ser eletrocutado devido a presença dos transformadores de alta tensão, ao mesmo tempo que a sua posição inerte pode sugerir que ele estivesse sendo interrogado por agentes militares. As fotografias em que o artista alude ao retrato de Gertrude Stein estão presentes em diversas obras da

¹³¹ Conforme o texto original: “Colocar la cabeza del detenido dentro de una bolsa plástica amarrada firmemente al cuello para impedir el ingreso de aire, provocando así la asfixia una vez que se agotaba el oxígeno. Denominado submarino seco, este método fue empleado, según los casos registrados por esta Comisión, fundamentalmente en el tiempo inmediatamente posterior al golpe de Estado” (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 249).

mostra e as poses que o artista realiza, através da sua postura estática, do seu olhar fixo e da repetição da imagem podem ser associadas também às poses das fotografias policiais, que servem para a identificação de criminosos, uma vez que o artista posa diversas vezes de frente e de perfil. Deste modo, a fotografia se reitera como um dispositivo disciplinar de controle que fixa, identifica e enquadra o sujeito.

A sensação de um ambiente hostil e opressor é reiterada pela padronagem quadriculada, uma vez que de acordo com Nelly Richard (1977) quadricular é reprimir. Nas palavras da autora:

O quadriculado indica sujeição: sujeição do espaço às linhas que o contêm e às intersecções que o atravessam. A ordem que instaura o quadriculado remete a fenômenos de implicância social; que vai desde o pavimento das ruas até as grades e jaulas, há toda uma ordem carcerária que se articula a partir de [linhas] horizontais e verticais (RICHARD, 1977, p. 8, tradução minha)¹³².

O quadriculamento ou o esquadrinhamento são formas de ordenação espacial cujo objetivo é o controle e a vigilância, colocando cada elemento/indivíduo no seu devido lugar. Trata-se, portanto, da criação de um espaço disciplinar que domina e controla na intenção de docilizar/domesticar. Conforme Michel Foucault (1987, p. 164) o esquadrinhamento ou quadriculamento são “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade”. O esquadrinhamento da imagem que divide o artista do gerador de alta-tensão evidencia a relação de poder e de dominação, não apenas da fotografia, mas também da relação da ditadura militar com os presos políticos. É através do esquadrinhamento da imagem que se percebe a existência das “relações de poder presentes na imagem fotográfica, onde o corpo é um discurso mudo que promove a diferença entre poder e não-poder” (SANTOS, 1996, p. 60). Nesta perspectiva, a imagem delimitada e esquadrinhada na fotografia é o reflexo de uma sociedade contida, aprisionada por um regime que tolhe qualquer ato considerado subversivo.

¹³² Conforme o texto original: “el cuadriculado, es de sujeción: sujeción del espacio a las líneas que lo contienen y a las intersecciones que lo calzan. El orden que instaura el cuadriculado remite a fenómenos de implicancia social; desde el pavimento de las calles hasta las rejas y jaulas, todo un orden carcelario articulado a partir de horizontales y verticales” (RICHARD, 1977, p. 8).

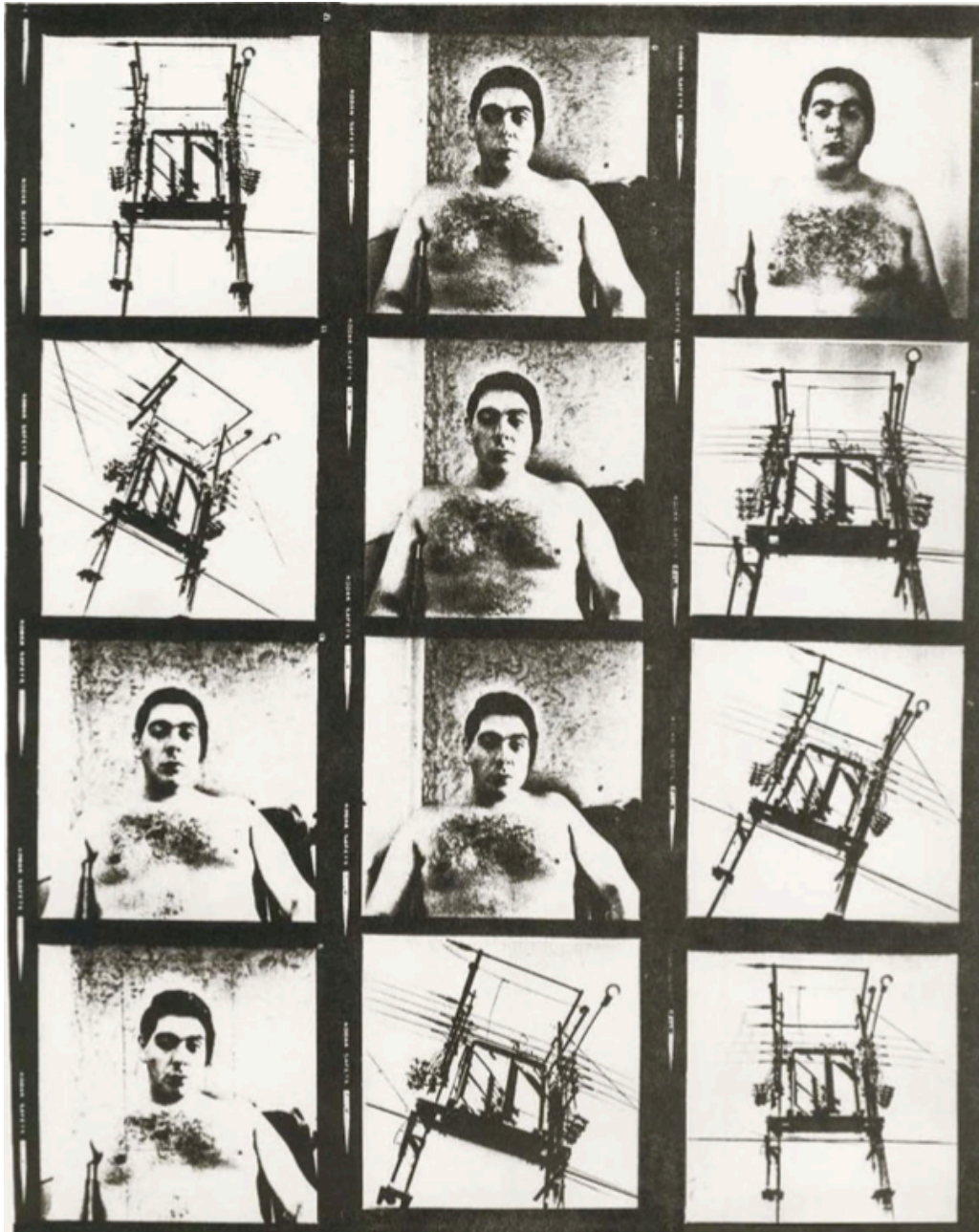


Imagem 38: *Carlos Leppe. Proyecto asfixia, 1977.*

Fonte: (LEPPE, 1977, p. 20).

Reconstitución de Escena foi uma mostra panorâmica que explorou as principais preocupações do artista, como a censura, a violência, a tortura, o travestismo, os usos dos espaços públicos, as relações entre corpo e espaço, espaço e poder, bem como os limites do corpo e dos gêneros. A sua poética gira em torno do que pode se chamar de corpo-obra como uma reação da reação da comunidade social e do corpo-social (IVELIC, GALÁZ, 1988, p. 195) durante os primeiros anos do regime militar.

3.3 Sala de Espera, 1980

Em novembro de 1980 Leppe realiza outra significativa exposição na *Galería Sur*, localizada na sofisticada zona de Providencia, em Santiago¹³³. *Sala de Espera* foi um grande projeto, composto por três instalações interdependentes, as quais foram posteriormente nomeadas de: *Las Cantatrices*, *La Portada* e *El Título*, cada uma será discutida individualmente nos próximos subcapítulos. *Sala de Espera* precursora ao explorar a vídeoarte e as artes gráficas no Chile. A utilização de diversos materiais de distintas hierarquias torna *Sala de Espera* uma das principais referências para pensar o experimentalismo no Chile devido ao uso concomitante de elementos tecnológicos, precários e efêmeros.

Grandiosa em tamanho e riquíssima em metáforas e conceitos, *Sala de Espera* foi um projeto que se manteve dentro das linhas de pesquisa do artista, preocupando-se em tensionar as identidades de gênero e explorar as questões relativas à política e à tortura através de cruzamentos entre o público e o privado, o coletivo e o autobiográfico. De acordo com Paula Crespo (s/d. p. 2) essa obra pode ser considerada como “o cenário de conflito entre o sujeito biográfico e sujeito histórico, cuja dialética assume o corpo de Leppe, tornando-o um sintoma das condições socioculturais do Chile dos anos 1980”.

As instalações que compõem *Sala de Espera* são interdependentes e as suas fronteiras são penetráveis, não sendo rigidamente delimitadas, uma vez que uma instalação invade o espaço da outra, atravessando a linha imaginária que as delinea, apropriando-se de seus elementos e até resignificando-os. Assim, há elementos que se repetem e que são compartilhados entre as três instalações, conferindo unidade para a exposição e reiterando o seu sentido. O trânsito e o empréstimo de elementos entre as instalações dificultam a sua compreensão espacial, para facilitar, a expografia

¹³³ O final dos anos 1970 e início dos anos 1980 se destacaram pela emergência de galerias que fomentaram a arte experimental e contemporânea, como a *Galería Sur*, *Galería Bucci*, *Galería Cromo*, *Galería Cal*, entre outras. A *Galería Sur*, destacou-se como uma das principais instituições a propor difusão e reflexão da vanguarda artística da época, estando a cargo da artista Roser Bru e contando com curadoria de Nelly Richard, a *Galería Sur* ainda se distinguiu por impulsionar o projeto editorial *Arte y Textos*, editado por Jorge Zegers. Esta coleção lançou diversos textos críticos basilares sobre a arte chilena contemporânea, de autores como a própria Nelly Richard, Adriana Valdés, Diamela Eltit, entre outros/as.

pode ser conferida Imagem 39, na qual também são indicados, através de legendas e números, os elementos que compõem cada instalação¹³⁴.

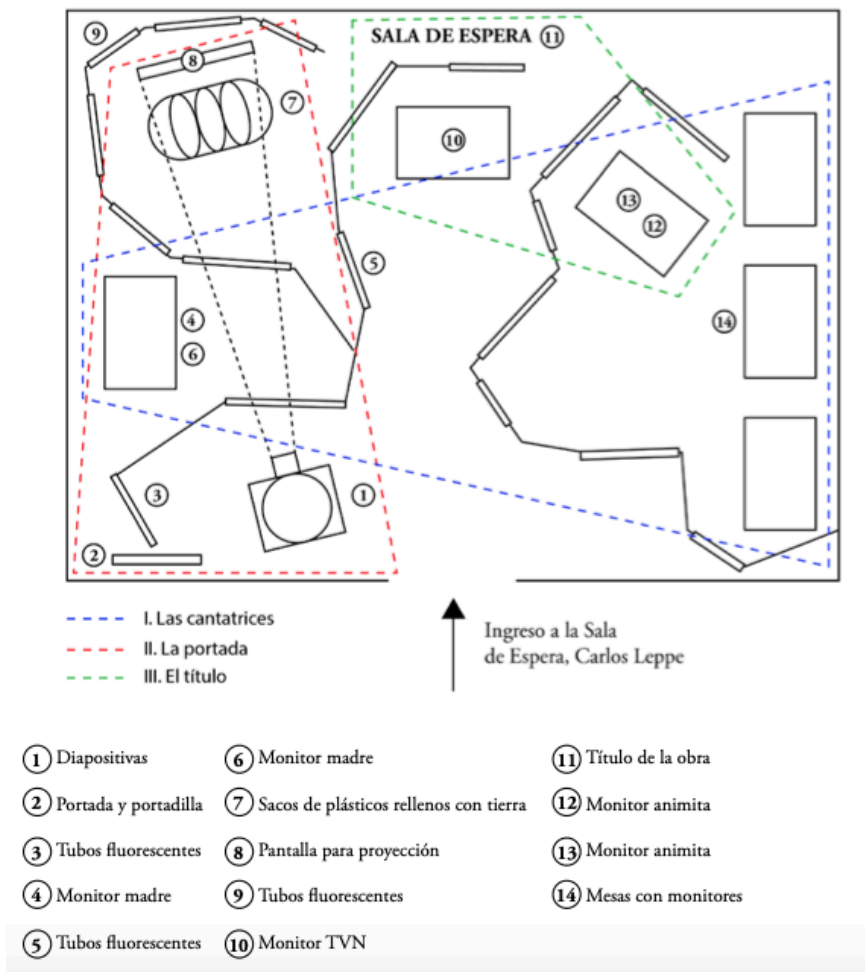


Imagem 39: Mapa da instalação Sala de Espera, de Carlos Leppe, Galeria Sur, 1980.

Fonte: http://carlosleppe.cl/wp-content/uploads/2017/11/mapadesitio_saladeespera.pdf
 acesso em 07 de dez. de 2021

As três instalações que compõem *Sala de Espera* estão interconectadas e funcionam individual e coletivamente, possibilitando leituras mais plurais e complexas através de associações e intercâmbios de elementos. As paredes da sala de exposição foram forradas com lâmpadas fluorescentes tubulares brancas com o propósito de dar unidade à mostra. Essas lâmpadas também foram instaladas no chão, a fim de delinear o espaço de cada instalação, nessa conformidade, percebe-se o trabalho dual exercido pelas lâmpadas que, ao mesmo tempo dão unidade à exposição e sutilmente delimitam o espaço de cada instalação. A fiação que

¹³⁴ O mapa expositivo foi confeccionado pelas pesquisadoras Mariaíris Leiva e Catherina Covarrubias, sob a supervisão de Justo Pastor Mellado.

conectava as lâmpadas e os outros equipamentos à eletricidade estavam à mostra, deixando o espaço ainda mais frio e impessoal. As luzes fluorescentes que descobrem e desnudam o espaço são usualmente encontradas em lugares públicos, administrativos, hospitais, salas de espera e tribunais, locais que demandam uma visão objetiva, fornecida pelo realismo de sua iluminação (RICHARD, 1980, p. 16).

Com caráter fortemente autobiográfico, *Sala de Espera* é uma exposição abrangente que, além de conseguir abordar questões relativas à vida do artista, simultaneamente também consegue denunciar e problematizar a situação política que o país se encontrava. Assim, percebe-se como a narrativa autobiográfica de suas performances é atravessada pelos problemas políticos, identitários e sociais coletivos que incitam associações entre o público e o privado; mostrando que as questões autobiográficas reverberam, não sendo únicas e nem exclusivas, mas também compartilhadas com grande parcela da população chilena.

O público e o pessoal se somam e se multiplicam, tornando-se difícil traçar uma linha que os separe. Neste sentido, Carlos Leppe, assim como a maioria dos artistas performáticos, “incorpora uma multiplicidade de vozes à sua própria” (BERNSTEIN, 2001, p. 93). O cruzamento do público com o pessoal é uma constante em sua trajetória artística, pois nela “se produzem interrelações entre seu corpo interferido e o corpo social; entre seu corpo biográfico e o corpo social histórico, entre seu corpo como ser sexuado e os outros corpos sexuados” (IVELIC, GALAZ, 1988, p. 197). Nota-se o interesse pelos intercâmbios e pelas interrelações com as demais experiências, de modo que a sua obra não é um fim em si mesma e nem na autobiografia, reverberando outras vozes, e se constituindo como um “equilíbrio entre experiências biográficas e representações culturais” (CRESPO, s/d., p. 3) compartilhadas socialmente.

A exposição *Sala de Espera* é produto de pesquisas anteriores, sendo impulsionada pela vídeoperformance *Las Cantatrices*, a qual foi gravada alguns meses antes da exposição ser inaugurada. Assim, *Las Cantatrices* deve ser reconhecida de duas maneiras: como uma obra autônoma¹³⁵, composta pelos vídeos,

¹³⁵ Todas as instalações que compõem *Sala de Espera* podem operar de maneira autônoma, sendo retomadas, revisitadas e citadas independentemente em obras posteriores, reiterando assim o compromisso com as retomadas e com as reconstituições, fortalecendo o seu eixo de pesquisa. Exemplo disso é a ação corporal de 1981, *El día que me quieras*, realizada na

pelos monitores e suas respectivas mesas; e também como uma instalação que, quando posicionada junto às instalações *La Portada* e *El Título* de acordo com a expografia acima apresentada, opera como uma das instalações que constitui a grande instalação/exposição intitulada *Sala de Espera* (MELLADO, 2019, p. 17).

Concomitantemente à *Sala de Espera*, a galeria também exibia a exposição *Impaintings*, de Eugenio Dittborn. A *Galería Sur* foi uma grande incentivadora das artes visuais e não se limitava a realização de exposições, mas também fornecia elementos teóricos para compreender as obras expostas. Em ambas as exposições houve o lançamento de catálogos que as contextualizavam. *Impaintings*, de Dittborn, foi discutida e teorizada pelo filósofo Ronald Kay no livro *Del espacio de acá* (1980). Enquanto *Sala de Espera*, de Leppe, foi extensamente debatida por Nelly Richard em *Cuerpo Correccional* (1980), livro que, de tão aprofundado, pode ser considerado uma representação teórica de *Sala de Espera*. Além dos textos de Nelly Richard, o catálogo de *Cuerpo Correccional* conta com um depoimento escrito da mãe de Leppe, Catalina Arroyo. O catálogo também conta com um pequeno texto de autoria de Leppe, o qual é acompanhado por fotografias de Carlos Altamirano da Cordilheira dos Andes. Os escritos de Leppe e de sua mãe figuram como epílogos, alocados no final do livro.

A publicação de Richard e a instalação de Leppe estavam intimamente conectadas, de modo que a capa do livro é uma fotografia tomada por Leppe, intitulada *Iluminación durante veinticuatro horas*. A capa do livro foi ampliada e reproduzida fotograficamente na exposição, mais precisamente na instalação *La Portada*¹³⁶. A presença da capa de *Cuerpo Correccional* na exposição chancela o livro como parte oficial da mostra, como sua representação teórica. A ligação de Richard com a exposição não se limita aos escritos, tendo em vista que ela também atuou na produção e edição dos vídeos de *Las Cantatrices*, bem como auxiliou na logística de locomoção do artista entre as gravações. A participação de Richard no desenvolvimento das obras de *Cuerpo Correccional* reitera a dissolução da fronteira entre arte e crítica de arte almejada pelos artistas da *Escena de Avanzada* e muito explorada pela arte conceitual da época.

Galería Sur. Nesta ocasião o artista expõe o monitor com o depoimento de sua mãe e a fotografia de sua infância, fragmentos de *Las Cantatrices* e de *La Portada*, respectivamente.

¹³⁶ *La portada* é um termo espanhol que neste caso significa capa de livro.

3.3.1 Las Cantatrices

Las Cantatrices é uma vídeo-performance-instalação composta por quatro monitores que reproduzem vídeos distintos. Os monitores estavam distribuídos pela sala e encontravam-se dispostos sobre mesas metálicas hospitalares, abaixo dessas mesas havia os videocassetes responsáveis pela reprodução dos respectivos vídeos. De acordo com Rodrigo Chávez (2021, p. 385), os monitores assumem uma condição objetual que “se acentua a partir das mesas de aparência hospitalar que o artista utiliza como pedestal, condição que evidencia o caráter escultórico-objetual do aparelho televisivo”. O pedestal é um suporte que sustenta a escultura em uma altura ideal para a sua observação, sendo uma estratégia tradicional de exibição de peças escultóricas. Assim, as mesas hospitalares se transformam em pedestais, os quais sustentam os monitores que, por sua vez, operam como esculturas. Em *A escultura no campo ampliado*, Rosalind Krauss (2008, p. 132) argumenta que:

Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e, através da representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia (KRAUSS, 2008, p. 132).

A pretensa neutralidade do pedestal tradicional é substituída pela visualidade carregada de significados das mesas hospitalares que, além de cumprir com a função de sustentar a escultura, também possuem um sentido conceitual. Neste contexto, as mesas hospitalares “apresentam uma continuidade em relação ao espaço do mundo e dependam deste para ter um significado” (KRAUSS, 2001, p. 67). Três dos monitores que estão sobre as mesas mostram o artista cantando distintas óperas com o rosto maquiado e com o corpo engessado em sua quase totalidade. Em cada um dos três monitores o artista é engessado de diferentes maneiras. No quarto monitor aparece a mãe do artista, Catalina Arroyo, narrando importantes passagens da infância de Leppe, enfatizando o período de gestação e descrevendo o complicado processo de parto, o qual resultou em uma experiência traumática, uma vez que o feto era muito grande e não havia dilatação suficiente para a sua extração, fato que ocasionou uma hemorragia na parturiente.

Para a execução desta obra o artista contou com o auxílio de diversos profissionais: os vídeos foram dirigidos por Nelly Richard e por Juan Enrique Forch; o

gesso que envolvia o corpo do artista foi realizado pela Seção de Traumatologia do *Hospital El Salvador* de Santiago, sob a supervisão do Dr. Victor Henríquez; a seleção das óperas executadas foi realizada por Leppe e por César Secchi; a maquiagem esteve a cargo do maquiador de ópera Juan Cruz (IVELIC, GALAZ, 1988, p. 202).

Nos três monitores que veiculavam os vídeos de Leppe cantando ópera a plenos pulmões o artista assumia parodicamente a posição de uma *prima donna*, colocando-se no centro da tela, em pé, teatralmente maquiado e engessado, com o corpo imobilizado, balançando-se de maneira incômoda para frente e para trás. Em diversos momentos enquanto canta, o artista usa um aparelho ortodôntico, uma espécie de fórceps bucal, o qual não permite que sua boca feche, deixando-a constantemente aberta, dificultando a cantoria. Os três vídeos eram muito semelhantes, entretanto, em cada um deles, o artista interpretava uma ópera diferente, as quais eram executadas simultaneamente na instalação, de modo que as árias se sobrepusessem, tornando-se indiscerníveis em sua individualidade. O produto era um emaranhado de óperas que resultavam não em uma música, mas em um barulho ou em um chiado irritante e desconfortável. Segundo Carla Macchiavello, enquanto interpretava uma diva de ópera, Leppe

Exagerava as suas expressões faciais com a intenção de aparentar, ao mesmo tempo, sofrimento ou surpresa, evidenciando o fato de não conhecer [ou ignorar] a letra da música, frequentemente sobrepondo sua boca aberta aos momentos de silêncio no áudio, assim, Leppe apareceu como um aspirante a cantor, imitando os sons de música européia, mas incapaz de reproduzi-los fielmente (MACCHIAVELLO, 2010, p. 332, tradução minha)¹³⁷.

No decorrer de cada vídeo, Leppe realiza diferentes feições que vão desde o cantarolar tranquila e normalmente, chegando até a expressões arrepiantes de desespero nas quais o artista parece estar berrando, clamando por socorro. Em cada monitor Leppe se posiciona em frente a diferentes planos de fundo, cujas cores variam entre vermelho, azul e branco, remetendo às cores que compõem a bandeira nacional. Em seu corpo também há referências à bandeira chilena, seus lábios estão pintados

¹³⁷ Conforme o texto original: “Exaggerating his facial expressions to appear at times suffering or surprised, and making evident the fact that he did not know the lyrics by often overlapping his opening mouth with moments of silence in the audio, Leppe appeared as an artificial, aspiring singer imitating the sounds of European music, yet unable to faithfully reproduce them” (MACCHIAVELLO, 2010, p. 332).

com batom vermelho e suas pálpebras pintadas com sombra azul, enquanto o branco encontra-se amplamente representado no gesso que envolve o seu corpo.

Em sua trajetória, o artista retoma diversas vezes os símbolos nacionais, sobretudo a bandeira, como uma tentativa de reconquistá-los e dissociá-los do regime militar. Os símbolos nacionais foram usurpados pela ditadura, que os transformou em símbolos políticos na intenção de que o patriotismo e o governo militar operassem como elementos indissociáveis. Assim, o regime e o Exército se posicionavam como os únicos capazes de preservar, de maneira permanente e imutável, os autênticos valores nacionais, uma vez que justificavam a sua atuação como se fossem os guardiões das mais puras tradições da pátria (FRITZ, 2019). Assim, aqueles que se opusessem ao governo ditatorial e que não seguissem os seus princípios de patriotismo, não seriam considerados nacionalistas de verdade, mas seriam os subversivos ou traidores da nação. Este fenômeno não se restringiu ao regime militar chileno, na verdade ele foi intensamente replicado pelas ditaduras latino-americanas e continua sendo replicado até hoje¹³⁸.

Nos três vídeos o seu corpo estava quase totalmente coberto por gesso, à exceção da região dos mamilos e da barriga, que estavam à mostra, sugerindo uma alusão ao corpo feminino devido aos buracos, localizados estrategicamente para destacar a volumetria dos seios e da barriga, que se realçavam devido à sua gordura. Ao expor a barriga, o artista “simula a maternidade na sua anatomia masculina/feminina, cuja invenção lhe deixa livre para transitar internamente como pai/mãe/filho na tripla fantasia de sua identidade” (RICHARD, 1980, p. 85). Os buracos no gesso na altura dos mamilos (Imagem 40) fazem referência ao vestido com recortes e buracos utilizado em *El Perchero*, comprovando mais uma vez o seu interesse na reconstituição dos temas e das cenas de outros trabalhos, como propõe o nome da mostra de 1977.

¹³⁸ Como pode-se observar o caso brasileiro atual, no qual manifestantes e políticos de extrema-direita se apropriaram da Bandeira Nacional, do Hino Nacional e até da camiseta da Seleção Brasileira de Futebol, tornando estes símbolos não apenas políticos, mas partidários. A apropriação de símbolos nacionais foi uma constante em regimes totalitários, como o fascismo italiano e o nazismo alemão.



Imagem 40: Carlos Leppe, *Las Cantatrices*, 1980, *Galería Sur*.

Fonte: (CAMPOS PÉREZ, 2015).

A armadura de gesso atuava como estrutura de privação dos movimentos do corpo, ao mesmo tempo que também atuava como modeladora de suas formas e de vestígio de trauma físico. Nelly Richard (1980) explora esta questão ao afirmar que

o marco de contenção corporal dos gessos atua sobre ti enquanto freia não unicamente a tua dinâmica gestual, mas também carnal: os gessos atuam por detenção do teu gesto, por contenção da tua carne – por restrição da tua expansão corporal, por constrição da tua corpulência (RICHARD, 1980, p. 73, tradução minha)¹³⁹.

Percebia-se uma dualidade, à medida que os gessos continham o corpo e os seus movimentos, ao mesmo tempo que os buracos ali presentes permitiam que o

¹³⁹ Conforme o texto original: “el marco de contención corporal de los yesos actúan sobre ti en cuanto frena no únicamente tu dinámica gestual, sino carnal: los yesos actúan por detención de tu gesto, por contención de tu carne – por restricción de tu expansión corporal, por constricción de tu corpulência” (RICHARD, 1980, p. 73).

corpo respirasse e que a carne se expandisse para fora da armação, de modo a criar uma volumetria que se associava às mamas do corpo feminino.

Através do buraco na altura da barriga a sua gordura sobressaía a camada de gesso que aprisionava o seu corpo, destacando então uma protuberância que insinuaria uma barriga de gestante (SMITH, 2014, p. 117), ao mesmo tempo que poderia indicar o corte do cordão umbilical (MACCHIAVELLO, 2010, p. 333). Da mesma forma, os buracos na região do peito também impulsionariam as mamas para fora da carcaça de gesso. Através dos buracos os seus mamilos são empurrados para fora da armadura de gesso e assumem uma volumetria que aludia aos seios femininos e, conseqüentemente, à amamentação. Boa parte da produção do artista é perpassada por elementos e símbolos que remetem à maternidade e à gestação. Trata-se de uma reconstituição de sua própria história, além disso, a figura materna pode ser considerada como um símbolo de proteção que se fazia necessário em um momento de repressão e de autoritarismo político.

Nelly Richard (1980, p. 73) aponta que o artista

posando em sua obesidade como qualidade de axioma corporal, os gessos se constituem em uma força de impugnação do seu temperamento ou impulsão metabólica na norma ou instituição que contraria a sua propensão natural a desmesurar-se, a expandir-se fora dos limites a fim de exceder-se (RICHARD, 1980, p. 73, tradução minha)¹⁴⁰.

Nesta perspectiva, a armadura de gesso molda e enclausura o corpo do artista, impedindo a realização de movimentos naturais, ao mesmo tempo em que, estrategicamente, permite a algumas das partes de seu corpo ultrapassarem os limites do gesso, ultrapassando também os limites dos códigos binários do masculino e do feminino. Uma vez que, ao exceder este sarcófago simbólico de gesso, o corpo masculino de Leppe desenvolve elementos do corpo feminino, tornando-se um corpo ambíguo cuja anatomia é um entrelaçamento entre o masculino e o feminino.

¹⁴⁰ Conforme o texto original: “posando tu obesidad en calidad de axioma corporal, los yesos se constituyen en fuerza de impugnación de tu temperamento o impulsión metabólica en la norma o institución que contrararía tu propensión natural a desmedirte, a expandirte fuera de los limites a excederte” (RICHARD, 1980, p. 73).



Imagem 41: Carlos Leppe, Las Cantatrices, 1980, Galería Sur.

Fonte: (CAMPOS PÉREZ, 2015).

Os buracos presentes na armadura de gesso, localizados na altura do peito e na região da barriga, foram abertos depois que a estrutura já estava pronta, como pode ser visto na imagem 42, na qual a armadura de gesso ainda não apresenta os buracos. O processo de abertura foi como uma incisão cirúrgica a fim de retirar o excesso de gesso dessas regiões, retirando também o sexo sobranete, uma vez que os buracos modificaram as formas do corpo de Leppe, evocando um corpo ambíguo.

Ao secar e tornar-se duro, o gesso imobiliza o corpo, modelando-o e reprimindo-o, a fim de fixá-lo em uma determinada posição física e, neste caso, também identitária. Essa armadura clínica reprime toda deformidade natural e restringe toda a sua capacidade motora (RICHARD, 1980, p. 69). A utilização do gesso indica a existência de uma fratura, de um trauma, e é através do gesso que o artista “estabelece explicitamente uma relação entre trauma físico e psicológico” (MACCHIAVELLO, 2010, p. 228). Portanto, aqui, o gesso atua como uma camisa de força, imobilizando o corpo e reprimindo os seus movimentos, corrigindo-os conforme

o molde imposto, atuando para castigar, domesticar e docilizar o corpo e a mente. Neste tocante, Nelly Richard evidencia o uso do gesso como um

tratamento de força que interrompe o desenvolvimento motor, infligindo o castigo da rigidez do corpo interpretativo da cultura – imobiliza os efeitos ou paralisa as operações, petrifica (fossiliza/arqueologiza) [sic] os signos de emissão cultural, reformando a postura natural ou a mobilidade através da atadura dos membros na estética da tradição (RICHARD, 1980, p. 69, tradução minha)¹⁴¹.

O seu efeito modelador direciona o corpo para um determinado caminho, tolhendo os movimentos espontâneos e naturais. Entretanto, volto a acentuar que ao deixar os mamilos e a barriga de fora do invólucro de gesso, nota-se o interesse em deixar essas partes do corpo livres para que se expandam e assim modifiquem a sua estrutura e o curso da sua anatomia sexual, a qual é atravessada pela ambiguidade. Em seu corpo contido “há volumes novamente postigos de seus atributos femininos (ou maternos) liberados do gesso” (idem, ibidem, p. 73), os quais estão aptos a se desenvolverem, de modo que este corpo desestabilize os binarismos sexo-genéricos.



Imagem 42: *Carlos Leppe, Las Cantatrices, 1980.*

Fonte: (RICHARD, 1980, p. 68).

¹⁴¹ Conforme o texto original: “tratamento de fuerza interrumpe el desarrollo motor infligiendo el castigo de la rigidez en el cuerpo interpretativo de la cultura inmoviliza los efectos o paraliza las operaciones, petrifica (fossiliza/arqueologiza) los signos de emisión cultural, reformando la postura natural o movilidad por atadura de los miembros en la estética de la tradición” (RICHARD, 1980, p. 69).

Completamente engessado, o artista torna-se um híbrido entre humano-escultura, assumindo a posição de escultura de gesso viva, petrificada pelas bandagens instaladas em seu corpo e, ao mesmo tempo, viva e cantante. Ao mesmo tempo que o seu corpo pode ser compreendido como um corpo artificial, que sofreu alterações e, que, portanto, opera como um corpo ciborgue até porque “o ciborgue é uma criatura do mundo pós-gênero” (HARAWAY, 2016, p. 38) que opera fora dos binarismos.

O corpo encontra-se aprisionado, os seus movimentos são extremamente restritos, associando-se a movimentos de máquina, robóticos e duros. O gesso possui um efeito coercitivo que atua contra a dinâmica corporal ou sexual de sua anatomia expressiva, esse formato inflexível oprime toda a sua força instintual (RICHARD, 1980, p. 69). Assim, lutar contra a rígida estrutura que reprime os movimentos de seu corpo parece uma tentativa em vão. O seu esforço gera agonia, de modo que “a tensão aumenta quando o seu corpo imobilizado tenta mover os braços em um gesto ainda mais patético pela dramática tentativa de gesticular” (IVELIC, GALAZ, 1988, p. 201) a fim de se liberar da repressão corporal.

Com função imobilizadora, o gesso é utilizado na ortopedia para tratar fraturas e traumas, realinhando a articulação à posição correta. Aqui, entretanto, o engessamento do corpo possui outra finalidade, mais metafórica, mas que ainda assim se associa ao trauma. Na medicina o engessamento é utilizado para curar os traumas, ele é o tratamento; nessa obra, diferentemente, o gesso é o castigo que provoca o trauma. Uma vez que o trauma é o aprisionamento e a repressão, decorrentes do engessamento. Então, neste sentido, o gesso torna-se um dispositivo que não cura, mas que ele lesiona o corpo ao encarcerá-lo.

O corpo engessado que aprisiona o artista também serve como uma metáfora do autoritarismo e da repressão que assolavam o país desde 1973. O invólucro de gesso funciona como um cárcere que mantém o corpo refém, estático e aprisionado, tornando-o incapaz de se expressar. A nação chilena encontra-se na mesma situação, aprisionada, reprimida e privada de liberdade devido à austeridade do regime militar. De algum modo o corpo de Leppe representa a nação chilena, a qual se encontra calada, imobilizada e oprimida, enquanto o gesso opera como uma estrutura simbólica que representa a ditadura, que cala, imobiliza e oprime. Essa hipótese é compartilhada com Bustos: “O gesso, como material ortopédico, se propõe como um

sinônimo do regime ditatorial, também de ordem prostética, como instância passageira de correção da moral nacional” (2018, p. 28).

O artista coloca lado a lado o opressor e o oprimido, a fim de evidenciar a relação de assujeitamento e de dominação a que a sociedade chilena estava submetida. Carla Macchiavello (2010, p. 334) afirma que "o corpo aprisionado de Leppe pode ser interpretado como uma alegoria da nação, manifestada pelo fundo tricolor (vermelho, azul e branco) que se refere às cores da bandeira chilena". Portanto, pode-se considerar que o artista envolto em gesso opera como "escultura nacional" (RICHARD, 1980, p. 73). Mesmo engessado e controlado pela estrutura governamental de censura-vigilância-repressão o artista mostrava que era possível ser resistência contra o regime, ainda que de forma codificada através de metáforas, entre-linhas e reticências. Assim, Leppe apropria-se das cores da bandeira, para firmar-se enquanto sujeito nacional que explora a situação vivida pelo país, reclamando o direito de todos os chilenos/as aos símbolos pátrios, independente de sua posição política. Evidenciando a intenção de resgatar os símbolos nacionais para reescrever a história e criar uma nova imagem do país.

A função exercida pelo gesso nesta obra extrapola a função medicinal e ortopédica. O seu uso aqui é de ordem metafórica, no entanto ainda há relação com a questão hospitalar, uma vez que há a associação com o trauma, de ordem física, psicológica e política. As referências ao ambiente hospitalar não se restringem à atadura de gesso, uma vez que elas perpassam toda a exposição através das luzes fluorescentes brancas, das mesas metálicas e, sobretudo, do espaçador/afastador labial, também chamado de fórceps, o qual aparece repetidas vezes inserido na boca do artista.

Utilizado para diversos fins, o fórceps é um instrumento hospitalar empregado principalmente na ginecologia e na obstetrícia. Este instrumento possui diferentes formatos, sendo utilizado na odontologia e também para realizar endoscopias e biópsias. O uso obstétrico é o que mais me interessa aqui, pois na obstetrícia o fórceps é o instrumento utilizado para posicionar/alinhar o feto no canal de parto; e, para segurar a cabeça do bebê e auxiliar/facilitar a sua saída pelo canal do parto através da extração (CUNHA, 2011). Esta técnica somente deve ser utilizada quando se constata alguma dificuldade na expulsão do feto. O parto com fórceps é recomendado para diminuir a exaustão materna quando o trabalho de parto é muito longo, quando

se constatarem limitações funcionais, ou diante do sofrimento fetal (idem, ibidem). Assim, essa ferramenta agiliza o processo de parto, diminuindo o sofrimento e o perigo tanto para a mãe quanto para o bebê. O parto a fórceps é utilizado há mais de 400 anos, mas atualmente, devido ao surgimento técnicas de parto mais seguras – como a cesariana – a utilização do fórceps se restringe a casos emergenciais, pois se trata de um procedimento de alto risco, devido as sequelas físicas e neurológicas que um parto com fórceps pode ocasionar no bebê.

A inserção do fórceps na boca do artista durante a ação performática é uma clara referência ao momento do trabalho de parto. Como se pode evidenciar no depoimento de sua mãe, Catalina Arroyo:

Ele nasceu no dia 9 de outubro de 1952, dez para as sete da manhã. Ele poderia não ter nascido. Nem sei como nasceu. O médico queria que eu tivesse um parto normal porque pensou outra coisa, ele pensou que eu tinha mais tempo de vida de casada. Eu não tive nenhuma dilatação e sofri o indizível. Já estava perdendo muito sangue e ele não nascia. Se eu soubesse tudo o que eu sofreria eu não teria casado por nenhum motivo. Mas eu o amo incondicionalmente. Eu estava perdendo todo o cálcio. Assim, os meus dentes caíam um a um. Apesar do carinho que eu sinto por ele, eu o vejo como um acidente biológico. Todo o sangue que eu tinha no corpo eu perdi duas vezes. (Ele) Nasceu com fórceps, horrível, um corpinho imensamente grande. Eu dizia que ele era lindo [...] (ARROYO, 1980, p. 104, tradução minha)¹⁴².

Conforme mencionei anteriormente, a íntegra deste depoimento encontra-se reproduzido como epílogo de *Cuerpo Correccional* acompanhado de fotografias que reproduzem cenas e espaços hospitalares. O depoimento publicado é decorrente de uma transcrição do relato original, realizado no vídeo que integra *Las Cantatrices* (imagem 43). A parte inferior do monitor que reproduzia o depoimento de Arroyo estava coberta por gazes hospitalares e esparadrapos, assemelhando-se a um curativo. A presença do curativo ratifica mais uma vez a existência de um trauma, o

¹⁴² Conforme o depoimento original: “El nació um 9 de octubre de 1952, diez para las siete de la mañana. El pudo no haber nacido. Ni sé como nació. El médico quería que yo tuviera un parto normal porque pensó otra cosa, él creyó que yo tenía más vida de matrimonio. Total no tuve ninguna dilatación y sufrí lo indecible. Ya estaba perdiendo sangre y él no nacía. Si yo hubiera sabido todo lo que iba a sufrir no me hubiera casado por ningún motivo. Pero yo quiero lo único. Me comía todo el cálcio. Se me iban cayendo los dientes de a uno. Total lo mío, aparte cariño que le tengo, lo llevo a mirar como um accidente biológico no más. Toda la sangre que tenía em el cuerpo yo la perdí dos veces. Nació con fórceps horrible: un cuerpecito inmensamente grande. Que eres lindo le decía yo [...]” (ARROYO, 1980, p. 104).

qual se associa a questões autobiográficas, como o complicado relacionamento com a sua mãe, o processo de parto e o abandono paterno, que ocorreu logo nas primeiras semanas de gestação. Desde o início de sua carreira a produção de Leppe propõe intersecções entre o público e o privado e, diante de toda uma atmosfera traumática, repressiva e de abandono, a recorrente presença de sua mãe opera como um porto-seguro, protegendo o artista.



Imagem 43: Carlos Leppe, *Las Cantatrices*, 1980, *Galería Sur*.

Fonte: <http://carlosleppe.cl/1980-sala-de-espera/> acesso em 07 de dez. de 2021.

Diante do dramático relato de sua mãe, podemos perceber que o fórceps possui uma importância singular em sua trajetória, pois essa ferramenta possibilitou o seu nascimento, salvando a sua vida e a vida de sua mãe. O fórceps se apresenta de distintas maneiras na obra, que vão desde o metafórico até o concreto através da presença real do próprio instrumento. Conforme Bustos (2018, p. 16):

Em *Sala de Espera* o fórceps se encontra presente em dois planos da obra, figurativo e literário. Primeiramente, como elemento formal da obra através de sua presença invasiva na boca do artista, para ser replicado no plano literário, correspondente ao relato de sua mãe quem narra desde um dos monitores a sua experiência de sofrimento dando à luz com a ajuda de tal instrumento, seu desgaste corporal e a perda de sangue e peso (BUSTOS, 2018, p. 16, tradução minha)¹⁴³.

¹⁴³ Conforme o texto original: “En Sala de Espera el fórceps se encuentra presente en dos planos de la obra, figurativo y literario. Primeramente, como elemento formal de la obra en su presencia invasiva en la boca del artista, para ser replicado en el plano literario,

O fórceps abria agressivamente a boca do artista, desfigurando o seu rosto, distorcendo a sua dicção e deturpando a ópera cantada, o que tornava a performance de *cantatriz* ainda mais dramática. O fórceps abria a sua cavidade bucal como se fosse a cavidade vaginal e, assim, propunha-se uma conversão anatômica através da inversão dos orifícios (RICHARD, 1980, p. 85), operando então como uma “metáfora do parto” (BUSTOS, 2018, p. 16). A sua presença indica, também, as técnicas de tortura empregadas durante os interrogatórios com a finalidade de que o preso/a *abrisse o bico*, abrisse a boca e confessasse, delatasse alguém. Assim, a boca permanentemente aberta poderia ser compreendida como uma tentativa, ainda que alegórica, de arrancar-lhe à força uma delação, declaração ou confissão.

Ao mesmo tempo, a boca constantemente aberta poderia ser um símbolo de resistência contra o regime, na intenção de mostrar que a oposição não iria se calar nem mesmo diante de todo o aparato repressivo. A boca aberta que tenta cantar e esbravejar pode ser vista como um símbolo de resistência que se opõe à política repressiva da ditadura que sistematicamente calava as vozes dissidentes. Ao deixar a boca permanentemente aberta, o fórceps incitava a denúncia e burlava a doutrina de silêncio e de obediência impostas pela ditadura. De certo modo o fórceps propõe um equilíbrio, sua boca violentamente aberta compensa por si só todos os outros orifícios corporais que estão enclausurados (RICHARD, 1980) pela armadura de gesso. Deste modo, o fórceps possui uma significação muito plural na obra, podendo ser interpretado de diversas maneiras, inclusive contraditórias.

O fórceps não cala o sujeito, visto que ele deixa a sua boca aberta, sugerindo a possibilidade de comunicação, distinguindo-se do silenciamento que as ditaduras decretam. Apesar da aparente possibilidade de enunciação, a incisão do equipamento torna a sua fala incompreensível, deixando-a distorcida, de modo que a mensagem não fosse compreendida, resultando em uma expressão codificada. Nota-se que a inserção do fórceps na boca do artista tem a intenção de dominar os processos fonológicos inerentes à pronúncia linguística adulta (RICHARD, 1980, p. 79), retardando a sua habilidade de comunicação de modo que o ato de falar se torna um

correspondiente al relato de su madre quien narra desde uno de los monitores su experiencia de padecimiento dando a luz con la ayuda de tal instrumento, su desgaste corporal y la pérdida de sangre y peso” (BUSTOS, 2018, p. 16).

balbuciar, incapacitando o artista de ser compreendido e neutralizando a potencialidade subversiva do seu discurso.

Este instrumento, aqui empregado para deixar a boca extremamente aberta, pode ser compreendido como o inverso de uma mordaca. Na sua configuração tradicional, a mordaca cobre a boca da vítima, deixando-a totalmente fechada, impedindo a sua abertura, questão que impossibilitava a comunicação. Diferentemente, a aplicação do fórceps na boca do artista ao ser observada poderia ser compreendida um incentivo à fala, uma vez que a sua boca permanece aberta. No entanto, a boca é mantida aberta em tal intensidade que a fala é distorcida, tornando-se totalmente incompreensível. Assim, o fórceps funciona como uma espécie de mordaca ao contrário, com um design diferente que, ao invés de tampar e fechar a boca por completo, deixa a boca totalmente aberta, cumprindo de igual modo com a função de silenciar e de calar, ao mesmo tempo que a boca permanece aberta (imagem 44).

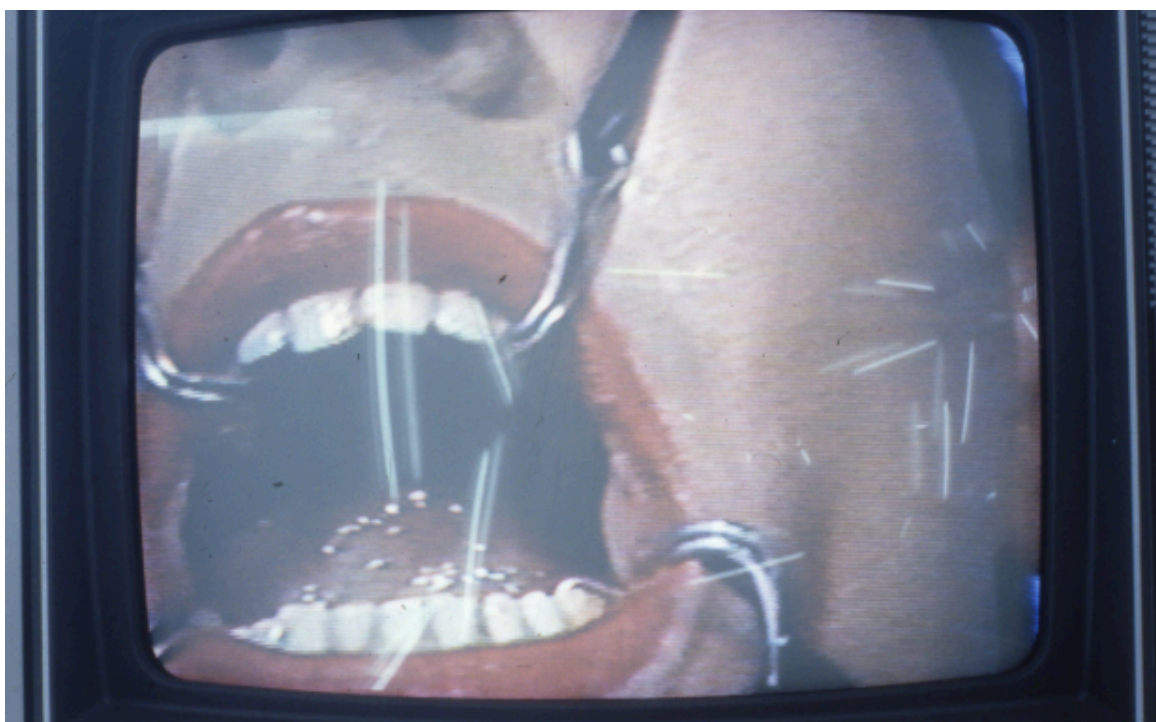


Imagem 44: Carlos Leppe, *Las Cantatrices*, 1980, *Galería Sur*.

Fonte: <http://carlosleppe.cl/1980-sala-de-espera/> acesso em 07 de dez. de 2021.

Apesar do fórceps anular a compreensão do enunciado, como a boca está permanentemente aberta, ainda é possível emitir sons numa tentativa – cômica e inútil – de construir uma manifestação compreensível. O esforço empreendido em falar e

ser compreendido é em vão, e leva o sujeito à exaustão. De modo que o fórceps não opera somente como um castigo físico, mas também como uma tortura psicológica, uma vez que o discurso do sujeito não é mais assimilado, é como se ele tivesse perdido a capacidade de comunicação, como se tivesse esquecido o idioma, como se tivesse desaprendido a falar corretamente, o que gera ainda mais agonia e desespero no indivíduo.

Além de anular o discurso dos sujeitos, o fórceps ainda poderia servir para outros tipos de tortura muito mais cruéis do que apenas interditar a fala. Conforme já mencionado, nas ditaduras latino-americanas foi comum o uso de animais nas sessões de tortura, havendo diversos relatos de presos políticos que “referem ter sofrido a introdução de ratos, aranhas e outros insetos na boca, no ânus e na vagina” (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 2005, p. 242). Também era recorrente a introdução de materiais orgânicos e de excrementos de animais na boca dos presos, esse procedimento era seguido de fortes jatos de água para que engolissem todo esse conteúdo. Outro procedimento corriqueiro era deixar os presos com a boca aberta para inserir uma mangueira de água de alta pressão, fazendo com que tomassem involuntariamente grandes quantidades de água sem descanso, o que resultava em asfixias e afogamentos. Nesses procedimentos o fórceps poderia ser a ferramenta utilizada para dilatar e para deixar esses orifícios permanentemente abertos, facilitando a introdução de todo tipo de material, como os animais vivos, excrementos e mangueiras de água.

Amanda Bustos (2018, p. 17) ainda aponta outro sentido na utilização do fórceps na instalação, sugerindo uma relação metafórica do instrumento médico com o Golpe de 1973 e com o conseqüente projeto de reestruturação política e ideológica do país. A autora faz uma analogia entre a utilização do fórceps no trabalho de parto e no golpe militar. Tanto o parto com fórceps quando o golpe militar são procedimentos *recomendados*¹⁴⁴ apenas em casos urgentes a fim de minimizar o sofrimento do bebê

¹⁴⁴ A situação era caótica, e por isso a oposição demandava uma solução imediata sem se preocupar com o método a ser tomado. Então, à época, a oposição construiu o discurso de que apenas um golpe de Estado seria capaz de salvar o país do socialismo e do desastre econômico, o qual – deve-se frisar – se fazia presente há pelo menos dez anos. Sendo assim, o golpe seria o procedimento mais recomendado para livrar o Chile do caos, pois somente um golpe conseguira depurar o país. Apesar de ser um procedimento invasivo, afirmavam que seria benéfico e temporário, no entanto o temporário não explicitava a sua duração, pois o regime imperou por ao menos dezessete anos.

e da nação, respectivamente. No parto, o fórceps serviria para auxiliar na retirada do bebê; enquanto no golpe de Estado o fórceps serviria, metaforicamente, para extirpar a ideologia marxista do governo e da sociedade, o câncer marxista. Em suas palavras:

[...] o caráter de urgência que destaca o uso do fórceps na medicina obstétrica, sempre em favor de apressurar a extração do feto, de modo que o seu bem-estar não esteja comprometido. Assim mesmo foi caracterizado o gesto golpista do exército do Chile ao depor o presidente Salvador Allende no dia 11 de setembro de 1973. A ação do Golpe como usurpação abrupta, violenta e invasiva do poder, frente a convicção de estar atuando a favor da saúde do país e do correto desenvolvimento da vida orgânica da nação, reflete a intenção das forças armadas em extirpar agilmente em sua totalidade um câncer (BUSTOS, 2018, p. 17, tradução minha)¹⁴⁵.

Quando a autora fala em extirpar um câncer, ela se refere ao pronunciamento do General Gustavo Leigh no primeiro comunicado oficial da Junta Militar à televisão. Leigh afirmou que o país se encontrava em guerra contra o comunismo e que a maioria dos chilenos compartilhava deste posicionamento, frente a esse embate ideológico, o general afirmou que as Forças Armadas estavam dispostas a “extirpar o câncer marxista até as últimas consequências”

A usurpação do cargo de Allende por parte dos militares desconsiderou as consequências derivadas do golpe de Estado, o qual se justificava como a única alternativa que conseguiria livrar o país do fracasso ocasionado pelo seu governo socialista. A intenção do golpe seria agir como um fórceps, retirando aquele corpo estranho, o marxismo/socialismo, que supostamente comprometia o bem-estar da nação e a integridade do Estado. O procedimento de depuração realizado para a consumação do golpe culminou em uma grande onda de violência governamental, a qual produziu diversos traumas, cujas cicatrizes permanecem até hoje no cerne da sociedade chilena.

O golpe não era a única alternativa que restava, pois Allende estava aberto ao diálogo. Diante da crise, Allende sabia da delicada posição que se encontrava, de

¹⁴⁵ Conforme o texto original: “[...] el carácter de urgencia que destaca el uso de fórceps en la medicina obstétrica, siempre en favor de apresurar la extracción del feto de modo que su bienestar no se vea comprometido. Así mismo fue caracterizado el gesto golpista del ejército de Chile al derrocar al presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973. La acción del Golpe como usurpación abrupta, violenta e invasiva del poder bajo la convicción de estar actuando en favor de la salud del país y del correcto desarrollo de la vida orgánica de la nación, refleja la intención en las fuerzas armadas de extraer en su totalidad y con premura un cáncer” (BUSTOS, 2018, p. 17).

modo que o presidente planejava convocar um plebiscito em que, caso fosse derrotado, se demitiria e passaria a presidência para a oposição, que no caso era o partido *Democracia Cristiana*, através do Presidente do Senado Eduardo Frei (SADER, 1984, p. 29). Com este posicionamento de Allende percebe-se que o golpe não era a única alternativa, havia outros meios de retirar o presidente do poder, meios mais democráticos. Contudo, a oposição certamente não estava interessada na continuidade da democracia. O plano era extirpar o socialismo na base da violência e do autoritarismo a fim de implementar uma nova ordem econômica e social.

A violência da ditadura é evidenciada pelas lesões e traumas, cujas sequelas ainda são visíveis. No trabalho de Leppe podemos perceber a existência de diversas violências, todas institucionais, como a violência hospitalar, a violência de parto e a violência Estatal. Nota-se um paralelo entre elas, de um lado as violências aplicadas ao corpo de Leppe, engessamento e fórceps, durante a performance, bem como a narração do traumático trabalho de parto de Catalina Arroyo; e por outro lado, a violência estatal/governamental que o regime instalou no país, primeiro com a interrupção da democracia, seguido pela irrupção agressiva de um regime ditatorial baseado na prática de violência através de torturas, sequestros, assassinatos.

A dramaticidade da performance é acentuada pelas óperas cantadas e pelas sonatas de Wagner que são reproduzidas ao fundo. A dramaticidade se acentua cada vez mais, ao ponto que se torna chocante. A atuação do artista cantando com o fórceps inserido em sua boca exprime um corpo que vive na agonia, à medida que o órgão da fala constantemente aberto imprime um ar de desespero. Ao observar as fotografias da performance temos a impressão de que o artista está com a boca aberta gritando, mas se trata de um grito inaudível, incompreensível, silenciado. O grito do artista pode representar um grito de raiva e de agonia, que implora por socorro; ao mesmo tempo que pode representar um grito de resistência a fim de se liberar da repressão. Ao longo da história da arte o grito pode ser percebido como um ato de desespero, violência e de resistência, perpassando a produção de diversos artistas como do expressionista Edvard Munch e da artista performática Marina Abramović.

Os gritos, apesar de existirem, não são perceptíveis e nem visíveis, pois existe em nossa sociedade uma série de protocolos que servem para docilizar os corpos, para educá-los e para mantê-los em silêncio. Os gritos individuais são sistematicamente silenciados para não formarem um coro e incitarem levantes

coletivos. Os gritos funcionam de diversas maneiras, possuem diversos propósitos e encontram-se presentes nos mais variados âmbitos da sociedade. Eles não possuem um significado único, uma vez que se encontram relacionados ao indivíduo que o profere e ao ambiente em que são proferidos.

Em meio a regimes autoritários, o grito funciona para a oposição como dispositivo e como estratégia de resistência, como uma forma de protesto e de reivindicação de direitos, sendo um símbolo de luta coletiva. Enquanto em um hospital ou em uma clínica ele possui outro significado, indicando dor, sofrimento, desespero, violência, socorro. Já, em um teatro, o grito opera de modo completamente diferente, na ópera ele é a expressão máxima da cultura erudita, tecnicamente controlado e programado para alcançar o ápice da cultura e da civilidade.

Na performance de Leppe, o grito pode ser associado tanto à esfera pública quanto à privada, sendo dividida em três eixos: hospitalar, político e cultural. No âmbito hospitalar o seu significado é tensionado como expressão de dor e sofrimento. No âmbito político ele pode remeter a um símbolo de protesto como resistência ao regime pinochetista, ao mesmo tempo em que pode representar o grito de tormento dos corpos torturados pelo regime. Já no âmbito cultural, o grito se mostra como expressão musical através da ópera. Os gritos se distinguem, uma vez que o grito de um corpo torturado difere totalmente de um grito empregado na ópera, assim como o grito de um corpo adoecido que sofre se distingue de um grito de resistência política, embora todos sejam gritos, eles possuem significados e entonações totalmente diferentes.

Na sociedade, em geral, os gritos devem ser evitados pois estão relacionados à indisciplina, ao descontrole, à selvageria e à loucura, mas tudo se modifica quando o grito é domesticado e controlado, como acontece na ópera. O grito então deixa de ser símbolo da loucura e da selvageria para se transformar em símbolo de erudição, civilidade e domínio técnico pelos cantores líricos. Ao ser tecnicamente controlado e premeditado, o grito se converte em um falsete, expressão vocálica máxima da ópera, a qual não deixa de ser uma espécie de grito, mas que possui um valor simbólico completamente distinto. Apesar de similares, o falsete da ópera é o contraponto do grito comum. O que diferencia um grito de outro no trabalho de Leppe também é o modo a partir do qual o grito é empregado, e também a “frequência do grito (selvagem nos hospitais e domesticado na ópera), sincronizando uma expressão vocálica da

cultura com o contexto hospitalar ou realista da dor” (RICHARD, 1980, p. 75). Apesar da ópera ser uma expressão da dramaticidade e do exagero há um domínio vocálico que ao mesmo tempo controla e extrapola os limites.

O grito tem múltiplos significados na obra de Leppe, os quais simultaneamente se contrapõem e se complementam. Ao pensar os gritos no âmbito político pode-se relacionar a instalação com o centro de detenção *Venda Sexy – La discothèque*, local onde reproduziam músicas em volumes altíssimos a fim de abafar o grito dos torturados. Basicamente o mesmo acontece aqui, a cantoria e os gritos de Leppe são abafados pelas sonatas de Wagner que tocam ao fundo. Em cada um dos três televisores o artista interpreta uma ópera distinta, as quais são reproduzidas simultaneamente, de modo que elas se embaralham, pois uma música se sobrepõe a outra, resultando em um barulho desagradável, como uma espécie de grito metafórico e atordoante.

A trilha sonora que se escutava era uma seleção de óperas de Wagner alterada, provocando um assincronismo entre imagem e som; este último surgia como um grito visceral que inundava a sala, assepticamente iluminada, e se cruzava com a voz de sua mãe (IVELIC, GALAZ, 1988, p. 202, tradução minha)¹⁴⁶.

Desregrados, os gritos de Leppe se colocavam em oposição à ordem e ao regramento que orientam as cantoras de ópera. Diante de todo o protocolo da música erudita, os gritos poderiam ser considerados como subversivos, uma vez que “a ópera também pode ser considerada uma instância de repressão ou, pelo menos, de controle, à medida que impõe uma regra áurea e proporcional dos sons emitidos pela voz, com a finalidade de criar uma aparência harmônica” (BUSTOS, 2018, p. 29). Os gritos de Leppe orquestrados como uma ópera eram ritmados com a emissão das sonatas do maestro alemão Richard Wagner. Esses gritos disputavam entre si, se misturavam, se anulavam, evocando a tortura, o sofrimento e, simultaneamente, satirizavam toda a concepção da arte erudita europeia, a qual estava representada aqui como a ópera.

¹⁴⁶ Conforme o texto original: “La banda sonora que se escuchaba – selección de operas de Wagner – habia sido alterada provocando un asincronismo entre imagen y sonido; este último surgió como un grito visceral que inundaba la sala, asépticamente iluminada, y se entrecruzaba con la voz de la madre” (IVELIC, GALAZ, 1988, p. 202).

A precisão na escolha de óperas compostas por Wagner não pode ser desconsiderada, uma vez que Wagner destacou-se como o compositor favorito de Adolf Hitler. Em seu livro *Mein Kampf* o ditador nazista comenta a admiração que possui pelas composições dramáticas e de cunho ufanista do compositor. Richard Wagner tinha um pensamento que se aproximava à ideologia do regime nazista, uma vez que expunha publicamente a sua aversão à comunidade judaica, afirmando que os judeus não pertenciam à Alemanha, e que as músicas compostas por eles não eram de qualidade, afirmando ainda que não possuíam aparência à altura para se apresentarem em palcos (ESPINOZA, 2020, p. 58). Apesar de sua postura fortemente antissemita, Wagner faleceu em 1883, cinquenta anos antes do início do regime nazista. Diante disso, nota-se, na performance de Leppe, uma alusão ao regime totalitário implementado na Alemanha em 1933, sendo possível uma associação entre aquele regime autoritário e o que se firmava no Chile¹⁴⁷.

Las Cantatrices é uma performance repleta de simbologias com diferentes referenciais e com diferentes significantes. Ao interpretar uma diva da ópera Leppe faz uso de referências hospitalares do trabalho de parto, da gestação, da maternidade e da tortura de Estado. O corpo sacrificado como diva ou madona enuncia a função de maternidade abortiva, abortando a sua voz em uma circunstância de mutismo (RICHARD, 1980, p. 85) imposto pelo uso do fórceps.

A utilização do fórceps e o aprisionamento do corpo se constituem como técnicas de tortura que evidenciam traumas que extrapolam o caráter biográfico e alcançam a esfera social e comunitária. Esses elementos de tortura, além de se constituírem em denúncias ao método repressivo da ditadura, invocam a “linguagem visual do BDSM¹⁴⁸ através de imagens do confinamento do corpo, contorção e êxtase [...] revelando um subtexto de sexualidade, desejo e dor” (SHAIKEWITZ, 2021, p. 31). O aprisionamento do corpo do artista através do engessamento suscita a prática de *bondage*, a qual consiste na contenção/restrrição dos movimentos, da mobilidade, da fala e da visão por meio do uso de cordas, fitas adesivas, mordaças e vendas. Essas

¹⁴⁷ Um dos grandes aliados do governo pinochetista foi o alemão Paul Schäfer, ex-combatente e médico nazista, que se refugiou no Chile em 1961. Schäfer fundou a *Sociedad Benefactora y Educativa Dignidad*, entidade que posteriormente atuou como um dos principais centros de tortura e detenção da ditadura militar (LADB, 2006). A *Colonia Dignidad* tinha relações muito próximas com agentes da DINA, de modo que estabeleceram acordos de cooperação.

¹⁴⁸ BDSM é uma sigla que corresponde à *Bondage*, disciplina ou dominação, sadismo e masoquismo. A prática BDSM é um comportamento sexual consensual.

práticas fazem parte da sexualidade contemporânea e, embora sejam consideradas não-normativas, deve-se evidenciar que não são necessariamente incomuns, mas são praticadas quase sempre secretamente devido ao estigma e ao tabu.

Tais práticas envolvem, além da busca pelo prazer, a busca pelo controle e pela dominação do outro, uma vez que há a intenção de colocá-lo em condição de submissão. Nota-se, portanto, a existência de dois papéis: dominador e submisso. A desproporcionalidade de poder é o que sustenta e motiva essas práticas. O controle e o poder exercidos pelo dominador podem ser relacionados ao poder ditatorial, o qual também busca conter, reprimir e dominar, entretanto a dominação ditatorial diferencia-se da dominação das práticas BDSM. Uma vez que, nas práticas BDSM a relação de dominação e submissão são consentidas, aceitas por todos os participantes; enquanto, por outro lado, o poder dominador da ditadura se impõe na base da força e da violência, ignorando a necessidade de aprovação e o consentimento dos demais.



Imagem 45: Carlos Leppe, Vistas da instalação Sala de Espera, 1980, *Galería Sur*.

Fonte: <http://carlosleppe.cl/1980-sala-de-espera/> acesso em 07 de dez. de 2021.

Las Cantatrices pode ser compreendida através de três momentos distintos. Cada um dos monitores veicula uma ação diferente, cujos planos de fundo se alternam no tricolor da bandeira chilena, além disso, em cada vídeo o corpo do artista se apresenta engessado de uma maneira diferente. Marla Smith (2014, p. 117) aponta que o artista foi engessado de distintas formas a fim de simular três diferentes ações,

as quais foram denominadas de: *El Llamado*, *El Rechazo* e *La Indiferencia*. Em *El Llamado*, observa-se que a estrutura de gesso a qual envolve o corpo do artista possui dois orifícios realizados propositalmente por Leppe na intenção de deixar seus mamilos à mostra, em sutil referência a *El Perchero*; a ação *El Rechazo*¹⁴⁹, trata justamente da questão da negação do próprio corpo, principalmente do próprio sexo, uma vez que o triângulo de gesso oculta o órgão genital do artista; já na ação *La Indiferencia*, o buraco na altura da barriga simulava uma barriga de gestante.

Os buracos na armadura de gesso evidenciam a gordura de seu corpo que, ao ser pressionada, produz volumes que simulam um corpo estranho, um corpo feminino, um corpo de gestante, ou até mesmo um corpo em devir. O triângulo de gesso dissimula o sexo do artista e a sua forma lembra o curativo de formato triangular que foi utilizado também na região genital em *El Perchero*, ao mesmo tempo em que a forma triangular ainda simula o formato da vagina.

Conforme foi demonstrado, muitos trabalhos de Leppe evocam a maternidade e a gestação, as quais podem ser interpretadas sob um prisma autobiográfico e político. O papel exercido por sua mãe é fundamental tanto na sua trajetória quanto na exposição, uma vez que a maternidade e a sua figura de mãe atuam como um fio condutor da mostra e também de sua carreira artística. A segunda instalação que compõe *Sala de Espera*, foi nomeada de *La Portada* e esmiuça a relação entre mãe e filho, fazendo referências à infância de Leppe. À medida que são abordadas as questões autobiográficas, sempre se estabelecem paralelos entre o particular e o coletivo, acentuando o caráter político de denúncia das torturas e dos crimes praticados pela ditadura.

3.3.2 La Portada

A instalação *La Portada* é composta por três elementos principais, logo no início há um pôster que reproduz a capa do livro *Cuerpo Correccional* de Nelly Richard publicado em 1980 (imagem 46), seguindo-se da projeção de uma fotografia de Leppe

¹⁴⁹ A imagem dessa ação pode ser visualizada no primeiro monitor da imagem 45.

quando criança junto de sua mãe sentados em um parque (imagem 47) e, em frente à projeção fotográfica, havia cinco sacos plásticos cheios de terra enfileirados no chão, cada um deles era do tamanho similar ao de um corpo (imagem 48).

A fotografia da capa do livro *Cuerpo Correccional* estava instalada na parede, à esquerda da porta de entrada da sala de exposição. Conforme já mencionado, a imagem da capa do livro é uma fotografia tomada por Carlos Leppe com o título do livro e o nome da autora inscritos sobre a fotografia, como pode ser visto na imagem 46. Para Nelly Richard, a capa do livro é multifuncional e pode ser percebida como uma obra híbrida: “capa-registro, capa-instalação, capa-performance de uma ação de arte iluminadora que, sem espectadores, se dedicou a ilustrar a capa de um livro rendendo à sua mãe uma homenagem digna de filme” (RICHARD, 2015, apud. BUSTOS, 2018, p. 22).

A fotografia da capa do livro é denominada de *Iluminación durante venticuatro horas*, e consiste no registro de uma intervenção temporária realizada na escadaria da casa da mãe de Leppe. Para essa intervenção, o artista instalou seis lâmpadas tubulares fluorescentes rentes ao chão, as quais iluminaram os degraus da escadaria durante um período de 24 horas. Com as luzes fluorescentes focadas nos degraus a escada ficou triunfalmente iluminada. A inserção das lâmpadas criou um cenário sumptuoso, que transformava a simples escada em um caminho divino que levava aos céus. Como em uma alusão às passagens bíblicas do novo testamento as quais narram a ascensão de Jesus e a assunção de Virgem Maria aos céus. A nova iluminação converteu o ambiente ordinário em um ambiente sagrado e possuidor de áura. Assim, a instalação das luzes ressignificou o ato de subir e descer a escada, a qual deixou de ser uma simples escada para se transformar em um caminho de elevação ao divino, associando-se assim a uma nova iconografia da ascensão e da assunção através de uma estética contemporânea e minimalista.

Essa escadaria era o único caminho que dava acesso à casa da mãe do artista. Então, como a senhora Arroyo passava todos os dias por esta escada, transitar por ali seria como um ritual para a sua santificação e, conseqüentemente, para a sua elevação aos céus. Aqui santificação é um processo que atua como uma performance de seu corpo ao subir a escada. Esse processo poético não ocorre somente pelas luzes ali instaladas,

mas pela sua luz natural – já gloriosa – presentemente intercalada pelo feixe de luz artificial que guia a sua subida diária, no âmbito doméstico da escada, em sua marcha de ascensão cotidiana e exaustiva. O feixe de luz que acompanha a sua mãe na ascensão realista de Virgem Comunal (RICHARD, 1980, p. 87, tradução minha)¹⁵⁰.

A intervenção artística faz com que o ato de subir a escada remeta a um ato performático de santificação e de elevação divina da mãe do artista. Assim, ela se torna em “uma mãe que se ascende à Virgem, em sua subida diária pela escada, devido à iluminação cuja luz artificial torna deslumbrante a sua sacrificada rotina doméstica” (RICHARD, 2015 apud BUSTOS, 2018, p. 22). A sua santificação, a ascensão ao status de Virgem, se relaciona à sua condição de mãe, protetora, assim como a Virgem Maria, mãe de Jesus, ou mais apropriadamente a *Virgen del Carmen*, considerada a patrona ou a mãe do Chile, cuja imagem encontra-se presente na exposição dentro da instalação *El Título*. A presença da *Virgen del Carmen* em seu papel de mãe da nação é mais uma associação à maternidade que o artista realiza, o seu papel, no entanto, será abordado no próximo subcapítulo que trata sobre *El Título*.

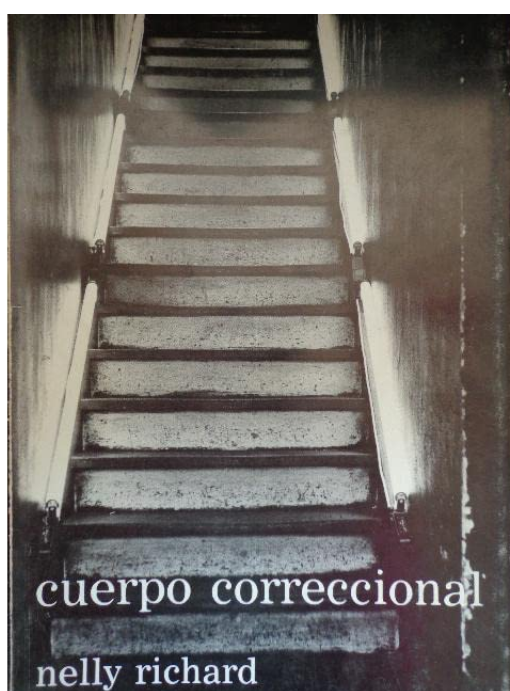


Imagem 46: Capa do livro *Cuerpo Correccional*, de Nelly Richard, fotografia de capa *Carlos Leppe*.

Fonte: (RICHARD, 1980).

¹⁵⁰ Conforme o texto original: “sino en su luz natural – ya gloriosa – presentemente intercalada por tu recta de luz artificial que la guia en su ascenso diario/ en su subida doméstica por la escalera/ en su marcha ascensional aunque cotidiana y extenuada. Tu trazo de luz asiste tu madre en su ascensin realista de virgen comunal” (RICHARD, 1980, p. 87).

No lado oposto da sala de exposição havia a projeção de uma fotografia que mostrava o artista quando criança junto de sua mãe, ambos sentados no gramado de um parque. Esta fotografia antiga, projetada por um canhão de luz, apresenta uma imagem borrada, pouco nítida mas, apesar disso, ela possui inestimável valor simbólico, pois se trata da única fotografia remanescente da infância de Leppe. Em uma entrevista, Catalina Arroyo afirmou à jornalista Rita Ferrer, que o álbum de fotografias da família foi roubado de casa pelo pai do artista. Esse furto tinha a intenção de apagar e confiscar a história e as recordações familiares, desaparecendo com os registros, exatamente como faziam os militares quando invadiam as residências dos dissidentes políticos (SMITH, 2014, p. 121). O sumiço e o posterior apagamento das memórias e das fotografias também se associavam aos constantes desaparecimentos dos presos políticos, cujas vidas eram confiscadas pelo regime.

Ao furtar o álbum fotográfico da família, o seu pai atuou na intenção de apagar a sua memória para lhe causar a sensação de não-pertencimento, uma vez que o seu passado e as suas lembranças de criança se dissipariam com o passar dos anos. Apesar de todo o empenho em apagar o passado de Leppe, o que acontece é o oposto. O artista o resgata e o reconstrói, ao mesmo tempo em que o ressignifica, criando um sentido e uma história que ultrapassam simbolicamente o mero álbum, pois o resgate das lembranças perdidas fortificou os laços com a mãe. A carência de registros fotográficos de sua infância/história é justamente o que motiva o artista a reconquistar o seu passado roubado. É diante da falta de registros familiares e de infância que o artista realiza diversas inserções diretas e indiretas da persona de sua mãe em suas obras, consolidando ainda mais a relação entre mãe e filho e resgatando/construindo recordações de grande valor afetivo que o pai tentara apagar.



Imagem 47: Fotografia de Carlos Leppe e sua mãe Catalina Arroyo, sem data.

Fonte: (SMITH, 2014, p. 124).

Logo abaixo da projeção desta fotografia encontravam-se, no chão, cinco sacos de plástico transparente cheios de terra. Por serem transparentes, esses volumosos sacos assumiram uma coloração escura, quase preta em decorrência da terra ali presente, lembrando, assim, os sacos utilizados em necrotérios para acondicionar os cadáveres, ao mesmo tempo em que sugerem “reminiscências de corpos recém exumados” (MELLADO, 2019, p. 5).

Essa associação com corpos exumados não se dá somente na ordem visual, uma vez que a imagem dos sacos de terra se relaciona com um importante acontecimento do ano de 1978. Dois anos antes da exposição veio a público uma das mais polêmicas notícias desde a consumação do golpe. Ao sul de Santiago, na região de Lonquén, um grupo de civis encontrou restos mortais de quinze corpos que

estavam enterrados em uma mina de cal abandonada. Os cadáveres eram de pessoas declaradas como desaparecidas há quase 5 anos, embora o governo se esforçasse para negar essa informação. Tratava-se dos corpos de civis que haviam sido presos arbitrariamente na região de Isla de Maipo em 07 de outubro de 1973.

De acordo com os documentos oficiais, após a prisão esses quinze camponeses supostamente foram levados para o Centro de Detenção do Estádio Nacional (COMISIÓN NACIONAL DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, 1996, p. 224). Esta teria sido a última informação prestada aos familiares. No Informe Rettig (idem, ibidem) consta o relato de um policial envolvido na prisão, esse agente aponta que um dos presos afirmou que nos *Hornos de Lonquén* havia grande quantidade de armamento escondido, então os oficiais levaram o grupo de prisioneiros até lá para coletar as armas, mas ao chegar no local foram surpreendidos com um ataque inimigo, a suposta emboscada resultou na morte de todos os quinze presos, mas ironicamente o ataque não atingiu nenhum dos carabineiros. Essa versão dos oficiais foi considerada totalmente inverossímil, entretanto, em decorrência da promulgação da Lei de Anistia de 1978, os culpados não foram penalizados em nenhuma instância¹⁵¹.

À época corriam diversas hipóteses e boatos acerca do paradeiro das vítimas. Diante da negação de informações concretas sobre o paradeiro dos presos, as famílias se organizaram em mutirões procurando seus entes incansavelmente, até que, diante da falta de vestígios, os quinze camponeses foram considerados desaparecidos. Cinco anos após a desaparecimento os seus corpos foram encontrados por um camponês na região dos *Hornos de Lonquén*. Esta descoberta foi um marco para a formalização das denúncias de violação dos direitos humanos cometidos pelo regime militar, foi a partir de então que surgiram evidências incontestáveis da existência de um método sistemático de repressão (VALDIVIA, 2016), perseguição, tortura, assassinato e de ocultação de cadáveres, o qual, até aquele momento, era enfaticamente negado e ignorado pelo governo, devido à inexistência de provas concretas. A partir desse evento de 1978 aqueles rumores sobre os desaparecimentos se confirmavam através de artefatos incontestáveis.

¹⁵¹ No ano de 2016 apresentou-se nova denúncia à justiça e a investigação foi reaberta, resultando na condenação dos réus em todas as instâncias do poder judiciário, inclusive da Suprema Corte. Os carabineiros envolvidos receberam pena de detenção de 15 a 20 anos.

A descoberta das ossadas desencadeou uma grande mobilização para exumar os corpos, os quais foram posteriormente sepultados no Cemitério de Isla de Maipo em uma fossa comum, este processo de exumação e sepultamento aconteceu sem o conhecimento dos familiares das vítimas (COMISIÓN NACIONAL DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, 1996, p. 225; VALDIVIA, 2016, p.142). A exumação dos corpos foi um evento de grande proporção, o qual chamou atenção da mídia nacional e estrangeira, que passou a denunciar o massacre que acontecia no Chile através de fotografias.

O autor das evidências fotográficas foi Luis Navarro, o fotojornalista “viajou até os Hornos de Lonquén e retratou os corpos das quinze vítimas da ditadura que haviam sido enterradas vivas nas minas de cal” (SMITH, 2014, p. 121). As fotografias dos corpos soterrados foram a prova cabal da constante violação dos direitos humanos, da tortura e também dos assassinados praticados pela ditadura militar durante toda a sua extensão. As imagens, amplamente disseminadas pelos meios de comunicação clandestinos da oposição, tinham a capacidade de impactar a população, evidenciando uma realidade estrategicamente ignorada e meticulosamente silenciada pelo governo militar. “A fotografia, exibida e colocada em circulação, torna-se a condição pública mediante a qual nos indignamos e construímos nossas visões políticas para incorporar e articular a indignação” (BUTLER, 2016, p. 120) e assim engendrar a resistência. Com isso, percebe-se que a fotografia não se restringe em informar e ilustrar o acontecido, ela tem a capacidade de produzir levantes, sendo uma catalizadora de transformações e de insurgências.

Apesar dos rumores que circulavam sobre os sequestros e desaparecimentos forçados de opositores do regime, eles não eram suficientemente críveis, pois faltava uma prova palpável e disseminável. No artigo *Regarding the torture of others*, Susan Sontag (2004) faz uma análise acerca das relações entre fotografia, tortura e verdade no contexto da prisão de Abu Ghraib, localizada em território iraquiano e administrada pelos Estados Unidos. A autora argumenta que: aparentemente eram necessárias fotografias para chamar a atenção, pois foram as imagens que tornaram tudo aquilo real, uma vez que, até então, havia apenas palavras – e histórias –, as quais são fáceis de encobrir e muito mais fáceis de esquecer (SONTAG, 2004).

As fotografias elevam as narrativas ao patamar do real¹⁵², elas tornam a situação real, elas concretizam visualmente aquilo que antes só existia como narrativa ou como boato. Judith Butler segue o mesmo raciocínio de Sontag, ao evidenciar que:

A noção contemporânea de atrocidade exige provas fotográficas: se não há provas fotográficas, não há atrocidade. [...] a prova fotográfica atesta a veracidade da afirmação de atrocidade no sentido de que ela se tornou virtualmente obrigatória para demonstrar o fato da atrocidade (BUTLER, 2016, p. 108).

As fotografias dos corpos soterrados em Lonquén, portanto, atuam como provas, elas confirmam a veracidade desses rumores e são elas que os tornam críveis, reais e visíveis. Entretanto, é notório que a verdade não depende da fotografia para existir. As fotografias se constituíam como documentos visuais que revelavam e comprovavam a veracidade daquilo que foi suscetivamente negado durante anos pelo regime pinochetista. A produção artística de Leppe, sempre atenta aos acontecimentos políticos, certamente foi impactada e atravessada pela força dessas imagens brutais captadas nos Hornos de Lonquén.

Os sacos cheios de terra presentes na instalação não representam somente aqueles corpos exumados das minas de cal dos, mas possuem um sentido muito mais amplo e representam os milhares de civis que foram desaparecidos pela ditadura, muitos dos quais o paradeiro continua desconhecido até hoje. A presença física dos sacos com terra no contexto expositivo impacta o visitante, pois o coloca frente a frente com esses materiais que não apenas simbolizam, mas também materilizam as atrocidades cometidas, tornando-as visuais, palpáveis e, sobretudo, sensoriais. A experiência do espectador ao deparar-se com os sacos de terra propõe, de modo metafórico, estar diante da morte e da violência praticada. A concretude dos elementos ali presentes constrói um cenário que se aproxima a uma reconstituição do momento de exumação dos restos mortais das vítimas. Momento no qual os corpos ensacados estariam à espera da perícia. As imagens veiculadas na mídia associadas à experiência sensorial provocada pela exposição impactavam o público, que nem sempre conseguia realizar tal interpretação. No entanto, é provável que, de uma forma

¹⁵² Apesar das fotografias desempenharem um importante papel no que concerne à construção de evidências e provas, é necessário reconhecer – embora não seja este o caso – que as fotografias são vítimas de enquadramentos e, portanto, nem sempre correspondem exatamente com a verdade/realidade, uma vez que a suposta realidade pode ser construída, alterada ou forjada fotograficamente.

ou de outra, o público saía da exposição perturbado, ou porque conseguiu perceber a cruel relação com o contexto político, ou simplesmente porque percebia o caráter experimental e o estranhamento suscitado pelos materiais que compunham a exposição.

Confrontar o público com imagens perversas provoca uma reação moral, entretanto as fotografias não devem somente possuir a capacidade de chocar, mas também de apelar ao senso de obrigação moral (BUTLER, 2016, p. 106). Nesse sentido, a imagem fotográfica atua como um agente que desperta o indivíduo e lhe abre os olhos cegados, acendendo a sua consciência e apelando pelo bom senso.

Os corpos que estariam dentro dos sacos plásticos são simbolicamente substituídos pela terra, uma substituição que possui um sentido alegórico, como se esses corpos estivessem enterrados durante anos, de modo que boa parte de sua matéria havia se decomposto, havia sido devorada pela terra, tornando-se terra. Ao mesmo tempo em que a terra representa os corpos executados, ela opera como material que consumou a sua execução¹⁵³, realizando também o trabalho de ocultação e cobertura dos corpos. Apesar de ter desempenhado todas as funções comentadas, na exposição a terra serve principalmente como um elemento simbólico de resgate da representação dos corpos seviciados.

Ao observar o conjunto de *Sala de Espera*, percebe-se que a terra é um material que se dissocia do restante dos elementos integrantes da exposição, pois se constitui como um material orgânico, enquanto todos os outros elementos são industrializados e sintéticos. A utilização de um material orgânico chama a atenção em meio a uma atmosfera artificial, fria e hospitalar que se esforça para alcançar um espaço higienizado e asséptico em todo o conjunto da instalação¹⁵⁴. Enfileirados sobre o chão, os sacos de terra encontram-se hermeticamente fechados, isolando a terra em sua interioridade, a fim de não contaminar o ambiente, o qual o artista cuidadosamente

¹⁵³ Visto que, quando foram enterrados, muitos dos presos ainda estavam vivos.

¹⁵⁴ Esse padrão de ambiente expositivo asséptico, neutro, vai de encontro com as discussões de Brian O'Doherty (2002) sobre as galerias de arte modernas – e contemporâneas –, as quais se apresentam como cubo branco, possuidoras de um espaço homogêneo, limpo e esterilizado, isolado do mundo exterior, sendo um espaço sagrado de contemplação que serve também como um novo suporte para o artista trabalhar e interferir. A galeria era, portanto, a nova tela em branco que se oferecia aos artistas.

concebe como estéril. As luzes brancas e a assepsia do local, defrontadas com os sacos plásticos, ainda podem remeter a uma cena de necrotério.



Imagem 48: Carlos Leppe, Vistas da *exposição Sala de Espera*, 1980, *Galeria Sur*.

Fonte: <https://artishockrevista.com/2016/02/09/35-anos-arcomadrid-imaginando-otros-futuros/> acesso em 19 de jan. de 2022.

O interesse pelos corpos torturados, desaparecidos, executados e ensacados não é uma exclusividade de Leppe, mas também de outros artistas latino-americanos que, simultaneamente, viviam sob regimes semelhantes. Como é o caso do artista luso-brasileiro Artur Barrio (1945) e do germânico-chileno Ronald Kay (1941 – 2017).

Artur Barrio é residente da cidade do Rio de Janeiro desde 1955, seu trabalho se notabilizou a partir do final da década de 1960 e do início da década de 1970. Durante esse período o artista criou obras políticas, com forte viés subversivo e transgressor. As obras em questão ficaram popularmente conhecidas como *Trouxas*

Ensanguentadas. Tratava-se de uma ação subversiva que provocava o público e, sobretudo, o regime militar, denunciando, anonimamente, as ações de extermínio frequentemente empreendidas contra aqueles que militassem contra o regime. As *Trouxas Ensanguentadas* eram confeccionadas com uma variedade de materiais orgânicos e causavam impacto naqueles que as encontrasse (imagem 49). Conforme Claudia Calirman:

Para esta ação brutal e visceral, batizada de *Situação*. *T/T1*., o artista comprou vinte quilos de carne bovina e ossos, e os distribuiu em 14 trouxas, amarradas com cordas e manchadas com sangue. As trouxas foram deixadas, anonimamente, às margens de rios e esgotos como parte de *Do Corpo à Terra*, exposição *in situ*, ao ar livre, no Parque Municipal de Belo Horizonte (17-21 de abril de 1970). O fotógrafo César Carneiro ajudou na feitura das trouxas e registrou o trabalho local, além de documentar a reação do público.

Os espectadores deveriam confundir as repugnantes trouxas com corpos humanos despedaçados e ensanguentados, talvez até mesmo com os restos mortais de pessoas torturadas pela ditadura. A presença das trouxas em espaços públicos questionava a existência de espectadores inocentes e imparciais, sugerindo, pelo contrário, a vulnerabilidade de toda a sociedade aos atos do regime ditatorial. Estima-se que cinco mil pessoas viram as trouxas de Barrio num domingo no Parque Municipal, local muito frequentado pela classe média (CALIRMAN, 2013, p. 91).

As trouxas manchadas de sangue tinham um formato orgânico que aparentava restos mortais ou corpos dilacerados, os quais haviam sido desaguados à vista de todos em locais públicos. Colocar esses simulacros de cadáveres à vista da população era uma forma de instigar a reflexão acerca dos procedimentos empreendidos pela ditadura no Brasil em uma época de absoluta censura e repressão. Era impossível passar despercebido por essas intervenções devido a sua audácia visual, que era totalmente visceral e, portanto, se associava à atrocidade. A brutalidade das imagens gerava falatório e incitava uma reação, de modo que, gradativamente, se desmontaria a política de invisibilização e de silenciamento acerca dos desaparecimentos e das execuções realizadas pelos agentes do governo durante os vinte e um anos da ditadura militar brasileira.

O interesse pelos corpos exumados e dilacerados faz com que os dois artistas, Leppe e Barrio, cada um à sua maneira e dentro de suas possibilidades, denunciassessem o ambiente de profunda repressão instaurado pelos regimes autoritários de seus respectivos países. As *Trouxas Ensanguentadas* de Barrio

realizavam denúncias através de imagens violentas e objetivas que despertavam clamor popular e incentivavam um posicionamento crítico contra o extermínio da ditadura. As intervenções de Barrio remetiam à perfeita imitação de corpos assassinados e violentados. Essas imagens eram claras e diretas, uma vez que elas eram a materialização do horror e da barbaridade perpetrados pela ditadura. A distribuição das trouxas nos espaços públicos tinha a intenção de inserir essa realidade no contexto social a fim de deixá-la evidente. A mensagem produzida é muito nítida e direta, não sendo nada codificada e, devido à ampla política de censura e repressão, é importante salientar que esse *modus operandi* talvez somente tenha sido possível devido ao total anonimato do artista e à dispersão das obras em diferentes espaços públicos da cidade.

Diferentemente da proposição de anonimato e de objetividade de Barrio ao disseminar suas trouxas em ambiente urbano, os sacos de terra presentes na instalação de Leppe possuem uma crítica muito mais velada e codificada, a fim de dificultar a leitura da obra e, deste modo, driblar a censura. A codificação e o uso de metáforas se faziam necessárias pois o autor da obra estava identificado, além de que a obra se encontrava dentro de um espaço institucional delimitado, tornando-a uma presa fácil para os agentes da censura se não fosse o uso da hipercodificação.



Imagem 49: Artur Barrio, Situação.T/T1., 1970.

Fonte: (CALIRMAN, 2013).

Ronald Kay imigrou da Alemanha para o Chile aos seis anos de idade, o artista atuou como professor da *Universidad de Chile* e também obteve notoriedade como poeta e crítico de arte. No segundo semestre de 1974 ele realizou, na UChile, o seminário *La Tentativa Artaud*, que discutia os textos de Antonin Artaud e aplicava a sua teoria na prática teatral. A proposta de Kay foi uma ação-instalação que seria sediada na Casa de Estudos Humanísticos, localizada em um espaço tranquilo e afastado do agito do centro da cidade – e, de certo modo, escondida dos órgãos de censura. Esse local estava praticamente abandonado havia anos e todos esses pontos foram considerados relevantes para o artista na escolha do local.

Ronald Kay descreve e comenta a sua intervenção no livro *Tentativa Artaud* (2008). Durante a execução do *happening expandido*, estiveram presentes personalidades como Juan Balbotín, Eugenio García, Catalina Parra e Raúl Zurita, próximo aos participantes foram instalados televisores sintonizados em canais aleatórios que diversas vezes perdiam o sinal (CHÁVEZ, 2021, p. 343) reproduzindo chiados e imagens borradas, associando-se à ampla censura à qual as emissoras de TV estavam submetidas. Todos os participantes deveriam tirar os sapatos, a exceção de Zurita, que deveria se deitar e cruzar os braços sobre o peito. Em seguida deveriam embalar o seu corpo com um plástico transparente e com fita, para assim cobri-lo parcialmente com terra.

A ação proposta por Kay tensiona a teoria e a aplicação do teatro da crueldade, conceito amplamente discutido por Antonin Artaud. Essa experiência provocativa convergia com a paralise e a suspensão psíquica e social que cada indivíduo sofria nesses primeiros períodos do fim da democracia (KAY, 2008). Pode-se dizer que esta obra trata sobre os espaços de resistência corporal contra o disciplinamento do corpo que a ditadura impunha, mas não se trata somente disso, uma vez que a obra irá mais a fundo contemplando uma *arqueologia da memória* (VEGA, 2018). O corpo de Zurita embalado e coberto por terra se associava aos corpos que posteriormente seriam descobertos em Lonquén e assim essas imagens seriam uma representação ou “um documento irreal de acontecimentos reais” (KAY, 2008, n.p).

De modo semelhante a *La Portada* de Carlos Leppe, em *Tentativa Artaud*, Ronald Kay também utiliza sacos plásticos transparentes e terra, a qual tenta imobilizar o corpo dos participantes à medida em que os cobre (imagem 50). Outro ponto de convergência entre os artistas é a utilização de equipamentos tecnológicos

de vídeo, visto que, Kay, assim como Leppe, também insere monitores na sua instalação. “O uso das tecnologias, unido ao vínculo entre corpo e espaço são traços característicos dessa obra, traços através dos quais se propõe uma reflexão acerca da crueldade e do terror que imperavam no país” (CHÁVEZ, 212, p. 343).



Imagem 50: Ronald Kay, *Tentativa Artaud*, 1974.

Fonte: (KAY, 2008, p. 49).

Cabe destacar, ainda, a diferenciação entre os processos de cada um dos artistas. Para Leppe, a assepsia era uma condição preliminar e essencial em todo o seu conjunto de obras, a partir disto o artista escolhia criteriosamente os materiais que comporiam cada um de seus projetos, sempre prezando por um ambiente esterilizado e asséptico, o que remetia a um ambiente hospitalar e seus desafios a fim de evitar quaisquer contaminações.

Ao passo que, para Barrio e Kay o processo era distinto. Uma vez que as obras de Barrio eram compostas por materiais orgânicos altamente infecciosos como sangue, saliva, unhas, urina, excrementos, ossos e carne de animais, papel higiênico,

absorventes, dejetos, entre outros itens que despertam repulsa. A poética de Barrio ignora totalmente a obsessão coletiva – e compulsiva, no caso de Leppe – por limpeza e higiene, recusando-se a deixar que os costumes sociais ligados ao nojo e à contaminação ditassem a escolha de seus materiais ou os ambientes dos quais emergia a sua arte (CALIRMAN, 2013, P. 88).

Na produção de Ronald Kay também não havia a preocupação com a esterilidade dos espaços e nem dos materiais como havia em Leppe, entretanto também não havia a predileção pela visceralidade e pela imundície presente nas *trouxas* de Barrio, uma vez que o único material orgânico utilizado foi a terra espalhada no corpo de Zurita. O que confirma o distanciamento da assepsia de Leppe é o contato direto e despreocupado que os participantes tinham com a terra. Outro ponto que o afasta de Leppe é a aplicação do teatro da crueldade, que afetava o público através de ações perturbadoras, onde os limites daquilo que era comumente palatável eram ultrapassados. Em contrapartida, o que aproxima Ronald Kay de Leppe é o caráter codificado de sua obra, por mais que o artista realizasse uma denúncia acerca do autoritarismo vigente, a mesma não se manifestava de maneira óbvia e aberta, devido à imensa estrutura de vigilância e de censura. Talvez a produção de Ronald Kay poderia ser colocada no intervalo entre Leppe e Barrio.

Sala de Espera é uma exposição que explora a necessidade de transformar o modo de produzir arte através da inserção dos produtos industrializados e *El Título* propõe um contraponto ao caráter tecnológico com a inserção dos sacos de terra. O uso dos recursos tecnológicos não se restringe aos monitores, aos videocassetes e ao retroprojetor, mas estende-se às luzes fluorescentes que permeiam todo o espaço expositivo. Destaca-se, sobretudo, o letreiro de neon que veicula o título da exposição e encontra-se presente na instalação *El Título*, terceira e última instalação que compõe a exposição, a qual será analisada a seguir.

3.3.3 El Título

A terceira instalação de *Sala de Espera* chama-se *El Título* e era composta por um televisor feito artesanalmente de barro e palha, cujo interior abrigava uma

estatueta da *Virgen del Carmen*, lírios e uma iluminação que simulava uma auréola angelical; um televisor sintonizado no canal estatal *Televisión Nacional de Chile* (TVN), que transmitia aleatoriamente programas populares, destacando-se o momento em que o Papa João Paulo II estava realizando a leitura de um documento, no entanto as falas do Papa eram inaudíveis pois o televisor estava no mudo. Finalmente, pendendo do teto, havia o título da exposição *Sala de Espera* escrito em um letreiro luminoso de neon.

No chão, sobre uma toalha branca cheia de terra¹⁵⁵, ficava a reprodução mimética do televisor feito manualmente de barro e palha. Na verdade, tratava-se, da carcaça de um antigo televisor, o qual foi coberto com uma massa de barro e palha. A estrutura deste televisor reaproveitado é emblemática, pois trata-se da estrutura do primeiro modelo a ser fabricado no Chile (MELLADO, 2019, p. 17). Como já mencionei, dentro do monitor de barro havia uma estatueta da *Virgen del Carmen* acompanhada de flores e luzinhas de natal que, de tão amarelas que se assimilavam à chama de velas, constituindo-se em um santuário ou em uma espécie de capelinha. O monitor e os elementos abrigados em seu interior se constituem em uma escultura, a qual Leppe batizou de *La Televisión Latinoamericana*, e que funciona como um elemento de inserção geográfica que extrapola o caso chileno, nacional, expandindo-se para o contexto cultural latino-americano.

No mapa da exposição (Imagem 39) este monitor de barro está identificado como *Monitor animita*. As *animitas* são elementos que fazem parte da religiosidade popular do Chile e são pequenos templos ou capelinhas portáteis que servem para exercitar a religiosidade no culto à vida e, em especial, à morte, sendo uma espécie de lembrança daqueles/as que partiram precocemente (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 2021). Nesta perspectiva, pode-se dizer que a *animita* possui diversas relações com os sacos plásticos, pois além de estar localizada ao lado deles, ela era feita de terra, o mesmo material que estava dentro dos sacos, e representava os corpos dos desaparecidos. Assim, esta relação pode remeter a uma referência às mortes precoces daqueles que foram torturados e assassinados pelo regime. O folclorista Oreste Plath (2008) afirmou que as *animitas* são símbolos muito importantes para o povo chileno e a sua utilização muitas vezes serve para homenagear pessoas

¹⁵⁵ A terra encontra-se bem delimitada ao espaço da toalha, não contaminando o restante do ambiente expositivo.

processadas e julgadas por delitos não cometidos, lembrando e celebrando as vítimas de uma injustiça.

Reconhecer que as *animitas* prestam homenagem aqueles que foram injustamente penalizados confirma a possibilidade de associação deste objeto com aqueles que foram executados pela ditadura. Assim, segundo Agosín, as *animitas* cumprem com uma função política de denúncia, sendo um modo de prestar

um reconhecimento e uma homenagem às vítimas da ditadura de Pinochet, [elas] denunciam a violência traumática ou a morte, as quais foram logo esquecidas no período pós-ditatorial. Essa violência a que nos referimos é aquela que, por um lado, originou a condição de “presos-desaparecidos”, os mortos pela ditadura, cuja identidade foi confiscada e negada; e por outro lado, ao trauma sofrido pelas vítimas sobreviventes que persiste na era pós-ditadura (AGOSÍN, 1999 apud SCHÜRCH, 2013, p. 142, tradução minha)¹⁵⁶.

No interior das *animitas* é comum haver santas, flores, velas e fotografias, cada elemento com um simbolismo imbuído em si, que muitas vezes é de caráter místico e político. Como evidencia Oreste Plath (2008, p. 77): “As flores da *animita* não se sequearão e nem as velas se apagarão enquanto a justiça não castigar os culpados”. Ao mesmo tempo em que possuem uma função ritualística de experimentar a religiosidade e a espiritualidade, também há uma marcada função política, que muitas vezes está dissociada da religiosidade, sendo bastante utilizada por ativistas engajados na luta pelos direitos humanos na reivindicação de justiça pelos que foram covardemente assassinados durante a ditadura militar, bem como para chamar a atenção para os crimes negligenciados cometidos pelo Estado naquele período.

No trabalho de Leppe, a questão religiosa é enfatizada pela presença iluminada de *Virgen del Carmen* dentro da *animita*. A sua figura é peça fundamental na obra e possui um forte apelo maternal e nacionalista, uma vez que, durante o período de independência a santa foi coroada como a padroeira do Chile. *Virgen del Carmen* foi condecorada por General Bernardo O’Higgins, seu fiel devoto, como Patrona do Exército Chileno, pois acreditava-se que a vitória independentista foi alcançada devido

¹⁵⁶ Conforme o texto original: “[...] un reconocimiento y homenaje a las víctimas de la violencia de la dictadura de Pinochet, denuncia de la violencia traumática o de muerte y luego la del olvido en la post-dictadura. Esa violencia que estamos refiriendo es aquella que, por un lado, originó la condición de detenidos-desaparecidos, los muertos de la dictadura, cuya identidad fue confiscada y negada; y, por otro, al trauma sufrido por las víctimas sobrevivientes que persiste en la era post-dictadura” (AGOSÍN, 1999 apud SCHÜRCH, 2013, p. 142).

à intervenção da santa no combate (GUTIÉRREZ, 2013, p. 187). *Virgen del Carmen* é invocada como *Reina y Madre, Patrona y Generala Jurada de las Fuerzas Armadas y de Orden*, sendo, portanto, a protetora da nação.



Imagem 51: Carlos Leppe, Monitor de animita, *fragmento da instalação El Título*, 1980.

Fonte: (MELLADO, 2019 p. 18).

Apesar de *Virgen del Carmen* ser a Patrona do Exército desde 1817 foi durante a ditadura militar que sua imagem foi amplamente utilizada com fins simbólicos e, sobretudo, políticos. A santa era vista como “guia espiritual e como protetora das forças armadas, da ditadura e até mesmo de Pinochet, salvando-lhe a vida milagrosamente no atentado sofrido em 1986” (BARELLI, 2014, p. 9). Nota-se, então, que lhe foi atribuída a função de atuar como protetora do governo – sobretudo da ditadura¹⁵⁷ –, das Forças Armadas e do povo chileno, possuindo uma função quase que maternal. Deste modo, *Virgen del Carmen* dialoga com as repetidas imagens da mãe do artista presentes na exposição, associando-se às questões de instinto e, conseqüentemente, de proteção materna. A maternidade aqui presente não se restringe à relação biográfica entre mãe e filho, mas possui uma polissemia, sendo aplicada em diversos outros contextos. A presença materna na obra de Leppe se constitui “em sua forma biográfica, religiosa ou pública, propõe uma saída de amparo

¹⁵⁷ A utilização de santas ou figuras religiosas não é uma exclusividade da ditadura chilena. Semelhante caso ocorreu durante a ditadura militar brasileira, quando a imagem de Nossa Senhora Aparecida foi amplamente usada com fins políticos, assim como ocorreu com a imagem de Nossa Senhora de Fátima, que foi apropriada pelo regime salazarista em Portugal.

ante os acontecimentos violentos do contexto ditatorial, o qual se constitui, a propósito, como o triunfo de um regime patriarcal” (BUSTOS, 2018, p. 28).

Ao lado da *animita*, encontra-se um televisor real sobre um pedestal branco. Ao colocar o televisor em cima do pedestal e a sua reprodução artesanal de barro no chão o artista inverte a ordem tradicional de exposição dos materiais. Enquanto o objeto industrializado encontra-se sobre o pedestal, o qual geralmente sustenta as tradicionais esculturas feitas à mão; o objeto artesanal feito manualmente está disposto no chão sobre uma toalha, um modo expositivo bastante contemporâneo aplicado em um elemento artesanal, que comumente estaria sobre o pedestal na posição de escultura. O artista propõe uma inversão nos métodos expositivos, pois o pedestal em sua aplicação mais clássica serve para isolar o objeto escultural do restante do espaço expositivo (KRAUSS, 2001, p. 67), propondo uma diferenciação entre obra e espaço e atribuindo ao objeto artístico um lugar de destaque em meio ao restante do ambiente. Por outro lado, ao colocar o televisor sobre um pedestal o artista está isolando esse objeto do restante dos elementos que compõem a instalação, ao mesmo tempo em que ele propõe uma interação com a *animita*.

Apoiada sobre o pedestal, em posição de destaque, a televisão está sintonizada no canal estatal, o qual transmite o Papa João Paulo II realizando a leitura de um documento, entretanto não é possível escutar a sua voz, pois a televisão estava com o volume configurado no mudo. Na época da exposição, os televisores já estavam consolidados como importantes meios de comunicação e de informação no país. Portanto, a utilização de um televisor com o volume silenciado propõe uma relação indireta com o caráter censório e repressor do governo ditatorial, bem como faz menção aos televisores que se encontram em salas de espera de consultórios médicos, que geralmente funcionam apenas imagneticamente pois estão com o volume no mudo para não gerar interferências que possam atrapalhar o ambiente.

Apesar do silenciamento se relacionar com as políticas de censura e de controle da mídia, o televisor estava sintonizado no canal estatal *Televisión Nacional de Chile*, TVN, que estava sob o rígido controle dos militares. Deste modo, esse televisor pode ser pensado como um dispositivo de contextualização social e popular na obra, destacando-se como um meio de comunicação regulado e censurado pelo Estado, cumprindo com o propósito de desinformar e distrair a população, abafando as práticas criminosas de sequestro, tortura e assassinato cometidas pela ditadura.

Naquele momento, a TVN cumpria com os propósitos propagandísticos do regime ao veicular a sua ideologia e ocultar a verdade. Assim, Leppe destaca o caráter ideológico que a televisão possui, evidenciando também a sua capacidade de vincular virtualmente vários espectadores ao mesmo tempo por meio de imagens eletrônicas, fluidas e mutáveis, que alegam recriar a realidade enquanto sustentam e fomentam as relações de poder (MACCHIAVELLO, 2010, p. 340). O monitor atua igualmente como suporte artístico que veicula a imagem desejada pelo artista, ao mesmo tempo que possui uma carga conceitual, crítica e política.

Ao colocar lado a lado o discurso papal televisionado com a *animita*, o artista contrapõe duas maneiras de exercer a religiosidade: de um lado está a *animita* com a estatueta da *Virgen del Carmen*, que se destaca como uma maneira tradicional e popular de exercer a espiritualidade, sendo compreendida como uma maneira vivaz de exercer a “religiosidade popular frente à fria modernidade da representação religiosa televisionada” (MELLADO, 2019, p. 21). De algum modo, o artista propõe a reflexão sobre a maneira partir da qual a televisão alterava toda a tradição religiosa, ritualística e folclórica, substituindo o objeto e a presença por uma imagem virtual, televisionada, que apagava o calor do ritual religioso, tornando-o impessoal e distante.

Na data da exposição, João Paulo II estava na liderança da Igreja Católica há apenas dois anos, entretanto a sua postura como Papa já exercia significativa influência na política internacional. Desde a irrupção da ditadura, em 1973, a Igreja Católica do Chile exerceu um importante papel na defesa dos direitos humanos. O Papa João Paulo II iniciou seu pontificado afirmando que “não se pode buscar o bem através da violência” (RICCARDI, 2016, p. 288). Se não é possível fazer o bem através da violência, as atrocidades cometidas pelas ditaduras seriam sempre injustificáveis, mesmo que se afirmassem como uma alternativa temporária, que atuaria em prol da população como um caminho para a restituição da ordem democrática. Diante disso, nenhuma circunstância justificaria a violência, sobretudo a violência estatal.

Em 1987, o Papa João Paulo II realizou a primeira visita de um chefe supremo da Igreja Católica ao Chile. A viagem apostólica que também passou pela Argentina e pelo Uruguai, foi marcada por diversas controvérsias. A presença do Papa no Chile causou repercussão na opinião pública nacional e estrangeira, pois, tratava-se de uma visita particularmente relevante e inusitada. Posto que, dos países visitados, apenas o Chile se mantinha como uma ditadura. Assim, a visita poderia ser considerada como

um ato de complacência com o regime, ou até mesmo uma legitimação papal da ditadura (RICCARDI, 2016).

O que corroborava com essas hipóteses é que o Papa João Paulo II e Augusto Pinochet tiveram uma reunião privada no *Palácio de La Moneda*, a qual resultou em uma série de fotografias do pontífice ao lado do ditador na sacada do Palácio cumprimentando a multidão que os esperava na praça. Na verdade, o Papa João Paulo II caíra em uma armadilha que ficou conhecida como *Balconazo*. O pontífice tecia duras críticas ao governo de Pinochet e não queria de nenhum modo ser avistado ao seu lado para que não soasse como uma aprovação/legitimação da ditadura. Entretanto, ao sair da sala de reunião os funcionários do governo fizeram uma emboscada e dirigiram Pinochet e a sua santidade diretamente para uma porta coberta com uma cortina preta, a qual foi rapidamente aberta, descortinando a sacada que dava diretamente para uma acalorada multidão que se reunia na praça (NASSAU, 2018). Catatônico, com Pinochet ao seu lado, o papa rapidamente abençoou a população e voltou para dentro do Palácio com um semblante visivelmente descontente com a armação. Apesar de ter realizado uma reunião com Pinochet enquanto Chefe de Estado, o Papa João Paulo II também se encontrou com militantes políticos da oposição e realizou discursos nos quais abençoava as populações marginalizadas e aqueles que foram vítimas da violência estatal.

Apesar da armadilha e da especulação que contornavam a visita do Pontífice, foi no ano seguinte, em 1988, que ocorreu o plebiscito nacional que oficializou o retorno da democracia e, conseqüentemente, o fim da ditadura pinochetista. O secretário particular do Papa João Paulo II, Estanislao Dziwisz, declarou em 2009 que no encontro com Pinochet o papa havia rogado-lhe pela construção de um governo democrático, de modo que o seu principal compromisso durante a viagem foi com a negociação pelo reestabelecimento da ordem democrática (NASSAU, 2018).

Voltando à mostra de Carlos Leppe, logo acima do monitor que transmite a imagem do papa está o título da exposição escrito com tubos de neon branco. Este letreiro faz referência às lâmpadas fluorescentes dispostas pelas paredes e pelo chão do espaço expositivo a fim de delinear a área das instalações. As luzes extremamente brancas exalavam um ambiente hospitalar, uma sala cirúrgica, um necrotério, um escritório ou uma sala de espera, como indica o próprio nome da exposição. A

claridade excessiva apontava se tratar de um local que exigisse atenção, que não deixasse nada se perder ou passar despercebido. Nelly Richard propõe que:

O neon exhibe tudo aquilo suscetível de ser ocultado pela sombra. Expõe tudo à vista. [Ele é uma] Fonte de emissão linear de luz, contra a emissão pontual da lâmpada incandescente. O neon denuncia o que geralmente é encoberto, complacientemente, pelas lâmpadas incandescentes (RICHARD, 1977, p. 16, tradução minha)¹⁵⁸.

A luz branca ilumina todos os elementos de maneira uniforme, conferindo objetividade e realidade, uma vez que esse tipo de iluminação não distorce ou altera a cor dos objetos iluminados. A iluminação branca de alta intensidade cria um ambiente impessoal, proporcionando atenção e foco. Enquanto a luz amarela, incandescente, é uma luz quente, que proporciona conforto, criando um ambiente aconchegante. A impessoalidade e a frieza das luzes brancas podem ser associadas à masculinidade, ao papel social do sujeito masculino. Assim, as lâmpadas fluorescentes tubulares podem remeter à condição masculina do artista devido ao seu formato fálico que, ao assumir uma identidade que tensiona o masculino e o feminino, projeta essa masculinidade essencialista no ambiente, dissociando-a do seu corpo e da sua identidade em permanente devir. Há a necessidade, portanto, de projetar a sua masculinidade em algum elemento exterior, fora de seu corpo. Por isso, nota-se:

a projeção de sua condição masculina em objetos de conotação fálica. Objetos substitutivos como os cactos, os cilindros de polietileno, os tubos luminosos de neon, etc... o masculino, em formas sempre duras e eretas. Os cactos seccionados remetem, na obra *Exit Box* à mutilação, e conseqüentemente, à castração (RICHARD, 1977, p. 14, tradução minha)¹⁵⁹.

O artista busca um permanente tensionamento/reconstrução entre o masculino e o feminino, de modo que ele propõe a ejeção da masculinidade falocêntrica e essencialista de seu corpo. Assim, os tubos de neon também funcionam como uma

¹⁵⁸ Conforme o texto original: "El neón exhibe todo aquella susceptible de ser ocultado por la sombra. Expone todo a la vista. Fuente de emisión lineal de luz, contra la emisión puntual de las ampollitas. El neón denuncia lo que general mente encubre, complacientemente, la luz de ampollitas" (RICHARD, 1977, p. 16).

¹⁵⁹ Conforme o texto original: "la proyección de su condición masculina, en objetos de connotación fálica. Objetos sustitutivos como el cactus, los cilindros de polietileno rellenos, los tubos luminosos, etc.. Lo masculino, en formas siempre duras y erectas. Los cactus seccionados remiten, en *Exit Box* a la mutilación, y consecuentemente a la castración" (RICHARD, 1977, p. 14).

metáfora das identidades sociais, do corpo, do falo e iluminam questões que vão mais adiante. A exposição, além de ser perpassada por lâmpadas fluorescentes, também é perpassada pelos seus cabos elétricos de alimentação, os quais estão à vista e permeiam todo o ambiente expositivo. Para Cristián Huneeus os cabos elétricos funcionam como

O convulso sistema nervoso do indivíduo exposto à intolerável experiência dos limites que se exterioriza na fiação à mostra dos tubos de neon que iluminam mais de um trabalho. A rede elétrica aparece como o sistema nervoso da sociedade que emite e recebe ordens de ação e repressão que são condicionantes do comportamento (HUNEEUS, 1977, p. 26, tradução minha)¹⁶⁰.

O corpo do artista e a fiação elétrica são colocados em paralelo através da ideia de um sistema nervoso. A tensão dos cabos elétricos reflete a tensão do corpo do artista, que é constantemente levado ao limite físico em suas ações. O autor prossegue sugerindo uma associação entre o trauma interno e o coletivo, evidenciando que, na obra de Leppe, não há uma fronteira que os delimite.



Imagem 52: Carlos Leppe, *vistas da instalação El Título*, 1980, *Galería Sur*.

Fonte: (MELLADO, 2019).

¹⁶⁰ Conforme o texto original: “El convulso sistema nervoso del individuo expuesto a la intolerable experiencia límite se exterioriza en la cablería descubierta de los tubos de neón que iluminan más de un trabajo. La red eléctrica aparece como el sistema nervoso de la sociedad que emite y recibe órdenes de acción y represión condicionantes del comportamiento” (HUNEEUS, 1977, p. 26).

O título *Sala de Espera* escrito em tubos de neon unifica as três instalações através tanto do título da exposição quanto das lâmpadas que atravessam toda a sala. A presença da *animita* que abriga a imagem de *Virgen del Carmen* apresenta diversas referências à maternidade, as quais também se associam ao nacionalismo.

Sala de Espera foi uma grande exposição que realizou diversas citações de obras anteriores, contemplando de maneira bastante ampla os temas que conduzem o trabalho de Carlos Leppe desde o início de sua carreira. À medida que reconstituiu obras e temas essenciais para o artista, a exposição também trouxe novos elementos, como o uso da tecnologia, destacando-se os televisores, que substituíram a presença física do artista, propondo uma presença virtual televisionada, que é possível de se replicar infinitamente. A narrativa biográfica de Leppe se amplifica simbolicamente de modo que os motivos pessoais se tornam políticos, uma vez que para o artista o pessoal e o político eram indissociáveis, sempre se atravessavam e se complementavam. Essa exposição discutiu de modo perspicaz noções como identidade, corpo, biografia, política e espaço, assim como as suas relações. A magnitude e a grandiosidade de *Sala de Espera* serviram como propulsoras para a produção de obras futuras, visto que o artista dá continuidade aos temas ali abordados, assim como apresenta novamente em outras instalações fragmentos/elementos que estiveram presentes na referida mostra.

3.4 El Objeto de la movida, 1982

No ano de 1982 Leppe foi convidado por Nelly Richard para participar de uma exposição coletiva que aconteceria na *Galería Sur* no mês de abril. A mostra foi intitulada de *Con/Textos* e contava com a participação dos artistas Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, Virginia Errázuriz, Francisco Brugnoli, entre outros/as. Essa exposição propunha uma dinâmica entre as obras de arte da *Escena de Avanzada* e textos teóricos, fazendo uma interrelação entre texto legível e texto visível (MACCHIAVELLO, 2011, p. 90), ao mesmo tempo que salientava o viés colaborativo entre artistas e teóricos da *Escena de Avanzada* na produção de obras que diluem as rígidas fronteiras entre a prática e a teoria através de saberes

interdisciplinares. *Con/Textos* reuniu diversos artistas que participariam posteriormente da XII Bienal de Paris, de modo que essa exposição pode ser compreendida como uma amostra do que seria apresentado em solo europeu.

Leppe participou da mostra com a instalação *El objeto de la movida*, formada por dezesseis fotografias *polaroid* dispostas sobre uma chapa de latão oxidado, que estava encostada em uma parede na posição vertical. No vão entre a parede e a chapa de latão o artista colocou um recipiente de louça que continha terra e uma pequena planta definhando devido à falta de água. Em frente à chapa, havia uma estrutura construída com madeira de demolição e, em seu interior se encontrava um televisor sintonizado em um canal sem sinal. Sobre a tela da televisão, Leppe colou uma fotografia *polaroid*. O único registro remanescente dessa instalação é a fotografia da chapa de latão com as polaroids que estavam nela fixadas (Imagem 53).



Imagem 53: Carlos Leppe, *El Objeto de la Movida*, dezesseis fotografias polaroid sobre chapa de alumínio, 1982.

Fonte: <http://carlosleppe.cl/1982-el-objeto-de-la-movida-instalacion/> acesso em 18 de set de 2022.

No topo da chapa de latão enferrujada, consta a frase *Cita a ciegas*, encontro às cegas, escrita ferozmente com giz branco. Logo abaixo da inscrição, estão dispostos os autorretratos de Leppe em *polaroid*. Na primeira fotografia da série de autorretratos pode se observar o artista cuidadosamente passando batom vermelho em seus lábios. Na segunda *polaroid*, Leppe está no centro do enquadramento, com um semblante sério e com os lábios bem pintados de vermelho, encarando fixamente o obturador. A partir da quinta fotografia percebemos que o batom está levemente borrado, extrapolando o contorno dos lábios. Na sequência, a cada imagem que sucede, percebemos que o batom aparece, propositalmente, cada vez mais borrado e o seu rosto, consecutivamente, cada vez mais vermelho. Da décima primeira foto em diante o seu rosto inteiro aparece coberto de batom vermelho e o seu corpo passa a adquirir certo movimento. Assim, o artista progressivamente sai do centro da fotografia, dando a impressão de estar se debatendo. Nas duas últimas *polaroids* que compõem a série o artista está com a mão direita cobrindo parte de sua boca, como se ele estivesse se contorcendo em uma tentativa de tapar a boca, calando-se.

O rosto coberto de batom vermelho pode ser visto como uma máscara, que camufla a sua real identidade através de uma feminilidade culturalmente simbolizada pelo batom vermelho. À medida que as imagens avançam, surge um sentimento cada vez maior de pânico e tormenta que são ativados pelo comportamento do artista frente à câmera, assim a sua feminilidade vai revelando cenas de violência pessoal e política (SHAIKEWITZ, 2021, p. 32). O batom, símbolo de feminilidade e sensualidade, agora se transformou em um símbolo de violência e de atrocidade, uma vez que ele passa a remeter ao sangue que escorre do corpo torturado e violentado pelo regime militar.

Ao observar atentamente os autorretratos, percebe-se uma imagem borrada em preto e branco ao fundo do artista, ao olhar com atenção percebemos alguns homens em pé vestindo roupas escuras e formais, como se estivessem em uma espécie de reunião. A imagem de Leppe está sobreposta a uma fotografia do artista alemão Joseph Beuys, a obra em questão data de 1973 e foi intitulada como *Demokratie ist lustig* (MELLADO, LEIVA, COVARRUBIAS, 2017), que pode ser entendida como *A democracia é divertida* (imagem 54). A escolha desta obra de Beuys para figurar atrás de Leppe é totalmente política, levando em consideração o título que a obra possui e o contexto no qual ela foi produzida.

Joseph Beuys além de artista, atuou desde 1961 como professor na *Kunstakademie Düsseldorf*. O seu trabalho nessa instituição foi marcado por diversas controvérsias. O artista tinha um posicionamento político muito forte, ele acreditava na arte e na educação como ferramentas revolucionárias e, portanto, incentivava os alunos a participarem das mais variadas mobilizações, o que não agradava alguns de seus colegas de departamento e sobretudo a diretoria da instituição. Apesar do descontentamento, Beuys atuou normalmente ministrando aulas e realizando seminários, até que em 1972 emergiu um problema que acarretou no seu desligamento. Naquele ano, a *Kunstakademie* decidiu limitar o número de estudantes que poderiam participar de sua aula, Beuys considerou a decisão antidemocrática e então se reuniu com seus alunos para protestar e reivindicar acesso irrestrito à educação como um todo (BAHIA, 2016). Durante a manifestação de Beuys e de sua turma, a polícia foi acionada para retirar os manifestantes do prédio, e a fotografia em questão registra justamente este momento de expulsão. Esta fotografia foi capturada por Ernst Nanninga. O artista pode ser visto no centro da imagem, usando chapéu de feltro como de costume, no seu rosto observa-se um sorriso sarcástico, de quem está debochando da situação. Logo atrás dele estão seus alunos, no entorno há diversos policiais que os cercam. Este protesto culminou na sua demissão no dia seguinte.



Imagem 54: Joseph Beuys, *Demokratie ist lustig*, 1973, 75cm x 114cm, MoMA

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/76818> acesso dia 18 de set. de 2022.

No ano seguinte, Beuys decidiu transferir a imagem fotografada para uma tela de serigrafia, realizando uma tiragem de 80 exemplares. Sobre as serigrafias o artista escreveu a próprio punho a frase *Demokratie ist lustig*, tornando a situação ainda mais provocante com essa frase que ironiza a situação. Apesar de Beuys se destacar como um artista cuja linha de trabalho dialoga com os ativismos, com a luta pela democracia e reivindica um sistema educacional aberto, é importante salientar a sua posição e sua atuação política durante a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945).

Logo no início da guerra, Beuys se alistou à Juventude Hitlerista e desempenhou, voluntariamente, a função de piloto da *Luftwaffe Wehrmacht*, a força aérea nazista. O artista serviu durante três anos ao exército do eixo, até que no ano de 1944 ele sofreu um acidente de avião, acontecimento que o fez abandonar as forças armadas. Entretanto, de acordo com Peter Riegel (2021), biógrafo de Beuys, mesmo depois de deixar o exército o artista manteve estreitas relações com diversos militares e empresários nazistas. Além disso, quando Beuys falava sobre o *III Reich* a sua visão se apresentava deturpada da realidade, pois ele falava como se fosse uma mera discussão filosófica e não como a atrocidade que indiscutivelmente foi. Independentemente desse passado perverso, Beuys foi um dos fundadores do Partido Verde na Alemanha, tendo realizado, ao longo dos anos, diversos discursos enfatizando a importância da democracia, por mais contraditório que possa parecer.

Carlos Leppe foi fortemente influenciado por artistas da arte conceitual e da performance, em particular pela obra de Beuys e de Wolf Vostell. A presença da fotografia *Demokratie ist lustig* no fundo dos autorretratos corrobora com esta afirmação, mas ainda há outra relação possível. Em 1972, data da manifestação na universidade, a Alemanha estava dividida em Alemanha Oriental e Alemanha Ocidental, sendo que essa última vivia – desde 1949 – uma democracia capitalista sob a tutela dos países aliados. A universidade que Beuys lecionava estava situada na cidade de Düsseldorf, na Alemanha Ocidental e, conseqüentemente, estava em um regime democrático; não obstante, a repressão ao protesto estudantil mostrou que, mesmo em uma democracia os protestos poderiam continuar sendo arbitrariamente reprimidos. Nesse mesmo período, o Chile vivia sob um regime ditatorial, no qual os militares tolhiam todo e qualquer ato de protesto ou de resistência. Apesar dos países viverem em regimes distintos pode-se perceber que a

repressão pode continuar existindo ocasionalmente mesmo em regimes democráticos, ainda que em níveis drasticamente menores do que nas ditaduras.

A inserção da fotografia de Beuys permite a comparação entre as formas de governo – democrática e ditatorial – a fim de propor uma reflexão, salientando que mesmo com uma mudança de regime as manifestações poderiam continuar sob o risco de serem reprimidas devido ao seu caráter subversivo e a sua potencialidade revolucionária. Ao escrever sobre a serigrafia que *a democracia é divertida*, Beuys faz uma provocação, apontando a postura antidemocrática e restritiva da instituição ao restringir o número de alunos, problematizando também a liberdade e os limites da democracia. Ambos os artistas ironizam e problematizam os regimes políticos de seus respectivos países. De maneira sarcástica, Joseph Beuys colocou em xeque a liberdade que supostamente deveria existir em uma sociedade democrática, apresentando a democracia de forma paradoxal através de uma liberdade que pode ser reprimida e controlada a qualquer momento. Carlos Leppe, por sua vez, realizou denúncias acerca da brutal violência perpetrada pelo regime pinochetista, que criou um sistema de repressão para conter barbaramente qualquer movimento ou manifestação de insurgência. Assim, ao mesmo tempo que se problematizava a democracia, pode-se concluir que apenas em uma democracia é possível realizar manifestações, ainda que as mesmas sejam por vezes refreadas e terminem sendo *democraticamente* reprimidas e censuradas.

3.5 La Biennale de Paris, 1982

A exposição *Con/Textos*, da qual participou *El objeto de la movida*, foi uma espécie de mostra experimental, que adiantava ideias e imagens daquilo que seria exposto pelos artistas chilenos no final daquele ano de 1982 na XII Bienal de Paris. Havia bastante expectativa quanto à participação dos artistas chilenos na exposição, uma vez que o país não enviava representantes desde a deposição de Salvador Allende. Foram quatro edições sem a participação de artistas chilenos. Essa longa ausência suscitava curiosidade acerca do que se produzia no Chile arrasado pelo regime militar. No entanto, aparentemente, as obras enviadas não atingiram o teor de

denúncia esperado pois, devido ao seu caráter ultracodificado, as denúncias e críticas ao regime não foram compreendidas pelo público.

A participação dos artistas chilenos na mostra parisiense ocorreu de maneira extra-oficial, não sendo comissionada pelo governo de Pinochet, uma vez que “as relações diplomáticas entre a Bienal – em seu caráter de encontro entre países – e o Governo do Chile foram suspensas desde a interrupção da democracia em 1973” (URRUTIA, 2022, p. 91). A posição crítica da Bienal de Paris frente ao regime chileno evidenciava o seu compromisso com a democracia e refletia o posicionamento de diversos artistas franceses em outras situações semelhantes¹⁶¹. Com as relações bilaterais cortadas, as negociações para o envio das obras ocorreram diretamente entre o curador da bienal Georges Boudaille e Nelly Richard, que decidiram fazer uma seleção independente que permitisse a participação irrestrita tanto de artistas que permaneciam no Chile, quanto de artistas que se exilaram em outros países. A decisão de realizar uma seleção por fora do concurso oficial, sem envolver o governo chileno, também pode ser percebida como uma estratégia a fim de permitir que os artistas se expressassem de maneira mais livre e autônoma, já que não teriam que passar pelo crivo da censura.

Sob a responsabilidade de Nelly Richard, a seleção da comitiva privilegiou os artistas cuja produção era de vertente experimental e conceitual, sobretudo aqueles que ela própria agrupara como *Escena de Avanzada*. Participaram da XII Bienal de Paris nomes de como Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, o coletivo C.A.D.A., Marcela Serrano, Virgínia Errázuriz, Juan Domingos D’Ávila, entre outro/as. O recorte artístico de Richard foi realizado com a intenção de revelar e promover a arte produzida pela neovanguarda chilena, no entanto a produção foi considerada pouco atraente e pouco impactante.

¹⁶¹ O compromisso dos artistas franceses com a democracia também se estendeu à situação política brasileira. De modo que ano a ano de 1969 diante das arbitrariedades da ditadura militar brasileira e, sobretudo da promulgação do AI-5, o grupo de artistas que representaria a França se recusou a participar da X Bienal de São Paulo como uma forma de protesto à repressão. Uma “multidão em Paris concordou entusiasticamente com um boicote em solidariedade aos artistas brasileiros que estavam vivendo e trabalhando sob censura: a França não participaria da X Bienal de São Paulo” (CALIRMAN, 2013, p. 15). Nesse ano de 1969 o Chile ainda era uma democracia e, de acordo com Carla Macchiavello (2013) os artistas chilenos também aderiram ao boicote à X Bienal e suspenderam o envio de obras por diversas edições da bienal. O boicote à X Bienal de São Paulo se estendeu a outros países, de modo que pelo menos 80% dos artistas convidados se recusaram a participar (CALIRMAN, *ibidem*).

O grupo de artistas escolhido, apesar de possuir um posicionamento contrário ao regime, não expressava sua visão política de modo aberto e nem uniforme, uma vez que cada um abordava o tema de acordo com o seu método de trabalho e com as suas convicções particulares. Além disso, deve-se evidenciar que a codificação e a não-obviedade permitia que “a *Avanzada* pudesse circular suas obras pelos espaços oficiais porque os espectadores desconheciam a verdadeira singularidade de suas práticas, e assim o seu potencial político” (URRUTIA, 2022, p. 98). Não se trata de uma produção artística militante ou de protesto, uma vez que a sua crítica política encontra-se inserida sutilmente, de maneira metafórica, sendo necessária uma leitura atenta e contextualizada para lograr a sua decodificação. Além de não corresponderem ao impacto político esperado¹⁶², as artes “*avanzadas*” apresentadas pela comitiva de Richard foram consideradas, em nível internacional, como “obsoletas e provincianas” (MACCHIAVELLO, 2011, p. 90). Ao invés de serem percebidos como *avanzados*, foram percebidos como retrógrados, uma vez que, aos olhos dos críticos europeus, as práticas conceituais estavam em declínio, sendo ofuscadas pelo gradativo retorno da pintura.

Na Europa, a década de 1980 ficou marcada como a reascensão da pintura através da produção de artistas da Transvanguarda italiana e do Neoexpressionismo. As obras desses artistas pintores foram amplamente legitimadas pelo crítico de arte Achille Bonito Oliva. O resgate da pintura questionava o recente predomínio das produções artísticas conceituais e minimalistas, e propunha uma reativação do fazer manual, invocando elementos da memória e do passado associados à dramaticidade da matéria pictórica através de espessas camadas de tinta e da inserção de diversos elementos materiais através de *collage*. À medida que as obras da comitiva chilena foram taxadas de ultrapassadas pelos agentes do contexto artístico europeu, pode-se notar um julgamento, uma tentativa de reestabelecer a soberania europeia no que concerne à tradição e à produção artística. Essa situação evidenciava a existência de uma geopolítica do conhecimento e da arte, que determinava uma hierarquia na

¹⁶² A expectativa que o público da bienal e a crítica de arte tinham talvez se aproximasse da instalação apresentada em 1972 pelo *Collectif Denúncia*, a qual faz uma clara denúncia à tortura e à violação dos direitos humanos nas ditaduras latino-americanas. Além disso, a obra ainda era composta por pinturas, o que também atendia aos anseios e aos requisitos plásticos daquele momento que era o retorno à pintura, o qual foi impulsionado pela transvanguarda italiana e pelo neoexpressionismo alemão.

produção dos saberes, explicitando a permanência da colonialidade no sistema artístico e epistemológico.

A insatisfação e o julgamento descontextualizado das obras apresentadas mostram as investidas europeias em (re)colonizar as subjetividades e as artes visuais latino-americanas. Não bastava a dominação ditatorial que influenciava e interferia, direta ou indiretamente, na arte, ela ainda teria que estar submetida também à aprovação da crítica e do público europeu? Ao que parece, a expectativa que os estrangeiros tinham em conhecer a arte chilena do período ditatorial era ver obras que reproduzissem o cenário político do país através dos ditames e das linguagens artísticas em voga na Europa,

O anseio dos europeus por uma arte militante, política com uma marcada posição antiditadura, engajada em realizar protestos e denúncias, ignorava a realidade da censura e da repressão que violentava o Chile. Além disso, ainda desconsideravam as estratégias artísticas de codificação adotadas, as quais viabilizavam a exposição dos trabalhos frente a um risco iminente de repressão. Entretanto, a possibilidade de expor as obras no exterior evidentemente atiçava nos artistas a tentação em produzir uma arte de denúncia direta e aberta, apresentando obras não tão codificadas e metafóricas, porém a hipercodificação dos enunciados é uma característica imprescindível para a *Escena de Avanzada*. Conforme já foi mencionado, a codificação é uma das partes mais importantes e significativas daquela produção, pois foi através dela que as obras sobreviveram àquele período. Portanto, seria incoerente se os artistas apresentassem trabalhos que postulassem denúncias de forma óbvia. Não há como dissociar a hipercodificação do período ditatorial, sobretudo quando se fala da *Escena de Avanzada*. De acordo com Nelly Richard:

Querer restituir clareza – o que pedem estes circuitos internacionais – equivale geralmente a obrigar a arte à denotatividade de uma mensagem que só deveria expressar o sintoma histórico. Essa leitura externa esgota sua curiosidade na carga de informação documental das obras, na carga referencial de seu testemunho sociopolítico, menosprezando aquela dimensão que lhes é, no entanto, constitutiva: a do jogo dos signos que essas práticas idealizam, não somente como recurso de sobrevivência, sob as condições repressivas do autoritarismo militar, mas também como tática de resistência frente às hegemonias do significado, impostas pela cultura partidária, quando procura traduzir e reduzir as práticas da arte crítica a um simples realismo da contingência (RICHARD, 2002, p. 21).

Nesta passagem, Richard justifica a hipercodificação que compõe as produções da *Escena de Avanzada*, a autora mostra que a restituição da *clareza* implicaria na alteração e na perda do sentido da obra, uma vez o ciframento é uma condição que permite a circulação das obras frente ao cerceamento ideológico promovido pelo regime. No entanto, o ciframento não atuava somente como recurso de sobrevivência das obras, mas como parte integrante, carregada de significados ambíguos e subjacentes e que, portanto, não poderiam ser desconsiderados ou menosprezados a uma mera estratégia de linguagem. Ademais, tornar o significado da obra evidente desprezaria toda a questão estética e formal que as obras apresentavam, desconsideraria também o longo processo de desenvolvimento do espectador na interpretação e na fruição das obras, uma vez que a sua compreensão seria quase que *imediata*. Tornar a sua mensagem mais didática poderia resumir a obra a um documento histórico, ignorando todas as estratégias de enunciação política adotadas pelos/as artistas em seus projetos.

A hipercodificação das obras impediu uma ampla compreensão de seu significado por parte do público, de modo que as críticas ao regime não foram facilmente captadas. Assim, a participação chilena na XII Bienal de Paris foi duas vezes não-oficial, como indica Camila Urrutía (2022, p. 96): não-oficial enquanto envio governamental e não-oficial enquanto representantes da antitidatura no Chile.

A Transvanguarda Italiana e o Neoexpressionismo se distanciaram da impessoalidade associada à arte conceitual, de modo que esses artistas resgataram, através da pintura, os temas biográficos e de memória, muitas vezes associados a questões políticas. Para isso, empregavam pinceladas rápidas e violentas acompanhadas de sentimento e dramaticidade, sendo realizadas através de pinceladas espessas, carregadas de tinta. Apesar da frustração por parte dos europeus, as obras apresentadas por Leppe na Bienal de Paris iam de encontro com as temáticas em voga. Porém, é importante ressaltar que a sua produção não se concentrava no âmbito da pintura. Na verdade, a única proposta artística não tradicional incluída na Bienal foi a performance de Carlos Leppe, a qual foi anunciada na França através de um contexto heroico, pois afirmava-se que o artista propunha a defesa – e concepção – de uma nova geografia corporal (MACHIAVELLO, 2011, p. 82). O restante dos artistas chilenos apresentou obras relacionadas à fotografia, sendo esta uma solicitação da própria Nelly Richard.

A ação corporal que Leppe apresentou na bienal aconteceu fora do espaço expositivo tradicional e se concentrou nos banheiros do *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. A performance *Mambo número 8* contou com a participação do artista Juan Domingo d'Ávila e do ex-pugilista Manuel Cárdenas, que participaram como coadjuvantes. Essa obra é extensamente descrita por Juan Mellado, Mariaris Leiva e Catherina Covarrubias (2017) no site dedicado ao artista.

O banheiro estava dividido em duas áreas, separando os mictórios dos lavatórios. Foi na área dos mictórios que Leppe executou a maior parte de sua performance. No chão estavam dispostos diversos objetos que o artista utilizou, como: um prato esmaltado branco com um sabonete dentro, uma torta com cobertura vermelha cristalizada que possuía um ponto de chantilly no centro arrematado por uma cereja em seu topo, um rádio toca-fitas, uma lâmina e creme de barbear e, por fim, uma certa quantidade de terra que formava um pequeno monte, no seu cume havia uma escultura da Virgem Maria (Imagem 55).



Imagem 55: Carlos Leppe, *Mambo número 8*, 1982, *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*.

Fonte: <http://carlosleppe.cl/1982-epreuve-dartiste-accion/> acesso em 19 de set. de 2022.

O monte de terra operava como uma maquete que “aludia ao *Cerro de San Cristóbal*¹⁶³, que se encontra na região central de Santiago, sendo este um elemento que se repetira em várias ações ao largo da carreira do artista” (LEIVA, COVARRUBIAS, 2017, p. 43). Na área dos lavatórios estavam Juan Domingo d’Ávila e Manuel Cárdenas posicionados nas pias do banheiro, lavando e enxaguando incansavelmente diversas peças de roupa até o fim da performance de Leppe.

Com o cabelo minuciosamente modelado com brilhantina e vestindo um terno preto, extremamente masculino e formal, Leppe adentra aos banheiros do museu carregando uma maleta executiva, da qual o artista retirou os objetos dispostos no chão. Posicionado em pé, ante ao público, ele permanece estático por alguns momentos, até que empunha um papel e inicia um discurso em tom sarcástico. Carla Macchiavello (2011, p. 92) afirma que se tratava de um relato no qual o artista narrava a sua travessia pela Cordilheira dos Andes, utilizando diversas gírias e falando alto como se imitasse um vendedor ambulante.

Findo o discurso, o artista desnuda-se da roupa viril que vestia e começa a afeitar o corpo com a lâmina de barbear realizando movimentos propositalmente bruscos e desorientados, de modo que os pelos fossem raspados de maneira irregular, arrancando tufo de pelo. Em seguida, o artista maquia o rosto de maneira extravagante e veste um traje burlesco de vedete (Imagem 56 e 57), composto por um sutiã, calcinha de cetim com lantejoulas e uma coroa de penas coloridas. A grandiosa coroa de penas que o artista ostentava sobre a cabeça era composta nas cores vermelha, branca e azul, assim como a sua maquiagem, que segue nas mesmas cores, através do batom vermelho e sombra azul para os olhos. O trio de cores que compõe a maquiagem e as plumas da coroa faz referência às cores pátrias que constituem a bandeira do Chile e, coincidentemente também as da França; ou seja, do país de origem do artista e do país que sediava a bienal, respectivamente.

¹⁶³ O *Cerro de San Cristóbal* encontra-se no interior do maior parque da região metropolitana. O seu cume proporciona uma vista panorâmica da cidade de Santiago, onde há um amplo espaço de convivência, que possui uma monumental estátua branca da *Virgen María*, que, do alto da colina, abençoa e protege a cidade.



Imagem 56: Carlos Leppe, *Mambo número 8*, 1982, performance, *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*.

Fonte: <http://carlosleppe.cl/1982-epruve-dartista-accion/> acesso em 19 de set. de 2022.

Trajado como uma vedete, o artista dá *play* no rádio toca-fitas e começa a dançar o animado *Mambo número 8*, música de Pérez-Prado, famoso cantor e compositor cubano¹⁶⁴. Travestido, o artista traz referências da vida noturna e boêmia, invocando a personagem da diva de cabaré que realiza espetáculos de dança e cantoria para um público majoritariamente masculino. A figura da *vedette*¹⁶⁵

¹⁶⁴ Assim, as cores utilizadas na coroa e na maquiagem também fazem referência às cores presentes na bandeira cubana.

¹⁶⁵ A figura da *vedette* tem profunda relação com a cidade de Paris, uma vez que as *vedettes* são originárias de sua bohemia, mais especificamente do antigo *cabaret Moulin Rouge*.

representa a objetificação da mulher e do seu corpo, uma vez que ela performa para o deleite dos homens, que a sexualizam, de modo que as vedetes se tornaram um símbolo sexual. Ao mesmo tempo, a *vedette* é considerada um símbolo de liberação sexual feminino, pois ela exerce a propriedade e o empoderamento do próprio corpo, reclamando a autonomia de sua expressividade e demandando direitos às mulheres.



Imagem 57: Carlos Leppe, *Épreuve d'artiste*, 1982, performance, *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*.

Fonte: <http://carlosleppe.cl/1982-epreuve-dartiste-accion/> acesso em 19 de set. de 2022.

Travestido como uma *vedette*, o artista dançou o *Mambo número 8* até a sua completa exaustão, quando em uma cadeira. Uma vez sentado, Leppe devorou ferozmente a fatia da torta que estava no chão ao seu lado. Após tragar a torta o artista faz diversos movimentos com os dedos dentro da boca a fim de provocar vômito. Enquanto regurgitava, Leppe entonava o hino nacional chileno através de algumas de suas estrofes, assim, fragmentos do hino se intercalavam com o som de suas golfadas (Imagem 58 e 59). A associação do hino nacional com o ato de regurgitar constitui-se

em um ultraje aos valores nacionais, os quais naquele momento representavam o regime ditatorial.



Imagem 58: Carlos Leppe, *Épreuve d'artiste*, 1982, performance, *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*.

Fonte: (WILLIAMSON, 2014).

Imagem 59: Carlos Leppe, *Épreuve d'artiste*, 1982, performance, *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*.

Fonte: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-65821.html> acesso em 19 de set. de 2022.

Após vomitar a torta e cantarolar o hino nacional, o artista começa a se arrastar pelo chão, neste momento era reproduzida através do rádio a canção *El día que me quieras*¹⁶⁶ do cantor de tango Carlos Gardel, no entanto a versão veiculada da música está sendo cantada por sua mãe, Catalina Arroyo. Por fim, o artista continua se arrastando pelo chão até sair do banheiro e chegar nos corredores do museu, local

¹⁶⁶ No ano de 1981 Leppe apresentou uma ação corporal cujo nome é *El día que me quieras*, nesta ação o artista utiliza elementos de *Las Cantatrices*, como a fotografia do artista criança junto de sua mãe e a televisão na qual Catalina Arroyo narra passagens da vida de Leppe. *El día que me quieras* foi uma ação que se relacionava intimamente às questões da maternidade e abordava profundamente a relação entre Leppe e sua mãe.

onde esmaeceu e caiu no chão, demonstrando completa exaustão o artista fica ali imóvel por alguns instantes até encerrar a performance (imagem 60).



Imagem 60: Carlos Leppe, *Épreuve d'artiste*, 1982, performance, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Fonte: <http://carlosleppe.cl/1980-sala-de-espera/> acesso em 07 de dez. de 2021.

Mambo número 8 foi um divisor de águas na carreira de Leppe, pois com essa obra o artista se distanciou dos ambientes esterilizados e assépticos que caracterizavam a sua produção, aproximando-se da escatologia. Neste trabalho, o artista explorou uma corpulência abjeta e visceral, experimentando o próprio corpo e seus fluídos mais repugnantes. Aqui, é difícil de encontrar a contenção formal ou o aprisionamento do corpo e a higiene que caracterizaram as suas obras anteriores. Os fluídos corporais são amplamente explorados, rompendo com assepsia que isolava os elementos orgânicos para evitar contaminação, como a terra ensacada em *Sala de Espera*. O artista não só se aproxima da imundícia como faz contato direto com ela ao provocar vômito e arrastar-se no chão do banheiro do museu e de seus corredores.

O vômito não se restringia ao ato asqueroso em si, uma vez que podia ser entendido através de sentidos metafóricos com potencial político subversivo. A simultaneidade do vômito com a entonação do hino leva a entender que o artista não está vomitando apenas a matéria armazenada no seu estômago, de modo que o

vômito se associa ao nacional. Então, além da torta, Leppe regurgitou todo um conjunto de imundícies que estavam associadas ao nacional, em um momento no qual o nacional/nacionalismo era sinônimo da ditadura militar. Assim, o vômito pode ser compreendido como um ato de limpeza e de purificação do corpo e da nação, expurgando a imundície que usurpou e violentou o país.

Carla Macchiavello (2011, p. 93) faz outra associação que se aproxima dos comentários sobre colonialidade feitos por Richard anos após a exposição: “durante a sua performance, Leppe vomitou mais do que apenas um pedaço de torta. Mas uma série de estereótipos a respeito da América Latina que foram expulsados pelo artista e deixados [no museu] como um presente”. Assim, pode-se pensar que nesta obra há a intenção de questionar as estruturas de poder que regem o sistema da arte, o qual obedece e dissemina tendências europeizantes e eurocêntricas. Ao tensionar a colonialidade, o artista problematiza a estereotipação das identidades nacionais a fim de proleptizá-las enquanto identidades plurais e autônomas. Leppe não apenas evidencia os estereótipos criados e disseminados pela leitura eurocêntrica da América Latina como ele os performa de maneira satírica através de uma espécie de paródia:

Leppe foi convidado a atuar, mas o que apresentou foram estereótipos da América Latina produzidos pelo “outro” europeu (e por extensão, “ocidental”), enquanto a travesti de Leppe mudava de gêneros, se colocava diferentes máscaras conectadas com a América Latina como se fossem uma prótese ou maquiagem, desde a sua marginalidade e pobreza (o vendedor ambulante, o imigrante pobre), até o seu *histrionismo* barroco e música baseada em tambores; ou, ao menos, a versão estereotipada da música latino-americana exemplificada pelo mambo de Pérez Prado, uma versão de música cubana de salão reconhecidamente “latina” (MACCHIAVELLO, 2011, p. 437, tradução minha)¹⁶⁷.

Leppe incorpora uma latinidade exagerada a fim de ridicularizar o estereótipo, deixando-o ainda mais exótico e ironizando as leituras eurocêntricas da América Latina. O artista faz provocações e evidencia outras e novas formas de exercer

¹⁶⁷ Conforme o texto original: “Leppe had been invited to perform, yet what he re-presented were stereotypes of Latin America produced by a European (and by extension “Western”) other. As Leppe’s transvestite changed genders, he took up and put on different masks connected to Latin America like a prosthesis or make-up, from its marginality and poverty (the ambulant seller, the poor immigrant), to its baroque histrionics and drum-based music. Or at least, the stereotypical version of Latin American music as exemplified by Pérez Prado’s mambo, a ballroom version of Cuban music and a recognizable “Latin” tune” (MACCHIAVELLO, 2011, p. 437).

controle na lógica metrópole/colônia, salientando principalmente a colonização cultural que permeia o sistema artístico. Essas provocações se mostram pertinentes à medida que foram publicados textos críticos, os quais argumentavam que as obras dos artistas chilenos eram – de acordo com o contexto europeu – anacrônicas e seguiam uma moda/tendência colonial, sendo consideradas como um *déjà vu* (RICHARD, 1986, p. 91) de movimentos artísticos europeus que, naquele momento, já haviam sido ultrapassados e superados.

Ao realizar a performance no banheiro masculino, Leppe ressignifica este ambiente patricarcal e heteronormativo a fim de reordenar os rígidos códigos da masculinidade através do exercício da ambiguidade de gênero. Joseph Shaikewitz (2021) afirma que a ação de Leppe transforma o espaço – e o imaginário – do banheiro masculino, que se constitui em um local onde os comportamentos masculinos são codificados e ensaiados; assim, o artista propõe uma metamorfose, uma expulsão e uma derrota aos papéis de gênero essencialistas, tradicionalmente compreendidos como fixos e imutáveis. A ação de Leppe expõe o banheiro masculino, torna-o público, desconstrói as barreiras que se erigem dentro dele e altera a política do olhar neste ambiente, pois o artista exhibe a sua intimidade para o público. O banheiro, assim como a sala de espera, é um lugar de trânsito, um lugar público, entretanto, o banheiro fornece privacidade através das cabines, sendo um local onde se exerce a intimidade através das funções fisiológicas de excreção e micção. A privacidade pelas cabines também serve para esconder a prática de sexualidades desviantes, muitas vezes secretas, praticadas no sigilo. Assim, os banheiros são, ao mesmo tempo, lugares de trânsito e de encontros eróticos fortuitos.

A escolha dos banheiros para realizar a performance ainda pode ser associada à condição da marginalidade, sexual ou não, uma vez que o banheiro público é considerado um local sujo e abjeto no qual são depositados os excrementos, os resíduos, que são a parte humana mais repugnante. Essa marginalidade está colocada em relação aos locais limpos e esterilizados, mas também, pode-se compreender como uma marginalidade em relação às salas de exposições oficiais do museu. A partir deste paralelo, o banheiro seria o local mais adequado conceitualmente para expor uma arte experimental, marginalizada e periférica, enquanto as telas dos europeus estavam grandiosamente penduradas nas paredes das salas de exposição.

Nelly Richard argumenta que:

A escolha do banheiro masculino como cenário para apresentar o seu trabalho na seção *performance* da Bienal de Paris (1982), também aponta para a marginalidade de uma arte que ingressa dentro do marco de competição internacional sob o modo da discriminação, o banheiro [se apresenta] como um lugar que sobra [que se exclui] dos espaços da mostra consagrados pelo Museu e como reverso cultural, justifica-se na correspondência que estabelece com o sujeito de uma desclassificação de identidade (RICHARD, 1986, p. 151, tradução minha)¹⁶⁸.

Nota-se, portanto, que o local foi escolhido para a realização da performance se deu por sua potencialidade simbólica e política. Apesar da ação apresentada na referida bienal ter sido bastante repercutida e comentada pelo público, a passagem por Paris rendeu mais uma obra.

Alguns dias antes da inauguração da XII Bienal de Paris Carlos Leppe se reuniu com Juan Domingo D'Ávila e Manuel Cárdenas para realizar um ensaio fotográfico, do qual Leppe selecionaria fotos para transformar em um cartão postal que seria distribuído ao público durante a bienal. O fotógrafo australiano John Lethbridge retratou-os em um quarto de hotel, Leppe, D'Ávila e Cárdenas estavam sentados na cama, escorados em uma parede revestida com um papel de parede ornamentado. O cartão postal continha informações acerca da obra, como o título, o ano de realização, a edição da bienal e o nome daqueles que participaram da ação (Imagem 61).

O postal distribuído retratava Leppe ao centro da fotografia sem camiseta e com o rosto maquiado; ao lado direito, de bigode e vestindo uma regata branca está Manuel Cárdenas; e, do lado esquerdo, está Juan Domingo D'Ávila sem camiseta. Nesta fotografia Leppe se apresenta com o rosto maquiado da mesma forma que executou a sua performance *Mambo número 8*. Juan Domingo D'Ávila e Manuel Cárdenas desempenhavam visualmente os papéis de gênero de maneira tradicional, embora seja possível observar certa afetação através das linhas fisionômicas delicadas de Juan D'Ávila. Diferentemente, Manuel Cárdenas desempenhava o papel

¹⁶⁸ Conforme o texto original: "La elección del baño de hombres como escenario donde presentar su trabajo en la sección "performance" de la Bienal de París (1982), también apunta a la marginalidad de un arte que ingresa dentro del marco de competencia internacional bajo el modo de la discriminación; el baño como lugar restado de los espacios de muestra consagrados por el Museo y como reverso cultural, se justifica en la correspondencia que establece con el sujeto de una desclasificación de identidad" (RICHARD, 1986, p. 151).

de um homem viril, másculo, que usa bigode e ostenta um corpo relativamente forte e torneado, o qual é resultado dos muitos anos em que Cárdenas competiu profissionalmente como pugilista, fato que intensifica a sua virilidade, uma vez que o boxe é um esporte agressivo que corrobora e fortalece o essencialismo dos papéis do gênero masculino. Ao centro da imagem, Leppe figura maquiado, travestido, subvertendo e ridicularizando os papéis de gênero tradicionais que estão ao seu redor, inclusive dos sujeitos gays, que obedecem e replicam os códigos de gênero essencialistas, auxiliando na manutenção da normatividade.



Imagem 61: *Carlos Leppe, Épreuve d'artiste, Leppe, Cárdenas, Dávila, 1982.*

Fonte: <http://carlosleppe.cl/1980-sala-de-espera/> acesso em 07 de dez. de 2021.

Nesta imagem podemos observar, ainda, que os três indivíduos se portam de distintas maneiras, Manuel Cárdenas exala uma masculinidade viril e heterossexual, Juan D'Ávila mesmo mantendo os padrões de gênero masculinos dá indícios de sua homossexualidade através de seus traços delicados e da ausência de capilaridade em seu torso e em seu rosto, enquanto Leppe transgride os padrões binários ao travestir-se com o uso de maquiagem. Na fotografia há a justaposição de três distintas identidades sexuais e de gênero a fim de estabelecer um diálogo e uma comparação

que problematiza a noção de *normalidade* sexo-genérica que se erige através da heterossexualidade compulsória e das convenções binárias do masculino e do feminino. Através da paródia de gênero, Leppe coloca em xeque as identidades e os binarismos a fim de desconstruir aquilo que é socialmente considerado *normal* ou *natural* para os corpos. Assim, o artista desconstrói de maneira performática – em ambos os sentidos do termo – o sexo *original* e *verdadeiro* que se estrutura sobre a dicotomia do masculino/feminino. Leppe desestabiliza o regime binário por meio dos travestismos e das paródias de gênero e propõe a desconstrução do masculino e do feminino a fim de criar espaços para novos corpos e subjetividades que não se encaixam nos binarismos. Judith Butler argumenta que

A perda das regras de gênero multiplicaria diversas configurações de gênero, desestabilizaria a identidade substantiva e privaria as narrações naturalizadoras da heterossexualidade obrigatória de seus protagonistas essenciais: *homem* e *mulher* (BUTLER, 2007, p. 284).

Nesta perspectiva de Butler, Leppe assume uma identidade de gênero transgressora em meio ao padrão que o circunda, tanto na fotografia – personificado em Cárdenas e D'Ávila – quanto na sociedade heterocisnormativa. Principalmente porque se trata de três homens oriundos de uma cultura machista que teve nos últimos anos uma expansão considerável.

O corpo é o principal suporte artístico na trajetória de Leppe e, como foi visto nas obras abordadas, é através dele que o artista tensiona os regimes epistemológicos visuais de gênero, os aspectos da sua biografia, da questão política e cultural durante o regime militar. O corpo se associa a diversos outros elementos que constituem e constroem sua obra, tais como: as maquiagens, as roupas femininas, os objetos tecnológicos como televisores, videocassetes, projetores de imagem, e também objetos e ferramentas do âmbito hospitalar como o fórceps, o gesso de atadura e os curativos. Em contraposição aos objetos industrializados e artificiais, o artista também usa de forma recorrente a terra como material orgânico em sua obra. A performatividade de Leppe, associada a todos esses elementos, invoca significados que podem ser sintetizados em dois pontos: o biográfico e o político, os quais se ramificam em diversos subtemas. O biográfico e o político podem ser considerados os temas mais importantes de sua produção e a fronteira entre eles se mostra bastante permeável, uma vez que as questões biográficas se refletem nas

questões políticas e vice-versa. *Lo personal es político*¹⁶⁹ e, de igual modo, *lo político también es personal*, uma vez que dentro da esfera pessoal também existem as relações de poder, a partir das quais se reivindicam direitos políticos, sociais, sendo a partir de onde se exerce resistência.

Resistência política contra a ditadura militar que torturava o país e seus cidadãos. Resistência contra a normatização e contra as imposições dos papéis de gênero essencialistas, os quais também eram difundidos pela ditadura através de seu viés patriarcal e disciplinar disseminando, impondo e normatizando os padrões de gênero, corpo e sexo a nível nacional. A transgressão aos papéis de gênero socialmente estabelecidos, o trânsito constante entre o masculino e o feminino apesar de serem explícitos e se constituírem em uma de suas principais marcas ao longo da carreira, não eram assimilados como fenômenos políticos que promovessem subversão ao regime militar. Na verdade, o travestismo foi compreendido e analisado sobretudo devido ao seu impacto visual, que era alcançado com a exagerada teatralidade e com as paródias de gênero, que foram o ponto central de sua obra, constituindo-se como o elemento mais observado e captado pelo público.

O travestismo captava todas as atenções devido ao seu caráter inovador, exótico, bem como à sua imagem vistosa e atrativa, de modo que foi percebido não como fenômeno de caráter político engajado na luta identitária, mas através de um teor teatral, dramático e por vezes até humorístico ou satírico. A magnitude da imagem travesti auxiliou a dissimular e a codificar ainda mais as mensagens, uma vez que a potência visual do travestismo inebriava o espectador. O travestismo fascinava e, portanto, dirigia a leitura da obra, assumindo um lugar de destaque que auxiliava na dissimulação e na codificação das mensagens. Assim, as críticas políticas e as denúncias de violação dos direitos humanos além de estarem codificadas através das metáforas e das elipses também estavam ofuscadas pelo brilho das performances de travestimento empreendidas por Leppe. A função desempenhada pelo travestismo é

¹⁶⁹ Utilizo o termo em espanhol pois para mim é neste idioma que ele possui sentido, visto que o conheci por meio de ativistas em meu intercâmbio na *Universidad del Salvador*, na cidade de Buenos Aires, no ano de 2012. *Lo político es personal* é um slogan feminista que foi universalmente disseminado durante a década de 1970 e que continua sendo muito utilizado nas lutas feministas, antirracistas, por ativistas trans e inclusive por movimentos estudantis.

ampla, e atende desde as reivindicações dos direitos identitários e sexuais, como também auxilia na camuflagem das mensagens subversivas.

Os primeiros anos do regime foram os mais violentos uma vez que qualquer indício de oposição, de resistência ou de questionamento político seria punido com severidade. Neste sentido, a hipercodificação das obras permitiu a disseminação de uma obra com mensagens de resistência e de oposição, mesmo sob um contexto de extrema vigilância e censura. O caminho da redemocratização, iniciado em 1988 com o plebiscito, permitiu que os artistas abordassem a situação política do país de modo mais direto e objetivo, sem a necessidade de usar mensagens extremamente codificadas, como o fizeram os artistas da *Escena de Avanzada*.

O processo de transição para democracia significou uma abertura política e cultural que permitiu e impulsionou o surgimento de obras de arte explicitamente políticas, críticas e transgressoras que realizavam as mais diversas denúncias às práticas do regime e que inseriam a luta identitária como uma importante demanda para a redemocratização efetiva. A liberdade suscitada pela transição rumo à democracia permitiu que os artistas saíssem do circuito alternativo das galerias e ocupassem outros espaços públicos, como das ruas para reivindicar liberdade de expressão e inúmeros direitos que foram historicamente negados. Como veremos no próximo capítulo, no qual *Las Yeguas del Apocalipsis* exploram o seu corpo e os espaços públicos como zonas de resistência política na luta pela redemocratização, bem como situam os dissidentes sexuais e de gênero como sujeitos políticos em estratégias de resistência para afirmar e exigir o seu lugar na luta antiditatorial.

4 **Las yeguas del apocalipsis:** quando o corpo travestido reivindica o seu lugar político na luta pela redemocratização

O coletivo artístico *Las Yeguas del Apocalipsis*, formado pelos artistas chilenos Pedro Mardones Lemebel (1952 – 2015) e Francisco Casas Silva (1959), iniciou sua atuação no final do ano 1987 e durou até o ano de 1993. Apesar do coletivo ter se dissipado em 1993 os artistas seguiram realizando ações e intervenções pontuais em instituições culturais até o final da década de 1990. As primeiras atividades do coletivo aconteceram durante os preparativos do Plebiscito Nacional de 1988, que decidiu pelo retorno gradual da democracia. Assim, a produção de *Las Yeguas del Apocalipsis* se desenvolveu nos últimos anos da repressiva ditadura pinochetista. A sua obra é profundamente marcada pelo processo de transição e de redemocratização do país, uma vez que esses eventos possibilitaram o ressurgimento da liberdade de expressão. Casas e Lemebel exploraram o corpo e as suas relações com a cidade e com a política de maneira provocativa e subversiva.

Apesar do processo de transição ter representado uma importante abertura política e cultural, o aparelho de censura e repressão continuou ativo – ainda que de maneira mais comedida – até os últimos dias do regime. Neste contexto, mesmo com as restrições remanescentes a dupla conseguiu burlar a estrutura de controle para realizar diversas performances e intervenções em locais públicos, galerias de arte e em centros culturais nacionais e estrangeiros. O surgimento do coletivo no marco do período de transição política atende "à urgência de ocupar o espaço público, lugar que era necessário criticar" (BAUTISTA, 2018, p. 136) e tensionar, pois os espaços públicos historicamente reproduzem, impõem e disseminam as normas identitárias e de gênero que sustentam a sociedade heteropatriarcal. Desta forma, tratava-se de retomar e ressignificar o ambiente público, militarizado, sendo esta uma estratégia para desconstruir a sua estrutura de vigilância e repressão.

As intervenções artístico-políticas de *Las Yeguas del Apocalipsis* se destacaram pelo engajamento com os movimentos de resistência contra a ditadura militar, pela inclusão dos homossexuais e travestis na luta pela redemocratização do país e pelo reconhecimento político desses indivíduos. O coletivo ainda pregava o respeito aos direitos humanos e reivindicava direitos historicamente negados a homossexuais e travestis, assim como construía um discurso de luta anticolonial e

anti-imperialista. Além disso, o duo se destacou “através de uma retórica *apocalíptica*” sendo “um dos primeiros grupos artísticos que visibilizou – e dessa maneira politizou – a crise da aids na América Latina” (VÉLEZ, 2019, p. 96). A produção do coletivo destaca-se pela intenção de desestabilizar a autoridade e as imposições do regime, assim como pelas propostas arrojadas que desestruturavam as normas canônicas que regiam não apenas o sistema da arte mas também o sistema binário masculino e feminino.

A relevância das intervenções e da força política de *Las Yeguas del Apocalipsis* permanece atual e está sendo reinterpretada e renovada desde 2019 pelo coletivo *La Yeguada Latinoamericana*. Trata-se de um grupo dinâmico de corpos afeminados que marcham pelas ruas de Santiago com rabos de cavalo pendurados na bunda a fim de questionar os regimes disciplinares da política, do poder e dos corpos. As novas *yeguas* atacam e subvertem as instituições do Estado que são complacentes com os crimes do período ditatorial, dessa forma as artistas celebram a memória das vítimas e reivindicam justiça. Mais do que reivindicar justiça ao passado, o coletivo busca exigir justiça para o tempo presente, expondo os novos dispositivos de controle estatal, moral e religioso evidenciando a ilusão de liberdade e democracia através de práticas de rebeldia¹⁷⁰.

4.1 O nascimento de *Los Jinetes del Apocalipsis* e o parto de *Las Yeguas del Apocalipsis*

O nome *Las Yeguas del Apocalipsis* escolhido pela dupla não é um nome ingênuo, uma vez que ele foi estrategicamente pensado para provocar e perturbar a ordem heterocisnormativa. Inicialmente os artistas propuseram o nome do coletivo como *Los Jinetes del Apocalipsis*¹⁷¹, no entanto, após a sua primeira aparição nos

¹⁷⁰ O projeto de *La Yeguada Latinoamericana* é discutido de maneira mais aprofundada por María Laura Gutierrez e Camila Arbuét Osuna (2020) e os objetivos do coletivo são apresentados através do *Comunicado La Yeguada Latinoamericana*, disponível em <https://artishockrevista.com/2019/12/10/comunicado-yeguada-latinoamericana/> acesso em 07 de jul. de 2023.

¹⁷¹ *Los Jinetes del Apocalipsis*, ou Cavaleiros do Apocalipsis em português, são os quatro personagens bíblicos presentes no Livro Apocalipse ou Revelações, cuja autoria acredita-se ser do Apóstolo João.

eventos do *Matucana*¹⁷² o público os nomeou *parodicamente* de *Las Yeguas del Apocalipsis* pois os artistas eram homossexuais (ALLER, 2011, p. 100) e, em geral, se apresentavam travestidos. Foi através deste último nome que o grupo assumiu a carreira e se popularizou. As performances e intervenções de Francisco Casas e Pedro Lemebel em eventos públicos aconteceram a partir dos anos 1988, antes disso os artistas realizavam apresentações esporádicas em festivais *underground* de música *punk*.

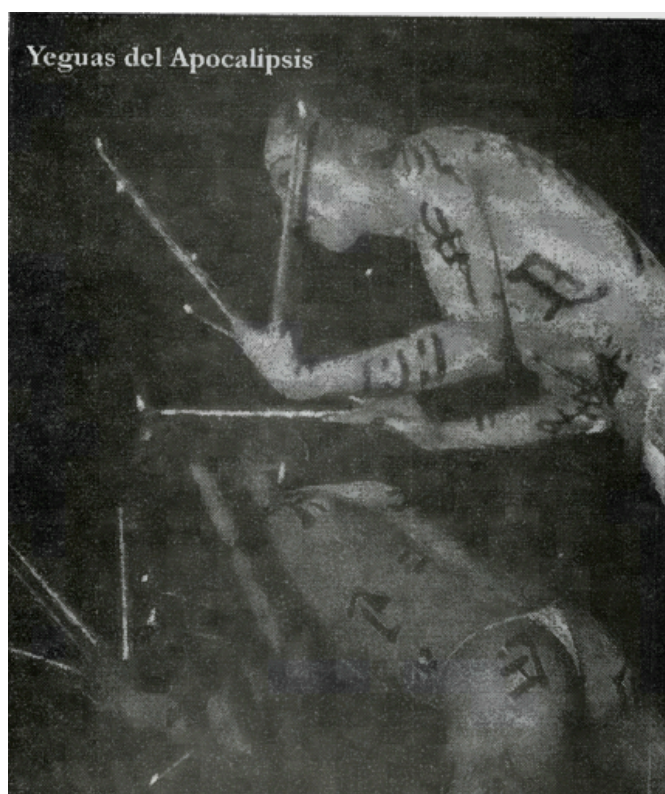


Imagem 62: Las Yeguas del Apocalipsis, performance Matucana, c. 1987.

Fonte: (ALLER, 2011, p. 101).

Yegua é um termo espanhol que denotativamente significa égua, no entanto, *yegua* é um termo que também possui um sentido pejorativo de xingamento. *Yegua*, de acordo com Fernanda Carvajal (2011, p. 14), “possui um ‘resíduo traumático’ que retorna e opera nos usos latino-americanos do termo, onde *yegua* designa tanto a mulher exuberante, como a mulher vulgar, ou mesmo o homossexual”. Então, a

¹⁷² De acordo com o próprio Francisco Casas (2004, p. 118) O *Garage Matucana* foi espaço alternativo da contracultura santiaguina, e destacou-se como um “Centro de eventos clandestinos que funcionou em uma garagem de automóveis localizada na rua Matucana. Neste lugar onde floresceu a contracultura chilena, o mentor foi Jordi Lloret, poeta autodidata.”

expressão *yegua* é utilizada pelo coletivo para subverter o sentido pejorativo que foi criado socialmente ao redor da palavra, de modo que a dupla de artistas se apropriou deste xingamento e o ressignificou a fim de potencializá-lo em benefício dos injuriados. *Yegua* é uma expressão potente, cuja “operação desloca, para não dizer *inverte*, a figura masculina-possessiva como sujeito da montaria – dominador – para o traumático vocábulo *égua*, insulto que Lemebel e Casas assumem como nome próprio” (CARVAJAL, 2012, p. 61). Apesar de terem sido nomeados popularmente pelos *punks* como *yeguas* esse batismo não foi em tom pejorativo, mas em tom sarcástico, de subversão às normas, uma vez que suas apresentações ocorriam em espaços que promoviam a contracultura e, portanto, questionavam todos os tipos de tentativa de normatização. Leonardo Aller (2011), guitarrista da banda *punk Dada*, afirma em seu livro sobre o *punk* chileno que:

não nos importava que fossem homossexuais, pelo menos para mim. Eu acredito que nenhum de nós que nos reunimos para tocar ou assistir performances nos importávamos que esses dois *locos* fossem *viados*. Admirávamos a esses *louquinhos* porque se atreviam e estavam lutando junto com aquilo que fazíamos naquele tempo (ALLER, 2011, p. 101, tradução minha)¹⁷³.

A apropriação do xingamento pelos artistas amenizou a sua potência difamatória e pejorativa, assumindo uma condição de autoafirmação e resistência frente às mais variadas formas de repressão heterocisnormativas. Ao ser ressignificado, o termo descontextualiza o xingamento e possibilita “um novo contexto de enunciação” (CARVAJAL, 2011, p. 13). O mesmo processo aconteceu com o termo *queer* nos Estados Unidos e no Reino Unido na década de 1990. Denotativamente *queer* significa estranho, mas o termo também era empregado para ofender e provocar homossexuais. Posteriormente, os injuriados se rebelaram contra as agressões preconceituosas e se apropriaram do termo, alterando o seu sentido e transformando aquilo que era pejorativo em um símbolo de autoafirmação e de resistência. O *queer* se tornou uma estratégia de legitimação política na luta contra às imposições normativas.

¹⁷³ Conforme o texto original: “A nosotros no nos importaba, por lo menos a mí. Yo creo que a nadie de los que nos juntábamos a tocar o a ver esas performances nos importaba que estos dos locos fueran maricones. Admirábamos a estos *loquetes* porque se atravian y estaban luchando junto a todos los que lo hacíamos em esos tempos” (ALLER, 2011, p. 101).

No caso *yeguas*, o termo ainda pode ser associado ao contexto militar, especificamente à cavalaria e, ao utilizar o feminino égua ao invés do masculino cavalo, busca-se desestabilizar a figura dominadora do militar masculino heterossexual, cuja potência se associa à guerra e aos heroicos monumentos equestres. Quando se escuta nome *Las Yeguas del Apocalipsis*, em geral se pensa em um grupo composto por várias pessoas, por várias *yeguas*, mas na verdade o coletivo é formado apenas pelos dois artistas. Entretanto, de acordo com Victor Hugo Robles (2008, p. 30) a ideia original era que *Las Yeguas del Apocalipsis* fosse mais um coletivo propriamente dito do que uma dupla, de modo que Casas e Lemebel convidaram diversos outros artistas e intelectuais para participar; como o diretor executivo da *Corporación chilena de prevención al sida*, Tim Frasca, o performista Vicente Ruiz, o ator Andrés Pavez e o curador de arte Ernesto Muñoz, mas nenhum deles aceitou o convite. Apesar do coletivo ser composto apenas pelos dois artistas, usar o nome *Las Yeguas* – no plural – era uma artimanha de engrandecimento que potencializava o grupo, causando temor e desestabilizando a ordem antecipadamente através da magnitude do próprio nome pois, no plural, *las yeguas* poderiam ser compreendidas como muitas *yeguas*, não se limitando a somente duas.

Neste sentido, a pesquisadora Fernanda Carvajal (2011, p. 13) pontua que o coletivo “executa uma micropolítica de nome ao escolher um nome no plural, que não fixa nem totaliza, mas que multiplica identidades e opera como força mítica no momento de irrupção do duo: ninguém sabe quantas *yeguas* são” exatamente. Pode ser que sejam apenas duas *yeguas*, mas pode ser que sejam inúmeras e incontáveis. O que de fato acontecia, por mais que o coletivo fosse composto apenas pelos dois artistas, eles também representavam outros indivíduos e seus anseios. *Las Yeguas del Apocalipsis* reivindicavam uma série de direitos que eram compartilhados com inúmeros outros indivíduos, como os direitos dos desaparecidos, dos presos políticos e da comunidade homossexual e travesti. Assim, Pedro Lemebel e Francisco Casas “dissolviam [...] seus nomes artísticos para chamar atenção a respeito de uma comunidade muito maior, que sofria determinadas opressões e que a partir delas era necessário se posicionar” (BAUTISTA, 2018, p. 137). Tratava-se de uma luta contra as injustiças e de reivindicação de direitos sociais e políticos, lembrando que a homossexualidade ainda era considerada um delito previsto no Código Penal, uma vez que o artigo que punia a homossexualidade foi derogado no ano de 1999.

O termo e o corpo *yegua* é plural e mutável, sendo aberto a novos atravessamentos e significações através do tensionamento e da desconstrução das identidades. O corpo e o termo injurioso *yegua* não estão estagnados e, portanto, não se encerram em si mesmos. O termo é dinâmico, possui vida, está em constante movimento e possui uma temporalidade aberta que excede à interpelação ou à definição pontual (CARVAJAL, 2011, p. 14). Além disso, a dupla se apropria do apocalipse, fenômeno profético da bíblia, que está associado uma grande e importante revelação, por vezes associada ao fim do mundo, ou, de modo metafórico, ao fim do mundo tal como o conhecemos. O apocalipse poderia ser, então, a mudança de paradigmas de um determinado momento ou sociedade.

A invasão da dupla travestida no espaço público já era considerada por si só uma subversão para o regime e para a sociedade conservadora, assim a presença indesejada da dupla acarretou numa “referência enraizada pelo catolicismo: o apocalipse, que é a invasão por excelência do imaginário padronizado pela religião e pela moral” (VÉLEZ, 2019, p 99). A sua presença contribui para questionar o regime normativo do sistema sexo-gênero, ao desestabilizar a religião e a moral com a inserção pública de corpos dissidentes.

Aqui, o apocalipse se relaciona, então, com o fim do mundo que a sociedade conservadora conhecia, propunha e idealizava. Tratava-se de uma mudança paradigmática que consistia na destruição desse modelo normativo de sociedade, em direção de outras sociedades mais plurais. Além disso, Fernanda Carvajal (2011, p. 14) constata que os artistas “se apropriaram da figura do apocalipse pois, para eles, esta também era uma referência à aids” e à massiva destruição causada pela enfermidade. A doença era entendida pela dupla como um apocalipse – como uma destruição e como o fim de um estilo de vida – que se propagou e vitimou inúmeras pessoas, uma considerável porcentagem dessas vítimas eram homossexuais e travestis. *Las Yeguas del Apocalipsis*, afirma Lemebel (1996, s. p.), “se relacionam com a metáfora da aids que, nesse momento, afetava os homossexuais como uma doença de fim de século, como uma metáfora do apocalipse”. Se a epidemia de HIV era considerada como um dos sinais da chegada do apocalipse, como afirmavam os cristãos conservadores, então a dupla de artistas traria uma provocação ao se transformar nas éguas do fim do mundo (SOUZA, 2017, p. 176).

O que os artistas propunham era um nome e um corpo performativo e transitório, constantemente reinterpretado e ressignificado. O nome encontra-se em devir, ele não é estanque, ele é insubmisso e desobediente, assim como o próprio coletivo artístico. Neste sentido, Pedro Lemebel (1996) confirma a sua potencialidade de proposta, pois o nome do coletivo, por si só, já era a sua maior intervenção.

Aliás, as intervenções de *Las Yeguas del Apocalipsis* possuem um forte apelo crítico e transgressor que se direciona também para o sistema da arte, uma vez que os artistas questionavam as normas que estruturam o sistema de arte hegemônico ocidental. Conforme já mencionado, as ações-intervenções iniciaram em espaços culturais alternativos e foram gradualmente adentrando o circuito artístico através das bordas, ao mesmo tempo que a sua produção também se distanciavam das instituições artísticas oficiais, conquistando e transformando os espaços públicos da cidade em suportes e dispositivos artísticos ideais para a intervenção. Deste modo, a produção do coletivo habitava as margens do sistema artístico institucional, como os espaços culturais alternativos, clandestinos e as ruas de Santiago. Para *Las Yeguas*, o espaço urbano era de vital importância, sendo que a maior parte de suas intervenções aconteciam na rua, espontaneamente¹⁷⁴, sem aviso prévio para não chamar a atenção da estrutura governamental de censura. Ao utilizar o espaço público, os artistas reivindicavam a recuperação “da cidade enquanto um espaço público de debate e discussão” (ÁLVAREZ, 2018, p.15) que gradativamente estava se libertando do autoritarismo e, portanto, deveria ser ocupado pela população.

O trabalho de *Las Yeguas del Apocalipsis* se desenvolve através do corpo dos artistas, através de sua presença ambígua, travestida, na fronteira entre homem-mulher, instalada na cidade e reivindicando o seu próprio espaço e seus direitos, bem como denunciando as violências da ditadura, preconizando o seu fim. O compromisso da dupla se focava no acontecimento, na intervenção. Pedro Lemebel afirma que:

A princípio não sabíamos que fazíamos arte, nem performances, apenas pensávamos que fazíamos expressões corporais. A nossa intenção era fazer gestos públicos de desacato a fim de firmar nossa presença pública. Era como dizer, aqui estamos aqui com todo o disfarce do travestismo e

¹⁷⁴ Essas intervenções espontâneas funcionavam mais como um acontecimento, não havia uma programação que contivesse o dia, a hora ou o local das ações, por isso muitos trabalhos da dupla carecem de registros fotográficos. Nesta perspectiva, o público que assistia a alguma ação de *Las Yeguas* geralmente era surpreendido pelo acontecimento.

da *bataclana*¹⁷⁵ para apontar a partir de uma posição que era a mais perseguida, dentro do mundo homossexual. Escolhemos esse lugar travestidos de mulher para atuar, até porque o nosso discurso sempre foi político, e por isso mesmo o associamos com os direitos humanos e com os presos e desaparecidos (LEMEBEL, 1996, apud ROBLES, 2008, p. 29, tradução minha)¹⁷⁶.

As ações estético-políticas da dupla são herdeiras heterodoxas das poéticas das crises chilenas e latino-americanas, cujas referências vêm de artistas e de movimentos que privilegiavam e exploravam as figuras femininas (ÁLVAREZ, 2018, p. 23). O constante uso do corpo como estratégia para conquistar espaços tem um caráter de acontecimento-intervenção, que pode ser associado à performance. Entretanto,

dizer performance significava tomar uma posição, especialmente entre produtores que, desde a América Latina [e através dela], buscavam criar conceitos próprios a fim de questionar os centros internacionais de arte. *Las Yeguas del Apocalipsis* tiveram uma postura crítica com relação ao sistema artístico, desconfiavam de seus rótulos e modelos de validação, de modo que entravam e saíam taticamente da categoria performance. Tanto assim que não se inscreveram no relato de nenhuma tradição artística ou literária, como tampouco se filiaram em nenhuma corrente artística da época (CARVAJAL, DE LA FUENTE, 2018, n.p, tradução minha)¹⁷⁷.

Percebe-se, então, que os artistas procuravam se distanciar e se rebelar contra as imposições euro-americanocentristas, propondo outros conceitos que tivessem mais sentido para o seu contexto. Entretanto, o termo em questão não era um elemento

¹⁷⁵ O termo *Bataclana* faz referência ao estilo burlesco dos espetáculos musicais parisienses compostos com dançarinas, as quais eram chamadas de *bataclanas*.

¹⁷⁶ Conforme o texto original: “Al comienzo nosotros no sabíamos que hacíamos arte, ni performances, sólo pensábamos que hacíamos expresión corporal. Lo nuestro eran gestos públicos de desacato y de presencia pública. Era decir, aquí estamos y con todo el disfraz del travestismo y de la bataclana para apuntar desde un lugar que era el más perseguido dentro del mundo homosexual. Elegimos ese lugar travestido de la mujer para actuar, y así nuestro discurso siempre fue político, por eso mismo lo cruzamos con los Derechos Humanos y los detenidos desaparecidos, fundamenta Lemebel” (LEMEBEL, 1996, apud ROBLES, 2008, p. 29).

¹⁷⁷ Conforme o texto original: “decir performance significaba una toma de posición, especialmente entre productores que, desde América Latina, buscaban crear conceptos propios cuestionando los centros internacionales del arte. *Las Yeguas del Apocalipsis* tuvieron una postura crítica frente al sistema artístico y desconfiaban de sus rótulos y modelos de validación, de modo que entraban y salían taticamente de la categoría performance. De hecho, no se inscribieron en el relato de ninguna tradición artística o literaria, como tampoco se afiliaron a alguna corriente de aquella época” (CARVAJAL, DE LA FUENTE, 2018, n.p).

primordial, mas sim o resultado final que a ação artística alcançaria. Assim, *Las Yeguas* buscavam não se delimitar ao conceito de performance pois suas ações eram fronteiriças à esta linguagem, iam além dela e, de certa forma, a ultrapassavam. Por isso optou-se por “utilizar o termo ambíguo ‘ação’ (ou acionar para falar de várias obras) dada a dificuldade de atribuir uma classificação estática à obra de *Las Yeguas*” (ÁLVAREZ, 2018, p. 13). Pedro Lemebel via as ações do coletivo como uma linguagem transitória, que não se definia justamente para não se limitar. Para Lemebel, as suas intervenções estético-políticas “deambulavam entre a performance, o desfile de moda, a mímica, a paródia, a farsa, o *tableau vivant*, o circo pobre e o *happening*” (LEMEBEL, 1996, apud ROBLES, 2008) sem se limitar a uma linguagem específica.

Ao compararmos os contextos da América Latina com os dos Estados Unidos e da Europa, percebemos grandes diferenças em relação às liberdades de expressão, uma vez que, durante a segunda metade do século XX, a maioria dos países da América Latina vivia sob a repressão de um ciclo de ditaduras militares que devastou suas jovens democracias¹⁷⁸. Diferentemente, naquele momento a Europa e os Estados Unidos não enfrentavam os mesmos problemas políticos, de maneira que os/as artistas não tinham a mesma preocupação política e social, e nem precisavam enfrentar a repressão e a censura dos regimes autoritários. Deste modo, era possível se focar na luta das micropolíticas identitárias de maneira mais engajada. Assim, Ariadna Bautista (2008, p. 134) percebe que a performance ou arte-ação na América Latina surge em contextos de emergência, como atos de intervenção e denúncia, mas sobretudo como práticas corporais que tentavam visibilizar/denunciar certos temas, ao mesmo tempo que eram atravessadas por outros.

A ditadura militar por meio da repressão, do conservadorismo e da censura influenciou as lutas sociais e o campo das artes, já que os/as artistas tiveram que buscar novas estratégias para produzir arte e driblar a censura. Aqui na América Latina as preocupações eram outras, os problemas eram outros e, portanto, o modo

¹⁷⁸ No ciclo ditatorial da América Latina podemos destacar os trinta e cinco anos de ditadura no Paraguai de 1953 a 1989; a ditadura militar brasileira que foi instaurada em abril de 1964 e durou até 1985; a ditadura militar da Bolívia cujo golpe aconteceu em novembro de 1964 e durou até o ano de 1982; a Argentina que é acometida por dois golpes militares, de 1966 a 1973 e de 1976 a 1983; no Chile a ditadura durou de 1973 a 1990; e, no Uruguai de 1973 a 1985 (SADER, 2006).

de produzir e de conceituar a arte também era diferente. Na Europa e nos Estados Unidos a predominância das imagens que retratavam as travestis e os homossexuais eram *glamourosas*. As personagens estavam usualmente bem vestidas, bem maquiadas e possuíam uma grande variedade de adornos e de perucas coloridas. O foco dos/as artistas que retratavam esses indivíduos girava em torno à uma suposta vida *glamorousa* e ao ritual de transformação, à montagem *drag queen*. Nas obras de Nan Goldin, por exemplo, há uma busca incessante pela beleza do corpo ambíguo, andrógino, travesti, *drag queen* que provoca fissuras na normatividade sexo-genérica. Além disso, as suas personagens apresentam um ar de festividade com uma certa pomposidade requintada. No entanto ao abordar a vida boêmia diversas se suas fotografias mostravam simultaneamente a decadência, o uso de drogas e a violência. Essa ambivalência de ambientes, personagens e contextos *glamourosos* e decadentes também pode ser percebida nas obras de Mark Morrisroe e de Robert Mapplethorpe.

Apesar da produção de Goldin se concentrar na cena noturna, há diversas fotografias nas quais as travestis posam de dia em ruas movimentadas. Trata-se de uma atitude de autolegitimação e de legitimação dos corpos dissidentes, como forma de celebrar abertamente a sua beleza que corrói os binarismos de gênero fundamentados na heterocisnormatividade.



Imagem 63: Nan Goldin, *Misty in Sheridan Square, NYC*, Fotografia, 76.0 × 102.0 cm, 1991, National Gallery of Victoria.

Fonte: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/117535/> acesso em 10 de fev. de 2023.

Ainda que nos Estados Unidos e na Europa também existisse um grande estigma social com relação aos dissidentes da heterocisnorma, havia a relativa possibilidade de ocupar as ruas pois, além da homossexualidade e do travestismo não serem púnicos pelo código penal, o país vivia uma democracia que outorgava maior liberdade aos indivíduos. Este fato pode ser percebido na foto acima (imagem 63), na qual Misty posa no centro de Nova Iorque em um horário de pico, ao seu lado ainda é possível observar um policial, que olha para a sua direção rindo. Como o preconceito também se fazia presente, ainda que em menor intensidade, a principal diferença era que aqueles países não se encontravam em regimes militares, portanto a sociedade em um todo encontrava-se mais livre para transitar e ocupar os espaços.

Enquanto isso, abaixo da Linha do Equador, o travestismo era um tabu muito maior pois, além do estigma social, existia o controle da ditadura. Por essa razão, a presença de travestis ou de sujeitos trans na rua durante o dia era muito rara devido à trans-travestifobia. Quando eram vistas à luz do dia tratava-se em geral de performances artísticas em eventos culturais populares, como o carnaval, e por isso não causavam tanto incômodo¹⁷⁹, visto que, de acordo com Tabosa Jr (2006) travestismo é uma constante no carnaval desde a década de 1940. A noite permitia sua aparição pública de maneira mais tranquila, sem gerar grandes comoções, o escuro amenizava eventuais diferenças, uma vez que “na noite nem todos os gatos são pardos” (PELÚCIO, 2005). Assim, à noite lhes proporcionava maior liberdade para transitar pelas ruas sem sofrerem tanto preconceito. Para os sujeitos não-normativos, a noite era libertadora.

A imagem da travesti latino-americana que vemos a partir da obra de *Las Yeguas del Apocalipsis* é de uma vida dura, empobrecida, com cenário decadente e marginalizada pela sociedade, mas mesmo assim possui seu vigor e busca condições de criar vidas mais suportáveis, ou mais vivíveis, usando o conceito de Judith Butler (2016b). Victor Hugo Robles (2008, p. 29) afirma que entre as muitas estratégias de visibilidade homossexual, *Las Yeguas del Apocalipsis* lutaram por instalar no

¹⁷⁹ Não causavam tanto incômodo quando não questionavam a homo/transfobia estrutural, as normas e convenções do sistema heterossexual. Assim, não causavam incômodo pois tratava-se apenas de uma representação teatral, paródica e sarcástica que não exigia direitos sociais e que não reclamava seu espaço em meio à sociedade.

imaginário coletivo a figura transgressora da travesti pobre e prostibular através de sua estética e de suas ações públicas.

Apesar do coletivo criticar a política imperialista dos Estados Unidos, eles fazem repetidas citações a personagens da cultura pop estadunidense. Essas citações além de servirem de referência para as suas intervenções, muitas vezes também são um deboche ao *american way of life*, são uma crítica à cultura de massa estadunidense e ao modo que ela se impõe como cultura universal. É através do cinema de Hollywood e da cena noturna nova-iorquina que *Las Yeguas* constroem algumas de suas ações. As estrelas de cinema têm importante papel em sua poética:

Las Yeguas se apropriam de figuras populares das estrelas de Hollywood, como Marilyn Monroe e Rita Hayworth, para contrariar o que elas simbolizam no imaginário popular, para subverter e para afirmar o travestismo como uma estética imprópria que permitirá outras possibilidades dentre as quais viver em dissidência (VÉLEZ, 2019, p. 99, tradução minha)¹⁸⁰.

Trata-se de uma estratégia artística, pois o coletivo não faz uma simples apropriação da imagem dessas estrelas, ele tensiona essas imagens e as subverte a fim de associá-las ao contexto latino-americano, problematizando os conceitos de raça, etnia e colonialidade, por exemplo. Ainda, é possível perceber este ato como uma ironia ou uma satirização diante da impossibilidade de alcançar o estereótipo cultural *americano* que rege e dita as exigências formais, estéticas e conceituais que são promovidas e disseminadas pelo sistema da arte vigente, o qual se impõe como detentor de valores que supostamente operam como universais. O travestismo dos artistas de *Las Yeguas del Apocalipsis* emerge através dos alter egos *La Pedra Lemebel* e de *Panchita Casas* (ÁLVAREZ, 2018, p. 10). A partir desses pseudônimos os artistas nomes para o feminino: Pedro se torna *Pedra* e Francisco se tornaria *Francisca*, aqui coloca-se *Panchita* pois trata-se de um apelido carinhoso, comumente utilizado em países de língua castelhana, onde aqueles/as que se chamam Francisco ou Francisca são apelidados de *Pancho* ou *Pancha*, com o diminutivo *Panchito* e *Panchita*¹⁸¹. A ressignificação está no centro da produção do duo pois, além de

¹⁸⁰ Conforme o texto original: “las Yeguas se apropian de las figuras populares de las estrellas de Hollywood, como Marilyn Monroe y Rita Hayworth, para controvertir lo que ellas simbolizan en el imaginario popular, para subvertir y plantear el travestismo como una estética impropia que permitirá otras posibilidades desde las cuales vivir en dissidência” (VÉLEZ, 2019, p. 99).

¹⁸¹ Os apelidos *Pancha* e *Pancho* possuem como equivalentes Chica e Chico na língua portuguesa, cujos diminutivos são Chiquinho e Chiquinha.

ressignificar seus nomes, eles buscam ressignificar e transformar os espaços a fim de legitimar aqueles corpos dissidentes em meio a uma sociedade heteronormativa.

No entanto, naquele momento da América Latina, a principal preocupação social era com a luta antiditatorial. A perseguição promovida pelos governos militares era generalizada a todos cidadãos, não se limitando a um grupo social específico além dos comunistas. Toda a sociedade era estritamente controlada, portanto era necessário, antes de tudo, uma luta coletiva para derrubar esse regime “que se mantinha no poder por meio da violenta repressão contra as forças populares e as instituições democráticas” (SADER, 2006, p. 41). Embora o compromisso com as causas da comunidade homossexual e travesti fosse fundamental para o coletivo, naquele momento elas estavam em segundo plano devido à urgência pela redemocratização.

Diante dessa situação, o coletivo decidiu se unir às lutas pela recuperação democrática através da inserção do seu corpo na rua (ÁLVAREZ, 2018, p. 13). Ao mesmo tempo, os artistas também explicitaram a existência social e política dos corpos dissidentes e ambíguos para confrontar a ordem identitária e política, tanto de direita, quanto de esquerda, visto que convergiam na homofobia. Deste modo, o travestismo operou como um dispositivo artístico-político de contestação e de resistência, não somente em relação à luta identitária, mas também frente aos movimentos políticos que descreditavam a sua luta e desprezavam a sua existência. Francisco Casas afirma que o coletivo “associava os direitos humanos com a homossexualidade, porque nesse momento se priorizava a carnificina humana que o país vivia, e por isso o homossexual vinha depois, primeiro estava o compromisso social” (ROBLES, 2008, p. 29) de reivindicar o fim da ditadura. Através de suas intervenções, os artistas tornaram visível aquilo que o regime se esforçou para tornar invisível – os desaparecidos, os crimes, os culpados –, ao mesmo tempo que denunciavam o espaço público como uma zona de proibição (ÁLVAREZ, 2018, p. 18).

À medida que a liberdade política fosse reconquistada com a derrocada dos governos autoritários e conservadores, haveria espaço para lutas políticas e sociais de caráter mais pontual. Como as lutas da comunidade homossexual e travesti, que reivindicavam a descriminalização da homossexualidade, o reconhecimento e a legitimação dos indivíduos homossexuais e travestis enquanto sujeitos sociais e políticos portadores de direitos, o fim da homo/transfobia e o fim do estigma contra os

sujeitos soropositivos, desvinculando este grupo da moléstia. O ativismo de *Las Yeguas del Apocalipsis*, através de suas intervenções artístico-políticas, conseguia unir as demandas dos dissidentes sexuais à luta política pela redemocratização, de modo que colocaram em cena o corpo homossexual travestido, que até então estava ausente – para não dizer invalidado – do discurso político (ROBLES, 2008, p. 30). Assim, para Lemebel e Casas, o corpo travestido funcionava para além do temático e do estético. O travestismo era, sobretudo, uma estratégia política para conquistar espaços e direitos.

O travestismo operava como uma postura artística e política radical que descentrava as noções de identidade, não somente sexual, mas também nacional, étnica, cultural (KULAWIK, 2008, p. 104) e política. Por outro lado, uma das principais riquezas do trabalho de *Las Yeguas del Apocalipsis* vem da politização do corpo homossexual como forma de resistência política em contraposição à violência ditatorial que exibe um caráter masculino e machista nos espaços públicos chilenos (BAUTISTA, 2018). A dupla *homossexualizava* a sua atuação política para conquistar espaços, desestruturar e desnaturalizar a ordem do sujeito político histórica e culturalmente instaurada como masculina, heterossexual, heteronormativa e branca. Frente às correntes políticas tradicionais, conservadoras em questão de gênero e sexualidade, Fernanda Carvajal afirma que:

a dissidência sexual interroga os pressupostos universalistas sobre os quais se funda a política de esquerda tradicional ao pressupor um sujeito de emancipação planetário, o proletariado, um modo objetivo e universal de racionalidade e um sentido da história comum (CARVAJAL, 2013, p. 3, tradução minha)¹⁸².

Volto a enfatizar que as críticas de *Las Yeguas del Apocalipsis* eram amplas e se dirigiam tanto aos partidos e às ideologias da direita, incluídos os militares do regime, quanto aos partidos e ideologias da esquerda, incluídos os comunistas. O posicionamento de ambos os espectros políticos não apenas estavam em conformidade com os pressupostos da masculinidade tradicional como reiteravam e disseminavam os papéis de gênero essencialistas.

¹⁸² Conforme o texto original: “la disidencia sexual interroga los presupuestos universalistas sobre los que se monta la política de izquierda tradicional al presuponer un sujeto de emancipación planetario (el proletariado), un modo objetivo y universal de racionalidad y un sentido de la historia común” (CARVAJAL, 2013, p. 3).

Os militares e os movimentos políticos de direita em geral marginalizavam os dissidentes sexuais e de gênero, pois o “homossexual e a travesti eram seres transgressivos que subvertiam a ordem neoliberal capitalista, patriarcal e *falo(-go)-cêntrica*” (KULAWIK, 2008, p. 113) que estruturava a doutrina da direita. Se inicialmente os homossexuais e travestis subvertiam a lógica neoliberal, no entanto rapidamente criou-se um amplo mercado voltado especialmente a este público, o qual se mostrou extremamente lucrativo, uma vez que atendia principalmente indivíduos de classes mais abastadas¹⁸³. Contudo, a atuação crítica de *Las Yeguas* se debruçava especialmente na complexa relação entre a militância de esquerda, a homossexualidade e a dissidência de gênero, uma vez que os indivíduos que não obedeciam aos parâmetros da heteronormatividade eram sistematicamente discriminados e excluídos dos movimentos e organizações político-partidárias da esquerda. Trata-se de um comportamento histórico que não se restringe à esquerda chilena, pois desde o princípio a luta de classes foi construída sobre um viés machista e heteronormativo.

Maquiados e de salto alto, Lemebel e Casas debocharam e invadiram o espaço dos movimentos políticos da esquerda como forma de reivindicar o espaço político dos indivíduos não-heteronormativos na luta pela democracia. O pesquisador Victor Hugo Robles (2008, p. 29) salienta que através de audaciosas intervenções artísticas, “*Las Yeguas del Apocalipsis* conseguiram instalar o tema da opressão homossexual nos discursos políticos de oposição ao regime de Pinochet, e postularam suas exigências dentro dos comitês da esquerda chilena”, reivindicando também uma série de direitos a serem implementados com o retorno da democracia.

As investidas de *Las Yeguas del Apocalipsis* em meio às organizações de esquerda foram recebidas com relutância, uma vez que grande parte do movimento político acreditava que “os corpos masculinos é que sustentavam a resistência direta à opressão econômica, subalternizando qualquer outra demanda que pudesse se articular com a luta de classes” (BAUTISTA, 2018, p. 120). Acreditava-se que a inserção dos indivíduos homossexuais invalidaria e descreditará o movimento político devido às demandas inerentes da luta identitária. Entretanto, é preciso pensar que a

¹⁸³ Este assunto é abordado no subcapítulo 1.3. Para uma discussão mais aprofundada sobre o tema da irrupção de um mercado de consumo voltado à comunidade homossexual e travesti ver Óscar Contardo (2011) e Víctor Hugo Robles (2008).

luta identitária complementar a luta política. De modo que, estrategicamente, os artistas tentavam homossexualizar os discursos políticos e culturais da época para adicionar o seu olhar crítico à luta contra a ditadura militar (ROBLES, 2008, p. 28) e contra a homotransfobia. O cruzamento do ativismo político com a pauta identitária dos homossexuais e travestis impera no trabalho do coletivo e, através de

diversas intervenções *Las Yeguas del Apocalipsis* evidenciam como *aqueles* homossexuais dispostos à transformação da ordem imperante – e não aquela homossexualidade pura que não fala por si mesma da sua potencialidade [política e subversiva] – estão incluídos no mundo da oposição mesmo quando este mundo os exclua radicalmente, revelando em determinados intervalos do tempo-espaço ditatorial uma das exclusões constitutivas da política de esquerda: a política homossexual (CARVAJAL, 2011, p. 8, tradução minha)¹⁸⁴.

A inserção do corpo travestido dos artistas nos espaços públicos destoa da heteronormatividade dominante do campo político e social. *Las Yeguas del Apocalipsis* usurpam os espaços, pois elas entram neles sem serem convidadas e firmam suas presenças de modo político a fim de dizer: nós, *maricas*, existimos, estamos aqui e não vamos sair. Por meio das ações e intervenções artístico-políticas os seus corpos conquistavam o direito de existir publicamente sem pedir autorização, por isto invadiam o espaço público restrito e o redefiniam e ampliavam, à medida que também procuravam recuperar o debate com a sociedade (ÁLVAREZ, 2018, p. 13).

A inserção dos corpos não-normativos nos espaços públicos e políticos não aconteceu de modo pacífico, uma vez que a dupla invadia eventos culturais, poéticos e políticos para promover suas intervenções. Um dos principais alvos do coletivo eram os eventos e congressos promovidos pelos partidos de esquerda na intenção de reafirmar a potencialidade política dos homossexuais e travestis, intervindo, sobretudo em diversos eventos do Partido Comunista e do futuro presidente Patricio Aylwin, além de se apresentar em eventos culturais como a *Feria del Libro del Parque Forestal*.

¹⁸⁴ Conforme o texto original: “Con distintas intervenciones, las Yeguas del Apocalipsis evidencian cómo aquellos homosexuales dispuestos a la transformación del orden imperante — y no la homosexualidad a secas, que no habla por si misma de su politicidad — están necesariamente incluidos en el mundo de la oposición aún cuando se los excluya radicalmente de ese mundo, revelando de ese modo en acotados intervalos del espacio- tiempo dictatorial una de las exclusiones constitutivas de la política de izquierda: la política homossexual” (CARVAJAL, 2011, p. 8).

Exemplo disso é que, antes mesmo do coletivo ser formado, ainda em setembro de 1986, Pedro Lemebel proclamou o seu *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)* durante um encontro clandestino dos movimentos de esquerda realizado em Santiago. De salto alto e com uma maquiagem pesada, Lemebel irrompe em meio aos militantes de esquerda e declama o seu manifesto que denuncia a homofobia presente na esquerda.



Imagem 64: Pedro Lemebel, *Manifiesto (Hablo por mi diferencia)*, ação corporal, 1986.

Fonte: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96700.html> 10 de fev. de 2023.

Com a foice e o martelo maquiados em seu rosto, o artista reivindicava o lugar dos sujeitos não-heterossexuais nos movimentos de esquerda e na luta antiditatorial. Nota-se, portanto, que o compromisso na inclusão política dos dissidentes sexuais está presente mesmo antes do surgimento do coletivo. Naquela época, Lemebel já adiantava o que seria trabalho de *Las Yeguas del Apocalipsis* alguns anos depois.

Para *Las Yeguas del Apocalipsis* o corpo – sobretudo quando travestido – funciona como um dispositivo político de resistência e de oposição, pois é justamente através de seus corpos que os artistas salientavam e reclamavam a ausência dos desaparecidos, cujas vidas foram ceifadas pelo regime ditatorial ou ainda pela nascente epidemia de HIV que emergia globalmente. Com o próprio corpo, os artistas construía estratégias insubmissas de visibilidade política e social. E é através dele que a dupla buscava transformar a realidade, derrubar preconceitos e conquistar espaços e direitos. Trata-se de um corpo insurgente, que perturba a ordem

heterossexual propagada tanto pelo regime democrático anterior quanto pelo regime militar e pelos movimentos de esquerda.

As intervenções artísticas da dupla se destacaram em meio ao contexto de transição democrática, no qual ainda operava o sistema repressivo da ditadura militar. Enquanto grande parte da população não questionava e nem se rebelava abertamente contra o governo devido à perseguição, “Lemebel e Casas se faziam hiperbolicamente visíveis, para assim contrariar a invisibilização intencional de sua existência e de sua mensagem” (ÁLVAREZ, 2018, p. 19). A sua presença suntuosa era um acontecimento, um evento por si só, de modo que quando o coletivo era identificado em espaços públicos gerava-se um *frisson* na multidão, cujos ânimos se afluavam na expectativa de presenciar suas provocantes e polêmicas ações artísticas. Nessa conformidade, Pedro Lemebel (1996) afirma que, mesmo quando despreziosamente chegavam em certos lugares as pessoas se surpreendiam e criavam expectativas, comentando euforicamente entre si ‘aí estão *Las Yeguas del Apocalipsis*, algo vai acontecer’, ‘eles vão realizar alguma ação/intervenção’. A simples presença dos artistas acalorava os ânimos das pessoas, e isso acontecia, de acordo com o artista, porque havia uma demanda coletiva muito grande de que algo novo acontecesse, de que algo estremecesse aquela conjuntura e modificasse o âmbito cultural e político. Nota-se, então, uma ânsia generalizada pela transformação cultural e, sobretudo, política.

Apesar do coletivo ser oficializado apenas em 1987, o galopar que levaria à fundação de *Las Yeguas del Apocalipsis* começou em meados de 1985, quando Pedro Lemebel e Francisco Casas se conheceram na *Universidad de Artes y Ciencias Sociales, ARCIS*¹⁸⁵, atual Instituto ARCOS, em Santiago (ROBLES, 2008, p. 30). Viviam-se os últimos anos da ditadura militar, entretanto, o aparelho repressivo do Estado continuava funcionando, em menor grau de intensidade, mas continuava vigiando o espaço público e controlando os comportamentos considerados suspeitos. Vale lembrar que durante aquele período, a homossexualidade não era condenada apenas social e culturalmente, mas era inclusive ilegal, estando inscrita no artigo 365 do Código Penal. Mesmo com todo o aparato de vigilância e repressão aos dissidentes políticos e àqueles que subvertem as convenções de sexo/gênero, *Las Yeguas del*

¹⁸⁵ A ARCIS foi uma universidade privada vinculada ao Partido Comunista do Chile.

Apocalipsis “invadem, a galope, a cena pública para incomodar, desconfigurar e, ao mesmo tempo, apontar o controle das forças políticas sobre os mecanismos culturais” (BAUTISTA, 2018, p. 98).

4.2 Que no muera el sexo bajo de los puentes, 1989

Uma das primeiras intervenções artísticas da dupla que associa as questões identitárias à luta política pela redemocratização aconteceu no ano de 1989. *Que no muera el sexo bajo los puentes* é uma série fotográfica que retrata Francisco Casas e Pedro Lemebel travestidos em poses eróticas e provocantes. A série, composta por quatro fotografias em preto e branco, foi veiculada na *Revista Trauko*¹⁸⁶, de agosto de 1989, sob o título *Las Yeguas Troykas: Que no muera el sexo bajo los puentes*. As imagens eram acompanhadas pelo texto *Mi niño querido*, de autoria de *Las Yeguas del Apocalipsis*, no qual os artistas discutiam acerca da homossexualidade e do travestismo no Chile daquele período. O texto possuía uma linguagem marginal e barroca que era resultado da fusão da voz literária de Francisco Casas e Pedro Lemebel em uma única assinatura: *Las Yeguas del Apocalipsis* (CARVAJAL, 2013). *Que no se muera el sexo bajo de los puentes* remete à prática de uma sexualidade clandestina, ao sexo casual, fortuito que acontece em lugares escondidos, como embaixo de pontes ou em banheiros públicos e vestiários.

O texto *Mi niño querido* (LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS, 1989) é uma compilação sarcástica de acontecimentos sobre o modo de vida e as histórias da comunidade travesti e homossexual em um contexto de transição rumo à democracia. De forma debochada e combativa os artistas discorrem acerca da posição dos dissidentes sexuais durante ditadura militar e durante o longo período de transição. Logo no início do texto, denunciam que o Chile era um país *molenga*, débil, onde todos fazem tudo às escondidas, menos as *yeguas* que, portanto, deveriam buscar uma pátria para si, já que não se escondiam como os demais. Além disso, deveriam buscar por uma pátria para si, pois ali não eram social e nem politicamente reconhecidas.

¹⁸⁶ A página da revista está disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/que-no-muera-el-sexo-bajo-los-puentes/> acesso em 12 de mar. de 2023.

Deveriam buscar uma pátria, um local cheio de machos corajosos para brindar por Sodoma, cidade que – junto com Gomorra – de acordo com a Bíblia, foi dizimada devido aos pecados e às obscenidades praticadas por seus habitantes. No texto, *Las Yeguas del Apocalipsis* evidenciam a hipocrisia enraizada na sociedade chilena, a qual faz tudo às escondidas ao mesmo tempo que recrimina e criminaliza aqueles que não obedecem a heterocisnormatividade.

Na sequência, evidenciam que com a redemocratização tudo mudaria, as pessoas se posicionariam e deixariam de se esconder. A partir do projeto de transição de governo, os artistas debocham da suposta transformação política e ignoravam o preconceito da esquerda afirmando: “damos as caras e dizemos: ‘homossexuais um projeto’” (LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS, 1989). Pautavam pela existência políticas que pleiteassem melhores condições para a comunidade homossexual, no texto os artistas ainda reivindicavam uma calçada digna para as travestis e uma aposentadoria para as putas, que eram suas aliadas incondicionais. Acreditavam que, com a redemocratização, haveria uma mobilização pelo reconhecimento e pelos direitos daqueles/as cujas sexualidades escapavam da heterocisnormatividade.

O texto termina de maneira provocativa, enunciando a existência de homossexuais nos partidos de esquerda e citando as ocasiões em que o coletivo invadiu eventos do Partido Comunista para pendurar a faixa “*HOMOSEXUALES POR EL CAMBIO*”. Este ato evidenciava e concretizava a existência política dos sujeitos não-heterossexuais e de explicitava o compromisso político dos homossexuais e travestis na luta antiditatorial. A transformação almejada pela faixa *Homossexuais pela mudança*, era de caráter governamental através da redemocratização do país, de modo que a faixa evidenciava o interesse e o compromisso da comunidade homossexual e travesti na luta contra o controle ditatorial dos espaços, dos corpos e dos comportamentos. Embora o fim da ditadura militar representasse a ampliação das liberdades para a sociedade em geral isso não significava diretamente maior liberdade aos indivíduos não-heterossexuais, uma vez que a homossexualidade ainda constaria como delito passível de punição no Código Penal Chileno. Então, qual seria de fato a mudança para os indivíduos dissidentes da heterocisnormatividade? A redemocratização era apenas o primeiro passo de uma longa caminhada. Ainda que a transição de governo conferisse mais liberdade à sociedade, esses sujeitos dissidentes continuariam sendo estigmatizados, recriminados e criminalizados. No

entanto, o sistema democrático permitiria a liberdade de manifestação e a reivindicação de direitos que foram historicamente negados.

O conjunto de imagens que compõem *Que no muera el sexo bajo los puentes* exploram o circuito cultural alternativo, *punk* e *underground*, que os artistas frequentavam. Na imagem 65, Pedro Lemebel está à esquerda, maquiado, com cílios postiços e com uma espécie adorno que remete a uma franja em um estilo *punk* cobrindo parte de sua testa. O artista olha fixamente para a câmera e parece estar mandando um beijo com seus lábios, a sua camisa está aberta, mostrando o seu peito liso, sem pelos. Enquanto Francisco Casas está à direita de camisa preta e cueca, as suas mãos e pernas parcialmente escondem o seu rosto maquiado. O lugar onde Lemebel e Casas se encontram parece um espaço boêmio e, provavelmente, clandestino. Possivelmente um bar *underground*, visto que há tacos de sinuca pendurados na parede junto com um pôster de tango. A imagem capturada parece ser o fim de uma noitada, e mostra uma “decadência estilizadamente lumpen” (CARVAJAL, 2011, p. 2) que também se associa à uma estética *punk*.



Imagem 65: Las Yeguas del Apocalipsis, *Que no se muera el sexo bajo los puentes*, 1989.

Fonte: Revista Trauko, 1989, p. 19.

A dupla explorava a estética travesti latino-americana, anti-imperialista e decolonial que em muito se diferenciava da ideia do *glamour* difundido pelos

espetáculos de transformistas em *cabarets*, por exemplo. A preocupação de *Las Yeguas* era abordar visualmente a realidade e o contexto de marginalização e de *glamour* vivenciado pelas travestis pobres e sudacas. Através da produção de *Las Yeguas del Apocalipsis* cria-se um imaginário ao redor da travesti sudaca¹⁸⁷. A performance travesti é plural e se desempenha conforme o seu contexto no qual o sujeito está inserido. Para Kulawik, a performance travesti latino-americana é ainda mais diversa, uma vez que ela está em devir, podendo ser mestiça, indígena e latino-americana para ameaçar a ordem estabelecida, desestruturando e desafiando os espaços intersticiais do sistema binário – como branco e negro, homem e mulher – que compõe o sistema social e político imposto (KULAWIK, 2008, p. 114). A ação de *Las Yeguas del Apocalipsis* descentra e desnaturaliza as identidades e convenções históricas socialmente impostas ou herdadas do processo colonial latino-americano.

4.3 De que se ríe el presidente, 1989

A invasão de espaços por parte de *Las Yeguas del Apocalipsis* ocorre, principalmente, em eventos políticos e culturais, como aqueles promovidos pelo Partido Comunista e pela Comissão Chilena de Direitos Humanos. As intervenções-invasões mais relevantes foram *Refundación de la Universidad de Chile*, no ano de 1988; *De que se ríe presidente*, em 1989; *Estrellada*, em 1989; *Estrellada II*, em 1990; e *De la nostalgia*, em 1991. Essas invasões eram tão recorrentes que se consolidavam em uma poética de invasão/intervenção, de modo que Fernanda Carvajal (2002, p. 60) estabelece o conceito de *poética del asalto coliza*¹⁸⁸. O termo pode ser traduzido como *poética de invasão marica*, tendo em vista que essas intervenções/invasões se tornaram uma estratégia frequentemente empregada pela dupla.

¹⁸⁷ Sudaca é um termo pejorativo utilizado em Portugal e na Espanha para designar pessoas oriundas da América do Sul. O termo foi apropriado e ressignificado pelos imigrantes e pelas epistemologias do sul, tornando-se um termo político de enunciação e de autoafirmação.

¹⁸⁸ Coliza é um termo pejorativo utilizado no Chile para se referir aos homossexuais, o termo vem do radical *col* que traz referência à palavra *cola* que pode ser entendida como rabo e cauda dos animais, mas que também é utilizada, de modo obsceno, para se referir à bunda (CARVAJAL, 2011, p. 30).

As intervenções de *Las Yeguas del Apocalipsis* perturbavam a organização dos eventos. Era comum haver um clima de apreensão, visto que o coletivo se tornou “um terror dos eventos culturais, que estavam sempre vigiados devido à ameaça de sua aparição” (ÁLVAREZ, 2018, p. 10). A sua presença se destacava em meio à multidão através de seus corpos brilhantemente montados e maquiados, os quais reverberavam em meio à normatividade geral. As aparições performáticas de *Las Yeguas del Apocalipsis* eram, na verdade, uma irrupção que estremecia o conservadorismo identitário e político vigente. A invasão dos espaços evidenciava a urgente necessidade de visibilizar esses corpos marginalizados, a fim de inseri-los no circuito artístico e político, destacando a sua potencialidade subversiva em relação ao sistema normativo tradicional. Além de invadir os eventos e os espaços públicos, o coletivo também invadia o subjetivo e o imaginário das pessoas para provocar o seu lado mais íntimo. Dessa forma, os artistas invadem e muitas vezes dominam o imaginário do desejo masculino a partir da transgressão travesti que orbita entre o masculino-feminino (VÉLEZ, 2019, p. 99). O dispositivo do travestismo, além de minar as estruturas políticas homofóbicas de esquerda, do regime militar e do processo de transição política, ainda minava e desequilibrava a ordem do desejo heteronormativo.

Uma das invasões mais simbólicas ocorreu no ano de 1988, durante o grande congresso promovido pelo Partido Comunista, realizado no Estádio Santa Laura na cidade de Santiago. *Las Yeguas del Apocalipsis* adentraram ao encontro surpreendendo o público através da invasão ao palco central, no qual as autoridades realizavam discursos. No palco, os artistas despiram-se da roupa que vestiam, e ficaram apenas com um corset de *ballet* com penas bordadas e com sapatos de salto alto. Travestidas, *Las Yeguas* desenrolam um enorme cartaz com os dizeres: “*homosexuales por el cambio*”. A partir do momento que os artistas tentavam pendurar o cartaz, o público interveio na ação da dupla, expulsando-os violentamente do palco. Fernanda Carvajal (2011, p. 22) pontua que na verdade a dupla não foi expulsa, foi uma “interrupção e não expulsão, posto que não é possível expulsar aqueles que nunca foram convidados”. Esta situação deixa explícito o rechaço e a repulsa da esquerda tradicional aos indivíduos e às causas da comunidade homossexual, assim como deixa evidente a exclusão política e social desses indivíduos cujas vozes foram silenciadas a fim de que não reivindicassem seu lugar e nem seus direitos, pois não

eram bem-vindos na luta pela redemocratização. Apesar de toda a agressividade sofrida, a dupla ainda imita e debocha do acontecimento e dos militantes de esquerda:

‘No partido não há maricas!’ nos gritaram quase que com medo, nós éramos dois homossexuais contra um estádio, queríamos entregar um manifesto aos oradores Maira e Volodia¹⁸⁹, mas a *guarda pretoriana* quase faz um purê de yeguas conosco (LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS, 1989, p. 19, tradução minha)¹⁹⁰.

Apesar de estarem em apenas duas, *Las Yeguas del Apocalipsis* conseguiram enfurecer um estádio inteiro repleto de militantes de esquerda através da sua performance travestida que exigia espaço e direitos à comunidade homossexual. O principal propósito da ação era dar visibilidade aos dissidentes sexuais com a intenção de integrá-los na luta pela redemocratização do país. A partir desse evento, pode-se analisar a magnitude das ações artístico-políticas da dupla, uma vez que apenas duas *maricas* desestabilizaram toda a estrutura de um grande evento. As intervenções de Casas e Lemebel sob a rubrica de *Las Yeguas del Apocalipsis* eram transgressoras e afrontosas, atuavam como um grito de vida em meio a uma nação que desejava vê-los mortos (SOUZA, 2017, p.177).

No ano seguinte, em 21 de agosto de 1989, após o *Referendum Nacional* que decidiu pelo fim do governo de Pinochet, iniciou-se o planejamento administrativo de transição para o futuro presidente Patricio Aylwin. O novo governo queria apresentar as propostas artísticas e culturais, assim como queria escutar as demandas dessa comunidade. Para isso, a equipe de transição promoveu, no *Teatro Cariola*, o evento *Encuentro de Aylwin con los artistas*, que contou com a presença de importantes personalidades intelectuais e políticas. Devido ao forte teor contestatório e subversivo de suas intervenções, obviamente *Las Yeguas del Apocalipsis* não foram convidadas para o evento¹⁹¹. Não obstante, a organização do evento estava com medo que a dupla aparecesse de surpresa para realizar uma intervenção, como era costume.

¹⁸⁹ Luis Maira era membro da esquerda cristã, filiado ao *Partido Democrático Cristiano* e posteriormente ao *Partido Socialista*, e Volodia Teitelboim foi um famoso político que atuou como um dos dirigentes do *Partido Comunista de Chile*.

¹⁹⁰ Conforme o texto original: “En el partido no hay maricones!, nosgritaon casi com miedo, dos homosexuales contra um estádio, queríamos entregar un manifiesto a tribunos Maira y Volodia, la guardia pretoriana casi nos hace puré de yeguas” conosco (LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS, 1989, p. 19).

¹⁹¹ Mesmo não convidados, é necessário salientar que tanto Casas como Lemebel se empenharam na campanha e na proclamação de Aylwin como candidato à presidência da República (SMITH, 2014, p. 214).

Portanto, a segurança foi reforçada para evitar que *Las Yeguas del Apocalipsis* invadissem a convenção e realizassem uma ação na presença do futuro presidente.

Essa situação é evidenciada por Lemebel, quando afirma que “a equipe de segurança de Aylwin nos persegue, eles andam com as nossas fotos para impedir que nos aproximemos. As Juventudes Comunistas também nos vigiam desde que nos apresentamos no seu congresso do Estádio Santa Laura” (ZALAJUETT, 1989, p. 42). Ainda que não tivessem sido convidados, a presença de *Las Yeguas del Apocalipsis* já era esperada. Não havia a necessidade de convite, nunca houve. É justamente a falta de convite que os motiva a intervir na suposta normalidade do evento e na exclusão sistemática dos dissidentes sexuais que perpassa toda a sociedade chilena.

A entrada no evento foi planejada metodicamente para que os artistas não fossem barrados. Pedro Lemebel falsificou os convites e a dupla conseguiu se sentar a quatro assentos de distância do futuro presidente Patricio Aylwin (SMITH, 2014, p. 215). Em meio à apresentação das políticas e dos projetos culturais, *Las Yeguas del Apocalipsis* com a sua desobediência característica novamente invadiram o palco travestidas portando um *collant de ballet*, meia calça e sapatos de salto agulha para desfilarem pelo palco e pendurar o cartaz com a frase “*homosexuales por el cambio*” a fim de provocar e problematizar o paradigma da suposta “nova cultura democrática” (CARVAJAL, 2011). Através da visibilidade alcançada, os artistas buscavam reivindicar a descriminalização da homossexualidade, a inclusão política e a concessão de direitos aos homossexuais. Desta vez, a ação gerou menos polêmica e os artistas não foram expulsos do palco e nem do evento, de modo que a ação de *Las Yeguas del Apocalipsis* se concluiu quando Pedro Lemebel desceu do palco, se dirigiu a Ricardo Lagos¹⁹² e o beijou na boca, causando profundo incômodo na ala dos democratas cristãos (SMITH, 2014, p. 215), que também se incomodaram com a faixa.

Apesar do desagrado de determinados setores políticos, a intervenção artística foi recebida com mais tolerância do que quando foi apresentada no encontro comunista do ano anterior. Dessa vez não houve uma violenta interrupção e a ação do coletivo não resultou em sua sumária expulsão pelo público, nem pelas autoridades ali presentes e nem pela organização do evento. Talvez a dupla não tenha sido

¹⁹² Ricardo Lagos é uma importante figura política para o Chile, foi diplomata e atuou ativamente no processo de transição política rumo à democracia. Lagos atuou como Presidente da República do Chile dos anos 2000 até 2006.

enxotada dessa vez porque soaria no mínimo estranho uma repressão ou uma tentativa de censura em um evento cujo foco era discutir as propostas culturais para o novo governo democrático. A expulsão dos artistas seria compreendida como autoritária e conservadora, ainda mais partindo de um governo pretensamente democrático. Seria uma atitude contraditória que o aproximaria mais de governos ditatoriais do que de governos democráticos.

Diante da invasão travesti de *Las Yegas* o público ficou inicialmente atônito devido ao choque, mas logo as pessoas se descontraíram e começaram a rir e a aplaudir a ação (imagem 66). Ainda que a intervenção tenha sido relativamente aceita, diversas pessoas ficaram incomodadas e furiosas. Como é o caso de Mariana Aylwin, filha do presidente Patricio Aylwin e ex-ministra da educação, que reclamou aos prantos para a mídia “como fizeram isso ao meu pai”? (ROBLES, 2008, p. 27). A intervenção da dupla teria sido extremamente disseminada se não fosse o imensurável esforço dos democratas-cristãos e da ordem emitida por Patricio Aylwin para proibir a divulgação desse acontecimento em qualquer meio de comunicação; foi apenas dez anos depois que a intervenção veio à tona, quando a revista *Página Abierta* publicou sobre o acontecimento, mas aí o impacto já tinha passado, relembra Pancho Casas (ROBLES, 2008, p. 27). As imagens foram proibidas pois acreditavam que a associação com homossexuais poderia influenciar negativamente no resultado da eleição, evidenciando mais uma vez o caráter homofóbico não somente dos políticos, como também da sociedade chilena.



Imagem 66: *Las Yegas del Apocalipsis, De que se ríe presidente*, intervenção, 1989.

Fonte: www.yeguasdelapocalipsis.cl acesso em 12 de jul. de 2021.

Apesar da aparente aceitação e de uma sutil abertura de caminhos para aqueles que se desviam da heteronormatividade, pouco mudou de fato. A redemocratização encabeçada por Patricio Aylwin não se empenhou em retirar a punição da homossexualidade do Código Penal. Então, em que a comunidade homossexual se beneficiava? Qual seria a mudança, a transformação da almejada redemocratização para esses indivíduos? Assim, através de sua intervenção, Pedro Lemebel e Francisco Casas ridicularizam de antemão a retórica da transformação que incorpora a transição democrática, a fim de construir uma política do desejo para estabelecer uma série de demandas (CARVAJAL, 2013). Uma vez conquistada a democracia a luta do coletivo se voltaria para a pauta identitária, portanto agora o lema seria aquele veiculado na revista Trauko: *Homosexuales un proyecto* (LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS, 1989), com o propósito de conquistar direitos sociais à comunidade homossexual e travesti. Findo o regime militar este se tornaria o principal projeto político do coletivo.

Há pouquíssimos registros fotográficos da ação de *Las Yeguas del Apocalipsis* no evento cultural promovido por Patricio Aylwin. Duas das fotografias remanescentes foram capturadas respectivamente por Ulises Nilo e Eduardo Ramírez e foram publicados na *Revista Página Abierta*, imagem 66 e 67.



Imagem 67: *Las Yeguas del Apocalipsis, De que se ríe presidente*, intervenção, 1989.

Fonte: http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/wp-content/uploads/2019/01/YA_A15_25_des.jpg
acesso em 12 de jul. de 2021.

4.4 Estrellada San Camilo / Lo que el SIDA se llevó, 1989

Além da invasão de eventos políticos e culturais, *Las Yeguas del Apocalipsis* cumpriam com a importante função de reivindicar e de ocupar os espaços públicos da cidade. No dia 25 de novembro de 1989, a dupla realizou a ação *Estrellada San Camilo*, inscrita no marco do programa *Intervenciones Plásticas en el Espacio Urbano*, organizado pelo *Instituto Chileno-Francés de Cultura*. Nesta intervenção o coletivo tomou conta da rua San Camilo a fim de realizar ações para celebrar a vida daqueles/as que foram vitimados pelo vírus HIV. Na década de 1980 a rua de San Camilo se destacou como uma zona de prostituição, que entrou em declínio e ficou extremamente marginalizada no final da década por consequência da pandemia de HIV/aids. Pedro Lemebel (2000, p. 23) afirma que o coletivo escolheu a região de San Camilo pois essa era uma das últimas áreas prostibulares que restavam em Santiago, era “um perdido reduto do travestismo prostibular que [gradualmente] desaparecia em Santiago”. Os artistas propuseram uma grande intervenção na rua San Camilo e em seus entornos com a finalidade de dar vida aquele espaço marginalizado, ressignificando e “alterando a memória do bairro” (CARVAJAL, 2013). Assim, ainda que só por uma noite, todo o contexto da rua foi modificado. Uma zona de prostituição marginalizada se transformou em um espaço cultural de debate, transformando o local. *Estrellada San Camilo* foi uma ação que visava chamar a atenção para a epidemia que devastou grande parte da comunidade de profissionais do sexo que trabalhavam em San Camilo.

Toda redondeza da rua San Camilo foi modificada. A equipe de produção da cineasta Gloria Camiruga instalou refletores potentes, que transformaram a antiga escuridão da zona prostibular em um *red carpet* ou em um set cinematográfico. Com o corpo pintado de branco com traços e pontos pretos a dupla operava “como se fossem robôs” (VÉLEZ, 2019), além disso, estavam com a cabeça coberta por uma fina meia calça. Se movimentando como robôs, *Las Yeguas del Apocalipsis* desenharam diversas estrelas no chão da rua. Cada estrela desenhada homenageava uma travesti de San Camilo que perdeu a vida em decorrência da disseminação do HIV. As estrelas desenhadas no chão foram pintadas com tinta fosforescente e faziam menção à Calçada da Fama de Hollywood, *glamurizando* um local marginalizado a fim de celebrar e de honrar as vidas que foram perdidas. Sobre a Calçada da Fama

improvisada, desfilaram diversas travestis de San Camilo na intenção de celebrar a memória de suas colegas.



Imagem 68: *Las Yeguas del Apocalipsis, Estrellada San Camilo*, ação corporal, 1989.

Fonte: www.yeguasdelapocalipsis.cl acesso em 12 de jul. de 2021.

Pedro Lemebel (2000) afirma que tratava-se de uma ação-intervenção que fazia

Uma paródia de Broadway no lamaçal da sodomia latino-americana. As estrelas, pintadas em positivo e negativo, reafirmavam a poética do título da ação *O que a aids levou embora*. A montagem *hollywoodiana* dos focos e câmeras de filmagem, as travestis mais belas do que nunca, arrumadas para a grande estreia, posando para a imprensa alternativa, mostrando o silicone recém implantado em seus peitos. Todo o bairro estava deslumbrado com o fulgor dos *flashes*. E toda a resistência cultural da ditadura, políticos, artistas, teóricos de arte, fotógrafos e cinegrafistas estava vigiando a performance de *Las Yeguas del Apocalipsis*, que encheram de estrelas a calçada comercial de sexo travesti (LEMEBEL, 2000, p. 24, tradução minha)¹⁹³.

¹⁹³ Conforme o texto original: “Una parodia de Broadways en el barro de la sodomía latinoamericana. Las estrellas, pintadas en positivo y negativo, reafirmaban la poética del título de la acción «LO QUE EL SIDA SE LLEVÓ». El montaje hollywoodense de los, focos y cámaras de filmación, las travestis más bellas que nunca, engalanadas para la premier,

A intervenção transformou momentaneamente a imagem do bairro, transformando-o em um espetáculo ao estilo *red carpet* de Hollywood (imagem 69). A dupla ainda afirma que San Camilo “é uma cópia, um modelo latino-americano de personagens famosas, como Marilyn Monroe, Greta Garbo, Marlene Dietrich, na qual o modelo original vai decaindo ostensivamente” (BRESCIA, 1989, p. 36) e que vai sendo ressignificado e atravessado pela cultura e pelo contexto latino-americano.

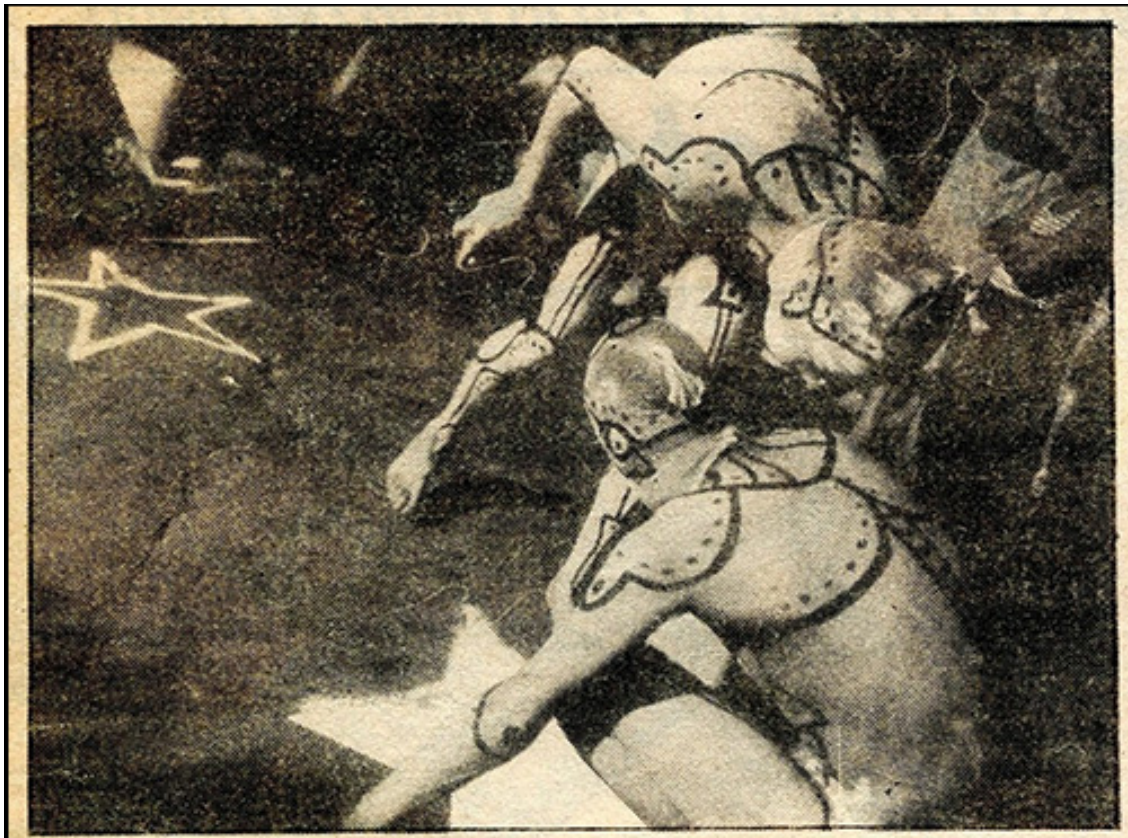


Imagem 69: *Las Yeguas del Apocalipsis, Estrellada San Camilo*, ação corporal, 1989.

Fonte: www.yeguasdelapocalipsis.cl acesso em 12 de jul. de 2021.

Para agilizar e facilitar o processo, o desenho das estrelas presente no chão era realizado com auxílio de um estêncil. Além de agilizar o processo, essa técnica ainda se relacionava muito bem com o tema proposto pelos artistas, devido ao negativo e o positivo (SAN MARTÍN, 2018). Uma vez que o positivo e o negativo do estêncil que comumente resultam em impressão de figura e fundo, respectivamente,

posando a la prensa alternativa, mostrando la silicona recién estrenada de sus pechos. Todo el barrio deslumbrado por el fulgor de los flashes. Y toda la resistencia cultural en dictadura, políticos artistas, teóricos del arte, fotógrafos y camarógrafos sapeando la performance de «Las Yeguas del Apocalipsis», que regaron de estrellas el paseo comercial del sexo travesti” (LEMEBEL, 2000, p. 24).

funcionam aqui como metáfora para soropositivo e soronegativo, ou contaminado e não contaminado pelo HIV.

Enquanto faziam os estêncils das estrelas, a partir de uma janela de um dos prostíbulos era projetado o ensaio fotográfico *Lo que el sida se llevó*¹⁹⁴ no qual a dupla se travestia como divas do cinema. As roupas utilizadas para a sessão fotográfica eram, em geral, de amigas travestis, muitas das quais foram vítimas da aids. A intenção de Casas e Lemebel era fazer uma paródia do *glamour* e da vida estereotipada de Hollywood, para tanto, se empenharam em criar o protótipo de uma Hollywood *sudaca* e efêmera, a qual marcaria/eternizaria vidas em uma zona urbana marginalizada que estava desaparecendo rapidamente (CARVAJAL, 2013) em decorrência da epidemia da aids. As estrelas desenhadas no chão eternizavam as vidas perdidas, de modo que a rua cheia de estrelas se transformaria em uma espécie de memorial efêmero, uma vez que as estrelas se apagariam com o passar do tempo.

A intervenção *Estrellada San Camilo* foi realizada no dia 25 de novembro de 1989. Essa data foi minuciosamente escolhida devido ao seu caráter emblemático e a sua possível potência transgressora, visto que este dia marca o aniversário de Augusto Pinochet. Essa foi uma noite conturbada, pois, além da intervenção de *Las Yeguas del Apocalipsis*

a *Frente Patriótica Manuel Rodríguez*, grupo paramilitar de extrema-esquerda, ativo entre 1983 e 1989, provocou um apagão na cidade, dando ainda mais brilho e glamour [...] às estrelas fluorescentes na marginalizada Rua San Camilo. Assim, quando a cidade inteira estava às escuras, San Camilo seguia iluminada como um cenário de luzes não muito distante, metafórica e paródicamente, à Broadway ou a Hollywood estadunidense (SAN MARTÍN, 2018, p. 78, tradução minha)¹⁹⁵.

O apagão provocado pelo grupo extremista coincidiu com o momento da ação de *Las Yeguas del Apocalipsis*, de modo que a tinta fosforescente das estrelas brilhasse cada vez mais, tornando a sua imagem e a homenagem às vítimas ainda

¹⁹⁴ Para não gerar confusões e para aprofundar-me na análise, *Lo que el sida se llevó* é discutida separadamente como subcapítulo posterior.

¹⁹⁵ Conforme o texto original: “Esa noche, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, grupo paramilitar de la extrema izquierda, activo entre 1983 y 1990, provocó un apagón en la ciudad dando aún más brillo y glamour [...] a las estrellas fluorescentes en la marginal calle de San Camilo. Así, cuando la ciudad entera se había tornado a negro, San Camilo seguía encendida como un escenario de luces no lejano, metafórica y paródicamente, al Broadway o al Hollywood estadounidense” (SAN MARTÍN, 2018, p. 78).

mais potente. Nessa noite a zona obscurecida e marginalizada de San Camilo se destacou com o seu brilho próprio enquanto o restante da cidade ficou no escuro.

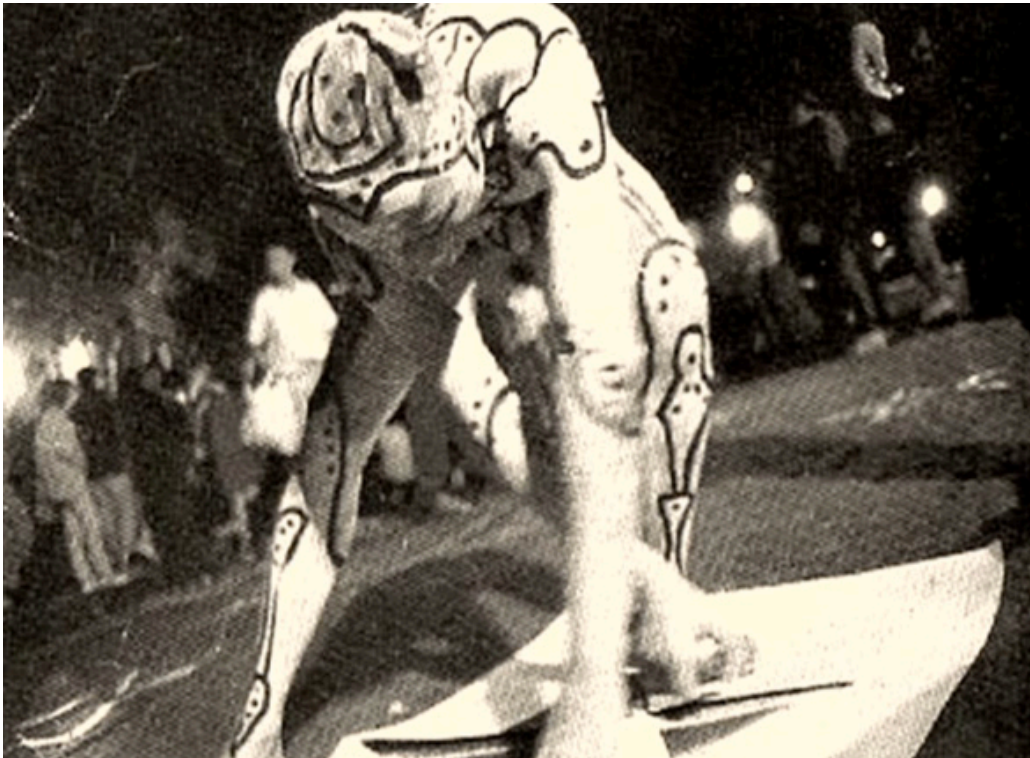


Imagem 70: *Las Yeguas del Apocalipsis, Estrellada San Camilo*, ação corporal, 1989.

Fonte: www.yeguasdelapocalipsis.cl acesso em 12 de jul. de 2021.

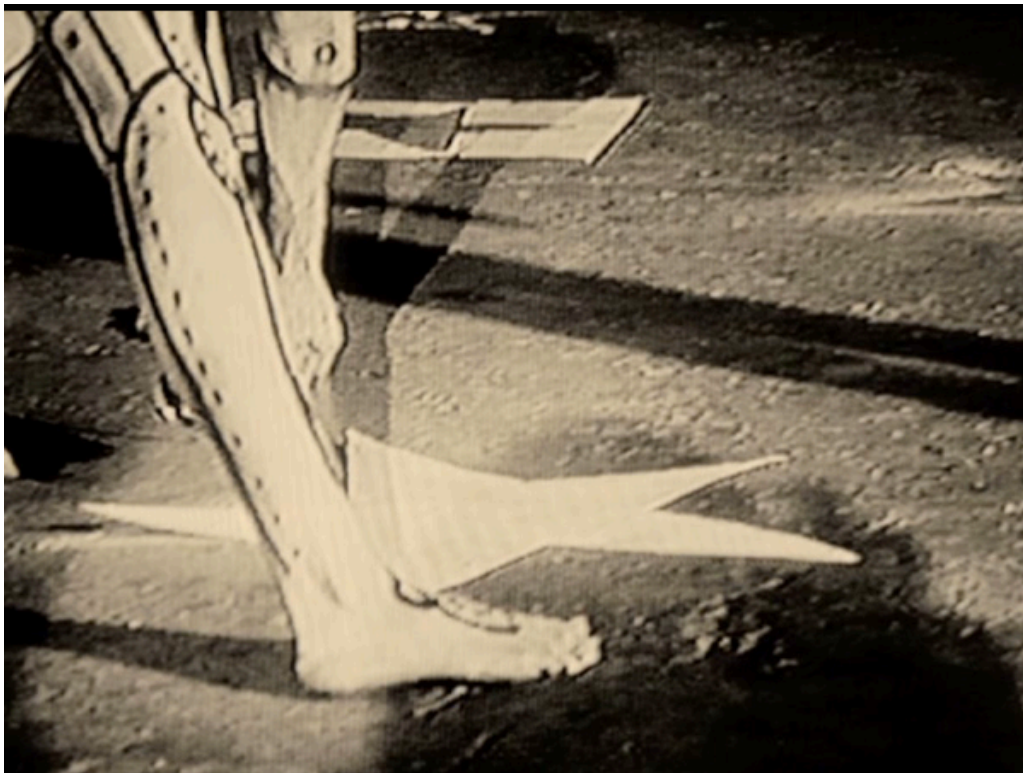


Imagem 71: *Las Yeguas del Apocalipsis, Estrellada San Camilo*, ação corporal, 1989.

Fonte: www.yeguasdelapocalipsis.cl acesso em 12 de jul. de 2021.

A intervenção realizada em San Camilo projetou as trinta fotografias que pertencem à instalação *Lo que el sida se llevó*, a qual foi oficialmente apresentada alguns dias depois no *Instituto Chileno Francés de Cultura*. As duas ações se associam pois, além de terem sido propostas em conjunto, elas trabalham com as mesmas temáticas: a epidemia da aids e a paródia da figura *glamourosa* das divas de cinema hollywoodianas. A devastação e a posterior desaparecimento dos prostíbulos de San Camilo decorrentes da epidemia de aids é que dá origem ao título da intervenção.

4.4.1 Lo que el sida se llevó, 1989

As trinta fotografias que compõem *Lo que el sida se llevó* foram capturadas pelo fotógrafo Mario Vivados e compunham uma série de intervenções realizadas por diversos artistas no espaço expositivo do *Instituto Chileno Francés de Cultura* dentro do projeto *Intervenciones Plásticas en el Paisaje Urbano*. Para as fotografias, Lemebel e Casas se vestiram com roupas femininas que algumas amigas lhes emprestaram, muitas das quais pertenciam a travestis cujas vidas foram ceifadas pelo vírus HIV. Diante dessa situação, pode-se notar uma tentativa de homenagear, de reviver e de resgatar essas vidas perdidas, a fim de dar-lhes continuidade, ou ao menos de mantê-las vivas no imaginário. Assim como também pode ser compreendido como outra forma de vestir o luto, através de uma peça de roupa daquele/a que partiu precocemente. Algumas fotografias contaram com a colaboração e com a intervenção de amigos/as de Casas e Lemebel afetados pelo HIV (SMITH, 2014), tornando a ação ainda mais simbólica.

As roupas utilizadas por *Las Yeguas* são adornadas com plumas, paetês e brilhos, constituindo-se como peças dignas de um espetáculo. Por meio delas, a dupla também homenageou distintas divas do cinema, como Marilyn Monroe. Entretanto, essas fotografias ultrapassam o estético, pois o travestismo apresentado também é um ato de resistência e de denúncia diante da estigmatização sofrida pelos homossexuais e travestis no contexto da epidemia da aids.

A sessão fotográfica contou com a colaboração da bailarina Magaly Rivano, que dirigiu as poses executadas pela dupla, de modo que muitas fotografias possuem

bastante movimento e fluidez pois as poses que os artistas realizam se assemelham a passos de dança. Assim, as imagens são poéticas e *glamourosas*, ao mesmo tempo em que exprimem um ar de melancolia alcançado através da iluminação dramática, relembrando o *chiaroscuro* da pintura renascentista. As fotografias possuem grande apelo visual devido ao jogo de luz e sombra que, além de dramatizar a cena, ainda consegue transformar o cenário simples em um ambiente requintado.

O cenário é composto apenas por um tecido que delimitava o fundo da fotografia e por alguns objetos pontuais, como uma escada, bonecas, máscaras e flores. A iluminação é marcada e artificial, evidenciando que se trata de uma fotografia de estúdio, ou até mesmo uma atuação performática ou um espetáculo teatral. Neste conjunto de imagens os artistas exploram incansavelmente as possibilidades desidentitárias ao transitar por distintas personagens através das vestimentas femininas e da desconstrução do eu.



Imagem 72: *Las Yeguas del Apocalipsis*, *Lo que el sida se llevó*, fotografia, 1989.

Fonte: www.yeguasdelapocalipsis.cl acesso em 12 de jul. de 2021.

Na mostra, além da série de fotografias, também estavam expostas as vestimentas utilizadas pelos artistas durante o ensaio. Assim, a dupla criou uma instalação artística ao transformar o centro cultural em uma espécie de *boutique*, colocando à disposição do público diversas roupas, perucas e maquiagens que pertenciam às travestis. A instalação proposta por *Las Yeguas del Apocalipsis* além de prestar uma homenagem às travestis vítimas da aids ainda resgatava a memória do espaço cultural, uma vez que no endereço do instituto funcionava uma *boutique* de roupas, no entanto, essa espécie de loja construída por Casas e Lemebel era muito mais *kitsch* e provocativa do que a anterior (BRESCIA, 1989).



Imagem 73 *Las Yeguas del Apocalipsis*, *Lo que el sida se llevó*, fotografia, 1989.

Fonte: www.yeguasdelapocalipsis.cl acesso em 12 de jul. de 2021.

4.5 Casa Particular - La última cena, 1990

Durante o final do ano 1989 Francisco Casas e Pedro Lemebel queriam fazer outras intervenções junto à comunidade travesti de San Camilo, para isso a dupla realizou várias visitas ao local a fim de se ambientar e se adaptar ao contexto prostibular do bairro. Neste mesmo período, a cineasta Gloria Camiruaga estava gravando um documentário em um prostíbulo da região com a intenção de documentar a vida das travestis que viviam naquele local. Como o projeto videográfico de Camiruaga ia ao encontro com a poética de *Las Yeguas del Apocalipsis*, elas passam a colaborar na produção do vídeo de Camiruaga e vice-versa, de modo que os projetos se unificaram e resultaram na vídeoarte *Casa Particular*, cujo título faz referência ao prostíbulo homônimo onde foram realizadas as gravações.



Imagem 74: Gloria Camiruaga e *Las Yeguas del Apocalipsis*, Abertura de *Casa Particular*, vídeo-arte, 1990.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU> acesso em 23 de ago. de 2021.



Imagem 75: Las Yeguas del Apocalipsis, Casa Particular, fotografia, 1990.

Fonte: www.yeguasdelapocalipsis.cl acesso em 30 de ago. de 2021.

Na imagem acima vemos Casas e Lemebel travestidos durante os bastidores das gravações, é com essa roupa que os artistas aparecem ao longo do vídeo. Francisco Casas está sentado na soleira e Pedro Lemebel está em pé escorado no marco da porta do prostíbulo olhando para a rua, como estivesse à espera de alguém, de um possível cliente, ou mesmo analisando o contexto local. Nesta fotografia vemos como os artistas se introduzem bem na comunidade de San Camilo, de modo que compartilham histórias e vivências com as travestis que vivem ali. Além de terem vivenciado a experiência prostibular, Pedro Lemebel participou da equipe de produção

do vídeo junto de Jenifer Green e Rocio Ramos, enquanto Francisco Casas participou da edição junto com Gloria Camiruaga. Os artistas ainda participaram em diversas cenas do curta travestidos socializando e dançando com as demais participantes.

O vídeo é um compilado de cenas que mostram a vida e os hábitos dessas trabalhadoras sexuais dentro do bordel e em outros locais das redondezas que elas tinham o hábito de frequentar, como bares, restaurantes e ruas. Além das cenas aleatórias do cotidiano, há também diversos depoimentos fragmentados e denúncias das travestis. Em suas falas, explicitam as dificuldades que atravessam a vida da comunidade travesti e homossexual no Chile daquela época, como a homo/transfobia, a prostituição e o contágio da aids. Ao mostrar o interior de um prostíbulo, joga-se luz aquilo que era um tabu e que a sociedade buscava deixar escondido, de modo que o vídeo “dá visibilidade a um território de sexualidades clandestinas e inapropriadas do bordel travesti, o qual a censura voltou a confinar ao âmbito violento e privado, portas à dentro da *Casa Particular*” (CARVAJAL, 2011, p. 13).

O vídeo-documental possui 9min29s e se distribui em cinco momentos específicos. O primeiro momento acontece entre um bar das redondezas de San Camilo e a sala principal do bordel, onde Casas, Lemebel e várias travestis se reúnem em uma festa elegante, animada e decadente (imagens 76 e 77). Todas as participantes do vídeo estão finamente vestidas enquanto se divertem, dançam, conversam, bebem e fumam ao som das animadas canções *Ay, amor*, do compositor Victor Manuel; *Quiéreme* e *Porompompero*, ambas as quais são interpretadas pela cantora Magaly Acevedo, que é considerada *La Reina del Merengue*.

A iluminação cinematográfica instalada na sala do bordel é exagerada para aquele pequeno espaço, tornando as cenas extremamente dramáticas, conferindo um aspecto *camp* e *kitsch* devido à sua artificialidade e ao exagero intencional. O *camp*, de acordo com Susan Sontag (1987), é uma sensibilidade que tem predileção pelo inatural, pelo artifício e pelo exagero. O *camp* se constitui enquanto um fenômeno estético que é pautado na extravagância, na imitação e na paródia e, por isso, pode ser associado à marginalidade. A intensidade da luz e o modo como as personagens dançam em frente à câmera dão a impressão de que se trata de um espetáculo teatral ou algo do gênero pois parece que estão dançando ou atuando diretamente para o espectador.



Imagem 76: Gloria Camiruaga e *Las Yeguas del Apocalipsis*, cena de Pedro Lemebel em *Casa Particular*, vídeo-arte, 1990.



Imagem 77: Gloria Camiruaga e *Las Yeguas del Apocalipsis*, fragmento de *Casa Particular*, vídeo-arte, 1990.

Fonte da imagem 21 e 22: <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU> acesso em 23 de ago. de 2021.

O segundo momento mostra cenas aleatórias que evidenciam a precariedade da rua San Camilo e da região. Um *frame* inicial mostra a fachada do *Restaurante Nueva York*, para em seguida focar-se na rua San Camilo, a qual está repleta de lixo e de entulhos e cujos prédios estão em condições precárias que beiram a ruína. Por fim, a imagem foca na fachada do prostíbulo *Casa Particular* (imagem 78). Há a reprodução de depoimentos das travestis através de áudios, os quais se sobrepõem a essas cenas. Nos depoimentos, as travestis narram as dificuldades da vida prostibular e da extrema pobreza em que se encontravam.



Imagem 78: Gloria Camiruaga e *Las Yeguas del Apocalipsis*, fragmento de *Casa Particular*, vídeo-arte, 1990.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU> acesso em 23 de ago. de 2021.

O terceiro momento foi gravado em frente ao *Restaurante Nueva York* e consistia em uma performance de uma das travestis que permanece na porta do restaurante encarando a câmera, mexendo nos cabelos com movimentos sedutores (imagem 79). A fachada do restaurante encontra-se deteriorada, cheia de cartazes e pichações. Ao lado da porta pode-se notar a pichação da sigla PPD, a qual significa *Partidos por la Democracia*, abaixo da sigla consta o nome de um dos seus fundadores, Schaulson. O PPD foi um importante partido na luta pela

redemocratização, um de seus fundadores foi Ricardo Lagos, o qual Lemebel beijou na boca durante o *Encuentro de Aylwin com los artistas*, em 1989.

Na sequência, ela vai dançando até a rua onde passam os carros, manda beijos e acena para o outro lado da calçada. Como trilha sonora ouve-se a animada música *Peluche* de Magaly Acevedo.



Imagem 79: Gloria Camiruaga e *Las Yeguas del Apocalipsis*, fragmento de *Casa Particular*, vídeo-arte, 1990.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU> acesso em 23 de ago. de 2021.

O quarto momento foi gravado no interior do bordel e consiste em uma roda de conversa entre as travestis (imagem 80). Elas narram acontecimentos e práticas da vida prostibular, comentam a incidência do preconceito, o alastramento do vírus HIV na região e relatam a trágica história de uma amiga que resultou em morte. Enquanto os depoimentos são reproduzidos através de áudio a filmagem mostra uma das travestis arrancando os pelos de sua barba com uma pinça a fim de dissimular características masculinas remanescentes, logo aparece outra travesti dançando na

banheira e, posteriormente, tomando banho, ação que será abordada no final deste subcapítulo.



Imagem 80: Gloria Camiruaga e *Las Yeguas del Apocalipsis*, fragmento de *Casa Particular*, vídeo-arte, 1990.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU> acesso em 23 de ago. de 2021.

O quinto e último momento foi chamado de *La última cena* e divide-se em duas partes. A primeira parte foi gravada entre o prostíbulo e um bar e funciona como os bastidores da cena principal – que é a segunda parte. Inicialmente, aparecem as travestis em um camarim improvisado, extremamente precário, no qual todas elas estão se maquiando e se arrumando para o evento de *La última cena*. Além do espaço ser pequeno e caótico, estava repleto de material de maquiagem espalhado por todos os cantos. Esse espaço, apesar de ser minúsculo, continha uma potência e um significado enorme, pois era ali que acontecia a desconstrução dos aspectos físicos

masculinos em favor de uma visibilidade feminina (imagem 81). A *montaçã*¹⁹⁶ travesti, e igualmente a das *drag queens*, na verdade ultrapassa a epistemologia visual normativa do feminino, visto que há uma hiperfeminização dos corpos, há um exagero intencional que excede aquilo que seria compreendido como uma construção de gênero normativa. Enquanto estão se *montando* é reproduzido um dos depoimentos das participantes, a qual fala do violento contexto que as travestis e homossexuais enfrentavam no Chile, além de abordar sobre clientes frequentes que se escondiam para frequentar o prostíbulo devido à estigmatização e ao preconceito. Na sequência, aparecem todas as travestis *montadas*, arrumadas de maneira elegantemente exagerada, em um bar simples das redondezas. Durante o tempo que estão ali novos relatos são reproduzidos, no entanto dessa vez as histórias são mais trágicas e emotivas.



Imagem 81: Gloria Camiruaga e *Las Yeguas del Apocalipsis*, fragmento de *Casa Particular*, vídeo-arte, 1990.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU> acesso em 23 de ago. de 2021.

¹⁹⁶ *Montaçã* ou *montagem* são termos populares que advém do vocabulário trans e travesti e significam o processo de construção do corpo e da sua imagem através das vestimentas, as quais são exageradamente femininas, possuindo grande quantidade de adornos.

A segunda parte de *La última cena* inicia com Francisco Casas cantando a música *Madalena canta el tango*, da cantora e compositora Libertad Lamarque, em tom de canto litúrgico, ao estilo gregoriano, o qual é marcado pelas vozes graves e pela amplificação vocal que parece ecoar no espaço de uma Igreja (imagem 82).



Imagem 82: Gloria Camiruaga e *Las Yeguas del Apocalipsis*, fragmento de *Casa Particular*, vídeo-arte, 1990.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU> acesso em 23 de ago. de 2021.

Após a dramática cantoria de Casas, a câmera foca a imagem no grupo de travestis sentadas ao redor de uma mesa repleta de comidas e bebidas. Esta é a cena específica que dá nome a esta parte do vídeo, *La última cena – A última ceia*, fazendo referência ao episódio bíblico da Última Ceia, representada pelo renascentista Leonardo da Vinci em afresco homônimo, o qual se encontra na parede do refeitório da Igreja *Santa Maria Delle Grazie*, em Milão. A realização dessa cena foi incentivada e inspirada em uma tapeçaria *kitsch* que reproduz a imagem de *A Última Ceia*, a qual estava pendurada em um dos cômodos do prostíbulo (imagem 83).



Imagem 83: *Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis*, fragmento de *Casa Particular*, vídeo-arte, fragmento 7min29s, 1990.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU> acesso em 23 de ago. de 2021.

Casas e Lemebel tiveram a iniciativa de convocar as travestis do local para reproduzirem, de modo paródico, a imagem bíblica da Última Ceia. As meninas do prostíbulo se organizaram¹⁹⁷, como se fossem os apóstolos, em torno da chefona do bordel, conhecida como *La Doctora*¹⁹⁸, que está ladeada por Lemebel à sua direita e por Casas à sua esquerda. A representação realizada não obedece à quantidade exata de apóstolas, visto que seriam necessárias 12 apóstolas na cena para recriar o episódio de maneira fidedigna, entretanto, há apenas 11 apóstolas ao redor de *La Doctora*. O resultado visual da ação pode ser considerado uma subversão, atualização, ou apropriação iconográfica da *Última Ceia*, visto que a ação de *Las Yeguas del Apocalipsis* junto das travestis resultou em uma versão travesti e *sudaca*

¹⁹⁷ As travestis que participaram do vídeo *La Alejandra, La Doctora, La Karen, La Koni, La Madona, La Luisa, La Palmenia, La Paloma, La Susana e La Ximena*.

¹⁹⁸ O apelido *La Doctora* foi-lhe atribuído na própria Rua San Camilo, as travestis do local a chamavam de *Doctora Corazón* pois ela resolvia seus problemas amorosos, além de que *Doctora Corazón* era o quadro de uma revista de moda que dava conselhos às leitoras; inclusive durante abordagens policiais *La Doctora* era fichada pelo seu codinome (ROBLES, 2008, p. 130).

da *Última Ceia*. O propósito dessa ação era questionar e satirizar todas as imposições normativas em relação ao sexo, ao corpo e às identidades realizadas e disseminadas pela Igreja Católica ao longo dos anos.



Imagem 84: Gloria Camiruaga e *Las Yeguas del Apocalipsis*. *Casa Particular*, vídeo-arte, 1989.

Fonte: <https://nacla.org/news/2015/01/23/memori-am-pedro-lemebel> acesso em 19 de ago. de 2021.

A personagem central da imagem é *La Doctora*, que representa Jesus Cristo, e é responsável por dividir o pão entre as suas *apóstolas*, enquanto Pedro Lemebel é encarregado de distribuir o vinho. Florencia San Martín (2017, p.80) afirma que, devido à sua posição de chefe do bordel, *La Doctora* assume, ao mesmo tempo, a posição de Jesus Cristo e de Pinochet quando fala “*Esta es la última cena de San Camilo, la última cena de este gobierno*”. A autora ainda afirma que através da ação cria-se uma denúncia e uma paródia que evidenciam os vínculos ocultos que existiram entre a ditadura militar e a religião. No entanto, a ditadura militar chilena apenas usava a religião de maneira discursiva a fim de impor determinados limites morais. A relação entre a ditadura e a Igreja Católica foi antagônica e conturbada, uma vez que a Igreja foi uma das principais organizações empenhadas em restituir a ordem democrática no

país¹⁹⁹. Ao afirmar que aquele era o último jantar de San Camilo, *La Doctora* fala metaforicamente da devastação causada pelo HIV, o qual se alastrava de maneira descontrolada, indicando que precisava ser contido, caso contrário a disseminação dizimaria toda a população daquela região. *La Doctora* ainda antecipa e proclama o fim do governo militar, que ocorre em março de 1990. Após oferecer o pão e o vinho *La Doctora* prossegue “*este es mi cuerpo, este es mi sangre*” evidenciando a relação entre o autoritarismo militar e os discursos religiosos (LÓPEZ, 2014).



Imagem 85: *Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis. Casa Particular*, vídeo-arte, fragmento 7min38s, 1989.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU> acesso em 20 de ago. de 2021.

O vídeo *Casa Particular* pode ser considerado polêmico, visto que sofreu diversas tentativas de censura ao longo dos anos, de maneira que no final na década de 1990, foi classificado como pornográfico pelo *Consejo de Clasificación Cinematográfico Chileno*. O caráter transgressivo da vídeoarte “colocava em risco a relação de transição [democrática], e mostrou a excessiva obediência e cautela que mantinha a oficialidade democrática frente à censura moral da Igreja Católica”

¹⁹⁹ Esse assunto é comentado em Óscar Contardo (2011) e é extensamente debatido por Veilt Strassner (2006), o qual ratifica indubitavelmente a oposição da Igreja Católica ao regime pinocetista, ao mesmo tempo que reconhece a criação de alianças da igreja com organizações antidemocráticas no pós-ditadura a fim de proteger seus interesses.

(CARVAJAL, 2013). Seis meses após a retomada da democracia, em setembro de 1990, acontecia a exposição *Museo Abierto*, a primeira grande exposição do *Museo Nacional de Bellas Artes* depois dos dezessete anos de censura e conservadorismo empreendidos pela ditadura militar. Como o próprio nome diz, a exposição buscava incentivar a abertura cultural celebrando a liberdade de expressão, de pensamento e de criação. Com a redemocratização, Nemésio Antúnez²⁰⁰ assumiu novamente a posição de diretor do MNBA e concebeu a exposição *Museo Abierto* para brindar a redemocratização, de modo que na introdução do catálogo Antúnez afirma os propósitos da mostra:

Está claro, MUSEO ABIERTO, significa que o museu se abre aos artistas de todas as tendências artísticas, idades, formas de expressão, técnicas, e principalmente se abre ao grande público, que virá VER a arte que se produziu e que se produz atualmente em Santiago; enfim, trata-se um Museu que se abre aos artistas e à cidade depois de muitos anos fechado ou semi-fechado por diferentes causas (ANTÚNEZ, 1989, p. 3, os grifos são do autor, tradução minha)²⁰¹.

A exposição foi planejada para inaugurar o marco da redemocratização cultural. Em diversas salas do MNBA reuniam-se obras de 447 artistas das mais variadas linguagens, apresentando centenas de trabalhos, muitos dos quais foram anteriormente censuradas pela ditadura, assim essa seria “a primeira mostra oficial da arte negada pela ditadura” (LEMEBEL, 2000, p. 24). Apesar do entusiasmo em torno ao fim da censura, poucos dias depois da exposição ser inaugurada duas obras foram subitamente retiradas da mostra. Trata-se da obra *Casa Particular* de Gloria Camiruaga em colaboração com *Las Yeguas del Apocalipsis* e da obra *Gina* do *Colectivo Luger de Luxe*²⁰².

²⁰⁰ Antúnez foi indicado ao cargo de diretor do MNBA pelo então presidente Salvador Allende, durante a sua gestão o museu foi reestruturado, criando salas para exposições temporárias e ampliando o programa de dança e música. Com o golpe de Estado, a Junta Militar expulsou Antúnez do país, vale destacar que além de ser diretor do museu, Antúnez era membro do Partido Comunista.

²⁰¹ Conforme o texto original: “Está claro, MUSEO ABIERTO significa que el museo se abre a los artistas de todas las tendencias artísticas, edades, formas de expresión, técnicas, y además se abre al gran público, que vendrá VER el arte que se ha hecho y se hace hoy día em Santiago; en suma, un Museo que se abre a los artistas y a la ciudad después de muchos años cerrado o semicerrado por diferentes causas” (ANTÚNEZ, 1990, p. 3)

²⁰² A obra do *Colectivo Luger de Luxe* era uma instalação composta por fotografias que retratavam um suposto crime passionnal cometido por uma mulher. Antes de ser censurada

Aqui me detenho a analisar a obra *Casa Particular*. A cena que causou polêmica e resultou na censura acontece aos 4min51s do vídeo. Neste momento, a travesti *La Madona* estava tomando banho e dançando para a câmera, que rapidamente foca na sua região genital, a qual aparentava ou se aproximava uma *vagina*, uma vez que o pênis se encontrava obliterado no meio de suas pernas. Essa técnica para dissimular a presença do pênis tem o nome de *candado chino* – cadeado chinês, cujo equivalente em português na linguagem popular travesti é o termo *aqueendar a neca*.

O momento crucial para a determinação da censura é quando o pênis escapa do meio das pernas e aparece por cerca de dois segundos contados no relógio, especificamente de 4min 51s a 4min 53s. O que acontece quando o elástico que prendia o pênis de *La Madona* se solta é uma “rápida metamorfose” (LEMEBEL, 2000, p. 25) entre o masculino e o feminino. Antes do pênis de *La Madona* aparecer a imagem não causava tanto incômodo, uma vez que aquela nudez que aparecia é naturalizada, pois se tratava de um corpo feminino nu, sobretudo para o deleite do espectador, algo já visto, previsível e que não colocava em xeque as relações de gênero vigentes (SOUZA, 2017, p. 183). Entretanto, quando aquele pênis escapa do meio das pernas daquele corpo feminino a situação se torna problemática pois desestabiliza os binarismos de gênero que regem a heteronormatividade.



Imagem 86: *Gloria Camiruaga e Las Yeguas del Apocalipsis. Casa Particular, vídeo-arte, fragmento 4min51s, 1989.*

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=u872fSJJ-OU> acesso em 20 de ago. de 2021.

em *Museo Abierto* a obra já havia sido exposta em duas outras ocasiões, no entanto, sem gerar polêmica.

Ambas as obras, *Casa Particular* e *Gina*, foram censuradas sob o mesmo pretexto de nudez, apologia ao sexo, imoralidade e violência. A principal alegação era que o museu era um espaço frequentado por famílias com crianças. Em virtude desse acontecimento, Florencia San Martín (2017) questiona:

Por que dentro de todos os trabalhos exibidos, dos quais muitos representavam abertamente a violência das práticas de tortura e desaparecimento ocorridas durante o período do regime militar, a simples exibição do pênis de uma travesti seguia sendo inapropriada e então objeto de censura (SAN MARTÍN, 2017, 74, tradução minha)²⁰³.

Tendo em vista a censura das obras na exposição cujo nome era *Museo Abierto* e que marcaria a inauguração cultural do período democrático, a situação foi contraditória e polêmica, uma vez que foram “caladas pelo museu que, paradoxalmente, se dizia aberto” (SAN MARTÍN, 2017, p. 77). Apesar do fim do regime militar, nota-se a permanência da censura, a qual agora era ditada pela moral.

A censura levou o *Colectivo Luger de Luxe* a se posicionar:

Nos parece incrível que quando o país inteiro se esforça em solidificar a democracia, uma pessoa como o senhor Antúnez, designado pelo atual governo como diretor do museu, se permita atitudes dignas do antigo regime, no qual os diretores acreditavam ser designados por Deus e com o direito de censurar e ditar regras a seu arbítrio (COLECTIVO LUGER DE LUXE, 1990, p. 36, tradução minha)²⁰⁴.

Essa situação censória evidencia o caráter machista e patriarcal dos membros da esquerda política. Uma vez que Antúnez, um artista militante do Partido Comunista, exilado pela ditadura militar, enaltece os paradigmas da esquerda patriarcal que sempre foram celebrados e impulsionados pelo Estado em suas instituições, neste caso, no Museu Nacional de Belas Artes (SAN MARTÍN, 2017, p. 76). Entretanto, a

²⁰³ Conforme o texto original: “Por qué dentro de todos los trabajos exhibidos, de los cuales muchos representaban abiertamente la violencia de las prácticas de tortura y desaparición ocurridas durante el régimen militar, la exhibición del pene de una travesti seguía siendo inapropiada y entonces objeto de censura?” (SAN MARTÍN, 2017, p. 74).

²⁰⁴ Conforme o texto original: “Nos parece increíble que cuando el país entero se esfuerza por la democracia, una persona como el señor Antúnez, designado por el actual gobierno como director del museo, se permita arrebatos dignos del antiguo régimen, em que los directores se creían designados por Dios y con el derecho de censurar y dictaminar su arbitrio” (LUGER DE LUXE, 1990, p. 36).

própria cineasta Gloria Camiruaga comenta sobre a recepção da obra e afirma que o diretor do museu não foi o responsável direto pela censura:

Muito antes da exposição *Museo Abierto*, [o vídeo] *Casa Particular* foi rotulado como pornográfico pelo Conselho de Classificação Cinematográfica. Logo, em *Museo Abierto*, que se supunha como um sopro de abertura cultural, o vídeo foi novamente censurado, porque um grupo de escoteiros protestou contra a sua exibição. De todos modos, Nemésio Antúnez (Diretor do Museu) não foi responsável por essa censura, mas ele realmente se encontrou pressionado a retirá-lo da mostra, mesmo contra o seu desejo (CAMIRUAGA, 2008, apud ROBLES, p. 131, tradução minha)²⁰⁵.

Pedro Lemebel (2000, p. 26) ainda afirma que as obras censuradas “custaram a Nemesio Antúnez um puxão de orelhas por parte do presidente”. A exposição *Museo Abierto* foi concebida para ser a abertura a tudo aquilo que fora censurado durante a ditadura, pois ela havia sido planejada para marcar a reinauguração da democracia no âmbito da arte e da cultura. O seu próprio título destacava a abertura das instituições artísticas, salientando assim a anterior condição de clausura e censura do período ditatorial. Em contrapartida “este ato de censura foi a confirmação do retorno da censura que executa, como repetição traumática, a aclamada *abertura*” (CARVAJAL, 2013, p. 15). A censura imposta às obras de Gloria Camiruaga com *Las Yeguas del Apocalipsis* e do *Colectivo Luger de Luxe* evidencia a permanência da vigilância e do controle moral mesmo após o término da ditadura militar.

4.6 Estrellada II, 1990

Frente à censura das obras na exposição *Museo Abierto*, *Las Yeguas del Apocalipsis* decidiram protestar contra o conservadorismo do novo governo. Para formalizar o protesto e para torná-lo visível ao público, *Las Yeguas del Apocalipsis*

²⁰⁵ Conforme o texto original: “Mucho antes del Museo Abierto, *Casa Particular* fue rotulado como pornográfico por el Consejo de Clasificación Cinematográfica. Luego, en el Museo Abierto, que se suponía sería un soplo de apertura cultural, el video nuevamente fue censurado, porque un grupo de boys scout protestó por su exhibición. De todos modos, Nemesio Antúnez (director del Museo) no fue el responsable de esa censura, más bien se vio presionado a retirarlo de la muestra en contra de sus deseos” (CAMIRUAGA, 2008, apud ROBLES, p. 131).

realizaram uma intervenção artística não-autorizada na calçada do MNBA. A ação aconteceu no dia 30 de setembro, data que marcava o encerramento da mostra, a qual seria arrematada com uma performance de *Las Yeguas del Apocalipsis*, que estava oficialmente marcada no calendário da exposição para acontecer nesse dia. Diante da movimentação suspeita nas imediações do MNBA, a diretoria rapidamente “fechou suas portas e colocou guardas no exterior do museu durante a intervenção” (SMITH, 2014, p. 219) para conter qualquer ato de insurgência. De maneira extra-oficial a performance de *Las Yeguas del Apocalipsis* arrematou a exposição e marcou o seu encerramento com ainda mais força do que se tivesse seguido o roteiro original.

A ação subversiva foi intitulada de *Estrellada II* e teve como referência *Estrellada San Camilo*, realizada no ano anterior no bairro prostibular de *San Camilo*. Travestidas ao estilo das atrizes Dolores del Río e Rita Hayworth a dupla ocupou a calçada do MNBA e começou a desenhar o contorno de uma enorme estrela no chão. Desta vez não utilizaram tinta fosforescente, mas *neoprén*²⁰⁶, um tipo de cola que pode ser utilizado como droga quando inalado (CARVAJAL, DE LA FUENTE, 2018). Devido ao seu preço irrisório, o *neoprén* é conhecido por ser uma droga muito utilizada pelas camadas mais pobres. Ao utilizar o *neoprén* como elemento constitutivo do trabalho ainda chama-se atenção para outro problema, para outra epidemia, a do consumo desenfreado de *neoprén*, que na época estava em seu ápice e arrasava a juventude chilena de baixa renda.

A dupla se posicionou no centro da estrela e ateou fogo no *neoprén* que constituía o seu contorno, criando uma estrela de fogo como protesto contra a censura sofrida e como forma de reivindicar o lugar dos corpos travestis e não-normativos dentro do museu e na sociedade pós-ditatorial. A censura realizada mostra que os museus em geral, assim como a noção de “*Museo Abierto* é um lugar a disputar” (CARVAJAL, 2013, p. 16), conquistar e ocupar, para então reconstruir. A utilização da calçada pelo coletivo é muito simbólica, pois ao expulsarem os corpos travestis de dentro do museu os artistas travestidos tomam conta da calçada que o circunda.

A calçada destaca-se como um local emblemático para a comunidade travesti. Devido à estigmatização e ao preconceito imperantes, a calçada foi um dos únicos espaços dos quais a comunidade travesti – incluindo-se alguns sujeitos homossexuais

²⁰⁶ *Neoprén* é um tipo de cola utilizado para realizar reparos em geral, sobretudo de sapatos e de elementos de borracha. No Brasil a substância é conhecida como cola de sapateiro.

– não foi enxotada. Diante do abandono generalizado, este espaço urbano foi também o local de *acolhimento* e de pertencimento dessa comunidade. Através desse espaço, conseguiram burlar a extrema precariedade e a exclusão, tornando-o um local de trabalho através da prostituição, uma das únicas alternativas que lhes restava em decorrência da marginalização social a que estavam submetidas. Foi através do da calçada que garantiram a sua sobrevivência. Assim, a intervenção ainda possibilita a reflexão e a problematização acerca da travestifobia existente no mercado de trabalho e das condições a que estão submetidas as trabalhadoras informais do sexo.

Ao contrário das performances anteriores, *Estrellada II* foi amplamente divulgada nos meios de comunicação. Uma reportagem de Cristian Soto, do jornal *La Nación*, divulgou a intervenção informando o horário e explicando – de maneira leiga e imprecisa – no que consistia a linguagem da performance. A reportagem termina fazendo um trocadilho e afirmando que a ação seria marcada por “relinchos furiosos dos artistas” (SOTO, 1990, p. 36) como forma de evidenciar o seu descontentamento com a censura e com a exclusão social e museal dos corpos não-normativos.



Imagem 87: *Yeguas del Apocalipsis, Estrellada II*, ação corporal, 1990.

Fonte: (SAN MARTÍN, 2017, p. 77).



Imagem 88: Imagem 89: *Yeguas del Apocalipsis, Estrellada II*, ação corporal, 1990.

Fonte: www.yeguasdelapocalipsis.cl/1990-estrellada-ii/ acesso em 12 set de 2022.

A exclusão dos corpos não-normativos da mostra e a intervenção *Estrellada II* produziram e afirmaram a travesti como uma personagem do espectro da história, não como um sujeito novo que irrompe agora, mas como a visibilização de algo que sempre existiu às sombras, às escondidas (CARVAJAL, 2013). Naquele momento, diferentemente, a travesti emergia enquanto sujeito político que buscava o seu espaço na arte e na sociedade.

Após a polêmica e as diversas tentativas de censura no Chile, *Casa Particular* foi exibida com sucesso e sem muitas controvérsias durante a 31ª Bienal de São Paulo, no ano de 2014. *Casa Particular* foi veiculada na sala *Dios es marica*, a qual era composta com obras dos/as artistas Nahum B. Zenil, Ocaña, Sergio Zevallos e *Las Yeguas del Apocalipsis*. A sala foi organizada pelo curador peruano Miguel Ángel López. Essa edição da Bienal de São Paulo ficou marcada pela ampla participação de artistas e de obras que problematizam questões identitárias e de sexo e gênero, de modo que ficou popularmente conhecida como *Trans Bienal*. Além de *Casa Particular*, *Las Yeguas del Apocalipsis* também estavam representadas nesta sala com a obra *Las dos Fridas*, de dezembro de 1989, a qual será discutida no próximo subcapítulo.

4.7 Las dos Fridas, c. 1989

Las dos Fridas é uma obra fotográfica que realiza uma releitura de *Las dos Fridas* da pintora mexicana Frida Kahlo. No ano de 1939 Frida Kahlo produziu um autorretrato duplo, no qual a artista se representa duas vezes na tela (imagem 90). As duas Fridas estão sentadas, a da esquerda utiliza um vestido vitoriano de gola alta e mangas bufantes, em sua mão carrega uma tesoura que segura uma artéria em uma tentativa de estancar o próprio sangue que jorra e mancha de sangue o vestido branco; a Frida da direita utiliza um vestido de *tehuana* colorido, o qual é um traje típico mexicano, e carrega em sua mão um minúsculo relicário com a imagem de Diego Rivera, seu marido e amante a quem dedicou diversas obras que abordam o seu conturbado relacionamento. As duas Fridas estão de mãos dadas e possuem o coração à mostra, para fora do peito. Os dois corações estão interligados através de um vaso sanguíneo, conectando a corrente sanguínea das duas Fridas.

Las dos Fridas é uma das obras mais icônicas da artista e, nos últimos anos, a sua obra foi reproduzida incansavelmente em revistas, jornais e até mesmo em produtos comercializáveis, como camisetas, bolsas e até capas de celular. Criou-se um *boom* ao redor de sua imagem, a qual se tornou um ícone pop, da cultura popular, sendo reproduzido *ad infinitum*. Este fenômeno de reprodutibilidade e de intertextualidade entre as obras e a imagem da artista desperta o interesse de *Las Yeguas del Apocalipsis* em um momento no qual “a imagem de Frida Kahlo havia se convertido em um fetiche para o mercado de arte” (CARVAJAL, DE LA FUENTE, 2018). E também para o mercado de consumo, uma vez que a imagem de Frida foi – e continua sendo – reproduzida incessavelmente em diversos produtos.



Imagem 90: Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, óleo sobre tela, 1,74m x 1,73m, 1939, *Museo de Arte Moderno da Cidade do México*.

Fonte: <https://www.culturagenial.com/quadro-as-duas-fridas-frida-kahlo/> acesso em 12 ago. de 2021.

Para a concepção de *Las dos Fridas* de *Las Yeguas del Apocalipsis*, Lemebel e Casas se travestiram de Frida Kahlo usando vestimentas similares àquelas que a artista utiliza em sua pintura de 1939. Travestidos de Frida Kahlo, os artistas posam para uma sessão de fotos dirigida por Pedro Marinello. As fotografias, realizadas em preto e branco mostram os artistas reinterpretando a obra icônica como se fosse uma imitação performática ou um *tableau-vivant*²⁰⁷ (imagem 91). À diferença da obra de

²⁰⁷ *Tableau-vivant* é um termo francês que significa *quadro vivo*, ou seja, é a reinterpretação/representação performática muitas vezes registrada em fotografias de uma pintura através de modelos que atuam de modo quase teatral.

Frida Kahlo, ambos os artistas estão com o torso desnudo e sobre o seu peito há um coração humano pintado com tinta a óleo. O coração pintado no peitoral de Pedro Lemebel está fechado, enquanto o coração pintado no peito de Francisco Casas está aberto, com suas veias, válvulas e artérias expostas. Os artistas estão sentados de mãos dadas, assim como na obra de Kahlo. No entanto, na pintura era uma artéria que conectava os dois corações, enquanto na fotografia os artistas estão interconectados através de uma sonda de transfusão de sangue (CARVAJAL, DE LA FUENTE, 2018) que compartilha e mistura os fluídos que saem dos seus corpos (SOUZA, 2017, p. 184).

No final da década de 1980 o Chile, assim como o restante do planeta, enfrentava uma onda de contágios de HIV, de modo que o fluxo sanguíneo compartilhado pelos artistas inspirava discussões. Diante da massiva transmissão, diversos comportamentos se tornaram comportamentos de risco, como o sexo desprotegido, o uso de drogas injetáveis com seringas e agulhas compartilhadas. À época, devido à ignorância e ao preconceito, acreditava-se que os riscos de contaminação aumentavam quando se tratavam de sujeitos homossexuais masculinos. O preconceito e a estigmatização da comunidade homossexual era decorrente das notícias e do falatório em relação ao tema, uma vez que os primeiros casos registrados foram de “homens homossexuais, assim como a forte presença da enfermidade nesse grupo, marcou profundamente o entendimento da epidemia como uma exclusividade dos homens que adotavam práticas homoeróticas” (ALVES, 2020, p. 25). Os artistas, portanto, faziam uma provocação ao explicitar o contato sanguíneo entre dois indivíduos homossexuais travestidos, os quais eram vistos como *grupos de risco*. No entanto, existiam grupos de risco específicos para a transmissão do HIV, mas sim comportamentos de risco. Embora o termo fosse amplamente utilizado naquela época o termo, o que contribuiu com a estigmatização de alguns sujeitos em detrimento de outros.

Aos homossexuais, às prostitutas, aos pervertidos e aos viciados em drogas injetáveis – esses últimos em menor grau – foi atribuída a culpa pelo surgimento do vírus e pela sua disseminação. A responsabilidade e a estigmatização recaíram sobretudo à comunidade homossexual masculina, de modo que se acreditava que o vírus estava restrito àquela comunidade e às suas adjascências, o que não é verdade, uma vez que o vírus era transmitido através do contato sexual/sanguíneo com fluídos

contaminados. O termo *grupo de risco* pode ser metaforicamente problematizado através da presença de um minúsculo espelho na mão direita de Pedro Lemebel.



Imagem 91: *Las Yeguas del Apocalipsis, Las dos Fridas*, fotografia, 110cm x 140cm 1989, MALBA.

Fonte: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-las-dos-fridas/> acesso em 07 de set. de 2021.

A artéria que conecta os dois corpos se estende diametralmente pela obra, partindo da mão esquerda de Francisco Casas, até alcançar o braço direito de Pedro Lemebel, o qual segura o espelho em miniatura. O espelho, mais do que um simples elemento que adorna a imagem e substitui o relicário com a imagem de Rivera,

cumprir com uma função extremamente significativa, que é a de refletir aquilo que está na sua frente. Assim, à medida que o espectador se deparasse diante da obra para notar os seus detalhes a sua imagem estaria refletida no espelho, como uma forma de sua inserção na obra e, conseqüentemente, também inserido metaforicamente nessa corrente de fluídos, correndo o risco de se contaminar, ao mesmo tempo que os artistas também corriam o risco de serem contaminados, considerando a existência de algum indivíduo soropositivo nesse circuito. Através do seu reflexo, o espectador é inserido na obra e, figuradamente, no circuito de fluídos, evidenciando que qualquer pessoa/corpo pode contrair o vírus ao ser atravessado pelo fluído contaminado.

Nos anos da proliferação do HIV/aids, a proposta de *Las dos Fridas* interpretada por dois artistas homossexuais constituía-se em uma imagem desafiadora por se tratar de corpos estigmatizados, marcados como perigosos, os quais simultaneamente estavam expostos ao perigo frente ao pânico que despertava a circulação e o compartilhamento de fluídos corporais naqueles anos (CARVAJAL, 2014b). A obra tinha um viés provocativo e polêmico que chamava a atenção para um assunto que não era debatido, e quando colocado em pauta, era geralmente através de afirmações incoerentes e negacionistas. Ao menos no início da epidemia de aids, uma vez que não houve por parte dos órgãos de saúde da ditadura militar o empenho ou interesse em promover políticas públicas para atender os indivíduos afetados pelo vírus.

Na verdade, a epidemia de HIV foi minimizada e menosprezada pelos especialistas da ditadura militar, como é evidenciado por Óscar Contardo (2011, p. 319): “Em 1985 o doutor Héctor Villalobos, assessor do Ministério da Saúde, assegurou que a aids poderia ser comparada com os ciclones que atravessam o Caribe: ‘sabemos que causam uma enorme destruição. Mas sabemos que nunca chegarão ao Chile’”. O comentário de Villalobos não condiz com a realidade, uma vez que em 1984 detectaram-se os primeiros casos de HIV no país. Devido ao latente negacionismo, o governo não promoveu campanhas públicas de prevenção e conscientização que alcançassem níveis satisfatórios, tanto por falta de interesse e negligência quanto por falta de informações precisas acerca da enfermidade.

Ao reinterpretar a pintura de 1939, *Las Yeguas del Apocalipsis* ampliam a iconografia da obra de Frida Kahlo e introduzem problemas do seu tempo. Do mesmo modo que dão segmento às problematizações pautadas pela artista, como a

problemática das questões identitárias. Frida Kahlo, ao se duplicar na pintura, realiza um desdobramento e uma descentralização do eu, de sua identidade, de sua orientação sexual. Casas e Lemebel ao se travestirem e se posicionarem no lugar da artista propõem a “desmontagem da categoria ‘mulher’ concebida como unidade essencial e por sua vez, como um deslocamento dos usos de Frida como um fetiche exótico no mercado da arte latino-americana” (CARVAJAL, 2014, p. 89).

Las dos Fridas é um marco na carreira de *Las Yeguas*, posto que através dessa obra o coletivo realizou a sua primeira e única exposição individual em uma galeria de arte institucional e comercial. A *Galería Bucci* destacou-se como uma galeria que incentivou artistas jovens e ousados, inscrevendo-se na vanguarda da arte chilena. Sobre suas exposições experimentais, muitas vezes incompreensíveis pelo grande público, o galerista Enrico Bucci comenta a Claudia Taibe:

Só produz utilidade aquilo que já é velho, que está digerido. As galerias tradicionais têm como foco a venda de quadros. A [Galeria] Bucci, não. Aceitamos os projetos dos jovens, que estão florescendo e que ninguém conhece e aí os lançamos ao mundo. E em troca recebemos prestígio e satisfação de haver contribuído na criação de um novo pensamento no campo das artes plásticas (BUCCI, 1991 apud TAIBE, 1991, p. 32, tradução minha)²⁰⁸.

A exposição teve um caráter de acontecimento completamente efêmero, estando em cartaz durante apenas um dia a pedido dos artistas. Para essa exposição *Las Yeguas* apresentaram novamente a sua personificação de *Las dos Fridas*, mas dessa vez além das fotografias, os artistas se posicionaram na galeria como um *tableau-vivant* e durante três horas performaram/encenaram o quadro para o público.

Ao adentrar a galeria havia, no chão, a fotografia de *Las dos Fridas* impressa em grande formato. Mais adiante havia uma cortina de plástico transparente na qual projetavam a pintura original de Frida Kahlo e, atrás dessa cortina estavam os artistas sentados de mãos dadas vestidos a caráter. Ainda, junto à cortina plástica havia diversas unidades de cartões postais com a imagem da obra *Las dos Fridas* de *Las*

²⁰⁸ Conforme o depoimento original: “Sólo se produce utilidade lo que ya es viejo, lo digerido. Las galerias tradicionales tienen como mira la venta de los cuadros. La Bucci no. Aceptamos los proyectos de los jóvenes, artistas que están em ciernes y que nadie conoce y los lanzamos al mundo. A cambio de lo material, recibimos prestigio y satisfacción de haber contribuído a la creación de un nuevo pensamiento en el campo de las artes plásticas” (BUCCI, 1991 apud TAIBE, 1991, p. 32).

Yeguas del Apocalipsis, as quais o público podia levar para casa. A obra, entretanto, passa a ser exposta e reproduzida pela história da arte somente como uma peça fotográfica, tal qual a obra de 1989, desconsiderando a ação empreendida na galeria.



Imagem 92: *Las Yeguas del Apocalipsis*, *Las dos Fridas*, ação corporal, 1990, *Galería Bucci*.

Fonte: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-las-dos-fridas/> acesso em 07 de set. de 2021.

4.8 *El postgolpe*: ações que reivindicam o passado

Apesar do período de atividade de *Las Yeguas del Apocalipsis* ter sido curto, a sua atuação foi muito significativa para a comunidade chilena na conquista de direitos,

tanto no âmbito político quanto identitário. A maior parte de suas intervenções artísticas se concentrou entre os anos de 1988 e 1991, precisamente no período de transição democrática. Essas ações enfocaram a temática da luta pela redemocratização associada à luta política da comunidade homossexual e travesti, que simultaneamente reivindicava por direitos e por espaço em meio à sociedade.

Durante o seu período mais ativo, *Las Yeguas del Apocalipsis* produziram dezoito intervenções artístico-políticas ao longo da cidade de Santiago do Chile, ocupando espaços que iam desde o *Instituto Chileno Francés de Cultura* até os recantos prostibulares de *San Camilo*. De 1992 a 1996 Francisco Casas e Pedro Lemebel produziram apenas três obras sob a rubrica de *Las Yeguas del Apocalipsis*, são elas: *Tu dolor dice: minado* (1993), *Cadáveres* (1996) e *Ejercicio de memoria* (1997). As duas últimas foram realizadas no exterior, em Nova Iorque, Estados Unidos; e, em Havana, Cuba, respectivamente.

Os três próximos subcapítulos se destinam a analisar obras do período pós-ditatorial, uma vez que, mesmo com a redemocratização do país, diversos elementos ainda precisavam ser trazidos à tona e problematizados, como a tortura, os desaparecimentos e assassinatos. Essas obras realizadas após a transição democrática se caracterizam por resgatar e problematizar o passado ditatorial, que ainda ressoava, encontrando-se em aberto e não totalmente finalizado, inclusive pela permanência de Augusto Pinochet como Chefe das Forças Armadas. Portanto, as obras do período pós-ditatorial podem ser compreendidas como “memórias de resistência” (PÉREZ GONZÁLEZ, 2021, p. 232) que evidenciam traumas ainda remanescentes até os dias de hoje.

Esse conjunto de obras do período pós-ditatorial se constitui como uma demanda por justiça e converge com o anseio de diversas agrupações de familiares das vítimas e sobreviventes da ditadura (CARVAJAL, DE LA FUENTE, 2018). Ao abordar os casos de violência infligidos pela ditadura, os artistas do coletivo *Las Yeguas del Apocalipsis* focaram em Sebastián Acevedo, mártir do regime militar, cujo nome figura em um dos movimentos de resistência mais relevantes do período, o *Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo*. Por essa razão e para seguir a ordem cronológica, a obra *Homenaje a Sebastián Acevedo* será a primeira a ser discutida nesse subcapítulo.

4.8.1 Homenaje a Sebastián Acevedo, 1991

A intervenção *Homenaje a Sebastián Acevedo* tinha como intuito celebrar a memória de Sebastián Acevedo, de salientar a existência de diversos crimes não solucionados e de reivindicar a punição dos responsáveis pela sistemática de tortura, desaparecimento e assassinato. O ano de realização desta intervenção é extremamente simbólico, pois no início de 1991 foi entregue o *Informe Rettig* ao presidente Patricio Aylwin. Este relatório documenta detalhadamente os crimes e violações de direitos humanos cometidos pelo regime militar, conforme já mencionado no primeiro capítulo. Sebastián Acevedo foi um tratadador mineiro cujos filhos foram presos por serem filiados ao Partido Comunista pela *Central Nacional de Investigaciones* no ano de 1983. Após serem presos, Galo e María Candelaria Acevedo Saenz, desapareceram sem deixar rastros. Diante da falta de informações a respeito do paradeiro de seus filhos, Acevedo percorreu diversas delegacias e organizações a fim de obter alguma notícia que o levasse até eles.

Após dois dias de intensas buscas e sem obter resultados, Acevedo, desesperado, dirigiu-se à *Plaza Central* da cidade de Concepción a fim de exigir publicamente que seus filhos fossem soltos de imediato. Em estado de cólera, Acevedo realiza um comovente ato de protesto, espalhando benzina e parafina em seu corpo para em seguida atear fogo²⁰⁹. O sacrifício de Acevedo chocou a população chilena e recebeu muita atenção popular, de modo que seus filhos foram soltos em seguida. Poucas horas depois, Acevedo faleceu em decorrência da gravidade de suas queimaduras. O *Informe Rettig* cita o caso de Acevedo na seção *Muertes a consecuencia de la violencia política*, e documenta o seu martírio afirmando que

A Comissão considera que Sebastián Acevedo morreu em consequência aos feitos provocados por sua própria mão, e não cabe em rigor qualificar a sua morte como uma violação de direitos humanos, [mas ele] é vítima da violência política porque tomou uma atitude que custou a sua vida em um gesto extremo para salvar seus filhos de consequências incertas, as quais, sabe-se, poderiam ser muito graves, assim como [a sua ação] foi um modo desesperado de protestar pela situação que o afligia enquanto pai (COMISIÓN

²⁰⁹ O ritual de autoimolação é relativamente recorrente na história recente. Trata-se de um ato de sacrifício em prol de um bem maior, assim como também pode ser uma forma de protesto político, tendo sido empregada por monges na década de 1960 contra a perseguição religiosa e contra a guerra do Vietnã.

NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 1996b, p. 1018, tradução minha)²¹⁰.

Tanto Sebastián Acevedo, quanto os seus familiares, se caracterizam vítimas indiretas da violência ditatorial. O seu ato desesperador prova como as crueldades promovidas pela ditadura atingem não apenas as suas vítimas mas também outras pessoas. O ato de bravura de Acevedo ocorreu em 1983, em um momento marcado pela instabilidade econômica decorrente da crise de 1982 a qual desencadeou o início de uma onda de protestos e manifestações que exigiam o fim da violência e da tortura, almejando mais profundamente a redemocratização do país. Um dos grupos mais ativos no período foi o *Movimiento Contra la Tortura Sebastián de Acevedo*, que iniciou sua atividade alguns meses após a morte de Acevedo e era pautado por uma resistência através da não-violência.

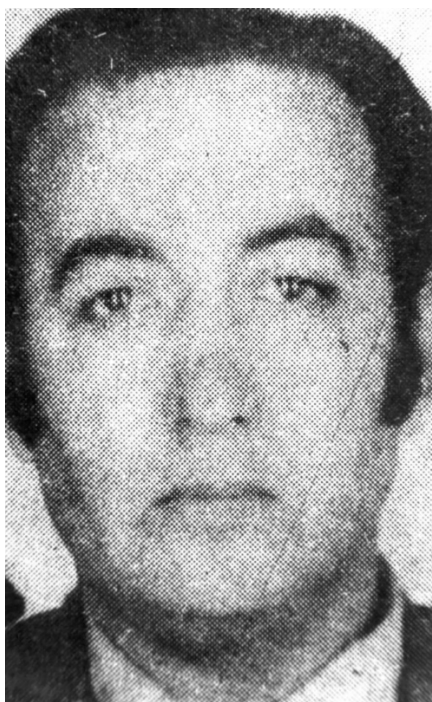


Imagem 93 Fotografia de Sebastian Acevedo, sem data.

Fonte: <https://memoriaviva.com/acevedo-becerra-sebastian> acesso em 10 de fev. de 2023.

Imagem 94: Monumento a Sebastián Acevedo, Concepción.

²¹⁰ Conforme o texto original: “La Comisión estima que si bien Sebastián Acevedo murió a consecuencias de hechos provocados por su propia mano, y no cabe en rigor calificar su muerte de una violación de derechos humanos, es víctima de la violencia política, porque tomó la determinación que le costó la vida en un gesto extremo por salvar a sus hijos de consecuencias inciertas, pero que bien se podía temer fueran muy graves, o como modo desesperado de protestar por la situación que lo afligía como padre” (COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA, 1996b, p. 1018).

Fonte: https://www.facebook.com/565710563550621/photos/pb.100068871154101.-2207520000./1581736281948039/?type=3&source=42&paipv=0&eav=AfZTSP4UNb5O_5MWAidQLZ_5a1mdOcNjYIU2iDhqBxfyRWsc3BFbltQAbwD9IUwrR4&_rdr acesso em 10 de fev. de 2023.

A primeira investida do *Movimiento Contra la Tortura Sebastián de Acevedo* consistiu na instalação de um cartaz com a frase *AQUÍ SE TORTURA* em frente a um centro de detenção clandestino da CNI. Nesse ato, participaram em torno de setenta manifestantes, nos anos seguintes o movimento contou com aproximadamente 500 pessoas (ESPINOZA, 2015, p. 176). Sebastián Acevedo se tornou uma das principais referências na luta contra a violência ditatorial praticada no Chile e o seu sacrifício comoveu a população e impulsionou na adesão à luta pela redemocratização do país.

A performance de *Las Yeguas del Apocalipsis* intitulada *Homenaje a Sebastián Acevedo* ocorreu na *Universidad de Concepción* a convite do professor Christian Rodríguez que estava organizando um congresso em torno do HIV/aids. Apesar do evento focar na discussão da doença, os artistas optaram por resgatar a figura e o potencial político de Sebastián Acevedo, visto que o seu sacrifício ocorreu na praça principal da cidade de Concepción, a qual abriga a universidade. Na verdade, *Las Yeguas del Apocalipsis* propuseram atravessamentos entre as questões do HIV/aids e da violência política do regime militar. A performance ocorreu no dia 1º de dezembro de 1991, data significativa pois marca o Dia Internacional de Combate à AIDS.

Em uma ampla sala os artistas dispuseram cinco monitores no chão, transmitindo distintos vídeos, alguns totalmente distorcidos e incompreensíveis. O chão da sala estava coberto com uma grossa camada de cal virgem, sobre a qual os artistas se encontravam deitados. No piso, havia algumas estrelas desenhadas com pó de carvão. Na metade da performance foi realizada uma linha de carvão que cruzava todo o espaço e passava perpendicularmente sobre o corpo de Casas e Lemebel. Enquanto os artistas estavam deitados nus sobre o cal era reproduzido um áudio no qual Casas e Lemebel recitavam incessantemente o número de seu documento nacional de identificação intercalando com o nome de algumas cidades chilenas. A performance durou em torno de 25 minutos e recebeu um público considerável que a observou com atenção e também com perplexidade.



Imagem 95: *Las Yeguas del Apocalipsis Homenaje a Sebastián Acevedo*, performance, 1991.

Fonte: <https://www.festivalbiobiocine.cl> acesso em 10 de fev. de 2023.

Os documentos nacionais de identificação podem ser compreendidos como elementos da biopolítica, como dispositivos disciplinares de controle e de contenção social que exercem poder sobre a vida dos indivíduos. Ao anunciar o número de seus documentos, os artistas invocavam uma frieza e um distanciamento, assimilando-se a algo sistemático e burocrático, totalmente impessoal. Fernanda Carvajal (2014, p. 102) afirma que a partir desse momento “a repetição em voz alta do número dos documentos de Casas e Lemebel indica corpos desprovidos de nome, que se tornaram um [mero] número, um vazio. Assim, *Las Yeguas del Apocalipsis* se colocam no lugar dos desaparecidos”.

A dupla estava nua deitada no chão e seus corpos estavam cobertos por uma camada de cal. Os artistas estavam alinhados perpendicularmente, de modo que Francisco Casas estava deitado de peito para cima e suas mãos estavam estiradas em direção a um dos monitores, enquanto Pedro Lemebel estava deitado de barriga para baixo com os braços estirados até os joelhos de Casas, ao fim de suas pernas havia um grande saco de cal. O corpo dos dois artistas se fundia a fim de compor um só corpo através de uma linha perpendicular, cujo formato pode relacionar-se ao formato geográfico do Chile. Essa hipótese é ratificada através da criação de um

protótipo de Rosa dos Ventos, visto que logo abaixo das pernas de Lemebel há um saco de cal com a letra S gravada, indicando o sul; enquanto o monitor que está na direção das mãos de Casas figura a letra N, indicando o norte.



Imagem 96: *Las Yeguas del Apocalipsis, Homenaje a Sebastián Acevedo*, performance, 1991.

Fonte: <https://www.festivalbiobiocine.cl> acesso em 10 de fev. de 2023.

O saco de cal estava posicionado em cima de uma estrela feita com pó de carvão. Conforme mencionado, havia mais outras estrelas espalhadas pela sala. A performance contou com o auxílio de Miguel Parra, estudante de artes visuais da universidade que sediou o evento. Parra realizou a linha que atravessava a sala e passava sobre corpo dos artistas feita com pó de carvão. O carvão e o cal utilizados na ação possuem uma estrita relação com Sebastián Acevedo, uma vez que são elementos provenientes de minas e Acevedo trabalhava como mineiro. Além disso, os minérios eram elementos fundamentais para a economia do Chile, visto que representavam uma grande fatia do PIB e mais da metade das exportações anuais.

Tanto o cal quanto o carvão, de acordo com Fernanda Carvajal e Alejandro de la Fuente (2018), foram prospectados nas regiões de Concepción e, portanto, nas proximidades de onde trabalhava Acevedo. A utilização do cal ainda faz menção aos corpos encontrados nos *Hornos de Lonquén* que funcionavam como uma mina de extração de cal, neste local foram exumados os corpos que serviriam de prova dos assassinatos praticados pelo regime, conforme já foi mencionado.

Na performance, o cal é um elemento de significativo potencial metafórico e também químico, pois faz menção ao ato de imolação a que se submeteu Acevedo, conforme afirma Patricio Pérez González (2021):

É extremamente interessante evidenciar que, no desenvolvimento desta performance, os corpos despidos de Casas e Lemebel são expostos diretamente ao cal virgem, um pó leve e branco de caráter alcalino e cáustico que, ao ser colocado em contato com a água libera calor. O risco de provocarem queimaduras nesta performance é muito significativo e percebe-se que os artistas têm constantemente a intenção de fazer com que o espectador sinta o grau de periculosidade de suas ações artísticas (PÉREZ GONZÁLEZ, 2021, p. 231, tradução minha)²¹¹.

As queimaduras provocadas pelo cal são, em geral, superficiais e não resultam em ferimentos graves. Entretanto, não se tratava de provocar queimaduras e lesões em seus corpos, a intenção era evocar questões mais simbólicas e metafóricas. O óxido de cálcio, popularmente conhecido como cal virgem, é um material que interessava particularmente os assassinos, uma vez que é um composto químico que é frequentemente empregado para agilizar o processo de corrosão dos corpos, auxiliando no processo de ocultação dos cadáveres, ainda que o cal virgem não consiga destruir a arcada óssea.

Tanto a ideia de provocar queimaduras no corpo vivo quanto a utilização do cal como agente da decomposição de cadáveres perturbam o público através da violência metafórica desses atos na performance. No entanto, a situação se torna ainda mais violenta e perigosa quando Miguel Parra coloca fogo na linha de pó de carvão que sobrepassava o corpo dos artistas.

²¹¹ Conforme o texto original: “Resulta particularmente interesante evidenciar que, en el desarrollo de esta performance, los cuerpos desnudos de Casas y Lemebel son expuestos directamente a la cal viva, un polvo liviano y blanco de carácter alcalino y cáustico que, al ser puesto en contacto con agua desprende calor. El riesgo de resultar quemados en esta performance es muy importante y se ve que los artistas tienen siempre en mente el hacer sentir al espectador la peligrosidad de su acción de arte” (PÉREZ GONZÁLEZ, 2021, p. 231).

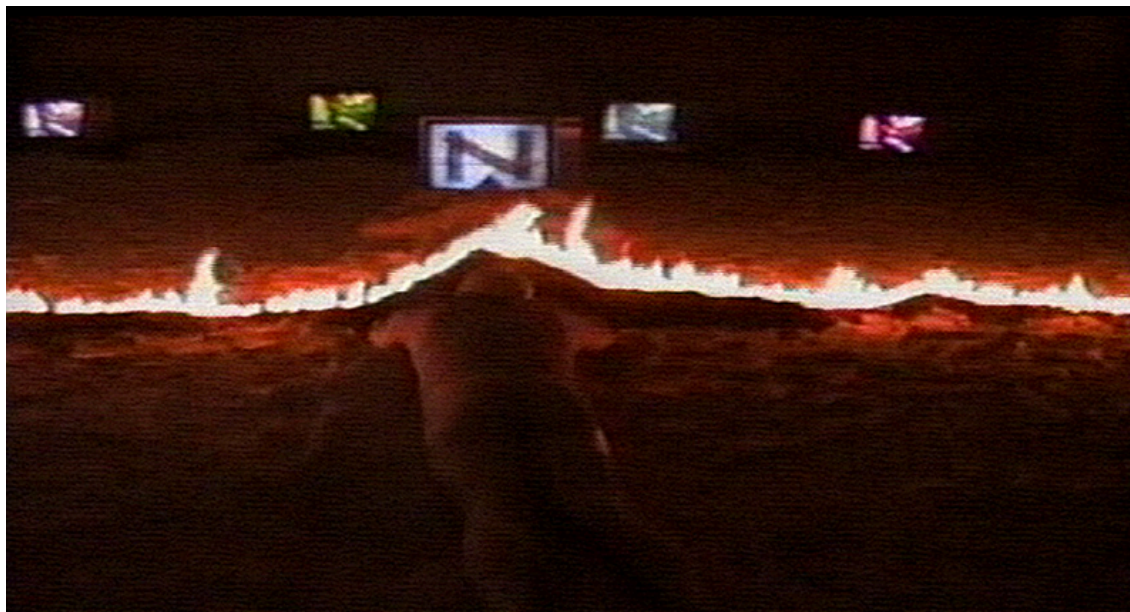


Imagem 97: *Las Yeguas del Apocalipsis*, Homenaje a Sebastián Acevedo, performance, 1991.

Fonte: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1991-homenaje-a-sebastian-acevedo/> acesso em 10 de fev. de 2023.

A linha de carvão que arde em fogo passa exatamente pela intersecção dos corpos de Casas e Lemebel, especificamente pelas suas respectivas pernas e braços (imagem 97). A linha atua como um delimitador, como uma fronteira que separa um corpo do outro e que conseqüentemente separa o norte do sul. O norte é simbolizado pela letra N no monitor através de uma sobreposição de cédulas de dólar americano que formam a letra, representando o domínio do dinheiro, do capitalismo e dos Estados Unidos como o país que promoveu o golpe de 1973 (PARRA, ORTIZ, RUIZ, 2016). O sul, por sua vez, é simbolizado pela letra S em um saco de cal.

A partir da linha divisória, cria-se uma geopolítica de poder, na qual o norte, através da televisão, é representado enquanto uma potência tecnológica, da informação; enquanto o sul é representado como um campo de extração de matéria-prima através do cal e do carvão, sendo considerado, portanto, *subdesenvolvido* em relação ao norte tecnológico. Essa divisão evidencia a lógica da dominação e da colonialidade contemporânea a qual é historicamente registrada entre as *potências* do norte e as *colônias* do sul.

Outro indicador da dominação é a posição dos corpos de Casas e Lemebel. Casas, cuja posição parece representar o norte, está deitado de barriga para cima, de modo que o seu rosto está à mostra e sua boca encontra-se descoberta

“representando um território em sua totalidade política e social” (PARRA, ORTIZ, RUIZ, 2016). Além disso, o seu corpo está livre, e as suas mãos vestidas com luvas longas se movimentam constantemente em direção ao televisor N. O corpo de Lembel, em contrapartida, encontra-se de barriga para baixo, com o rosto posicionado entre as panturrilhas de Casas e com as mãos em seus joelhos. Assim, o corpo de Lemebel encontra-se em posição de subserviência, imobilizado. A sua boca, ao estar virada para baixo entre as pernas de Casas, faz com que o sujeito esteja silenciado/calado, constituindo-se como metáfora de um corpo e um território dominado, subordinado ao corpo e ao território que no trabalho relaciona-se ao norte.



Imagem 98: *Las Yeguas del Apocalipsis, Homenaje a Sebastián Acevedo*, ação corporal, 1991.

Fonte: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1991-homenaje-a-sebastian-acevedo/> acesso em 10 de fev. de 2023.

A ação apresentada por *Las Yeguas del Apocalipsis* tratava diretamente da violência praticada no período da ditadura militar, no entanto era possível realizar associações com a epidemia de HIV/aids, que era o tema central do evento. Patricio González evidencia essas relações pontuando que:

O momento em que a linha de carvão que separa os corpos dos artistas e que logo foi acesa simboliza o fato de que existem dois ou talvez mais pontos de vista sobre a aids e a violência de Estado, as quais dividem o corpo social dos e das chilenas, o fogo neste momento

não apenas é um ícone que traz a memória do sacrifício de Sebastián Acevedo, mas também atua como símbolo da destruição da vida física e social dos enfermos e portadores de HIV (GONZÁLEZ, 2021, p. 230, tradução minha)²¹².

Ao abordar o caso de Sebastián Acevedo, vítima indireta da violência ditatorial, pode-se traçar uma associação com os portadores do vírus HIV/aids, os quais por diversos aspectos também podem ser considerados como vítimas indiretas do regime, visto a negligência dos órgãos de saúde, que ignoraram a gravidade da doença, resultando na ausência de políticas públicas voltadas ao combate e à prevenção do vírus HIV.

Homenaje a Sebastián Acevedo foi uma ação ousada que simultaneamente celebrava a memória de Acevedo e permitia a associação com a epidemia do vírus HIV. Neste trabalho, a utilização do corpo como suporte artístico por *Las Yeguas del Apocalipsis* realiza uma citação direta ao ato de sacrifício cometido por Acevedo em 1983. O corpo é um elemento central que figura tanto na obra do coletivo, quanto na imolação e nos protestos empreendidos pelo *Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo*. Nos dois casos de maneira e níveis distintos, o corpo se apresenta como um dispositivo de resistência pacífico aos sofrimentos impostos pelas circunstâncias históricas.

4.8.2 Tu dolor dice: minado, 1993

O ano de 1993 foi emblemático para a história chilena e para a produção artística de *Las Yeguas del Apocalipsis* pois o Golpe de Estado completava 20 anos de sua consumação e a imolação de Sebastián Acevedo completava 10 anos. Tendo em vista esses importantes marcos temporais, *Las Yeguas del Apocalipsis*

²¹² Conforme o texto original: “El momento en que la línea de carbón que separa los cuerpos de los artistas y que luego es encendida, simboliza el hecho de que existen dos o tal vez más miradas sobre el sida y la violencia de Estado que dividen al cuerpo social de los y las chilenas, el fuego en este momento no solo es el icono que trae a la memoria el recuerdo de la inmolación de Sebastián Acevedo, sino que además, es el símbolo de la destrucción de la vida física y social de las y los enfermos y portadores del VIH” (PÉREZ GONZÁLEZ, 2021, p. 230).

apresentaram a ação *Tu dolor dice: minado*, a qual cobrava justiça e homenageava as vítimas da ditadura militar. O local escolhido para realizar a ação foi tão simbólico quanto o marco temporal, uma vez que os artistas apresentaram a sua ação no porão de um prédio que operou como quartel da *Dirección de Inteligencia Nacional*, DINA, a polícia secreta da ditadura, funcionando posteriormente como quartel da *Dirección de Inteligencia del Ejército*, DINE (CARVAJAL, DE LA FUENTE, 2018). No entanto, em 1993 quando a ação foi executada o prédio funcionava como um bloco da *Facultad de Periodismo da Universidad de Chile*.

Esta ação dava continuidade à *Homenaje a Sebastián Acevedo*, mas dessa vez a abordagem era mais ampla, não evidenciando o nome de Acevedo em detrimento dos demais. O convite desta ação que foi distribuído ao público era composto do título da obra e de um fragmento fotográfico da ação *Homenaje a Sebastián Acevedo*, na qual aparece a lateral do rosto de Pedro Lemebel entre os pés de Francisco Casas, ambos cobertos com cal virgem (imagem 99).



Imagem 99: *Las Yeguas del Apocalipsis*, convite de *Tu dolor dice: minado*, 1993.

Fonte: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/invitacion-tu-dolor-dice-minado/> acesso em 10 de fev. de 2023.

No porão da Faculdade de Jornalismo, Casas e Lemebel se posicionaram sentados, sem camiseta, em frente à uma mesa que continha dois microfones – um para cada artista – e duas taças, como pode ser percebido na imagem 100. Sobre a mesa havia um polígrafo com o nome das vítimas da ditadura que constam no *Informe Rettig*. Os artistas estavam sentados de frente para uma parede, estando de costas para o público, o qual conseguia ver os seus rostos através de uma gravação simultânea reproduzida em um televisor que estava no chão logo atrás deles. Também no chão estavam aleatoriamente distribuídas 500 taças cheias de água, (imagem 101).



Imagem 100: *Las Yeguas del Apocalipsis, Tu dolor dice: minado*, ação corporal, 1993.

Fonte: Revista de crítica cultural, 2004.



Imagem 101: *Las Yeguas del Apocalipsis, Tu dolor dice: minado*, ação corporal, 1993.

Fonte: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1993-tu-dolor-dice-minado/> acesso em 10 de fev. de 2023.

A ação contou com a participação dos familiares e amigos das vítimas que, junto com os artistas, leram cada um dos 2.279 nomes que compunham a relação de mortos e desaparecidos listados no *Informe Rettig*²¹³. A escritora Carmen Berenguer participou distribuindo o seu texto *Tu dolor dice: minado*, o qual versava sobre os desaparecidos do regime, colocando as suas personagens – vítimas da ditadura – como N.N., *Nomen Nescio*, termo atribuído aos corpos não identificados a fim de explicitar as suas ausências decorrentes dos assassinatos e desaparecimentos de modo geral.

²¹³ A lista com o nome das vítimas proclamadas uma a uma evidencia as suas ausências, tornando-as mais perceptíveis através do impacto da enunciação, cumprindo com a tarefa de denúncia de modo mais eficaz. Estratégia semelhante foi adotada no ano de 2021 no Brasil para contabilizar o crescente número de vítimas da pandemia COVID-19, que naquele momento chegava a mais de 200 mil. Através de uma contagem ininterrupta realizada em vídeotransmissão pelo Instagram (@quaseoração), diversas pessoas se reuniram para contar uma a uma as vítimas da pandemia. Estes atos de contagem de vidas ceifadas funcionam como estratégias que, ao mesmo tempo, homenageiam as vítimas e denunciam a brutalidade da ditadura chilena e a negligência e o descaso do governo de Jair Bolsonaro durante a pandemia de COVID-19, que já vitimou mais de 700 mil pessoas no Brasil.

Tu dolor dice: minado é uma obra que explora diversos sentidos, dando especial ênfase ao aspecto sonoro através da nomeação das vítimas do regime. A obra cita as pessoas mortas e desaparecidas não por meio de imagens, mas por meio da nomeação de cada uma delas, consistindo-se em um ato sonoro que enuncia as suas ausências e reivindica justiça através dos seus nomes. O sonoro é parte tão relevante para o conjunto da obra que o convite foca explicitamente na orelha de Lemebel.

Ao reivindicar justiça, a ação evidencia falhas da *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* que resultou no *Informe Rettig*, pautando sobretudo o seu caráter restrito ao documental. Importante lembrar que a publicação do relatório não surtiu em nenhuma espécie de julgamento, pois o seu objetivo era criar uma versão oficial do ocorrido e não estabelecer julgamentos. Ao observar a cena da performance pode-se relacionar o espaço com uma sala de tortura e de interrogatório, remontando ao antigo uso do edifício como quartel da DINA e posteriormente da DINE. Nessa conformidade, Fernanda Carvajal e Fernanda Nogueira (2012) indicam que

Os signos da tortura estão aí, a mesa, os corpos com o torso descoberto, as taças com água intactas, as quais anunciam a sede e ao mesmo tempo o impedimento de ingerir o líquido como uma sequela da aplicação da eletricidade sobre o corpo²¹⁴ (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2012, p. 109, tradução minha)²¹⁵.

O nome desta ação foi retirado da estrofe *Tu dolor diseminado* presente na música *Sube a nacer conmigo hermano*, da banda *Los Jaivas*, a qual se inspirou na frase *Tu dolor se ha diseminado* presente no livro *Canto General* de Pablo Neruda (PARRA, ORTIZ, RUIZ, 2016). A frase original de Neruda passou por diversas adaptações, tanto realizadas pela banda quanto pelo coletivo de artistas. A partir das transformações da palavra é possível realizar duas associações: a associação literal sobre a dor disseminada e sobre a disseminação da dor, a qual aqui é associada à dor provocada pela violência ditatorial; enquanto que a fragmentação da palavra *diseminado* realizada por *Las Yeguas* resulta em *dice: minado*, que significam

²¹⁴ A impossibilidade de ingerir água é uma das sequelas da aplicação de eletricidade sobre o corpo em decorrência dos choques da tortura (CARVAJAL, 2014, p. 102).

²¹⁵ Conforme o texto original: “Los signos de la tortura están ahí, la mesa, los cuerpos con el torso descu bierto, las copas con agua intactas, anunciando la sed y al mismo tiempo el impedimento de ingerir el líquido como secuela de la aplicación de electricidad sobre el cuerpo” (CARVAJAL, NOGUEIRA, 2012, p. 109).

respectivamente *diz: minado*. O termo *minado* ainda faz alusão às minas utilizadas em territórios de combate e de guerra, o qual naquele momento estava metaforicamente em todo o país, pois as cidades haviam se transformado em campos minados, cidades minadas, onde qualquer passo em falso das pessoas poderia resultar em sua detonação. A cidade, portanto, se tornou um lugar inabitável para os corpos, a cidade tornou-se um campo minado pelas forças policiais e militares.

Além disso, é importante lembrar que as minas, os minérios e a mineração são elementos muito presentes na economia chilena; representando uma grande fatia do PIB e quase metade das exportações do país, conforme já foi mencionado. As minas então podem ser relacionadas ao extrativismo mineral, que era o setor de atuação profissional de Sebastián Acevedo. A doutrina neoliberal aplicada na economia se refletiu na mineração com a reprivatização das minas, muitas das quais foram adquiridas por investidores estrangeiros. Essas situações acarretaram na precarização dos espaços de trabalho em detrimento da máxima exploração de minérios. Prova disso é o famoso caso dos 33 mineiros soterrados em San José no ano de 2010, os trabalhadores ficaram presos a uma profundidade de aproximadamente 700 metros. Após 69 dias de intensas missões e estratégias os 33 mineiros foram resgatados com vida. Após a comemoração, iniciaram diversos questionamentos e investigações acerca das condições de segurança das minas e da pressão econômica imposta aos mineiros para extrair diariamente cada vez mais quantidade de matéria, evidenciando o assédio e o abuso sofrido. As minas de extração são lugares apertados, escuros e sufocantes que remetem a tumbas ou até mesmo aos porões da ditadura devido às suas condições extremas.

Essa ação promovida por *Las Yeguas del Apocalipsis* buscava intervir no imaginário popular acerca do regime militar por meio de elementos que ultrapassavam a imagem e o visual, trabalhando com aspectos sensoriais através do sonoro e do espacial. Através desses elementos a dupla criou estratégias de se opor ao silêncio e ao silenciamento, homenageando as vítimas do regime, evidenciando a sua ausência e reivindicando não apenas um relato sobre o ocorrido, mas a punição dos culpados. Foi através da intersecção do visual com o sonoro que o coletivo problematizou a tortura, a desapareição, o assassinato e as falhas e omissões presentes no *Informe Rettig*.

4.8.3 Ejercicio de memoria, 1997

Em maio de 1997 os artistas realizaram o seu último trabalho assinado como a dupla *Las Yeguas del Apocalipsis*. Intitulada de *Ejercicio de memoria*, a ação foi apresentada na *VI Bienal de La Habana*, cujo tema geral abordava as relações entre o indivíduo e as suas memórias. A intervenção *Ejercicio de memoria* consistiu-se como uma palestra performática no *Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam*. Como de costume, a dupla apresentou-se maquiada, vestida completamente de preto, inclusive os sapatos de salto alto. Em seus dedos os artistas usavam anéis feitos com pássaros empalhados. Enquanto palestravam, diversas intervenções artísticas do coletivo foram projetadas em uma parede. Ao mesmo tempo um áudio proclamava o *Manifiesto hablo por mi diferencia*, de Pedro Lemebel e ao fundo se escutava o hino da Internacional Socialista (CARVAJAL, DE LA FUENTE, 2018). Atrás da dupla estava pendurado um cartaz escrito à mão com os dizeres “*Hablo por mi lengua, mi sexo y mi social popular*”.



Imagem 102: *Las Yeguas del Apocalipsis*, *Ejercicio de memoria*, ação corporal, 1997, *Bienal de La Habana*.

Fonte: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1991-de-la-nostalgia/> acesso em 07 de set. de 2021.

A imagem da pomba ainda faz referência a outra obra do coletivo, *Instalamos pajaritos como palomas con alambritos*, de 1990. Nesta série fotográfica, os artistas também se vestem de preto, estão maquiados e utilizam diversos pássaros empalhados pendurados em suas vestimentas (imagem 103). A dramaticidade da iluminação proporcionada pela fotografia de estúdio lembra o trabalho *Lo que el sida se llevó*, de 1989. No entanto as fotografias do ensaio com os passarinhos foram tomadas por Pedro Marinello.



Imagem 103: Las Yeguas del Apocalipsis, *Instalamos pajaritos como palomas con alambritos*, fotografia, 1990.

Fonte: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1990-instalamos-pajaritos-como-palomas-con-alambritos/> acesso em 19 de nov de 2022.

As obras *Lo que el sida se llevó* (1989), *Instalamos pajaritos como palomas con alambritos* (1990) e *Ejercicio de Memoria* (1997) evocam o luto, a primeira já através de seu próprio nome, e ambas através da dramaticidade e da vestimenta preta que indica o luto pelas vidas perdidas para a ditadura militar e também para a epidemia de HIV. No entanto, nas duas últimas obras o uso do preto como indicativo de luto pode ser associado com as pombas brancas que são um símbolo de paz presente em diversos trechos da bíblia. Neste sentido, no trabalho de 1990, a presença dos

pássaros pode indicar o retorno da paz ao Chile, uma vez que foi neste ano que inaugurou-se o governo democrático de Patricio Aylwin, além de que, nesse período, o tratamento do HIV já estava sendo consolidado através do AZT e de outros fármacos, prolongando a vida dos soropositivos e, de certo modo, amenizando e apaziguando a situação. Semelhantes associações são possíveis em *Ejercicio de la memoria*, a roupa preta que indica luto remete às vidas ceifadas pela epidemia de HIV, bem como remete às vidas de homossexuais e travestis violentadas pelo regime de Fidel Castro. Já a pomba opera como um símbolo de paz naquele momento, tendo em vista a concessão de direitos a sujeitos não-heterossexuais em Cuba desde 1979.

A produção artística de *Las Yeguas del Apocalipsis* marcou a história da arte chilena e também a história do país em um contexto geral através da sua militância antiditatorial e da sua militância em prol da comunidade homossexual e travesti, atuando ativamente na luta pelos seus direitos em um momento que ser homossexual era um crime. Vale lembrar que as práticas homossexuais estavam tipificadas no Código Penal Chileno até o ano de 1999. *Ejercicio de la memoria* traçava um panorama visual e discursivo da carreira da dupla através de vídeos, fotografias e depoimentos de suas ações e intervenções mais destacadas.

A ação apresentada na *VI Bienal de la Habana* funcionava como uma obra retrospectiva, trazendo à tona elementos que perpassam toda a sua produção, como a luta política contra o regime militar, a reivindicação do espaço das dissidências sexuais na luta pela redemocratização e, conseqüentemente, a inclusão desses sujeitos no jogo político e nos partidos de esquerda, especialmente. Sobre essa última situação é importante considerar que a homofobia presente nos partidos de esquerda chilenos foi diretamente influenciada por Cuba, como se evidenciou no primeiro capítulo. Apesar da aberta discriminação da esquerda chilena aos homossexuais, a situação não se comparava ao que aconteceu no regime cubano, o qual tinha políticas específicas de perseguição à comunidade homossexual e travesti.

A homofobia foi amplamente disseminada pelo regime de Fidel Castro até o ano de 1979, quando iniciou um período de abertura e de tolerância a partir da descriminalização da homossexualidade, fato que ocorreu vinte anos antes do que no Chile. A violenta repressão à comunidade homossexual rendeu diversas críticas à Cuba na esfera internacional; era preciso então uma política de reparação, a qual ocorreu com a rápida concessão de direitos a esses indivíduos. Após esse passado

traumático, Cuba se destacou em meio ao cenário latino-americano com diversas políticas públicas em prol da comunidade homossexual, talvez como tentativa de apagar aquele passado. A sobrinha de Fidel Castro e filha do ex-presidente Raúl Castro, Mariela Castro se destaca atualmente como uma das mais reconhecidas ativistas dos direitos LGBT em Cuba, apesar de seu empenho a posição de Mariela pode ser considerada como uma estratégia para desvincular o governo de Cuba da homofobia impulsionada nos anos 1970.

O trabalho de *Las Yeguas del Apocalipsis* causou grande impacto no período da redemocratização, entretanto após o encerramento do coletivo, em 1993, pouco se falava da importância de sua obra. *Las Yeguas del Apocalipsis* obtiveram um reconhecimento tardio através do resgate histórico realizado pelas correntes revisionistas. Logo, a produção da dupla figurou em diversas exposições de grande envergadura, como: *Perder la forma humana*, organizada pela *Red Conceptualismos del Sur*, no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, no ano de 2012; a 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, a qual ficou conhecida como *TransBienal*; *Resistance performed aesthetic strategies under repressive regimes in Latin America*, sediada no *Migros Museum für Gegenwartskunt*, na Suíça, em 2016; e *Verboamerica* sediada no *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, em 2016.

Essas importantes exposições resgataram a obra do coletivo e a trouxeram à tona novamente, de modo que diversos museus chilenos e estrangeiros manifestaram interesse em adquirir exemplares de suas obras. Como afirma Milena Costa Souza (2017, p. 186), em 2015 a fotografia *Las dos Fridas* foi adquirida por importantes museus como o *MALBA* e o *Reina Sofía*, a intensa procura pelos artistas repercutiu em todo o circuito artístico, a ponto do *Museo Nacional de Bellas Artes do Chile*, aquele que censurou *Casa Particular*, também demonstrou interesse em adquirir um exemplar. Gradativamente, *Las Yeguas del Apocalipsis* voltavam a ocupar os espaços, desta vez de maneira distinta, institucionalizada, sem perder, no entanto, o seu caráter transgressor e político pois sem eles as obras não possuem sentido.

Casas e Lemebel desafiaram contextos extremamente homofóbicos a fim de se posicionarem enquanto sujeitos políticos na luta pela redemocratização do país e pela inserção e legitimação social do sujeito homossexual. Através de suas ações-intervenções a dupla conquistou subversivamente o seu espaço e impulsionou mudanças com relação às questões identitárias no cerne dos partidos de esquerda e

na sociedade como um todo. Além disso, os artistas ainda tiveram uma produção potente e impactante que enfrentava diretamente a repressão e a vigilância ditatorial em um momento no qual a maioria optava pelo silêncio.

Após uma intensa vida artística e política Pedro Lemebel e Francisco Casas passaram a se dedicar à literatura. Pedro Lemebel escreveu diversos livros, dentre eles *Loco afán: Crónicas del sidário* (2000), neste livro Lemebel discorre sobre a vida homossexual e travesti no Chile, estabelecendo relações com a epidemia da aids e narrando a sua vivência como soropositivo. De Francisco Casas, destaco *Sodomía* (2012), neste livro de poemas o autor realiza uma análise dos discursos e das identidades sexuais dissidentes em um contexto de expansão da aids; destaco também o livro *Yo: yegua* (2004) de Casas, no qual o artista resgata acontecimentos que perpassaram a atividade do coletivo *Las Yeguas del Apocalipsis*.

Pedro Lemebel faleceu de câncer em 2015 na cidade de Santiago. Francisco Casas atualmente desenvolve um projeto artístico itinerante pelo sul da América Latina a bordo de uma Kombi customizada com uma fotografia sua deitado pelado em cima do símbolo comunista da foice e do martelo, os quais na imagem são cor de rosa (imagem 103). O projeto de Casas renderá um filme, o qual está sendo produzido pela jornalista Joanna Reposi, que o acompanha na viagem. O filme se chamará *La última Yegua* e ainda não tem previsão de estreia.



Imagem 104: Francisco Casas, *La Última Yegua*, 2022.

Fonte: <https://www.theclinic.cl/2022/10/12/la-ultima-yegua-historia-road-movie-francisco-casas/> acesso em 25 de nov. de 2022.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão de um doutorado é uma etapa muito importante e significativa do percurso acadêmico, no entanto o término do curso não implica de nenhum modo no término da pesquisa, a qual, por mais que tenha um fechamento a partir desses parágrafos, permanecerá aberta e em processo. Primeiramente porque não tive a pretensão de escrever um texto que fosse finito em si mesmo, em segundo lugar porque a pesquisa enriquece quando ela está em devir, passível de atravessamentos e a novas conexões possíveis. Finalizar esta tese trata mais sobre o fim de um ciclo e não da pesquisa em si. No entanto, o fim dessa trajetória resultou nesta tese, de modo que consigo observar e sistematizar os resultados nela obtidos, considerando os objetivos alcançados e também aqueles que ficaram ainda por explorar em outras etapas de minha trajetória, os quais darão continuidade a outros níveis dessa pesquisa e que também renderão outros projetos.

Conforme mencionado no primeiro capítulo, o contexto histórico, político e social no qual a obra se insere tem um profundo impacto sobre ela pois a arte é indissociável desses elementos, e a pesquisa, assim como a arte, também é atravessada pela conjuntura na qual ela é concebida. Desse modo, se esta pesquisa fosse realizada em outro momento que não fosse atravessado pela irrupção da pandemia de COVID-19, os seus rumos certamente teriam sido outros. O que não quer dizer que teria maior ou menor êxito e aproveitamento, quer dizer apenas que ela seria diferente pois, na verdade, uma pesquisa sempre vai ter suas diferenças pautadas no momento no qual ela é realizada, seja por motivos internos, externos ou alheios ao pesquisador. Em outras condições que não a pandêmica teria sido possível investigar *in loco* os arquivos e documentos dos museus e das galerias, assim como a experiência cultural daquele circuito impactaria os resultados de pesquisa.

Diante desse obstáculo inicialmente foi aflorada uma preocupação devido à escassez de material disponível acerca dos artistas abordados, uma vez que não foi possível viajar para o Chile devido às restrições do trânsito internacional de pessoas e das medidas de quarentena adotadas. A restrição do acesso presencial aos arquivos foi um obstáculo. No entanto, a partir de cada material, texto ou imagem que eu encontrava surgia outro, naturalmente, até que me deparei com o enorme acervo digital do *Centro Nacional de Arte Contemporâneo*, o qual forneceu grande parte do

material desta pesquisa, sobretudo os catálogos das exposições de Nelly Richard e livros basilares sobre a arte chilena, o que facilitou a construção da análise das fontes.

A partir de todas as referências bibliográficas obtidas e sistematizadas estruturei este estudo em quatro capítulos, os quais se atravessam e dialogam entre si, de modo que uma seção auxilia na compreensão da outra e vice-versa, evidenciando as íntimas relações entre arte, política, corpo e resistência. A proposta foi executada redigindo o primeiro capítulo voltado para o contexto histórico e político, além do mais, contextualizar e fornecer subsídios para a leitura faz preencher lacunas existentes, pois a grande parte dos estudos se dedica à arte durante o regime militar ou à história daquele período, não oferecendo uma intersecção aprofundada. Sobretudo, este foi um capítulo que me motivou, à medida que a escrita fluía cada vez eu percebia a importância de realizar essas associações entre a arte e o contexto histórico e político.

É nesta seção que se percebe a estrutura de governo que perpetrou Pinochet no poder absoluto do país, fato que difere à ditadura chilena do regime militar brasileiro, por exemplo, pois aqui havia a alternância de poder através de eleições indiretas. Pinochet se personificou enquanto ditador promovendo um regime sanguinário que se aproxima do modelo de Alfredo Stroessner, que comandou o Paraguai por 34 anos, ou de Francisco Franco que exerceu o poder na Espanha por 35 sem ser alternar o comando. A permanência de Pinochet no poder se concretizou através do terrorismo de Estado, pautado na repressão, na censura e na violência.

O caráter autoritário da ditadura militar chilena impactou profundamente o circuito artístico e cultural com o fechamento de exposições e de centros culturais logo no dia do golpe. A aplicação irrestrita da censura criou um clima de pânico coletivo pois a inexistência de um conjunto de regras ou de um manual que direcionasse a censura e a repressão tornava todos em possíveis vítimas. Tal situação acarretou na queda da produção artística, fenômeno conhecido como *Apagón Cultural*. No entanto, isso não significa uma paralisação ou apagão total, mas sim uma diminuição e uma posterior reorientação do modo de produzir.

Através da violenta repressão o regime conseguiu impor o medo generalizado, associado ao sentimento de perseguição e de vigilância ininterrupta. Em decorrência dessa impressão, os artistas se sentiam ameaçados, ocasionando na autocensura

como mecanismo de autodefesa. Nelly Richard (1986) aponta que a autocensura é o medo internalizado da possível repressão, e o seu alcance ultrapassa o alcance dos censores pois ela opera de dentro para fora, de modo que a autocensura resultou ser mais rígida e coercitiva do que a própria censura governamental.

Embora a *polícia cultural* observasse cuidadosamente as exposições de arte, o seu foco principal eram as expressões mais populares como a música, o teatro e o cinema, pois estas expressões mobilizavam e cativavam um público muito maior. Assim, a censura e a repressão funcionavam através de diferentes níveis, considerando o setor no qual ela deveria atuar. A exposição de Guillermo Nuñez, em 1975, foi interditada logo após a sua abertura e o artista foi preso e torturado por 20 dias, no entanto após esse período detido ele foi mandado para o exílio. Embora a situação tenha sido extremamente violenta, ela não se compara ao nível de repressão sofrido pelos músicos e atores, por exemplo. Como é o caso do cantor Vitor Jara, que foi brutalmente torturado, inclusive com torturas simbólicas de silenciamento pois quebraram os seus dedos e cortaram a sua língua, impossibilitando o artista de tocar violão e de cantar. Vitor Jara nunca voltou a cantar, após ser torturado por dias o cantor foi assassinado com 40 disparos.

Diante dessa sistemática da repressão mesmo que os artistas visuais não estivessem na mira direta da vigilância, tiveram que alterar o seu *modus operandi*, alterando também os meios de concepção das obras, encontrando novas formas de produzir e de expor naquele contexto autoritário. As metáforas e as elipses foram as estratégias adotadas para proteger a obra, a sua mensagem e o próprio artista, uma vez que o seu significado estava dissimulado. Os artistas que faziam uso da produção cifrada foram denominados como *Escena de Avanzada* e, por mais que não formassem um grupo propriamente dito, a sua produção era justaposta, já que os artistas possuíam o mesmo posicionamento antiditatorial, ainda que cada integrante se posicionasse de acordo com a sua convicção. A utilização de uma estratégia codificada e cifrada e os usos estratégicos do corpo e da cidade como suportes artísticos são considerados atos de ruptura, de modo que essa produção pode ser compreendida como neovanguardista.

O regime estava acompanhado e fundamentado por um plano de erradicação da herança marxista, plano que se estendeu por todos os setores, mas no âmbito cultural o antimarxismo foi o pilar estrutural de ação. O *Proyecto Cultural del Gobierno*

de Chile (1975) apresentado foi débil e não previa incentivos à produção artística e cultural, pois como a arte era considerada subversiva havia o receio de que ela se rebelasse contra o regime, portanto o que pautava o projeto cultural era a censura e a vigilância. Fora isso, o regime sustentava discursivamente um projeto pseudonacionalista. Para atender essa demanda, o regime promoveu a *Cueca* como dança nacional e incentivou a realização de campeonatos e de espetáculos de dança. Não demorou para a cultura mostrar o seu potencial revolucionário, a *Cueca* foi apropriada pelas esposas e mães de militantes sequestrados, tornando-se uma das mais importantes estratégias de denúncia contra os crimes do regime.

Ao contrapor a produção de Carlos Leppe a das *Yeguas del Apocalipsis* notam-se diversas diferenças de caráter estratégico que se devem tanto a escolhas particulares dos artistas quanto às imposições de seu período. O uso da hipercodificação por Carlos Leppe é o que permite a sobrevivência da sua obra e de seu discurso em meio à barbárie, e é deste modo, pelas entrelinhas, que o artista constrói microrresistências que atravessam o imaginário do público de maneira sutil e metafórica, porém muito significativa. A sua obra não passa despercebida, o travestismo por ele suscitado funciona como um atrativo visual, como um dispositivo que auxilia na codificação, visto que ele seduz e fascina o leitor de modo que os significados políticos e as denúncias fiquem escondidas em sua profundidade.

Continuamente, apesar de funcionar como uma camada que codifica e camufla a mensagem, o travestismo possui diversos significados políticos de resistência, tanto ao regime militar quanto ao regime heterocisnormativo. O travestismo conseguia despistar a censura pois ele, literalmente, travestia o significado e a mensagem subversiva contida nas obras, no entanto a camada que ele colocava sobre elas era totalmente política, embora esta também estivesse travestida, era obliterada devido à sua fascinante corporalidade. Conforme aponta Nelly Richard o corpo é uma zona que explora o sacrificial, ritualizando a dor e as violências perpetradas, assim a autora percebe o corpo como:

dispositivo de transgressão e subversão social e sexual através de suas paródias de identidade que burlam a fixidez de gênero, permite que uma gestualidade não codificada pelo discurso social faça aflorar certos extratos de significação reprimida que *acedem* assim a uma superfície de leitura carnal ressomatizada da linguagem (RICHARD, 2002, p. 16).

Na produção de Leppe o corpo ainda funcionava como um suporte artístico que permitia o tensionamento das fronteiras entre o eu e o outro, entre o pessoal e o coletivo, assim como tensionava os limites identitários do masculino e do feminino através de uma sistemática de desconstrução das identidades fixas e estanques. A produção desse corpo andrógino e ambíguo que desafia e desconstrói a heterocisnormatividade ainda enfrenta o conservadorismo vigente no regime.

A invasão de *Las Yeguas del Apocalipsis* no circuito artístico foi o oposto da codificação, das sutilezas e dos discursos sofisticados propostos por Leppe. Digo invasão porque o coletivo não se inseriu gradativamente no meio artístico, ele invadiu, ocupou e subverteu o circuito, e não apenas o circuito artístico, mas também as esferas políticas e sociais, tendo em vista as suas investidas em eventos do Partido Comunista e na *Comisión Chilena de Derechos Humanos*. O conjunto de ações-intervenções de *Las Yeguas del Apocalipsis* produz resistência política e identitária no espaço público durante o período de transição política. O marco temporal de atuação do coletivo é o que permite uma produção tão ousada, uma vez que nos últimos anos do regime a repressão era menor do que no seu início. A vigilância era menos intensa, mas continuava presente, portanto a estratégia de subversão da dupla se consistia em trabalhos efêmeros e espontâneos, para que não fossem cooptados pelos mecanismos de controle.

Para a dupla, o travestismo se propôs como um método de contravenção, de enfrentamento da homo-travestifobia estrutural e tinha a intenção de evidenciar a existência desses corpos que se distanciam dos padrões normativos. O propósito dos artistas era provocar a estrutura heteronormativa a fim de reivindicar o lugar das dissidências sexo-genéricas na luta política pela democratização do país. Tratava-se de reconhecimento, de legitimação social e política desses corpos marginalizados. Para isso, a dupla realizou diversas intervenções em eventos de esquerda evidenciando a sua homofobia e exigindo espaço político dentro dos partidos. As questões políticas se estendem na luta empreendida contra a aids, na qual os artistas foram pioneiros, explicitando a realidade dos indivíduos infectados e o impacto causado pela epidemia nas zonas prostibulares e na cidade como um todo. Assim, as suas ações evidenciam a falta de políticas públicas para contenção e educação acerca do vírus. *Las Yeguas del Apocalipsis* se destacaram por produzir resistência desde as

margens, partindo de lugares e utilizando discursos marginalizados a fim de questionar a ordem vigente.

Conforme as obras analisadas ao longo desta tese é possível perceber que a produção artística durante o regime militar se desenvolveu de maneira ambivalente, pautada simultaneamente no medo da repressão e na coragem para criar discursos e zonas de resistência. A catástrofe política e a sua violência impactaram na reordenação dos paradigmas do fazer artístico, visto que foram propostos novos caminhos e estratégias que romperam com a tradição artística. Apesar de se tratar de uma fase extremamente repressiva e violenta, a produção artística se transformou e se revigorou. No entanto, como indica Claudia Calirman (2013) essas novas linguagens surgiram do desejo de resistir, provocar e denunciar os horrores cometidos pela ditadura, mas seria absurdo dar qualquer crédito ao regime como um estímulo para essa transformação da produção artística, até porque não se fez arte por causa da ditadura, mas a despeito dela e apesar dela.

As leituras e as análises das obras de arte foram realizadas através de uma perspectiva *queer*, de gênero e decolonial a fim de compreender as suas estratégias de resistência frente à tirania ditatorial. Neste sentido, são obras duas vezes políticas e exercem pelo menos dois tipos de resistência: resistência à ditadura militar e resistência à heterocisnorma.

A inserção do corpo como suporte artístico propunha uma ruptura com a tradição artística já existente, assim como também burlava a estrutura binária heterocisnormativa que historicamente controlava os corpos. Além disso, o corpo possibilitava a quebra do silêncio e do silenciamento impostos pelo regime, expressando a sua vontade de transgressão e superação a fim de ansiar por novos horizontes que se pautam na liberdade democrática.

Os pensamentos aqui considerados de forma sintética apontam para a existência de uma vasta produção artística e cultural de resistência e de denúncia durante o regime militar. Tais obras muitas vezes ultrapassavam os limites impostos pelo circuito artístico oficial e tradicional pois além de ele estar ideologicamente aparelhado ele estava sob constante vigilância. A existência de trabalhos políticos de resistência não exige um conteúdo óbvio ou didático, assim como não exige um posicionamento ideológico-partidário pois a resistência e a oposição ultrapassavam a

questão partidária, constituindo-se como uma questão de consciência ética. Neste sentido, destacaram-se os trabalhos experimentais, que tensionam o objeto artístico, e os meios para a sua produção a fim de criar resistência e oposição de modo que este tipo de arte seja considerada uma arte engajada, comprometida com a luta democrática, com os direitos e com a dignidade humana.

Para fechar, para provocar, mas sobretudo para relembrar, eu ofereço ao leitor/a um banquete. Um banquete inalcançável, posto que é através de fotografias e registros. No entanto, sempre se tratou de um banquete inalcançável, de forma a provocar ou a incitar o desejo e a reflexão. Esse banquete é resultado da obra *La Última Cena*, de Carlos Leppe, apresentada no ano de 1999 durante a II Bienal do Mercosul aqui em Porto Alegre (imagem 105). Tratava-se de uma obra instalada no meio das águas do Guaíba, em uma plataforma flutuante na qual o artista dispôs uma mesa de jantar e doze cadeiras. Sobre a mesa estava servido um banquete completo com leitão, peixe gratinado, torta, espumante servidos em finas porcelanas e taças.



Imagem 105: Carlos Leppe, *La Última Cena*, instalação, II Bienal do Mercosul, 1999.

Fonte: <http://carlosleppe.cl/2001-la-ultima-cena-instalacion/> acesso em 10 de fev. de 2023.

Esta obra, através do seu próprio título, evoca o episódio bíblico da Última Ceia, o qual também foi abordado por *Las Yeguas del Apocalipsis* com base na obra homônima de Leonardo Da Vinci. Aqui, Leppe apresenta somente doze cadeiras e não treze como na composição original. Ao observar a imagem, ainda podemos

perceber que as cadeiras são todas de modelos diferentes e foram manipuladas pelo artista, que cortou os seus pés e os reconstruiu com retalhos de outras madeiras, fixando-as com esparadrapo. Além disso, o encosto das cadeiras estava forrado com gazes e ataduras hospitalares, materiais recorrentes em seu trabalho.

O banquete oferecido é de ordem simbólica e pode se associar ao oferecimento do corpo ao público, ao oferecimento virtual do corpo – visto a sua ausência carnal. Podemos pensar no oferecimento do corpo ambíguo, montado e adornado para análise, para o escrutínio popular e científico, bem como no oferecimento do corpo como forma de prazer e de visualização das inúmeras possibilidades corpóreas na contemporaneidade. O corpo travestido é um banquete ofertado visualmente para desconstruir a perenidade dos modelos que regulamentam o sexo e o gênero. O corpo travestido e o banquete se apresentam de modo dionisíaco, buscam estremecer a ordem cotidiana e ordinária do mundo. Existe, tanto no banquete quanto no travestimento, uma determinação rumo ao hedonismo, ao prazer da vida sobre tudo. O banquete pode ser compreendido como o travestimento da mesa, a transformação e o exagero intencional dos hábitos alimentares a fim de alcançar o prazer e o deleite. São elementos que ultrapassam a normalidade regrada e sem graça da vida a fim de construir narrativas e sentidos para uma vida autônoma e não-automatizada. O travestimento e o banquete são celebrações à vida e embriagam a ordem moral que controla e cerceia os indivíduos através de dispositivos disciplinares.

O travestimento é uma subversão ao sistema sexo-genérico que controla os corpos nos mais variados estratos humanos e atua como uma estratégia de reconstrução do eu que celebra a autonomia identitária de sua própria vida a fim de outorgar-lhe um sentido próprio. O banquete, por sua vez, é a subversão da mesa-posta ordinária que não possui sentido e que não cumpre com mais do que a função de sobrevivência alimentar. O banquete ultrapassa o trivial consumo de comida, ele é uma experiência gastronômica, social e sensorial que beira o sublime. O banquete, a mesa montada da forma que for – suntuosa ou não – dá sentido à existência humana e subverte o automatismo da vida, retirando o sujeito da alienação

O banquete, no entanto, é uma celebração efêmera, de modo que as cadeiras destruídas e reinsertadas por Leppe mostram-se extremamente frágeis, prestes a quebrar quando forem utilizadas. A vulnerabilidade das cadeiras suscita a vulnerabilidade da vida, da autonomia humana, dos direitos conquistados, da

emancipação e dos direitos políticos. Neste sentido, a fragilidade das cadeiras pode ser comparada ao governo de Salvador Allende, assim como o banquete luxuoso pode ser compreendido como o início exitoso de seu governo. No entanto, também pode-se pensar nas relações da obra com o momento em que foi apresentada, em 1999, menos de uma década de governo democrático no Chile. Apesar da democracia ter sido conquistada, ela não é permanente, ela deve ser constantemente vigiada e protegida pela população. Neste sentido, pode-se pensar na democracia como o banquete, servido à população; que, no entanto, senta-se nas cadeiras bambas e instáveis devido aos remendos e reparos que as mantêm em pé, mas que a qualquer momento podem ceder, privando a população do banquete democrático. Dessa forma, os remendos e reparos das cadeira podem se associar aos enclaves autoritários que remanescem na democracia e que podem ceder, minando o governo democrático.

Apesar da instabilidade das cadeiras, o banquete se mantém por um considerável período de tempo, até que as intempéries do rio e a ação dos animais que habitam o entorno alteraram o seu aspecto suntuoso. A pompa, o luxo e o êxito inicial se transformaram em uma catástrofe decorrente do ataque dos animais e da consumação do golpe de Estado. As aves destruíram o banquete, atacaram a comida, as taças e porcelanas foram quebradas, a toalha rasgou-se e os restos de comida apodreceram paulatinamente, em uma metáfora ao caos e à catástrofe do golpe e do posterior governo ditatorial.



Imagem 106: Carlos Leppe, *La última cena*, intervenção, II Bienal do Mercosul, 1999.

Fonte: <http://carlosleppe.cl/2001-la-ultima-cena-instalacion/> acesso em 10 de fev. de 2023.

REFERÊNCIAS

AGGIO, Alberto. O Chile de Allende: entre a derrota e o fracasso. In.: FICO, Carlos; FERREIRA, Marieta de Moraes; QUADRAT, Samantha Viz. **Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008

AGGIO, Alberto. O Chile de Lagos: o desafio de um novo curso democrático. **Estudos de Sociologia**, 2000. Disponível em <http://www.gramsci.org/?page=visualizar&id=180> acesso em 28 de jul. de 2022.

ALBORNOZ, César. La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente. In.: VALLEJOS, Julio Pinto. **Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular**. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005.

ALLER, Leonardo. **DADÁ: underground em ditadura**. Santiago: Libros la Calabaza del Diablo, 2011.

ÁLVAREZ, Juliana Sandoval. Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en "Las Yeguas del Apocalipsis"(1988-1993). Medellín: **Estudios de Filosofía**, n. 58, p. 9-39, 2018.

ANTÚNEZ, Nemésio. Apresentação. In.: Museo Nacional de Bellas Artes. **Museo Abierto**. Santiago: MNBA, 1990.

ARRIEGUE, Maria Guadalupe. Ficciones del cuerpo: fotoperformance en la obra de Liliana Maresca y Yeguas del Apocalipsis. In: **I Jornadas Internacionales" Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas"**. 2017.

ARROYO, Catalina. Epílogo: Exteriores. In.: RICHARD, Nelly. **Cuerpo Correccional**. Santiago: Ediciones Francisco Zegers, 1980.

ALVES, Ricardo Henrique Ayres. Artes visuais e aids no Brasil: histórias, discursos e invisibilidades. **Tese de Doutorado**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/214418> acesso em 24 de nov. de 2022.

BAHIA, Dora Longo. **A ação artística e o ato revolucionário: uma rerepresentação histórica do caso Dora**. Relatório de pós-doutorado apresentado à Universidade de São Paulo: 2016.

BARELLI, Ana Inés. LA VIRGEN DEL CARMEN EN SAN CARLOS DE BARILOCHE: DEVOCIÓN, PERTENENCIA CHILENA Y CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA (1970-1994). **Revista de historia americana y argentina**, v. 49, n. 1, p. 0-0, 2014.

BARRIENTOS, Claudia. Historiografias da ditadura chilena. In.: RAMÍREZ, Hernan; FRANCO, Marina (org.). **Ditaduras no Cone Sul da América Latina: um balanço historiográfico**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

BASCUÑÁN Rodríguez, A., Couso Salas, J., Cox Leixelard, J. P., Fuente Hulaud, F. de la, Fernández Cruz, J. Ángel, Guzmán Dálbora, J. L., Hernández Basualto, H., Horvitz Lennon, M. I., Mañalich Raffo, J. P., Medina Schulz, G., Oliver Calderón, G., Rodríguez Collao, L., Rojas Aquirre, L. E., & Soto Piñeiro, M. (2011). La inconstitucionalidad del artículo 365 del código penal. Informe en derecho. **Revista De Estudios De La Justicia**, (14), pp. 73–109. Disponível em <https://rej.uchile.cl/index.php/RECEJ/article/view/28556/30314> acesso em 23 de maio de 2022.

BAUTISTA, Ariadna Itzel Solís. Las yeguas del apocalipses: el cuerpo como estratégia de resistencia. Lima: **Revista Kaypunku**, 2018.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: Sexualidade e gênero na experiência transexual. Salvador: Editora Devires, 2017.

BERGER, Jonh. **Ways of seeing**. London: British Broadcasting an Penguin Books, 2008.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, [S. l.], v. 1, p. 91-103, 2001. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v1i0p91-103. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010>. Acesso em: 3 fev. 2022.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. "Criminalización de la homosexualidad", en: Discursos sobre la homosexualidad en Chile (1875-1999). Memoria Chilena . Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-589194.html> . Accedido en 26 de ago. 2021.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. **Animitas**. Memoria Chilena. Santiago: Memoria Chilena, 2021. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100572.html#> . Accedido en 10/03/2022.

BOISARD, Stephane. O modelo econômico chileno: um esquema perverso. In.: RAMÍREZ, Hernan; FRANCO, Marina (org.). **Dictaduras no Cone Sul da América Latina**: um balanço historiográfico. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

BONNEFOY, Pascale. **Terrorismo de estadio**: prisioneros de guerra en un campo de deportes. Santiago: Ediciones Chile América - CESOC, 2005.

BRAGA DOS SANTOS, Vivian. La violence de la dictature brésilienne revisitée: les contributions de l'installation «Salle obscure de torture» à une esthétique de la mémoire dans l'art contemporain. Brésil (s). **Sciences humaines et sociales**, 2020, no 17.

BRAGASSI, Juan. El Muralismo en Chile: una experiencia histórica para el Chile del bicentenario. **Memoria chilena**. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, v. 28, 2014.

BRESCIA, Maura. **Estrellas en calle oscura de Santiago**: un trazado de Las Yeguas del Apocalipsis en el barrio San Camilo. Santiago: La Época Periódico, 1º de diciembre de 1989. Disponível em <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/la-epoca-01-de-diciembre-de-1989-pagina-36/> acesso em 1º de set. de 2021.

BUCCI, Enrico. Comentário. In.: TAIBE, Claudia Cento. **Arte underground: contracultura de artistas oprimidos**. Santiago: La Tercera, 1991.

BUSTOS MANRÍQUEZ, Amanda Jesús. **Representación de la figura materna en obras performáticas de Carlos Leppe entre 1980 y 1982**. Santiago: Universidad Alberto Hurtado Tesis de fin de Grado, 2018.

BUTLER, Judith. Levante. In.: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014.

C.A.D.A. Colectivo de Acciones de Arte. NO+: Llamado a artistas del Colectivo de Acciones de Arte. In.: NEUSTADT, Robert. **CADA DÍA: la creación de un arte social**. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2001.

CÁCERES, Marcelo. La sodomía en el derecho penal chileno del siglo XIX. **Revista de estudios histórico-jurídicos**, Valparaíso, n. 42, p. 635-657, agosto 2020. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-54552020000100635&lng=es&nrm=iso>. accedido en 10 agosto 2022. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-54552020000100635>.

CADA. **CADA convoca NO+**: a call for artists from the colective actions of art. Santiago: CADA, 1984. Disponível em: http://www.archivosenuso.org/cada-accion/no#viewer=/viewer/95%3Fas_overlay%3Dtrue&js = acesso em 18 de jan. de 2022.

CALIRMAN, Claudia. **Arte Brasileira na Ditadura Militar: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CAMIRUAGA, Gloria. Entrevista a Victor Hugo Robles. In.: ROBLES, Vitor Hugo. **Bandera hueca: história del homosexual en Chile**. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio / ARCIS, 2008.

CAMPOS PÉREZ, Marcy. Cuerpo, dictadura y memoria: visualizaciones de la violencia a través de la performance de Carlos Leppe. **Amérique Latine**, 2015.

CANCLINI, Néstor García. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAPRIGLIONE, Laura. **Como a Ditadura Militar ensinou técnicas de tortura à Guarda Rural Indígena (Grin)**. São Paulo: Jornalistas Livres, 2019. Disponível em <https://jornalistaslivres.org/como-a-ditadura-ensinou-tortura-guarda-rural-indigena/> acesso em 10 de set. de 2022.

CARTES, Carolina Andrea Espinoza. El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos. Kamchatka. **Revista de análisis cultural.**, 2021, no 17, p. 93-116.

Disponível em <https://cefd.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/17792> acesso em 09 de set. de 2022.

CARVAJAL, Fernanda, Prácticas artísticas de dissidência sexual y perturbaciones sobre los signos de la izquierda política. Buenos Aires: **VII Jornadas de jóvenes investigadores**, 2013b. Disponível em <https://www.aacademica.org/000-076/217.pdf> acesso em 23 de ago. de 2021.

CARVAJAL, Fernanda. Arte, política, representación. El caso del NO+ del Colectivo de Acciones de Arte en el Chile dictatorial. Buenos Aires: **Revista CONICET**, 2013.

CARVAJAL, Fernanda. Cuerpo de retaguardia: arte y disidencia sexual en el Chile posdictatorial. In.: GRIMSON, Alejandro. **Culturas políticas y políticas culturales**. Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales, 2014.

CARVAJAL, Fernanda. DE LA FUENTE, Alejandro. **Archivo Yeguas del apocalipsis: registros, voces y relatos**. Santiago de Chile: FONDART, 2018. Disponível em <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/inicio/> acesso em 26 de jul. de 2021.

CARVAJAL, Fernanda. **Las dos Fridas**. Buenos Aires: MALBA, 2014b. Disponível em <https://coleccion.malba.org.ar/las-dos-fridas/> acesso em 23 de nov. de 2022.

CARVAJAL, Fernanda. NOGUEIRA, Fernanda. Enunciar la ausencia. In.: RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. **Perder la forma humana: catálogo**. Madrid: Museo Reina Sofía, 2012.

CARVAJAL, Fernanda. Pasados suspendidos. Estrategias represivas y tecnologías biopolíticas sobre las disidencias sexogenéricas durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. Rosario: **Revista Paginas**. 2019.

CARVAJAL, Fernanda. Yeguas. Santiago de Chile: **1er Concurso de Ensayos de Investigación CeDoc Artes Visuales "Prácticas y discursos en las artes visuales de los '70 y '80 en Chile"**, 2011. Disponível em <https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2017/05/yeguas-concurso-de-ensayos-f-carvajal.pdf> Acesso em 23 de jul. de 2021.

CARVAJAL, Fernanda. Yeguas del Apocalipsis: la intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento. **Revista Carta**, 2012.

CASAS, Francisco. **Sodoma mía**. Santiago: Pequeño Dios Editores, 2012.

CASAS, Francisco. **Yo Yegua**. Santiago: Seix Barral Editores, 2004.

CHÁVEZ, Rodrigo Bruna. **La instalación (arte) en Chile: estudio histórico crítico de su origen y desarrollo, 1969-2014**. Santiago/Barcelona: tesis doctoral Pontificia Universidad Católica de Chile; Universidad Autónoma de Barcelona, 2021.

CHILE. **Código Penal de la República de Chile**. Santiago de Chile: Imprenta de la República Jacinto Núñez Editor, 1874.

CHILE. **Constitución política de la República de Chile 1980**. Santiago: Editorial Jurídica de Chile, 1980. Disponível em: <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/60446/3/132632.pdf> acesso em 17 de abril de 2022.

CHILE. **Decreto 277**: Declara monumento nacional en la categoría de monumento histórico al sitio de memoria centro de detención denominado "venda sexy - discoteque", ubicado en la comuna de macul, provincia de santiago, región metropolitana. Santiago: Ministerio de Educación, 2016. Disponível em: <http://bcn.cl/2ik0t> acesso em 07 de maio de 2022.

CHILE. Informe Rettig Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (Chile). **Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación**: volumen 2, tomo 3, 1996. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85803.html> Accedido en 04/03/2022.

CHILE. **Ley 11.625**: Fija disposiciones sobre los estados antisociales y establece las medidas de seguridad que indica. Santiago de Chile: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 1954. Disponível em <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=26729&idVersion=1954-10-04> acesso em 19 de jul. de 2022.

CHILE. **Propuesta de Constitución Política de la República de Chile 2022**. Santiago de Chile: Convención Constitucional, 2022. Disponível em: <https://www.chileconvencion.cl/wp-content/uploads/2022/07/Texto-Definitivo-CPR-2022-Tapas.pdf> acesso em 09 de jul. de 2022.

CLEARY, Patricio. Cómo nació la pintura mural política en Chile. **Araucaria de Chile**, 1988, vol. 42, p. 193-195.

COLECTIVO LUGER DE LUXE. **Antúnez vetó una obra por pornográfica**. Santiago: La Nación, 1990, p. 36.

COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN (Chile). Informe Rettig Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (Chile). **Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación**: volumen 1, tomo 3, 1996. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-85803.html> Accedido en 04/03/2022.

COMISIÓN NACIONAL SOBRE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA (Chile). **Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Valech I)**. Santiago: Ministerio del Interior, 2005. Disponível em <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455> acesso em 02 de maio de 2022.

COMISSÃO ESPECIAL SOBRE MORTOS E DESAPARECIDOS POLÍTICOS. Acervo - Mortos E Desaparecidos Políticos. Brasília: CNV, 2007. Disponível em <https://cemdp.mdh.gov.br/modules/desaparecidos/acervo/ficha/cid/80> acesso em 11 de ago. de 2022.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório final da Comissão Nacional da Verdade** – relatório – volume i – dezembro de 2014 . Brasília CNV, 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br> acesso em 19 de ago. de 2022.

CONTARDO, Óscar. **Raro, uma historia gay de Chile**. Santiago: Colophonius, 2011.

COPELLO, Francisco. **Fotografía de Performance/Francisco Copello**. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2002.

COVARRUBIAS, Campillay Catherina; LEIVA, María Íris Flores. Senografía 1975. Procesos del campo del arte chileno postgolpe y estrategias em la obra de Carlos Leppe. **Cuadernos de Historia del Arte**, UNCuyo Mendoza, 2018.

CRESPO, Paula Honorato. **Sujeto biográfico y sujeto histórico en Sala de Espera de Carlos Leppe**. S/d.

CROSTI, Nicole. Et. Al. Delincuencia visual. In.: **Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**. Madrid, Reina Sofía, 2012, p. 29.

CUNHA, Alfredo de Almeida Cunha. Indicações do parto a fórceps. **Revista Femina**, 2011. Disponível em <http://files.bvs.br/upload/S/0100-7254/2011/v39n12/a2974.pdf> acesso em 05 de jan. de 2022.

DALMÁS, Carine. **Brigadas Muralistas e cartazes de propaganda da experiência chilena (1970-1973)**. 2006. Tesis Doctoral. Universidade de São Paulo.

DAVIS, Fernando; BADAWI, Halim. Desobediencia sexual. In.: RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. **Perder la forma humana: catálogo**. Madrid: Museo Reina Sofía, 2012.

DEPARTAMENTO CULTURAL. **Política Cultural del Gobierno de Chile**. Santiago: Departamento Cultural de la Secretaría General de Gobierno, 1975. Disponível em: <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/39504/1/135512.pdf> acesso em 12 de jun. de 2022.

DEPARTAMENTO DE PATRIMONIO CULTURAL. **Salón independencia, Palácio de la Moneda**. Santiago: Presidencia de la República, s/d. Disponível em http://archivospresidenciales.archivonacional.cl/uploads/r/archivo-presidencia-de-la-republica/6/a/d/6addd677adf792f96e0e590de5ce48b40792221d8823510620f11ab4f4c10aa5/C_psulas_Patrimoniales_-_Sal_n_Independencia.pdf acesso em 10 de maio de 2022.

DESRUES, Anna. Diversidad sexual en dictadura militar (1973/1990). Santiago, Chile: **Museo de la Memoria y Derechos Humanos**, 2001.

DOHERTY, Brian O'. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DONOSO, Claudia; ERRÁZURIZ, Paz. **La manzana de Andán**. Santiago de Chile: Zona Editorial, 1990.

DONOSO, Soledad Novoa. Noções sobre o conceitual / noções sobre o experimental: Chile anos 1960/70. In.: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana. **CONCEPTUALISMOS DEL SUR**. São Paulo: AnnaBlume / MAC USP, 2009.

ELTIT, Diamela. Arte, Ciudad y Política. Madrid: **Reina Sofía Revista Carta** 2012.

ELTIT, Diamela. **Balance de una acción de arte**. Entrevista a SAÚL, Ernesto. Revista Cauce, 1999.

ELTIT, Diamela. **Maquina Pinochet e outros ensaios**. Kindle: E-Galáxia Editora, 2017.

ERRÁZURIZ, Luis Hernán. QUIJADA, Gonzalo Leiva. **El golpe estético: dictadura militar em Chile (1973-1990)**. Santiago: Ocho Libros, 2012.

ESPINOZA, Adriana. Cuerpos y resistencias: El Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo en Chile. *Athenea Digital*, 15(4), 173-196, 2015. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1596> acesso em 22 de mar. de 2022.

ESPINOZA, Patrícia Luizar. O uso anacrônico das obras de Richard Wagner: subjugamento da obra pela ideologia. Niteroi: **O Cosmopolítico**, 2020. Disponível em https://www.ocosmopolitico.com/files/ugd/11a185_55552b5591a2403c95add2e6369cc8b.pdf#page=54 acesso em 19 de jan. de 2022.

FIGUEIREDO, Carlos Senna. Guy Brett, retratos de memória. **Revista Concinnitas**, 2021, vol. 22, no 42, p. 214-266.

FIGEURA, Catalina. **La Emergencia del Arte de Género en Chile**.: Apuntes sobre la relación entre el activismo de género y las artes visuales durante la Dictadura Militar. 2012. Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa? Arte e crítica em tempos de debacle**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

FOUCAULT, Michel. O verdadeiro sexo. In.: _____. **Herculine Barbin dite Alexina B**. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editores, 1982.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FRITZ, Karen Donoso. **Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989**. Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Edição do Kindle, 2019.

FRITZ, Karen Donoso. El “Apagón Cultural” En Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. **Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História**, v. 10, n. 16, 2013.

GALLARDO, Milena; MEDALLA, Tania. Para una política de la insistencia: trayectorias y desplazamientos de la Cueca Sola en Chile (1978-2019). **Índex, revista de arte contemporáneo**, 2019, no 8, p. 192-200.

GARRETÓN, Manuel Antonio, et al. La redemocratización política en Chile. Transición, inauguración y evolución. **Estudios Públicos**, 1991, no 42.

GASPARI, Elio. **A ditadura derrotada: O Sacerdote e o Feiticeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada: As ilusões armadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

GAZMURI, Cristián. El lugar de Pinochet en la historia. **La Tercera**, 1999, p. 4-11.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latino-americano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2018.

GUTIÉRREZ, Soto. Soportes de un imaginario político-religioso: desde lo material a lo simbólico. El culto a la Virgen del Carmen en la independencia de Chile. **Revista de Estudios de Historia de la Cultura, Mentalidades, Económica y Social**, v. 2, n. 1, p. 176-193, 2013.

GUTIÉRREZ, Maria Laura; ARBUET OSUNA, Camila María. Resistencias feministas en Chile: Subjetivaciones y acciones estético-políticas ante las violencias neoliberales. **Gênero**, Niterói, v.1 2020. Disponível em <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/44574> acesso em 10 de mar. de 2023.

HARAWAY, Donna. Manifiesto ciborgue: ciência tecnologia e feminismo socialista do final do século XX. In.: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. São Paulo: MIMO Autêntica, 2016.

HINER, Hillary. Voces soterradas, violencias ignoradas: discurso, violencia política y género en los Informes Rettig y Valech. **Latin American Research Review**, 2009, p. 50-74.

HINOJOSA, Isabel Jara. ¿Cómo pensar la acción artístico-cultural de la dictadura chilena? Siete cuestiones para su interpretación. **Latin American Research Review**, 2020, vol. 55, no 2, p. 338-351.

HINOJOSA, Isabel Jara. Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales, **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [En ligne], Questions du temps présent, 2016, URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68967> acesso em 22 de set. de 2022.

HOZVEN, Roberto. Censura, autocensura y contracensura: Reflexiones acerca de un simposio. **Chasqui**, 1982, vol. 12, no 1, p. 68-73.

HUNEEUS, Carlos. **La democracia semisoberana: Chile después de Pinochet**. Santiago: Taurus, 2014.

HUNEEUS, Cristián. Cuatro años por el cuerpo de Leppe. In.: LEPPE, Carlos **Reconstitución de Escena**. Santiago: Editorial Galería Cromo, 1977.

IVELIC, Milán; GALÁZ, Gaspar. **Arte en Chile actual**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.

JARA, Daniela. Las comisiones de verdad, sus narrativas y efectos en el largo plazo: disputas en torno a la representación de los perpetradores en la posdictadura chilena. **Atenea** (Concepción), no 521, p. 249-264, 2020.

JOFFILY, Mariana. A política externa dos EUA, os golpes no Brasil, no Chile e na Argentina e os direitos humanos. **Topoi** (Rio de Janeiro) [online]. 2018, v. 19, n. 38, pp. 58-80. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-101X01903803>. Acesso em 19 de ago. de 2021.

JORQUERA, Roberto Merino. Violências e extermínio no Chile: o “Cuartel Terranova” Villa Grimaldi 1974-1978. In.: In: RAMÍREZ, Hernán. **Ditaduras no Cone Sul da América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

JUNTA DE GOBIERNO. Primer comunicado. <https://www.youtube.com/watch?v=kmXJEgGI5zk> acesso em 15 de jan. de 2023.

KAY, Ronald. **Del espacio de acá**. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editores, 1980.

KAY, Ronald. **Tentativa Artaud**. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.

KORNBLUH, Peter. **Pinochet: los archivos secretos**. Barcelona: Crítica, 2004.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: **Arte & ensaios**, 2008, vol. 17, no 17, p. 128-137.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KUCINSKI, Bernardo; TRONCA, Ítalo. **Pau de arara: a violência militar no Brasil**. São Paulo : editora Fundação Perseu Abramo, 2013.

KULAWIK, Krzysztof. Travestir para reclamar espacios: la simulación sex-/text-ual de Pedro Lemebel y Francisco Casas en la urbe chilena. **Alpha (Osorno)**, n. 26, p. 101-117, 2008.

LA NACIÓN. **Yeguas del Apocalipsis frente al Museo de Bellas Artes**. Santiago: La Nación, 1990, p. 36.

LABARCA, Eduardo. **Salvador Allende: Biografía Sentimental**. Santiago: Catalonia, 2014.

LADB, Staff. Pinochet-Supported Nazi Schaefer Given 20 Years. **NotiSur** New Mexico: University of New Mexico, 2006. Disponível em <https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=14500&=&context=notisur&=&sei->

[redir=1&referer=https%253A%252F%252Fscholar.google.com.br%252Fscholar%253Fhl%253Des%2526as_sdt%253D0%25252C5%2526q%253Dpinochet%252Bnazismo%2526btnG%253D#search=%22pinochet%20nazismo%22](https://scholar.google.com.br/scholar?hl=es&as_sdt=D0%252C5%2526q%253Dpinochet%252Bnazismo%2526btnG%253D#search=%22pinochet%20nazismo%22) acceso em 10 de mar. de 2022.

LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS. Yeguas troycas: Que no muera el sexo bajo los puentes. Santiago de Chile: **Revista Trauco**, s/n, ago. 1989. Disponível em http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/wp-content/uploads/2013/11/YA_A07_01.jpg acceso em 2 de ago. de 2021.

LEBEAU, Elodie. El Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (1975-1990). Transnacionalización del Museo de la Solidaridad en exilio. En **International Congress of Americanists**. 2018.

LEIVA, Mariairis Flores; COVARRUBIAS, Catherina Campillay. Objeto, Fotografía Y Cuerpo En Carlos Leppe: Relaciones A Partir De Reconstitución De Escena. **Alzaprima**, n. 10, p. 38-47, 2017.

LEIVA, Mariairis. El Perchero de Carlos Leppe: origen y actualidad. Una perspectiva crítica a la museificación y su vínculo con la historia del arte. In.: **Ensayos sobre Artes Visuales**: Archivos: reconfiguraciones de una historiografía local. Santiago: CEDOC, 2019.

LEMEBEL, Pedro. Desnudo sobre una yegua, comentarios a Mili Rodríguez. **La Nación**, 1994.

LEMEBEL, Pedro. **Loco Afán**: selección de crónicas de sidario. Buenos Aires: Anagrama Página 12 Editores, 2000.

LEMEBEL, Pedro. **Manifiesto Hablo por mi diferencia**. Madrid: Ediciones Papel Negro, 2018.

LEMEBEL, Pedro. Pecado homosexual, un ángel caído. Entrevista concedida a Luis Alberto Mansilla. **Revista Punto Final**, outubro de 1996.

LEÓN, Carlos. **El muralismo chileno**: comunicación y artes populares. Madrid: Ediciones Michay, 1983.

LÓPEZ, Miguel Ángel. **Dios es marica**. Bienal de São Paulo: 2014. Disponível em <http://app.31bienal.org.br/pt/single/1110> acceso em 29 de ago. de 2021.

LOUIS, André Jouffe. **Cuando ser gay no era un problema**. Santiago de Chile: El periodista, 2003. Disponível em <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/RC/RC0236131.pdf> acceso em 19 de jul. de 2022.

MAC-CLURE, Oscar; GARRETÓN, Manuel Antonio. Revisitando la elección de Allende en 1970: Lo que revelan encuestas aplicadas en la época. **Tempo Social USP** 31 (2019): 235-261. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ts/a/HQNfhW9NCGKmZPdfG6pJysL/?format=pdf&lang=es> acceso em 19 de jul. de 2022.

MAC. **Guillermo Nuñez**: dibujar con sangre en los ojos (catálogo). Santiago: MAC, 2015.

MAC. **Guillermo Nuñez**: retrato hablado (catálogo). Santiago: MAC, 1993.

MACCHIAVELLO, Carla. Fibras resistentes: sobre el / los / algunos museos de la resistencia. In.: YASKY, Caroll, ZALDIVAR, Claudia. **Museo Internacional de la resistencia Salvador Allende**: MIRSA. Santiago: MSSA, 2016.

MACCHIAVELLO, Carla. **Marking the Territory: Performance, video, and conceptual graphics in Chilean art, 1975-1985**. Nova Iorque: Stony Brook University, 2010.

MACCHIAVELLO, Carla. Una bandera es una trama. In.: ZALDIVAR, Claudia. **Museo de la Solidaridad Chile**: donación de los artistas al Gobierno Popular. Santiago: MSSA, 2013.

MACCHIAVELLO, Carla. Vanguardia de exportación: la originalidad de la "Escena de Avanzada" y otros mitos chilenos. In.: _____. CARVAJAL, Fernanda; DELPIANO, María. **Ensayos sobre Artes Visuales Prácticas y discursos de los años '70 y '80 en Chile**. Santiago: Ediciones LOM, 2011.

MELLADO, Justo Pastor; LEIVA, Mariairis Flores; COVARRUBIAS, Catherina Campillay. **LEPPE**. Santiago de Chile: FONDART – D21 PROYECTOS DE ARTE, 2017. Disponible em <http://carlosleppe.cl/1980-sala-de-espera/> acceso em 29 de dez. de 2021.

MELLADO, Justo Pastor. **Waiting Room**: Carlos Leppe, November 30, 1980. Santiago: Fundación CEEdA, 2019.

MERLINO, Tatiana; OJEDA, Igor. **Direito à memória e à verdade**: Luta, substantivo feminino. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010.

MESÍAS, Augusto Samaniego. Hace 30 años: ¿ Por qué Juan Pablo II en La Araucanía?. **Revista Izquierdas**, n. 38, p. 5, 2018.

MIRANDA, Carla. Gesto político y fraterno. In.: _____. **Museo de la Solidaridad Chile**: donación de los artistas al Gobierno Popular. Santiago: MSSA, 2013.

MIX, Miguel Rojas. La solidaridad hecha museo. In.: YASKY, Caroll, ZALDIVAR, Claudia. **Museo Internacional de la resistencia Salvador Allende**: MIRSA. Santiago: MSSA, 2016

MNBA. **La exposición pendiente 1973 - 2015**. Orozco, Rivera y Siqueiros. Santiago: MNBA, 2015. Disponible em <https://www.mnba.gob.cl/noticias/la-exposicion-pendiente-1973-2015-orozco-rivera-siqueiros> acceso em 19 de set. de 2022.

MOULIAN, Thomas. **Chile Actual**: anatomía de un mito. Santiago: ARCIS Editora, 1997.

Movimiento Unificado de Minorías Sexuales [MUMS]. (2008). extraído de <http://www.mums.cl/sitio/contenidos/articulos/20nov06.htm>

MUNSELL, Raven Falquez. Libertà al Chile: Alternative Media and Art as Information at the 1974 Venice Biennale. **Art Journal**, 74(2), 44–61. 2015
doi:10.1080/00043249.2015.1095538 acesso em 12 de set. de 2022.

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD. **Museo de la Solidaridad**. Santiago: Museo de la Solidaridad, 1972. Disponível em: <https://archivo.mssa.cl/Detail/objects/3424> acesso em 19 de maio de 2022.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, v. 19, n. 37, p. 25-56, 2011.

NASSAU, Julieta. **La historia detrás de la polémica foto de Juan Pablo II con Pinochet en el balcón de La Moneda**. Buenos Aires: La Nación, 2018. Disponível em <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/pinochet-juan-pablo-ii-nid2099715/> acesso em 10 de mar. de 2022

NAVARRO, Mario. **Por la vida siempre: 1973, la exposición inconclusa de la Universidad Técnica del Estado**. Santiago: Museo de la Memoria y los derechos humanos, 2011. Disponível em: https://web.museodelamemoria.cl/wp-content/files_mf/1550096517CATALOGOPORLAVIDASIEMPREWEB.pdf acesso em 19 de set. de 2022.

NEGRI, Antonio. O acontecimento levante. In.: HUBERMAN, Didi Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições SESC, 2017.

NEUSTADT, Robert. "**Diamele Eltit: Performing Action in Dictatorial Chile**". Holy Terrors: Latin American Women Perform, edited by Diana Taylor and Roselyn Costantino, New York, USA: Duke University Press, 2003, pp. 117-134. <https://doi.org/10.1515/9780822385325-009>

NEUSTADT, Robert. **CADA DÍA: la creación de un arte social**. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2001.

NUÑEZ, Guillermo. Mirar por detras de un espejo algo sucio, autorretrato? In.: MAC. **Guillermo Nuñez: retrato hablado**. Santiago: MAC, 1993.

OFFROY, Benjamin. O Paraguai sob o jugo stroessnista. In: RAMÍREZ, Hernán. **Ditaduras no Cone Sul da América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

OLIVERAS, Elena. **La metáfora en el arte: retórica y filosofía de la imagen**. Buenos Aires: Paidós, 2020.

ORESTE, Plath. "**L'animita, hagiografía Folclórica**". Santiago: Copesa Editorial Unlimited, 2008.

PALADINO, Luiza Mader. Museu da Solidariedade: a contribuição de Mário Pedrosa no exílio chileno. **ARS** (São Paulo), 2020, vol. 18, p. 66-125.

PEDROSA, Mário. **Discurso em el Museo de la Solidaridad**. Santiago, Museo de la Solidaridad, 1972. Disponível em:

<https://archivo.mssa.cl/Search/objects/search/mario+pedrosa+1972> acceso em 19 de junho de 2022.

PELÚCIO, Larissa. Na noite nem todos os gatos são pardos: notas sobre a prostituição travesti. **Cadernos Pagu** [online]. 2005, n. 25 [Acessado 23 Agosto 2021] , pp. 217-248. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-83332005000200009>>. Epub 21 Nov 2005. ISSN 1809-4449. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332005000200009>.

PEÑA, Juan Cristóbal. **La secreta vida literaria de Augusto Pinochet**. Debate, 2013.

PÉREZ GONZÁLEZ, Patricio Octavio. Subversión e insurgencia en la performance. Homenaje a Sebastián Acevedo. **Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada**, 52: 221-234, 2021.

PEREZ, Juan Manuel. Cuerpos trans: vehículos de guerra y dispositivos políticos de disenso. In: **I Jornadas Internacionales" Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas"** Universidad de Buenos Aires. 2017.

PICAZO, Luis Claudio; RUIZ, María Elena. Irrupción postfeminista en Chile a través de las artes visuales y la performance. **Universum (Talca)**, v. 32, n. 2, p. 29-45, 2017.

POWER, Margaret. La Unidad Popular y la masculinidad. **Revista de estudios de género: La ventana**, 1997, vol. 1, no 7, p. 9.

PRECIADO. Paul B. **Posmuseo: el museo apagado: pornografía, arquitectura, neoliberalismo y museos**. Buenos Aires: MALBA, 2017a.

RED CONCEPTUALISMOS DEL SUR. Introducción. In.: **Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**. Madrid, Reina Sofía, 2012, p. 29

RICCARDI, Andrea. **São João Paulo II: A Biografia**. São Paulo: Editora Paulus, 2016.

RICHARD, Nelly. Arte, crítica y política. In.: DONOSO, Diego Parra. **Reescrituras y contraescrituras de la Escena de Avanzada**: Nelly Richard. Santiago: Extensión y Publicaciones Departamento de Artes Visuales, 2020.

RICHARD, Nelly. **Cuerpo Correccional**. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editores, 1980.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

RICHARD, Nelly. Lo político en el arte: arte, política e instituciones. **Esfera pública**, 2009, vol. 28.

RICHARD, Nelly. **Margins and institutions: Art in Chile since 1973**. Melbourne: Art & Text, 1986.

RICHARD, Nelly. Reconstitución de Escena. In.: LEPPE, Carlos. **Reconstitución de Escena**. Santiago: Editorial Galería Cromo, 1977.

RICHARD, Nelly. **Reconstitución de Escena**. Santiago de Chile: Galería Cromo, 1977.

RIEGEL, Hans Peter. **BEUYS: DIE BIOGRAPHIE**. Berlin: BoD–Books on Demand, 2021.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RIVAS, Felipe. Diga 'queer' con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano. Por un feminismo sin mujeres, p. 59-75, 2011.

RIVERA, Anny. **Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario**: Chile, 1973-1982. Ceneqa, 1983.

ROBLES, Victor Hugo. Victor Hugo Robles, El Che de los Gays. Entrevista concedida à DESRUÉS, Anna. Diversidad sexual en dictadura militar (1973/1990). Santiago, Chile: **Museo de la Memoria y Derechos Humanos**, 2001.

ROBLES, Vitor Hugo. **Bandera hueca**: história del homosexual en Chile. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio / ARCIS, 2008.

RODRÍGUEZ, Claudia. **Chile trans**. MUMS Chile: Movimiento por la diversidad sexual, 2006. Disponível em: <http://www.mums.cl/2006/11/chile-trans/> acesso em 13 de maio de 2020.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina Editora da UFRGS, 2016.

RUIZ, Alvaro Patricio Elgueta; PARRA, Gonzalo Eduardo Medina; ORTIZ, Elizabeth Parra. El cuerpo como estrategia comunicativa en el Chile de la transición política a la democracia. La performance de las "Yeguas del Apocalipsis" en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Concepción en 1991. artciencia. com, **Revista de Arte, Ciência e Comunicação**, 2016.

SADER, Emir. **Democracia e ditadura no Chile**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

SADER, Emir. Ditaduras Militares. In: Emir Sader; Ivana Jinkings; Carlos Eduardo Martins; Rodrigo Nóbile. (Org.). **Latinoamericana - Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe**. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2006, v. 1, p. 412-413.

SALANOVA, Concha Calvo. "**El perchero (The Clothes Rack)**", Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/perchero> acesso em 08 de dez. de 2021.

SAN MARTÍN, Felipe Rivas. Estéticas y políticas del deseo en Chile. **Revista Carta**, Madrid, 2012.

SAN MARTÍN, Florencia. Yeguas del Apocalipsis: cultura loca y neoliberalismo en el Chile de Casa Particular. **Illapa Mana Tukukuq**, Santiago de Surco Lima, (14), 72-83, 2017. Disponível em <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/illapa/article/view/1881/1792> acesso em 08 de nov. de 2021.

SÁNCHEZ, Rigoberto Reyes. **Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del c.a.d.a. a mujeres por la vida**. Tese de doutorado: Cidade do México, Universidad autónoma de México, 2012.

SANTOS, A. R. dos. Corpo e controle: o olho do poder e o esquadramento individual (uma leitura Foucaultiana dos primórdios da fotografia). **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, [S. l.], v. 7, n. 13, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27710. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27710> . Acesso em: 3 mar. 2023.

SANTOS HERCEG, José. Los centros de detención y/o tortura en Chile: Su desaparición como destino. **Izquierdas** (Santiago), Santiago , n. 26, p. 256-275, enero 2016 . Disponible em <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-50492016000100010&lng=es&nrm=iso>. accedido en 20 jul. 2022. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492016000100010>.

SCHÜRCH, Tamara. EL DESIERTO DE LAS MEMORIAS SILENCIADAS. **Revista de Ciencias Sociales** (CI) [en línea]. 2013, (30), 140-165 ISSN: 0717-2257. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70828139006> acesso em 11 de Mar. de 2022.

SELISTRE, Jacks Ricardo. **O lugar da arte latino-americana no século XXI**. 2016. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Artes Visuais – Licenciatura). Universidade de Caxias do Sul, 2016.

SELISTRE, Jacks Ricardo. **O queer e o camp na arte contemporânea latino-americana em um contexto de globalização / Lo queer y lo camp en el arte contemporáneo latinoamericano en un contexto de globalización**. UFSM: Dissertação de Mestrado, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/15155> acesso em 16 de jan. de 2018.

SHAIKEWITZ, Joseph. **Yo soy mi padre: Calos Leppe's Transgressive Masculinities**. New York: Art Papers, 2021. Disponível em <https://www.artpapers.org/yo-soy-mi-padre-carlos-leppes-transgressive-masculinities/> acesso em 26 de mar. de 2022.

SIAVELIS, PETER M. Enclaves de la transición y democracia chilena. **Revista de ciencia política (Santiago)**, Santiago , v. 29, n. 1, p. 3-21, 2009 . Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-090X2009000100001&lng=es&nrm=iso>. accedido en 10 agosto 2022. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-090X2009000100001>

SIMON, Roberto. **O Brasil contra a democracia: A ditadura, o golpe no Chile e a Guerra Fria na América do Sul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SMITH, Marla Fabiola Freire. Territorios políticos, cuerpos politizados. Acerca del género en el arte de acción: Chile (1973-1992). Madrid: Tese de Doutorado, 2014. Disponível em https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/664025/freire_smith_marla.pdf?sequence=1 acesso em 02 de set. de 2021.

SONTAG, Susan. **Aids e suas metáforas**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1989.

SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: LPM, 1987.

SONTAG, Susan. Regarding the torture of others. New York: **The New York Times**, 2004. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html> acesso em 20 de maio de 2022.

SOUZA, Milena Costa de. **Transpanamericana: gênero e sexualidade na produção de artistas visuais latino-americanxs contemporâneos**. Curitiba: Tese de Doutorado, 2017. Disponível em: <https://www.acervodigital.ufpr.br/handle/1884/52643> Acesso em 20 de set. de 2020.

SUTHERLAND, Juan Pablo. **Nación Marica: prácticas culturales y crítica activista**. Santiago: Ripio Ediciones, 2009.

TABOSA JR, Florilton. Brasilidade, carnaval e travestismo: considerações para uma análise da fotografia de Pièrre Fatumbi Verger. **Revista Ícone**, Recife, 2006.

Thayer, Willy. El Golpe como consumación de la vanguardia. **Revista Extremoccidente** (N.º 2). Editorial Arcis: Santiago de Chile, 2000.

TOLEDO, Luiz Fernando. **Desclassificação tarjada: o sigilo de documentos das forças armadas brasileiras no contexto da Lei de Acesso à Informação**. 2021. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/30717/DISSERTAÇÃO%20MESTRADO%20FINAL%20-%203%20de%20junho%20de%202021.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 12 de jan. de 2023.

UNIDAD POPULAR. **El Pueblo tiene arte con Allende: 80 exposiciones en todo Chile de 30 artistas de la UP**. Unidad Popular, 1970. Disponível em: <http://laporfiadamemoria.blogspot.com/2012/08/el-pueblo-tiene-arte-con-allende.html> acesso em 07 de set. de 2022.

URRUTIA, Camila. Chile en la xii bienal de paris, notas sobre un envío no oficial. **Outros Tempos: Pesquisa em Foco-História**, 2022, vol. 19, no 33, p. 90-116.

VALDÉS, Adriana. Exposición: Operaciones. In.: LEPPE, Carlos **Reconstitución de Escena**. Santiago: Editorial Galeria Cromo, 1977.

VALDÉS, Adriana. **Memorias visuales: arte contemporáneo en Chile**. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2006.

VALDIVIA, Hernán Bustos. **Purísima de Lonquén**. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2016.

VARAS, Paulina. Cuando el arte acompaña. Artistas y derechos humanos en la dictadura militar chilena. **Revista Concinnitas**, 2012, vol. 2, no 21, p. 171-186.

VEGA C., Francisco. Despojos de psique. Trauma, inscripción y archivo en Tentativa Artaud de R. Kay. **Aisthesis**, Santiago, n. 64, p. 299-319, dic. 2018. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812018000200299&lng=es&nrm=iso. accedido en 17 marzo 2022. <http://dx.doi.org/10.7764/aisth.64.19>.

VEIT STRASSNER, M.A.. La Iglesia chilena desde 1973 a 1993: De buenosamaritanos, antiguos contrahentes y nuevos aliados. Un análisis politológico. Teol. vida, Santiago, v. 47, n. 1, p. 76-94, 2006. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492006000100004&lng=es&nrm=iso. accedido en 23 nov. 2022. <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492006000100004>.

VÉLEZ, Fátima. Estética de la irrupción. Activismo y performance em las Yeguas del Apocalipsis (Chile 1987-1993). **Escena Revista de las artes**, 2019.

VERDUGO, Patricia. **La caravana de la muerte: pruebas a la vista**. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 2000.

WILLIAMSON, Luz María. **Memoria y amnesia: sobre la historia reciente del arte en Chile: 1976-2006**. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2014. Disponible en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/25432/1/T35363.pdf> acceso em 10 de jul. de 2022.

ZALAUQUETT, Cherie. Acciones de arte con escândalo. **Diario de la segunda**, Santiago de Chile, 1989.

ZALDIVAR, Cláudia. O Museu da Solidariedade como exercício experimental dos afetos. In.: PUCU, Izabela; et. al. **Mário Pedrosa atual**. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2019.

ZALDIVAR, Cláudia. Un modelo cultural experimental para el mundo. In.: _____. **Museo de la Solidaridad Chile: donación de los artistas al Gobierno Popular**. Santiago: MSSA, 2013.

ZÁRATE, Verónica Valdivia Ortiz de. A Guerra social de Pinochet: radiografia de uma ditadura. In.: RAMÍREZ, Hernán. **Ditaduras no Cone Sul da América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.