

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

CRISTIANO SCHWENDLER

**INTERVENÇÕES DE RESISTÊNCIA:
*O COLECTIVO ACCIONES DE ARTE (CADA) NA DITADURA DE PINOCHET***

Porto Alegre

2014

CRISTIANO SCHWENDLER

**INTERVENÇÕES DE RESISTÊNCIA:
O *COLECTIVO ACCIONES DE ARTE* (CADA) NA DITADURA DE PINOCHET**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Porto Alegre

2014

CRISTIANO SCHWENDLER

INTERVENÇÕES DE RESISTÊNCIA:

O COLECTIVO ACCIONES DE ARTE (CADA) NA DITADURA DE PINOCHET

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em História ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovação em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli (Orientador)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Mathias Seibel Luce
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Doutorando Rafael Hansen Quinsani
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha família, sobretudo aos meus pais, por todo o apoio e amor incondicional que sempre dedicaram a nós. À minha irmã, Carline Schwendler, por ter sido a melhor companheira durante toda esta trajetória.

Agradeço a Universidade Federal do Rio Grande do Sul por todas as oportunidades que tive enquanto aluno desta instituição. Aos professores do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em especial ao prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli, o qual orientou este trabalho. Agradeço ao professor Guazzelli pela atenção e disponibilidade durante todo o processo de desenvolvimento da monografia. Agradeço também à Sílvia Sônia Simões por toda gentileza, dedicação e paciência com que me recebeu e incentivou para esta realização.

Agradeço especialmente aos amigos Ana Cardinale, Sandro Dornelles, Daniel Molinos de Andrade, Anne Krummenauer, Adriana Chaves e Günther Kühn por todo o companheirismo e convivência. Devo agradecer também aos colegas de História, em especial aos amigos historiadores Edison Schneider, José Augusto Zorzi, Thaís Assis e Bruno Segatto.

E finalmente, agradeço a todos meus amigos e colegas de trabalho da Caixa Econômica Federal que me ajudaram direta ou indiretamente para esta realização. Um **MUITO OBRIGADO** a todos vocês!

RESUMO

O trabalho investiga a produção de arte chilena após o Golpe Militar de 1973, buscando compreender a trajetória do *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) e suas propostas em meio ao contexto ditatorial. Caracterizados pela ocupação dos espaços urbanos, seus trabalhos representam potencialidades de conscientização ao tomarem as ruas de Santiago como suporte artístico, ao mesmo tempo em que esse espaço era vigiado pelo aparato repressivo. As quatro intervenções tratadas nesta pesquisa são: *Para no morir de hambre en el arte* (1979), *Inversión de Escena* (1979), *NO +* (1983) e *Viuda* (1985). Consultamos acervos iconográficos e editamos as imagens localizadas em arquivos pessoais e públicos, relacionando-as criticamente à luz das circunstâncias sócio-políticas chilenas.

Palavras-chave: Ditadura chilena. Ações de arte. Cultura. *Colectivo Acciones de Arte*.

ABSTRACT

The work investigates the production of Chilean art after the military coup of 1973, seeking to understand the trajectory of the *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) and its proposals amid the dictatorial context. Characterized by the occupation of urban spaces, his works represent awareness capabilities to take the streets of Santiago as artistic support, at the same time that this space was watched by the repressive apparatus. The four interventions treated in this research are: *Para no morir de hambre en el arte* (1979), *Inversión de Escena* (1979), *NO +* (1983) e *Viuda* (1985). Consult iconographic collections and edit the images located in personal and public files, relating them critically in the light of the socio-political circumstances in Chile.

Keywords: Chilean dictatorship. Art actions. Culture. *Colectivo Acciones de Arte*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Apresentação dos integrantes do CADA	26
Figura 2 - "Para no morir de hambre en el arte". CADA (1979).....	35
Figura 3 - "Para no morir de hambre en el arte". Entrega de cem bolsas de leite aos pobladores de La Granja. CADA, 1979.....	36
Figura 4 - "Para no morir de hambre en el arte". CADA, 1979. Intervenção na Revista Hoy.	36
Figura 5 - Bolsas de leite vazias com intervenção	37
Figura 6 - "Inversón de Escena" CADA, 1979. Interdição ao Museu Nacional de Bellas Artes	40
Figura 7 - "Inversón de Escena" CADA, 1979. Faixa branca enclausurando a fachada do Museu Nacional de Bellas Artes	41
Figura 8 - 1985 Fotografia de Marcelo Montecinos que retratou um grupo de pessoas carregando uma faixa com a frase "No + miedo".....	45
Figura 9 - 1983 Fotografia de Jorge Brantmayer com a ação do CADA na beira do Río Mapocho.....	45
Figura 10 - 1983 NO + CNI, referindo-se ao órgão de repressão da ditadura militar.....	46
Figura 11 - Inserção da imagem "Viuda" na revista "Apsi" na edição de 23 de setembro a 6 de outubro 1985.....	49

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	O CONTEXTO DA AMÉRICA LATINA E A DOCTRINA DE SEGURANÇA NACIONAL (DSN)	11
2.1	A "VIA CHILENA AO SOCIALISMO" E CAMPO ARTÍSTICO-CULTURAL (1970-1973)	14
2.2	CULTURA E AUTORITARISMO NO CHILE (1973-1985).....	18
3	<i>COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE (CADA): FORMAÇÃO, INFLUÊNCIAS E OBJETIVOS</i>	26
3.1	AS INTERVENÇÕES DE ARTE DO <i>COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE (CADA)</i>	32
3.2	1979: <i>PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE</i>	33
3.3	1979: <i>INVERSIÓN DE ESCENA</i>	38
3.4	1983: <i>NO +</i>	41
3.5	1985: <i>"VIUDA"</i>	46
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
	REFERÊNCIAS	52

1 INTRODUÇÃO

O objeto de análise desta investigação centra-se nas ações político-culturais concebidas como intervenções urbanas de um coletivo de artistas que atuou na capital chilena - Santiago - durante o final da década de setenta e início dos anos oitenta. O *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) foi formado em 1979 e com seus trabalhos procuraram alterar a normalidade da vida pública imposta pelo terror ditatorial. Diante da impossibilidade de realizar um confronto direto frente a ditadura através de meios tradicionais como greves, marchas e partidos políticos, os artistas do grupo apostaram em estratégias de resistência criativa para intervir no cotidiano silenciado com o golpe militar de 11 de setembro de 1973.

Considero importante, antes de mais nada, ressaltar como foi despertado o interesse e minha aproximação em investigar o CADA. O meu primeiro contato com o acervo do CADA ocorreu em fevereiro de 2013 na mostra *Perder la forma humana - Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* realizada no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* de Madri.¹ A realização percorria as tensões entre a arte, a política e o ativismo que se estabeleceram nos anos oitenta em países da América Latina - como o caso do Chile, do Brasil, Argentina entre outros - a partir das mais diversas experiências. Em torno da heterogeneidade dos casos destacaram-se a adoção da serigrafia como ferramenta política, as tentativas de contra-informação, a tomada da rua, as estratégias de guerrilhas e o trabalho com o corpo. Nesse conjunto, alguns trabalhos levados a cabo pelo CADA foram utilizados como exemplificação, tendo em vista sua importância nessa temática. Desde então foi despertado meu interesse em investigar o coletivo e as relações possíveis entre a cultura e a política nos contextos de ditadura de uma maneira bastante especial. Após a exposição na Europa, a mostra foi apresentada no *Museo de Arte de Lima* e no *Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero* de Buenos Aires.

O *Colectivo Acciones de Arte* está inscrito no panorama que a teórica cultural Nelly Richard denominou de "Escena de Avanzada".²

¹ Para ver mais sobre a exposição sugerimos consultar o riquíssimo catálogo produzido com o motivo da exposição *Perder la forma humana - Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* Disponível em http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_perder_la_forma_humana.pdf

² Além do CADA, a "Escena de Avanzada" foi formada por artistas visuais - Juan Dávila, Virgínia Errázuriz, Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz, Arturo Duclós, Claudia Donoso, Carlos Leppe, Carlos Altamirano e Carlos Gallardo -, por poetas - Enrique Lihn, Diego Maquieira, Gonzalo Muñoz, Juan Luis Martínez, Carmen Berenguer e Marcela Serrano -, e por filósofos - Patricio Marchant e Pablo Oyarzún.

Escena que emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no sólo ao fracasso de un determinado proyecto histórico - el de la Unidad Popular -, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales e culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo. [...] La toma de poder que ocasionó la fractura del anterior marco de experiencias sociales e políticas de la Unidad Popular desintegró también sus pautas de significación y language, llevando lo histórico a una crisis total de reconocimiento e intelegibilidad (RICHARD, 2013, p. 15).

Não se trata de um bloco único de artistas, entretanto de pequenas margens que começavam a se abrir, no final da década de setenta, que possibilitou a produção e discussão de trabalhos culturais fora das instituições ditatoriais ou dos circuitos comerciais. A "Escena Avanzada" caracterizou-se por ter extremado a pergunta a respeito do significado da arte e das condições que limitavam sua prática no contexto de uma sociedade fortemente repressiva, apostando na imaginação crítica como força disruptiva da ordem.

Por causa dos efeitos da censura, as obras da Avanzada e especialmente toda a atuação do CADA necessitou adotar estratégias para dar visibilidade a seus trabalhos naquela sociedade. Nesse sentido, Nelly Richard aponta que:

La asunción del language como zona de peligrosidad que obliga a sus operadores a la hipervigilancia de los códigos marcó la autorreflexividad de un arte que aprendió así a desplegar toda su sabiduría en materia de artificios y disimulos. La necesidad de despistar a la censura hizo que las obras de la Avanzada se volvieran expertas en travestimientos de languages, en imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas. (RICHARD, 2013, p. 22)

Assim as intervenções realizadas pelo CADA forçaram a reflexão, estimulando o diálogo e interrogando a mera noção de um discurso unívoco autoritário, justificando sua importância.

As fontes utilizadas na investigação são panfletos, revistas, catálogos de exposições, fotografias e vídeos que foram descritas separadamente em cada ação de arte analisada. O anexo do livro de Robert Neustadt (2001) *CADA DÍA: la creación de un arte social* com entrevistas e imagens também foi fundamental para o desenvolvimento deste trabalho. A metodologia analítica foi sustentada na reconstituição do contexto histórico, na análise cultural advinda principalmente das contribuições do sociólogo da cultura José Joaquín Brunner e por fim na teoria crítica exposta por Nelly Richard.

No segundo capítulo de desenvolvimento deste trabalho foi realizada a apresentação do contexto latino-americano dos anos sessenta, inserido numa ótica global, até a implantação das ditaduras militares, concentrando as particularidades do Chile. Na abordagem da "via

chilena ao socialismo" sintetizamos os programas realizados durante o governo do presidente socialista Salvador Allende. As influências das expressões artísticas desse período estiveram presente na trajetória do CADA. A política cultural da Unidade Popular fundamentou-se na produção, difusão e consumo da cultura a partir do Estado, dos partidos e das organizações de esquerda. Nela percebemos a centralidade do conceito de povo, a cujo serviço deveria estar a arte e a cultura, vinculado ao processo revolucionário.

No último tópico deste capítulo - "Cultura e autoritarismo no Chile" - procuramos conceituar as relações com que a ditadura militar atacou o campo cultural no país abortando todo o projeto histórico da UP. Conforme sustenta a socióloga mexicana Raquel Sosa "El acontecimiento que indublemente marcó el corte más dramático en la evolución del pensamiento latinoamericano de principios de los años setenta fue el golpe de Estado que derrocó al gobierno de la Unidad Popular en Chile." (SOSA, 1994, p.8). Pois a partir do golpe acompanharemos a destruição de centros de investigações, instituições dedicadas a ciências sociais e as artes, bem como a perseguição, a prisão, a morte ou o exílio de importantes intelectuais e artistas que tinha o país.

No terceiro capítulo refletimos sobre a trajetória do CADA, narrando sua formação, suas influências e suas redes artísticas. O coletivo destacou-se por ser uma das primeiras manifestações culturais da complexa realidade pós-golpe, emergindo do "apagón cultural"³ e utilizando diversas estratégias discursivas para enfrentar a situação imposta.

Na abordagem das ações de arte do CADA enfocamos a interpretação das imagens produzidas e as intervenções artísticas realizadas como documentos históricos que de um modo específico participaram no processo de transformação social. Situaremos a investigação das práticas artístico-políticas a partir de seus significados, suas representações de poder, suas possibilidades de produção discursiva, bem como suas aproximações com outros movimentos sociais e políticos. Com as ações "Para no morir de hambre en el arte", "Inversión de Escena" "NO +" e "Viuda" o CADA potencializou uma "desterritorialização" daquela verdade única e inabalável ditada pelo regime militar, subvertendo os enunciados autoritários.

³ O conceito de "apagón cultural" foi utilizado por opositores e aderentes da Junta Militar logo após três anos do golpe de Estado para caracterizar a baixa criação, produção e circulação nas esferas artística e intelectual desde 11 de setembro de 1973. Para ver mais sobre o "apagón cultural" no Chile: EL "APAGÓN CULTURAL" EN CHILE: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. KAREN DONOSO FRITZ 2013

2 O CONTEXTO DA AMÉRICA LATINA E A DOCTRINA DE SEGURANÇA NACIONAL (DSN)

O presente capítulo propõe-se analisar o contexto da América Latina nas circunstâncias de implementação das Ditaduras de Segurança Nacional (DSN) bem como dos instrumentos de Terrorismo de Estado (TDE).

A partir dos anos 60, o processo revolucionário cubano passará a ser exemplo para nações latino-americanas da possibilidade de transformação na estrutura econômica, social e política. As reformas iniciadas pelo governo de Fidel Castro através do " confisco dos bens pertencentes a Batista e à sua oligarquia; a expropriação de latifundiário e distribuição de terras, de forma individual ou cooperativada; decretação da redução dos aluguéis urbanos e do preço das tarifas pública; " (GUAZZELLI, 2004 p.16) produziram fortes ecos. Já o ataque direto aos interesses imperialistas estadunidenses aconteceu com a intervenção nas empresas de telecomunicações e energia elétrica, nas companhias petrolíferas, como a Schell, Exxon e Texaco e no confisco de terras da United Fruit Company, além da nacionalização do sistema bancário.

Culminando a vitória da Revolução Cubana (1961) contra as tropas treinadas pela CIA na Bahia dos Porcos e o aumento da zona de influência comunista na região, a potência capitalista se viu em apuros. A necessidade urgente da revisão de sua política implementada na América Latina para que se mantivessem resguardados seus interesses estava em debate. Para Moniz Bandeira,

A revolução cubana assim produziu profundas conseqüências na América Latina, onde a tendência das Forças Armadas para intervir, como instituição, no processo político, a partir de 1960, não decorreu apenas de fatores endógenos e constituiu muito mais um fenômeno de política internacional continental do que de política nacional, argentina, equatoriana, brasileira etc., uma vez que fora determinada, em larga medida, pela mutação que os Estados Unidos estavam a promover na estratégia de segurança do hemisfério, redefinindo as ameaças, com prioridade para o inimigo interno, e difundindo, através, particularmente, da Junta Interamericana de Defesa, as doutrinas de contra-insurreição e da ação cívica. (BANDEIRA, 2008, p. 1)

Frente a essa ameaça de "cubanização", as novas diretrizes estadunidenses orientavam-se para a proposta de

Desenvolvimento e Segurança que pautou a criação da Aliança para o Progresso (1961) e a política de Contra-insurgência, ambas inseridas na estratégia de resposta flexível (contendo a possibilidade de implementação de todo tipo de ação) que

perpassou as administrações Kennedy, Johnson e Nixon. Os conceitos básicos elaborados dentro do pensamento da Doutrina de Segurança Nacional (“inimigo interno”, “guerra interna”, “subversão”, “contra-insurgência”, “Estado como ser vivo”, “objetivos nacionais”, etc.) foram disseminados pelos países da região através de diversos mecanismos de transmissão (doutrinação militar, acordos na área do ensino, bens de consumo da indústria cultural). (PADRÓS, 2005 pp. 19 e 20)

Os conteúdos da DSN evidenciam a forte carga política e ideológica que estava contida nessa doutrina militar. Diferentemente dos conflitos "convencionais" que centravam-se na manutenção das fronteiras e nas ameaças externas, o inimigo na "guerra anti-subversiva" estava localizado dentro de cada nação e representado pelos indivíduos que aspiravam uma transformação radical da sociedade.

As Forças Armadas latino-americanas estavam intrinsecamente conectadas com essa política hegemônica norte-americana no combate ao "inimigo interno", apresentando-se necessária a doutrinação de seus oficiais e a profissionalização militar às novas estratégias. A influência das escolas militares norte-americanas que tiveram a função estratégica de transmitir através de treinamentos os preceitos da DSN às Forças Armadas teve importância. Sob auspício da *National War College* (Escola Superior de Guerra) nos Estados Unidos, disseminaram-se centros de formação militar por toda a América Latina (Escola Nacional de Guerra do Paraguai, Escola Superior de Guerra da Colômbia, Escola de Altos Estudos Militares da Bolívia, Academia de Guerra do Chile, Escola Superior de Guerra do Brasil). A mais conhecida delas foi a Escola do Exército Americano para as Américas localizada no Caribe e altamente comprometida na execução da política anticomunista. A Escola das Américas estima-se ter formado 33 mil militares latino-americanos em seus cursos entre 1961 a 1977⁴. (PADRÓS, 2005, p. 207 a 208).

Joseph Comblin destacou que a estrutura teórico-conceitual da DSN estava relacionada com os conceitos de geopolítica, bipolaridade - Ocidente *versus* comunismo e a guerra total. Conforme o autor,

A Nação age pelo Estado: como vontade, poder e poderio, ela se exprime pelo Estado. É impossível encontrar ou fazer uma distinção real entre a Nação e o Estado: a Nação acrescenta ao Estado os materiais, uma população, um território, recursos, apenas o passivo. O que faz formalmente a Nação não difere do que constitui formalmente o Estado. É esse o conceito de Nação com o qual joga a Doutrina de Segurança Nacional. (COMBLIN, 1978, p.28)

⁴ Responsável por formar os futuros chefes de governo, ministros, comandantes do exército, diretores de Serviços de Inteligência das ditaduras civis-militares.

A identificação de Estado e Nação aparecem como elementos intercambiáveis e redutíveis um ao outro. A instituição dos regimes militares passou a ser justificada em nome de uma Nação contra um Estado em crise e com a sua própria sobrevivência comprometida. Nessa perspectiva, a DSN estendeu às Forças Armadas como depositárias do destino da Nação com um rol messiânico de salvação ante a "crise" que ameaçava sua desintegração.

Para o teórico a “tese geopolítica é a divisão do mundo em dois poderes antagônicos e a inevitável integração da América Latina em um desses blocos, por motivos geopolíticos” (COMBLIN, 1978, p. 28). Depreendemos da própria geopolítica a concepção da bipolaridade representada pelo mundo dividido em zonas de influências nas quais as nações deveriam se alinhar. A escolha pelo bloco Ocidental, em contraposição ao comunismo, associava-se a características como a propriedade privada, o liberalismo, o cristianismo.

Para mediar esse contexto se fazia necessária e legitimava a guerra total. Em uma análise da obra de Comblin, Mendes sustentou:

As guerras modernas seriam marcadas pela utilização de recursos ilimitados, tanto humanos quanto materiais, para a consecução de seus objetivos de vitória. Tratava-se mesmo de uma luta pela própria sobrevivência em um cenário caracterizado pela existência de armas nucleares e de exércitos convencionais compostos por milhares de homens. O confronto entre capitalismo e comunismo seria o exemplo concreto desse novo contexto. Afinal, a bipolaridade levaria à guerra total, já que ela seria generalizada e absoluta para enfrentar o adversário. (MENDES, 2013, p.15)

Com esse tipo de guerra se pretendia a aniquilação do inimigo não apenas na instância militar, contudo em todos os aspectos da sociedade, mediante um enfrentamento político, econômico, psicológico e cultural ao que se manifestava contrário aos interesses norte-americanos na região. Para atingir esse objetivo de destruição da ameaça comunista foi adotado no Chile, e demais países latino-americanos, a guerra interna -subversiva e psicológica - empregando todos os meios e instrumentos.

O general Pinochet foi claro expoente dessa forma de pensar e agir, como explicitado nessa mensagem, emitida três anos depois do golpe de Estado que derrubou o governo de Salvador Allende no Chile, datada de 11 de setembro de 1976. O marxismo,

Por una parte, infiltra los núcleos vitales de las sociedades libres, tales como los centros universitarios e intelectuales, los medios de comunicación social, los sindicatos laborales, los organismos internacionales y, como incluso lo hemos visto, los propios sectores eclesíasticos.

Por otro lado, promueve el desorden en todas sus formas. Desorden material, con agitaciones callejeras. Desorden económico, con presiones demagógicas e inflacionarias. Desorden social, con huelgas permanentes. Desorden moral, com el

fomento de las drogas, la pornografía y la disolución de la familia. Desorden en los espíritus, con el odio sistemático de clases. Y como síntesis aberrante de todos ellos, surge y se extiende el terrorismo, que parece haber retornar a muchas naciones civilizadas a las épocas más primitivas de la historia humana.⁵

Dessa maneira foi identificado o inimigo do regime e a especificidade da guerra total convergida na própria luta contra a subversão. O inimigo estava infiltrado na sociedade e com ele não se admitia diálogo, senão sua eliminação absoluta. Como alerta Rojas Mix, "la concepción fundamental de esta doctrina es que entiende la política como continuación de la guerra. Lo que tiene varias consecuencias: entrega el poder al ejército, transforma éste en un ejército de ocupación en su propio país y militariza la sociedad civil" (ROJAS MIX, 2004, p. 14). Assim foi construída uma concepção da sociedade civil: uma sociedade altamente hierarquizada, um Estado autoritário e centralizado, um movimento social fortemente disciplinado e de estrutura unitária em que qualquer tipo de conflito foram reduzidos ao mínimo, um sistema que as elites civis passaram a ser cooptadas pela elite militar. Tudo que se refere ao pensamento político, suas categorias e instrumentos de análise e prática foram reduzidos a uma lógica militar.

2.1 A "VIA CHILENA AO SOCIALISMO" E CAMPO ARTÍSTICO-CULTURAL (1970-1973)

Antes de analisarmos a trajetória do *Colectivo Acciones de Arte* é essencial abordamos, mesmo que de uma maneira geral, a política cultural praticada durante o governo do presidente socialista Salvador Allende. As obras que foram realizadas pelo CADA possuíram forte influência, principalmente, do muralismo artístico tão expressivo durante o governo da *Unidad Popular*⁶, presidido por Allende vencedor das eleições em 1970.

Salvador Allende sai vitorioso das eleições de 4 de setembro de 1970, sendo o representante da aliança denominada Unidade Popular (UP), contudo o quadro político da

⁵ O discurso foi consultado em um importante estudo realizado sobre a Doutrina de Segurança Nacional e regime militar pela Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago no ano de 1977. Disponível no site <http://www.archivovicaria.cl/>. Acesso em novembro de 2014.

⁶ A *Unidad Popular* foi criada em 1969 através de uma aliança, principalmente, de três grandes partidos: Partido Comunista (PC), Partido Socialista (PS) e Partido Radical (PR); e três organizações: o Partido Social Democrata (PSD), o partido de Ação Popular Independente (API) e o Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU). Em certos aspectos "a UP emerge como continuação da antiga Frente de Ação Popular (FRAP), criada em 1956" (Altamirano, 1979, p. 33). A FRAP foi um bloco político de caráter revolucionário, formada por socialistas e comunistas, sendo concretizada com os camponeses, setores progressistas das camadas médias, intelectuais e juventude. Suas propostas de mudança tiveram cunho estrutural: nacionalização das riquezas básicas, reforma agrária, redistribuição de renda e planificação da economia.

época demonstrou-se bastante complexo. A UP formou-se em 1969 através da convergência, principalmente dos seguintes partidos políticos: partido Comunista, com representantes da classe operária, ligado aos setores industriais e mineiros, partido Socialista associado ao operariado industrial e classes médias urbanas e Partido Radical, também representando os setores médios. Além disso, tiveram o apoio do Partido Social Democrata, Ação Popular Independente, Movimento de Ação Popular Unificado e Movimento da Esquerda Revolucionária.

O momento representou para a América Latina e, em especial, ao Chile o início de uma nova etapa denominada de "via chilena ao socialismo" que possibilitou transformações econômica, sociais e culturais ao país. Caracterizada pela via pacífica, a transição ao socialismo seria aquela que utiliza medidas legais para a construção do novo Estado e foi fundamentada no amplo respeito ao regime jurídico vigente sem recorrer à violência.

As primeiras medidas tomadas pelo governo Allende foram direcionadas para

[...] a nacionalização das riquezas minerais, em especial o cobre, principal produto de exportação do Chile. [...] A intervenção no setor fundiário também foi forte, tendo em poucos meses sido desapropriadas dez vezes mais terras do que em todo o período Frei. Houve ainda a estatização de alguns bancos e setores industriais. (GUAZZELLI, 2004, p. 766)

Segundo Carlos Altamirano, estima-se que 96% do crédito bancário passou a ser controlado pelo Estado e os juros das operações bancárias reduziram drasticamente em benefício dos pequenos e médios industriais, mineiros e agricultores. Além de nacionalizar as companhias produtoras de cobre, o governo intervém na Companhia de Telefones do Chile, subsidiária da empresa norte-americana Telefone e Telégrafo Internacional (IIT).

No plano social, os serviços de saúde foram ampliados e a taxa de mortalidade infantil reduziu consideravelmente. O meio litro diário de leite foi distribuído gratuitamente a todas as crianças do Chile. Já que a medida teve uma forte influência para a trajetória do CADA, principalmente nas ações de arte "Para no morir de hambre en el arte" e "Inversión de Escena, buscamos aprofundar a questão. Conforme apontou Tito Drago, nos países ricos poucas pessoas entendem o impacto que teve no Chile, por parte de Allende, a distribuição gratuita de meio litro de leite por dia a cada criança de seu país.

No Chile, até 1970, a imensa maioria das crianças desconhecia o que era tomar leite no café da manhã ou no lanche. Inclusive aquelas dos setores populares que tinham

a sorte de frequentar uma escola, iam até lá de manhã com apenas uma agüita no estômago.⁷ Ao chegar a presidência, Allende, maduro e mais velho, recorda sua experiência como Ministro da Saúde no governo da Frente Popular, quando se deu conta desse mau endêmico de seu povo - a desnutrição de sua infância.

Visto que a produção chilena é insuficiente para abastecer de leite fresco todos os escolares do Chile, o governo da Unidade Popular dispõe da importação de alguns países vizinhos, como a Argentina, mas também dos Estados Unidos e da Holanda. Desde o início desse governo, pode-se ver toda a semana nos colégios de todo o Chile a distribuição gratuita de leite entre seus alunos, cumprindo com o objetivo de dar a cada um pelo menos meio litro por dia. (DRAGO, Tito, 1995 pp. 41 e 42)

O leite em pó, importado dos Estados Unidos e da Holanda, causou algumas ocorrências de alergias e distúrbios intestinais nas crianças acostumadas a tomar agüita no café da manhã. Com base nesse fato, a direita conseguiu convencer várias associações de mães que o esse leite continha drogas capazes de produzir uma "lavagem cerebral". Em consequência disso, essas associações passaram a negar o leite e as mais extremistas a jogá-lo fora, havendo o registro de um caso em que utilizaram para marcar os limites e área de um campo de futebol, de acordo com Tito Drago.

Em relação ao campo cultural, o governo de Salvador Allende trabalhou para as necessidades de construir um projeto democrático da cultura, proporcionando oportunidades e participação a todos. Procurou ser enfatizado a incorporação crítica e ativa dos chilenos e a política cultural da UP se alicerçou como uma maneira de envolver o povo na estruturação do processo revolucionário. Conforme salientado por Bowen Silva,

Bajo el acápite “Una cultura nueva para la sociedad” el Programa de Gobierno de la Unidad Popular expresaba que “con el proceso social que se abre con el triunfo del pueblo, se irá conformando una nueva cultura”, entre cuyos principales aspectos se encontraría el de crear “una visión crítica de la realidad”. La necesidad de fundar una visión crítica de la sociedad nacía, en la izquierda, de la impresión de que el sistema capitalista permeaba las representaciones sociales de manera subrepticia, depositando en el hombre una ideología destinada a escamotear las contradicciones de clase y a sostener el *status quo* (BOWEN SILVA, 2008, p. 03).

O Programa de Governo da Unidade Popular apresentou as principais diretrizes da nova cultura que se voltavam para a afirmação da independência nacional e para erguer uma visão consciente da realidade. Segundo o documento, a cultura não seria criada por decreto, mas fomentada através da luta pela fraternidade contra o individualismo, pela afirmação dos valores nacionais contra a colonização cultural, pela valorização do trabalho humano contra seu desprezo e por fim pelo acesso das classes populares ao mundo das artes e da literatura.

⁷ A agüita é uma infusão preparada com folhas de menta em alguns casos ou fervendo-se cascas de limão ou de laranja em outros. Alguns mais afortunados entre essa maioria de marginalizados tingiam essa água fervida com algumas gotas de leite a completavam às vezes com um pedaço de pão.

Sob o comando do Estado diversas realizações foram impulsionadas durante o governo. Um dos projetos mais inusitados foi o *Tren Popular de la Cultura*. Difundindo a cultura até o povo, o trem percorria o país em áreas rurais e urbanas, levando uma caravana de artistas entre músicos, bailarinos, coreógrafos com uma variada programação. Em setembro de 1971, foi criada a Editora Nacional Quimantú⁸ que publicou livros de análise social, história chilena e latino-americana, além de títulos relevantes da literatura universal. Os primeiros títulos que apareceram foram *Diez grandes cuentos chinos*, antologia de Poli Délano, *Violeta Parra cuenta su vida* de Enrique Lihn e *Leyendas de Chile* de Antonio Acevedo Hernández. Editaram as séries *Minilibros Quimantú*, *Nosotros los chilenos*, *Cuadernos de Educación Popular*, *Clásicos del Pensamiento Social* e revistas como *La Quinta Rueda*, *Paloma*, *Estadio*, *Historietas Q*, entre outras. A Editora Quimantú também atuou na promoção de concursos literários e organização de bibliotecas nos sindicatos e associações desportivas.

No âmbito artístico, os trabalhos das Brigadas Muralistas com pintura de murais e cartazes realizados desde a campanha presidencial de Allende tiveram relevância. Os murais eram produzidos de forma coletiva por militantes e artistas associados, principalmente, à Juventude Comunista do Chile (JCC) no caso das Brigadas Ramona Parra e à Federação da Juventude Socialista (FJS) no caso das Brigadas Elmo Catalán. Para Osvaldo Aguiló,

Las Brigadas Muralistas fueron la viva expresión de la vitalidad que atravesaba a una juventud activa y creadora que vivía protagónicamente la agitación social, y que sin detenimiento se entregó a la lucha política que copaba día a día, en posiciones encontradas, tensadas, todo el ámbito social. El espíritu de desmitificación, de desenclaustramiento, sin afanes esteticistas o trascendentalistas, la lleva a conquistar la calle llena de mensajes, con el triunfo en las manos, reivindicando el paisaje como el primer soporte de comunicación y conscientización social, y elevando el presente inmediato y cotidiano a primera instancia de motivación artística.⁹

Suas primeiras manifestações foram motivadas por campanha eleitoral, baseadas no intuito de fazer uma propaganda direta das primeiras quarenta medidas do Programa de Governo da Unidade Popular. Segundo Carine Dalmás, entre 1970 e 1973 passaram a difundir conquistas e projetos da UP, visando democratizar as artes plásticas. As principais mensagens aludiam às necessidades dos indivíduos e às responsabilidades do Estado tratando de educação, alimentação das crianças, trabalho nas fábricas, entre outras temáticas.

⁸ Neologismo *mapuche* que significa sol da sabedoria.

⁹ Extraído do documento *El Arte Brigadista* escrito por Osvaldo Aguiló em: GALAZ, Gaspar; IVELIC, Milan. Chile Arte Actual. 2 ed. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012.

Na cena musical também ocorreram manifestações importantes em favor do governo da UP. De acordo com Sílvia Simões,

O movimento musical conhecido como *Nueva Canción Chilena* (NCCh) desenvolveu-se no Chile da década de 1960 até 1973, ano no qual foi desestruturado com o golpe de Estado neste país. Essa denominação foi dada em 1969 quando Ricardo García, jornalista e locutor de rádio, e a Vice-Reitoria de Comunicações da Universidade Católica organizaram um seminário sobre a situação da música chilena que contou, em seu encerramento, com um festival que ficou conhecido como o *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*. Seu objetivo era o de divulgar as expressões musicais surgidas nos anos anteriores que, diferenciando-se da música "típica", valia-se de modificações tanto na estrutura musical e poética quanto nos modos de interpretação e apresentação cênica, inserindo-se no aprofundamento das amplas questões colocadas no cenário mundial e, mais estritamente, no latino-americano. (SIMÕES, 2011, p. 64)

A Nova Canção Chilena foi um referencial da política de esquerda chilena e teve como principais nomes Violeta Parra, Patricio Manns, Víctor Jara (que pagou com sua vida o compromisso de seu canto)¹⁰, Isabel e Ángel Parra e os conjuntos *Quilapayún* e *Inti-Illimani*. Para difusão de seus canções foi fundamental as *peñas* (locais onde poetas, cantores e bailarinos se reuniam para apresentações junto ao público), como a *Peña de los Parra*, e a *Discoteca de la Canción Popular* (DICAP) que possibilitou a gravação dos trabalhos.

Através desses exemplos, mesmo que abordados de uma maneira sintética, percebemos que a cultura foi uma das prioridades do governo da Unidade Popular. Para César Albornoz,

Constituía todo un conjunto de valores, propuestas, sensibilidades, que las superaran notoriamente, y cuyo origen había dado años antes de 1970 [...] Aquella cultura donde el trabajador era el protagonista; aquellas manifestaciones que debían manifestar los intereses de la clase obrera por sobre los componentes de la cultura burguesa. (ALBORNOS, 2005, p. 176)

A cultura era o meio para, desde a criação artística, musical e intelectual, propor uma nova sociedade na qual o povo deveria ser o ator principal. A vontade do governo popular era a de transformar a criação em uma expressão vital da experiência revolucionária.

2.2 CULTURA E AUTORITARISMO NO CHILE (1973-1985)

¹⁰ Para maior aprofundamento ver: SIMÕES, S. S. *Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*. 2011. Tese (Mestrado em História) - UFRGS, Porto Alegre, 2011.

O golpe militar de 1973 produziu uma grande fratura com o passado recente do Chile no objetivo de lutar pela salvação da pátria do jugo marxista em toda a sociedade. Buscaremos analisar as transformações ocorridas no campo artístico-cultural a partir das reorientações que o regime militar autoritário coordenou nesse âmbito. É necessário destacar que os elementos da ideologia neoliberal e da Doutrina de Segurança Nacional, como veremos adiante, estiveram no âmago das mudanças capitaneadas desde a produção, circulação e recepção da cultura.

O modelo autoritário passou por diferentes momentos de redefinição política que condicionaram as atuações do movimento cultural. A primeira fase, compreendida de 1973 a 1977 foi caracterizada pela "negação" ao passado do governo socialista do presidente Salvador Allende. Foi o momento mais repressivo e silenciador do regime com o desaparecimento de pessoas, fechamentos de espaços culturais e desarticulações de organismos. A segunda fase, denominada de *fundación*, (1977-1981) sucede com a preocupação do governo por construir uma imagem hegemônica com base em determinado enquadramento ideológico e econômico. A cultura oficial se alinha com maior intensidade à política econômica do neoliberalismo, prevalecendo dinâmicas de mercado na gestão cultural. A partir de 1982, o projeto autoritário entra em crise. Fracassado o modelo econômico, as empresas privadas reduzem os estímulos as produções artísticas. Ao mesmo tempo, as pressões exercidas por diferentes frentes de oposição e lutas pela recuperação democrática forçaram o governo a remodelar sua imagem, ampliando a margem de permissividade em torno da arte e da cultura. (RICHARD, 2007).

O golpe, além de causar o desmantelamento político-administrativo da *Unidad Popular*, promoveu a erradicação de todo o imaginário coletivo que estivesse associado culturalmente com o projeto derrotado. Por imaginário coletivo, compartilhamos o significado proposto por Miguel Rojas Mix:

[...] imaginario colectivo es un común denominador, creado por el conjunto de imágenes que ocupan el espacio urbano. Lo que podríamos llamar, forzando un poco los términos, "iconografía urbana". Dentro de este imaginario colectivo cabría pues, la imagen que transmite el urbanismo, la arquitectura, el diseño y los mass-media, sin detenernos en las fronteras imprecisas que separan lo que sería de lo que no sería arte. (ROJAS MIX, 2009, p. 01).

O imaginário coletivo é permeado por esse conjunto imagético que revela valores políticos e culturais de determinada sociedade no tempo. O imaginário expressa uma vontade

política no que intervém diversas produções da criação e onde a arte pode chegar a ter um papel primordial.

Com o objetivo de regular esse imaginário, o regime militar adotou uma intensa *operación limpieza y corte*, inscrevendo um novo *modus operandis* às práticas cotidianas. Nas ruas, os militares queimaram livros, principalmente os da Editora Quimantú, uma das principais difusoras das publicações alinhadas a Unidade Popular. A editora foi fechada pelas autoridades militares em 1973, sendo que no ano seguinte foi substituída pela Editora Nacional Gabriela Mistral¹¹ com o objetivo de reforçar as ideias dos militares. Os murais, produzidos pelas brigadas, foram apagados com várias camadas de tinta e seus artistas perseguidos politicamente. O destacado mural *El primer gol del pueblo chileno* (1971), elaborado em conjunto pela *Brigada Ramona Parra* e o pintor chileno Roberto Matta em uma piscina pública na comuna de *La Granja* foi completamente coberto com tinta cinza por disposição das autoridades militares. O trabalho havia sido realizado para celebrar o primeiro aniversário de governo da Unidade Popular. A série de murais no *Río Mapocho* (centro de Santiago) realizada em 1972 por artistas como Pedro Millar, Luz Donoso, Hernán Meschi, José Balmes e Gracia Barrios, narrando a história do movimento operário chileno e do Partido Comunista foi logo coberta após o golpe militar de 1973. Ocultando as pinturas dos artistas que apoiaram a UP, apagavam-se a história gravada. Os monumentos que evidenciavam uma carga ideológica de esquerda também foram eliminados, como o caso da retirada da estátua de Che Guevara por ação das Forças Armadas e de Ordem na *Municipalidad de San Miguel*. As escolas, ruas e vilas também tiveram seus nomes modificados. A operação limpeza representou simbolicamente a "desinfecção" do passado marxista e por outro lado a instauração de uma noção militarizada da estética cotidiana, caracterizada pela ordem e a restauração fervorosa dos símbolos pátrios. Já a operação de corte de cabelo e barba atuava diretamente em foro íntimo, cuidando do vestuário à fisionomia pessoal. (HERNÁN ERRÁZURIZ, 2009)

As emissoras de rádio mudaram a programação cotidiana por sucessivas Marchas Militares, interrompidas ao longo do dia para o pronunciamento dos *Bandos*¹² pelas

¹¹ Gabriela Mistral é considerada a maior poetisa da literatura chilena e em 1945 recebeu o Prêmio Nobel de Literatura. Morreu aos 67 anos, em 1957, na cidade de Nova York.

¹² O Dicionário da Real Academia define bando como "édito ou mandato solenemente publicado de ordem superior". A Junta Militar recorreu ao conceito jurídico de Bando que se constituíram em fonte normativa e o principal meio de comunicação entre o poder político - civis e militares - e o conjunto da sociedade. Um país governado por Bandos é um país invadido ou ocupado por uma força que se impõe desde fora. Para maior aprofundamento ver: GARRETÓN MERINO, Carmem, Manuel e Roberto. *Por la fuerza, sin la razón: Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*. Santiago: LOM Ediciones, 1988.

autoridades golpistas. Os *Bandos* foram proclamações editadas diretamente pela Junta Militar e destinavam-se a dar orientações gerais. Ao serem transmitidos, os hinos funcionavam como fundo musical, glorificando a intervenção militar. (SÁNCHEZ, 2012)

O *Bando N° 16 de la Junta Militar de Gobierno*, assinado em 11 de setembro de 1973, institucionalizava o "toque de queda", orientando os chilenos de todas as *Áreas Jurisdiccionales de Seguridad Interior* (ASJI) os horários permitidos para circulação em vias públicas. Na Província de Santiago, a partir de 13 de setembro, os chilenos deveriam estar recolhidos em suas casas ou locais de trabalho entre 18:00 e 6:30 horas, ficando proibidos de transitar individualmente ou em grupo nesse período.

O *Bando N° 15 de la Junta Militar de Gobierno* tratou da censura e do fechamento dos meios de imprensa:

Se ha designado una oficina de censura de prensa, que funcionará en la Academia Politécnica Militar del Ejército (San Ignacio N° 242), que tendrá bajo su control las publicaciones escritas autorizadas; el sistema a emplear será el de censura a la ediciónimpresa. Por lo tanto los directores de los diarios mencionados tendrán la responsabilidad de entregar diariamente antes de su emisión las respescivas muestras para proceder a su revisión.

Se advierte que la emisión de todo órgano de prensa escrita que no sea la debidamente autorizada será requisada y destruida.

A partir de então estava autorizada a circulação somente dos jornais *El Mercurio* e *La Tercera Hora* e as demais empresas que atuavam no setor deveriam fechar as portas a risco de serem saqueadas.¹³ Os únicos meios de imprensa permitidos pelo regime foram aqueles que aceitavam reproduzir posicionamentos que não fossem antagônicos com o Estado.

Os diários *Clarín*, *Puro Chile*, *El Siglo* e *Última Hora*, que eram propriedade de partidos ou pessoas associadas à esquerda, deixaram de existir. As revistas também foram cerceadas a exemplo de títulos como *PLAN*, *Ramona*, *De Frente*, *Principios*, *Causa ML* e *Arauco*. Conforme análise do sociólogo José Joaquín Brunner, a evolução no número de revistas que circulavam no Chile apresentou uma forte redução entre os anos 1974 com aproximadamente 180 publicações e 1979 com apenas 89. (BRUNNER, 1981)

O controle político-administrativo exercido sobre o campo cultural - além das estratégias já apontadas - foi fortemente atingida pela censura no que diz respeito à própria criação do artista. Todas as propostas culturais passaram ao controle repressivo de um órgão

¹³ Conforme o quarto apontamento da Primera proclama militar de 11 de setembro de 1973.

4º. - La prensa, radiofusoras y canales de televisión adictos a la Unidad Popular deben suspender sus actividades informativas a partir de este instante. De lo contrario recibirán castigo aéreo y terrestre.

vinculado ao *Ministerio Secretaría General de Gobierno* denominado *Dirección Nacional de Comunicación Social* (DINACOS). A DINACOS exercia a função de aplicar a censura, formulando políticas de comunicação e vigiando os excessos da publicidade e da imprensa. A censura compreende-se o controle e as proibições do aparato político-administrativo praticado sob expressões públicas - seleção e representação de obras teatrais, exposição de obras plásticas, circulação da literatura - controlando todo o enunciado comunicativo. Já a autocensura entende-se como sua versão internalizada, que impôs limitações ao próprio criador devido ao medo do sistema repressivo. Podendo ser exercida com maior poder de coerção que a primeira, já que

[...] la autocensura internaliza su amenaza en los mecanismos de estructuración del habla afectando cada toma de la palabra, hasta que sea la situación del hablante la que aparece culpable independientemente de lo que dice el sujeto. Lo vedado por la autocensura es el habla mismo, bajo un régimen de amedrentamiento del sentido que actúa omnipresente al controlar el acceso a las zonas fr verbalización de la experiencia. (RICHARD, 2007, p.35).

A autocensura, portanto, afeta a linguagem na sua dimensão interna. Operando nas criações artísticas, a exemplo das intervenções artísticas propostas pelo *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA) e de um modo geral nos trabalhos da *Escena Avanzada*, tencionava entre o que a obra apresentava diretamente (manifestado) com aqueles significados que a censura obrigava esconder na permissividade do que foi dito (latente).

As universidades chilenas tiveram um êxodo de seus escritores, artistas e intelectuais criando um fenômeno até então desconhecido no país de "diáspora cultural" (BRUNNER, 1981). Em 1973, o teórico Miguel Rojas Mix foi exonerado da *Universidad de Chile* (UC) e exilou-se na França. José Balmes - diretor do departamento de Artes Plásticas da Escola de Artes da UC e nomeado diretor da Faculdade de Artes em 1972 - foi expulso da instituição pelos militares e conseguiu sair para a França, após se refugiar na embaixada desse país. O pintor e diretor do Museu de Arte Contemporânea da UC - Alberto Pérez - ligado ao movimento de base do Partido Comunista abandonou a Faculdade de Filosofia e Educação da instituição e viveu ocultamente em Santiago. Em 1974, os docentes Gaspar Galaz e Francisco Brugnoli também foram expulsos de suas instituições de ensino.

As galerias de arte e museus passaram por mudanças drásticas. Nemesio Antúnez - diretor do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) - renunciou ao cargo em 1973 e partiu para o exílio na Catalunha. A crítica de arte Nelly Richard também saiu do MNBA. O Museu de Arte Contemporânea fechou as portas temporariamente com a saída do diretor Laurato

Labbé. O importante Instituto de Arte Latino Americano foi fechado. O Museu da Solidariedade desapareceu, entretanto foi reativado no plano exterior com o nome de Museu da Solidariedade Salvador Allende. Mesmo exilados - Rojas Mix, José Balmes, Pedro Miras, Mira Contreras e Mário Pedrosa - levaram adiante a campanha de arrecadação de obras para o projeto.

A partir de 1977, intensificou o que podemos denominar de *arte-empresa*, estabelecendo uma relação intrínseca entre cultura a serviço da política econômica de livre mercado. A compreensão do princípio da subsidiariedade possui importância nessa redefinição da cultura cotidiana chilena perante o autoritarismo. Segundo ROJAS MIX, fundamenta-se:

[...] en la imposición de una economía ultraliberal, en que la intervención del Estado debe restringirse al mínimo, actuando solo como garante del sistema contractual privado, para favorecer el libre juego del capital: "el libre desarrollo del individuo", según dicen, mistificadores, los ideólogos del sistema. (ROJAS MIX, 2009, p. 02)

As funções que, tradicionalmente, eram desenvolvidas pelas universidades ou diretamente pelo Estado foram transferidas para a empresa privada. Os bancos e as instituições passaram a subvencionar, principalmente através de concursos, as iniciativas culturais em amplo espectro: literatura, artes plásticas, teatro, arquitetura e urbanismo, ballet, folclore, exposições, concertos. Os artistas necessitaram buscar os recursos no mercado.¹⁴

Em seus textos de sociologia cultural sobre o autoritarismo, José Joaquín Brunner localiza essa fase na intensificação do processo de modernização capitalista na sociedade chilena, levado a cabo pelo governo militar, principalmente a partir de 1980. A reorientação do campo cultural em função quase exclusiva do mercado com um ataque ao papel interventor e distributivo do Estado resultou na perda do caráter de serviço público da cultura. A politização das esferas sociais que ocorreu durante a UP passa a ficar latente na sociedade como um rechaço a “cultura oficial”. Para o sociólogo,

[...] la orientación general del Gobierno Militar era de un explícito anti-estatalismo, lo cual se traducía, en el plano de la provisión de bienes culturales, en la noción de que al Estado le correspondía desempeñar en este ámbito, como en otros, un rol meramente subsidiario. El acceso a la cultura, a su vez, empezaba a ser definido como un asunto puramente individual, que debía ser estar sujeto a las preferencias

¹⁴ Os dois grupos econômicos mais importantes do país no período autoritário incursionaram no âmbito artístico-cultural: *Fundación del Pacífico* e a *Fundación BHC*. Em 1976, nasceu a Corporación de Amigos del Arte, que contava entre seus sócios empresas privadas de distintos ramos, organizando eventos artísticos de grande envergadura (concursos, encontros, recitais e exposições. Anny Rivera, *Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario - Chile:1973-1982*, Santiago, Ediciones Ceneq, 1983.

individuales y a la capacidad de hacerlas valer en los respectivos mercados. (BRUNNER, 1981, p. 53)

Portanto o desenvolvimento do campo artístico-cultural passou a ser imposto pela hegemonia neoliberal no interior do regime militar autoritário, principalmente a partir de 1980, estabelecendo uma relação puramente funcional da cultura com o mercado. Além dessa relação, precisamos lembrar que a cultura estava submetida ao rígido controle político-administrativo do Estado autoritário através da censura e demais estratégias abordadas anteriormente. A "refuncionalização" da cultura passou a satisfazer um rol subordinado a dupla influência das lógicas de funcionamento do mercado e do controle político administrativo do Estado.

Diante disso, a cultura perde densidade comunicativa, trabalhando com níveis mais baixos de interações simbólicas. Conforme o sociólogo, observa-se

[...] un generalizado proceso de concentración y centralización ideológica de los medios de producción más significativos del campo, un incremento de la producción administrativa de sentidos, una introversión de la cultura que se aleja de la política y un aumento en la frecuencia y la amplitud de circulación de las "ideologías levianas" (BRUNNER, 1981, p.70)

Ainda como resultado dessa aproximação, a indústria cultural atingiu, principalmente através da televisão, um desenvolvimento privilegiado. A concessão de crédito para aquisição de bens duráveis, combinada com uma política liberal de importações de receptores, fizeram esse meio de comunicação alcançar audiência em todos os lugares do Chile. A reorientação da cultura do governo militar encontrou na televisão seu veículo mais poderoso para expansão da "cultura de consumo". A televisão possui caráter essencialmente fugaz, sendo própria para a produção de uma "ideologia leviana" e de baixa elaboração cognitiva. O meio televisivo reforçará os processos de disciplinamento social, conferindo uma compensação no plano privado para as carências comunicativas silenciadas no espaço público (BRUNNER, 1981).

Em uma entrevista, concedida a Revista Araucária de Chile¹⁵, Bruno Franco, ao tratar dos aspectos culturais do Chile, ilustra com o exemplo de dois spots da época o reforçamento ideológico militarista a partir de técnicas publicitárias. Em um deles, o anunciante diz: "Hoje estamos bem, amanhã estaremos melhor e faz em seguida um sinal, com a mão e o polegar

¹⁵ Entrevista publicada na Revista Araucária de Chile, Nº 17, 1982.

A Revista Araucária de Chile foi editada entre 1978 e 1990 por um grupo de intelectuais chilenos exilados, ligados ao Partido Comunista Chileno. Tratava-se de uma revista com posicionamento contra o regime pinochetista e as demais ditaduras que assolaram a América Latina. Para ver mais sobre a publicação consultar SILVA, Éça Pereira da. Araucaria de Chile (1978-1990): a intelectualidade chilena no exílio. USP, 2009.

voltados para cima". O alcance da publicidade se mostrou exitoso. As crianças começaram a cantar a melodia do *spot* e nas ruas se via chilenos a repetir o famoso gesto da mão empurrada com o polegar alto. Havia outros anúncios com mensagens mais explícitas. Transmitiam cenas da época da UP com desordens e caos nas ruas em tons de preto e branco. Em seguida transmitiam imagens coloridas do "Chile de hoy" com referenciais de limpeza, modernidade e ordem.

3 COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE (CADA): FORMAÇÃO, INFLUÊNCIAS E OBJETIVOS

O *Colectivo Acciones de Arte*, mais conhecido pelo acrônimo CADA, foi criado em 1979 na capital Santiago por cinco produtores culturais do país. Os artistas visuais Lotty Rosenfeld e Juan Castillo, o poeta Raúl Zurita, a escritora Diamela Eltit e o sociólogo Fernando Ballcells constituíram o grupo que caracterizou-se por sua pluralidade, a julgar pelas diferentes formações artísticas e intelectuais de seus integrantes. Para realizar o conjunto de nove *acciones de arte* entre o período de 1979 e 1985 contaram com o apoio de fotógrafos, *video makers*, organizações sociais e *pobladores*.¹⁶ Organizadas cronologicamente temos as seguintes intervenções: em 1979 "*Para no morir de hambre en el arte*" e "*Inversión de Escena*", em 1981 "*El fulgor de la huelga*" e "*Ay Sudamérica!*", em 1982 "*A la hora señalada*" e "*Ruptura*", em 1983 "*Residuos Americanos*" e "*NO +*" e em 1985 "*Viuda*".

Figura 1 - Apresentação dos integrantes do CADA



Fonte: NEUSTADT (2001, capa)

Nota: Esquerda para a direita: Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita, Diamela Eltit e Fernando Balcells.

Todos os integrantes do CADA de alguma forma pertenciam ao Chile que tinha sido derrotado, identificado com o ideário da Unidade Popular e possuíam uma posição anti-ditatorial, bem como militância política ligada a esquerda do país. Recuperaremos as histórias

¹⁶ Moradores das poblaciones, bairros populares de Santiago.

e trajetórias particulares, tendo em vista a importância que tiveram como experiências teóricas e práticas na formação do grupo. Lotty Rosenfeld egressa da *Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile*, havia integrado a MAPU¹⁷ e em 1983 ingressou no grupo *Mujeres por la vida*. Juan Castillo participou da exposição "*Homenaje de los artistas plásticos al segundo año de gobierno popular*" que se realizou no Museu de Arte Contemporânea em 1972. Fernando Balcells tinha estudado Humanidades no Instituto Nacional e Sociologia na Universidade do Chile, trabalhou durante o governo da Unidade Popular na Corporação de Reforma Agrária. Foi detido em outubro de 1973 e posto em liberdade no final de novembro. Permaneceu exilado em Paris até 1979, onde estudou na *École de Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS).

Já Raúl Zurita, no dia do Golpe, estava com seus 23 anos e ainda era estudante do curso de engenharia civil da Universidade Técnica Federico Santa em Valparaíso. Militava no partido comunista e com o Golpe de Estado de 11 de setembro de 1973 foi preso e torturado. Permaneceu detido em um dos *bodegones*¹⁸ de um barco das Forças Armadas por aproximadamente três semanas e meia, o cargueiro *Maipo*. Em entrevista ao jornalista Patricio Fernández¹⁹, Zurita descreveu como passou a data do golpe:

A las seis de la mañana, cuando iba a tomar el desayuno, unos milicos en la calle me dicen: 'Alto'. Hay algo que sé de chiquitito: si un paco [carabinero] te dice 'alto', sal arrancando, pero si lo dice un milico, es alto no más. Me gritó: '¡Al suelo! ¡Las manos en la nuca!', y de ahí me llevaron a la universidad Federico Santa María, donde los cocineros y todos los que iban llegando a esa hora eran tendidos en el suelo, con las manos en la nuca. Abrieron el portón a metrallazos. Con lo exaltados que están los ánimos, pensé: la que se va a armar con esta violación de la autonomía universitaria. Fue mi último pensamiento democrático. Acto seguido recibí una pateadura de proporciones. No sufrí los golpes sofisticados de la tortura, sino una gran sacada de cresta. De ahí al estadio de Playa Ancha, donde estuvimos cuatro días, y luego, la bodega del *Maipo*, uno de los tres barcos que había en el puerto, además del *Lebu* y el *Esmeralda*.

O período no qual estive preso marcou profundamente toda a sua vida e refletiu na sua produção literária posterior²⁰. Zurita adverte que não se pode comparar sua experiência com o que se passou com muita gente, mas foi como que se estivesse preso por 30 anos.

¹⁷ Movimiento de Acción Popular Unitaria, surgida em 1969 por membros de orientação de esquerda do partido da Democracia Cristã.

¹⁸ Utilizado no sentido de refeitório.

¹⁹ Entrevista disponível em http://cultura.elpais.com/cultura/2012/07/04/actualidad/1341401829_305742.html Acesso em outubro de 2014.

²⁰ Sua extensa obra inclui os livros *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *El amor de Chile* (1987), *Canto de los ríos que se amam* (1993), *La vida nueva* (1994), *El día más*

Já a escritora Diamela Eltit, na época, era professora de castelhano e com formação de Licenciatura pelo Departamento de Estudios Humanísticos da Universidade de Chile. Conheceu Zurita em 1974 e a partir do ano seguinte foram companheiros por dez anos e tiveram um filho do relacionamento. Suas obras foram originadas do "apagón cultural", abrindo um espaço de resistência cultural no Chile.²¹

Em entrevista realizada por Robert Neustadt, Lotty Rosenfeld explica como os integrantes se conheceram e tomaram a decisão de formar o CADA, pronunciando também suas primeiras participações em grupos de trabalho ligado a arte:

Durante los años 1977 y 1978 Juan Castillo y yo nos reuníamos, por razones de militancia política, con artistas de diferentes partidos de oposición, en la Galería Espacio Siglo XX lugar en el cual, por supuesto, también realizábamos actividades artísticas. [...] Entiendo que Diamela e Raúl también habían experimentado el trabajar colectivamente en el Centro de Estudios Humanísticos de Universidad de Chile, con Ronald Kay, Eugenia Brito y otros. [...] Con posterioridad a estas experiencias de carácter grupal, el año 1979 formamos el CADA. Lo que nos unió de inmediato fue la idea de conectar arte y política a través de la exploración de nuevos lenguajes, expandir la idea de soporte artístico. (NEUSTADT, 2001; pp. 48-49)

Loty Rosenfeld conheceu o artista Juan Castillo no trabalho "*Un viaje de trabajo al norte de Chile*" que realizaram junto a outros participantes na Galeria *Espacio Siglo XX* em 1977. Diamela Eltit e Raúl Zurita participaram do Grupo Experimental de Artaud conduzido por Ronald Kay entre 1974-1975 no *Instituto de Estudios Humanísticos da Universidad de Chile*. Tratava-se de um seminário que resgatava o trabalho, em certa medida performático, do poeta surrealista Antonin Artraud, além de apresentar textos de Derrida, Lacan, Sollers e Foucault. Foi um trabalho efetuado imediatamente após o golpe. Apesar da rápida militarização que atravessou toda a universidade, o Departamento ainda fazia parte da poderosa Faculdade de Engenharia e teve uma espécie de liberdade inicial, como assinala Eltit em entrevista a Neustadt, construindo um espaço único e anômalo de possibilidade criativa e participação. Posteriormente, o prédio em que liam os textos políticos de Artaud, localizado na *calle República*, foi apropriado pelo exército e transformado em quartel geral da *Dirección*

blanco (1999) e *Poemas militantes* (2000). Em 2000 a obra poética de Zurita foi vencedora do Prêmio Nacional de Literatura no Chile.

²¹ Seu romance inaugural foi *Lumpérica* de 1983, seguido pelos seguintes títulos: *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1998), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994) e *Los trabajadores de la muerte* (1998). Em 2000 escreveu o livro *Emergencias: escritos sobre arte, literatura y política*, reunindo ensaios sobre o tema.

de *Inteligencia Nacional* (DINA).²² O casal Eltit e Zurita também estabeleceram intenso diálogo com Nelly Richard, Carlos Altamirano e Carlos Leppe durante esse período.

Em 1979 foi realizado uma exposição de artistas chilenos em homenagem ao pintor Goya no Instituto Goethe de Santiago. Nela Raúl Zurita, acompanhado de sua mulher Diamela, distribuíram manifestos poéticos.

Eran tres escritos que se titulaban: Cuáles son los soportes? Cuál es la obra? Cuáles son los proyectos? En sí eran textos simples, pero en el contexto en que vivíamos, dictaduras militares en toda Latinoamérica, tenían el correlato de la represión y del terror que los hacía casi heroicos. [...] En esa exposición conocí a Juan Castillo [...] (NEUSTADT, 2001, p. 77).

Assim se juntaram Zurita, Diamela, Lotty Rosenfeld e Juan Castillo para dar a largada ao CADA. Já Fernando Balcells, ao retornar ao Chile, foi convidado por Lotty e Juan para integrar o grupo. Conforme Balcells, "compartíamos la urgencia de confrontar la represión y la regresión con propuestas dutas de recomposición cultural". (Neustadt, 2001. p. 68)

A pergunta que incitava a gênese do coletivo foi justamente a possibilidade de estabelecer uma relação entre arte e política. Realizar obras coletivamente que interviessem no cotidiano e na cidade, inserindo reflexões acerca das vicissitudes do poder, estavam entre as afinidades dos integrantes e como salientamos já marcavam suas trajetórias. A decisão em "hacer un tipo de arte relacionado con la situación política, [...], el desastre político de ese tiempo." (Eltit em Neustadt, 2001, p.93) foi a linha condutora de suas intervenções.

O *Colectivo Acciones de Arte* ao usar a sigla CADA buscava contrapor o "eu" monolítico da tradição pictórica a partir do anonimato. O uso de um acrônimo parecia interessante na possibilidade de ocultar-se diante dessa ausência de assinatura pessoal. Para Varas, o termo "*colectivo*", usado em lugar de intervenção, decorreu politicamente a estratégia de trabalho utilizada pela organização clandestina *Movimiento Acción Popular Unitária* (MAPU) que denominavam suas células organizacionais de "*colectivos*". Devemos ressaltar a herança militante de Rosenfeld e Castillo nessa absorção.

Sobre la noción de ACCIONES algunos de sus integrantes han mencionado en entrevistas que su interés era distanciarse de la noción de performance y happening,

²² A Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) foi criada em 1974 através do Decreto Lei Nº 521 de 14 de junho. Tratava-se de um organismo militar de caráter técnico profissional dependente diretamente da Junta de Governo e cuja missão era de reunir toda a informação a nível nacional, provenientes dos diferentes campos de ação, com o objetivo de produzir a inteligência para formulação de políticas, planificação e adoção de medidas que buscavam a segurança nacional. (Informe de la Comisión Verdad y Reconciliación, 1990. Pág. 55). Foi substituída pela Central Nacional de Informaciones (CNI) em 1977.

muy cercana en el contexto chileno al uso por parte de Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky. Desde ese punto de vista la acción conllevaba un trasfondo de agresión, por lo tanto, la acción como intervención pasaba a ser una escenificación no tanto de los problemas individuales sino que comunes. La intención de esta acción de arte estaba volcada hacia la mirada sobre la calle, estableciendo algo como una Inversión de Escena.

La palabra ARTE en el nombre del Colectivo, refería un punto de vista que distanciaba sus prácticas del terreno militante, llevándolas a un territorio donde todo fuera posible, es decir, al terreno del arte, que permite las más variadas posibilidades de convencimiento. Esta “cualidad” del arte posibilita operar en territorios politizados a partir de diversas estrategias que subvierten las convenciones en el terreno local. Así, el colectivo no sólo quiere proponer una manera distinta de referirse a la práctica artística en el contexto cultural chileno, sino que uno de sus objetivos es subvertir e ironizar el trabajo que la Izquierda tradicional chilena estaba llevando adelante en uno de los momentos más duros de la Dictadura chilena (VARAS, 2010, p.8).

A celebração do caos, da liberação sexual, da nudez em público e da difusão de imagens grotescas fundamentava os *happenings* dos anos sessenta com a vontade de construir alternativas de vida ao *status quo* dominante. Apesar da mobilização para transformação sociopolítica, as *acciones de arte* do CADA diferenciavam-se dos *happenings* de várias maneiras que adquiriram relevância fundamental para sua atuação. O primeiro fator foi o contexto repressor da ditadura que agindo em todas as esferas sociais privou-os de qualquer tom de celebração. As ações, em que pese o controle político-administrativo exercido através da censura, evocaram temas imperativos daquele momento - o golpe de estado, os desaparecidos, a carência nutritiva e as vítimas da ditadura - conjugando com uma nova linguagem contestatória. A noção de *acción*, implícita nas obras do CADA, alude ao desejo de corrigir a realidade no que se refere ao contexto político implementado pela ditadura, bem como as práticas artísticas. Ao desafio político de realizar intervenções num espaço público restritivo e em constante vigilância por imposição da ordem militar. Como assinala Neustadt, do *happening* herdaram a prática de usar a cidade como suporte artístico aberto na realização (efêmera) de uma obra coletiva (NEUSTADT, 2001, p.19).

A fundamentação do *Colectivo Acciones de Arte*, localizado em uma espécie de manifesto produzido em outubro de 1979, aponta a premência de sua formação.

Los distintos modos de represión, tanto como la propaganda individualista elitaria y el negocio, constituyen las modalidades culturales propias de un proyecto que para rediseñar un país a la medida de lo que el proyecto espera y por ende, para perdurar, requiere de la confiscación de la memoria, del temor consecuente y de la apropiación de los espacios intelectivos del pueblo, la jerarquización y la uniformación totalitaria de la vida.

En una sociedad que se homogeniza desde el manipuleo de la fuerza sin unificarse en su diversidad, la lucha por la vida no se desarrolla al interior de una cultura nacional, sino por ella. Precisamente en la medida de su ausencia, de su precariedad

agredida, la cultura democrática, contradictoria y consensual, ha pasado a ocupar el lugar de una necesidad fundamental en la vida de los chilenos (CADA, 1979).

Com essas declarações deixam explícito sua divergência e rechaço ante a sociedade que se construía com base no autoritarismo. Por um lado enfrentavam o regime militar e por outro apresentavam como uma ruptura artístico-cultural aos modos de produção e circulação restringida da arte.

O objetivo político do grupo constituiu na intervenção dos espaços públicos, em uma cidade já interditada pela repressão ditatorial, através das ações de arte que resgatavam a memória e a articulação de resistências contra a ditadura. O ato de distribuir leite na *población*²³ La Granja, colocar em desfile caminhões nas ruas centrais de Santiago, cercar o *Museo Nacional de Bellas Artes* e espalhar a consigna "NO +" pelos muros da cidade denunciavam a assídua vigilância e as restrições que atravessavam a sociedade naquele contexto. As quatro ações que abordaremos levam implicitamente a mensagem anti-ditatorial a partir de uma linguagem metafórica que buscou a reflexão participativa de todos cidadãos chilenos.

Já em relação à resistência que o CADA suscitou no círculo cultural direcionava-se para:

[...] desalojar el arte del museo y trasladarlo a la calle. Esta transgresión pretendía invalidar el carácter ritual, privado y elitista de aquellas manifestaciones artísticas que se servían de espacios institucionales y canónicos para así transformar el espacio público en una gran sala de exposición abierta, donde el público pudiera figurar como parte del soporte artístico de la acción misma. (KATUNARIC, 2008, p. 299).

Os integrantes buscaram realizar um contraponto ao âmbito elitista e restringido das galerias e museus de arte, apresentando o espaço urbano - com o trabalho nas ruas - como único suporte legitimador para suas ações. Através de uma ocupação simbólica convertida em resistência ao modificar a vida cotidiana imposta pelo regime, suas ações irromperam sobre o ambiente de censura, repressão e medo buscando um efeito de conscientização da população. Além disso, no que tange as questões formativas da arte, o CADA apresentou uma renovação nos meios e recursos de representação com a utilização de audiovisual, principalmente o vídeo e a fotografia, que foi característico das produções associadas a *Escena de Avanzada*.

A fundamentação da existência do coletivo termina determinando que:

²³ Población, bairro popular de Santiago.

[...] el Colectivo de Acciones de Arte/Chile, reúne a un grupo de trabajadores culturales que asumen el arte como una práctica científica de producción de vida. Es decir, como un modo operatorio de reasignación de los valores y parámetros socioestéticos a considerar en la creación colectiva de una nueva realidad.

Proponemos entonces el arte como un a práctica teórica de intervención en la vida concreta de Chile, lo que significa hacer de los modos y de las exigencias propias de la producción de vida, el antecedente orgánico, el soporte material y el lugar de consumo final del trabajo de arte (CADA, 1979).

A produção de uma nova vida é o desejo final do *Colectivo Acciones de Arte*. Na próxima abordagem investigaremos como o coletivo perseguiu esse objetivo através de suas ações de arte.

3.1 AS INTERVENÇÕES DE ARTE DO *COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE* (CADA)

Com base na abordagem do contexto político e social apresentado no segundo capítulo deste trabalho, em que buscamos demonstrar as tensões presentes nas dinâmicas sociais, sobretudo no âmbito cultural, de uma realidade interdita pelo golpe militar de 1973, se torna possível compreender as ações de arte realizadas pelo CADA. Como apontam IVELIC e GALAZ, as ações de arte externam

[...] un contradiscurso que se surgió de un marco teórico común, fruto del esfuerzo intelectual e interdisciplinario, que intentó un programa que abarcaba la discusión la discusión del concepto de arte y su circuito, en íntima relación con el comportamiento ciudadano y la realidad del país. (IVELIC e GALAZ, 2012, p.204).

Seguindo nessa argumentação, o trabalho realizado pelo CADA marca essencialmente um ato político que renuncia os suportes tradicionais de produção de arte e seus espaços habituais de exibição para intervir nas próprias ruas silenciadas de Santiago. Com essa atitude de escolher a própria cidade como meio (suporte artístico) e fim (criação coletiva de uma nova realidade) para sua arte, os integrantes do coletivo alteraram os sentidos da cotidianidade a partir de rupturas e desarticulações da trama social e dos signos urbanos que regulam a conduta.

A partir da totalidade das ações realizadas pelo CADA, selecionamos um conjunto de quatro intervenções - *Para no morir de hambre en el arte* (1979), *Inversión de Escena* (1979), *No +* (1983) e *Viuda* (1985) - partindo de sua relevância com a contingência histórica, bem como do impacto produzido através delas, que serão nosso objeto de análise. Como

concretizaram e fizeram visível obras que enunciavam uma crítica ao regime político sob as condicionantes de censura, repressão e terrorismo de estado naquela circunstância histórica será um dos norteadores que procuramos ao longo da exposição.

Antes de adentrar diretamente nas ações, ressaltamos que, por ser uma arte essencialmente efêmera, a sua existência se prolonga no espaço e no tempo em virtude dos próprios registros produzidos no momento das intervenções. Logo a pesquisa e descrição de cada uma dessas ações foram embasadas em fontes documentais diretas como textos, imagens e vídeos e de testemunhos dos próprios artistas, extraídos em entrevistas posteriores, que foram citadas em cada uma das intervenções. Além disso, incluímos imagens de arquivo cuja função é de complementar nossa exposição, apresentando-se indispensáveis.

3.2 1979: *PARA NO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE*

As fontes localizadas para essa análise foram o panfleto programático (anexo documental de Neustadt) e o texto *No es una aldea* produzidos pelo coletivo. Além de imagens e vídeo do Arquivo do CADA.

A ação consistia em uma aposta que se realizou nas margens da cena artística da cidade, desbordando-se até sua periferia. Realizado seis anos depois da queda da UP, este trabalho de arte foi constituído por quatro intervenções simultâneas e dois atos de apoio internacional.

1. Em 3 de outubro de 1979, distribuíram cem bolsas de meio litro de leite entre famílias que residiam na *población* marginal de *La Granja*,²⁴ registrando o trabalho mediante filmes, vídeos e documentação fotográfica. Cada bolsa de leite era impressa com as palavras *1/2 litro de leche*, em referência à memória do governo do ex-presidente Salvador Allende, que garantia o meio litro diário de leite a todas crianças do Chile. Conduzindo esse texto, a bolsa operava como o elemento de equivalência entre o *poblador* que recebe o leite para seu consumo e o produtor de arte que toma o leite como suporte artístico e veículo de informação.

2. No mesmo dia foi publicado na revista *Hoy* (publicação de oposição com circulação nacional) Número 115, a seguinte intervenção escrita no centro de uma página em branco:

Imaginar esta página completamente blanca.

²⁴Um grupo de artistas anônimos do Centro Cultural Malaquías Concha, localizado no bairro, colaborou com a intervenção.

*Imaginar esta página blanca
 accediendo a todos los rincones de Chile
 como la leche diaria a consumir,
 Imaginar cada rincón de Chile
 privado del consumo diario de leche
 como páginas blancas por llenar.
 Colectivo Acciones de Arte. Chile, 3 de outubro, 1979.²⁵*

3. Em frente a sede da Comissão Econômica para América Latina (CEPAL) de Santiago, foi emitido e gravado o discurso do CADA "*No es una aldea*" nos cinco idiomas oficiais das Nações Unidas (mandarim, espanhol, francês, inglês e russo). O discurso buscava situar a problemática chilena na conjuntura regional e global sob uma representação de precariedade e marginalidade.

Cuando el hambre o el terror conforman el espacio natural en el que la aldea de despierta, sabemos que nosotros no somos una aldea, que la vida no es una aldea, que nuestras mentes no son un aldea: sabemos también que el hambre, el dolor significan todos los discursos del mundo en nosotros. [...] Nosotros hablamos de un país que se ofrece a sí mismo en el espectáculo de su propia precariedad, de su propia marginación; ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma colectiva de vida (CADA, 1979).

Foi construída, no discurso, uma oposição à imagem de estabilidade e prosperidade que o regime ditatorial apresentava à comunidade internacional. Em resultado, "*No es una aldea* es un manifiesto por defecto, donde la negación del 'ser' abre por oposición un contra-espacio político, social y cultural que clama y exige 'ser corregido' en medio del hambre y el pánico". (KATUNARIC, 2008, p. 303).

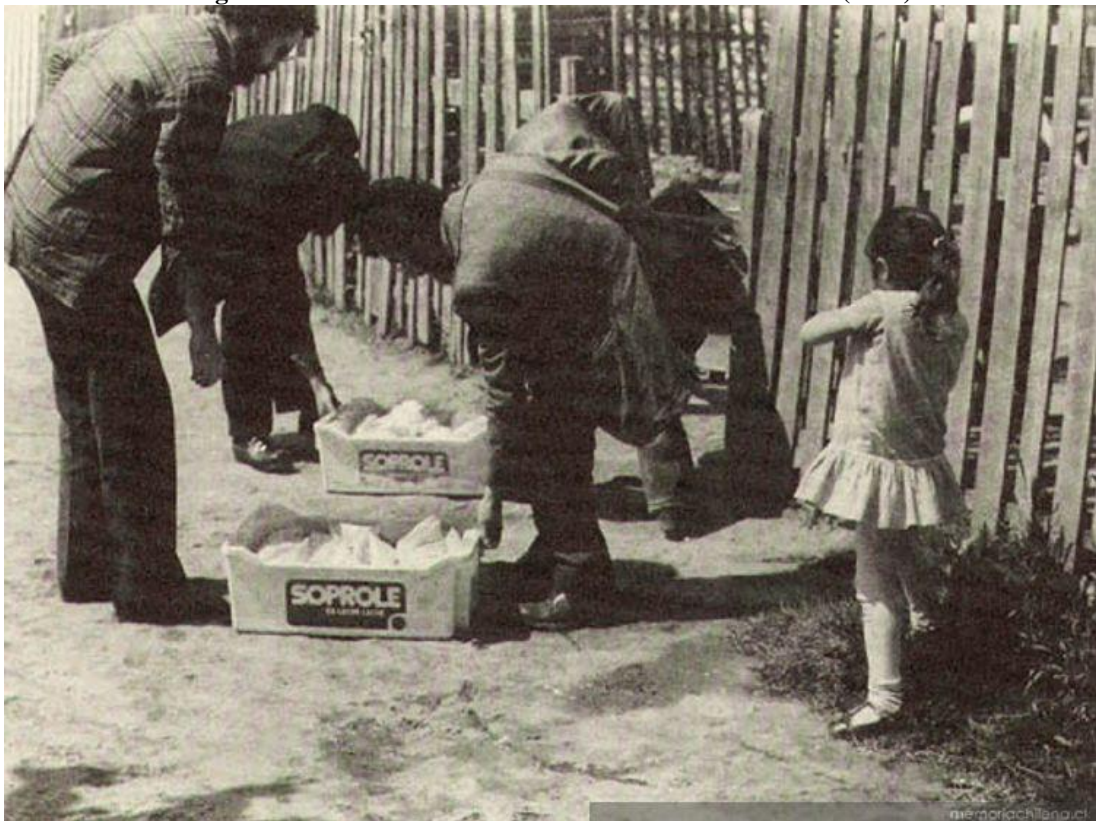
Apesar da descrição da realidade chilena em tons pessimistas, o CADA mantinha uma esperança utópica na possibilidade de um futuro melhor a partir de um processo criativo. A

²⁵ Imaginar esta página completamente branca/ Imaginar está página branca/ chegando a todos os cantos do Chile/ como o leite diário a consumir./ Imaginar cada canto do Chile/ privado do consumo diário de leite/ como páginas brancas a encher. (Tradução Livre)

mesma mensagem foi emitida na sede da CEPAL de Bogotá e na frente do prédio da ONU de Toronto por artistas que colaboraram com o coletivo.²⁶

4. Na galeria de arte Centro Imagem foi exposta uma caixa acrílica fechada, contendo 30 bolsas de leite, que não havia sido entregue, o exemplar da revista *Hoy* e a fita de áudio gravada com o discurso emitido na CEPAL. A caixa permaneceu ali até a decomposição do leite com o seguinte texto: "Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda a sus consumos basicos de alimentos. Para permanecer como el negativo del cuerpo carente, intervenido y plural" (CADA, 1979).

Figura 2 - "Para no morir de hambre en el arte". CADA (1979)



Fonte: NEUSTADT (2001, p.126)

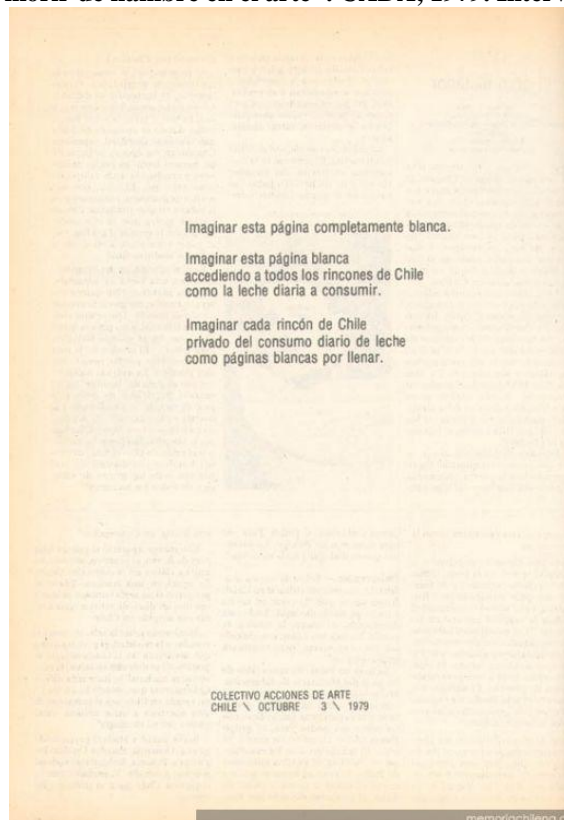
²⁶ Em Bogotá a poeta visual chilena Cecilia Vicuña prendeu uma corda a um copo de leite e o derramou, na ação intitulada: "Um copo de leite derramado sob o céu azul". Em Toronto, o artista chileno Eugenio Téllez leu o texto frente ao prédio da ONU e bebe um copo de leite (ARRIAGADA JOFRÉ, Marcela, 2012, p. 64).

Figura 3 - "Para no morir de hambre en el arte". Entrega de cem bolsas de leite aos pobladores de La Granja. CADA, 1979



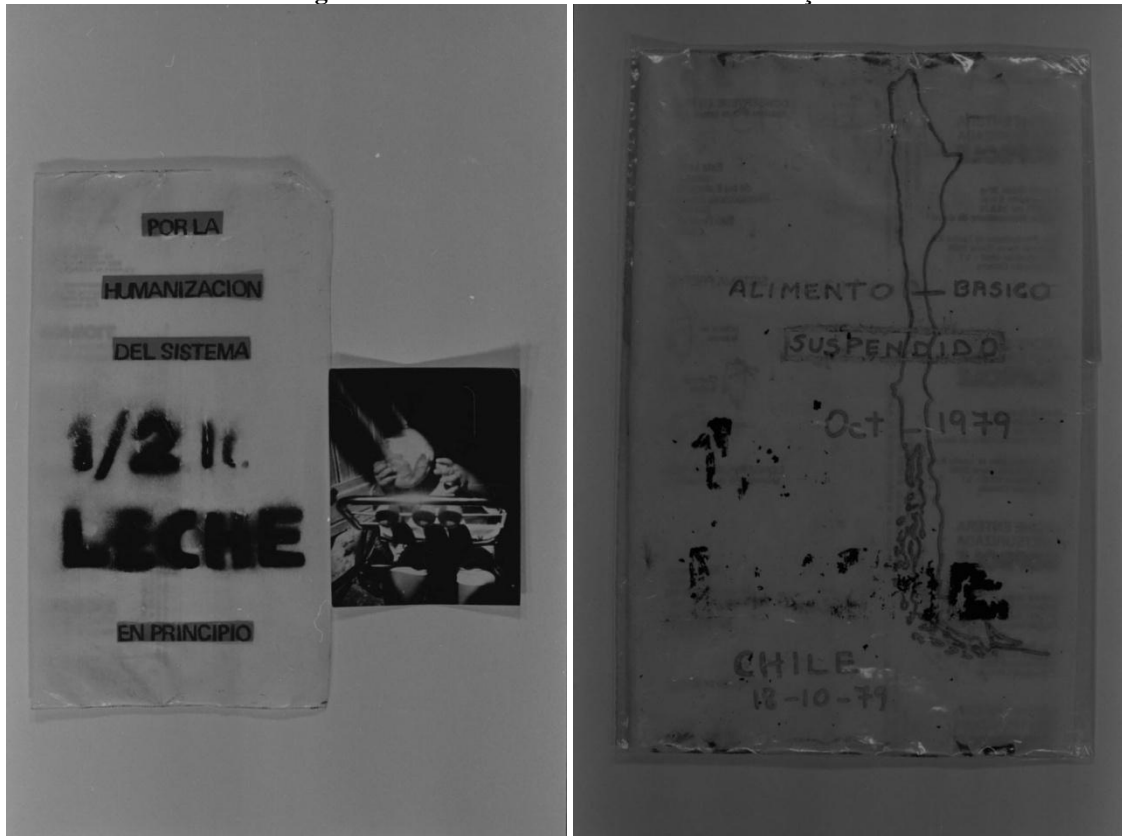
Fonte: NEUSTADT (2001, p.126).

Figura 4 - "Para no morir de hambre en el arte". CADA, 1979. Intervención na Revista Hoy



Fonte: Hoy. Santiago: Araucaria, 1977-1998 v.21, nº 115 (3-9 out. 1979) p. 46.
Consultado em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-72759.html>

Figura 5 - Bolsas de leite vazias com intervenção



Fonte: Consultado em <http://www.archivosenuso.org/cada>

Nesta primeira intervenção, com a entrega de leite no bairro La Granja, percebemos indícios à memória coletiva que faz referência à ideologia do Chile nos anos 70 e no governo democrático da UP. O ex-presidente Salvador Allende assegurava o leite como um direito básico a todas as crianças chilenas que recebiam 1/2 litro de leite diariamente. "A partir de hoy, desde Arica a Magallanes, desde el litoral hasta los faldones precordilleranos, [...] habrá la posibilidad que el medio litro de leche se ofrezca a los niños de Chile como tarea justiciera del Gobierno del Pueblo."²⁷ O programa que distribuía leite foi interrompido com o golpe de Augusto Pinochet.

A ação do CADA conjugou a carência de leite com o desaparecimento do governo de Allende, a promessa desaparecida, tanto de leite como de democracia. Como não ver, adverte o coletivo, "en las bolsas de leche enclaustradas en el acrílico no sólo la denuncia de las carencias, de la materia indispensable enajenada al pueblo y los niños de Chile, sino también un símbolo del encierro, de lo restringido, de un ambiente reprimido?" (NEUSTADT, 2007, p.30).

²⁷ Discurso de Salvador Allende realizado em janeiro de 1971 na cidade de Valparaíso. Fonte: Fundación Salvador Allende. Disponível em: http://www.salvador-allende.cl/Discursos/1971/Valpo_enero_1971.pdf Acesso em: 2 nov. 2014.

3.3 1979: *INVERSIÓN DE ESCENA*

As fontes utilizadas nesta análise foram o vídeo registro da ação, as imagens fotográficas e o texto *El arte es la ciudad y el cuerpo de los ciudadanos desnutridos*.

Essa intervenção foi considerada um prolongamento da ação anterior, apresentando semelhanças, dentre elas, o leite como elemento articulador. Em 17 de outubro de 1979, os artistas interditaram o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), símbolo do oficialismo cultural da época, cruzando um lenço branco na sua entrada. Segundo Rosenfeld, eles tinham conhecimento que a diretora do museu Nena Ossa não estava nesse dia. Como necessitavam usar a haste da bandeira para subir o lenço, aproveitaram da morte de um general e que a bandeira chilena já estava em meio mastro para possibilitar a interdição da fachada. Mesmo assim foram confrontados por *carabineros*²⁸, que aceitaram a explicação dos integrantes, desde que fosse uma ação de poucos minutos.

Ao mesmo tempo, ocorreu um desfile de dez caminhões leiteiros que terminaram o percurso estacionando-se ordenadamente na frente do MNBA. Os caminhões foram emprestados pelo gerente de marketing da empresa Soprole²⁹ convencido por Diamela e Rosenfeld que seriam para celebrar os 100 anos do Museu de Bellas Artes. Após a ação, o advogado da Soprole chamou os integrantes (conforme Rosenfeld) com o propósito de comprar as gravações que tinham em vídeo. Com o pedido negado, toda a frota de caminhões da empresa foi repintada ao cabo de um mês.

Segundo Raúl Zurita, o desfile de caminhões leiteiros deu a impressão imediata de uma invasão de tanques militares. Não pretendendo esgotar as possibilidades de análise da cena que alterou o cotidiano da cidade de Santiago nesse dia, recria-se na memória coletiva a ocupação militar do ano 1973. A *Inversión de escena* não era mais que a reconstituição metafórica do golpe de Estado: o MNBA representava o palácio presidencial La Moneda, os caminhões de leite simbolizavam os tanques militares e o lenço branco alegorizava o sangue derramado. (KATUNARIC, 2008).

Nelly Richard analisa no livro *La insubordinación de los signos* (1994) o bloqueio ao Museu com a seguinte crítica:

²⁸ Instituição de polícia militar chilena.

²⁹ Marca que tinha o monopólio dos principais laticínios da época.

Cuendo el grupo CADA, [...] tacha el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes con un lienzo que bloquea virtualmente la entrada, ejerce una doble censura a la institucionalidad artística. Censura su monumento, primero como Museo (alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado) y, segundo, como Museo chileno (símbolo del oficialismo cultural de la dictadura). Pero lo hace reclamando a la vez la calle como "el verdadero Museo" en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad pasan a ser - por inversión de la mirada - la nueva obra de arte a contemplar. [...]" expandir la realidad de público de arte hacia aquella massividad que habitualmente se encuentra ajena a él (RICHARD, 1994 p.41).

Esta ação crítica a instituição museu como símbolo do autoritarismo e manifesta o objetivo central do CADA na utilização da rua e dos espaços públicos como espaços abertos para a arte. O significado reflete pontualmente essa inversão de cena na qual é o próprio museu, pois o museu como instituição de estado é o museu de um estado militar e ditatorial.³⁰

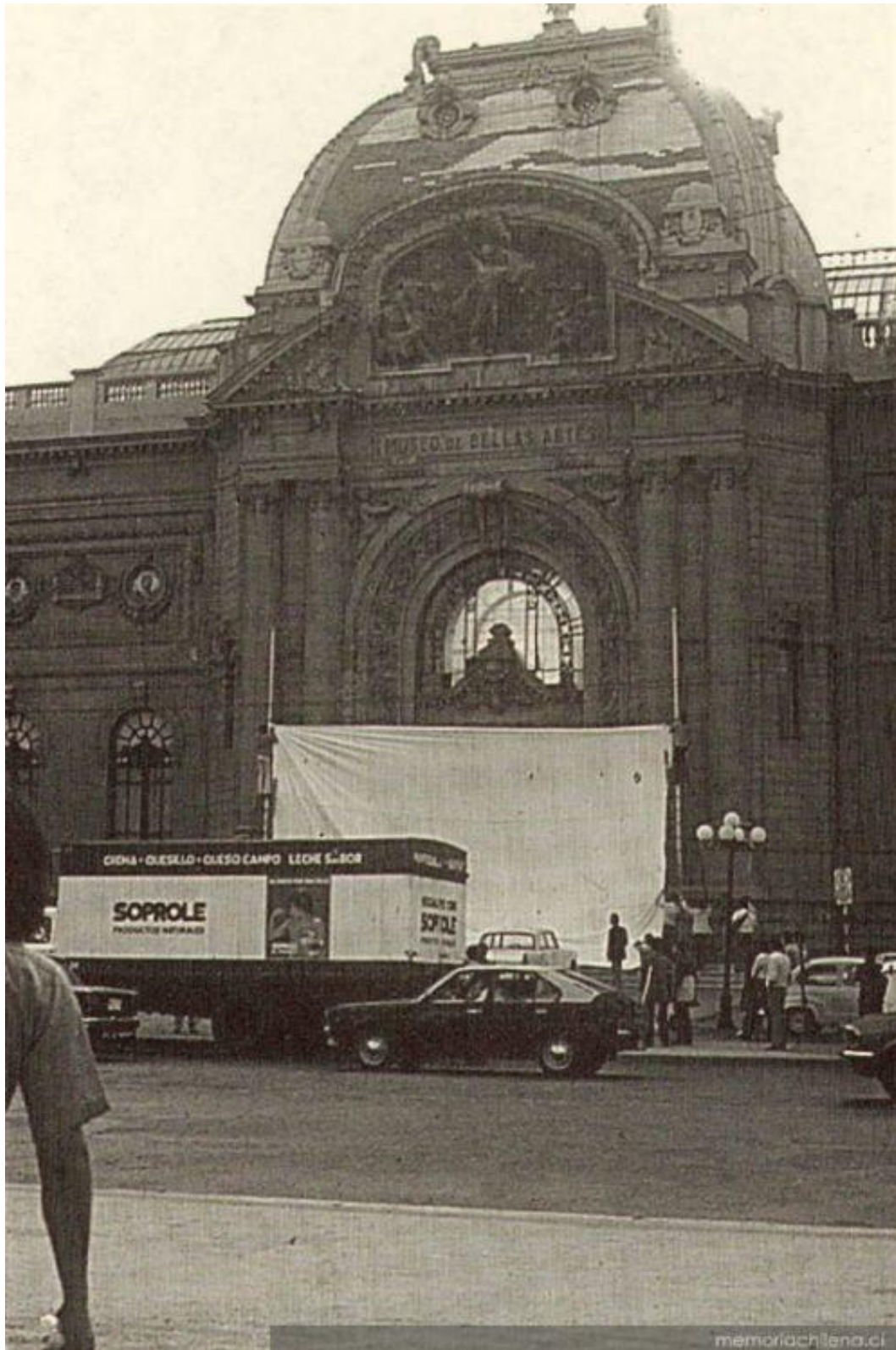
O desfile dos caminhões estacionando na frente do MNBA que lembravam rondas militares surpreenderam os transeuntes em uma conjuntura que o simples gesto de contemplar alguma coisa poderia implicar em perigo. Reyes Sánchez corrobora sustentando:

En el contexto de una ciudad tomada por la ditadura este evento insólito alteró la cotidianeidad de una ciudad en la que se pretendía que no pasara nada; en él ámbito social el control del espacio de la dictadura comenzaba a fisurarse, se advertía ya el advenimiento de las protestas masivas de los ochenta, por lo que esta intervención artística [...] prefiguraba la re-territorialización de las calles, el desacato a la institución (REYES SÁNCHEZ, 2012, p. 51).

Em conjunto, essas imagens insólitas procuravam problematizar e dar visibilidade para aquilo que já parecia estar incutido no imaginário coletivo. A ditadura já estava instaurada há mais de seis anos e por meio desta ação, os artistas alertavam para que a sociedade não naturalizasse as condições de repressão, violência política e censura cultural que estavam impostas.

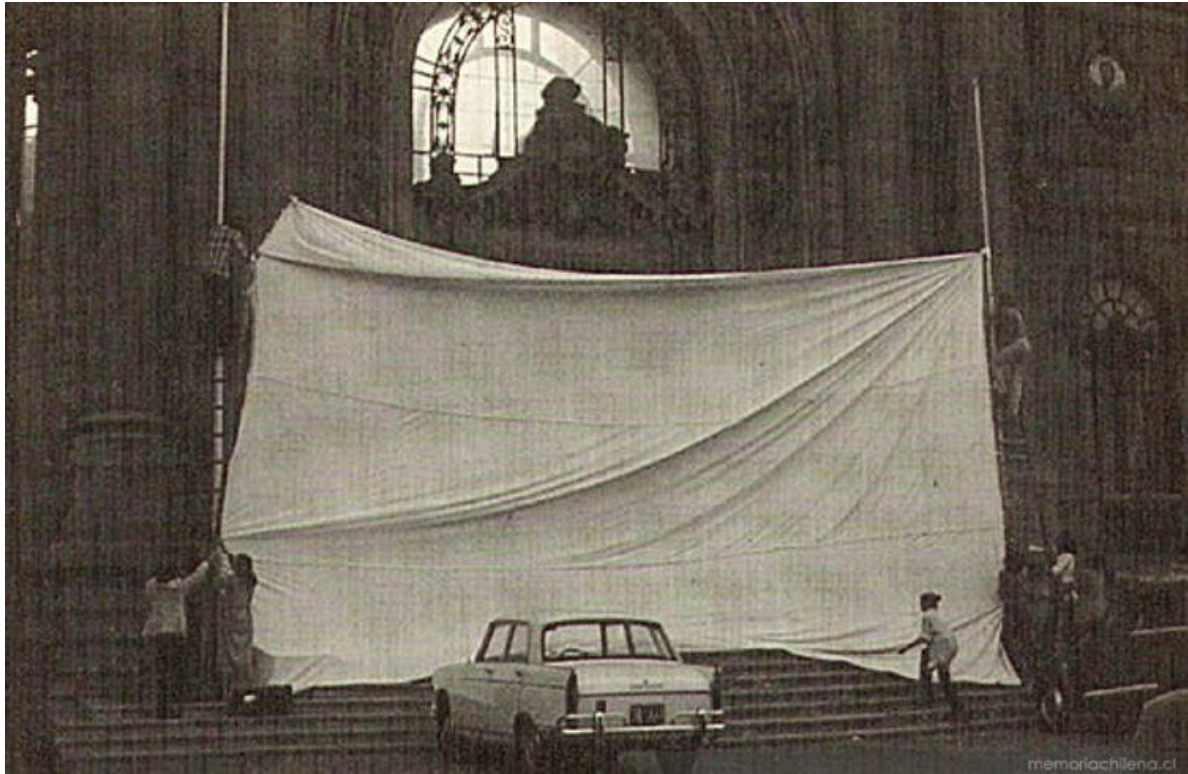
³⁰ Para aprofundar a temática da crítica quanto a institucionalidade artística, a tradição pictórica chilena e a história do MNBA ver: ARRIAGADA JOFRÉ, Marcela. *Arte urbana no contexto social chileno. Intervenções de arte no Chile*. (Mestrado em museologia e patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Figura 6 - "Inversón de Escena" CADA, 1979. Interdição ao Museu Nacional de Bellas Artes



Fonte: NEUSTADT (2001, p.126).

Figura 7 - "Inversón de Escena" CADA, 1979. Faixa branca enclausurando a fachada do Museu Nacional de Bellas Artes



Fonte: NEUSTADT (2001, p. 133).

3.4 1983: NO +

As fontes utilizadas na abordagem foram registros fotográficos e vídeos com as intervenções.

Em 1983, em meio dos dez anos do início da ditadura, o Chile passava por forte crise econômica, sendo sacudido por mobilizações, protestos e greves. Nesse contexto das jornadas de protestos surgiram diferentes centros de ação contra o regime. Cabe destacar a *Frente Patriótico Manuel Rodríguez* que assumiu uma postura de confrontação de força direta; o grupo *Mujeres por la vida* que tiveram um caráter de luta pelos direitos das mulheres e democracia e o *Movimiento Contra la tortura Sebastián Acevedo* (MCTSA).³¹

O trabalho do CADA, levado a cabo entre 1983 e 1984, consistiu em espalhar, clandestinamente e desafiando o toque de recolhimento, a consigna NO + nos muros e diversos espaços de Santiago como uma maneira de referenciar o esgotamento daquela situação política. De imediato a proclamação lançada teve a colaboração de outros artistas e

³¹ Rosenfeld e Eltit colaboraram com o grupo *Mujeres por la vida*.

de cidadãos comuns que completavam a inscrição com palavras que expressavam sua indignação.

NO + DOLOR

NO + HAMBRE

NO + MUERTE

NO + PINOCHET

NO + TORTURA

NO + (com a figura de um revólver)

Como aponta Manuel SAGA,

Su ejecución es participativa, y genera por tanto numerosas sensibilidades y decisiones que pertenecen a la colectividad, mientras que la autoría se diluye. Esta apropiación por parte de la sociedad es el punto de inflexión que da lugar a la idea actual de acción urbana: tenga esta su origen en una asociación o en un sujeto individual, al final termina siendo “urbana”, es decir, colectiva, tanto en su ejecución como en su efecto sobre la sociedad (SAGA, 2014, p.02).

Individualmente ou em grupos a consigna teve uma difusão importante, estabelecendo uma vinculação de identidade com o slogan e catalisada pela saturação do regime, bem como pelo contexto caracterizado pelas manifestações. A especificidade da expressão *NO +* como um dispositivo simbólico aberto que carregava a necessidade de ser completado e reproduzida nos espaços comuns também corroborou ao permitir essa apropriação coletiva. Tamanha foi a reprodutibilidade que a própria noção de autoria do CADA acabou se dissolvendo como uma proclama de todos cidadãos com a finalidade de denunciar a tortura, o medo e a censura daquele regime. Com essa participação ativa da população, os integrantes lograram também romper com o hermetismo e a metáfora tão característicos das ações anteriores.

É necessário destacar que ocupar a paisagem urbana como território de intervenções criativas e pintar os muros da cidade já fazia parte da cultura de esquerda no Chile. Remete ao trabalho desenvolvido pelas Brigadas Muralistas, especialmente durante a Unidade Popular, não sendo em vão, a Brigada Ramona Parra das Juventudes Comunistas ser considerada uma das maiores influências do CADA. Contudo, algumas singularidades entre as intervenções do CADA e a da arte muralista das brigadas foram demarcadas por Nelly Richard:

La relación entre el arte y la ciudad ya no pasa, en las obras del CADA, por la tematización del acontecer popular bajo la forma de un relato mural que le enseña al sujeto urbano su narrativa conscientizadora, sino por la participación activa de ese sujeto en el rediseño contextual de las estructuras de comportamiento urbano que regulan su cotidianidad social y política. [...] El arte del CADA no invita al transeúnte de la ciudad a contemplar imágenes que derivan de un repertorio político-ideológico ya trazado, sino que lo interpela como actor de un transcurso intercomunicativo destinado a soltar la red de condicionamientos sociales que lo mantienen prisionero (RICHARD, 2007, p.65).

As Brigadas Muralistas possuem êxito ao romperem o espaço pictórico do quadro, distanciarem dos circuitos comerciais da arte, serem anônimos e reivindicarem a paisagem urbano como potência coletiva da obra. O muro passou a retratar a epopeia nacional popular através de imagens precodificadas do povo e da revolução chilena, tematizando um imaginário coletivo pelo programa da representação política da Unidade Popular. A Brigada Ramona Parra, conforme já apontado, era parte do braço cultural e propagandístico do Partido Comunista chileno. De outro modo, o CADA comunicava imagens contraditórias e metaforizadas (Para no morir de hambre en el arte, Inversión de Escena) a fim de provocar o diálogo e a reflexão. Na intervenção, o *NO +* pode alcançar uma linguagem mais direta que convidava os transeuntes desse espaço urbano interditado pela ditadura militar a participarem da obra e não apenas contemplá-la, como apontou a teórica Nelly Richard.

A fim de disseminar a consigna, foi lançado um *Llamado a artistas del Colectivo Acciones de Arte (CADA)*, explicando os objetivos e estratégias:

Chile y los artistas democráticos de nuestro país, hacemos un llamado solidario a los artistas internacionales, para realizar una gran obra colectiva contra el hambre, la violencia, la destrucción y el imperialismo que se ejerce sobre los despojos de nuestro país.

La Dictadura es extrema, su caída sangrienta e inhumana, llamamos entonces a que el arte responda masivamente contra la muerte y la barbarie.

Hemos construido una consigna que se ha canalizado en rayados murales, en exposiciones, acciones de arte, teatro, música, etc. Dicha consigna es *NO +*. La invitación es a que los artistas internacionales la activen en sus propios países de la manera que la consideren pertinente y sus registros sean devueltos a Chile a través de los coordinadores responsables en cada país.

Este trabajo de arte se inicio a partir del décimo año de la Dictadura Militar y lo mantendremos hasta que se ésta cese.

Colectivo Acciones de Arte (CADA/Chile) Abril, 1984.

Na época Juan Castillo residia em Amsterdã e colaborou com o trabalho. Escreveu uma proposição artística na forma de arte postal. "Por lo correo llegaron como ciento y tantas respuestas, y los exhibí en un muro del museo (Stedelijk Museo de Amsterdam)." (NEUSTADT, 2001). Na escala internacional, a obra também contou com repercussões na

América Latina, Canadá, Estados Unidos e partes da Europa por artistas que passaram a incluir a consigna em apoio à resistência chilena.³²

Considerada por todos integrantes como a ação de arte mais importante, o CADA atingiu seu maior nível de profundidade entre arte e política nessa intervenção. Diamela Eltit reforça que na época não existia praticamente nenhum slogan importante que vocalizasse as manifestações pelo retorno da democracia. Os slogans estavam obsoletos. "El pueblo unido, jamás será vencido", por exemplo, não servia mais, já que o povo havia sido derrotado com o golpe militar. Portanto, o NO + conectou a partir de um significado político e, sobretudo, cidadão, convocando a participação do outro, uma dinâmica de resistências e de construção de potencialidades.

Na leitura de Reyes Sánchez,

[...] la intervención del NO + la propuesta artística dejó de estar a acargo del CADA, para volverse parte de las estrategias de visualización de resistencia y de lucha democrática del país; [...] que cumplió una función comunicativa y de identificación colectiva; en este momento el CADA, propiamente dicho, se disolvió, pero la existencia del signo se prolongó. (REYES SANCHEZ, 2012, p. 60).

A obra contribuiu para a quebra do controle ditatorial nas ruas e seus efeitos e ramificações na influência de outras ocupações foram importantíssimos. Raúl Osorio, diretor teatral chileno, produziu em 1984 uma peça denominada NO +. Nos protestos, as frases dos cartazes vinham acompanhadas da expressão, afora os panfletos produzidos. Nas ações grupo *Mujeres por la vida*, que contaram com a participação de Lotty Rosenfeld e Diamela Eltit, a consigna foi recuperada. A soma dos signos "No + porque somos +" foi impressa e distribuída em panfletos, revistas e periódicos do grupo.

Por fim a intervenção do CADA se prolongou ao plebiscito de outubro de 1988, ao "*No del Plebiscito*". O uso do símbolo fortaleceu a campanha de votação do NÃO à continuidade do general Pinochet no poder, cumprindo uma função comunicativa no plebiscito que possibilitou o retorno das eleições democráticas no Chile. Em 1990, "NO +" chegou a estar escrito junto ao tabuleiro do Estádio Nacional na cerimônia pública que marcou o início de governo do presidente Patricio Aylwin.

³² Em Washington D.C. a Galeria Inti apresentou *NO +: An Action Performance Exhibit* em 11 de junho de 1984.

Figura 8 - 1985 Fotografia de Marcelo Montecinos que retratou um grupo de pessoas carregando uma faixa com a frase "No + miedo".



Fonte: Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/104%3Fas_overlay%3Dtrue&js

Figura 9 - 1983 Fotografia de Jorge Brantmayer com a ação do CADA na beira do Río Mapocho.



Fonte: Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/109%3Fas_overlay%3Dtrue&js==

Figura 10 - 1983 NO + CNI, referindo-se ao órgão de repressão da ditadura militar.



Fonte: Disponível em:

http://www.archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/109%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

3.5 1985: "VIUDA"

A fonte utilizada foi primordialmente a publicação da intervenção na Revista Hoy.

Essa foi última intervenção do CADA, porém da formação original participaram somente Lotty Rosenfeld e Diamela Eltit.³³ Colaboraram com o trabalho o artista plástico Gonzalo Muñoz³⁴, a fotógrafa Paz Errázuriz³⁵ e o grupo *Mujeres por la Vida*. Nesse estágio o grupo perdeu sua composição inicial em benefício de uma séria de cumplicidades efêmeras no tempo, entretanto funcionais dentro de um contexto social caracterizado pelo surgimento de um sujeito social opositor a ditadura cada vez mais amplo, mas também, instável, na avaliação de Rigoberto Reyes Sánchez. O contexto de 1985 foi delimitado por uma intensificação da

³³ Juan Castillo estava residindo na Europa. Raúl Zurita e Fernando Balcells haviam se retirado do grupo. Para Zurita o CADA, após quatro anos de duração, terminou com o "NO +". Em entrevista a Robert Neustd afirmou que saiu oficialmente em 1985, quando se separou de Diamela Eltit, contudo para ele já havia terminado antes, sendo sua retirada comparada com uma expulsão *post-mortem*. Balcells deixou o coletivo em 1983 por razões políticas, não adentrando em maiores detalhes nas entrevistas investigadas.

³⁴ Já havia colaborado com o CADA anteriormente. Em 1982 redigiu em *Ruptura* uma reflexão intitulada "SOBRE ARTE Y POLÍTICA".

³⁵ Fotógrafa e uma das fundadoras em 1981 da *Asociación de Fotógrafos Independientes* (AFI), organização opositora a ditadura militar.

repressão como resposta contundente às manifestações que se multiplicavam por todo o Chile. O exército saiu com tanques nas ruas e as detenções e assassinatos aumentaram.

A ação consistiu em publicar nas revistas *Apsi* e *Cause* e no jornal *La Época*, a foto do rosto de mulher anônima de meia idade com a escrita em letras maiúsculas da palavra *VIUDA*, fazendo referência a aquelas pessoas que ficaram desamparadas com a morte de seus companheiros. Nas edições também foi incluído o seguinte texto:

*"Traemos entonces a comparecer una cara
anónima, cuya fuerza de identidad es ser
portadora del drama de seguir habitando
un territorio donde sus rostros más
queridos han cesado
Mirar su gesto extremo y popular. Prestas
atención a su viudez y sobrevivencia.
Entender a un pueblo."*³⁶

A mulher fotografada, moradora de região periférica, teve seu marido assassinado por *carabineros* quando foi olhar da porta de sua casa um protesto que estava acontecendo no bairro. Conforme Rosenfeld a viúva estava "completamente desamparada, no tenía a donde acudir para hacer la denuncia, no sabía nada de nada, no pertenía a ninguna organización. [...] mujer anónima de clase media, a quien le mataron a su pareja y quedó sola con un hijo de meses". (NEUSTAD, 2001, p.54) O CADA coloca em tona a questão das mulheres - mães, esposas, filhas, companheiras - que perderam seus companheiros queridos pela brutalidade da ditadura e seguem sofrendo as consequências da repressão.

O trabalho alterou as estratégias convencionais da esquerda, ao fazer o protesto a partir da sobrevivente, pois normalmente as denúncias focavam os rostos dos mortos e desaparecidos. "Não existem" os detidos desaparecidos, ressalta Carlos Altamirano, são a fotocópia de uma fotocópia de uma fotografia que as vezes também já desapareceu. Contudo, o CADA para Diamela Eltit pretendeu: "invertir los parámetros funerarios que ha habido... en los trabajos de arte al llevar el rostro de una mujer viva. Citar la muerte a traves de la vida".

³⁶ Trazemos então a comparecer uma cara/ anônima, cuja força de identidade é ser/ portadora do drama de seguir vivendo/ um território onde seus rostos mais/ queridos desapareceram. / Olhar seu gesto extremo e popular. Prestar/ atenção em sua viuvez e sobrevivência/ Compreender a um povo. (Tradução Livre)

Por isso, a fotografia do rosto dessa mulher acrescido do texto está carregado de significados que fazem uma crítica bastante perspicaz à violação dos direitos humanos no Chile pela ditadura militar.

"VIUDA" possui uma estratégia que lembra o baile da *Cueca Sola*³⁷ que em várias ocasiões inaugurava as apresentações da *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos* (AFDD).

La estructura de la "Cueca Sola", su coreografía y musicalización son similares a una "Cueca Chilena o Tradicional". Sin embargo, el hecho más característico, que convierte a la "Cueca Sola" en una creación inédita, radica en que no existe un acompañante que corteje a la mujer. En la literalidad del hecho, no sólo deja al descubierto la desaparición de su compañero de baile, sino también, el importante rol social que cumple la mujer, quien a pesar de todo, sigue bailando sola (PONCE, 2013, p.01).

De maneira parecida ao baile da *Cueca Sola*, quando o CADA apresenta o retrato de uma viúva sozinha, questionamos a ausência da outra parte. A imagem teve uma repercussão nas organizações civis que lutavam pela justiça e apresentou a particularidade da resistência das mulheres durante a ditadura e a importância das redes de intercâmbio compostas por mulheres que decidiram abrir o espaço interdito pelo regime militar (REYES SANCHÉZ, 2012,).

³⁷ "Cueca" é o nome de dança que se inscreve no folclore chileno e possui origem camponesa. A dança com grande carga de galanteios é representada entre homem e mulher. Em 18 de setembro de 1979, o Decreto Nº 23 publicado no Diário Oficial, promulgou a "cueca" como baile nacional. Entre os argumentos se destacou que dentro da variedade de gama de danças folclóricas chilenas, era a de maior nível de difusão e mais profunda significação histórica.

Figura 11 - Inserção da imagem "Viuda" na revista "Apsi" na edição de 23 de setembro a 6 de outubro 1985



Fonte: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/viuda-1>

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ações levadas a cabo pelo CADA tiveram uma densidade potente e rica para efeito de investigações em termos sociais e culturais, já que estão intrinsecamente relacionados a grande parte sociedade chilena, sendo a base para a produção de seus significados. Tomar ruas de Santiago como suporte artístico, ao mesmo tempo em que esse espaço era vigiado constantemente pelo aparato repressor, representou uma possibilidade de agir e conscientizar os indivíduos para modificar a situação. Tem assim especial importância a nós historiadores integrar, questionar, decifrar e produzir discursos acerca das ações do CADA a fim de compreendermos a cultura chilena nesse contexto histórico e as aproximações entre arte e política.

O autoritarismo fundamentou-se na redução autorregrada dos sentidos e no disciplinamento da vida cotidiana. A cultura, no contexto apresentado, passou a estar submetida ao rígido controle político-administrativo do Estado e refuncionalizada ao mercado. A comunicação necessitava ser automatizada, reduzindo a distância reflexiva entre estímulo e resposta e a própria consciência política.

El autoritarismo funda una cultura de masas manipulada que es consonante con sus necesidades de funcionalizar los comportamientos sociales y de disciplinar las fuerzas colectivas. Una heterogénea industria cultural, donde se mezclan tecnologías y métodos de trabajo antiguos y modernos, se pone al servicio de los requerimientos combinados del capital y el poder para producir un mundo administrado de sentidos, capaz de construir un mundo social alienado pero eficaz en su operación simbólica (BRUNNER, 1981, p. 16).

Entretanto, as ações de arte do CADA ousaram estabelecer "instantes reflexivos" frente a situação cotidiana coercitiva, demarcando os problemas da construção social da realidade. Agiram nas margens da sociedade autoritária - determinada pelos mecanismos de censura e autocensura - com uma linguagem influenciada por signos, metáforas e alegorias. A rearticulação de suas trajetórias a partir do presente nos permitiu recuperar parte do imaginário do Chile nos anos oitenta. O surpreendente desfile de caminhões leiteiros, o lenço branco que enclausurou a entrada ao museu, a distribuição de leite na comuna La Granja, os textos publicados e os discursos interromperam o fluxo normal de sentidos que transcorria no imaginário coletivo. Como alertou Fernando Balcells, tivemos uma vontade radical de ruptura com o estabelecido pela repressão e de abertura igualmente radical às emoções, à memória, a dor e ao risco incontrolável do novo.

En efecto, lo que dicha experiencia muestra, lo que aprende/enseña a ver, es la posibilidad de intervenir, y la necesidad de hacerlo, para crear situaciones comunicativas en que pueda recuperarse el sentido de la realidad, desbloquear las alienaciones impuestas por el autoritarismo y avanzar en la conformación de espacios públicos no sujetos a la dialéctica de la distorsión y la represión. (BRUNNER, 1981, p.17)

[...] una distancia que abre paso por la producción de lo inusual, por la ocupación de un soporte habitual para otro fin, por la transtocación de las reglas constitutivas de la vida diaria, por la interrogación de lo verosímil, o la impugnación del sentido común, a una nueva mirada, una nueva percepción, una nueva nomización de lo real dado como orden fáctico. (BRUNNER, 1981, p. 18)

Diante da impossibilidade de averiguar "dados" e números que demonstrem com total exatidão, perseguindo as lógicas científicas, os efeitos e suas intervenções, consideraremos as repercussões sociais que tiveram. Se a circulação de maior parte das ações ficou restringidas a um público modesto, o "NO +" conseguiu distinguir a inscrição do *Colectivo Acciones de Arte* como grupo fundamental do poder cultural de resistência, evidenciando o alcance político e social que teve o CADA na luta pela retomada da democracia no Chile.

No plebiscito de 1988, a consigna se converteu em um chamado para votar pelo não à Pinochet, sendo repotencializada de uma maneira inesperada e tornando-se um elemento aglutinador de distintas lutas, movimentos e confrontações que buscavam o fim da ditadura. Nos testemunhos de Rosenfeld e Eltit

[...] alcanzó una dimensión que no había sido presagiada por el grupo porque finalmente la ciudadanía la inscribió y la escribió pluralmente en su cuerpo político. [...] En ese sentido el No+ pasó a ser un artefacto y una gramática de dominio público. A la manera de un cancionero popular anónimo, el NO+ continúa modulando los reclamos después de 27 años, en marchas, huelgas, protestas, junto a otras emblemáticas del descontento.

Portanto, foram evidentes os ecos produzidos pelo trabalho do grupo. Lograram, além dos dismantelamentos já elucidados, elaborar uma consigna para a cidade e de pertencimento de todos os cidadãos que se identificavam com a urgência de dar um fim à ditadura chilena.

REFERÊNCIAS

ALTAMIRANO, C. **Dialética de uma derrota Chile 1970-1973**. Tradução João S. Trevisan e Emanuel C. O. de Freitas. São Paulo: Brasiliense, 1979.

ARCHIVO Vicaria. Disponível em: <http://www.archivovicaria.cl/>. Acesso em: novembro de 2014.

ARCHIVOS en uso. Disponível em: <http://www.archivosenuso.org/>. Acesso em: novembro de 2014.

ARRIAGADA JOFRÉ, M. **Arte urbana no contexto social chileno. Intervenções de arte no Chile**. 2012. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

ARTISTAS plásticos Chilenos. Disponível em: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>. Acesso em: julho de 2014.

BANDEIRA, L. A. M. **Fidel Castro, a revolução cubana e a América Latina**. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/082/82bandeira.htm>. Acesso em: nov. 2014.

BIBLIOTECA NACIONAL DO CHILE. **Memória chilena**. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-channel.html>. Acesso em: novembro de 2014.

BRUNNER, J. J. **La cultura autoritaria en Chile**. Santiago de Chile: FLACSO, 1981.

_____. **Para no morir de hambre en el arte. Notas en paralelo desde la sociología de la cultura**. Santiago de Chile: MIMEO, 1981.

CANCLINI, N. G. **A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2000.

CAPARELLI, S. **Ditaduras e Indústrias Culturais: no Brasil, na Argentina, no Chile e no Uruguai**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1989.

COMBLIN, J. **A Ideologia da Segurança Nacional – O Poder Militar na América Latina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CULTURA CHILENA DURANTE LA DICTADURA. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 482-483, ago./sep. 1990.

DALMÁS, C. **Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)**. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

DRAGO, T. **Chile um duplo sequestro**. Brasília: Thesaurus, 1995.

GALAZ, G.; IVELIC, M. **Chile Arte Actual**. 2. ed. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012.

GARRETÓN MERINO, C. M. R. **Por la fuerza, sin la razón: Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar**. Santiago: LOM, 1988.

GUAZZELLI, C. A. B. In: GUAZZELLI, C. A. B e WASSERMAN, C. (Org.) **Ditaduras militares na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. p.79-101.

_____. **Revolução Chilena**. In: SILVA, F. C. T. (Org.). **Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX: as grandes transformações do mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro:Elsevier/Campus, 2004. v. 1. p. 765-767.

_____. **História contemporânea da América Latina: 1960-1990**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

HERNÁN ERRÁZURIZ, L. **Dictadura Militar en Chile Antecedentes del golpe estético-cultural**. **Latin American Research Review**, v. 44, n. 2, p. 136-156, 2009.

_____. **Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976)**. **Aisthesis**, Santiago, n. 40, p. 62-78, 2006.

KATUNARIC, C. **CADA: un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo la dictadura**. **Pandora: revue d'études hispaniques**, Paris, n. 8, p. 297-308, 2008.

MENDES, R. A. S. Ditaduras civil-militares no Cone Sul e a Doutrina de Segurança Nacional – algumas considerações sobre a Historiografia. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 05, n. 10, p. 6-38, 2013.

NEUSTADT, R. **CADA día**: la creación de un arte social. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

PADRÓS, E. S. **Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1965-1968)**: do Pachecato à ditadura civil-militar. 2005. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 2005.

PEREIRA, A. W. **Ditadura e repressão**: o autoritarismo e o estado de direito no Brasil, no Chile e na Argentina. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

PONCE, J. Cueca sola, desde el imaginario social. Disponível em: <<http://www.elquintopoder.cl/cultura/cueca-sola-desde-el-imaginario-social/>>. Acesso em: out. 2014.

PORTAL de arte chileno. Disponível em: <<http://www.portaldearte.cl/portal/>>. Acesso em: set. 2014.

REYES SÁNCHEZ, R. **Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena**: del C.A.D.A a Mujeres por la vida. 2012. Tese (Mestrado em Estudos Latinoamericanos) - Universidad Nacional Autónoma de México, Cidade do México: 2012.

RICHARD, N. **Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973**. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007.

_____. **Fracturas de la memoria**: Arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013.

_____. **La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis**. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994.

_____. Lo político en el arte: arte, política e instituciones. **Revista Emisférica**, n. 6.2, 2009. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>>. Acesso em: jun. 2014.

RIVERA, A. **Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario - Chile:1973-1982**. Santiago: Ceneca,1983.

ROJAS MIX, M. **Arte de Resistencia en América Latina**. Disponível em: <<http://miguelrojasmix.net/wp/?p=139>>. Acesso em: maio 2014.

_____. **Imaginario e historia**: Una visión de América Latina. Disponível em: <<http://miguelrojasmix.net/wp/?p=386>>. Acesso em: maio 2014.

_____. **Imaginos urbanos**. Disponível em: <<http://miguelrojasmix.net/wp/?p=396>>. Acesso em: maio 2014.

_____. **La Patria de Pinochet**. Disponível em: <<http://miguelrojasmix.net/wp/?p=56>>. Acesso em: maio de 2014.

_____. **Los intelectuales y la cultura**. Disponível em: <<http://miguelrojasmix.net/wp/?p=512>>. Acesso em: maio de 2014.

SAGA, M. **Acción urbana**: Acción Gráfica? 2014. Disponível em: <<http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=23084>>. Acesso em: out. 2014.

SIMÕES, S. S. **Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile**. 2011. Tese (Mestrado em História) - UFRGS, Porto Alegre, 2011.

SOSA ELÍZAGA, R. Evolución de las ciencias sociales en América Latina (1973-1992). Estudios Latinoamericanos. **Nueva Epoca**, Ciudad de México, Año 1, n. 1, 1994.

VARAS, P. **Protocolo de experiencia. Redes, situaciones y lugares en el arte chileno**. 2010. Disponível em: <<http://paulinavaras.wordpress.com/2009/11/25/protocolo-de-experiencias-redes-situaciones-y-lugares-en-el-arte-chileno/>>. Acesso em: setembro de 2014.