UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Isadora Bolina Monteiro Vivacqua

A obra e o engajamento de Diamela Eltit: arte marginal e resistência política no Chile (1979–1989)

Belo Horizonte
06 de dezembro de 2019

Isadora Bolina Monteiro Vivacqua

A obra e o engajamento de Diamela Eltit: arte marginal e resistência política no Chile (1979 – 1989)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: História, Tradição e Modernidade.

Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas.

Orientadora: Profª. Drª. Adriane A. Vidal Costa.

Belo Horizonte

06 de dezembro de 2019

983.0647
V855o
2019

Vivacqua, Isadora Bolina Monteiro.
A obra e o engajamento de Diamela Eltit [manuscrito] : arte marginal e resistência política no Chile (1979-1989) / Isadora Bolina Monteiro Vivacqua. - 2019.
306 f. : il.
Orientadora: Adriane Aparecida Vidal Costa.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1.História – Teses. 2. Eltit, Diamela, 1949- 3.Chile – História - Teses. I. Costa, Adriane Aparecida Vidal. II .Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

"A obra e o engajamento de Diamela Eltit: arte marginal e resistência política no Chile (1979-1989)"

Isadora Bolina Monteiro Vivacqua

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Adriane Aparecida Vidal Costa - Orientadora
UFMG

Profa. Dra. Kátia Gerab Baggio
UFMG

Profa. Dra. Fabiana de Souza Fredrigo
UFG

Belo Horizonte, 06 de dezembro de 2019.

AV. ANTÔNIO CARLOS, 6.627 - PAMPULHA
31270.901 - BELO HORIZONTE - MG
e-mail: ppghis@fafich.ufmg.br
FONE: (31)3409-5068 FAX: (31) 3409-5044

Marchar es un acto político,
pero ¿hacia dónde se marcha?
Yo diría hacia donde sea necesario

Diamela Eltit

Somos cinco mil aquí
En esta pequeña parte la ciudad

[...]

¿Cuántos somos en toda la patria?
La sangre del compañero presidente
Golpea más fuerte que bombas y metrallas
Así golpeará nuestro puño nuevamente

Canto, qué mal me sales
Cuando tengo que cantar espanto
Espanto como el que vivo
Como el que muero, espanto

De verme entre tantos y tantos
Momentos de infinito
En que el silencio y el grito
Son las metas de este canto

Lo que nunca vi
Lo que he sentido y lo que siento
Hará brotar el momento

Victor Jara

Agradecimentos

A escrita dessa dissertação foi marcada pela presença, apoio e contribuição de professores, amigos e familiares que ajudaram de inúmeras e imprescindíveis maneiras. Agradeço, primeiramente, à minha orientadora Adriane Vidal Costa, pela confiança e por ter me instruído desde o começo da graduação na pesquisa acadêmica, sempre me orientando com muita paciência, dedicação, rigor intelectual e generosidade. As suas correções, diversas leituras, sugestões e indicações bibliográficas foram fundamentais. Muito obrigada, também, por suas excelentes aulas e por ter me apresentado tantas obras, poemas e canções, capazes de ampliar o meu olhar sobre a cultura e a história da América Latina. Saiba que tenho profunda admiração e respeito por todo o seu trabalho.

Agradeço muito às professoras Kátia Gerab Baggio e Sara Rojo pela participação na banca de qualificação. As suas sugestões e informações contribuíram significativamente para a dissertação. À professora Kátia também agradeço pelas disciplinas ministradas, sempre marcadas pelos profícuos debates, e por ter aceito o convite para participar da defesa de mestrado. À Fabiana Fredrigo, por também ter aceito integrar a banca de defesa, discutir e contribuir com esse trabalho.

À professora Cristina Campolina, por ter me estimulado ainda mais a pesquisar as relações entre História e Literatura. Aos professores Rodrigo Patto Sá Motta, José Antônio Dabdab Trabulsi, Luiz Arnaut, Miriam Hermeto, Daniel Rocha, Mariana Silveira, Bruno Viveiros, entre vários outros incríveis profissionais com os quais também tive a oportunidade de dialogar e tanto aprender. Ao Eduardo Nassif Veras, pelo incentivo e ensinamentos, desde a época de Ensino Médio. À Maíra Nassif, pelo importante auxílio no encontro com Eltit.

Agradeço aos meus familiares, que me apoiaram durante todo esse processo. À minha mãe Simone, meu maior exemplo, pelo amor incondicional, encorajamento, força e cuidado. O seu carinho contante e respeito pelas minhas escolhas foram essenciais para que eu concluísse mais essa etapa. Amo muito você e sempre serei grata pelo privilégio de ser sua filha. Ao meu pai Alexandre, por todo afeto, por nossos ricos debates e pela inspiração como professor. À Dora e ao Achilles Vivacqua, que com suas trajetórias de vida, me mostraram a importância do feminismo e da poesia. Ao Lorenzo, Letícia e à Sara, por nossas conversas e cumplicidade. À Lia, por sempre me receber em casa com tanta alegria! À Jacinta, pelo amor e zelo diário. Agradeço a Deus por ter me dado os melhores avós, tios, primos e padrinhos, sempre tão presentes e pacientes.

Aos amigos queridos da UFMG – Alessandra, Ana Clara, Ana Paula, Bruno Vinícius, Carol, Eliane, Elvis, Gabriela, Gabrielle, Igor, Isabella, Izadora, Jacque, José Antônio, Júlia, Kíssila, Larissa, Maíra, Matheus, Natália, Paula, Raísa, Stella, Ulli, Vinicius, e tantos outros – que foram parte fundamental nesse processo, sempre dispostos a me ajudar. Agradeço principalmente às "Meninas da História", minhas "amigas-irmãs", por serem tão sensíveis, ouvirem os meus desabafos, aguentarem as minhas crises de ansiedade e sempre estarem ao meu lado, transmitindo muita força. Amo vocês! Ao Hudson, por todo o cuidado, companheirismo e incentivo, também essenciais para a realização dessa dissertação. À Kyanne, Victor, Jéssica e Moema, pela preciosa amizade. À Juliana Amorim, pelas trocas sobre a produção de Diamela Eltit.

Aos funcionários do Programa de Pós-graduação em História da FAFICH, por toda a atenção, disponibilidade e apoio. Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa concedida. Aos colegas do Núcleo de Pesquisa em História das Américas (NUPHA-UFMG). Em especial a Raphael Coelho Neto, Emmanuel dos Santos e Luan Aiuá, pelas diversas e importantes contribuições fornecidas sobre a história chilena. A todos os profissionais que compõe a UFMG, trabalham

incansavelmente para a manutenção da instituição e lutam pelo ensino público, inclusivo e de qualidade. Sou muito grata pelas oportunidades que tive nessa universidade e anseio para que também estejam presentes na vida de todos os brasileiros.

Obrigada a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para que o exercício de pesquisa e escrita da dissertação fosse mais leve, menos solitário e, assim, muito mais gratificante. Esse trabalho não seria o mesmo sem vocês. Como disse Drummond:

O presente é tão grande, não nos afastemos

Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas...

Resumo

Durante a ditadura militar de Augusto Pinochet no Chile (1973-1990), a escritora Diamela Eltit (1949-) destacou-se pelo forte engajamento político por meio, principalmente, de sua produção cultural. A proposta da pesquisa é analisar a trajetória intelectual de Eltit, mostrando como ela utilizou as artes como ferramentas de denúncia e resistência às arbitrariedades e à violência do Estado chileno. Centramos a nossa análise em dois pontos principais. Primeiramente, apresentamos a atuação da escritora no *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), grupo fundado por Eltit e outros quatro intelectuais, responsável pela execução de importantes intervenções urbanas, principalmente em Santiago - todas elas trazendo análises críticas ao regime pinochetista. Ademais, o grupo ainda contribuiu para a ampliação dos suportes tradicionais para as produções culturais, incorporando novos métodos e objetos em seus trabalhos, tais como as vídeoartes e as performances. O nosso segundo foco de análise referiu-se ao engajamento de Eltit por meio de suas produções literárias. Discutimos três obras por ela lançadas nesse período – *Lumpérica* (1983)*; Por la patria* (1986)*; El Padre mío* (1989) – e o modo como foram empregadas como instrumentos de luta política. Importante ressaltar que nos dois primeiros livros mencionados há uma denúncia mais específica sobre as opressões vivenciadas pelas mulheres nesse contexto. Dessa forma, o debate sobre as questões de gênero também se constitui outro ponto central de nossa investigação. Objetivando aprofundar nessa temática e no engajamento da autora, ainda analisamos a atuação de Eltit em grupos feministas e a sua luta em prol dos direitos das mulheres.

Palavras-chave: Diamela Eltit. Ditadura militar chilena. *Colectivo Acciones de Arte*. Literatura e resistência. Gênero.

Abstract

During Augusto Pinochet's Military Dictatorship in Chile (1973-1990), the writer Diamela Eltit (1949-) stood out because of her strong political engagement through, especially, her cultural production. The purpose of the research is to analyze Eltit's intellectual trajectory, showing how she used art as a tool to report and resist against the violence and arbitrariness of the Chilean State. Our analysis is focused on two main points. First, we present the performance of the writer in the *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), group founded by Eltit and four other intellectuals, responsible for the execution of important urban interventions, specially in Santiago – all of them bringing critical analysis to Pinochet's regime. Furthermore, the group contributed to expand traditional art techniques to cultural productions, incorporating new methods and objects in their works, such as video-arts and performances. Our second focus of analysis referred to Eltit's political engagement through her literary productions. We discuss three works published by her during this period – *Lumpérica* (1983)*; Por la patria* (1986)*; El Padre mío* (1989) – and the way how they were used as an instrument of political struggle. It's important to highlight that in the first two mentioned books, there is a more specific accusation about opression lived by women in such context. In this way, the debate about gender issues is also another central point of our investigation. In order to deepen this theme and the writer's engagement, we also analyzed the Eltit's performance in feminist groups and her struggle for women's rights.

Keywords: Diamela Eltit. Military dictatorship in Chile. *Colectivo Acciones de Arte*. Literature and resistance. Gender.

Lista de ilustrações

Figura 01 – Revista *Amiga* (ano 05, nº 57, outubro de 1980) **81**
Figura 02 – Grupo CADA. Da esquerda para a direita: Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Raul Zurita, Diamela Eltit e Fernando Balcells (1979) **120**
Figura 03 – Imagem do manifesto *La función del vídeo* (1980) **134**
Figura 04 – Imagem dos sacos de ½ litro de leite distribuídas pelo CADA (1979) **142**
Figura 05 – Diamela Eltit distribuindo as embalagens com ½ litro de leite (1979) **143**
Figura 06 – Imagem do manifesto *No es una aldea* (1979) **145**
Figura 07 – Imagem da obra artística apresentada pelo CADA na *Galería Centro Imagen* (1979) **149**
Figura 08 – Fotografia que apresenta a filmagem do trabalho executado pelo CADA **161**
Figura 09 – Registro da obra *Inversión de Escena*, realizada pelo CADA (1979) **161**
Figura 10 – Diamela Eltit e outros artistas cobrem a fachada do MNBA no Chile **162**
Figura 11 – Recorte de uma página da revista *La Bicicleta* que apresenta o trabalho do CADA (1979) **167**
Figura 12 – Fotograma (01'33'') da vídeoarte que apresenta o desenho do caminhão da empresa *Soprole* **168**
Figura 13 – Imagem da carta endereçada pelo CADA à FACh, em 1981 ..... **173**
Figura 14 – Manifesto *Ay Sudamérica*, de autoria do grupo CADA (1981) **175**
Figura 15 – Vista panorâmica de um dos aviões utilizados na performance (1981) **177**
Figura 16 – Transeuntes mostrando o panfleto recolhido **177**
Figura 17 – Imagem de um muro grafado com *No* + e *No* + *C.N.I.* (1983) **184**
Figura 18 – Imagem de uma faixa anti-ditatorial utilizando a expressão *No* + (1983) **185**
Figura 19 – Imagem de uma faixa contendo a frase *No* + *miedo* (1985) **185**
Figura 20 – Imagem do cartaz exposto pelo CADA no rio *Mapocho* **188**
Figura 21 – Recorte de uma página da revista *Cauce* (1985) **193**
Figura 22 – Exemplos de periódicos que divulgavam o trabalho *Viuda* (1985) **194**
Figura 23 – Fotograma de "*El Padre mío*" (2'01") que retrata um pronunciamento de Pinochet **202**
Figura 24 – Fotograma de "*El Padre mío*" (3'14") que apresenta os depoimentos das *pobladoras* **202**
Figura 25 – Fotograma de "*El Padre mío*" (5'53") que apresenta o morador de rua **203**

Figura 26 – Outro fotograma de "*El Padre mío*" (6'28") que apresenta o morador de rua ... **204**
Figura 27 – Mulheres interpretam a *Cueca Sola* **220**
Figura 28 – Panfleto do grupo *Mujeres por la Vida* **227**
Figura 29 – Lotty Rosenfeld ao executar a intervenção urbana *Una milla de cruces sobre el pavimento* **228**
Figura 30 – Protesto organizado pelas *Mujeres por la Vida* (1989) **230**
Figura 31 – Trecho do artigo *Un Filme Subterráneo* (1982) **234**
Figura 32 – Capa do livro *Escribir en los bordes* (1ª edição, 1987) **237**
Figura 33 – Trecho e desenho presentes nos livros de *Las Ediciones del Ornitorrinco* **246**
Figura 34 – Registro da intervenção *Zonas de dolor*, presente na obra *Lumpérica* **261**

Sumário

INTRODUÇÃO **15**

CAPÍTULO 1 - A trajetória de Diamela Eltit e o contexto ditatorial chileno **37**

1.1. Apontamentos sobre a trajetória político-intelectual de Diamela Eltit **38**
1.2. As bases gerais da ditadura pinochetista **46**
1.3. As políticas para as mulheres na ditadura chilena **70**
1.4. A situação das artes e dos artistas durante o regime ditatorial **95**

CAPÍTULO 2 - A atuação de Diamela Eltit no grupo CADA: a cidade utilizada como palco para a arte **115**

2.1. O surgimento do grupo CADA **115**

2.1.1. O manifesto de fundação e as concepções de "arte", "cidade" e "performance" do coletivo **120**

2.1.2. O papel da *vídeoarte* para o grupo **131**

2.2. A atuação de Diamela Eltit nas *ações de arte* do coletivo **139**

2.2.1. *Para no morir de hambre en el arte* (1979): o leite como metáfora **139**

2.2.2. *Inversión de escena* (1979): a cidade como obra de arte **158**

2.2.3. *Ay Sudamérica* (1981): as "bombas" de protesto **170**

2.2.4. *NO* + (1983 - 1989): o *slogan* símbolo da transição à democracia **181**

2.2.5. *Viuda* (1985): a permanência de uma resistência **191**

2.3. *El Padre mío*: entre a loucura, a memória e o esquecimento **198**

2.3.1. *El Padre mío* (1985): a versão em vídeo **199**

2.3.2. *El Padre mío* (1989) e a literatura de testemunho **204**

CAPÍTULO 3 – Gênero, corpo e política: a literatura e o engajamento feminista de Diamela Eltit **215**

3.1. Movimentos de resistência à ditadura militar chilena liderados por mulheres **216**

3.2. Textualidades críticas e compromisso político de Diamela Eltit **241**

3.2.1. *Las Ediciones del Ornitorrinco* e a revista *APSI*: um projeto editorial de resistência político-cultural **243**

3.2.2. *Lumpérica* (1983): repressão, controle dos corpos e luta polítca **246**

3.2.3. *Por la patria* (1986): violência, gênero e resistência no Chile pinochetista **265**

Considerações finais **276**

Referências documentais e bibliográficas **282**

Anexos **297**

1. **Capas da revista *Amiga¸* vinculada à *Secretaría Nacional de la Mujer*** **297**
2. **Manifesto *Fundamentación* (1979), do grupo CADA** **298**
3. **Capas e contra-capas das obras literárias analisadas de Diamela Eltit** **304**

Introdução

Diamela Eltit González, ganhadora do *Prêmio Nacional de Literatura do Chile* em 2018, é uma importante escritora, artista e intelectual[1] chilena. Nascida em 1949, na cidade de Santiago, Eltit possuía apenas vinte e quatro anos quando o seu país sofreu um golpe de Estado, encabeçado pelo general Augusto Pinochet, um dos principais responsáveis pela instituição de uma violenta ditadura que se estenderia pelos próximos dezessete anos. Esse evento marcou a sua trajetória pessoal e profissional. A produção artística desenvolvida pela autora assumiu o caráter de denúncia política, visando questionar o regime militar e ressaltar a importância da luta a favor do retorno à democracia no país. Além do risco assumido pela abordagem crítica à ditadura que conferiu às suas obras, Eltit ainda ousou de outra maneira: enfrentando as barreiras entre os gêneros artísticos. Ela atuou em diversas formas de produções culturais, como por meio de performances, trabalhos de fotografia, criação de vídeoartes, além da escrita de seus livros. A proposta dessa pesquisa é, então, realizar uma investigação sobre a trajetória intelectual e o comprometimento político da escritora durante a ditadura chilena, objetivando analisar como ela utilizou as artes como ferramentas de luta, denúncia e resistência a esse regime.

Nesse sentido, examinaremos o engajamento da autora a partir das suas duas principais linhas de atuação em tal período: a criação de um coletivo de artes e a publicação de obras literárias. O coletivo ao qual nos referimos recebeu o nome de *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) e foi criado em 1979 por Eltit e outros quatro artistas e intelectuais chilenos: o poeta Raúl Zurita, os artistas visuais Juan Castillo e Lotty Rosenfeld, e o sociólogo Fernando Balcells. O grupo objetivava denunciar a ditadura chilena a partir da realização de intervenções artísticas pelas ruas das cidades. Ansiavam, também, por romper com as concepções mais tradicionais de arte que eram associadas à divulgação de obras apenas em locais fechados, como os museus e

[1] A definição de "intelectual" é apresentada nas páginas 24-25.

as galerias, e que nem sempre eram acessíveis à toda população. A proposta do coletivo era a de apresentar todo o espaço urbano como legítimo de ser ocupado artisticamente pelas pessoas. Para isso, procuraram conhecer as diversas regiões de Santiago[2], inclusive áreas marginalizadas, enxergando nelas locais para executarem as suas intervenções culturais e políticas.

Nessa pesquisa, analisamos as diversas manifestações artísticas realizadas pela escritora no coletivo e destacamos a mobilização do grupo CADA pelo direito de ocupar e agir no espaço público. Para realizar essa análise, utilizamos como fontes principais os variados materiais produzidos pelo grupo em trabalhos que contaram com a participação da artista. Reunimos manifestos, vídeos, poesias, fotografias, cartas, cartazes, esboços de projetos e catálogos de exposições. Selecionamos, ainda, vários depoimentos de outros intelectuais sobre a atuação do CADA divulgados, principalmente, por meio de revistas político-culturais. Eltit e os outros integrantes do coletivo também criaram o próprio periódico, intitulado como *Ruptura*[3], e que também foi incorporado como fonte desse estudo.

Como mencionado, a outra forma principal de engajamento de Eltit ocorreu por meio da escrita e da publicação de obras literárias. Os livros *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986) e *El Padre mío* (1989), lançados por ela durante a ditadura militar, também se constituíram, assim, como fontes cruciais de nossa pesquisa[4]. Em suas obras a autora refletiu criticamente sobre o contexto chileno e, nas duas primeiras, o debate se centrou, ainda, acerca da temática de gênero, ao mostrar os impactos do regime militar para as mulheres em seu país. Por sua vez,

[2] Diamela Eltit e os outros membros do CADA realizaram intervenções culturais e políticas não apenas em Santiago do Chile, mas foi nessa cidade que se concentrou a maior parte das obras.
[3] Devido a problemas financeiros os membros do CADA conseguiram lançar apenas um número da *Ruptura*, em 1982. Os textos publicados por Diamela Eltit nesse periódico abordam, principalmente, atividades artísticas que objetivavam debater sobre questões de gênero, por isso optamos por apresentá-los no terceiro capítulo da dissertação no qual discutimos a temática com mais detalhes.
[4] A autora lançou outros livros nesse período (alguns serão comentados ao longo do trabalho), mas optamos por analisar de forma mais detalhada três que consideramos mais representativos de seu comprometimento político durante a ditadura militar chilena.

com *El Padre mío*, Eltit discutiu a situação de marginalidade de um sujeito que morava nas ruas e aparentava possuir algum problema psiquiátrico. Na obra, a escritora apresentou o testemunho desse homem sobre a situação que vivenciava e a sua leitura sobre eventos políticos e culturais do país.

Importante destacar que a participação da escritora no *Colectivo Acciones de Arte* influenciou na sua criação literária. Algumas das personagens de seus livros referem-se (direta ou indiretamente) a sujeitos que ela conheceu e dialogou enquanto integrava o CADA – incluindo pessoas em situação de exclusão social, como o próprio sujeito abordado em *El Padre mío* –, e que lhe forneceram importantes análises sobre o contexto de seu país. Nota-se, assim, que as suas produções literárias possuíam um forte compromisso social: elas serviram como um canal de comunicação para pessoas que, frequentemente, tinham as suas vozes e as suas dores negligenciadas. Alguns de seus livros se enquadram na categoria da literatura de testemunho, gênero literário[5] que se desenvolveu a partir da necessidade de narrar situações traumáticas. Embora muitos destaquem que é impossível descrever completamente o horror vivenciado em situações de grandes traumas[6], os testemunhos ajudam na luta contra o esquecimento destes eventos e contribuem para a construção de uma *cultura de memória*, ao relembrar criticamente tais situações e buscar impedir que elas se repitam[7]. Para compreendermos a produção literária da escritora é, então, importante percebê-la como

[5] Nos países hispano-americanos, a literatura de testemunho desenvolveu-se mais intensamente como um gênero literário após a renomada instituição cubana *Casa de las Américas* incluir, em 1970, esta categoria em seus concursos literários, que objetivavam premiar gêneros canonizados. Além disso, desde tal período notou-se um crescente interesse em produzir e estudar esse tipo de obra, ajudando na sua consolidação no campo literário hispano-americano, principalmente a partir dos anos 1980. In: PENNA, João Camillo, *apud*. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura – O testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003, p. 300. No Brasil, as pesquisas sobre obras testemunhais são mais recentes e ainda não existe um consenso sobre como categorizá-las. Optamos, então, por falar em "gênero" por ser esta a definição predominante ao tratarem das obras testemunhais de Eltit e outros escritores no Chile.

[6] Sobre "*trauma*" ver nota 492, p. 212.

[7] STEJILEVICH, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y 90.* Buenos Aires: Catálogos, 2006.

resultado de um engajamento a longo prazo, fruto de seu histórico de mobilizações artísticas e políticas.

Dessa forma, objetivando discutir de modo consistente sobre a atividade intelectual da autora, ainda incorporamos como fontes desse estudo várias reportagens, artigos e entrevistas publicadas por ela em periódicos. Acreditamos que esses documentos auxiliam na análise sobre a atuação de Diamela Eltit como intelectual que se posicionou publicamente. Ressaltamos, principalmente, os textos publicados nas revistas *Hoy, La Bicicleta, CAL* e *APSI,* dos anos 1970 a 1980, pelo seu caráter notadamente engajado[8].

Com base na análise das variadas fontes mencionadas, procuramos, ainda, demonstrar nessa pesquisa como a produção de Eltit possui o caráter de uma *arte marginal* por, pelo menos, quatro razões. Primeiro, pelo conteúdo apresentado de denúncia política em relação à ditadura no Chile. Como ressaltamos, as suas obras debatiam criticamente diversos aspectos do regime pinochetista[9] estando, portanto, à margem dos discursos, representações e poderes oficiais vigentes naquela ocasião e que tentavam legitimar o sistema imposto no país. Segundo, pela inclusão, em seus trabalhos, de histórias, práticas e depoimentos de sujeitos que viviam em situação de exclusão social, tais como os mendigos, as mulheres habitantes das periferias, sujeitos com doenças psíquicas, entre outros. Dessa maneira, a artista destacou a necessidade de se escutar as vozes provenientes das margens das cidades e de divulgar, por uma perspectiva da alteridade, esses discursos. Terceiro, por ela romper com as formas tradicionais de elaboração e divulgação artística. Seus livros, por exemplo, não se prendem a uma estrutura narrativa padrão ao misturar, em uma mesma obra, diversos gêneros textuais, como: poemas, fotografias, entrevistas e romance. No CADA esse rompimento também esteve presente e a

[8] Todas essas revistas encontram-se disponíveis para consulta no portal da *Memória Chilena*: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-propertyvalue-137762.html. Acesso em 06/03/2018.
[9] O conceito de "pinochetismo" é examinado na página 49.

artista, em conjunto com os outros integrantes do grupo, experimentou formas diferenciadas de desenvolver os seus trabalhos como, por exemplo, ao fazer um uso inovador da tecnologia da vídeoarte em suas atividades performáticas, além de ter explorado diversas regiões de Santiago para construir e apresentar os seus trabalhos. Por fim, mas não menos importante, notamos ainda a presença desse caráter marginal na própria condição vivenciada por Diamela Eltit: a de ser uma *artista mulher* sob um regime autoritário que, além de combater uma produção cultural politizada (em especial, à esquerda), ainda defendia uma visão conservadora sobre o papel feminino na sociedade, algo por ela rejeitado e veementemente combatido.[10]

Em relação ao recorte temporal da pesquisa, estabelecemos o ano de 1979 como marco inicial por ser a data de fundação do CADA, momento em que as produções da artista tornaram-se mais comprometidas com a luta pela abertura política no Chile. O marco final está situado em 1989, por ser a data de publicação de *El Padre mío*, a última obra literária da autora lançada durante a ditadura. Ademais, o *Colectivo Acciones de Arte* encerra as suas atividades em 1985, então o recorte temporal delimitado abrange toda a atuação de Eltit no grupo. Essa pesquisa analisa, portanto, a trajetória intelectual e o engajamento da artista em um período específico de tempo que não abarcará toda a sua vida, inclusive pela impossibilidade de realizarmos essa tarefa durante o tempo disponível para a execução da dissertação.

Deve-se ainda mencionar que, apesar da importante atuação de Diamela Eltit, praticamente não há estudos no Brasil sobre ela. Os poucos existentes foram realizados por críticos literários e esses trabalhos, apesar de realizarem de modo consistente reflexões sobre aspectos formais e estilísticos da obra literária da artista, não tiveram como proposta um estudo mais detalhado sobre o período no qual a escritora produziu os seus textos e como muitos deles

[10] Esse caráter marginal dos trabalhos de Eltit, fora dos padrões artísticos, sociais e políticos em voga (não apenas, mas principalmente durante a ditadura chilena), será melhor aprofundado ao longo da dissertação, durante a análise das fontes.

foram utilizados como instrumento de resistência à ditadura chilena[11]. As obras que abordam o *Colectivo Acciones de Arte* também são restritas, normalmente apenas mencionando as intervenções do grupo, mas sem realizar uma discussão ampla sobre as propostas de *arte* e *cidade* que defendiam, e sem destacar a importância do coletivo para a construção de uma memória crítica sobre a história de seu país[12], algo que procuramos realizar com esse estudo.

Um segundo fator que justifica o nosso trabalho está relacionado à temática central abordada em dois dos livros de Eltit que discutimos nessa pesquisa (*Lumpérica* e *Por la patria*): o debate sobre as questões de gênero no contexto ditatorial chileno. Sabe-se que ainda são poucos os estudos que abordam essa temática, em especial por uma perspectiva interdisciplinar, como nos propusemos a executar. Além disso, considerando que a violência contra a mulher é uma situação ainda presente, que não se limita ao ocorrido durante regimes ditatoriais, compreendemos esse tema como de extrema relevância para o nosso contexto atual. Somente desnaturalizando as práticas de ataque ao corpo feminino que conseguiremos acabar, ou ao menos reduzir, o número de vítimas. Nas obras de Eltit é possível notar um engajamento forte visando demonstrar como a cultura patriarcal[13] auxilia na manutenção de um olhar simplificador sobre as agressões às mulheres, muitas vezes procurando justificativas para elas

---

[11] Destacamos, por exemplo, os trabalhos de: PÁDUA, Juliana Amorim Pádua. *Os corpos que restam: signos marginais na poética de Diamela Eltit. Fragmentos da dor e do gozo em Lumpérica e Vaca Sagrada*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Universidade de Brasília, 2009; PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a perfomatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

[12] O único trabalho mais extenso que localizamos produzido no Brasil e que analisa tal coletivo foi o da museóloga Marcela Jofré, que faz uma apresentação sobre algumas ações do CADA, porém associando-as com debates sobre o patrimônio urbano e não com a História Política, a História Intelectual e a História dos Intelectuais, como nos propomos a fazer nesta pesquisa. Para mais informações, ver: JOFRÉ, Marcela. *Arte urbana no contexto social chileno. Intervenções de arte no Chile*. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio), Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2012.

[13] Essa temática será melhor explorada nos capítulos 01 e 03, mas já ressaltamos que, conforme examinado pela teórica feminista Kate Millett, o patriarcado pode ser compreendido como um conjunto de estratagemas empregados para perpetuar a subordinação das mulheres ao sistema de dominação masculina. In: MILLETT, Kate. *Política sexual*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 67. Nessa linha interpretativa, o pesquisador Javier Maravall ressalta que: "El Sistema Patriarcal o Patriarcalismo se define como aquel ideario que práctica el culto a la virilidad del patriarca o *pater familias* en cuanto el macho es depositario de una superioridad innata que le otorga una serie de privilegios sobre la mujer". In: MARAVALL, Javier. El ideario de mujer bajo la dictadura militar (1973-1990). *Revista Pensamiento Crítico*, nº 04, novembro, 2004, p. 15.

e tentando culpar as vítimas pelas agressões sofridas. Seu trabalho torna-se, portanto, pertinente de ser debatido em nossa contemporaneidade.

Ao refletirmos sobre as obras de Eltit, podemos ainda destacar uma terceira razão para a realização dessa pesquisa. Em algumas de suas produções, como no livro *El Padre mío*, a autora optou por transcrever os testemunhos provenientes de sujeitos excluídos da sociedade chilena e apresentar a leitura dos mesmos sobre o contexto de seu país. Desse modo, ao analisar esse tipo de produção, contribuímos para a divulgação das *falas marginais* recolhidas pela autora em seus trabalhos e que muitas vezes são "esquecidas" ou silenciadas, divulgando olhares diversificados sobre a história chilena.

Após a apresentação das principais justificativas para a pesquisa, torna-se pertinente expor o aporte teórico-metodológico no qual nos fundamentamos. A nossa análise é feita considerando, primeiramente, as discussões fornecidas pelos campos da História Intelectual e da História dos Intelectuais, em consonância com os marcos da Nova História Política[14]. Com base nos trabalhos, principalmente, de René Rémond, compreendemos que não existem fronteiras naturais capazes de delimitar o que é o político e que este permeia e é permeado por diferentes domínios e saberes, dialogando com outras disciplinas como a Linguística e a Literatura, a Psicologia e a Psicanálise, a Ciência Política e a Sociologia[15]. Tendo em vista que nos propusemos a discutir a trajetória e o engajamento de Diamela Eltit por meio de sua prática artística, consideramos, assim, pertinente adotar essa perspectiva oferecida por Rémond.

[14] Nesse sentido, a obra *Por uma história política*, organizada por René Rémond, torna-se de grande importância para este trabalho. Nela, encontramos reflexões sobre o processo de renovação pelo qual passou a História Política, e o modo como esta incorporou novas abordagens, métodos e objetos em suas análises, visando combater, entre outras coisas, uma interpretação histórica do político como algo determinado por outras esferas, principalmente a econômica. No livro, Rémond defende que o político deve ser compreendido como uma modalidade da prática social e apresenta uma visão mais ampla sobre os domínios do político, capaz tanto de complexificar a análise sobre temáticas mais clássicas de investigação - como os partidos e as instituições - como de incorporar novos objetos - tais como as representações, os imaginários, e os campos da História Intelectual e da História dos Intelectuais. Para mais informações, consultar: RÉMOND, René. *Por uma história política*. 2ª Edição, Rio de Janeiro: FGV, 2003.

[15] RÉMOND, René. *Por uma história política*. 2ª Edição, Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 29.

Entendemos que a produção cultural da autora expressa a sua maneira de refletir, analisar e influir sobre a situação política de seu país.

Para debatermos sobre as ideias divulgadas nas obras de Eltit, nos apoiamos nas teorias e metodologias ligadas à História Intelectual. Compreendemos essa área de conhecimento como uma vertente renovada da História das Ideias, visto que se preocupa em analisar o conteúdo dos textos considerando o seu momento de produção. Os historiadores Quentin Skinner e John Pocock são dois importantes representantes dessa leitura *contextualista* e críticos às propostas interpretativas que conferiam, entre outras coisas, elementos atemporais às ideias[16]. Desse modo, as reflexões propostas por Pocock, Skinner e outros pesquisadores ligados à História Intelectual[17] guiam o nosso trabalho no sentido de sempre nos atentarmos para a historicidade dos debates e conceitos, o modo como o contexto influencia nas ideias e análises elaboradas por Eltit, e como por meio destas a autora objetivava intervir social e politicamente – ou seja, não são "ideias neutras", mas marcadas por subjetividades e intencionalidades. O historiador e sociólogo Carlos Altamirano também destaca a importância de se pensar nas linguagens, metáforas e estrutura do texto para compreendermos as teorias de cada autor[18]. Ele ainda ressalta a necessidade de, ao analisarmos as ideias, pensá-las inseridas em teias de interesses, disputas e paixões[19].

---

[16] O filósofo e historiador Arthur Lovejoy, por exemplo, compreendia a existência de "ideias-unidades", que carregariam um determinado sentido sem relação direta com o seu contexto de surgimento. Esse tipo de análise foi questionado por, entre outras razões, desconsiderar a historicidade das ideias, o fato delas serem desenvolvidas por sujeitos inseridos e influenciados por um determinado tempo histórico e por poderem ser ressignificadas ao longo dos anos. Sobre algumas reflexões de Lovejoy, ver, por exemplo: LOVEJOY, Arthur O. Reflexiones sobre la historia de las ideas. *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, nº. 04, 2000, p. 127-141. Sobre Skinner e Pocock, ver, entre outros: SKINNER, Quentin. *Visões da política: sobre os métodos históricos*. Algés: DIFEL, 2005; POCOCK, J.G.A. *Linguagens do ideário político*. São Paulo: Edusp, 2003.

[17] Também nos basearemos, por exemplo, nos trabalhos de Dominick LaCapra, como: LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, José Elias. *"Giro Lingüístico" e historia intelectual*. Buenos Aires: Quilmes, 1998, p. 237-293.

[18] ALTAMIRANO, Carlos. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

[19] Ibid, p. 10 - 11.

Outro aporte empregado nessa pesquisa está ligado à História dos Intelectuais. Essa linha teórico-metodológica se constituiu, segundo Jean François Sirinelli[20], como um campo histórico autônomo que, entretanto, não se fecha em si mesma. Ao contrário, está situada no cruzamento das histórias política, social e cultural. Além disso, ainda incorpora elementos biográficos e geracionais. Sirinelli ressaltou que o pesquisador que trabalha nesta linha investigativa deve se preocupar em mapear o itinerário do intelectual estudado, analisar seu diálogo com outros sujeitos, os debates e polêmicas em que pode ter se envolvido e de que modo se posicionou na cena pública[21].

Dessa forma, a nossa proposta não é fazer uma análise das obras de Eltit pelo viés da crítica literária, apesar de mantermos um diálogo com ela. Propomo-nos a pensar nos caminhos percorridos pela autora; de que modo a ditadura pinochetista influenciou na elaboração da sua produção artística; de que maneira os círculos intelectuais aos quais ela pertencia ajudaram na realização e na divulgação de seu trabalho. Com base nas teorias e metodologias ligadas à História dos Intelectuais, a ideia de *contexto* se expande, realizando um debate mais amplo do que uma simples citação de eventos políticos. Ao discutirmos sobre a atuação de Eltit no CADA também não nos ativemos em apenas apresentar as performances que realizaram. Analisamos quais foram as afinidades político-ideológicas que motivaram os artistas a formarem o coletivo; em que condições executaram as suas ações de arte; e de que modo os periódicos, em especial as revistas culturais, contrubuíram para fomentar trocas de ideias com outros intelectuais e ajudaram na divulgação do grupo.

Ao debatermos sobre a História Intelectual e a História dos Intelectuais é ainda necessário realizar duas observações. Primeiramente, destacamos que essas metodologias serão

[20] SIRINELLI, Jean François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 231-269.
[21] Idem.

empregadas em conjunto em nosso trabalho, visando uma melhor intersecção entre as ideias divulgadas nos textos de Eltit e a trajetória intelectual desenvolvida pela autora. A segunda observação diz respeito ao próprio sentido do termo *intelectual*. Carlos Altamirano compreende que tal expressão referencia atores do debate público, intérpretes da nação, sujeitos responsáveis pela difusão de ideias que consideram centrais para uma estrutura social mais justa[22]. Assim, o intelectual teria a função de: "[...] producir y transmitir mensajes relativos a lo verdadeiro (si se prefere: a lo que ellos creen verdadeiro), se trate de los valores centrales de la sociedade o del significado de su historia, de la legitimidade o la injusticia del orden político [...]"[23].

O ensaísta e crítico literário Edward Said afirma que os intelectuais:

> [...] são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão. E essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade.[24].

Dessa forma, o intelectual não pode ser visto, segundo Said, como um "pacificador" ou "criador de consensos", mas como alguém que recusa as "[...] fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem [...]"[25]. Essa recusa passa, portanto, por uma postura ativa dessas pessoas, que procuram ocupar o espaço público, apresentar e fazer circular as suas mensagens para variados setores sociais[26].

---

[22] ALTAMIRANO, Carlos. *Historia de los intelectuales en América Latina II: los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010. p. 09.
[23] ALTAMIRANO, Carlos. *História de los intelectuales en América Latina I*: la ciudad letrada, de la conquista al modernismo. Buenos Aires: Katz Editores, 2008, p. 14.
[24] SAID, Edward. *Representações do intelectual. As Conferências Reiht de 1993*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 27.
[25] Ibid, p. 35-36.
[26] Idem.

Em seus estudos, Jean François Sirinelli também apresentou algumas considerações sobre o sentido da expressão *intelectual*, fornecendo-nos duas principais definições para o termo. A primeira, de caráter mais amplo, é relacionada à tarefa de mediação cultural, papel ocupado por escritores, professores, jornalistas, entre outros. A segunda acepção, de caráter mais restrito, é associada à noção de engajamento, de compromisso e luta por causas políticas e sociais[27].

Os trabalhos de Ângela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen nos permitem aprofundar, ainda, no caráter de mediação cultural desempenhado por alguns intelectuais. Para as pesquisadoras, os intelectuais mediadores são responsáveis por desenvolver, atribuir sentido e fazer circular importantes bens culturais, além de atuarem nos debates e trocas culturais entre setores sociais mais amplos. Algumas das formas de desempenhar tal papel ocorrem, segundo as autoras, através do lançamento de revistas e jornais, publicação de livros e criação de instituições e grupos artísticos. Assim, são intelectuais que, como Diamela Eltit, buscam estratégias para, ao mesmo tempo, produzir e fazer circular ideias, valores, representações de mundo e concepções político-culturais[28].

Partindo das análises desses cinco estudiosos, consideramos as definições de *intelectual* apresentadas apropriadas para emprego em nossa pesquisa, visto que Diamela Eltit engajou-se por meio da arte, posicionou-se publicamente, mediou debates, assumiu riscos e enfrentou polêmicas, visando difundir mensagens, valores e ideias que considerava essenciais para a reconquista e o avanço da democracia no país.

---

[27] SIRINELLI, Jean François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 242-244.

[28] GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia Santos. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia Santos (orgs.). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 10-26.

Ao assumirmos que Eltit é uma intelectual comprometida, que resiste politicamente por meio de seu trabalho artístico, faz-se ainda necessário explicar, mesmo que brevemente, o que compreendemos por *resistência*. O historiador Jacques Sémelin, ao abordar esse conceito, afirmou que resistir envolve uma prática organizada, executada de forma consciente, exposta à riscos e que teria um duplo objetivo: rompimento e conservação. O rompimento refere-se à luta contra o que um agente repressor deseja impor e a conservação (ou, em alguns casos, retorno) diz respeito à busca pela manutenção ou reconquista de uma estrutura que está ameaçada ou destruída por este mesmo repressor como, por exemplo, a de um regime político democrático[29]. Alfredo Bosi também apresentou uma definição pertinente sobre esse conceito, destacando que "O seu sentido mais profundo [da resistência] apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*; o antônimo familiar é *de/sistir*"[30]. Avaliamos, portanto, que essas conceituações são válidas de serem empregadas nessa pesquisa visto que, por meio de suas produções culturais, Eltit atuou insistentemente contra a ditadura imposta em seu país e, ao mesmo tempo, lutou pelo retorno a um regime político democrático no Chile. Seus trabalhos envolveram, muitas vezes, ações artísticas organizadas coletivamente e que enfrentaram os riscos da repressão militar.

Considerando que uma das formas de resistência política empreendida pela artista ocorreu por meio da publicação de obras literárias, deve-se, ainda, mencionar a concepção de *literatura engajada* na qual nos amparamos. Como mostrou o pesquisador Benoît Denis:

> A noção de literatura engajada, assim como a de engajamento, é com efeito suscetível de duas acepções [...]: a primeira tende a considerar a literatura engajada como um fenômeno historicamente situado, que o associam, geralmente à figura de Jean-Paul Sartre e à emergência no imediato pós-guerra, de uma literatura passionalmente ocupada com questões políticas e

[29] SÉMELIN, Jacques. "Qu'est-ce que 'résistir'?". *Esprit*. Paris, vol. 01, nº. 198, jan., 1994, p. 60 – 61.
[30] BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 118.

> sociais, e desejosa de participar da edificação do mundo novo anunciado, desde 1917, pela Revolução Russa; a segunda acepção propõe do engajamento uma leitura mais ampla e flexível e acolhe sob a sua bandeira uma série de escritores, que [...] preocupam-se com a vida e a organização da Cidade, fizeram-se defensores de valores universais, tais como a justiça e a liberdade, e, por causa disso, correram freqüentemente o risco de se oporem pela escritura aos poderes constituídos.[31]

A segunda acepção proposta por Denis vai ao encontro das características marcantes no trabalho literário desenvolvido pela autora, uma vez que, como destacamos, ela utilizou de seus livros como ferramentas de luta e buscou integrá-los aos debates sócio-políticos da época. Partindo dessas considerações, nota-se como o uso da literatura como fonte para a pesquisa histórica se constituiu como outro aporte teórico-metodológico fundamental para este trabalho. Segundo Sandra Pesavento a literatura é uma fonte privilegiada que, com a sua representação sensível de mundo, pode permitir ao historiador enxergar traços e pistas que outros documentos não lhe forneceriam. A historiadora afirmou:

> A literatura é narrativa que, de modo ancestral, pelo mito, pela poesia ou pela prosa romanesca fala do mundo de forma indireta, metafórica e alegórica. Por vezes, a coerência de sentido que o texto literário apresenta é o suporte necessário para que o olhar do historiador se oriente para outras tantas fontes e nelas consiga enxergar aquilo que ainda não viu.[32]

Pesavento ainda ressaltou que a literatura nos permite ter acesso aos costumes, hábitos, sonhos e angústias de sujeitos inseridos em determinado contexto; ela nos possibilita conhecer o *imaginário*[33] de diferentes épocas e pode revelar questões políticas e sociais em jogo numa

---

[31] DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre.* São Paulo: EDUSC, 2002, p. 17.

[32] PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos - Debates*, 2006, p. 11. Disponível em: http://nuevomundo.revues.org/1560. Acesso em 19/03/18.

[33] A autora define "imaginário" como: "um sistema de representações sobre o mundo, que se coloca no lugar da realidade, sem com ela se confundir, mas tendo nela o seu referente". Além disso, "o imaginário representa também o abstrato, o não-visto e não-experimentado. É elemento organizador do mundo, que dá coerência, legitimidade e identidade. É sistema de identificação, classificação e valorização do real, pautando condutas e inspirando ações". In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos - Debates*, 2006, p. 02-03. Ao aprofundar no conceito de "imaginário", o filósofo e historiador Bronisław Baczko destacou que "Os sistemas simbólicos em que assenta e através do qual opera o imaginário social são construídos

temporalidade dada[34]. "A literatura registra a vida. Literatura é, sobretudo, impressão de vida"[35], ela afirmou. Luiz Costa Lima apresentou uma visão próxima à de Pesavento ao defender que o pesquisador deve ir além da visão comum, que percebe a literatura como mera fantasia. Para ele, o texto ficcional literário incorpora, ainda que de uma maneira metafórica ou indireta, parcelas da realidade[36]. Ambos os estudiosos ressaltaram, assim, que a ficção literária não deve ser compreendida como o avesso do real, mas como outra forma de representá-lo, dispondo de limites diferentes dos permitidos aos historiadores.

O ensaísta e crítico literário Antonio Candido ressaltou a possibilidade de uma relação dialética entre literatura e sociedade. A literatura, para ele, é constituída pelo mundo social, mas também é constituinte deste. Ou seja, ao mesmo tempo em que a criação artística é influenciada pelo momento histórico no qual o/a autor/a se insere, o texto literário também pode interferir na esfera pública[37], questionar valores, motivar ações – há uma integração entre arte e sociedade que o autor caracterizou como um "vasto sistema de influências recíprocas"[38]. Nesse sentido, ele defendeu a pertinência de estudos interdisciplinares capazes de perceber os elementos "internos" e "externos" das obras literárias, de modo relacional. Os primeiros dizem respeito à

---

a partir da experiência dos agentes sociais, mas também a partir dos seus desejos, aspirações e motivações. Qualquer campo de experiências sociais está rodeado por um horizonte de expectativas e de recusas, de temores e de esperanças [...] Esquema de interpretação, mas também de valorização, o dispositivo imaginário suscita a adesão a um sistema de valores e intervém eficazmente nos processos da sua interiorização pelos indivíduos, modelando os comportamentos, capturando as energias e, em caso de necessidade, arrastando os indivíduos para uma ação [SIC] comum. In: BACZKO, Bronisław. Imaginação social. *Enciclopédia Einaudi. Antropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, p. 16 – 17. Partindo dessas definições, percebe-se como os imaginários apresentados pelas fontes literárias, influenciam condutas, visões de mundo, e nos permitem conhecer os costumes, sonhos, hábitos e disputas em voga em determinado contexto histórico. Ao mesmo tempo, nota-se como as próprias produções artísticas também são resultado das experiências, trajetórias, interesses e práticas dos sujeitos que as conceberam.

[34] PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos - Debates*, 2006, p. 11.

[35] Ibid, p. 12.

[36] COSTA LIMA, Luiz. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 282.

[37] Com base nos estudos de Jürgen Habermas, compreendemos a "esfera pública" como um espaço de debate, em que se expõe e confrontam-se argumentos, ideias, visões políticas, visando divulgar interpretações e leituras de mundo e usar das mesmas para intervir no cotidiano, mobilizar ações políticas, sugestionar a opinião pública, auxiliar na elaboração de ordenamentos jurídicos, etc. In: HABERMAS, Jürgen. *Direito e democracia: entre facticidade e validade.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

[38] CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 33.

elaboração estética do texto e ao modo de construção e desenvolvimento da trama narrada. As questões de ordem "externa" se referem ao contexto no qual o artista se insere e produz o seu trabalho. Candido propôs uma análise associativa desses elementos, percebendo ambos como constitutivos da obra que se analisa. Entretanto, ele ressaltou que o pesquisador pode fornecer maior destaque para alguns desses pontos, dependendo do objetivo central que norteia os seus estudos[39].

Ao lidarmos com a produção literária como uma fonte histórica, devemos, assim, estar atentos ao modo como o (a) escritor (a) alia suas metodologias de escrita, suas convenções, com a elaboração de reflexões sobre a realidade que o cerca e aquela que ele se lança a *representar*. Deve-se historicizar a obra literária, mas com o cuidado em não desconsiderar o elemento estético, sensível, que a particulariza[40]. Partindo dessas considerações é ainda importante destacar que, ao assumirmos que as obras literárias criam representações do real, nos apoiamos nos estudos de Roger Chartier[41], que compreende pelo termo *representação* a maneira como em diferentes tempos e localidades a realidade social é percebida, construída e explicada, fazendo uso de linguagens variadas, classificações, divisões, memória, simbologias e delimitações, capazes de criar imagens que dotam o presente de significado. As representações são influenciadas por disputas de poder e podem ser naturalizadas, questionadas, refeitas e problematizadas, uma vez que são sempre historicamente construídas. Para o autor, em síntese, as representações são:

> [...] em primeiro lugar, as operações de classificação e hierarquização que produzem as configurações múltiplas mediante as quais se percebe e

[39] Ibid, p. 16. No nosso caso, os elementos "externos" receberam maior ênfase, mas não deixamos de apresentar algumas considerações sobre as questões de ordem "interna", objetivando realizar análises mais interdisciplinares e associativas, como defendeu Candido.
[40] BORGES, Valdeci Resende. História e Literatura: algumas considerações. *Revista de Teoria da História*, Ano 1, Número 3, junho/2010, Universidade Federal de Goiás, p. 94-109.
[41] CHARTIER, Roger. *História Cultural – Entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990; CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. *Dourados*: v. 13, nº. 24, jul./dez. 2011, p. 15-29.

> representa a realidade; em seguida, as práticas e os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um status, uma categoria social, um poder. [42]

Tendo em vista tal concepção, entendemos as obras literárias como uma maneira de fomentar imaginários, ideologias, interpretações de mundo específicas, de acordo com o modo que o autor (re)apresenta a realidade. Por meio dessas produções e representações torna-se possível, portanto, divulgar ideias, motivar ações, intervir na sociedade, agir politicamente.

Esse conceito de representação apresentado também foi basilar para o estudo das vídeoartes produzidos por Diamela Eltit, tanto no *Colectivo Acciones de Arte*, quanto em suas performances fora do grupo. Ao analisarmos esses trabalhos audiovisuais consideramos o modo como as imagens foram destacadas, recortadas e sequenciadas. Atentamo-nos para a elaboração sonora dos vídeos, bem como para outros elementos integrantes dos cenários apresentados. Também discutimos as metáforas e os simbolismos presentes nas obras e os sentidos políticos que muitos destes possuem, visando compreender essas produções como munidas de subjetividades e intencionalidades.

Os estudos de Marc Ferro também nos auxiliaram no tratamento das produções fílmicas[43] como fontes para a pesquisa histórica. Ferro defende que a análise crítica a ser realizada pelo pesquisador não deve se limitar somente sobre a trama construída pelo filme mas deve integrá-lo no mundo que o rodeia e com o qual necessariamente se comunica[44]. São obras influenciadas pelo tempo e espaço em que foram gestadas, mas que simultaneamente interferem

---

[42] CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. *Dourados*: v. 13, nº. 24, jul./dez. 2011, p. 20.

[43] Consideramos que as vídeoartes podem ser também chamadas de filmes, mesmo que normalmente possuam curta duração e não tenham contado com recursos das grandes empresas cinematográficas para a sua elaboração e divulgação.

[44] FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 203.

sobre a realidade se tornando, assim, não apenas produtos de um contexto, mas agentes da história[45].

Em consonância com as ideias de Ferro, a historiadora Cristiane Nova também ressaltou que, ao analisar um trabalho fílmico, é necessário realizar tanto uma crítica externa quanto uma análise interna do documento, ou seja, deve-se considerar tanto o momento e o processo de construção da obra, quanto o conteúdo final apresentado. Em relação às tramas propriamente exibidas, a pesquisadora destacou que se deve discutir:

> [...] tudo aquilo que se coloca de forma explícita, seja nos diálogos, na indumentária, nos gestos, no enredo e no seu sentido mais geral, ou seja, extrair dele o que é dito de forma direta. Posteriormente, deve-se passar para a análise do que, no filme, está presente de maneira implícita, isto é, todo o conteúdo existente nas suas entrelinhas, tudo aquilo que os produtores queriam que chegasse ao espectador, mas não o fizeram, por algum motivo particular, direta e claramente. É necessário salientar que essas duas etapas estão intimamente ligadas às intenções (objetivos conscientes) dos produtores com a película. **A escolha (do produtor ou dos produtores) pela via implícita de representação e de formulação das idéias e conteúdos pode estar relacionada com a existência das diversas censuras de uma sociedade (política, econômica, moral, religiosa e social) e com a sua vontade de burlá-la**.[46]

Assim, em nosso estudo nos atentamos tanto para os dados fornecidos de modo direto pelas películas elaboradas por Eltit e pelos outros membros do CADA, como também discutimos as informações transmitidas de modo indireto, figurativo, considerando as condições nas quais os artistas estavam inseridos, as ameaças e os desafios que o período ditatorial chileno impunha sobre a construção e a exibição das obras.

---

[45] FERRO, Marc. Film as an Agent, Product and Source of History. *Journal of Contemporary History*, vol. 18, nº. 03, 1983, p. 357–364.

[46] NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. In: *O olho da história*, Salvador, vol. 2, nº. 03, 1996 (página não identificada). Grifo nosso. Disponível em: http://oolhodahistoria.ufba.br/numero-3/. Acesso em 30/11/2018.

Apesar de os estudos de Ferro e Nova serem consistentes no que tange ao uso dos trabalhos fílmicos de uma forma mais ampla para a pesquisa histórica, é necessário, também, abordar as particularidades das vídeoartes, que embora também sejam produções fílmicas, normalmente não possuem a mesma estrutura que as obras elaboradas especificamente para os cinemas, ou a de um programa direcionado às emissoras de televisão. Como a pesquisadora Nelly Richard destacou: "El tratamiento artístico o experimental del vídeo privilegiaría [...] el valor autosignificante de sus formas o procedimientos, remitiendo la imagen a su propia aventura de experimentación material y estética"[47]. No caso dos pequenos filmes criados por Eltit e pelos outros membros do CADA seguiu-se essa linha elaborativa: os vídeos foram empregados como ferramentas de apresentação e divulgação das intervenções e experimentações artísticas por eles realizadas. Todavia, é importante ter em vista que os artistas constroem nessas obras uma autorrepresentação de suas ações de arte, uma vez que fazem seleções dos trechos, sons, imagens etc, que formarão as produções e, do mesmo modo, escolhem as cenas que não comporão as versões finais divulgadas. Assim, essas produções (assim como qualquer outro filme) não podem ser compreendidas como um registro fidedigno do real. Como destacou Joan Del Alcàzar, as vídeoartes:

> [...] son un testimonio de su tiempo, pero no son el reflejo puro y simple de ese periodo. [...] [são] herramientas de investigación [...] una forma de conocimiento y de práctica social productora de identidades y de representaciones en conflicto que a su vez contiene su propia lógica [...] el profesional de la historia realiza con su trabajo una práctica interpretativa que asume la adhesión y la crítica a los procedimientos de verificación y documentación estabelecidos por el quehacer que caracteriza y define a la gente de nuestro oficio[48].

[47] RICHARD, Nelly. Contra el pensamiento-teorema: una defensa del video-arte en Chile. In: ARAVENA, Claudia; PINTO, Iván (Orgs.). *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957 – 2017).* Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018 (versão digital, com página não numerada).
[48] DEL ALCÀZAR, Joan. *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970 – 1998)*. Santiago de Chile: DIBAN/Universitat de València, 2013, p. 42-43.

O estudo crítico se faz, portanto, essencial, ao empregar tais produções como fontes da pesquisa histórica. Entre as temáticas apresentadas por Eltit nessas vídeoartes, em suas obras literárias e em outras produções, destaca-se, como já mencionado, a análise sobre a situação das mulheres no Chile durante a ditadura de Pinochet. Dessa maneira, outro aporte importante neste trabalho se refere ao uso do conceito de *gênero* como uma categoria de análise histórica. Com base nos estudos de Joan Scott[49], compreendemos por *gênero* a organização social pautada nas diferenças atribuídas à dimensão biológica dos sujeitos. Essas diferenciações são sempre construções culturais que envolvem lutas políticas, disputas e relações de poder[50], e podem ser utilizadas para tentar legitimar situações de desigualdade entre homens e mulheres, além de procurar justificar práticas de violência ao propor caracterizações supostamente superiores a determinadas pessoas ou grupos, em relação a outros[51]. O regime pinochetista intensificou a repressão sobre as mulheres e procurou consolidar uma cultura conservadora e autoritária no país, expressa em diversas formas de relações políticas e sociais. Em seus trabalhos, Eltit denunciou as práticas de violência – física e simbólica[52]– destinadas às figuras femininas e reivindicou a ampliação dos direitos das mulheres. Os trabalhos da autora, em consonância com as reflexões de Scott, ajudam-nos a não analisarmos as construções culturais em relação à

[49] SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

[50] Ao utilizarmos a expressão "relações de poder", nos baseamos nos estudos de Michel Foucault. Para esse filósofo, o poder não está localizado apenas em uma instituição, mas se expressa por meio de todas as relações sociais e espaços. Desse modo, o Estado é um importante integrante dessas relações de força, mas não é o único a exercer o poder. Foucault destaca que "[...] o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis [...]", como, acrescentamos, as relações de gênero (e as construções socioculturais que visam caracterizar cada gênero). In.: FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p. 89-90.

[51] SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

[52] Compreendemos por violência simbólica, a partir dos trabalhos de Pierre Bourdieu, as relações de dominação e opressão que, mesmo não fazendo uso da violência física, tentam validar determinados padrões, comportamentos, tradições, ideais, etc. Por meio desse tipo de violência, o sujeito ou classe dominada muitas vezes naturaliza e reproduz inconscientemente o sistema de opressão ao qual o dominador lhe submete. Conforme destacou Bourdieu, o fundamento da violência simbólica reside "nas disposições modeladas pelas estruturas de dominação que a produzem". In.: BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, p. 54. A luta contra esse sistema de opressão passa, portanto, necessariamente pela desnaturalização dos símbolos e técnicas utilizadas para a sua legitimação e manutenção – o que Eltit procurou fazer por meio de sua produção artística.

masculinidade e à feminilidade de um modo essencializado, a-histórico. Por isso, os debates sobre *gênero* e *desigualdade de gênero* tornam-se de grande importância para a pesquisa.

Por fim, reforçamos que compreendemos a produção cultural de Eltit como responsável pela criação de uma representação artística crítica sobre o contexto político no qual estava inserida, visando questionar e enfrentar outras interpretações que tentavam legitimar a ditadura chilena. Tais batalhas de representação sobre o real também são mobilizadas como embates de memória, disputas complexas sobre como compreender e relembrar o passado. Para tratar dessas relações mais específicas entre memória e história, utilizamos trabalhos como de Michael Pollak[53] e Pierre Nora[54]. Ambos os autores ressaltaram que a memória social é sempre uma construção que envolve disputas, ideologias e visões de mundo. Ela não se constitui como um discurso neutro, mas é elaborada visando consolidar imaginários políticos, culturais, etc, sobre determinados eventos, sujeitos e grupos sociais. É tarefa do historiador desnaturalizar os discursos memorialísticos, para perceber os interesses e disputas que levaram à sua formação. Deve-se atentar aos "não-ditos", aos fatos e pessoas "esquecidas" e silenciadas[55]. Considerando que a obra de Eltit visou, entre outras coisas, divulgar leituras e análises históricas de grupos reprimidos pelas forças militares, acreditamos que ela pode nos ajudar a identificar alguns desses discursos e a rememorar de modo crítico um evento traumático como foi a ditadura pinochetista.

Após a exposição de nosso aporte teórico-metodológico, resta-nos apresentar um último elemento: a forma como essa pesquisa foi estruturada. Optamos por dividir a dissertação em três capítulos. No primeiro deles apresentamos aspectos da trajetória político-intelectual de

---

[53] POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, 1989, p. 03-15; POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992, p. 200-212.

[54] NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP, vol.1, n° 10, dezembro, 1993, p. 07 – 28.

[55] POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos.* Rio de Janeiro: vol. 2, nº 3, 1989, p. 08-09.

Diamela Eltit, desde a sua época de estudante universitária. Dessa forma, objetivamos apresentar a autora e seu percurso de forma mais ampla, tendo em vista que ela não é largamente conhecida no Brasil. Em seguida, situamos o leitor no período da ditadura militar chilena (1973–1990). Discorremos sobre o contexto político, a estrutura repressiva do regime, o projeto econômico imposto (neoliberalismo) e as suas consequências sociais. Apresentamos, também, quais foram as medidas implementadas pelo regime militar chileno direcionadas especificamente às mulheres: analisamos o perfil feminino valorizado e defendido por Pinochet em seus discursos; as técnicas de tortura empregadas por militares nesse período; algumas mudanças legislativas instituídas que atingiram diretamente os direitos das chilenas. Assim, ressaltamos os impactos da ditadura militar para a situação das mulheres e, em especial, para as vinculadas ao espectro político das esquerdas - como Eltit. Em seguida, discutimos de que modo a ditadura pinochetista afetou a situação das artes e dos artistas no país. Para isso, abordamos o estabelecimento da censura sobre as produções culturais; a perseguição política aos artistas contrários ao regime imposto; o desmantelamento da cena cultural do país nos primeiros anos após o golpe.

No segundo capítulo examinamos de modo mais direto uma das formas de atuação artística e luta política de Diamela Eltit: a criação e participação no *Colectivo Acciones de Arte*. Ressaltamos, primeiramente, como ocorreu o processo de fundação do grupo; quais os intelectuais envolvidos no processo; as influências do coletivo; os manifestos divulgados e os objetivos centrais do CADA. Depois, analisamos com mais detalhes as principais intervenções artísticas realizadas por Eltit enquanto integrava o coletivo e as denúncias à ditadura nelas presentes. Apresentamos, ainda, algumas das vídeoartes criadas por ela e por outros intelectuais do grupo que retratam tais obras.

Na parte final do capítulo dois debatemos mais especificamente sobre o trabalho *El Padre mío*, realizado pela escritora em conjunto com Lotty Rosenfeld, e que envolveu o

lançamento de um vídeo (1985) e a publicação de uma obra literária (1989), ambas marcadas por críticas sociais e políticas. Explicamos algumas características da literatura de testemunho (gênero literário no qual se enquadra a versão em livro de *El Padre mío*) e o modo como aparecem nesse trabalho. Importante destacar que optamos por analisar essa obra literária em tal capítulo por ter sido desenvolvida pela autora em parceria com outra integrante do CADA, e por fazer parte de um projeto mais amplo que envolveu também a participação do coletivo em eventos de lançamento de vídeoartes no país.

O último capítulo da dissertação possui dois objetivos centrais. O primeiro deles é apresentar os movimentos liderados por mulheres de resistência à ditadura militar chilena e ressaltar o envolvimento de Diamela Eltit em alguns destes. Destacamos a luta de sindicalistas, o surgimento de grupos clandestinos de auxílio às vítimas do regime militar, o trabalho executado por pesquisadoras em congressos acadêmicos e a organização e execução de passeatas defendendo o retorno à democracia e a ampliação dos direitos das mulheres.

O segundo objetivo do capítulo três é analisar duas obras literárias lançadas por Eltit durante a ditadura chilena (*Lumpérica* e *Por la patria*), à luz dos debates sobre gênero. Discutimos as metáforas presentes nesses livros, as denúncias realizadas pela autora e como algumas das questões apresentadas remetem a problemas que persistem nos dias atuais. Ademais, debatemos sobre algumas das performances de Eltit que também trataram da situação feminina no período ditatorial e a relação que estabeleceram com os seus livros.

CAPÍTULO 1

A trajetória de Diamela Eltit e o contexto ditatorial chileno

> *Toque de Queda, Toque de Queda, / el que no obedece será fuzilado. / [...] está prohibida la palabra "compañero", / prohibido los libros: deben ser quemados. / Grandes hogueras por las calles, / prohibida la palabra política, / prohibidas las sonrisas, / ahora todo es serio, / sólo vale el sonido de las botas, / el sonido de los tanques, / los helicópteros cubriendo todo con su ruido. / Cuatro de la tarde, nadie queda en la calle, / solamente cadáveres, solamente cadáveres / y el resto de las horas del Once de Septiembre.*[56]
>
> *Ricardo Navia*

O século XX, na América Latina, foi marcado intensamente pela imposição de regimes ditatoriais caracterizados, de maneira geral, pelo ataque aos direitos humanos, interrupção do avanço da democracia, perseguição política, censura e práticas de violência que acarretaram inúmeras vítimas[57]. O Chile não foi exceção a esse contexto. Entre setembro de 1973 até março de 1990, o país foi submetido a uma cruel ditadura que o afetou radicalmente e deixou heranças que perduram na atualidade. Nesse capítulo refletimos criticamente sobre o regime militar chileno, as suas principais bases e projetos de reestruturação do país. Destacamos, em especial, os impactos da ditadura para a situação dos(as) artistas e das mulheres nesse período. Dessa forma, objetivamos compreender o contexto em que emerge a produção cultural de Diamela Eltit, visto que as suas obras foram desenvolvidas em diálogo direto com a situação política vigente à época no Chile.

---

[56] Trechos do poema *Once de Septiembre*, do escritor chileno Ricardo Navia. A íntegra do texto pode ser lida em: NAVIA, Ricardo. Once de Septiembre. In: WYMAN, Eva Goldschmidt. *Los poetas y el general: voces de oposición en Chile bajo Augusto Pinochet (1973-1989).* Santiago: LOM Ediciones, 2002, p. 95 – 96.

[57] Para exemplificar, podemos evocar o estabelecimento das ditaduras militares no Paraguai (1954 – 1989), Brasil (1964 – 1985), Argentina (1966-1973 e 1976-1983), Uruguai (1973 – 1985), entre outras.

Considerando os pressupostos fornecidos pela História Intelectual e a História dos Intelectuais[58], entendemos que existe uma relação dialética entre texto-contexto, pois ao mesmo tempo que o artista é influenciado (direta e/ou indiretamente) pelo momento histórico em que se encontra durante a elaboração de seu trabalho, as suas produções também podem atuar como mecanismos de intervenção política e social, algo almejado por Eltit. Todavia, para aprofundar ainda mais nas obras e na trajetória da artista, realizaremos uma apresentação mais ampla sobre o seu itinerário, abarcando desde a sua formação universitária.

1.1. Apontamentos sobre a trajetória político-intelectual de Diamela Eltit

Diamela Eltit González realizou a sua formação universitária na década de 1970. Graduou-se na área de Letras, pela Pontifícia Universidade Católica do Chile (PUC – Chile) e realizou uma pós-graduação em Estudos Literários, pela Universidade do Chile (UCh)[59]. Em seu percurso universitário teve contato com estudantes, professores e artistas que influenciaram na sua formação pessoal, profissional e luta política. Em 1974, ela conheceu Raúl Zurita em uma oficina de teatro da UCh e a partir de 1975 iniciaram um relacionamento. Zurita viria a se tornar o seu marido e os dois permaneceram juntos até 1985. Ele também foi seu parceiro em diversos projetos artísticos, incluindo na fundação e na atuação no *Colectivo Acciones de Arte* (CADA). A oficina de teatro onde se conheceram era coordenada pelo poeta e artista visual Ronald Kay – uma importante influência para diversos artistas chilenos, como a própria Eltit. Kay fazia parte de um grupo de intelectuais do Departamento de Estudos Humanísticos da Universidade do Chile, que tentou proteger a liberdade de pensamento e a criação de obras de arte, opondo-se ao regime pinochetista. Em 1975, por exemplo, juntamente com a também

[58] Nas páginas 21-22, explicamos o que compreendemos por tais pressupostos teórico-metodológicos e quais autores utilizamos como referência.

[59] Informações retiradas do portal digital da *Memoria Chilena.* Para outros dados, consultar: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3353.html#cronologia. Acesso em 18/02/2018.

artista visual Catalina Parra (filha do famoso poeta Nicanor Parra), ele projetou e editou a revista *Manuscritos*[60], que ficou conhecida pela inovação estética e crítica social.

O grupo de teatro criado por Kay na UCh se chamava *Grupo Experimental de Artaud*, homenageando, como o próprio nome sugere, o escritor francês Antonin Artaud. Esse autor é conhecido por suas importantes produções e ideias, em especial, nos campos da poesia e da dramaturgia, e por sua valorização das performances corporais, além da produção de textos escritos. As atividades realizadas no grupo de Kay seguiam, segundo Diamela Eltit, tal influência artística, e a ajudaram a expandir as suas formas de trabalho, ultrapassando o suporte do livro[61]. Os encontros eram realizados em uma casa grande na Rua República, em Santiago, que havia sido comprada pela Universidade do Chile. Eltit afirma que, contudo, posteriormente o espaço deixou de ser utilizado para atividades culturais e foi apropriado pelo exército, tornando-se uma das sedes da CNI – *Central Nacional de Informaciones*, parte do serviço de inteligência e repressão da ditadura[62].

Questionada pelo pesquisador Robert Neustadt sobre os integrantes do grupo de Kay e as possíveis relações entre as atividades lá executadas e a formação do *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), a escritora afirmou:

> Raúl Zurita iba como oyente a la Universidad a los cursos a los cuales yo asistía, porque era muy amigo de Ronald Kay quien le publicó parte importante de sus poemas de esos años. Allí estaba mis compañeros Eugenia Brito y Juan Baldontín. También estaba Catalina Parra, que, en ese tiempo, era la esposa de Kay. Entonces, sí, yo creo que esa fue una primera experiencia

[60] Segundo informações divulgadas pelo portal digital do *Centro Cultural La Moneda* : "*Manuscritos*, publicación llevada a cabo por el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile en 1975, además de ser una de las primera publicaciones culturales realizadas tras el golpe de estado en 1973, es la primera propuesta 'scripto-visual' llevada a cabo desde la crítica y teoría, así como también un primer intento por documentar la escena cultural emergente. [...] Su número único, pues fue cancelada tras su primera impresión, es un documento clave a la hora de estudiar la escena artística y cultural de los años 70 y 80 en Chile". Para mais informações, consultar: http://www.ccplm.cl/sitio/especial-revistas-historicas/. Acesso em: 01/03/2018.

[61] ELTIT, Diamela, *apud.* NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 92.

[62] Idem. Abordaremos a criação da CNI e de outros órgãos de repressão governamental no próximo item desse capítulo.

> grupal – para Raúl y para mí – antes de la formación del CADA. En ese sentido, era un trabajo que nos permitia salir del soporte del libro. Pero, claro, el CADA tuvo outra forma. El Grupo Experimental de Artaud fue una propuesta de Kay, mientras el CADA era un trabajo interdisciplinario.[63]

Assim, o grupo de Kay, mesmo possuindo uma estrutura diferente do CADA, foi uma primeira oportunidade para Eltit desenvolver trabalhos artísticos em grupo. A autora participou dessas atividades até 1976. A partir de 1977, começou a trabalhar como professora, ensinando sobre literatura e língua espanhola em escolas públicas de Santiago. Sobre esse período, a escritora destacou as dificuldades de lecionar em meio a um governo ditatorial que tentava controlar os gestos, corpos e falas dos sujeitos. Ela afirmou ter havido uma militarização da vida cotidiana e do trabalho:

> [...] teníamos que cantar todos los lunes la canción nacional, con las manos cruzadas detrás de la espalda [...] en un clima en el cual nadie sabía quién era quién. Tú te juntabas en los recreos con los profesores a tomar un café y a la gente hablaba del tiempo, si hacía frío, si no hacía frío. [...] Estaban las soplonas de siempre; todo lo que decías, iba a parar a la Directora. [...] La violencia era insoportable. ¿Por qué? Porque tú estabas viendo todo eso, estabas sola frente a la sala y no podías decir una palabra. O, si decías algo, que era posible, entonces te echaban.[64]

Conforme a autora ressaltou, ocorria uma vigília sobre a atuação tanto dos docentes como dos estudantes, visando enquadrar os seus comportamentos de acordo com os princípios defendidos pelo regime militar. Não havia liberdade para debaterem sobre todas as temáticas devido ao receio de expulsão das instituições de ensino e perseguição política. Assim, a autocensura também marcou o cotidiano desses sujeitos, que passaram a controlar as suas falas e ações, e a incorporarem metáforas em seus diálogos e trabalhos. Em meados dos anos 1980,

---

[63] Ibid., p. 91-92.
[64] ELTIT, Diamela, *apud.* GALENDE, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's.)*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 212.

Eltit iniciou a sua carreira como professora universitária no Chile, passando a lecionar, entre outras instituições, na Universidade Tecnológica Metropolitana (UTEM). A artista também ministrou palestras e trabalhou como professora convidada em universidades fora de seu país, como em Columbia e Stanford, em fins dos anos 1990, ambas localizadas nos Estados Unidos[65].

Em 1979, três anos após findarem as atividades do grupo de Kay, e em paralelo ao seu trabalho como professora, Eltit ajudou a criar o já citado *Colectivo Acciones de Arte*. No segundo capítulo da dissertação apresentaremos de modo detalhado a atuação da autora no grupo, ressaltando as técnicas de experimentalismo artístico e as críticas políticas que divulgavam. Conjuntamente às atividades no coletivo, a artista também atuou como escritora. Como também informamos, os seus livros, de modo geral, trataram de temas ligados ao contexto político e social chileno, e analisam a situação de grupos que possuem um histórico de exclusão e cerceamento de seus direitos. Nos capítulos dois e três, abordaremos com mais detalhes algumas dessas produções. Já ressaltamos, porém, que é a partir dos anos 1980 que a carreira como literata[66] de Eltit começa a se desenvolver mais intensamente. *Lumpérica*, seu primeiro romance, foi lançado em 1983, e desde então segue publicando diversos livros, como: *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002), *Puño y letra* (2005), *Signos vitales* (2007) e *Impuesto a la carne* (2010). A autora também contribuiu com reportagens, entrevistas e artigos para importantes jornais e revistas. Destaca-se a sua constante colaboração para a

[65] ELTIT, Diamela (autor); MONTEIRO, Pedro; GUERRERO, Javier (Orgs.). *A máquina Pinochet e outros ensaios,* 1ª edição, São Paulo: E-galáxia, 2017, p. 106.

[66] Utilizamos a expressão "literata" visto que Diamela Eltit se apresenta como escritora, mesmo que tenha arriscado em trabalhar, também, com outros suportes artísticos. Em entrevista concedida ao jornalista Juan Chapple, afirmou: "A mí me gusta escribir, me he dedicado casi 100 por ciento [SIC], salvo la vida cotidiana, a la vida literaria: hago clases de literatura, dirijo talleres literarios, escribo. Es decir, no tengo prácticamente nada excepto eso. Es decir, mi vida se fue por ahí, para bien y para mal. Ahora - *dice, esbozando una sonrisa* - tengo la suerte de que a mí me gusta". In: ELTIT, Diamela, *apud.* CHAPPLE, Juan. Entrevista: Diamela Eltit y las errantes maquinarias del juego, *Cyber Humanitatis* – Revista da Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago, n°6, 1998. Disponível em: https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/06/vida/diamela.htm. Acesso em 29/10/2018.

famosa *Revista de Crítica Cultural*[67], dirigida pela crítica literária Nelly Richard. Nos anos 1990, a escritora ainda possuiu um breve ingresso no mundo político, de uma forma mais institucional. Eltit trabalhou durante quatro anos, de 1990 a 1994, durante o governo de Patricio Aylwin, como *Agregada Cultural*, ou Adida Cultural, no México. Sobre essa experiência, ela conta:

> Viví en México entre los años 1990-1994. Fue la primera vez que radique fuera de Chile y fue una experiencia importante. Salí después de 17 años de dictadura en el país, entonces fue liberador. Mi encuentro con México fue decisivo por su diversidad cultural, por sus paisajes y su pluralidad étnica. Tuve la suerte de conocer parte de los mas connotados intelectuales y escritores mexicanos que me acogieron muy bien y de los cuales aprendí mucho.[68]

Pode-se destacar Elena Poniatowska, Carmen Boullosa, Carlos Monsiváis, Marta Lamas e Hernán Lara Zavala como importantes intelectuais mexicanos com os quais a autora estabeleceu trocas culturais e desenvolveu relações de amizade[69]. Nesse período, ela ainda lançou quatro livros. Em três deles – *Vaca Sagrada* (1991), *Los Vigilantes* (1994) e *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994) –, os debates sobre as desigualdades de gênero e a luta pelos direitos das mulheres são as marcas centrais[70]. Em *El infarto del alma*, lançado em 1994, quando a autora regressava ao Chile, foi retomada a temática dos transtornos mentais, já abordada em *El Padre mío*. Em conjunto com a fotógrafa chilena Paz Errázuriz, Eltit visitou o *Hospital Psiquiátrico Doctor Philippe Pinel de Putaendo*, localizado em San Felipe de

[67] Essa revista circulou de maio de 1990 (apenas dois meses após o fim do governo pinochetista) até 2008. Seu foco, como o próprio nome sugere, era ligado à crítica cultural, mas por meio dela também se debatia sobre questões políticas e sociais.
[68] ELTIT, Diamela, *apud.* POSADAS, Claudia. Entrevista: un territorio de zozobra, revista digital *Espéculo*, nº 25, España, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponível em: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/eltit.html. Acesso em 01/03/2018.
[69] CHÁVEZ, Liliana. Diamela Eltit. Leer el mundo, escribir en sus márgenes. *Nexos*, Caderno: Cultura y vida cotidiana, 11/07/2015. Disponível em: https://cultura.nexos.com.mx/?p=8713. Acesso em: 01/03/2018.
[70] Por *Los Vigilantes*, a autora ganhou o seu primeiro prêmio literário – o *Premio José Nuez Martín* – conferido pela *Universidad Católica de Chile*, em conjunto com a *Fundación José Nuez Martín*, em 1995.

Aconcágua, na região de Valparaíso. As duas artistas decidiram criar uma obra que misturasse textos escritos com fotografias, apresentando alguns moradores desse hospital e contando sobre o cotidiano dos mesmos em tal espaço. Em especial, escolheram apresentar os casais que lá se formaram (incluindo casais homossexuais), destacando a presença de relações de afetividade mesmo em espaços que carregam estigmas sociais. Por meio dessa obra as autoras ainda questionaram uma concepção de "corpo militarizado", controlado, imposto durante o regime ditatorial, visto que expunham e valorizavam corpos de sujeitos em situação de marginalidade, entendidos como loucos e afastados da sociedade.

No ano de 2012, *El infarto del alma* foi adaptado ao teatro pelo diretor Luis Guenel, com o título *El otro,* e realizou uma longa turnê por várias localidades. Em 2017, por exemplo, a peça foi apresentada no *Espace Pierre Cardin*, como parte do *Festival d'Automne*, em Paris[71]. O título da peça – *O outro* – inclusive nos ajuda a identificar uma marca forte dos trabalhos de Eltit: a preocupação com a temática da *alteridade*, com o cuidado em desenvolver uma relação de empatia com o que lhe é diferente. Isso se traduz em obras que ajudam a divulgar relatos, imagens e histórias de pessoas que normalmente não aparecem nos grandes meios de comunicação – ou aparecem representadas de modo pejorativo. Além disso, destaca-se na busca pelo respeito às diversidades de pensamento, culturas, gênero e sexualidade, marcas centrais de suas obras literárias e de seus outros trabalhos de arte.

Em 1995, após seu trabalho como Adida Cultural, e ao lançar os mencionados livros, Eltit ainda foi convidada para participar como jurada do prêmio literário *Casa de las Américas*, vinculado à instituição cubana homônima. Segundo a historiadora Adriane Vidal Costa, essa instituição foi criada em 1959, e congrega uma ampla estrutura que envolve biblioteca, editora, revista, concursos e seminários, visando promover o intercâmbio cultural entre intelectuais

[71] BÉRENGER, Ondine. El otro - L'amour en asile psychiatrique, *Theatre Actu*, 06/12/2017. Disponível em: http://theatreactu.com/el-otro-lamour-asile-psychiatrique/. Acesso em 02/03/2018.

cubanos e de outros países da América Latina[72]. Foi um espaço, portanto, em que a autora teve a chance de estreitar laços com outros escritores e estabelecer contatos com artistas fora de seu país. Em 2002, a *Casa de las Americas* dedicou seu evento *Semana del Autor* à Eltit, promovendo mesas–redondas, palestras, debates e lançamento de livros, relativos ao trabalho da escritora[73].

Nos anos 2000, a autora lançou mais de dez livros, incluindo romances como *Jamás el fuego nunca* (2007), *Fuerzas especiales* (2013) e coletâneas de artigos e ensaios, como a obra *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política* (2000), em que apresentou textos da década de 1980 até reflexões mais contemporâneas. Eltit também publicou, de 2008 a 2015, colunas sobre cultura e política no semanário chileno *The Clinic*[74]. Por sua importante e diversa produção intelectual, recebeu vários prêmios e homenagens. Para citar alguns mais recentes: ela foi homenageada, em 2006, no *Coloquio Internacional de Escritores y Críticos*, promovido pela PUC–Chile, pela qualidade de sua produção literária[75]; seus livros *Lumpérica* (1983)*, El Cuarto Mundo* (1988) e *Los vigilantes* (1994) foram eleitos, em 2007, pela revista *Semana*, da Colômbia, como pertencentes às cem grandes obras lançadas na língua espanhola nos últimos 25 anos[76]; Eltit recebeu, em 2010, o *Premio Iberoamericano de Letras José Donoso*[77]; em 2014 ganhou o *Premio Altazor* pelo romance *Fuerzas especiales* (2013)[78]; seu livro *Jamás el fuego*

---

[72] COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina – O debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa*. São Paulo: Editora Alameda, 2013, p. 50-51.

[73] O evento ocorreu em Havana, de 12 a 15 de novembro de 2002. A programação completa pode ser encontrada no site *La Ventana*, portal informativo da instituição *Casa de las Américas*: http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2002/11/08/retorno-de-diamela-eltit-a-la-casa/. Acesso em 24/02/2018.

[74] Para ler algumas de suas colunas, ver: http://www.theclinic.cl/author/deltit/. Acesso em 10/03/2018.

[75] BOLÍVAR, Rubí (Org.). *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago de Chile: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2009, p. 11.

[76] Las mejores 100 novelas de la lengua española de los últimos 25 años. *Semana*. 24/03/2007. Disponível em: http://www.semana.com/cultura/articulo/las-mejores-100-novelas-lengua-espanola-ultimos-25-anos/84192-3 Acesso em 01/03/2018.

[77] ZÚÑIGA, Cristián. Diamela Eltit gana Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, *Diario UChile*, 11/08/2010. Disponível em: http://radio.uchile.cl/2010/08/11/diamela-eltit-gana-premio-iberoamericano-de-letras-jose-donoso/. Acesso em 01/03/2018.

[78] Reportagem no site da UTEM - *Universidad Tecnológica Metropolitana*, destaca o prêmio recebido por Eltit. In: Académica Diamela Eltit gana Premio Altazor, *UTEM – al Día*, 17/06/2014. Disponível em: https://aldia.utem.cl/academica-diamela-eltit-gana-premio-altazor/. Acesso em 02/03/2018.

nunca (2007) foi um dos escolhidos pelo jornal *El País*, da Espanha, em 2016, como um dos melhores romances publicados em espanhol nos últimos vinte e cinco anos[79]; pela obra *Réplicas – Escritos sobre literatura, arte y política* (2016), foi agraciada com o *Premio Municipal de Literatura de Santiago*, em 2017, na categoria "Ensaio"[80]; em 2018, como citamos anteriormente, ela ganhou o importante *Premio Nacional de Literatura de Chile*[81]. O reconhecimento se estende para o seu trabalho como professora e pesquisadora, inclusive pelos cursos, palestras e aulas ministradas fora do Chile. Em 2014, por exemplo, foi nomeada para a *Cátedra Simón Bolívar* no Centro de Estudos Latino-americanos da Universidade de Cambridge[82].

Os livros de Eltit receberam traduções para vários idiomas como o inglês, francês, grego e italiano. Em português, porém, foram lançadas apenas duas obras, ambas em 2017. A primeira foi *Jamais o fogo nunca*, tradução de *Jamás el fuego nunca*, realizada pelo escritor Julián Fuks, e publicada pela editora belo-horizontina Relicário. O lançamento ocorreu na 15ª Festa Literária Internacional de Paraty, a FLIP, em que Diamela Eltit foi uma das escritoras convidadas para participar de uma mesa-redonda em que falou sobre as relações entre política, feminismo e literatura. O segundo livro, intitulado *A máquina Pinochet*, foi publicado em formato E-book, pela editora E-galáxia, e se trata de uma reunião de ensaios e artigos da autora, pela primeira vez traduzidos para o português por Pedro Monteiro, professor de Literatura da Universidade de Princeton. A vinda de Eltit à FLIP e o lançamento de tais livros foram oportunidades para tornar o seu trabalho mais (re)conhecido no Brasil, porém, ela ainda permanece sendo pouco

[79] A lista completa pode ser encontrada em: 25 años en cien libros, Babelia – encuesta, *El país*, 28/10/2016. In: https://elpais.com/cultura/2016/10/28/babelia/1477661801_804300.html. Acesso em 02/03/2018.
[80] Ganadores Premios Municipales de Literatura 2017, *El Mostrador*, caderno de Cultura, 15/12/2017. In: http://www.elmostrador.cl/cultura/2017/12/15/ganadores-premios-municipales-de-literatura-2017/. Acesso em 02/03/2018.
[81] Diamela Eltit gana el Premio Nacional de Literatura 2018 en el año de la Revolución Feminista, *El Mostrador*, caderno de Cultura, 28/09/2018. In: http://www.elmostrador.cl/cultura/2018/09/28/diamela-eltit-gana-el-premio-nacional-de-literatura-2018-el-ano-de-la-revolucion-feminista/. Acesso em 20/10/2018.
[82] ELTIT, Diamela (autor); MONTEIRO, Pedro; GUERRERO, Javier (Orgs.). *A máquina Pinochet e outros ensaios.* São Paulo: E-galáxia, 2017, p. 106.

lida e pesquisada no país, o que nos incentiva a estudar e a divulgar a sua produção artística e a sua luta política. Para realizar essa análise tendo como foco central, no caso dessa dissertação, a obra e o compromisso político de Eltit durante o regime ponochetista, apresentaremos agora alguns aspectos centrais desse período crítico da história chilena.

1.2. As bases gerais da ditadura pinochetista

Em 11 de setembro de 1973, ocorreu um golpe de Estado no Chile, que pôs fim ao governo de Salvador Allende, e ao seu projeto de transição democrática ao regime socialista no país – a famosa *via chilena ao socialismo*[83]. Encabeçado pelas Forças Militares, tal golpe colocou no poder uma Junta Militar composta pelos generais Augusto Pinochet (Exército), Gustavo Leigh (Força Aérea), César Mendoza Durán (Diretor *Carabinero*[84]), e pelo almirante José Toríbio Merino (Força Marítima), dando início a uma violenta ditadura.

Após a destituição de Allende como presidente do país, a Junta impôs diversos Decretos-Lei[85], sendo que o primeiro, anunciado no próprio dia do golpe, garantia a Augusto Pinochet a presidência da Junta de Governo, cargo que inicialmente seria rotativo. Em junho de 1974, Pinochet assumiu o posto de "Chefe Supremo da Nação", - responsável por deter, com

[83] Como nos mostram trabalhos como de Alberto Aggio (1993) e de Tomás Moulian (2005), a Unidade Popular (coalizão de partidos e grupos políticos que Salvador Allende fazia parte quando eleito, em 1970, para a presidência chilena - composta principalmente pelo Partido Socialista (PS), Partido Comunista (PCCh), o Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU), a Ação Popular Independente (API), o Partido Radical (PR), e o Partido Social-Democrata (PSD) -) propunha a instauração de um sistema socialista no Chile, capaz de superar o atraso econômico do país e de melhorar as condições de vida do povo chileno. O modo ideal para se alcançar tais avanços consistiria em operar, gradualmente, mudanças econômicas e sociais (como estatização de empresas, estimular a participação da classe trabalhadora no poder etc.) com o objetivo de se chegar ao socialismo, mas sem romper com o sistema democrático. Essa proposta de transição pacífica, dentro dos trâmites legais vigentes, ficou conhecida como a *via chilena ao socialismo*. Para mais informações, consultar: AGGIO, Alberto. *Democracia e socialismo: a experiência chilena.* São Paulo: Ed. Unesp, 1993, p. 15-20; MOULIAN, Tomás. La vía chilena al socialismo: itinerários de la crisis de los discursos estratégicos de la Unidad Popular. In: VALLEJOS, Julio Pinto (org.) *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM ediciones, 2005, p. 35 – 36.

[84] Os *Carabineros* funcionam como uma força policial que possui um comando nacional.

[85] Os Decretos-Lei são, segundo o cientista político Heraldo Muñoz: "normas jurídicas impostas por um regime *de facto*, tendo a força de uma lei decretada pelo Legislativo". In: MUÑOZ, Heraldo. *A sombra do ditador: memórias políticas do Chile sob Pinochet.* Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 79.

exclusividade, o Poder Executivo, reduzindo a Junta a um setor legislativo do governo - através do Decreto-Lei 527. Este posto seria futuramente substituído pelo de Presidente da República, em dezembro de 1974, por meio de outro decreto de número 804.[86]

Segundo a historiadora Loreto Rebolledo González, durante o seu comando, Pinochet instituiu um sistema de governo claramente autoritário, marcado pela proibição da atuação de partidos políticos (até 1987, com exceção do Partido Comunista, que permaneceu na ilegalidade até o fim da ditadura), restrição da liberdade de expressão, dissolução do Congresso Nacional, destituição de senadores e deputados e execução de práticas de tortura, desaparecimentos e assassinatos contra os sujeitos vistos como inimigos do novo comando nacional[87]. No dia do golpe, o Palácio La Moneda foi bombardeado (sede presidencial onde se encontrava Allende), civis que resistiam ao estabelecimento da ditadura foram atacados, e a Junta impôs toques de recolher[88], impedindo a livre circulação dos transeuntes, dentre outras ações marcadamente antidemocráticas, criando um clima de terror que perduraria nos próximos dezessete anos no país.

Como ressaltou Fabiana de Souza Fredrigo, para justificar a instauração desse regime a Junta Militar acusou o governo da UP de ter levado o Chile ao caos, a uma desordem econômica, política e moral. Assim, apresentavam o novo governo como responsável por "salvar a nação" e, após a suposta restauração da ordem, o comando do país seria entregue aos representantes civis. Contudo, essa perspectiva *restauradora* foi logo substituída pela *refundacional*, levando

---

[86] Ibid, p. 79 - 81.
[87] REBOLLEDO GONZÁLEZ, Loreto. Vivir con miedo, morir en el terror: Chile (1973-1990). *Ecuador Debates,* Quito, dezembro de 2003, p. 91-104.
[88] "Toques de queda" ou "Toques de recolher" referem-se aos decretos (ou "Bandos") impostos durante a ditadura militar chilena que restringiam os horários em que os sujeitos poderiam circular pelas ruas das cidades (tanto a pé, quanto por meio de seus carros e/ou com outros veículos automotores), além de trazerem outras determinações, como sobre o número máximo de sujeitos que poderiam compor alguma reunião familiar, mesmo em domicílios. Deve-se esclarecer que não foi um decreto único, mas vários "Bandos" de validade temporária, impostos ao longo dos 17 anos de ditadura, cuja restrição dos horários era variada. Em momentos de crise, ou de menor estabilidade do regime, o período do "toque de queda" se acentuava. No arquivo digital do *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* encontra-se disponível para consulta os documentos apresentados pelo governo pinochetista com esses dados: http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/67671;isad. Acesso em 18/03/2019.

não apenas a manutenção dos militares no poder, como também a reestruturação profunda de diversos aspectos do Chile[89], sobre os quais debateremos ao longo desse capítulo.

Em outubro de 1973, a Junta Militar ainda divulgou o *Libro blanco del cambio de gobierno de Chile*, como uma ferramenta de justificação do golpe. A obra apresentava um suposto "Plano Zeta" ou "Plan Z", que teria sido criado pela UP para dar um autogolpe de Estado e instaurar um regime ditatorial. O livro exibia uma série de documentos atribuídos a Allende, descrevendo com detalhes toda a preparação do "plano" e destacava, inclusive, que o presidente contaria com a ajuda de estrangeiros, especialmente de cubanos, nesse processo. Essa obra forjada foi empregada, portanto, como uma estratégia de convencimento popular sobre a necessidade dos militares assumirem o comando do país, tendo sido impressa em grande tiragem, e amplamente divulgada pelo regime golpista.[90]

A divulgação do falso "Plan Z" estava, ainda, inserida em uma política mais complexa que amparou a ditadura chilena – a *Doutrina de Segurança Nacional* (DSN). Tal doutrina surgiu durante a Guerra Fria (1945-1991), vinculada ao bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos[91], e defendia a necessidade de se combater o comunismo, caracterizando-o como o inimigo a ser extirpado. Por meio dessa doutrina, defendia-se que as Forças Militares deveriam transcender o seu campo de atuação específico, e passar a agir de modo mais intenso no

---

[89] FREDRIGO, Fabiana de Souza. *Ditadura e resistência no Chile: da democracia desejada à transição possível (1973-1989)*, Franca: UNESP, 1998, p. 24-25.

[90] O documento está disponível para consulta na íntegra no portal digital da Biblioteca Nacional do Chile, em: https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/20157/1/Libro_Blanco_del_cambio_de_Gobierno_en_Chile.pdf&origen=HPolitica. Acesso em 18/03/2019. Para outras informações, consultar: DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 95.

[91] Lembremos que os Estados Unidos apoiaram o golpe militar no Chile, fornecendo auxílio político, financeiro e armamentício, objetivando impedir o aprofundamento de políticas que pudessem levar o país a um regime socialista (ou comunista), e ansiando por expandir a área de influência norte-americana (em termos ideológicos, comerciais, etc.). Um interessante estudo sobre o papel dos EUA no golpe militar chileno pode ser encontrado em: MONIZ BANDEIRA, Luiz Aberto. *Fórmula para o caos: a derrubada de Salvador Allende (1970-1973).* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

conjunto das sociedades para "libertá-las do perigo vermelho"[92]. No caso chileno, a DSN esteve associada principalmente ao combate ao marxismo, linha ideológica defendida por Salvador Allende, e descrito diversas vezes pelas FA's do país, como um "câncer" que corrói a nação[93]. Dessa forma, buscava-se legitimar as ações militares repressoras no Chile, e a exclusão de tudo aquilo que referenciasse positivamente o governo da Unidade Popular.

A historiadora Verónica Valdivia de Zárate defende que essa atuação das Forças Armadas esteve, porém, centrada principalmente na figura de Augusto Pinochet, em quem se concentrou gradativamente o poder Executivo, dotando a ditadura chilena de um caráter personalista[94], chamado por ela de *Pinochetismo* - termo que empregamos nessa pesquisa. Esse caráter personalista também está associado, segundo a pesquisadora, às novas bases fundacionais do Estado, defendidas pelo general:

> [...] o personalismo da ditadura chilena, definido como Pinochetismo, tem relação com o caráter projetual do regime, o qual deu lugar a uma refundação total do país, identificada como uma "guerra social", ou seja, uma guerra contra o marxismo que seria travada fundamentalmente nas frentes econômicas, sociais e políticas, e que devia dar lugar a uma nova estratégia de desenvolvimento e a um novo sistema de crenças e valores na população chilena. Tal disposição refundacional requeria um projeto global, assunto sobre o qual se conseguiu entrar em consenso no fim dos cinco primeiros anos de ditadura e que era uma **mescla entre o neoliberalismo, o autoritarismo e a doutrina de seguridade social**.[95]

Em relação ao cunho autoritário desse regime, deve-se destacar que, desde os primeiros dias da ditadura, foi imposto um truculento aparato repressivo no país. A "Caravana da Morte",

---

[92] VALDIVIA DE ZÁRATE, Verónica. Todos juntos seremos la historia: venceremos. Unidad Popular y Fuerzas Armadas. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Org.). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005, p. 177-178; DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 90-91.

[93] Idem.

[94] Diferentemente do que ocorreu em outros países, como no Brasil, em que houve uma rotatividade no comando do país durante a ditadura militar, entre 1964-1985.

[95] VALDIVIA DE ZÁRATE, Verónica. Pinochetismo e guerra social no Chile. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 123. Grifo nosso.

por exemplo, foi um marcante evento em que essa violência se mostrou de forma explícita. Em fins de setembro de 1973 e durante o mês de outubro desse mesmo ano, partiu uma comitiva militar liderada pelo general Sergio Arellano Stark, sob as ordens de Augusto Pinochet, destinada a percorrer diversas cidades do Chile e a acelerar o processo de julgamento de sujeitos presos após o golpe de Estado, acusados de realizarem "atividades subversivas". Na prática, presos políticos foram severamente torturados e, em seguida, assassinados, sem direito a julgamento e a defesa. Estima-se que entre 70 a 120 pessoas foram mortas nessa operação. A ação militar deixava claro, assim, o clima de terror imposto no país e o caráter repressivo da ditadura pinochetista.[96]

Após o golpe, também foi elaborado pela ditadura um sistema de segurança que seria responsável por garantir a manutenção do novo regime e a repressão de seus opositores. Um dos primeiros órgãos criados com essa função foi a *Secretaria Nacional de Detenidos* (SENDET), encarregado de instituir as normas de interrogatório direcionadas às "pessoas suspeitas", avaliar o "grau de perigo" das mesmas, e de manter vínculos e intercambiar informações com os serviços de inteligência das Forças Armadas[97]. Esse órgão, porém, não foi considerado suficientemente eficiente por Pinochet, sendo substituído por outro mais independente, com recursos próprios, subordinado diretamente ao governo e responsável por coordenar de modo mais intenso o aparato repressivo no Chile: a *Dirección de Inteligencia Nacional* (DINA), oficializada por meio do Decreto-Lei 521, promulgado em 1974.[98]

---

[96] A jornalista Patricia Verdugo realizou uma importante investigação sobre esse evento, lançando em 1988 uma obra intitulada *Los Zarpazos del Puma* (Puma referenciava os helicópteros utilizados pela comitiva militar nessa "missão") publicada no Brasil com o título "A Caravana da Morte". Esse livro foi uma das principais bases documentais utilizadas na década de 1990 pela Justiça chilena para a instauração de um processo contra os sujeitos envolvidos nesse massacre. Para mais informações, ver: VERDUGO, Patricia. *A Caravana da Morte.* Rio de Janeiro: Revan, 2001; REBOLLEDO GONZÁLEZ, Loreto. Vivir con miedo, morir en el terror: Chile (1973-1990). *Ecuador Debates,* Quito, dezembro de 2003, p. 96; DEL ALCÀZAR, Joan. *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970 – 1998).* Santiago: DIBAN/Universitat de València, 2013, p. 136.

[97] ROJAS, María Eugenia. *La represión política en Chile: los hechos.* Madrid: IEPALA Editorial, 1988, p. 28; BRANDÃO, Priscila. *O sistema de inteligência chileno no governo Pinochet.* Varia História, Belo Horizonte, vol. 23, nº 38, Jul/Dez 2007, p. 403.

[98] ROJAS, 1988, p. 29; BRANDÃO, 2007, p. 404.

Chefiada pelo coronel Manuel Contreras, a DINA dispôs de vários locais de detenção e tortura, como: a *Academia de Guerra de la Fuerza Armada* (AGA), lugar originalmente destinado para a preparação de profissionais da Força Aérea e que foi transformado em centro de repressão, entre setembro de 1973 e 1975. Os principais torturados no recinto foram militantes do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR) e do *Partido Comunista* (PCCh), e oficiais que se opuseram ao golpe, como o general Alberto Bachelet e o capitão Raúl Vergara[99]; *Londres 38*, imóvel localizado no centro de Santiago, próximo da *Iglesia de San Francisco*, e que anteriormente abrigava uma das sedes do Partido Socialista, tendo sido usurpado pela DINA e convertido em espaço de interrogatórios, torturas e assassinatos[100]; *Isla Dawson*, situada ao sul do Chile, para onde foram levados principalmente dirigentes da UP, submetidos a trabalhos forçados, isolamento, entre outras práticas de violência e desaparecimento[101]; *Tejas Verdes*, localizado a aproximadamente 120 quilômetros de Santiago, na *Avenida El Arrayán* (s/n) - província de San Antonio, também transformado em parte da infraestrutura de repressão da DINA[102]; *Estadio Nacional* e *Estadio Chile*, dois grandes centros esportivos chilenos que foram utilizados como campos de aprisionamento, tortura e assassinatos, para onde foram levados milhares de chilenos[103]; *Villa Grimaldi*, um dos maiores centros de detenção, onde estima-se que mais de 4.500 chilenos foram vítimas de violações massivas de direitos humanos empreendidas pela ditadura[104].

---

[99] DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 142.

[100] ROJAS, María Eugenia. *La represión política en Chile: los hechos.* Madrid: IEPALA Editorial, 1988, p. 31; Londres 38, espacio de memorias. *Historia: Dirección de Inteligencia Nacional (DINA).* Disponível em: http://www.londres38.cl/1937/w3-propertyvalue-35249.html. Acesso em 21/03/2019.

[101] ROJAS, María Eugenia. *La represión política en Chile: los hechos.* Madrid: IEPALA Editorial, 1988, p. 45.

[102] Ibid, p. 47; Memoria Viva. Archivo digital de las Violaciones a los Derechos Humanos por la Dictadura Militar en Chile (1973-1990). *Regimiento Nº 2 de Ingenieros - "Tejas Verdes"*. Disponível em: http://www.memoriaviva.com/Centros/05Region/tejas_verdes.htm. Acesso em 21/03/2019.

[103] ROJAS, María Eugenia. *La represión política en Chile: los hechos.* Madrid: IEPALA Editorial, 1988, p. 40 e p. 48.

[104] Villa Grimaldi - Historia. *Villa Grimaldi - Corporación Parque por la Paz*. In: https://villagrimaldi.cl/. Acesso em: 21/03/2019.

A atuação da DINA não ficou limitada ao Chile, ajudando a reprimir possíveis ameaças ao regime pinochetista em plano internacional. O cientista político Heraldo Muñoz destacou que em 1974 o ex-general do Exército Carlos Prats foi assassinado em Buenos Aires, por meio da implantação de uma bomba em seu carro. Prats era um conhecido defensor da legalidade e crítico à ditadura chilena, sendo visto pela DINA como uma ameaça a ser eliminada[105]. Priscila Brandão ainda menciona a tentativa de assassinato do ex-vice-presidente chileno Bernardo Leighton, em 1975, na Itália. Leighton foi outra importante figura opositora a Pinochet perseguido por tal aparato repressivo[106]. Além desses dois casos, um terceiro a ser mencionado, e que talvez seja o que gerou maior impacto, refere-se ao assassinato de Orlando Letelier, nos Estados Unidos, no ano de 1976. Letelier havia ocupado o posto de Ministro dos Negócios Exteriores durante o governo da UP, e foi morto em Washington. Brandão deu um destaque a esse crime:

> O assassinato do general Letelier em 1976 marcaria o ápice do poder desses "exterminadores", mas também o início de sua queda. Ao confirmar a relação existente entre esse assassinato e a DINA, o governo norte-americano passou a pressionar o general Pinochet a extingui-la e a restaurar o Estado de Direito. Somada às críticas internas de importantes setores de dentro do governo e das Forças Armadas, já desconfortáveis com o poder assumido por Contreras, a pressão norte-americana produziu efeitos[107].

Embora os EUA tenham apoiado o golpe militar no Chile, consideravam uma ameaça a sua soberania nacional o assassinato sob o comando de dirigentes de outra nação. Como a historiadora analisou, a junção das críticas e pressões nacionais e internacionais culminou com o fim da DINA e a sua substituição pela *Central Nacional de Informaciones*, a CNI, por meio

[105] MUÑOZ, Heraldo. *A sombra do ditador: memórias políticas do Chile sob Pinochet.* Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 79.
[106] BRANDÃO, Priscila. O sistema de inteligência chileno no governo Pinochet. *Varia História*, Belo Horizonte, vol. 23, nº 38, Jul/Dez 2007, p. 405.
[107] Ibid, p. 407.

do Decreto-Lei 1.878, em 13 de agosto de 1977[108]. De modo geral, esse órgão ficou incumbido de atividades semelhantes à da DINA, mas precisou selecionar de modo mais criterioso os sujeitos a serem perseguidos e manteve a sua atuação centrada principalmente em planos nacionais. A CNI apenas foi extinta em 22 de fevereiro de 1990, pouco tempo antes do fim oficial da ditadura chilena, ocorrido em 11 de março de 1990, quando Patricio Aylwin assumiu a presidência do país.[109]

Ao apresentarmos o sistema de repressão da ditadura chilena não podemos deixar de mencionar também, mesmo que brevemente, que ele estava inserido dentro da chamada *Operação Condor*. Essa operação consistiu em uma aliança estabelecida entre os países da América do Sul submetidos a governos ditatoriais entre as décadas de 1960 a 1980 – como o próprio Chile, o Brasil, a Argentina, o Paraguai e o Uruguai –, visando uma colaboração internacional para promover a eliminação dos inimigos desses regimes e coibir o avanço das esquerdas nessas localidades. Também conhecida como o "Mercosul do terror", essa operação foi idealizada por Manuel Contreras, o dirigente da DINA, e se converteu em um importante instrumento de intercâmbio de informações e auxílio militar entre governantes das mencionadas ditaduras.[110]

Como se nota, o autoritarismo, as práticas de perseguição política e ataques aos direitos humanos foram centrais durante o regime pinochetista, mesmo após a dissolução da DINA e sua transformação na CNI. María Eugenia Rojas destaca dois impactantes casos de violência ocorridos em fins da década de 1980 para exemplificar como o terror marcou todos os anos da ditadura chilena:

---

[108] Ibid, p. 408.
[109] Ibid, p. 410.
[110] QUADRAT, Samanta Viz. Operação Condor: o "Mercosul" do terror. *Estudos Ibero-Americanos*, PUC-RS, Vol. XXVIII, nº 01, junho de 2002, p. 167-182.

> La quema intencionada de dos jóvenes, uno de los cuales murió dos días más tarde a consecuencia de las quemaduras producidas por el fuego, par parte de luna patrulla militar, el 2 de julio de 1986, en un episodio que horrorizó al mundo, y el asesinato en menos de diecisiete horas de doce opositores en una verdadera cacería desencadenada por la CNI entre el 15 y el 16 de junio de 1987, muestran, por otra parte, la acción abierta de fuerzas regulares lanzadas a la represión.[111]

O "Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura"[112], apresentado durante o governo da ex-presidente chilena Michelle Bachelet em 2010, destaca que são:

> [...] más de 40 mil los casos reconocidos por esta Comisión y sus predecesoras, incluyendo detenidos desaparecidos, ejecutados políticos, víctimas de violencia política, torturados y presos políticos durante los 17 años de la dictadura. Esta realidad reafirma que el país sufrió entre 1973 y 1990 una política de Estado en materia de violaciones de derechos humanos.[113]

Essa política de Estado ainda levou, como nos mostrou o trabalho de Raphael Coelho Neto, a um fenômeno massivo de exílio chileno, sem precedentes na história desse país, impactando de modo significativo a vida de milhares de sujeitos. Esse impacto foi estendido, inclusive, para latino-americanos que haviam se abrigado no Chile, ansiando pela experiência socialista-democrática de Allende, e fugindo de outros regimes ditatoriais, como foi o caso de brasileiros, após o golpe de 1964.[114] Deve-se destacar que a experiência exílica não envolve apenas uma simples mudança geográfica. O exilado muitas vezes tem que aprender a viver distante de sua família e amigos, se inserir em uma nova cultura, aprender a compartilhar de

---

[111] ROJAS, María Eugenia. *La represión política en Chile: los hechos*. Madrid: IEPALA Editorial, 1988, p.15.
[112] "La Comisión fue establecida por la Presidenta Michelle Bachelet Jeria mediante el Decreto Supremo Nº 43, publicado con fecha 13 de febrero de 2010. Su sesión constitutiva fue el 17 de febrero de 2010". In: Instituto Nacional de Derechos Humanos, *Informe de la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura*, p. 07. Disponível em: http://www.indh.cl/wp-content/uploads/2011/10/Informe2011.pdf. Acesso em 26/03/2019.
[113] Ibid, p. 51.
[114] COELHO NETO, Raphael. *Exílio, intelectuais, literatura e resistência política nas revistas Literatura Chilena e Araucaria de Chile (1977-1989).* Rio de Janeiro: Multifoco, 2017, p. 69-77.

novos hábitos. A impossibilidade de voltar para a sua casa, de agir politicamente no seu próprio país, ou simplesmente de estar próximo de quem deseja, são situações que demonstram como a experiência exílica é extremamente complexa, tendo sido definida por Edward Said como uma "condição criada para negar a dignidade – e a identidade às pessoas"[115]. Dessa forma, pode-se compreender o exílio como uma outra forma de violência consequente da ditadura chilena.

Em conjunto com a imposição de todo o descrito aparato repressivo, Verónica Valdivia ressalta a presença de outras duas bases ideológicas essenciais que fundamentaram as ações do regime pinochetista: o neoliberalismo e o gremialismo. Segundo a historiadora, o gremialismo refere-se a uma corrente de pensamento surgida na Universidade Católica do Chile durante a década de 1960, concebida, principalmente, por Jaime Guzmán. Tal ideologia era, ao mesmo tempo, contrária ao modelo liberal e ao comunismo, apresentava-se como uma "nova direita moderada" e via de modo negativo o alto grau de politização que marcava a sociedade chilena, em especial quando vinculada ao espectro político das esquerdas. Considerava de grande importância - como o próprio nome do movimento sugere -, a valorização de instituições gremiais e outros estamentos intermediários da sociedade, mas destacando que estes não deveriam sofrer a influência de partidos políticos. Assim, distanciava-se, por exemplo, da direita tradicional que atuava anteriormente por meio de partidos como o PN - *Partido Nacional*. Possuía, ainda, uma concepção conservadora sobre o mundo social, de matriz religiosa católica, e ansiavam para que o Estado possuísse alto grau autoritário na sociedade, limitando a atuação de grupos considerados por eles como subversivos. Os gremialistas fizeram ampla oposição ao governo de Salvador Allende e apoiaram a ditadura de Augusto Pinochet, convertendo-se em um dos movimentos importantes para a estruturação e a manutenção desse regime (apesar de possuírem divergências em relação ao modelo econômico neoliberal por ele

[115] SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 48.

adotado)[116]. Entendiam o comunismo como o principal inimigo a ser combatido, então, acreditavam que era de grande validade o governo pinochetista[117].

A proposta dos gremialistas, referente à valorização dos estamentos intermediários da sociedade, foi ao encontro dos anseios do regime militar em conquistar maior apoio popular. Como destacado por Verónica Valdivia, a relação estabelecida por Pinochet com o povo não se limitou às práticas de repressão. Também havia a compreensão de que precisaria cativar membros desse setor, visto que poderia se constituir como agente legitimador do regime. Ansiava-se por "desesquerdizar" o mundo popular, em livrá-lo da cultura marxista[118]. Nesse sentido, pode-se citar as diversas secretarias criadas (ou que tiveram a sua estrutura reformulada) durante o governo ditatorial, como a *Secretaría Nacional de la Juventud* (SNJ) e a *Secretaría Nacional de la Mujer* (SNM)[119]. Ambas foram mobilizadas para tentar cativar as mulheres e os jovens em prol da ditadura, fazendo uso de um discurso conservador, patriarcal e antimarxista.

O neoliberalismo, outra base prioritária da ditadura pinochetista, já foi a opção que norteou, principalmente a partir de 1975, a estrutura econômica imposta no país e trouxe

---

[116] Jaime Guzmán, inclusive, ocupou um papel de destaque durante a ditadura chilena, sendo ele um dos responsáveis pela escrita da *Declaración De Princípios Del Gobierno De Chile*, lançado em 11 de março de 1974 - documento responsável por definir a identidade da Junta de Governo que assumia o comando do país naquele contexto – e pelo desenvolvimento da Constituição de 1980, imposta durante a ditadura, e sobre a qual entraremos em maiores detalhes posteriormente.

[117] VALDIVIA DE ZÁRATE, Verónica. *Nacionales y Gremialistas: el "parto" de la nueva derecha política chilena (1964-1973).* Santiago: LOM Ediciones, 2008, p. 123-126.

[118] VALDIVIA DE ZÁRATE, Verónica. "¡Estamos en guerra, señores!". El régimen militar de Pinochet y el "pueblo", 1973-1980. *Revista Historia*, nº 43, vol. I, janeiro-junho, 2010, p. 163.

[119] No item 1.3 desse capítulo, ao abordarmos as políticas para às mulheres da ditadura chilena, explicaremos com mais detalhes o funcionamento da SNM. Em relação à SNJ, Verónica Valdivia destaca como ela foi empregada objetivando a despolitização dos jovens e, em especial, ansiando por distanciá-los das organizações de esquerda. Defendiam que a juventude havia sido corrompida pelo governo da UP: "La creación de la Secretaría Nacional de la Juventud fue anunciada a fines de octubre de 1973 por el coronel Pedro Ewing, quien reiteró los anhelos del 11 de septiembre, reafirmados en el discurso de Pinochet de un mes después, señalando que 'el Gobierno desea gobernar con la juventud, dándole a su participación un lugar relevante'. Dicha decisión era producto de lo señalado más arriba, esto es, que la politización generada 'por un gobierno inmoral' había provocado una fuerte 'rebeldía juvenil', de modo que la lucha realizada por los jóvenes había sido por lo más esencial de su futuro y de la patria. Por ello, la Junta consideraba como uno de sus propósitos más importantes 'la de abrir amplios y renovados horizontes para todos los jóvenes de esta tierra'. No se trataba, enfatizó Ewing, de hacer un gobierno para la juventud, sino con la juventude". In: VALDIVIA DE ZÁRATE, Verónica (Org.). *Su revolución contra nuestra revolución. Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet*. Santiago: LOM Ediciones, 2006, p. 71.

impactos em diversos aspectos da vida dos chilenos. Esse modelo foi levado ao Chile principalmente pelos chamados *Chicago Boys*, um grupo de jovens formados na Universidade de Chicago, influenciados pelas propostas de economistas como Milton Friedman, e que defendiam um "tratamento de choque" para alterar o sistema econômico do país. Essas mudanças passariam pelo "enxugamento" do Estado, cortes de gastos públicos, políticas de privatizações e o fim de medidas de assistência social[120]. Segundo o economista Ricardo Ffrench-Davis, algumas das ações empreendidas pela ditadura chilena com esses propósitos foram:

> [...] eliminación de los controles de precios; apertura indiscriminada de las importaciones; liberalización del mercado financiero, tanto en términos del acceso de nuevas instituciones como de las tasas de interés y de la asignación del crédito, seguida a fines de la década de una amplia liberalización de los flujos internacionales de capitales; reducción del tamaño del sector público y restricciones del accionar de empresas del sector; devolución a sus antiguos propietarios de empresas y tierras expropiadas; privatización de empresas públicas tradicionales; supresión de la mayoría de los derechos sindicales existentes al inicio del régimen; y una reforma tributaria que junto con eliminar algunas distorsiones (p. ej., los efectos en cascada del impuesto a las ventas, al reemplazarlo por el impuesto al valor agregado), redujo fuertemente la participación de los tributos directos y de mayor progresividad. El papel tradicional del Estado como empresario, promotor de la inversión y la industrialización, debía reducirse en el más breve plazo posible para que estos procesos resultaran exclusivamente de las decisiones tomadas por los agentes privados en mercados liberados y abiertos al exterior.[121]

Essas medidas foram apresentadas, de modo sistematizado, no chamado *"El Ladrillo",* documento divulgado pelo regime militar chileno que apresentava as bases econômicas nas quais se fundamentava[122]. Como apontado por Ffrench-Davis, e outros pesquisadores como

[120] FFRENCH-DAVIS, Ricardo. Chile, entre el neoliberalismo y el crecimiento con equidad. *Nueva Sociedad*, nº 183, Enero y Febrero, 2003, p. 70-90.
[121] Ibid, p. 71.
[122] "*El Ladrillo*" terminou de ser editado poucos dias antes do golpe de Estado no Chile, e pode ser consultado em: https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160812/asocfile/20160812124819/libro_elladrillo_cep.pdf. Acesso em 26/03/2019.

José Del Pozo Artigas[123], Verónica Valdivia[124] e Loreto Rebolledo González[125], o governo ditatorial reduziu, de imediato, em torno de 20% dos gastos públicos; os sistemas de empréstimo e financiamentos de moradias foram extintos; diversos bancos e empresas que haviam sido estatizados durante o governo Allende foram privatizados. Del Pozo Artigas afirma que no começo da década de 1980, entregou-se aos grandes grupos econômicos (como o grupo Vial e o grupo Cruzat) as empresas de telecomunicação (Entel), de eletricidade (Endesa), de siderurgia (Compañía de Aceros del Pacífico, a CAP) e a petroquímica (Soquimich). Esse processo levou a concentração de riquezas nas mãos do grande capital, a gestão de uma economia oligopolizada, marcada por práticas de conluio de preços[126].

Em 1979 foi ainda apresentado pelo regime pinochetista o *Plan Laboral*, idealizado por José Piñera, ministro do trabalho no Chile durante os anos de 1979 a 1981, e que determinava a imposição de uma nova Legislação Trabalhista no país. Essa legislação representou um corte abrupto de direitos sociais, facilitou a demissão de funcionários sem que os contratantes precisassem arcar com encargos trabalhistas, bastando alegar "necessidades da empresa"[127]. Ademais, foram determinadas regras que dificultavam as ações reivindicativas dos trabalhadores, por exemplo, ao estipular que os contratos de serviços passariam a depender principalmente de acordos entre empregados e patrões[128], forças claramente desiguais nessa equação. Em relação à aposentadoria, novamente a grande parte dos chilenos foi prejudicada, visto que o regime implantou uma reforma previdenciária que transformou o sistema de

[123] DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 30-36.
[124] VALDIVIA DE ZÁRATE, Verónica. Pinochetismo e guerra social no Chile. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 121-141.
[125] REBOLLEDO GONZÁLEZ, Loreto. Vivir con miedo, morir en el terror: Chile (1973-1990). *Ecuador Debates,* Quito, dezembro de 2003, p. 91-104.
[126] DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 31-32.
[127] Ibid, p. 33.
[128] FREDRIGO, Fabiana de Souza. *Ditadura e resistência no Chile: da democracia desejada à transição possível (1973-1989)*, Franca: UNESP, 1998, p. 47- 48.

repartição simples - no qual o fundo de aposentadoria era constituído pela contribuição do trabalhador em conjunto com a do empresário e do Estado -, em um sistema de capitalização individual, em que cada pessoa contribui com uma parte de seu salário para um fundo de aposentadoria, dirigida por empresas privadas, as AFP's – *Administradoras de Fundo de Pensão*[129]. Essa reforma desconsiderava, porém, que os sujeitos que recebiam salários reduzidos não teriam condições de fazer altos depósitos, condenando-os ao recebimento futuro de baixíssimas aposentadorias, muitas vezes insuficientes para o seu sustento.

O sistema neoliberal também impactou a situação da saúde pública no Chile. Durante o regime pinochetista foram criados os *Institutos de Saúde Previdenciária* (ISAPRE's), onde a assistência médica recebida é condicionada ao plano de contribuição adotado. Dessa forma, o acesso a estes serviços dependia diretamente da condição financeira de cada pessoa. Para quem não pudesse (ou não desejasse) arcar com os custos dos planos dos ISAPRE's, restava procurar o FONASA – *Fundo Nacional de Saúde*, sistema público do Chile, porém este encontrava-se sucateado devido aos cortes de gastos estipulados pela política de choque implementada no país[130].

Em relação à educação pública, o modelo neoliberal também trouxe consequências graves: as universidades foram privatizadas, demonstrando como a visão da educação como mercadoria se sobrepôs à concepção de que esta é um direito a ser assegurado pelo governo aos cidadãos; as escolas de ensino básico passaram a ser administradas pelos municípios das comunidades em que estavam alocadas, deixando de depender diretamente do Estado central e tendo os investimentos reduzidos em larga escala. Os professores perderam diversos de seus direitos trabalhistas e tiveram a sua condição de vida deteriorada.[131] Outrossim, a intervenção

[129] VALDIVIA DE ZÁRATE, Verónica. Pinochetismo e guerra social no Chile. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 137.
[130] Ibid, p. 137-138.
[131] Ibid, p. 138.

ideológica também se fez presente, visto que se estabeleceu uma vigia constante aos conteúdos lecionados, bem como práticas de perseguição aos docentes e discentes acusados de debaterem sobre temáticas "subversivas", ou de estarem associados com à UP[132]. Isso demonstra como ocorreu durante a ditadura chilena a junção de uma política autoritária e conservadora com uma estrutura de *Estado subsidiário*, ou seja, aquele que apenas realizaria medidas econômicas interventoras quando o setor privado não pudesse (ou não desejasse) agir, e se responsabilizaria por fornecer auxílio somente aos extremamente pobres. O restante da população deveria suprir as suas necessidades básicas – como serviços de saúde e educação – individualmente, conforme às regras do mercado, ou poderiam se amparar nos serviços públicos, mas que se deterioravam cada dia mais[133].

Analisando os impactos do governo pinochetista, Ricardo Ffrench-Davis ainda ressaltou que em 1975 a produção industrial despencou em 28% no Chile, o PIB (Produto Interno Bruto) decresceu 17% e o desemprego atingia mais de 20% da população, a inflação permanecia elevada e os salários reais caíram aproximadamente 40% em relação ao nível que possuíam em 1970[134]. Embora a economia tenha apresentado uma recuperação no intervalo entre 1976 a 1981, os índices de desemprego persistiam elevados, obrigando o próprio regime a flexibilizar a sua proposta neoliberal e a desenvolver algumas medidas interventoras para tentar abrandar a situação vigente. Uma dessas ações consistiu na difusão do *Programa de Emprego Mínimo*

---

[132] Como nos mostrou Javiera Errázuriz: "Para el régimen, la universidad en general se había convertido en un centro de difusión marxista, que le impedía ejercer su misión tradicional. [...] Por ello, la intervención en las universidades – y particularmente en la Universidad de Chile – comenzó el mismo día 11, cuando miembros del ejército entraron a los campus y facultades de todo el país, tomando detenidos a cientos de estudiantes y profesores que militaban en partidos o eran abiertos simpatizantes del gobierno de la Unidad Popular. [...] La primera norma relacionada con la universidad fue el Decreto Ley Nº 50, del 1 de octubre de 1973, que establecía la designación de rectores-delegados en cada una de ellas. Estos rectores eran representantes de la Junta Militar en las casas de estudios superiores, con lo cual se borraba de un plumazo la autonomía universitária". In: ERRÁZURIZ, Javiera. Intervención y Depuración en la Universidad de Chile, 1973-1976. Un cambio radical en el concepto de universidad. *Nuevo mundo, mundos nuevos*. Questions du temps présent, 06/06/2017. Disponível em: https://journals.openedition.org/nuevomundo/70688. Acesso em 30/03/2019.

[133] VALDIVIA DE ZÁRATE, Verónica. Pinochetismo e guerra social no Chile. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 126-137.

[134] FFRENCH-DAVIS, Ricardo. *Entre el neoliberalismo y el crecimiento con equidad: tres décadas de política económica en Chile.* Santiago: LOM Ediciones, 2003, p. 92.

(PEM), que contratava desempregados por salários baixíssimos (em torno de um terço do salário mínimo à época), para executarem tarefas como o plantio de jardins nas ruas e a revitalização de praças. Em maio de 1983 havia meio milhão de pessoas no PEM[135], e apesar do programa auxiliar no recebimento de alguma quantia financeira, não foi suficiente para sanar as consequências do projeto político-econômico imposto no país[136]. Conforme afirmou Ffrench-Davis:

> En síntese, el experimento neoliberal generó una sociedad con una acrecentada desigualdad en numerosos frentes y un predominio del economicismo financeirista. Su incompresión de la fuerte heterogeneidad existente fue un obstáculo grave para la imprescindible tarea de *completar* mercados. La consecuencia fue que, junto a la generación de un valioso segmento de alta productividad, empobreció a amplios setores[137].

Tais setores prejudicados se extenderam, inclusive, para fora das áreas urbanas. As comunidades indígenas, como os *mapuches*[138], também foram vítimas do autoritarismo pinochetista e do projeto econômico neoliberal. O historiador Fernando Camacho destaca que,

---

[135] Tal programa foi criado em 1975 e cresceu principalmente nos primeiros anos da década de 1980. Para mais informações, ver: DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 36; FFRENCH-DAVIS, Ricardo. *Entre el neoliberalismo y el crecimiento con equidad: tres décadas de política económica en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2003, p. 109.

[136] Segundo Verónica Valdivia: "O PEM era um pequeno subsídio aos desempregados em troca de um trabalho semanal de 15 horas e um terço do salário mínimo, não sendo considerados trabalhadores do Estado, carecendo de estabilidade, propriedade do emprego ou indenização pelo fim de seus serviços. [...] Com o passar do tempo, o PEM se transformou em uma forma de contratação de mão de obra barata, ainda que o regime o tenha utilizado como expressão de sua vocação social. [...] [Posteriormente] o PEM foi rebatizado como Programa Intensivo de Mão de Obra (PIMO), o qual subsidiava empresários para a contratação de trabalhadores. Desse modo, o que começou como um programa de emergência se transformou em uma forma de consolidar o papel dos empresários na economia e a subsidiariedade do Estado". VALDIVIA DE ZÁRATE, Verónica. Pinochetismo e guerra social no Chile. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 134.

[137] FFRENCH-DAVIS, Ricardo. *Entre el neoliberalismo y el crecimiento con equidad: tres décadas de política económica en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2003, p. 114. Destaque do autor.

[138] Segundo a pesquisadora Elaine Tavares, Mapuche significa "gente da terra", na língua Mapudungun, própria desse grupo. Esse nome já indica a importância que a relação com a terra possui para a comunidade, que acredita na necessidade em manter um convívio harmônico com o meio no qual habitam. Os mapuches encontram-se principalmente na região centro-sul do território chileno, e no sudoeste da Argentina. In: TAVARES, Elaine. O povo Mapuche segue em luta. *Portal do Instituto de Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal de Santa Catarina (IELA)*. Disponível em: http://www.iela.ufsc.br/noticia/o-povo-mapuche-segue-em-luta. Acesso em: 01/04/2019.

mesmo em pouco tempo de gestão, a Unidade Popular havia estabelecido políticas públicas incentivando a preservação e a valorização da identidade e da cultura mapuche. Todavia, a ditadura chilena percebia esse grupo como portador de uma cultura inferior, que atrapalhava o desenvolvimento econômico do país, assim, além de não ter dado continuidade aos projetos da UP, ainda implementou políticas de repressão e confisco de terras dessa comunidade.[139]

Fernando Camacho ressaltou que em 1969 alguns indígenas haviam fundado a *Confederação Nacional Mapuche*, objetivando criar um projeto de lei a ser apresentado ao Executivo para ampliar as medidas de proteção à essa comunidade. Esse projeto foi amplamente apoiado por Salvador Allende e culminou com o estabelecimento da Lei Indígena 17.729, promulgada em 1972, no segundo ano do governo da UP[140]. A lei previa a concessão de terras a esses grupos, considerando que parte de seu território havia sido usurpado desde a época da conquista. Segundo o *Centro de Documentación Mapuche*, 138 terrenos foram expropriados, "lo que equivale a 132.115,78 hectáreas físicas"[141], sendo a maior redistribuição de terras destinada aos mapuches já realizada até os dias atuais. Porém, logo após o golpe de Estado, Pinochet deu início a um processo de contrarreforma agrária, amparado pela ideologia neoliberal, em que devolveu algumas das terras concedidas pela UP aos indígenas para seus antigos proprietários. Além disso, ainda leiloou outra parte desses territórios, sendo muitos deles adquiridas por empresas que visavam explorar essas terras, sem preocupação com as comunidades que lá habitavam e/ou com questões de preservação ambiental.[142]

Em 1979, esse processo de contrarreforma agrária foi ainda formalizado em termos legais por meio da promulgação dos Decretos Leis 2568 e 2750 que permitiam a divisão das

---

[139] CAMACHO, Fernando. Historia reciente del pueblo Mapuche (1970-2003): presencia y protagonismo en la vida política de chile. *Revista Pensamiento Crítico*, Nº 4, novembro de 2004, p. 01 – 18.
[140] Ibid, p. 3-4.
[141] ARELLANA, Mariana. Ser mapuche en dictadura. *Centro de Documentación Mapuche*, 2016. Disponível em: http://www.mapuche.info/print.php?pagina=6658. Acesso em 02/04/2019.
[142] CAMACHO, Fernando. Historia reciente del pueblo Mapuche (1970-2003): presencia y protagonismo en la vida política de chile. *Revista Pensamiento Crítico*, Nº 4, novembro de 2004, p. 10.

terras indígenas em parcelas individuais, pertencendo cada uma delas a um membro das aldeias, e não mais a toda a comunidade. Com isso, tornou-se legal a venda ou arrendamento dessas parcelas do território, algo que não era permitido anteriormente. Isso contribuiu para que companhias florestais oferecessem para comprar essas terras e, muitas vezes, ameaçassem os indígenas, caso inicialmente eles se recusassem a vendê-las. Quando a compra se concretizava, os valores recebidos pelos mapuches eram baixos.[143] Os historiadores Julio Pinto Vallejos e Gabriel Salazar ainda destacaram que essa divisão territorial realizada durante a ditadura chilena, não respeitou questões básicas da cultura mapuche, como a existência de espaços que eram de uso comum desses grupos para a realização de plantações e colheitas, celebrações religiosas, cerimônias e festas, que possuíam ampla importância para a comunidade[144]. Analisando todo esse contexto, Gabriel Salazar afirmou:

> En una u outra lectura, la caída de Allende no fue sólo la derrota (el desalojo del poder) de una parte mayoritaria del mundo obrero que se identificó con él. También fue la derrota de un mundo social popular más amplio que incluyó a mujeres, mapuches, pobladores y campesinos, sectores que la modernidad neoliberal sometió a profundas frustraciones y desgarros, pero también a desafios: el de afirmar o redefinir la identidad popular en un contexto hegemonizado por las fuerzas del mercado y la globalización.[145]

Nota-se, portanto, como Pinochet promoveu não apenas a interrupção de um governo democrático mas alterou, de modo significativo, os *horizontes de expectativas*[146] de parcela dos

---

[143] Ibid, p. 10-11.
[144] SALAZAR, Gabriel; PINTO VALLEJOS, Julio (Orgs.). *Historia contemporánea de Chile - tomo II. Actores, identidad y movimiento.* Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999, p. 157-158.
[145] Ibid, p. 123.
[146] Utilizamos aqui a expressão cunhada por Reinhart Koselleck, que entende por "horizonte de expectativa" as ideias, sonhos e esperanças que formam um *por vir,* ou seja, uma possibilidade de futuro, que é elaborada pelos sujeitos em seu presente a partir de seu "espaço de experiência", ou seja, a partir das suas vivências, trajetórias, memórias, conhecimentos, a partir, assim, de seu passado. In: KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 308. A vitória de Salvador Allende e, principalmente, de sua proposta da *via chilena ao socialismo*¸ promoveu em muitos chilenos a expectativa de aprofundamento da democracia e do surgimento de um Chile menos desigual. O golpe e a ditadura militar, por outro lado, frustraram esse *por vir* e ainda redefiniram drasticamente, como analisamos, as estruturas do país.

chilenos, e gerou uma profunda reestruturação no funcionamento do país. A lógica do mercado foi imposta, em conjunto com uma política autoritária, incapaz de valorizar as diferentes culturas, gêneros e crenças que compõe as sociedades.

Em termos institucionais, tal regime ainda foi amparado por meio da implementação de uma nova Constituição em 1980. Esse documento, como destacado pelos pesquisadores Robert Barros[147] e José Del Pozo Artigas[148], foi elaborado sob forte influência das ideias de Jaime Guzmán e Enrique Ortúzar, e impunha um regime chamado de "democracia autoprotegida", sob resguardo das Forças Armadas, apresentadas como responsáveis pela garantia da ordem nacional. Além disso, ainda indicava um conjunto de membros para ocupar o Senado e outros cargos públicos; proibia a atuação de partidos políticos de cunho marxista ou a realização de atos populares amparados pela ideologia da "luta de classes"; estipulava os passos da transição do regime militar para o regime civil, prevendo a convocação de um plebiscito, em 1988, que decidiria se Pinochet permaneceria no comando do país por mais oito anos ou se eleições diretas seriam realizadas para a escolha de um novo presidente; o texto ainda determinava a estrutura do poder militar nesse meio tempo e impunha uma série de dificuldades para alterações futuras das cláusulas constitucionais, visando assegurar, entre outras coisas, a manutenção de cargos e poderes para as FA's chilenas.

A adoção dessa Constituição foi apresentada pelo governo pinochetista como fruto da vontade popular, pois esteve acompanhada da realização de um plebiscito para validá-la. Contudo, essa votação foi realizada sob a égide de um regime autoritário, que reprimia àqueles que contestassem o texto constitucional, além de ter cercado os centros de votação de apoiadores da ditadura e não ter apresentado registros eleitorais claros ao público. Houve,

---

[147] BARROS, Robert. *La Junta Militar: Pinochet y la Constitución de 1980.* Santiago: Editorial Sudamericana, 2005, p. 209 – 212.
[148] DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 38 – 39.

portanto, uma manipulação para que o resultado final fosse favorável à essa mudança. Segundo os dados oficiais do regime, 67,04% dos chilenos aprovaram a nova constituição e ela entraria em vigor a partir de 11 de março de 1981. A suposta aprovação popular também se converteu em um importante instrumento retórico empregado pelo governo para combater as críticas de que seu regime era inconstitucional, servindo como mais uma forma para tentar legitimar a ditadura.[149]

Apesar dos vários esforços empreendidos por Pinochet para coibir as manifestações contrárias ao seu regime, estas estiveram presentes, em menor ou maior escala, durante todo o governo militar. Foi, porém, na década de 1980 que emergiu uma das mais impactantes formas de oposição: as *jornadas de protestas nacionales*. Segundo a historiadora Fabiana Fredrigo, as *protestas* referenciam um conjunto de onze manifestações civis, que surgiram entre maio de 1983 e novembro de 1984. Esse movimento foi responsável por promover uma ampla rearticulação social e política em setores opositores do regime pinochetista e destacar a urgência de se viabilizar novas formas de acordo ou então de enfrentamento da ditadura[150].

Fabiana Fredrigo ressaltou que as *protestas* foram organizadas originalmente por trabalhadores das fábricas metalúrgicas pertencentes a *Confederação dos Trabalhadores do Cobre* (CTC), convocando o primeiro ato para o dia 11 de maio de 1983. Esses sujeitos estavam descontentes com a perda de direitos trabalhistas imposto pela ditadura, apresentavam-se contrários às práticas de violência empregadas pelo Estado, além de terem sido afetados pela crise econômica vigente no país, e que havia se agravado ainda mais naquele ano. Todo esse contexto favoreceu a emergência dessa manifestação, que não desejava se limitar, porém, às

[149] BARROS, Robert. *La Junta Militar: Pinochet y la Constitución de 1980.* Santiago: Editorial Sudamericana, 2005, p. 211-212; DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 38-39.
[150] FREDRIGO, Fabiana de Souza. *Ditadura e resistência no Chile: da democracia desejada à transição possível (1973-1989)*, Franca: UNESP, 1998, p. 63 – 64.

reinvindicações próprias da CTC, mas objetivava reunir amplo número de chilenos para "colocar em xeque o tipo de ordem que havia sido imposta pela ditadura militar"[151].

Embora o governo pinochetista não tenha acreditado inicialmente no potencial das convocatórias, elas obtiveram sucesso e deram início a uma série de manifestações responsáveis por ocupar as ruas do país e torná-las espaços de reivindicação política. Fredrigo ressaltou que as formas de luta empreendidas nessas *protestas* foram variadas, envolvendo, por exemplo, caminhadas sob o entoo de canções de protesto, a realização de fogueiras em diversas avenidas, a proclamação de greves e a organização de barricadas protegendo-se do ataque das forças militares. Inicialmente, mais de dez mil pessoas foram levadas às prisões e, ainda que muitas delas tenham sido posteriormente soltas, cerca de trezentas permaneceram encarceradas até o final da ditadura[152].

As *protestas* que se seguiram não foram mais convocadas pela CTC, adquirindo um caráter mais amplo, sendo mobilizadas por diversos setores sociais e envolvendo a participação de estudantes universitários, variados grupos de trabalhadores, *pobladores*[153], parte da classe média, entre outros. Apesar do governo ditatorial ter tentado desqualificar o movimento, descrevendo-o como responsável por promover uma situação de caos no Chile, ele não conseguiu impedir totalmente o surgimento de novas *protestas*. Ao final de 1984 o movimento, graças à represália estatal, deu sinal de esgotamento, porém, a partir de 1986 conseguiu se rearticular a voltar a tomar as ruas do país[154].

Diante da dificuldade de conter as *protestas*, e do quadro de crise econômica instaurado no país, o regime militar se viu obrigado a fazer algumas concessões que Fredrigo avaliou como

[151] Ibid, p. 65.
[152] Ibid, p. 71.
[153] Moradores de regiões periféricas das cidades chilenas.
[154] FREDRIGO, Fabiana de Souza. *Ditadura e resistência no Chile: da democracia desejada à transição possível (1973-1989)*, Franca: UNESP, 1998, p. 63 e p. 72-73.

uma abertura política, como "a possível aprovação da lei dos partidos (que só foi aprovada em março de 1987), a confecção de uma legislação sobre os registros eleitorais, a realização de eleições parlamentares (que só foram anunciadas) e o fim do exílio"[155]. A historiadora ressaltou que este indício de abertura política não significava o abandono do projeto consolidado na Constituição de 1980 ou do sistema governamental imposto por Pinochet. Ao contrário, a pesquisadora notou a permanência de uma preocupação por parte do ditador em legitimar o seu regime e a manutenção de pronunciamentos objetivando ratificar a institucionalidade criada, bem como conclamar as Forças Armadas à defesa do projeto estabelecido[156].

No início de 1987, em meio a essa ligeira abertura política e ao processo de descriminalização dos partidos, notou-se uma crescente reorganização político-partidária, que foi ainda motivada pela proximidade do plebiscito previsto na Constituição de 1980 para ser realizado em 1988. Embora existissem dúvidas se essa votação ocorreria, o governo militar a convocou para ser realizada em outubro de 1988. Nessa ocasião os chilenos votariam *Si* pela permanência de Augusto Pinochet por mais oito anos no comando do país, ou *No* pela organização de novas eleições em que escolheriam outro presidente. Após a convocação, seguiu-se um debate entre setores opositores à ditadura. Parte deles desejava se engajar pela campanha do *No* ansiando pela transição à um regime democrático no país. Outros, porém, entendiam que a participação no plebiscito significaria aceitar que o próprio regime pinochetista organizasse os marcos da transição, além de validar a Constituição imposta em 1980[157]. Ademais, havia a dúvida se ocorreria uma manipulação dos resultados por parte do governo.[158]

---

[155] Ibid, p. 79.
[156] Ibid, p. 72.
[157] MOULIAN, Tomás. Limitaciones de la transición a la democracia en Chile. *Proposiciones*, nº 25, 1994, p. 25-33.
[158] Deve-se recordar que em 1978 o regime militar havia organizado outro plebiscito responsável por consultar os chilenos se desejavam ou não a permanência de Pinochet no poder. Essa convocação ocorreu, principalmente, em face às críticas internacionais que havia recebido. O anúncio da votação, porém, apenas foi realizado uma semana antes do plebiscito, em 4 de janeiro de 1978. Além disso, não houve registros eleitorais, a oposição não teve liberdade para se manifestar e também não possuiu acesso às contagens dos votos. Segundo os dados oficiais divulgados pelo regime, 75% aprovava o governo, 20% não aprovava e 5% não se manifestou. Os resultados foram

Em meio aos debates, surgiu a *Concertación de Partidos por el No*, coalizão de partidos políticos de esquerda, centro-esquerda e centro, que consideravam a saída político-institucional a mais viável naquele contexto. A *Concertación* teve uma ampla capacidade aglutinadora, conclamando diversos setores opositores à ditadura a votar pelo *No*, e demonstrando como a participação no plebiscito acabou prevalecendo sobre àqueles que não desejavam acatar a convocatória militar para tal votação[159]. Nesse momento, diante das denúncias sofridas em plano nacional e internacional, dos quadros de crise econômica, das *protestas*, e de outras formas de críticas, o governo pinochetista já se encontrava desgastado, fazendo com que essa votação, diferentemente dos plebiscitos anteriores, pudesse contar com a realização de propaganda política pela oposição, objetivando novamente conferir ares de legalidade e democracia sobre a ditadura militar.[160]

O resultado final divulgado computou que quase 56% dos chilenos havia votado pelo *No*, sendo assim contrários a permanência de Pinochet no comando do Chile. O regime militar, então, convocou novas eleições e nestas Patricio Aylwin, candidato pela *Concertación de Partidos por la Democracia*[161] foi o vencedor, assumindo a presidência do país em 11 de março de 1990. O cientista político Tomás Moulian ressaltou, porém, que apesar de Pinochet ter permitido a realização dessas eleições, o fim da ditadura e a transição do poder para Aylwin somente ocorreria após a promulgação de uma série de leis responsáveis por assegurar a segurança dos militares e a reprodutibilidade da ordem institucional imposta no país:

---

manipulados pelo governo ditatorial, assim como havia ocorrido no plebiscito para a validação da nova constituição, em 1980. In: MUÑOZ, Heraldo. *A sombra do ditador: Memórias políticas do Chile sob Pinochet.* Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 94; DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 82-83.

[159] Apesar dessa capacidade aglutinadora, não foram todos os partidos que se uniram na *Concertación*. O Partido Comunista, por exemplo, defendendo outras formas de transição à democracia, não fez parte dessa coalizão. Já o Partido Socialista (PS), Partido por la Democracia (PPD), Partido Radical Social Demócrata (PRSD) e Demócrata Cristiano (DC) podem ser apontados como os principais integrantes da *Concertación*.

[160] MOULIAN, Tomás. Limitaciones de la transición a la democracia en Chile. *Proposiciones*, nº 25, 1994, p. 25-33.

[161] Após o plebiscito de 1988, o nome da coalização partidária *Concertación de Partidos por el No* mudou para *Concertación de Partidos por la Democracia.*

> El caso chileno es aquél en el cual mejor se logra preservar el edificio institucional del autoritarismo, a través del esquema de la "democracia protegida", consagrada por la Constitución de 1980. En Chile no se produjo, después de la dura derrota plebiscitaria de Pinochet, la dictación de una nueva Constitución, como en España, sino una negociación superficial y cosmética, en la cual los sectores democráticos negociadores se debieron regir estrictamente por la lógica del mal menor. [...] facultaron a los gobernantes militares a mantenerse en el poder un largo período suplementario, pese a la derrota en el plebiscito sucesorio de 1988. Esa doble protección disminuía la importancia de la eventual pérdida del candidato del régimen militar, y ella explica —en gran medida— que se haya producido.[162]

Por conseguinte, é possível interpretar que o processo de transição chileno possuiu significativas marcas conservadoras. Ao rememorar esse período, a escritora Diamela Eltit fez uma análise próxima a de Moulian, ao afirmar:

> Tuve algunas preguntas críticas sobre la transición. Es decir, la forma en que eso se efectuó, evidentemente [...] este pacto entre ciertas fuerzas democráticas con la dictadura y con quienes podrían ser cómplices de la dictadura. Entonces, para la historia social, corporal, era fuerte ver ese pacto. Pero nadie podría negar que terminar un estado de cosas como ese — que pasaba sobre todo por la vulneración de derechos básicos de la gente — era interesante, porque habíamos estado bajo estado de excepción, con la mayor parte de las libertades restringidas. Lo que era difícil de asumir eran las condiciones en que se producía esto, vale decir, se producía con Pinochet incluido, con el dictador adentro[163].

Desse modo, como a artista e o historiador destacaram, o fim da ditadura não trouxe um total rompimento com a estrutura imposta pelo regime militar. Apesar de ter representado o fim de um sistema de violações massivas dos direitos humanos, a transição à democracia veio acompanhada da manutenção de vários elementos impostos pelas forças ditatoriais, como por exemplo, a permanência da Constituição outorgada em 1980. Ademais, com a aprovação das

---

[162] MOULIAN, Tomás. Limitaciones de la transición a la democracia en Chile. *Proposiciones*, nº 25, 1994, p. 26-27.

[163] ELTIT, Diamela. Entrevista ao NodoXXI: Diamela Eltit - "En la transición nunca dejé de mirar lo que tenía que mirar". In: *NodoXXI – Fundación Nodo Veintiuno*, Cuadernos de Coyuntura, 02 de dezembro de 2018. Disponível em: http://www.nodoxxi.cl/diamela-eltit-en-la-transicion-nunca-deje-de-mirar-lo-que-tenia-que-mirar/. Acesso em: 03/04/2019.

chamadas "*Leyes de Amarres*" mencionadas por Moulian e por Del Pozo Artigas, um ano antes de Aylwin assumir a presidência, garantiu-se a imobilidade dos funcionários públicos, a integração dos *Carabineros* às Forças Armadas, a transferência dos arquivos e dos agentes da CNI ao Exército do Chile, além de dificultarem que o novo Congresso pudesse investigar fatos envolvendo funcionários do governo pinochetista[164]. Todas essas questões nos mostram como a ditadura chilena gerou profundas mudanças no país, deixando heranças que permanecem na contemporaneidade. A seguir, refletiremos de modo mais específico sobre os impactos de tal regime para a situação das mulheres no Chile, e mostraremos como alguns desses também se mantém até os dias atuais.

1.3. As políticas para as mulheres na ditadura chilena

Em 11 de março de 1974, foi apresentado pela Junta Militar a "*Declaración de Principios del Gobierno de Chile*", documento no qual expunham os principais ideais nos quais se amparavam. No item 09 desta declaração, intitulado "*La familia, la mujer y la juventud: pilares de la reconstrucción nacional*", é possível identificar a visão que o regime ditatorial possuía, de modo mais específico, sobre as mulheres e o seu papel na sociedade chilena:

> En la familia, la mujer se realza en toda la grandeza de su misión, que la convierte en la roca espiritual de la Patria. De ella sale también la juventud, que hoy más que nunca debe incorporar su generosidad e idealismo a la tarea de Chile. El coraje que mujeres y jóvenes demonstraron en los último años, como baluartes del movimiento cívico que culminara con el pronunciamiento militar del 11 de Septiembre, debe ahora convertirse en fibra patriótica para afrontar el duro sacrificio que nos espera por delante, y en fuerza creadora para transformar en realidad una honda esperanza nacional.[165]

---

[164] MOULIAN, Tomás. Limitaciones de la transición a la democracia en Chile. *Proposiciones*, nº 25, 1994, p. 26-27; DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 76.

[165] Declaración de Principios del Gobierno de Chile, 11 de março de 1974, p. 12. In: *Archivo Chile/CEME - Centro de Estudios Miguel Enriquez.* Documento disponível na íntegra em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0005.pdf. Acesso em 04/04/2019.

Ao analisar o texto nota-se que a imagem da mulher é mobilizada, ao menos, de duas formas. Primeiramente, a partir de uma concepção tradicional e essencialista sobre o feminino, que o condiciona a uma *missão,* a uma tarefa vista como inerente ao seu ser e necessária para que alcance a sua plenitude: o cuidado da família. Isso se torna evidente no início da declaração, quando defendem que a realização da mulher ocorre no âmbito familiar, espaço onde "a sua grandeza é realçada". As potencialidades e possibilidades de atuação femininas não são vistas, portanto, da mesma forma que as masculinas, compreendendo-se que a elas cabe o zelo pelo lar e pela educação de seus filhos. À essa visão, ainda se une outra mobilização da imagem da mulher – ela aparece como a "*roca espiritual de la Patria*", e a "mãe do Chile". Assim, a "missão" feminina se expande, pois entende-se que ao cuidar de seus filhos as mulheres estão formando a nova geração de chilenos, e esta deve ser instruída segundo os princípios defendidos pelo regime militar. É apresentado como uma responsabilidade feminina que seus filhos sejam munidos de "fibra patriótica", para que ajudem na "reconstrução nacional". Percebe-se, então, como o governo pinochetista não apenas reproduziu uma imagem conservadora sobre as mulheres, mas também tentou cativá-las em prol de seu projeto político[166]. Tal compreensão sobre a importância desse setor para a manutenção da ditadura chilena foi, ainda, a base para o investimento e a promoção em duas instituições existentes no país: os *Centros de Madres de Chile* (CEMA-Chile) e a *Secretaría Nacional de la Mujer* (SNM).

As CEMAS surgiram durante o segundo governo de Carlos Ibáñez (1952-1958), sob a coordenação de Graciela Letelier Velasco de Ibáñez, esposa do então presidente, com o objetivo de ofertar cursos para as chilenas, além de distribuir alguns produtos básicos, como de higiene e vestimentas, para àquelas que pertenciam às camadas sociais mais baixas. Desde então,

[166] No documento, também se nota como a Junta de governo refere-se aos acontecimentos de 11 de setembro de 1973 – como um "pronunciamiento militar". Dessa forma, tentam negar o caráter golpista, autoritário e violento do ocorrido.

tradicionalmente esses centros eram geridos pelas chamadas "primeiras-damas". Após o golpe de Estado de 1973, ficaram sob o comando de Lucía Hiriart de Pinochet, esposa de Augusto Pinochet e, a partir de 1974, passaram a realizar parcerias com a iniciativa privada, mas mantendo Lucía de Pinochet como presidente da instituição.[167] A fundação também era gerida por um conselho diretório composto por indicados da família do ditador.[168]

Durante a ditadura chilena, as CEMAS permaneceram ofertando cursos como de cozinha, pastelaria, cabeleireiro, moda, pintura, cosmetologia, fabricação artesanal de brinquedos e técnicas de tecelagem (como o *macramé* e o *frivolité*), ou seja, atividades culturalmente associadas com o universo feminino. Nesse período, a maior parte dos cursos era ministrado voluntariamente por esposas e outros parentes de oficiais das Forças Armadas, mas passaram a ser pagos pelas associadas, com taxas que variavam de 50 a 200 pesos chilenos por mês. Havia, contudo, a concessão de bolsas de estudos, com o objetivo de alcançar um amplo público feminino.[169] Esses cursos eram apresentados pela fundação como responsáveis por capacitar as mulheres para que pudessem melhor exercer as suas tarefas domésticas, descrevendo-os como "la llave maestra que abre un mundo de posibilidades a la mujer y a su familia"[170]. Sobre as potencialidades que eles traziam para a conquista de melhores oportunidades no mercado de trabalho, a antropóloga Carmen Godoy Ramos afirmou:

> Varios son los cuestionamientos a las posibilidades de real autonomía para las mujeres que entregaba este tipo de organización, solo teniendo en cuenta que es la *mujer-madre* la llamada a participar en la actividad política a nivel local,

[167] Há, ainda, outros pesquisadores que afirmam que a origem das CEMAS se encontra na década de 1930, quando algumas instituições privadas passaram a ofertar cursos de capacitação feminina, voltados, principalmente, para atividades domésticas (como curso de corte e costura), e que levaram ao surgimento de grupos de formação para donas de casa. Todavia, como uma instituição melhor organizada e oficializada, sua origem remonta ao regime de Carlos Ibáñez, na década de 1950. Para mais informações, consultar, entre outros: GODOY RAMOS, Carmen. El estado chileno y las mujeres en el siglo XX. De los temas de la mujer al discurso de la igualdad de géneros. *Diálogos: Revista de Historia*, vol. 14, n° 1, fevereiro - agosto de 2013, p. 97-123; Centros de Madres. *Memoria Chilena*. Disponível em: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95682.html. Acesso em 06/04/2019.
[168] LECHNER, Norbert; LEVY, Susana. *Notas sobre la vida cotidiana III: el disciplinamiento de la mujer*. Santiago: FLACSO, 1984, p. 10; 33-34.
[169] Ibid, p. 11-12.
[170] Ibid, p. 12.

> pero sin plantear un cambio radical de la situación de la mujer en la sociedad, esto es, su incorporación efectiva al aparato productivo - más allá de su capacitación en tareas manuales consideradas tradicionalmente como femininas -, aun cuando se ausente de la casa para tomar parte de las actividades del centro de madres más cercano.[171]

Conforme Godoy Ramos apontou, em que pese que as mulheres precisavam sair de suas casas, do ambiente privado, para realizarem essas atividades, de modo geral elas não conferiam uma ampla possibilidade de autonomia financeira. Além disso, havia em tais espaços a defesa de uma visão conservadora sobre o papel feminino na sociedade, em consonância com o apresentado na *Declaración de Princípios del Gobierno de Chile*. O próprio fato da instituição manter o nome "Centros de Mães" já indicava a concordância com o condicionamento da identidade feminina à condição da maternidade.

As CEMAS ainda se preocupavam em construir uma autorrepresentação da instituição como marcada pela ausência de qualquer ideologia político-partidária, e em acusar o governo de Salvador Allende de ter se apropriado desses locais para a difusão de crenças marxistas. A nova gestão vigente se declarava como responsável por libertar as suas sócias do domínio da UP, e, em um pronunciamento em outubro de 1973, exibiram "planes de acción y metas definidas en las que prevalecia el propósito fundamental de que las socias de los Centros de Madres jamás volverían a ser – como en el pasado – simples objetos de manejo político"[172]. Os pesquisadores Norbert Lechner e Susana Levy, ressaltaram, porém, que essa autorrepresentação forjada pela CEMA-Chile não se refletia na atuação prática da instituição. As mulheres que ofertavam os cursos eram instruídas a aproveitarem dos encontros para formarem grupos femininos nacionalistas, que contribuíssem para o desenvolvimento do país. Na prática, objetivavam que as sócias defendessem o projeto político, econômico e cultural da direita

[171] GODOY RAMOS, Carmen. El estado chileno y las mujeres en el siglo XX. De los temas de la mujer al discurso de la igualdad de géneros. *Diálogos: Revista de Historia*, vol. 14, n° 1, fevereiro - agosto de 2013, p. 102.
[172] LECHNER, Norbert; LEVY, Susana. *Notas sobre la vida cotidiana III: el disciplinamiento de la mujer*. Santiago: FLACSO, 1984, p. 13.

pinochetista. Esses centros inclusive organizaram seminários, cursos e palestras sobre algumas alterações político-institucionais promovidas pela ditadura chilena, visando conquistar apoio popular sobre as mesmas e facilitar a manutenção do regime:

> En la Región Metropolitana, entre los meses de Septiembre y Noviembre de 1980, se dio especial énfasis a la realización de charlas relacionadas con **el plebiscito y la nueva Constitución, en las que se incluyó al voluntariado y Centros de Madres.** [...] además de charlas cívicas y educativas en aspectos generales [...][173].

Como se nota, os *Centros de Madres* se converteram em espaços, muitas vezes, de propaganda favorável aos projetos da ditadura militar. Desejavam manter o suporte oferecido pelas mulheres que apoiaram o golpe de Estado e cativar outras que não possuíssem um olhar positivo sobre esse regime.[174] Além do mais, consideravam que as crenças e visões políticas adquiridas por elas nesses espaços poderiam ser transmitidas para seus familiares. Em conformidade com essa interpretação, Godoy Ramos afirmou que as CEMAS difundiram para as suas sócias, a compreensão de que "el progreso de la patria y de la familia debían convertirse en un solo objetivo y razón de ser para las mujeres. Por ello, su participación debía concentrarse en lo local, sin alejarse demasiado de su casa ni su família"[175]. Dessa forma, a instituição objetivava fazer as mulheres compreenderem o progresso do Chile pinochetista como uma

[173] Ibid, p. 14. Grifo nosso.
[174] Deve-se recordar que mulheres de direita, principalmente de classes alta e média alta, organizaram agrupações políticas, passeatas e protestos, contra o governo Allende e em apoio à intervenção militar no país. Um dos grupos de destaque foi o Poder Feminino, de matriz católica e anticomunista, que encabeçou a "marcha de las cacerolas vacías", em que produziram altos sons batendo em panelas vazias, como forma de protesto ao desabastecimento alimentício ocorrido no período, compreendendo-o como complicador para a realização de suas tarefas como donas de casa, e ansiando pela queda do governo da UP. Para mais informações, ver: POWER, Margareth. *La mujer de derecha: el Poder Femenino y la lucha contra Salvador Allende, 1964-1973*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2009. Dessa forma, a CEMA e, como veremos, a SNM, objetivava também conservar o apoio desse setor feminino ao regime pinochetista.
[175] GODOY RAMOS, Carmen. El estado chileno y las mujeres en el siglo XX. De los temas de la mujer al discurso de la igualdad de géneros. *Diálogos: Revista de Historia*, vol. 14, n° 1, fevereiro - agosto de 2013, p. 103.

realização pessoal e a apoiarem cabalmente as ações tomadas por esse regime, mas, ao mesmo tempo, não as incentivava a romper com o "tripé" tradicional de esposa, mãe e dona de casa.

Em relação ao número de associadas para os cursos de capacitação e seminários ofertados pela CEMA, Lechner e Levy destacaram que em 1975 havia 26.986 mulheres vinculadas à instituição; no ano de 1980 esse número somava 102 mil e, em 1983, já computava mais de 400.000 sócias[176]. Durante a primeira década em que vigorou a ditadura chilena houve, portanto, um expressivo aumento do poder de atuação e influência dos *Centros de Madres* no país. Isso revela como havia uma preocupação por parte do regime militar com o estabelecimento e a ampliação de políticas direcionadas ao público feminino. Essa atenção se torna mais evidente se considerarmos o papel desempenhado pela *Secretaría Nacional de la Mujer* (SNM) nesse contexto.

A SNM surgiu no ano de 1972, durante o governo da Unidade Popular. Entre as suas tarefas destacava-se a criação e a manutenção de jardins infantis, a concessão de produtos básicos para as mulheres carentes, o investimento na educação e no sistema de saúde estatais, o auxílio no controle de preços dos alimentos e a busca por soluções relativas ao desabastecimento de alguns artigos no Chile[177]. Segundo Vanessa Tessada[178], durante o regime pinochetista essa Secretaria passou a ter por função difundir os valores pátrios e familiares e, com isso, buscou consolidar uma cultura nacionalista, liberal e patriarcal[179] no Chile. Assim

[176] LECHNER, Norbert; LEVY, Susana. *Notas sobre la vida cotidiana III: el disciplinamiento de la mujer*. Santiago: FLACSO, 1984, p. 11.
[177] GODOY RAMOS, Carmen. El estado chileno y las mujeres en el siglo XX. De los temas de la mujer al discurso de la igualdad de géneros. *Diálogos: Revista de Historia*, vol. 14, n° 01, febrero – agosto de 2013, p. 104-105.
[178] TESSADA, Vanessa. La Secretaría Nacional de la Mujer y la Sección Femenina. Ecos hispanistas en la dictadura militar chilena (1973-1990*). Cuadernos Kóre*. Vol. 1, nº 3, 2010, p. 68.
[179] Como apresentado na Introdução, o patriarcalismo, ao naturalizar uma série de desigualdades de gênero culturalmente construídos, cria mecanismos para tentar legitimar diversas formas de violência e dominação sobre as mulheres, ou sobre sujeitos que não se enquadram em uma cultura heteronormativa. Segundo Javier Maravall: "El Sistema Patriarcal o Patriarcalismo se define como aquel ideario que práctica el culto a la virilidad del patriarca o *pater familias* en cuanto el macho es depositario de una superioridad innata que le otorga una serie de privilegios sobre la mujer". In: MARAVALL, Javier. El ideario de mujer bajo la dictadura militar (1973-1990). *Revista Pensamiento Crítico*, nº 04, novembro, 2004, p. 15.

como a CEMA, a SNM ficou sob o comando de Lucía Hiriart de Pinochet e procurou canalizar o apoio feminino ao golpe de 1973 em atividades pró-governo, ampliar o número de famílias favoráveis à ditadura sendo, então, mobilizada como outro aparato de intervenção político-ideológico.[180] Todavia, ao contrário dos *Centros de Madres*, a *Secretaría Nacional de la Mujer* não realizou parceria com a iniciativa privada, permanecendo totalmente sob a subordinação estatal. Além disso, a SNM assumiu um discurso direto de valorização das mulheres que apoiassem o regime militar, tendo apresentando entre as suas atribuições:

> Difundir los valores patrios y familiares, para formar en la mujer una conciencia nacional y una correcta compreensión de la dignidad e importancia de su misión [...] Promover y canalizar el apoyo de la mujer al Gobierno, dándole la oportunidad de servir como voluntaria y prestar su colaboración en los programas de desarrollo que éste promueve.[181]

Dessa forma, houve nessa instituição a estratégia (de modo mais explícito que nas CEMAS) de apresentar como uma missão das figuras femininas a colaboração com o desenvolvimento da pátria, entendendo-as como as "mães do Chile". A atuação como voluntárias em programas criados pelo governo pinochetista é vista como a oportunidade essencial para que cumpram dignamente às "tarefas que lhes cabem". Em 1976, foi ainda divulgado pela *División de Organizaciones Civiles*, por meio do Decreto 29.647 (artigo 10º), as funções legais da SNM, de modo sistematizado, sendo estas condizentes com as atribuições acima expostas, como por exemplo:

> Realizar programas orientados a la capacitación de la mujer; Difundir los valores familiares; Destacar la importancia de la mujer y cooperar en la orientación para su mejor desempeño como madre, cónyuge y doña de casa;

[180] LECHNER, Norbert; LEVY, Susana. *Notas sobre la vida cotidiana III: el disciplinamiento de la mujer*. Santiago: FLACSO, 1984, p. 51.
[181] Ibid, p. 53.

> [...] Colaborar con otras instituciones femeninas en tareas específicas que tengan relación con sus funciones y objetivos [...].[182]

Reafirma-se, desse modo, que a SNM compartilhava de uma imagem feminina tradicional associada às funções de "madre, cónyuge y doña de casa", nos permitindo inferir que embora essas mulheres fossem convocadas a atuarem em prol dos projetos políticos do governo, não eram incentivadas a romperem com a sua subordinação a uma ordem social conservadora e a ocuparem outras funções no mundo público. Nesse sentido, é válido recordar de um pronunciamento realizado por Pinochet em 1974, em que ele afirmou:

> El hombre y la mujer son seres complementarios y no rivales. [...] Consideramos por eso que una auténtica participación de la mujer en la vida nacional debe ser ejercida con respeto a sus características, y el Estado se propone orientar su acción en este sentido. [...] La creación de la Secretaría Nacional de la Mujer ha tenido por objeto abrir un cauce de participación para las voluntarias, debidamente capacitadas y dispuestas a colaborar con el Gobierno en las tareas de la reconstrucción. Pero, al mismo tiempo, se desea hacer de este organismo un centro de estudio capaz de formular políticas culturales, inspiradas en los principios del Gobierno, que conduzcan a una auténtica dignificación de la mujer [...] en el sentido mucho más profundo de exaltar el valor humanó y social de las funciones femeninas[183].

O discurso apresenta as mulheres como tuteladas e submetidas aos ditames do ditador, e este é entendido como o guia que irá orientá-las para as suas "funções" na sociedade chilena. Reproduz-se, assim, um olhar sobre o feminino que o coloca na condição de sujeito pacífico e não percebe nas mulheres capacidade crítica para direcionarem as suas próprias ações, os seus posicionamentos políticos e para se colocarem de modo ativo na história. Ademais, afirma-se diretamente que a Secretaria segue os princípios do regime militar e que estes serão transmitidos para as chilenas nas atividades desse órgão governamental.

---

[182] Ibid, p. 52-53.
[183] PINOCHET, Augusto. Mensaje a la mujer chilena. In: *Republica de Chile – 1974, Primer año de la Reconstrucción Nacional*, Santiago de Chile: Editora Gabriela Mistral, 1974, p. 197-198.

Em relação aos cursos de capacitação oferecidos pelas voluntárias da SNM, pode-se mencionar os de "Orientação cívica e atualidade nacional", "Educação ao consumidor", "Orientação familiar", "Saúde", "Acidentes domésticos" e "Hortas caseiras", sendo que os dois primeiros, segundo Norbert Lechner e Susana Levy, foram os que contaram com maior número de alunos. Ao final da primeira década da ditadura, 383.569 pessoas já haviam realizado o curso de "Educação ao consumidor" e 664.277 o de "Orientação cívica e atualidade nacional.[184] Isso demonstra que, assim como as CEMAS, a Secretaria atingiu um amplo número de mulheres, representando uma importante medida governamental direcionada às chilenas.

Sobre a estrutura dos mencionados cursos, Verónica Valdivia de Zárate[185] também aponta que cumpriram a dupla função de reafirmar os papéis de gênero e buscar apoio e legitimidade sobre as medidas adotadas pela ditadura. O curso de "Educação ao consumidor", por exemplo, ensinava às mulheres estratégias de administração dos recursos financeiros com que contava a família para a compra de produtos alimentícios, percebendo-as como as responsáveis por esse tipo de atividade (normalmente eram elas quem iam às feiras, aos supermercados, que cozinhavam, etc.), ao mesmo tempo em que explicava as dinâmicas do mercado neoliberal em voga, instruindo-as a lidar com a ausência de um Estado interventor que realizava políticas de assistência social. Para Valdivia: "Estas tareas, aparentemente solo 'propias del sexo', eran un excelente vehículo de resocialización político-social, pues apuntaban a las lógicas económicas en auge [...] y desaparición del aparato estatal de ayuda"[186]. A cientista política Julieta Kirkwood realizou uma análise próxima destacando que o regime ditatorial percebia as mulheres como agentes essenciais do consumo, necessárias para o modelo

[184] Ibid, p. 67.
[185] VALDIVIA DE ZÁRATE, Verónica. "¡Estamos en guerra, señores!". El régimen militar de Pinochet y el "pueblo", 1973-1980. *Revista Historia*, nº 43, vol. I, janeiro-junho, 2010, p. 188.
[186] Ibid, p. 189.

neoliberal prosperar[187], o que também ajuda a compreender o destaque dado a esse tipo de curso.

Além da oferta de palestras, seminários e cursos de capacitação, a SNM atuou por meio dos impressos. Em parceria com a *División de Organizaciones Civiles*, publicou fascículos, cartilhas informativas e revista, com o objetivo de divulgar os projetos da ditadura militar e, de modo mais específico, os da própria Secretaria, além de apresentar constantes críticas ao avanço de correntes feministas no país, descrevendo-as como responsáveis por incitar um processo de competição entre mulheres e homens, atrapalhando o "correto funcionamento do lar"[188]. Segundo Godoy Ramos, o feminismo[189] era visto pela SNM e por outros setores da direita, como uma doutrina divulgada por chilenas que defendiam valores opostos aos pregados pelo regime pinochetista e influenciados por linhas de pensamento provenientes de regiões "subversivas", como da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS):

> En ese sentido, se reafirma la diferencia entre lo que sería un discurso sobre la mujer y la familia dirigido a las mujeres, y un discurso con influencia feminista. Este último vinculado a grupos opositores al gobierno y al "imperialismo soviético", por ende, antinacionalista. De manera tal que una fecha como el Día Internacional de la Mujer, es rechazada y en su lugar se instituye el "Día de la Mujer Chilena", en una clara asociación entre mujer,

[187] KIRKWOOD, Julieta. *Ser politica en Chile – las feministas y los partidos*. Santiago de Chile: FLACSO, 1986, p. 41. Julieta Kirkwood destaca, porém, que essa possibilidade de consumo ficava mais concentrada nas mulheres das classes média-alta e alta. Em relação às mulheres das classes média-baixa e baixa - vítimas da ampliação das desigualdades socioeconômicas no país resultantes, principalmente, do modelo neoliberal imposto por Pinochet, restou a inserção (ou a permanência) no mercado de trabalho, ocupando principalmente cargos informais e pouco remunerados. Dessa forma, como se nota, havia uma discrepância entre a proposta de aumento do consumo, com a situação vivenciada por muitas mulheres no país. Em relação ao outro destacado curso - "Orientação cívica" -, também foi notória a difusão de uma imagem positiva sobre os projetos político-econômicos do regime ditatorial. Para mais informações, ver também: VALDIVIA DE ZÁRATE, Verónica. "¡Estamos en guerra, señores!". El régimen militar de Pinochet y el "pueblo", 1973-1980. *Revista Historia*, nº 43, vol. I, janeiro-junho, 2010, p. 163-201.

[188] GODOY RAMOS, Carmen Gloria. El estado chileno y las mujeres en el siglo XX. De los temas de la mujer al discurso de la igualdad de géneros. *Diálogos: Revista de Historia*, vol. 14, n° 01, febrero – agosto de 2013, p. 104-105.

[189] Para Margareth Rago, os feminismos são múltiplos, mas, de modo geral, podem ser compreendidos como "[...] práticas sociais, culturais, políticas e lingüísticas, que atuam no sentido de libertar as mulheres de uma cultura misógina e da imposição de um modo de ser ditado pela lógica masculina nos marcos da heterossexualidade compulsória". In: RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2013, p. 27.

> patria y nación que refuerza su papel de representante de la nación y no de ciudadana con derechos.[190]

Como a pesquisadora destacou, havia a clara defesa de uma visão nacionalista e conservadora sobre o papel feminino na sociedade, e a desqualificação dos movimentos de luta pelos direitos das mulheres, associando-os, inclusive, de modo pejorativo com a URSS. Um dos impressos publicados nesse contexto pela SNM chamava-se "*Cuaderno de difusión*", enquanto complemento aos cursos de "Orientação Cívica". Alguns dos títulos lançados até 1984 eram: "Conceptos de família", "Discursos presidenciales"; "La família y sus Valores Tradicionales y Valores Patrios"[191], usados para reafirmar os já mencionados ideais da ditadura militar.

Entre 1976 e 1983 foi também publicado pela SNM um de seus mais importantes periódicos: a revista *Amiga*[192]. De acordo com Vanessa Tessada, essa revista possuía uma tiragem mensal de 25.000 exemplares e era distribuída gratuitamente, ansiando por alcançar um amplo público. Entre as sessões e os temas mais recorrentes estavam: as atividades e os discursos realizados por Augusto Pinochet e por Lucía Hiriart de Pinochet; os trabalhos executados pela Secretaria em conjunto com as CEMAS; a divulgação de notícias nacionais e internacionais que construíam uma interpretação positiva sobre as propostas político-econômicas da ditadura; a defesa do trabalho voluntário desempenhado pelas mulheres na SNM e em outros órgãos governamentais[193]. Deve-se reforçar, porém, que o enaltecimento dessa ação voluntária não vinha acompanhado de uma leitura valorativa sobre a execução de outros

---

[190] GODOY RAMOS, Carmen Gloria. El estado chileno y las mujeres en el siglo XX. De los temas de la mujer al discurso de la igualdad de géneros. *Diálogos: Revista de Historia*, vol. 14, n° 01, febrero – agosto de 2013, p. 104-105.
[191] Ibid, p. 116-117.
[192] O Anexo 01 dessa dissertação apresenta alguns exemplos de capas da revista *Amiga*.
[193] TESSADA, Vanessa. "Modelando el bello sexo". El modelo femenino en las dictaduras de Franco y Pinochet a través de las revistas femeninas *Y, revista para la mujer* y *Amiga*. *Investigaciones Históricas*, nº 32, 2012, p. 273.

trabalhos no mundo público por parte das mulheres. Como destacou Tessada, a revista "a pesar de no prohibir jurídicamente a las mujeres integrarse en el mercado laboral, si se las llamó a preocuparse por sus familias pues era su forma de servir a la patria"[194]. A seguir, uma capa da *Amiga*, publicada em outubro de 1980[195]:

Figura 01 – Revista *Amiga* (ano 05, nº 57, outubro de 1980)

Fonte: GALLO, Macarena. Amiga: la revista facha de las mujeres en dictadura, *The Clinic*, 10/09/2013. Disponível em: https://www.theclinic.cl/2013/09/10/amiga-la-revista-facha-de-las-mujeres-en-dictadura/.

A capa exibe uma fotografia de Augusto Pinochet em que ele aparece de modo calmo, com uma vestimenta formal e portando um leve sorriso, provavelmente objetivando aproximá-lo das(os) leitoras(es) de uma forma positiva, e visando distanciá-lo da imagem de um sujeito

[194] Ibid, p. 278.
[195] Infelizmente não tivemos acesso a muitas imagens ou a edições completas da revista. Também não identificamos estudos aprofundados sobre o periódico, apenas localizamos breves análises em artigos acadêmicos ou algumas informações em portais digitais, como no *The Clinic*.

autoritário. A jornalista Macarena Gallo destacou que as "palabras presidenciales" presentes na publicação apareciam como destinadas à chilena que "no era feminista, sino que feminina"[196], entendendo-a como referência de mulher, responsável por se engajar em prol da reconstrução nacional ao se mobilizar contra o governo Allende e ao aprovar os projetos do regime militar[197]. Na edição de setembro de 1980 houve, ainda, um uso político dessa data, apresentando tal mês como o marco da "libertação da pátria", e celebrando o sétimo ano do regime militar, além de novamente emitir declarações favoráveis às apoiadoras do golpe e aos protestos realizados contra à UP; em um trecho de um discurso presente na publicação, Pinochet afirmou que por meio dessas mobilizações:

> [a mulher] defendió la libertad con ahínco, salió a la calle a defender a su familia y procurar que sus hijos se educaran en una Patria libre… y en este mes de septiembre que recién termina, dio nuevamente su apoyo a la causa nacional. Al dar el SÍ a la Constitución, dio la mujer su SI a un Chile soberano.[198]

Observa-se como havia uma preocupação em criar um sentimento nas chilenas de que integravam aquele regime, e que deveriam permanecer abraçando as suas medidas com afinco, pois assim contribuiriam para a soberania nacional.

Em relação a defesa de uma visão conservadora sobre os papéis de gênero, Macarena Gallo também destacou que no periódico foram expostas diversas condutas consideradas inadequadas para as mulheres como, por exemplo, a utilização de pílulas anticoncepcionais. O medicamento foi apresentado como responsável por produzir "efectos adversos a la persona humana, porque no corresponde a su naturaleza, neurotizan, son alienantes"[199]. Novamente,

---

[196] GALLO, Macarena. Amiga: La revista facha de las mujeres en dictadura, *The Clinic*, 10/09/2013 (sem numeração de páginas). Disponível em: https://www.theclinic.cl/2013/09/10/amiga-la-revista-facha-de-las-mujeres-en-dictadura/. Acesso em 08/04/2019.
[197] Idem.
[198] Idem.
[199] Idem.

reforçava-se a ideia de que existe uma "natureza feminina", uma essência relacionada à maternidade, e qualquer ação que não limita a identidade feminina a essa condição era compreendida como insensata e alienante.

A pesquisadora Karina Woitowick corroborou tal leitura, ao destacar que "a ditadura de Pinochet acabou com ações de planejamento familiar: desestimulou o uso de contraceptivos, ordenou nos consultórios que se retirassem os DIUs das mulheres e derrubou a lei do Aborto Terapêutico, que existiu até 1989"[200]. A coibição ao avanço dos direitos das mulheres e as políticas de controle dos corpos femininos estiveram presentes, portanto, inclusive em termos legais nesse período. Adriana Palavecino Cáceres também destacou que:

> En Chile se permitió el aborto terapéutico a través del Código Sanitario entre los años 1931 y 1989. Durante este período, toda mujer cuya vida estuviera en peligro podía solicitar un aborto si contaba con la aprobación de dos médicos.[201]

Contudo, em julho de 1988, o almirante José Toribio Merino apresentou um projeto à Comissão Legislativa do governo militar para proibir a interrupção da gestação em qualquer circunstância. A proposta foi aceita e passou a ser válida em 15 de setembro de 1989.[202] Foi somente em 2017, após longos anos de reivindicação de setores feministas, que a então presidente Michele Bachelet, conseguiu que a prática fosse parcialmente descriminalizada no Chile[203].

---

[200] WOITOWICZ, Karina. Feminismo e ativismo midiático: a imprensa feminista na luta contra a ditadura militar e em defesa dos direitos das mulheres no Brasil e no Chile. *Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* – Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012, p. 10. Disponível em: http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-2318-2.pdf. Acesso em 09/04/2019.

[201] PALAVECINO CÁCERES, Adriana. Dilemas éticos y jurídicos a propósito del aborto en Chile. *Polis – Revista Latinoamericana*, nº 38, 22/09/2014. Disponível em: https://journals.openedition.org/polis/10329?lang=pt. Acesso em 09/04/2019.

[202] Idem; DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 124.

[203] O aborto foi descriminalizado em situações que há risco de vida materno; quando a gravidez foi gerada após um estupro; ou quando existem determinadas má formações fetais, como a anencefalia.

A historiadora Sandra Palestro destacou que através do *Plan Laboral*[204] vários outros direitos das chilenas também foram reduzidos:

> [...] especialmente en cuanto a la terminación del contrato, al régimen sindical y a la negociación colectiva. En esta nueva ley laboral, **las mujeres prácticamente perdían el fuero maternal** en virtud de trabajo a honorarios o de contratos por periodos fijos [...][205].

Por meio do Decreto-Lei 2.200, vigente a partir de 15 de junho de 1978 no país, tornava-se legal a interrupção dos contratos com as mulheres quando elas estivessem grávidas ou no período imediato ao pós-parto, representando, assim, um enorme retrocesso nas garantias trabalhistas[206]. Além dessa mudança, a ditadura não deu continuidade ao projeto da UP de revogar a determinação legal que impedia às mulheres de saírem do Chile com os seus filhos sem a permissão do marido/pai das crianças, enquanto aos homens não era exigido esse aval das esposas/mães de seus filhos. Do mesmo modo, também mantiveram a infidelidade feminina como um delito, ao passo que a masculina não era condenada[207]. Nesses casos, como apontou Teresa Valdés:

> [...] la dominación es ejercida desde el Estado (aparato jurídico), pero articulada a través de la dominación de género, en la pareja. También se expresa la opresión de la mujer en la discriminación sistemática en el mercado laboral (tipos de actividades que puede desarrollar, rechazo a las embarazadas, niveles de ingreso, etc.) y en una desvalorización económica de las actividades reproductivas que le son asignadas.[208]

---

[204] Sobre o *Plan Laboral*, ver página 58-59.
[205] PALESTRO, Sandra. *Mujeres en movimiento – 1973-1989*, Santiago: Serie Estudios Sociales, 1991, p. 09. Grifo nosso.
[206] Idem; MARAVALL, Javier. *Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1990).* Tese de doutoramento, Universidade Autônoma de Madrid, 2012, p. 64.
[207] DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 134-135; 316.
[208] VALDÉS, Teresa. (Org.) *Las mujeres y la dictadura militar en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO, 1987, p. 07.

Ao recordar a sua atuação como docente em escolas públicas nesse período, Diamela Eltit destacou:

> Fue un tiempo muy angustioso; yo era una empleada pública, que recebía todo lo más duro, lo más fuerte, como eran los efectos de la Dictadura en la vida cotidiana. Francamente no creo ser muy rencorosa, creo, pero sí tengo un enorme rencor por lo que el Golpe hizo con mi vida en aquella etapa laboral. [...] Un rencor que está ligado a las formas en que se vivía y se trabajaba, las cosas diarias, aparentemente pequeñas; teníamos que [...] soportar, por ejemplo, intervenciones sin aviso, donde revisaban los bolsones de las estudiantes para ver si tenían pastillas anticonceptivas. [...] Eran cadenas; las administrativas que te revisaban cumplían con órdenes de gente que cumplía órdenes de gente [...] Las mujeres no podían ponerse pantalones, debían usar falda. [...] Teníamos que usar delantal, estábamos obligados, entonces debías llegar todos los lunes con tu delantal bajo el brazo. Eso era muy violento; piensa que yo era una mujer joven, es decir, no contaba todavía con la sabiduría que te permite elaborar con más tranquilidad todos esos códigos. Y sin embargo no había ninguna otra posibildiad. Eso quiere decir que viví como pude.[209]

Houve, por conseguinte, uma intensa intervenção no cotidiano das docentes e discentes, limitando inclusive a própria escolha sobre as suas vestimentas, bem como sobre as temáticas que poderiam dialogar, ou os usos que conferiam aos próprios corpos. Outrossim, ao analisar o processo de discriminação no mercado de trabalho em relação aos gêneros, Javier Maravall relembrou, por exemplo, que nas universidades – espaços onde o pesquisador identificou que havia grande número de contratadas – o governo pinochetista avaliou que muitas das docentes e coordenadoras eram simpatizantes da UP, levando a um intenso processo de expurgo das mesmas de suas funções. No lugar, indicados vinculados ao regime militar passaram a ocupar vários desses cargos. Maravall também constatou que essas demissões, apesar de terem sido direcionadas de modo mais específico às mulheres de esquerda, foram estendidas a algumas chilenas que possuíam um posicionamento político à direita, "Incluso algunas mujeres, vinculadas al régimen (en su mayoría esposas e militares o miembros de la clase alta chilena) y

[209] ELTIT, Diamela, *apud.* GALENDE, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's.)*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 211-212.

que desempeñaron algún cargo de gestión"[210], por considerarem que tais funções seriam melhor desempenhadas por homens vinculados ao governo ditatorial. O historiador afirmou que:

> La política de control universitario tuvo un doble efecto para la mujer, a saber, su invisibilización en un espacio vital que podía servir de catapulta para la formación y acceso al espacio público, y dos, la presión para que las profesionales ocuparan "el lugar natural que les correspondía", el espacio doméstico y en aquellas labores tradicionalmente asignadas al colectivo femenino: como mano de obra en el sector primario, servicio doméstico, costura y confección, cuidados integrales, etc. En segundo lugar, la puesta en marcha de medidas represivas para aquellas mujeres "que se resistieran": exilio, persecución, exoneración política, tortura y desaparición forzada entre otras, bajo la argumentación de que habían dejado de ser mujeres naturales para convertirse en *desviadas del marxismo*.[211]

Essa análise destacou, portanto, como as perseguições no âmbito universitário não estiveram vinculadas somente ao posicionamento político dos trabalhadores, mas também ao fato de identificarem que algumas mulheres estavam ocupando espaços e cargos que não consideravam próprios para elas.

Refletindo sobre esse período, Javier Maravall ainda constatou que a ditadura chilena promoveu a exaltação, sob uma ótica católica e tradicional, da figura religiosa de Maria de Nazaré, apresentando-a como o padrão máximo para às chilenas[212]. O "*Marianismo*" ou o culto à Maria, baseava-se "en los ideales de crianza, maternidad y castidad, modelo que, bajo el prisma militar, debía ser fielmente reproducido por el conjunto de las mujeres"[213], e também amparou as concepções de gênero do regime pinochetista. Defendia-se a submissão feminina aos ditames masculinos e, nesse sentido, Lechner e Levy também fizeram uma interessante observação: eles recordaram que os termos "pátria" e "patriotismo" tem origem na palavra de

[210] MARAVALL, Javier. *Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1990).* Tese de doutoramento, Universidade Autônoma de Madrid, 2012, p. 68.
[211] Idem.
[212] Ibid, p. 177.
[213] Idem.

origem latina "*pater*", que significa "pai". Dessa forma, o "'ser mujer' es definido por su sujeición al *pater famílias*¸ y, en particular, al *pater patriae*. El padre de la patria – el Presidente"[214], e que foi, inclusive, "el referente principal del trabajo feminino de la Secretaría [Nacional de la Mujer]"[215], como ficou evidente na capa exibida anteriormente de uma edição da *Amiga*. Por essa perspectiva, se as chilenas são as "mães do país", elas devem obediência ao "pai da nação" – Augusto Pinochet. São, portanto, várias as formas existentes de se coibir o rompimento com uma estrutura social que não confere os mesmos direitos aos homens e às mulheres. Aprofundando nessa temática, não podemos deixar de destacar outras "palavras às chilenas" presentes no pronunciamento realizado por Augusto Pinochet em 24 de abril de 1974[216], em que ele declarou:

> En la conciencia de todos los chilenos está vivo aún el recuerdo de la valerosa lucha librada por nuestras mujeres en contra del régimen marxista. [...] Cuando las mujeres salían a las calles en manifestaciones multitudinarias, en todas las ciudades de Chile; cuando se tomaron las radios, para hacer oír la voz de la verdad; cuando paralizaron ciudades y provincias completas, lo que las guiaba **no era un ciego espíritu de rebeldía, destinado a provocar el caos. La mujer quería la caída del Gobierno marxista, que simbolizaba la esclavitud para sus hijos; pero quería, además, un orden nuevo: buscaba el amparo de una autoridad fuerte y severa, que restableciera el orden y la moral pública en nuestro país**. [...] Rectificado el rumbo de nuestra historia por el movimiento militar del 11 de septiembre, mal podríamos las nuevas Autoridades olvidar el compromiso que hemos contraído con las mujeres de nuestro país. **Su voz fue para nosotros la voz de la Patria, que nos llamaba a salvarla**.[217]

No discurso, Pinochet apresentou novamente o engajamento das mulheres de direita contra a UP como algo valioso para o Chile. Todavia, ele destacou que essa atuação política feminina não deve ser confundida com um "espírito de rebeldia", mas entendido como uma luta justificável em oposição ao marxismo e que clamava pelo amparo dos militares para salvá-las

---

[214] LECHNER, Norbert; LEVY, Susana. *Notas sobre la vida cotidiana III: el disciplinamiento de la mujer*. Santiago: FLACSO, 1984, p. 50.
[215] Idem.
[216] PINOCHET, Augusto. Mensaje a la mujer chilena. In: *Republica de Chile – 1974, Primer año de la Reconstrucción Nacional.* Editorial Gabriela Mistral, 1974, p. 191 – 200.
[217] Ibid, p. 193-194. Grifo nosso.

do governo Allende. Por meio dessa leitura há, assim, mais uma vez a compreensão de que as mulheres dependem das figuras masculinas para protegê-las e para reestabelecer a ordem no país. Na medida em que o regime militar assumiu o comando da nação, a ação no mundo público por parte delas não era mais necessária, a não ser que objetivasse prestar algum suporte para os projetos da ditadura. Ademais, nota-se no texto um esforço em desvincular as mobilizações femininas pró-golpe de Estado de medidas "rebeldes", por considerar, como mencionamos, que esse tipo de ocupação do espaço público não era local para as chilenas, somente tendo sido visto positivamente por tal regime por ter auxiliado na queda da UP. Mantém-se, desse modo, uma perspectiva tradicional sobre o papel feminino na sociedade, mesmo ao tratar de ações que possam ser consideradas, à primeira vista, fora desse padrão, como a participação em manifestações. Isso também se tornou evidente em outro trecho do mesmo discurso, quando Pinochet afirmou:

> No podría este Gobierno intentar la ambiciosa empresa de crear un nuevo Estado, sin la participación activa y enérgica de la mujer. La formación de las nuevas generaciones, que lo integrarán mañana, está en las manos de las madres de hoy. Chile necesita y agradece el aporte técnico de sus profesionales femininas [...] Pero no subestima por eso la labor anónima de las mujeres que trabajan en el laboratorio silencioso del hogar, velando por resguardar el más precioso capital de la nación: el cuidado de sus hijos, esperanza futura de la Patria. Por el contrario, creemos que es necesario hacer mayor conciencia, en la propia mujer y en la sociedad entera, del valor de la tarea que a ésta le corresponde, y también de la dignidad inherente a su condición de tal. El valor espiritual de la misión de la mujer fue una conquista del cristianismo, mantenida intacta a través de muchos siglos. La igualdad de derechos y oportunidades, que nadie discute, no puede confundirse con una identificación, ajena a la realidad física y moral del ser humano, en la cual, bajo la apariencia de una liberación, la mujér pierde el derecho a desarrollar su auténtica personalidad y a proyectar sobre la sociedad el caudal de intuición y de riqueza afectiva que le es próprio.[218]

Embora o ditador inicie este trecho destacando que a participação das mulheres é essencial para o processo de reconstrução da nação, há logo a delimitação sobre a melhor forma

[218] Ibid, p. 196-197.

das chilenas executarem essa tarefa: por meio de seu trabalho no lar, cuidando de seus filhos, "el más precioso capital de la nación". Reforçou-se, assim, uma caracterização essencialista sobre as mulheres, relacionando-as a termos ligados ao campo das emoções e da maternidade (os homens, por outro lado, são associados ao campo da força e da racionalidade). Além disso, o "valor espiritual" da mulher e a sua "missão" de cuidar da família, são apresentados por Pinochet como conquistas do cristianismo, demonstrando como uma visão religiosa e conservadora permeava a construção cultural sobre os papéis de gênero na sociedade, ajudando a naturalizá-los e a valorizá-los. Isso se torna ainda mais claro ao final da citação, quando ele afirma que não há o que se discutir no que tange a igualdade de direitos e oportunidades entre homens e mulheres, mas logo em seguida destaca que o comportamento feminino que se distancia dessa visão tradicional, impediria às mulheres de desenvolverem a sua "autêntica personalidade" e de permearem o país da "riqueza afetiva" que lhes caracterizava. Ou seja, continuava a reforçar uma suposta essência feminina que é ferida quando as chilenas executam outras funções que, por essa visão, não lhes são próprias.

A análise dos mencionados discursos, assim como das medidas desempenhadas pela ditadura militar chilena direcionadas às mulheres, evidencia como esse regime ajudou na manutenção de uma estrutura social patriarcal e desigual no Chile. Como destacaram Lechner e Levy, essa intensificação do patriarcalismo no país, promovida por Pinochet, representou mais um obstáculo "a la consolidación de la democracia, entendida no sólo como un sistema formal, sino como un estilo de convivencia social"[219]. O ataque à democracia e aos direitos das mulheres promovidos pela ditadura, tornam-se ainda mais evidentes ao recordarmos das diversas violências sofridas pelas chilenas nesse contexto, que se engajaram contra o regime militar. O cientista político Heraldo Muñoz, destacou: "Dedos e unhas foram extraídos com

[219] LECHNER, Norbert; LEVY, Susana. *Notas sobre la vida cotidiana III: el disciplinamiento de la mujer*. Santiago: FLACSO, 1984, p. 04.

alicates; ratos foram introduzidos nas vaginas de mulheres. Muitas mulheres foram brutalmente estupradas; mulheres grávidas eram torturadas e mortas"[220]. Essas chilenas que ousaram atuar contra o sistema imposto no país eram acusadas de um duplo comportamento subversivo: primeiro, por se oporem ao governo militar, e segundo, por desrespeitarem os tradicionais papéis de gênero.

Segundo a historiadora Hillary Hinner, ao serem detidas, essas mulheres percebidas como rebeldes pela ditadura, foram submetidas a variadas formas de tortura - físicas e psicológicas -, sendo que a violência sexual aparece constantemente relatada por elas como uma estratégia prioritária levada à cabo para puni-las[221]. Lelia Pérez foi uma dessas vítimas. Ela foi levada, juntamente com outros estudantes secundaristas acusados de "atividade subversiva", para o Estádio Nacional do Chile, onde foi torturada, sendo vítima de estupro. Sobre essa forma de violência, ela contou:

> Durante mucho tiempo yo lo situé como, bueno, una tortura más. Pero la agresión sexual no es una tortura más. Porque… cómo te marca, el resto de tu vida, el resto de tus relaciones, el resto de tu sexualidad, de tu afectividad… Y desde dónde se hace. No se hace desde simplemente la búsqueda de la información, se hace desde otra parte, otra tribuna, que es **el tema del machismo, del ejercicio del poder sobre la mujer**.[222]

O corpo feminino foi utilizado, portanto, como espaço físico e simbólico de disputas e lutas. Como o relato nos mostra, a tortura sexual não era empreendida pelos militares apenas ansiando por extrair informações dessas mulheres, mas foi uma prática que defendia o domínio masculino sobre os corpos femininos, e impunha uma relação violenta, machista e desigual de

---

[220] MUÑOZ, Heraldo. *A sombra do ditador: memórias políticas do Chile sob Pinochet*. Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 65.

[221] HINER, Hillary. "Fue bonita la solidaridad entre mujeres": género, resistencia, y prisión política en Chile durante la dictadura. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 23(3), setembro-dezembro, 2015, p. 867-892.

[222] PÉREZ, Lelia, *apud.* MIRANDA, Oriana. Violencia sexual contra mujeres en dictadura: un crimen invisibilizado. Diario UChile, setembro de 2013. Disponível em: http://radio.uchile.cl/2013/09/03/violencia-sexual-contra-mujeres-en-dictadura-un-crimen-invisibilizado/. Acesso em 10/04/2019.

poder. Assim, embora essa forma de agressão fosse utilizada, à primeira vista, para coibir ações políticas críticas à ditadura, a sua função extrapolou esse fim. Nesse sentido, dentre as ações mais frequentes direcionadas às presas políticas estavam:

> [...] aplicación de colillas encendidas sobre los senos de la mujer, presión de los mismos con diferentes instrumentos, aplicación de corriente eléctrica en las zonas erógenas, introducción de objetos en ano y vagina, uso de animales como tormento sexual, violaciones individuales y colectivas y otro tipo de vejaciones como tocamientos y obligación a desnudarse durante el interrogatorio.[223]

Eram, assim, diversas as formas de tortura sexual e mesmo que algumas destas também tenham sido aplicadas aos homens, as mulheres foram as principais vítimas desses tipos de violência. Em relação ao perfil feminino levado aos presídios e para outros espaços de tortura nesse contexto, Javier Maravall destacou que a maior parte militava clandestinamente por três partidos, vistos como inimigos do regime militar: o *Movimiento de Izquierda Revolucionaria*, o *Partido Comunista* e o *Partido Socialista*.[224] Essa atuação nos grupos políticos, como destacamos, era compreendida pela ditadura como oposta à essência feminina, em especial quando vinculada aos setores das esquerdas. Segundo o relato de Juana Andreani, levada presa por sua atuação no PS:

> La CNI y la DINA actuaron con una brutalidad terrible. Las compañeras que sufrieron abusos sexuales tuvieron que soportar no sólo una tortura física sino también una violación de su ideología, de su trasgresión. La parte sexual era la parte débil de la presa y esto lo aprovecharon muy bien. Fueron auténticos salvajes que castigaron duramente a las mujeres que pensaron diferente, a las mujeres de la izquierda. Te violaban para que nunca más fueras socialista.[225]

---

[223] MARAVALL, Javier. *Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1990).* Tese de doutoramento, Universidade Autônoma de Madrid, 2012, p. 184.
[224] Ibid, p. 26 e p. 241.
[225] ANDREANI, Juana, *apud*. MARAVALL, Javier, 2012, p. 177.

O depoimento demonstra como a busca por consolidar o controle e o poder masculino sobre as chilenas foi manejado como um instrumento político. Essas mulheres foram qualificadas como distantes da normalidade, como sujeitos marginais e, usando dessa argumentação, as forças militares buscavam justificar as graves violações de direitos humanos cometidas à elas.[226] Os testemunhos ainda apresentam um outro elemento que demonstra o forte enraizamento de uma cultura conservadora no país: algumas mulheres ressaltaram que havia nos presídios uma forma de tratamento ainda mais violenta direcionada às chilenas que conviviam com os seus parceiros sem estarem casadas: "Había un reproche por parte de los militares de no ser las mujeres que debíamos ser. Nos acusaba de que nuestras relaciones amorosas eran disolutas, que teníamos amantes. Creo que fueron más duros en el trato con las que no estábamos casadas"[227], afirmou Margarita Iglesias Saldaña, ex-militante do MIR. Lelia Pérez Valdés ainda destacou:

> A nosotras nos trataron como putas, especialmente a las que no eran casadas. Yo recibí um trato diferenciado en algunas ocasiones respecto a otras compañeras que no estaban casadas. De hecho, a mi me decían "señora". Sin embargo, no siempre recibí una relación de respeto por ser casada porque estando embarazada en la Villa me produjeron un aborto fruto de la tortura… En una ocasión llegaron a la Villa dos compañeras prostitutas, aquí la diferencia de trato fue impresionante. El guardia estaba indignado porque mezclaron a estas mujeres "con sus niñas", es decir, nosotras, las prisioneras políticas… Nos trajo jabón, toallas limpias, nos permitieron un aseo general porque querían dejar claro que nosotras éramos diferentes a las prostitutas.[228]

As mulheres que possuíam algum comportamento sexual distante das "normas culturais" em voga foram vistas, segundo os depoimentos, de forma ainda mais depreciativa pelos militares. Todavia, a violência às prisioneiras foi ampla e generalizada. O aborto mencionado no testemunho de Pérez, provocado pelos abusos sexuais sofridos, não foi um caso

[226] Idem.
[227] IGLESIAS SALDAÑA, *apud*. MARAVALL, Javier, 2012, p. 180.
[228] PÉREZ, Lelia, *apud*. MARAVALL, Javier, 2012, p. 180.

isolado. Várias outras mulheres torturadas (casadas ou não) tiveram as suas gestações interrompidas devido aos maus tratos vivenciados. Outras já temiam uma gestação consequente dos próprios estupros sofridos[229]. Foram, portanto, vários os medos, traumas e consequências resultantes desse tipo de violência. Segundo Maravall:

> El silencio, la culpa, la falta de credibilidad y las consecuencias de dicha violencia son elementos centrales en el fenomeno de la violencia de género, donde la vivida en la tortura es una expresion agravada de las condiciones en que viven las mujeres en la sociedad. Los estudios respecto de las secuelas fisicas plantean que, en general, las mujeres victimas de violencia sexual tienden a presentar ciertas pathologies comunes: intermitencia en los ciclos menstruales, menopausias tempranas, cancer uterino, de mamas, infertilidad, dificultad para embarazarse y enfermedades de transmision sexual como lo es el VIH-SIDA, entre otras.[230]

O historiador fez mais uma importante observação. Dentre as vítimas havia um outro grupo de mulheres que, muitas vezes, é esquecido. Ele se refere às chilenas que não possuíam uma militância política direta, muitas das quais, inclusive, permaneciam dentro de suas casas, cuidando de seus filhos. Entretanto, eram casadas ou mantinham algum relacionamento amoroso com sujeitos vinculados a grupos políticos atuantes contra o governo pinochetista, tornando-se assim objetos de atenção, por serem vistas pela ditadura como extensão desses homens. Nesses casos, as mulheres detidas, torturadas e abusadas, eram utilizadas tanto para a aquisição de informações, como também para ferir "el 'honor' del hombre, destruyendo su lugar en la sociedad, por medio de la violacion de la figura de *madre-esposa*, en la que se sustenta el valor 'moral' de su existencia como individuo miembro de la comunidad"[231]. O corpo e a sexualidade feminina foram, por essa perspectiva, compreendidas como posse das figuras

---

[229] Ibid, p. 81; HINER, Hillary. "Fue bonita la solidaridad entre mujeres": género, resistencia, y prisión política en Chile durante la dictadura. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 23(3), setembro-dezembro, 2015, p. 880-886.
[230] MARAVALL, Javier. *Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1990).* Tese de doutoramento, Universidade Autônoma de Madrid, 2012, p. 68.
[231] Ibid, p. 64-65.

masculinas, e instrumentalizados politicamente, conforme as concepções desiguais, violentas e conservadoras de gênero, construídas culturalmente e reforçadas por esse regime.[232]

Em praticamente todos os campos de aprisionamento vigentes durante a ditadura chilena houve a prática de agressões sexuais, porém, estas ultrapassaram esses espaços e também ocorreram em outras localidades, como nas universidades, em centros esportivos, e nas próprias casas das vítimas, quando invadidas, por exemplo, por membros das FA's.[233]. Porém, em alguns centros essas agressões estiveram presentes de forma ainda mais exacerbada, como na chamada "*Venda Sexy*"[234]. Localizada em uma casa na rua Irán, número 3037, em Santiago, esse espaço foi administrado por membros da DINA e sabe-se que ao menos 119 chilenos desapareceram após serem levados para essa residência. Lá, os presos e as presas permaneciam grande parte do tempo com os olhos vendados, enquanto sofriam diversas formas de vexações e torturas. Uma dessas estratégias de agressão consistia na utilização de cães para executarem violações sexuais e alguns desses animais receberam, inclusive, ironicamente o nome de figuras importantes das esquerdas no país. Um pastor-alemão, por exemplo, usado na "*Venda Sexy*" para torturar várias chilenas, foi chamado de Volodia, em referência ao militante do Partido Comunista do Chile, Volodia Teitelboim. Deve-se ainda mencionar que esse espaço também ficou conhecido como "*La Discotéque*", devido a alta música colocada nesse ambiente pelos torturadores, enquanto executavam as diversas práticas de agressões.[235]

Percebe-se, assim, que embora as desigualdades de gênero e as violências direcionadas às chilenas não tenham iniciado somente após o golpe de Estado de 1973, elas foram

---

[232] Idem.
[233] Ibid, p. 65.
[234] Memoria Viva. Archivo digital de las Violaciones a los Derechos Humanos por la Dictadura Militar en Chile (1973-1990). *Recinto DINA - "La Discotéque" o "Venda Sexy"*. Disponível em: https://www.memoriaviva.com/Centros/00Metropolitana/Recinto_DINA_venda_sexy.htm. Acesso em 30/05/2019.
[235] Idem; Centro de torturas de "La Venda Sexy" o Discoteque operado por la DINA, Calle Irán 3037, con los platanos, en la comuna de Macul. Santiago. In: *Archivo Chile/CEME - Centro de Estudios Miguel Enriquez.* Disponível em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/centros_tort/DMcenttort0019.pdf. Acesso em 31/05/2019.

intensificadas durante o contexto ditatorial. Como ressaltamos, várias ações promovidas por esse regime ajudaram a naturalizar concepções tradicionais sobre o "ser mulher" – e muitas destas permanecem, inclusive, na atualidade. Todas essas questões são amplamente criticadas e denunciadas por Diamela Eltit, como veremos com mais detalhes no capítulo 03.

1.4. A situação das artes e dos artistas durante o regime ditatorial

A vida cultural[236] no Chile durante o regime ditatorial não passou, evidentemente, incólume. Logo após o golpe militar de 1973, deu-se início ao que ficou conhecido por "*Operação limpeza*" – uma política caracterizada pelo combate e eliminação de obras e artistas que possuíam vínculos com as esquerdas e, em especial, com a Unidade Popular[237]. No documento *"Política Cultural del Gobierno de Chile*", divulgado em 1974, a Junta Militar defendeu o estabelecimento de uma política cultural capaz de extinguir o marxismo, apresentando-o como uma doutrina que se infiltrou no país, inclusive por meio da produção artística, durante o governo de Salvador Allende:

> En todo este proceso, lo cultural adquirió una decisiva influencia, pues a través de sus más variadas manifestaciones se fueron infiltrando los gérmenes que corroerían la sociedad chilena hasta extenuar todas sus resistencias. Como hemos expresado, **la gran embestida marxista anterior a la implantación de esta doctrina en el poder fue dirigida a corroer el espíritu de la Nación, a través de las más diversas manifestaciones culturales**. [...] Los cargos en las universidades y en los colegios, los libros editados, el periodismo, las

[236] Comungamos da concepção de *cultura* cunhada por Bernardo Subercaseaux, que fornece a seguinte definição para o termo: "En cuanto a cultura, entendemos por tal el orden de sentido y la dimensión simbólica presente tanto en la cultura considerada en términos antropológicos (costumbres, lenguaje, identidad, modos de ser, expresividad social), como en la cultura entendida como expresividad artística e intelectual en sus más diversas áreas: como obras de arte y de pensamiento, como expresividad social (cultura popular) y como producción simbólica para el mercado (cultura de masas). Se trata entonces de un concepto que abarca desde la creación individual, colectiva e industrial de significados hasta las concepciones de mundo y los modos de sentir y actuar. En el plano de la creación artística la cultura es un campo de autonomía relativa, puesto que se trata - en una sociedad en que confluyen intereses diversos - de un campo en disputa, de una trama de interpretaciones vinculada a los nexos y hegemonias sociopolíticas, y, por ende, a las circunstancias históricas, a las ideas y pensamientos de una época.". In: SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde Independencia hasta el Bicentenario.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Vol. III, 2011, p. 16.

[237] HERNÁN ERRÁZURIZ, Luis. Dictadura militar en chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, vol. 44, nº 02, 2009, p. 139-145.

> becas, los premios y recompensas, las entrevistas destacadas en la prensa, favorecían en el hecho a los que adhirieron a la política marxista [...] Las consideraciones anteriores exigen una política cultural que tienda, en primer término y en su órbita de competencia, a extirpar de raíz y para siempre los focos de infección que se desarrollaron y puedan desarrollarse sobre el cuerpo moral de nuestra patria y en seguida, que sea efectiva como medio de eliminar los vicios de nuestra mentalidad y comportamiento, que permitieron que nuestra sociedad se relajara y sus instituciones se desvirtuaran, hasta el punto de quedar inermes espiritualmente para oponerse a la acción desintegradora desarrollada por el marxismo.[238]

Nota-se, assim, como o combate ao marxismo[239] foi incentivado de modo veemente no documento, ao ser associado pela Junta Militar as expressões como "germe que corrói a sociedade" e destrói o "espírito da nação". Entedia-se que as produções culturais foram utilizadas pelo governo anterior para divulgar aos chilenos essa doutrina, sendo necessário dizimar todos os vestígios das produções que "desvirtuavam a pátria". A cultura é compreendida, portanto, como um campo em disputa, capaz de difundir ideologias, crenças, concepções políticas e visões de mundo. Capaz, ainda, de promover uma *memória* - positiva ou negativa - sobre eventos da história do Chile. Desse modo, tornava-se de grande importância para o regime ditatorial a extirpação das produções culturais e dos artistas capazes de contribuirem para a consolidação de uma leitura memorialística positiva sobre o governo da UP. Como apontou Luis Hernán Errázuriz:

> La operación limpieza abarcó un amplio repertorio de medidas y niveles, esto es desde las acciones más extremas, atentados contra la integridad física y el derecho a la vida - muerte, tortura, encarcelamiento, exilio - hasta despidos en oficinas públicas, universidades, quemas de libros [...] limpieza de muros,

---

[238] Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno, *Política cultural del Gobierno de Chile*, Santiago, Departamento Cultural, 1975, p. 30-32; 38. O documento foi publicado pela primeira vez em 1974, mas a edição que tivemos acesso é a lançada em 1975 e que se encontra disponível para consulta em: https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/39504/1/135512.pdf. Acesso em 11/04/2019. Grifo nosso.

[239] Importante destacar que em diversos documentos emitidos pela ditadura militar chilena, como na *Política cultural del Gobierno de Chile* (1974) e na *Declaración de Principios del Gobierno de Chile* (1974), o marxismo é citado sem distinções a outras concepções políticas de esquerda, como o comunismo ou o socialismo, sendo referenciados genericamente como "inimigos da pátria", "cânceres" a serem extirpados. Não havia a preocupação em particularizar tais conceitos, mas em homogeneizá-los por meio de uma leitura depreciativa e sem um amplo debate teórico.

> cortes de barba y pelo, cambios de nombre de calles, villas y escuelas, entre otros.[240]

Uma das primeiras medidas levadas à cabo por tal operação, conforme destacado pelo pesquisador, consistiu na limpeza de muros, ruas, parques e entorno urbano em geral, para apagar os vestígios de propagandas ou adesões políticas ao governo da UP[241]. O trabalho executado pelas Brigadas Muralistas foi um dos alvos diretos dessa operação. Os artistas pertencentes a esse movimento haviam desenvolvido diversos murais favoráveis à eleição de Salvador Allende e, após a sua vitória, continuaram com as suas produções divulgando as medidas realizadas por esse governo, além de retratarem aspectos da cultura popular chilena e da luta política operária. Segundo a historiadora Carine Dalmás, esses trabalhos eram realizados coletivamente, e surgiram ligados principalmente a dois partidos políticos na década de 1960: o Partido Comunista (PCCh) e o Partido Socialista (PS). As brigadas comunistas foram chamadas de *Brigadas Ramona Parra* (BRP) e as socialistas de *Brigadas Elmo Catalán* (BEC)[242]. Um dos trabalhos mais famosos realizados por esses artistas foi o mural intitulado *El primer gol del pueblo chileno*, construído em 1971 por membros da BRP, em parceria com o artista visual Roberto Matta. A pintura foi realizada em um muro da comunidade *La Granja*, em Santiago, e celebrava o primeiro ano da presidência de Allende, associando-o metaforicamente ao primeiro grande gol do país. Logo após o golpe de Estado, foi realizada uma cobertura a mando do regime militar, responsável por ocultar esse mural[243].

---

[240] HERNÁN ERRÁZURIZ, Luis. Dictadura militar en chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, vol. 44, nº 02, 2009, p. 139.
[241] Ibid, p. 140.
[242] DALMÁS, Carine. *Brigadas muralistas e cartazes de propaganda da Experiência Chilena (1970-1973).* Dissertação de mestrado em História Social, Universidade de São Paulo, 2006, p. 10-11.
[243] El primer gol del pueblo chileno. *Memoria Chilena*. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92578.html. Acesso em 13/04/2019; ERRÁZURIZ, Luis Hernán. Dictadura militar en chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, vol. 44, nº 02, 2009, p. 141.

Outra importante obra censurada nesse período foi o mural desenvolvido pelos brigadistas às margens do *Rio Mapocho*[244], que ocupava cerca de duzentos metros de comprimento, com imagens que referenciavam a história do movimento operário no país, a trajetória do PCCh, além de exibirem frases de apoio a Allende. Esse mural começou a ser elaborado no contexto das eleições de 1964[245], tendo recebido posteriormente outras pinturas que o completaram, contando com a participação de artistas como Pedro Millar, Luz Donoso, Hernán Meschi e estudantes da Escola de Artes da Universidade do Chile. Pouco depois do estabelecimento do regime ditatorial no país, foi coberto de cinza. No ano de 1982, ainda foi realizada uma segunda cobertura, visto que a primeira havia se desgastado, e parte das imagens anteriores voltaram a se destacar.[246]

Como se observa, a "operação limpeza" não almejava simplesmente a conservação do espaço público, mas, conforme Hernán Errázuriz afirmou, ela "[...] representó simbólicamente, por una parte, la desinfección del pasado marxista y, por otra, la instauración de una noción militarizada de la estética cotidiana [...]"[247]. Pautado por essa noção estético-política, o governo pinochetista ainda incentivou aos chilenos que não pintassem as fachadas das suas casas, prédios e outros edifícios com cores escuras ou fortes, como o vermelho (que compreendiam como referência ao comunismo, ao marxismo etc.) e o preto (que associado juntamente ao vermelho remeteria, por exemplo, ao *Movimiento de Izquierda Revolucionária* - MIR)[248]. Os militares também ordenaram a retirada de monumentos referentes a líderes das esquerdas, como

---

[244] Como veremos no capítulo 02, esse local foi o escolhido por Diamela Eltit e os outros membros do CADA para a realização de uma de suas intervenções urbanas, por todo o simbolismo político e cultural que carregava.
[245] Nesse ano Eduardo Frei Montalva, candidato pela Democracia Cristã (DC), venceu as eleições presidenciais chilenas. A vitória de Salvador Allende ocorreria na eleição seguinte, assumindo o comando do país em 04 de novembro de 1970.
[246] HERNÁN ERRÁZURIZ, Luis. Dictadura militar en chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, vol. 44, nº 02, 2009, p. 141; DALMÁS, Carine. *Brigadas muralistas e cartazes de propaganda da Experiência Chilena (1970-1973).* Dissertação de mestrado em História Social, Universidade de São Paulo, 2006, p. 52.
[247] HERNÁN ERRÁZURIZ, Luis. Dictadura militar en chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, vol. 44, nº 02, 2009, p. 141.
[248] Ibid, p. 143.

a estátua em homenagem a Che Guevara, que se encontrava na comuna *San Miguel*, em Santiago. A obra havia sido inaugurada em 1970 e foi removida poucos dias após o golpe de Estado. Na praça *Almagro*, também localizada em Santiago, o monumento a Luis Emilio Recabarren, sindicalista fundador do Partido Comunista do Chile em 1922, foi, do mesmo modo, retirado.[249] No mesmo período outras obras foram inauguradas, visando o enaltecimento de membros das Forças Armadas. Segundo Pablo Berchenko:

> [...] se levantan las estatuas a la Aviación, en la elegante Avenida Providencia, a Carabineros (policía uniformada), en la concurrida Alameda Libertador B. O'Higgins y a P. Mekis, alcalde de Santiago, nombrado por Pinochet, frente al céntrico teatro Municipal.[250]

A escolha efetuada sobre quais obras manter, demolir ou inaugurar foi realizada, assim, de acordo aos interesses políticos e memorialísticos da ditadura militar. Bernardo Subercaseaux destacou que o campo literário também foi impactado por tal regime. Durante o governo da Unidade Popular houve uma preocupação com a popularização do acesso aos livros e uma das medidas realizadas à época foi a nacionalização da *Editora Zig-Zag* que, sob o comando estatal, passou a ser chamada de *Editora Nacional Quimantú* (mais conhecida apenas como *Quimantú*). O nome atribuído à editora era simbólico, sendo formado pela junção de duas palavras de origem mapuche - *Kim*, que indica "conhecer" e "saber", e *Antu*¸ que significa "sol" – apontando para a ideia de um Estado que objetivava garantir ao povo o acesso a obras literárias, históricas etc., e entendia-as como fontes de iluminação intelectual, de promoção do conhecimento, inclusive sobre as diversidades culturais. Os preços cobrados pela *Quimantú*

[249] BERCHENKO, Pablo. Prácticas de la memoria en Santiago de Chile (1970-2002). In: *América - Cahiers du CRICCAL,* Mémoire et culture en Amérique Latine, vol. 02, nº 31, 2004, p. 81.
[250] Ibid, p. 81-82.

eram baixos, promovendo um amplo alcance aos livros em uma escala inédita no país.[251] Para Subercaseaux:

> La colección "Minilibros" [da *Quimantú*] es tal vez la que mejor ilustra la diferencia con respecto a la producción y tiraje tradicionales. Esta se inicia en agosto de 1972, y contempla 4 títulos por mes, incluyendo, hasta agosto de 1973, un total de 55 títulos, con un tiraje promedio de 80.000 ejemplares. La producción se mantiene a un ritmo similar hasta agosto de 1973, produciendo un total de 3.660.000 libros en un año (entre agosto de 1972 y agosto de 1973). La colección "Minilibros" corresponde a un conjunto de obras narrativas (solo hay dos poemarios) entregadas en versión original y seleccionadas con un criterio literario de divulgación, que privilegia a autores consagrados de la literatura universal. En total son 23 títulos europeos, 12 norteamericanos, 8 rusos, 6 latinoamericanos y 6 chilenos. Si se tiene en cuenta que los tirajes promedios, antes de 1970, apenas llegaban a los 2.000 ejemplares, las cifras parciales y totales de la colección revelan una producción masiva inédita en el país. [...] Todo esto, en un contexto en el cual existían problemas de escasez de papel (a veces - se sospechaba - generados intencionalmente por parte de empresas proveedoras del sector privado).[252]

O balanço fornecido pelo pesquisador nos mostra como havia uma concepção de cultura, por parte do governo de Salvador Allende, como um bem social a ser democratizado, e a compreensão do Estado como agente fundamental nesse processo. Após a implementação da ditadura e do projeto neoliberal, esse "mecenato estatal" foi descontinuado, e a cultura passou a ser entendida como um bem econômico, sujeito às demandas da oferta e da procura do mercado[253]. No caso da *Quimantú*, a editora foi rebatizada como *Editora Nacional Gabriela*

[251] SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde Independencia hasta el Bicentenario.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Vol. III, 2011, p. 140.
[252] Ibid, p. 142-143.
[253] Ibid, p. 264.

Mistral[254] e, inicialmente, já ocorreu um processo de redução de 1600 para 700 trabalhadores[255], além de um redirecionamento da temática das obras lançadas, que deixaram de priorizar textos literários clássicos, além de outras produções centradas nas lutas populares, para a edição de livros de cunho nacionalista-direitista, em consonância com o posicionamento político do regime militar[256]:

> Predominan, entonces, aquellos títulos que revitalizan dimensiones paradigmáticas del alma nacional (festividades patrias, fuerzas armadas, costumbres y paisajes efemérides nacionales, etc.). O aquellos en que se rescata con función teleológica el pensamiento de figuras destacadas del pasado, otorgándole así al gobierno un pedigree histórico.[257]

Esses livros, porém, deixaram de ser comercializados por valores reduzidos, e suas temáticas não despertaram ampla atenção do público. Como consequência, os índices de vendagens e lucros foram baixos, o que fez com que a manutenção da empresa deixasse de ser primada pelo Estado. No ano de 1976 ocorreu um processo de licitação e venda da editora, e esta passou a centrar as suas publicações em lançamento dos livros do Ministério da Educação. Em 1982, porém, foi anunciada a falência e o total desmantelamento e a extinção da empresa.[258]

---

[254] Importante ressaltar que o nome dado a editora refere-se a uma tentativa do regime pinochetista de apropriar-se, por uma perspectiva da direita-conservadora, da imagem de Gabriela Mistral. Essa escritora chilena (ganhadora do Prêmio Nobel de Literatura em 1945) teve uma trajetória marcante no campo da educação, trabalhando em importantes instituições de ensino em seu país, e demonstrando especial preocupação com o desenvolvimento da educação infantil. Em relação às suas obras literárias, Mistral trabalhou não apenas com a temática da infância, mas também debateu sobre questões políticas de seu tempo. Sua obra possuía, assim, temáticas diversificadas. Contudo, quando seu nome foi escolhido para substituir "Quimantú" Mistral foi retomada como uma figura maternal, a-política, religiosa, de acordo com os valores defendidos pelo regime militar, em especial sobre as figuras femininas. Para mais informações, ver: COELHO NETO, Raphael. *Exílio, intelectuais, literatura e resistência política nas revistas Literatura Chilena e Araucaria de Chile (1977-1989)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017, p. 298-313.

[255] SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo).* Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 1993, p. 182.

[256] Ibid, p. 187.

[257] Idem.

[258] Idem; DONOSO FRITZ, Karen. Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988. *Dossier Chile contemporáneo*, nº. 29, agosto, 2012, p. 14-15.

A historiadora Isabel Jara destaca que a essa visão mercadológica, se uniu um procedimento de censura e eliminação dos livros consideradas ameaçadores à ditadura chilena. Como parte da "operação limpeza", milhares de obras de bibliotecas públicas e universitárias foram destruídas – muitas destas foram, inclusive, publicamente queimadas – por serem classificadas como "subversivas"[259]. Em conjunto à essas ações, o regime militar ainda criou a *División de Comunicación Social* (DINACOS), que instituiu um processo de censura prévia aos impressos, incluindo a livros estrangeiros.[260] Proibiu-se obras de escritores como Gabriel García Márquez e Julio Cortázar, e, em 1977, foi decretada a censura às tirinhas da Mafalda (do argentino Joaquín Salvador, ou "Quino"), que até então eram livremente publicadas nos jornais. A DINACOS ainda estipulou que os escritores que desejavam lançar os seus trabalhos no país deveriam enviar uma cópia antecipada do texto à *Oficina de Censura de Prensa*, para solicitar a aprovação governamental. Foi, também, determinado o fechamento de diversos periódicos, como: *Clarín, Última Hora, Puro Chile, Chile Hoy, Paloma* e *Punto Final*. Somente em 1983, no contexto de crise e de um começo de abertura da ditadura, que tal órgão repressor foi extinto.[261]

Bernardo Subercaseaux ainda destacou que durante esse período houve uma intervenção por parte do governo pinochetista sobre a concessão de homenagens aos literatos. O "Prêmio Municipal de Literatura de Santiago", por exemplo, foi suspenso em vários momentos. Em 1985 a honraria, na área de Teatro, seria entregue para o escritor e dramaturgo Jaime Miranda,

---

[259] JARA, Isabel. Discurso cultural da ditadura chilena. Entre a pátria e o mercado. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 322.

[260] Segundo Karen Donoso Fritz: "[...] DINACOS era la entidad que censuraba, que emitía las denominadas listas negras y también que controlaba la información. En la actualidad, es bastante poco lo que se sabe de esta oficina, pues sus archivos aún permanecen desaparecidos, habiéndose reconstruido parte de su historia a partir de entrevistas o documentos sueltos que quedaron archivados en algunas bibliotecas". In: DONOSO FRITZ, Karen. Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988. *Dossier Chile contemporáneo*, nº. 29, agosto, 2012, p. 17.

[261] DEL POZO ARTIGAS, José. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018, p. 125-127; DONOSO FRITZ, Karen. *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019.

pelo livro *Regreso sin causa*, cuja temática passa, sobretudo, pela experiência do exílio no contexto ditatorial. Por pressão desempenhada pelo regime militar, o então prefeito Carlos Bombal revogou a concessão do prêmio, mesmo este já tendo sido anunciado em alguns meios de comunicação[262].

Em relação à repressão sobre os trabalhos audiovisuais, Joan Del Alcàzar[263] e Karen Donoso Fritz[264], destacam o simbólico caso da *Chile Films*. Essa empresa era uma das maiores responsáveis pela produção de filmes no país, com atuação desde a década de 1940, tendo sido, depois do golpe de Estado, outra vítima severa da intervenção ditatorial. Diversas de suas obras foram apreendidas por serem classificadas como difusoras de pensamentos políticos ligados às esquerdas e, do mesmo modo como ocorreu em relação a vários livros, muitos desses filmes foram queimados. Alguns membros do governo pinochetista organizaram fogueiras - uma delas localizada em frente à sede da empresa -, onde filmagens relativas a eventos como a visita de Fidel Castro ao Chile em 1971, o "*Tancazo*"[265], e a divulgação de ações do governo Allende, foram publicamente destruídas.[266]

Além dessa medida, os militares ainda tentaram se apropriar da *Chile Films* para a criação de um cinema pró-ditadura. O "*Libro Blanco*" que, como destacado anteriormente, foi desenvolvido como ferramenta justificatória para o golpe de Estado[267], foi a base, por exemplo,

---

[262] SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde Independencia hasta el Bicentenario.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Vol. III, 2011, p. 279.
[263] DEL ALCÀZAR, Joan. *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970 – 1998)*. Santiago: DIBAN/Universitat de València, 2013, p. 60.
[264] DONOSO FRITZ, Karen. *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019; DONOSO FRITZ, Karen. Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988. *Dossier Chile contemporáneo*, nº. 29, agosto, 2012, p. 15-16.
[265] Tentativa fracassada de golpe de Estado contra o governo Allende, ocorrida em 29 de junho de 1973, por um grupo militar sob a liderança do tenente-coronel Roberto Souper, e que foi abafada principalmente pela atuação do general Carlos Prats, conhecido por ser um defensor da legalidade. Para mais informações sobre o evento ver, entre outros: AGGIO, Alberto. *Democracia e socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Editora Unesp, 1993, p. 148.
[266] DEL ALCÀZAR, Joan. *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970 – 1998).* Santiago: DIBAN/Universitat de València, 2013, p. 60.
[267] Apresentamos essa obra, de modo sintético, na p. 48 dessa dissertação.

para o surgimento de um roteiro fílmico intitulado "*Los míl dias*", que retrataria o governo da UP sob o olhar dos golpistas[268]. Esse projeto, porém, foi suspenso em prol de uma política de mercado, considerada mais lucrativa, levando à transferência da *Chile Films*, em 1977, ao setor privado. A venda dessa empresa veio acompanhada de uma redução significativa na produção cinematográfica nacional, causada tanto pelo projeto econômico neoliberal - que minou com as políticas de apoio estatal às artes -, como também pelas práticas de censura e autoritarismo que marcaram a ditadura chilena. Segundo Isabel Jara, desde 1974 o "Conselho de Qualificação Cinematográfico" no país passou não apenas a determinar a faixa etária adequada para cada filme lançado, mas também proibiu diversos gêneros e temáticas de serem retratados, como cenas relativas à vida na União Soviética, ou que destacavam a trajetória de personagens históricos considerados "inapropriados" pelo regime militar[269].

Esse controle imposto pela ditadura sobre o cinema, ocorreu de modo ainda mais sistemático nos canais televisivos estatais. Para o historiador Sergio Durán:

> Chile había presenciado en el pasado numerosos hechos de violencia, abusos y excesos provenientes de distintos setores, pero nada parecido al terrorismo de Estado a gran escala y con el grado de crueldad con que se practicó bajo el régimen de Pinochet. [...] Nada de esto aparecía en la pantalla del televisor. En vitud de su poder para configurar la realidad y por tener cobertura en casi todo el territorio nacional, la televisión fue, por lejos, el medio más férreamente sujeto ao control del régimen. [...] Rara vez los disidentes aparecían en pantalla, y si lo hacían, era en calidad de "terroristas" y "vendepatrias", vinculados a hechos de violencia callejera o a supuestas acciones desestabilizadoras dirigidas o financiadas desde el extranjero.[270]

[268] MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago: LOM Ediciones, 2005, p. 100; DONOSO FRITZ, Karen. Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988. *Dossier Chile contemporáneo*, nº. 29, agosto, 2012, p. 14-15.
[269] JARA, Isabel. Discurso cultural da ditadura chilena. Entre a pátria e o mercado. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 330.
[270] DURAN, Sergio. *Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM Ediciones, 2012, p. 14-15.

Como Durán destacou, a televisão foi apropriada pela ditadura militar como um importante instrumento de divulgação massivo de informações favoráveis ao regime imposto, além de ter sido utilizada para desqualificar os seus opositores e deslegitimar as manifestações em prol da transição à democracia, caracterizando-as como atividades terroristas. O peso dessa ação é ainda maior se considerarmos que houve um grande incentivo por parte do governo pinochetista (em consonância com o seu projeto econômico de fomento a uma cultura do consumo) para que a população adquirisse tais aparelhos de TV, e estes não estavam mais restritos, ao menos nos anos 1980, a setores das classes altas. Segundo Donoso Fritz, entre 1974 e 1983, a compra de televisores cresceu em mais de 300% no país, fazendo com que até a metade da década de 1980, quase 95% dos chilenos já possuíssem pelo menos um desses aparelhos em suas residências[271]. Esse crescente acesso, em conjunto com a censura sobre outros meios de comunicação (como às rádios, aos livros e aos periódicos), contribuiu para que a televisão se tornasse uma das principais fontes de informação e entretenimento no país. O canal *Televisión Nacional de Chile* (TVN), por exemplo, atingia, em 1975, cerca de 90% da população e, ao final dos anos 1980, alcançava inclusive áreas remotas do país, como as regiões de *Aysén* e *Los Lagos*.[272]

LeAnn Chapelau[273], em concordância com essa linha analítica, destaca ainda que houve uma geração de chilenos criada sob a influência televisiva que negava a violência marcante do regime ditatorial por ter incorporado os discursos e análises históricas divulgados, principalmente, por esses canais. Além disso, tal geração teria apresentado um envolvimento, de modo mais profundo, com a cultura da propaganda e do consumo que também dominava a TV, e passou a reger a ótica cotidiana de muitos chilenos, em substituição, por exemplo, a

[271] DONOSO FRITZ, Karen. Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988. *Dossier Chile contemporáneo*, nº. 29, agosto, 2012, p. 16.
[272] Idem.
[273] CHAPLEAU, LeAnn. La cultura chilena bajo Augusto Pinochet. *Chrestomathy: Annual Review of Charleston*, Charleston, v.2, 2003, p. 55-56.

realização de um debate social mais crítico, e/ou a uma atuação em atividades ligadas aos movimentos sociais, bem como a coligações político-partidárias.[274]

A escritora Diamela Eltit, ao analisar esse contexto, recorda que enquanto ocorria o violento golpe de Estado em 1973, a maior parte dos canais televisivos estatais exibia variados desenhos animados, ao invés de informar sobre a situação política vigente:

> La televisión intervenida por la emisión incesante de dibujos animados – **que de ninguna manera pueden ser leídos inocentemente en medio de la consolidación de un autoritarismo extremo – bloqueaba, en un sentido tragicómico, la información.** El Pato Donald y sus amigos ocupaban las pantallas. Así, las imágenes oficiales de las primeras horas fueron los dibujos animados que, bajo el pretexto de distraer a la población infantil, daban cuenta, a la vez, de una didáctica, de la voluntad irónica por infantilizar a la población o bien de la mirada jerarquizadora de los nuevos poderes que emergían, cuya voluntad era mantener la civilidad en un estado de control y dependencias infantiles, supeditados a los avatares de los dibujos animados que, con sus voces distorsionadas, dejaban al final de cada cápsula una moraleja edificante.[275]

O relato da artista nos mostra como esses desenhos foram empregados estrategicamente como uma forma de despolitização da população. Houve, assim, uma tentativa não apenas de controle e censura da informação, mas também de infantilizar o telespectador. Sergio Durán ressalta, ainda, o estímulo realizado pela ditadura à exibição de programas televisivos humorísticos, destinados de modo mais específico ao público jovem-adulto, objetivando também cumprir esse papel de distração e de redução do debate político na sociedade. Um

[274] Importante destacar que com essas análises não visamos condicionar os sujeitos como receptores pacíficos das informações. Sabemos que as mensagens transmitidas podem ser interpretadas e resignificadas de diferentes maneiras pelos telespectadores. Prova disso, são as diversas linhas de resistência que continuaram se alastrando pelo país, durante toda a ditadura, mesmo com essa tentativa de controle das informações sobre os meios de comunicação, realizada pelos militares. Como veremos no capítulo 02, o grupo CADA, inclusive, realizou diversas manifestações político-culturais criticando o uso feito pelo governo pinochetista sobre a TV. Também não defendemos uma leitura que condiciona ações de incentivo ao consumo, com a ausência de desenvolvimento de um pensamento político crítico. Apenas objetivamos destacar que o projeto de despolitização social levado à cabo pela ditadura, por meio da televisão, alcançou alguns chilenos e, de certo modo, contribuiu para a formação de um segmento pró-regime ditatorial.

[275] ELTIT, Diamela. Las dos caras de la moneda. *Nueva Sociedad*, nº 150, julho-agosto de 1997, p. 43. Grifo nosso.

destes chamava-se *Jappening con Ja*, e foi lançado em 16 de abril de 1978, sendo transmitido pela *Televisión Nacional de Chile*:

> Concebido como un espacio de humor blanco, el *Jappening* tenía su fuerte en la representación cómica de personajes y situaciones características del país, una propuesta que se materializó en secciones como "La Oficina", donde comparecían las secretarias "Valkiria" y "Gertrudis", el adulador "Espinita" y el pícaro "Canitrot"; Domingos Dominicales", que parodiaba un espacio de continuidad de la televisión, y "Pepito TV", que hacía lo proprio con los programas de concursos.[276]

Esses episódios exibiam situações cômicas vivenciadas por tais personagens em espaços cotidianos, como no ambiente de trabalho, social e familiar. Houve, desse modo, a intenção de promoção de uma obra que não apresentava, ao menos de modo explícito, um conteúdo que pudesse ser considerado ameaçador a manutenção da ditadura. Como a própria canção-tema do *Jappening con Ja* declamava: "Ríe y contagia tu alegría,/ríe con más fuerzas cada vez./Si un mal paso das que te haga sufrir,/debes ignorarlo y vuelve a sonreír"[277]. A trilha sonora e os quadros do programa eram, assim, marcados pelo incentivo a uma postura positiva, de certa forma pacífica, diante das dificuldades, não havendo, por exemplo, a instigação a um enfrentamento de forma mais direta ao regime militar. Ao contrário, a canção ainda dizia "al mal tiempo buena cara [...] lo más importante en la vida es sonreírle al mundo con optimismo y fe"[278], estimulando, novamente, uma postura pouco crítica e ativa por parte dos chilenos.

Adentrando de modo mais específico na situação da atividade musical, deve-se recordar das diversas iniciativas da UP nesse campo que cessaram durante a ditadura militar. Uma dessas consistia na valorização dos artistas pertencentes à *Nova Canção Chilena* (NCCh). Segundo as

[276] DURAN, Sergio. *Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM Ediciones, 2012, p. 13.
[277] Ibid, p. 16.
[278] Ibid, p. 13.

historiadoras Natália Ayo Schmiedeck[279] e Isabel Jara[280], a NCCh refere-se a um movimento cultural que emergiu na década de 1960, interessado no folclore chileno a partir de uma perspectiva latino-americanista, desenvolvendo letras com análises político-sociais. Alguns de seus principais expoentes foram os membros da família Parra (em especial, Violeta, Ángel e Isabel Parra), Víctor Jara, Patricio Mans, além de grupos como o Quilapayún e o Inti-Illimani[281]. Schmiedeck destaca que, em dezembro de 1970, pouco tempo após assumir a presidência, Salvador Allende instituiu um decreto requisitando que as rádios chilenas reservassem 25% de sua programação à canção nacional, sendo pelo menos 15% desta à música folclórica[282]. Em seguida, inaugurou o chamado "Trem da Cultura", que consistia em uma caravana musical responsável por percorrer centenas de quilômetros pelo país, levando artistas, folcloristas, dançarinos, escritores, músicos, que realizavam apresentações gratuitas, visando atingir um amplo público, principalmente sujeitos provenientes de classes sociais mais baixas, que normalmente não tinham acesso a esses espetáculos. Ademais, pretendiam com essa caravana incentivar a criação de comissões culturais locais[283].

Natália Ayo Schmiedeck ressalta, também, que muitos dos artistas pertencentes à NCCh possuíam vínculos com partidos políticos integrantes da coligação da Unidade Popular, com destaque para o Partido Comunista[284]. Contudo, o que teria contribuído de modo ainda mais direto para a conexão entre os integrantes desse movimento com à UP foi a nomeação de alguns desses artistas para o cargo de "Embaixadores Culturais do Governo Popular"[285], atuando

[279] SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *"Nuestra mejor contribución la hacemos cantando": a Nova Canção Chilena e a "questão cultural" no Chile da Unidade Popular.* Tese (Doutorado em História e Cultura Social), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP, 2017.
[280] JARA, Isabel. Discurso cultural da ditadura chilena. Entre a pátria e o mercado. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 331.
[281] Idem.
[282] SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *"Nuestra mejor contribución la hacemos cantando": a Nova Canção Chilena e a "questão cultural" no Chile da Unidade Popular.* Tese (Doutorado em História e Cultura Social), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP, 2017, p. 48.
[283] Ibid, p. 49.
[284] Ibid, p. 52.
[285] Ibid, p. 53.

dentro e fora do país, com turnês em que divulgavam os projetos desse governo. Isso não significava, porém, que recebessem privilégios, como a concessão de altos salários, mas apenas assumiram um compromisso de disseminação das ideias que consideravam essenciais para o avanço da democracia e da cidadania no Chile[286]. Segundo a pesquisadora:

> [...] o governo [da UP] demonstrou simpatia pelo repertório ligado à NCCh, mas isso não se converteu em qualquer tipo especial de patrocínio ou na incorporação massiva dos artistas ao aparato estatal [...] o que não impediu que o movimento ficasse fortemente identificado com o governo. [...] isso se deve sobretudo a três fatores intimamente relacionados: o fato, já comentado, de que nomes como Víctor Jara, Isabel Parra e os integrantes dos conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani e Aparcoa eram filiados ao PC; o explícito apoio político oferecido por estes e outros expoentes do movimento desde a campanha eleitoral de Allende; e a consonância dos valores transmitidos em suas canções com o imaginário da esquerda governista.[287]

A *Nova Canção Chilena*, por ter ficado muito associada a Unidade Popular, foi compreendida pelo regime ditatorial como outra expressão cultural a ser extirpada no país. Desse modo, diversos discos de integrantes desse movimento foram destruídos e a DINACOS se empenhou em excluir as canções da NCCh da programação radiofônica e televisiva. Além disso, por meio da Secretaria de Relações Culturais, determinou-se que as gravadoras e as rádios não poderia aceitar trabalhos de músicos comunistas devendo promover, no lugar, aqueles que não despertassem conflitos com o regime em voga no país.[288] A musicóloga Laura Jordán ressalta que a censura levada à cabo pela ditadura se estendeu, inclusive, sobre os tipos de instrumentos musicais que poderiam ser tocados. Os de origem andina, como as *quenas*[289] e as

[286] Ibid, p. 53-54.
[287] Ibid, p. 55.
[288] JARA, Isabel. Discurso cultural da ditadura chilena. Entre a pátria e o mercado. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 321.
[289] A *Quena* é um instrumento musical pertencente a família das flautas, normalmente confeccionada em bambu ou madeira.

zampoñas[290], foram considerados pertencentes a uma "tradição subversiva", sendo proibidos no Chile.[291]

Por meio da elaboração das chamadas "listas negras" a DINACOS também determinou quais eram os artistas considerados ameaçadores à manutenção da ditadura e que deveriam ser perseguidos pelas forças militares. O músico Victor Jara foi um desses sujeitos avaliados como "perigosos", por sua atuação no campo político-cultural vinculado à NCCh e, principalmente, pelo seu apoio à UP. No dia seguinte ao golpe de Estado, foi levado ao Estádio Chile. Esse espaço, como já destacamos, era utilizado como palco de atividades esportivas e culturais, mas foi transformado pelo regime pinochetista em um importante campo de detenção. Lá, milhares de chilenos foram vitimados, incluindo Jara, que após sofrer com as sessões de tortura foi brutalmente assassinado em 16 de setembro de 1973.[292] Nesse contexto, diversos cantores, compositores, escritores, intelectuais, etc, exilaram-se, temendo ter o mesmo destino que o artista, e o movimento da Nova Canção Chilena foi desarticulado[293].

Nesse período, outra medida realizada pela ditadura no campo cultural, objetivando fomentar uma produção conservadora e sem ligação com as esquerdas, foi a escolha da *Cueca* como a dança oficial do país. A *Cueca* consiste em uma espécie de baile em que, normalmente, as músicas, passos e gestos executados representam um cortejo entre um homem e uma mulher.

---

[290] A *Zampoña* refere-se a outro tradicional instrumento de sopro, formada por uma junção de tubos de madeira, de distintos tamanhos.

[291] JORDÁN, Laura. Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, nº 212, ano LXIII, julho-dezembro, 2009, p. 09.

[292] CHAPLEAU, LeAnn. La cultura chilena bajo Augusto Pinochet. *Chrestomathy: Annual Review of Charleston*, Charleston, v.2, 2003, p. 76. Esse estádio foi rebatizado, em setembro de 2003, como "Estádio Víctor Jara", em homenagem e reconhecimento à trajetória desse artista. Antes do golpe de Estado, Jara havia, inclusive, se apresentado diversas vezes nesse espaço. In: SIMÕES, Silvia Sônia. *Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancioneiro de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011, p. 78.

[293] Segundo Bernardo Subercaseaux: "Casi todos los conjuntos que estaban en el país dejaron de existir: Quilapayún e Inti-illimani se encontraban en Francia e Italia, como embajadores culturales, salvándose de un destino probablemente similar al de Víctor Jara. Numerosos intérpretes y compositores se asilaron o salieron al exilio, dejando así el espacio libre para los Huasos Quincheros, Willy Bascuñán, el folclore tradicional y, sobre todo, para la música comercial y de mercado". In: SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde Independencia hasta el Bicentenario.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Vol. III, 2011, p. 246.

Dessa forma, a temática central abordada é de cunho romântico e não político. A origem dessa dança, segundo o musicólogo Carlos Vega, está relacionada com a *Zamacueca* peruana, e chegou ao Chile em meados do século XIX:

> En 1824 cobra rápida notoriedad en Lima un nuevo baile llamado Zamacueca; a fines de ese mismo año o a principios de 1825 llega a Santiago de Chile y en sus aristocráticos salones es objeto de calida recepción; desciende enseguida a los dominios del pueblo [...] evoluciona, sufre algunas modificaciones de externación y de forma, y se inicia en el país, ya en la segunda mitad del siglo, la creación de melodías originales. Hay desde entonces una Zamacueca Chilena, pero como Zamacueca es nombre demasiado largo, con solo "Cueca" se remedia la Chilena apetencia de brevedad. Desde el comienzo ha pasado de Santiago a Mendoza y a las demás provincias argentinas inmediatas; después, hacia 1865 a Bolivia y Perú, de retorno. Estas repúblicas le añaden apellido: Cueca Chilena, otra vez. Por razones de brevedad Chilena simplemente.[294]

Como Vega ressaltou, esse baile logo se espalhou por todo o território chileno. Mesmo que inicialmente tenha ganhado maior espaço entre grupos da elite, ao longo dos anos também foi incorporado pelas camadas populares, tornando-se parte do imaginário cultural de sujeitos provenientes de setores sociais variados. Explorando esse imaginário, Augusto Pinochet, por meio do Decreto-Lei de número 23, instituído em 18 de setembro de 1979, determinou que a *Cueca* fosse considerada a Dança Nacional do Chile[295], promovendo e valorizando uma produção cultural que não possuía, assim, associação direta com a Unidade Popular.[296]

Por meio das análises aqui expostas, conclui-se, portanto, que a cultura chilena, em suas mais diversas áreas (literatura, canção, dança, produções audiovisuais, pinturas, esculturas, etc.), foi compreendida pelo pinochetismo como um campo em disputa, dessa forma era

---

[294] VEGA, Carlos. Documentos: la forma de La Cueca chilena. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, vol. 03, nº 20-21, maio-junho de 1947, p. 07.

[295] O decreto-lei pode ser consultado na íntegra em: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile/BCN. *Ley Chile*. *Declara a la cueca danza nacional de Chile*, versión única, 18/09/1979. Disponível em: https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=224886. Acesso em 25/05/2019.

[296] Como apresentaremos no capítulo 02, o CADA realizou intervenções culturais objetivando subverter essa apropriação feita pela ditadura chilena da dança "*La Cueca"*.

necessário uma grande mobilização e direcionamento das artes pela ditadura. As práticas de censura, repressão política, perseguição e controle do espaço público, marcaram o cotidiano de muitos sujeitos nesse período. Sintetizando esse quadro, nas palavras de Subercaseaux:

> Los ejemplos de esta dinámica en los 17 años de dictadura son múltiples, constantes y variados. Van desde la quema de libros en los primeros años, hasta la prohibición de ingreso a cantantes como Joan Manuel Serrat. ¿Quién (no) recuerda la censura que operó entre 1973 y 1983? ¿Y las restricciones a la libertad de información y circulación de nuevas publicaciones? ¿Y la exoneración de académicos? ¿Y la violación de correspondencia? [...] En fin, si se hiciera un inventario sobre las restricciones, controles y atropellos que experimentó la vida cultural durante la dictadura, el resultado sería un voluminoso complemento a los informes sobre la violación a los derechos humanos de las Comisiones Rettig (Informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación, 1991) y Valech (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2000).[297]

Em meio a esse contexto a população chilena não permaneceu pacífica, despontando diversas formas de resistência no país. A crítica literária Nelly Richard destaca que, especialmente em fins da década de 1970, emergiu uma geração artística, por ela denominada de *Escena de Avanzada*, responsável pelo desenvolvimento de uma importante e arriscada produção engajada, contrária ao regime ditatorial. A *Avanzada*, como ficou mais conhecida, constitui-se, segundo a pesquisadora, como um campo não oficial de produção que apresentava um olhar crítico sobre a situação em voga no país, e compreendia que as artes deveriam ser mobilizadas como um instrumento de denúncia política.[298]

Segundo Richard, a *Escena de Avanzada* foi responsável por estreitar laços, ou redes de solidariedade, entre um amplo contingente de artistas, dentre os quais ela destaca: Carlos Leppe, Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Juan Dávila, Ronald Kay, Adriana Valdés, Eugenia Brito, Gonzalo Muñoz e os membros do CADA – Diamela Eltit, Raúl Zurita,

---

[297] SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde Independencia hasta el Bicentenario.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Vol. III, 2011, p. 279.
[298] RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2ª Edição, 2007.

Lotty Rosenfeld, Juan Castillo e Fernando Balcells[299]. Esses artistas, por terem vivenciado o mesmo trauma – a vida sob a ditadura pinochetista –, e por compartilharem visões políticas e artísticas próximas, sentiam-se pertencentes a uma mesma *geração*[300], envolvida em um projeto futuro comum: a luta pelo retorno ao sistema democrático no país. Nesse caso, essa questão geracional pouco tem a ver com as faixas etárias dos envolvidos, mas relaciona-se, sobretudo, com o compartilhamento de experiências e de horizontes de expectativas[301].

A defesa de uma produção cultural comprometida politicamente não afastou os membros da geração *Avanzada* de debaterem, ainda, sobre os aspectos formais e estéticos da criação artística. Esses intelectuais defendiam que o rompimento em relação ao conservadorismo e ao autoritarismo (em sua dimensão política e cultural), envolvia a tentativa de superação dos limites e das bases tradicionais de elaboração das obras de arte[302]. Com esse propósito, eles incluíram, por exemplo, os próprios corpos como suportes para a arte, realizaram diversas intervenções urbanas, e até mesmo fizeram "chover poesia" sobre Santiago[303]. A própria forma de elaboração e apresentação das imagens e das palavras eram compreendidas como mecanismos de questionamento dos códigos oficiais do pensamento político-cultural em voga. Seguindo essa linha interpretativa, essas produções também foram marcadas, segundo

[299] Ibid, p. 15.
[300] Aqui fazemos uso da definição de "geração" proposta pela historiadora Helenice Rodrigues da Silva, que se torna pertinente, em especial, para o estudo no campo da História Intelectual e dos Intelectuais. Segundo a pesquisadora: "Em outras palavras, todos aqueles que, tendo vivido simultaneamente as mesmas experiências coletivas, tendo sofrido o efeito direto dos acontecimentos, tendo tido o sentimento de serem contemporâneos a esses mesmos acontecimentos, adquirem uma mesma visão de mundo. A experiência vivida serve, para essa geração, de denominador comum. Percebe-se, assim, que a noção da 'mesma geração', cuja acepção vai além dos fatores biológicos (grupos de uma mesma idade), se confunde com a noção de contemporaneidade". In: SILVA, Helenice Rodrigues da. *Fragmentos da história intelectual: entre questionamentos e perspectivas*. São Paulo: Papirus, 2002, p. 68.
[301] KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 308.
[302] RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2ª Edição, 2007, p. 15 – 19.
[303] Faço aqui uma referência ao trabalho "Ay Sudamérica", do grupo CADA, analisado nas páginas 170-181 da dissertação.

Richard, pela mistura de gêneros artísticos. Literatura, vídeoarte e performance, por exemplo, apareceram constantemente mesclados nessas obras[304].

É em meio à emergência dessa geração que se localiza, portanto, parte considerável do trabalho desenvolvido por Diamela Eltit durante o contexto ditatorial chileno. Importante destacar que a *Escena de Avanzada* não foi livre de desentendimentos entre os seus integrantes[305], porém, isso não os impediu de articular projetos em conjuntos, como a organização de eventos culturais, além de comumente divulgarem os trabalhos uns dos outros por meio, por exemplo, da publicação de artigos em revistas e do lançamento de resenhas jornalísticas. Conforme apresentaremos nos capítulos seguintes, o próprio trabalho de Eltit (tanto individualmente, como por meio do grupo CADA) contou com o auxílio de divulgações por esses meios. No capítulo 02, que agora apresentaremos, analisamos, em especial, a atuação da autora por meio do *Colectivo Acciones de Arte* e a sua importante contribuição nesse campo da resistência cultural que se constituiu a *Avanzada*.

[304] RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2ª Edição, 2007, p. 15-16; RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas – arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002, p. 15-18, e p. 29-32. Essa mistura de gêneros se tornará mais clara durante os capítulos 02 e 03, quando analisaremos de modo mais direto os trabalhos de Diamela Eltit.

[305] Houve desentendimentos, por exemplo, sobre a validade do uso do vídeo como suporte para o trabalho artístico. Isso será mais bem explicado no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

A atuação de Diamela Eltit no grupo CADA: a cidade utilizada como palco para a arte

> *La ciudad es, entonces, una buena metáfora de nuestra vida colectiva: regida, mecánica y controlada. Entonces, ¿por qué no el arte en la ciudad, sobre el pavimento? ¿Por qué no el arte sobre ese espacio público?*[306]
>
> *Grupo CADA*

O *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) foi um grupo fundado em 1979, por cinco artistas e intelectuais chilenos: Diamela Eltit (1949), Raúl Zurita (1950), Lotty Rosenfeld (1943), Juan Castillo (1950) e Fernando Balcells (1952). Esse coletivo atuou até 1985, principalmente na cidade de Santiago do Chile, objetivando o desenvolvimento de produções artísticas críticas ao governo ditatorial de Augusto Pinochet. Além de desejarem romper com a repressão política, esses intelectuais também ansiavam por ampliar os limites disponíveis para as artes e passaram a explorar espaços não tradicionais – como as ruas das cidades – e novos objetos – como as *vídeoartes* –, em suas produções. Nesse capítulo, discutiremos com mais detalhes sobre as concepções de "arte", "cidade" e "performance" para o grupo, e as relações estabelecidas por eles entre arte e política. Em seguida, analisaremos a atuação de Diamela Eltit nas ações de arte do coletivo. Todavia, consideramos importante apresentar, inicialmente, a história de surgimento do CADA e mencionar aspectos da trajetória intelectual e engajamento político de seus outros quatro membros.

2.1. O surgimento do grupo CADA

[306] Texto do *Colectivo Acciones de Arte*. In: CADA, *apud*. IVELIC, Milan; GALAZ, Gaspar. *Chile, arte actual*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1988, p. 208.

Em 1974, Eltit participava do grupo de artes de Ronald Kay, vinculado à Universidade do Chile, onde conheceu o escritor Raúl Zurita, com quem desenvolveu projetos artísticos em conjunto, como o próprio CADA. No dia do golpe militar, Zurita estava com 23 anos. Ele cursava Engenharia Civil pela *Universidade Técnica Federico Santa María*, e era vinculado ao Partido Comunista (PCCh), que fazia parte da coalizão da Unidade Popular, base político-partidária de Allende. Em entrevista concedida ao jornalista Patrício Fernández, ele contou que foi preso por agentes das forças milicianas em 11 de setembro de 1973, permanecendo detido por aproximadamente três semanas e meia:

> A las seis de la mañana [de 11/09/1973], cuando iba a tomar el desayuno, unos milicos en la calle me dicen: "Alto". [...] 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. [...] 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*. Fue fuerte el cuento. No cabían ni 50 y seríamos 800. [...] Lo primero que supe al salir fue que se había muerto Neruda. No debo haber estado más de tres semanas y media. No puedo compararme con lo que le pasó a mucha gente, pero también es como si hubiera estado ahí por 30 años. Mi decisión, entre comillas, artística, fue: "Ese día será mi día central". Para el resto de la vida.[307]

Esse período teria sido, portanto, o "divisor de águas" na carreira de Zurita, que a partir de então passa a dedicar ao desenvolvimento de sua produção artística, em diálogo direto com o contexto político de seu país. Durante a ditadura chilena, lança importantes livros, como: *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *El paraíso está vacío* (1984), *Canto a su amor desaparecido* (1985) e *El amor de Chile* (1987), tornando-se um escritor reconhecido. Ele também se dedicou, em conjunto com Eltit, à escrita de manifestos em que debatiam sobre a

[307] ZURITA, Raúl, *apud*. FERNÁNDEZ, Patricio. Cuando la vida es un poema. *El País*, caderno Cultura, 06 de julho de 2012. In: https://elpais.com/cultura/2012/07/04/actualidad/1341401829_305742.html. Acesso em 17/04/2018.

importância de se considerar a realidade social ao criar uma obra de arte. Um desses textos foi por eles distribuído em 1979, no *Goethe Institute*. Segundo Zurita, no documento defendiam que "[...] los acontecimientos sociales o colectivos eran siempre el telón de fondo sobre los cuales se esculpía cualquier obra. Esa era la tela, esa era la página, esa era el pentagrama. Estaba hablando de desaparecidos, de muertos, de un telón de sangre *real*"[308]. Os artistas visuais Lotty Rosenfeld e Juan Castillo, já amigos nessa época, conheceram Zurita e Eltit em tal evento e se identificaram com as ideias presentes no panfleto distribuído. Sobre esse encontro, Castillo conta:

> Yo estaba trabajando con Lotty Rosenfeld desde las artes visuales. Trabajamos en algunas obras plásticas, en algunas instalaciones y en algunas intervenciones en el paisaje urbano. Luego se produjo una exhibición en homenaje a Goya en el *Goethe Institute* donde Raúl Zurita entregó unas hojas con una especie de manifiesto poético. Y la persona que repartía esas hojas era Diamela Eltit. Yo tenía un trabajo ahí y Lotty tenía outro. Y nos fascinamos mutuamente con los trabajos. Después de esa exposición nosotros formamos el colectivo inmediatamente.[309]

Foi, então, por meio desse encontro que tais intelectuais decidiram pela fundação do CADA. É interessante mencionar que esse não foi o primeiro grupo artístico em que Castillo e Rosenfeld atuaram. Os dois já haviam desenvolvido alguns projetos culturais com a escritora Marcela Serrano, a atriz Pachi Torrealba, o jornalista Antonio Gil e a escultora Francisca Cerda, em meio à emergência da *Avanzada* cultural. O grupo, porém, acabou se dissolvendo, mas a colaboração entre Castillo e Rosenfeld permaneceu[310].

---

[308] ZURITA, Raúl, *apud.* NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 77.
[309] CASTILLO, Juan, *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 57.
[310] REYES, Rigoberto. *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a Mujeres por la Vida*. Tesis (Maestría en Estudios Latinoamericanos), Universidade Nacional Autônoma do México, 2012, p. 36.

Sobre a trajetória de Lotty Rosenfeld, é importante destacar outros dados. A artista visual, assim como Zurita, era filiada a um partido político pertencente à UP – o MAPU, *Movimiento de Acción Popular Unitaria* –, possuindo ampla atuação em movimentos vinculados à esquerda. Ela ainda se engajava em diversos coletivos feministas, como o *Mujeres por la Vida*. Esse grupo foi fundado em 1983, visando denunciar as opressões vivenciadas pelas mulheres chilenas durante a ditadura pinochetista e lutar pela emancipação feminina. Diamela Eltit também atuou nesse coletivo[311], e por meio dele e do CADA, passou a desenvolver uma relação de grande amizade com Rosenfeld. As duas permanecem, ainda hoje, desenvolvendo projetos artísticos em conjunto.

O último membro a compor o *Colectivo Acciones de Arte* foi Fernando Balcells. Ele estudou sociologia na Universidade do Chile (UCh), e durante o governo da UP trabalhou na *Corporación de la Reforma Agraria*, sendo o integrante do coletivo com a vinculação mais direta ao governo de Salvador Allende. Logo após o golpe, passou alguns dias detido pelas forças militares e, ao conseguir ser libertado, foi para o exílio, na França. Em Paris, Balcells deu continuidade aos seus estudos na *École des Hautes Etudes en Sciences Sociales*. Em 1979, retornou a Santiago, reencontrando Rosenfeld e Castillo, com quem já possuía grande afinidade. Os dois o apresentaram à Eltit e a Zurita, sendo convidado a participar do coletivo. Embora fosse o único integrante do grupo a não desenvolver uma carreira no campo das artes, a função de Balcells seria a de oferecer um suporte principalmente teórico, auxiliando na escrita dos textos divulgados pelo CADA[312]. Sobre a formação do coletivo, ele contou:

> Nos juntamos con Lotty, con Raúl, con Diamela y Juan. Compartíamos la urgencia de confrontar la represión y la regresión con propuestas duras de recomposición cultural. Conversamos una tarde y descubrimos que teníamos mucha afinidad en nuestros propósitos y podíamos complementarnos muy

[311] A participação de Diamela Eltit no grupo *Mujeres por la Vida* será discutida no terceiro capítulo da pesquisa.
[312] BALCELLS, Fernando, *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 68.

> bien en el trabajo. Ellos tenían ya una trayectoria y el vuelo y la precisión de sus intuiciones se multiplicaba en un modo de trabajo extremadamente generoso al interior del grupo. El encuentro fue fácil y empezamos a preparar un trabajo de envergadura que fue "Para no morir de hambre en el arte".[313]

Os anseios por fazerem da arte uma plataforma de luta e engajarem-se contra a ditadura, foram as questões centrais que motivaram a união desses intelectuais. Todos eles se identificavam com as esquerdas chilenas, mas é importante destacar que o coletivo não era expressão de um partido político ou de uma coalizão partidária. O CADA não se apresentava como vinculado diretamente aos ideais da UP, e defendia que a arte não deveria ser submetida às diretrizes de um grupo político. Apesar disso, como apresentaremos posteriormente, em suas ações artísticas fica claro o desejo de valorizar o governo de Salvador Allende e em construir uma memória positiva sobre os seus projetos sociais.

Também deve-se salientar que embora cada integrante do grupo possuísse as suas especialidades, todos arriscaram em participar de obras fora de sua área original de atuação. O sociólogo Fernando Balcells foi às ruas com os outros quatro integrantes do CADA ajudar na concretização das ações de arte; Diamela Eltit e Raúl Zurita – ambos escritores –, contribuíram na elaboração das filmagens do coletivo e na apresentação de tais vídeos; Lotty Rosenfeld e Juan Castillo – artistas visuais – auxiliaram na escrita dos textos do grupo. Havia um desejo em romper com as próprias divisões entre essas áreas de trabalho e de realizarem obras interdisciplinares. A seguir, uma imagem dos cinco integrantes do grupo:

[313] Idem.

Figura 02 – Grupo CADA. Da esquerda para a direita: Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Raul Zurita, Diamela Eltit e Fernando Balcells (1979).

Fonte: Artnexus - Ensayo, CADA. Disponível em: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=21422&lan=es&x=1.

2.1.1. O manifesto de fundação e as concepções de "arte", "cidade" e "performance" do coletivo

Logo após a reunião em que foi decidido pela formação do grupo, foi lançado o primeiro manifesto assinado em nome do *Colectivo Acciones de Artes* (CADA), em que apresentavam as suas principais ideias e propostas. No documento[314], datado de outubro de 1979, afirmaram que o Chile se encontrava submetido a um governo ilegítimo, violento, que cerceava os direitos da população e propunha uma transformação radical no estilo de vida chileno, tornando-o mais individualista e com menos capacidade de promoção de um modo de viver coletivo e igualitário. Era, então, necessário que os artistas desenvolvessem obras que tentassem combater e alterar as estruturas repressivas impostas e modificassem o cotidiano da população. Consta no manifesto:

> La organización, la prática y la apreciación del arte y de la cultura, vinculados a los más diversos momentos de la vida cotidiana, contituye en estas condiciones una **opción necesaria e ineludible** en la lucha por la construcción

[314] A íntegra do documento está disponível nos anexos da dissertação e foi extraído de: NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 298 – 303.

> de una historia y de un espacio mejor para la vida de todos. [...] El individualismo, que es el sistema de ese momento individual, se refuerza en la desarticulación de la colectividad [...] En esta perspectiva, **el arte no es reductible a una disciplina auto-referencial ni a una historia lineal y homogénea** [...] sino se inscribe como experiencia colectiva de apropiación de la vida, esto es, como exploración crítica y creación de situaciones participativas de reconocimiento de dimensiones ocultadas y perspectivas abiertas en la historia [...] [315].

O historiador Quentin Skinner nos alerta para, ao analisarmos um texto, pensarmos nas *intenções* de seus autores[316]. Embora nem sempre seja possível identificarmos os possíveis objetivos da escrita de uma obra, no caso aqui analisado está claro: Eltit e os outros membros do CADA objetivavam produzir uma arte engajada, que interviesse no cotidiano da população chilena e questionasse a situação política do país. Eles se manifestavam contra a "arte pela arte", atenta somente às próprias estruturas e elaborações técnicas. Também acreditavam que as produções culturais não deveriam ser condizentes com uma leitura histórica que se propõe como "oficial" ou "linear e homogênea". A arte deveria servir para desestabilizar tais discursos, evidenciando as suas contradições e as inúmeras outras dimensões possíveis de interpretações históricas. Nesse mesmo manifesto também afirmaram:

> En una sociedad estrictamente verticalizada como la nuestra, la presencia del arte en la vida sólo pueda ser el producto de situaciones que **rompen con el lugar enclaustrado y la función elitaria asígnados por la oficialidad.** [...] **Proponemos entonces un arte que tiene los problemas de su perspectiva en la cultura democrática**, que rompe con las facilidades y certezas adjetivas de su historia y recupera su sociabilidade como verificación de su valor en el arte [...][317].

[315] Ibid, p. 108 – 112. Grifos nossos.
[316] SKINNER, Quentin. *Visões da política: sobre os métodos históricos*. Algés: DIFEL, 2005, p. 123.
[317] CADA, manifesto *Fundamentación*. In: NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 112 – 113. Grifo nosso.

Ainda com base nas teorias de Quentin Skinner[318] e em conjunto com as ideias do historiador John G. A. Pocock[319], compreendemos que os textos também podem ser entendidos como "*atos de fala*", ou seja, como responsáveis pela realização de uma determinada ação ao serem expressos. O manifesto do CADA não apenas apresentava o coletivo, mas agia difundindo uma proposta artística que defendia uma cultura democrática e rompia com uma visão elitista de política, arte e história.

No documento também destacam que o grupo reúne trabalhadores culturais que assumem a arte "como un modo operatorio de reasignación de los valores y parámetros socioestéticos a considerar en la creación colectiva de una nueva realidad"[320] e afirmam: "Definimos entonces la producción de una nueva vida como el sentido de nuestro trabajo, su enmarque final"[321]. Para o coletivo, a função da arte seria a de "correção da vida", ou seja, as produções culturais deveriam dialogar com o cotidiano da população e propor reflexões visando alterar a realidade. A própria vida deveria ser percebida como uma obra de arte passível de ser lapidada e, nesse sentido, todos os sujeitos são considerados, pelo grupo, como potenciais artistas.

Por promoverem tais "fusões" entre "arte-vida" e "arte-política", pesquisadores como Nelly Richard[322] e Robert Neustadt[323], sustentam que o CADA pode ser entendido como um grupo neovanguardista. Os pesquisadores também ressaltam que, em suas produções, os membros do coletivo fazem amplo uso de manifestos poéticos, inovam ao utilizar de

---

[318] SKINNER, Quentin. *Visões da política: sobre os métodos históricos*. Algés: DIFEL, 2005.
[319] POCOCK, J.G.A. *Linguagens do ideário político*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 24.
[320] CADA, manifesto *Fundamentación*. In: NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 113.
[321] Idem.
[322] RICHARD, Nelly. Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha. In: BELLUZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1990, p. 185 – 199.
[323] NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 16.

linguagens, objetos e espaços não tradicionais em suas obras. A historiadora Constanza Vega Neira também esclarece que a arte neovanguardista:

> [...] debe entenderse como aquel que rechazó los cánones academicistas o de museo del ambiente artístico así como un cuestionamiento al formalismo y sentido lúdico de la obra-objeto, contrarrestando a las realizaciones duraderas, otras de carácter efímero, de valor no individual del artista sino como trabajo colectivo, utilizando herramientas como el video o performances, pretendían restituirle al arte su utilidad social y política[324].

Tal definição apresentada vai ao encontro do que foi proposto e realizado pelos artistas do coletivo. O CADA trouxe para a cena cultural chilena formas inovadoras de produções artísticas – como as vídeo-performances e as intervenções urbanas –, e as utilizaram como instrumentos de análises políticas e sociais, conferindo, assim, um sentido mais amplo para a arte, que envolveu tanto um rompimento com padrões estéticos tradicionais, como um questionamento ao contexto ditatorial chileno. A escrita e a divulgação de manifestos foi, como mostramos, uma das estratégias utilizadas pelo grupo para explicitar essas propostas[325]. A historiadora Roselee Goldberg destaca sobre os manifestos que estes "[...] desde os futuristas

[324] VEGA NEIRA, Constanza. El Colectivo de Acciones de Arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985). *Revista Divergencia*, n°3, año 2, enero - julio de 2013, p. 42.

[325] Deve-se recordar que as chamadas *vanguardas artísticas hispano-americanas*, desenvolvidas principalmente no começo do século XX, têm como correspondência, no caso brasileiro, os movimentos conhecidos, principalmente, como *modernistas*. Jorge Schwartz, em sua obra "Vanguardas Latino-Americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos", propõe uma análise integrada desses movimentos brasileiros e hipano-americanos, e destaca: "Uma das primeiras perguntas que poderiam ser formuladas é se de fato existiu uma vanguarda na América Latina. Embora hoje essa questão possa esconder um fundo retórico, não é arriscado responder afirmativamente. A partir da década de 20, a transformação dos panoramas culturais rompe de maneira radical com a tradição finissecular [...]". In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos.* São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 30. Schwartz também destaca que embora existam elementos unificadores dessas vanguardas na América Latina – como a possibilidade de pensar uma nova linguagem ou a tentativa de renovar as linguagens existentes, bem como a busca por uma arte capaz de trazer reflexões críticas sobre a história, e que estivesse em diálogo com uma cultura nacional ou regional – esses movimentos possuem diversas tendências e características, inclusive dentro de um mesmo país, não sendo possível traçar uma leitura homogênea sobre os mesmos. In: Ibid, p. 45 – 70. Quando apresentamos as reflexões sobre *neovanguardismo* também estamos traçando, portanto, uma análise geral sobre o termo, que não se pretende como única ou definitiva, mas apenas ressalta alguns elementos que, muitas vezes, o caracterizam, e que consideramos presente em várias obras criadas por Eltit, principalmente enquanto membra do CADA.

até os nossos dias, representam a expressão de dissidentes que têm procurado outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano [...]"[326], o que foi realizado pelo coletivo.

Em relação aos locais de desenvolvimento dos seus trabalhos, a escritora e os outros membros do grupo priorizavam a execução de produções culturais em espaços abertos, como as ruas da cidade, rompendo com a ideia de que as obras apenas deveriam ser expostas em locais "oficiais" como os museus e as galerias. Eles propunham que toda a cidade fosse compreendida como um museu a ser ocupado pelos cidadãos. As ruas e as praças deveriam ser percebidas como espaços destinados não apenas à circulação de pessoas, mas também como locais propícios ao debate, à articulação de movimentos sociais e à criação artística. A luta contra a ditadura envolveria a reconquista da liberdade de se expressar e de atuar na cena pública. Em um artigo publicado na revista *Umbral*, em 1980, Eltit afirmou que as obras elaboradas pelo CADA promoveram a:

> [...] construcción de una "sala de arte" en la calle o, inversamente, a la destrucción de ese concepto cambiándolo por el uso de espacios ciudadanos abiertos y públicos como gestores-receptores de la obra de arte, cuyo destino final no es la privatización de su usufructo en la sala de exposiciones, sino la permanencia en la retina y memoria del transeúnte quien ve así el paisaje urbano, por el que circula cotidianamente, transformando en un espacio creativo que lo obliga a rehacer su mirada, que lo obliga, en suma, a rehacer y cuestionar el entorno y las condiciones de su proprio trancurrir [...][327].

A escritora defende uma produção artística que faz uso do próprio espaço público para desnaturalizar o olhar dos sujeitos sobre o seu cotidiano e que incentive uma visão crítica sobre o seu país. Há, ainda, um esforço claro empreendido por ela e pelos outros integrantes do grupo em questionar uma concepção comum de *cidade* – percebida normalmente apenas como

---

[326] GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente.* Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p. 08.
[327] ELTIT, Diamela. Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico, Revista *Umbral*, 1980, Santiago de Chile, *apud*. RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2ª Edição, 2007, p. 72.

resultado de um aglomerado de edifícios e outras construções urbanas. O CADA apresentava uma ideia próxima à que pesquisadores, como Henri Lefebvre[328], defendiam: a cidade como *prática*, fruto não só da matéria, mas da relação entre os seres humanos; e uma relação que deve primar pelo debate, incentivar o espírito crítico, a liberdade de pensamento. A defesa de tal concepção de cidade era, portanto, um ato de resistência política contra um regime que cerceava direitos essenciais dos chilenos. Nesse sentido, pode-se dizer que o coletivo reivindicava:

> [...] *o direito à cidade* (não à cidade arcaica, mas à vida urbana, à centralidade renovada, aos locais de encontro e de trocas, aos ritmos de vida e emprego do tempo que permitem o *uso* pleno e inteiro desses momentos e locais etc.). A proclamação e a realização da vida urbana como reino de uso (da troca e do encontro separados do valor de troca) [...] [329].

Embora os membros do grupo não citem diretamente tal filósofo, o mencionamos por acreditar que as suas teorias ajudam na elucidação de algumas ideias defendidas pelo CADA. Como Lefebvre nos mostra, a luta pelo "direito à cidade" representaria uma busca pela recuperação coletiva do espaço urbano, em que o "valor de uso", ou seja, o modo de experimentação de tal espaço, se sobreporia ao "valor de troca", ou de relações de consumo. O pesquisador francês ainda ressaltou a importância da arte nessa empreitada:

> Pôr a arte ao serviço do urbano não significa de modo algum enfeitar o espaço urbano com objetos de arte. Esta paródia do possível denuncia a si mesma como caricatural. Isso quer dizer que os tempos-espaços tornam-se obras de arte e que a arte passada é reconsiderada como fonte e modelo de *apropriação* do espaço e do tempo. [...] a arte pode se tornar *práxis* e *poiesis* em escala social: **a arte de viver na cidade como obra de arte**.[330]

[328] LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2006, p. 101.
[329] Ibid, p. 139.
[330] Ibid, p. 133 – 134.

Essa perspectiva é compartilhada pelos membros do coletivo. Os integrantes do grupo trazem uma compreensão de arte que não é associada apenas a exposição de um objeto, mas também se relaciona aos próprios usos dos espaços sociais, ao modo como ocorrem as trocas culturais na cidade e a concepção de que todos os lugares são propícios para se desenvolver alguma intervenção artística. Desse modo, percebem a arte como *práxis* e *poiesis*, e defendem "a arte de viver na cidade como obra de arte"[331].

O antropólogo Néstor García Canclini, em seu trabalho *Imaginários culturais da cidade*, vai ao encontro de tais ideias ao afirmar que: "Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou o GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais"[332]. É em busca da reconquista desse sentido maior de "vida urbana" que muitas ações do CADA são movidas. Deve-se lembrar que esses modos de experimentar a cidade foram abalados com o estabelecimento de um regime marcado por práticas de violência, que cerceava a liberdade de expressão dos chilenos e impunha "toques de recolher", definindo os horários em que as pessoas poderiam circular pelas ruas[333]. Eltit e outros intelectuais do coletivo possuíam uma visão política e democrática sobre o espaço urbano, crítica às medidas impostas pelo governo ditatorial. Como mostraremos ao discutir as suas ações artísticas, eles fizeram da cidade um grande palco para a arte, e da arte, um mecanismo de resistência e instrumento de intervenção social.

Em relação a tal uso do espaço público, é ainda importante mencionar que Diamela Eltit considera como uma influência para as obras do CADA os trabalhos executados pela *Brigada*

---

[331] Idem.
[332] GARCÍA CANCLINI, Néstor. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/desconhecimento. In: COELHO, Teixeira (org.). *A cultura pela cidade*, São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008, p. 15.
[333] Conforme destacamos no Capítulo 01, no arquivo digital do *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* encontramos documentos apresentando vários "Bandos", ou Decretos, impostos pelo governo pinochetista, que visavam fazer tal regulação sobre os horários em que as pessoas poderiam circular pelas ruas. Para consultar os documentos, ver: http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/67671;isad. Acesso em 15/08/2018.

Ramona Parra (BRP), nos anos 1960 e começo da década de 1970, no Chile. A BRP, conforme apontamos no capítulo 01, era composta por jovens muralistas, muitos vinculados ao Partido Comunista do Chile (PCCh), que utilizaram dos muros da cidade como suporte para a elaboração de pinturas visando difundir mensagens relativas à ideologia política de esquerda. Por meio dos murais, transformavam a paisagem urbana em locais que incentivavam a reflexão sobre a história e a cultura do país. A autora destaca sobre a BRP que "[...] dos cosas eran muy válidas: la ocupación de la ciudad y la marca anónima muralista [...]"[334]. Esse anonimato indicava uma valorização da arte acima da própria identidade do artista, ou seja, sugeria que a prioridade estava na mensagem a ser passada, no questionamento a ser levado à população. Isso pode ser associado, inclusive, ao fato de os artistas do coletivo terem preferido empregar uma sigla em seus trabalhos (CADA), no lugar de centrarem as suas preocupações apenas em reivindicar a autoria por suas produções[335]. Priorizavam, assim, os debates levantados e a interação da obra com a sociedade, como fazia a *Brigada Ramona Parra*.

Contudo, mesmo Eltit e outros membros do coletivo apontando o trabalho da BRP como uma influência para seus trabalhos, deve-se destacar uma diferença importante: os murais elaborados pelos brigadistas possuíam ligação com um partido político – o PCCh – e também foram utilizados como propaganda direta a favor da coligação da Unidade Popular. O CADA, por sua vez, sempre destacou a rejeição à subordinação da arte a um grupo ou partido político. Mesmo que em seus trabalhos o coletivo rememorasse positivamente o governo Allende, ele não apresentava uma visão propagandística sobre a UP, algo frequentemente realizado pela BRP e por outros grupos artísticos do começo da década de 1970.

---

[334] ELTIT, Diamela, *apud.* NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 101.

[335] Tal fato, inclusive, nos obriga a analisar a atuação de Eltit no CADA de um modo mais amplo, sem podermos destacar precisamente, por exemplo, quais foram os manifestos por ela escritos. Partimos da ideia que, se ela se manteve vinculada ao coletivo em todas as suas obras, compactua com as ideias difundidas pelos documentos e ações de arte do grupo. Assim, analisando os trabalhos do CADA, estaremos tratando do engajamento artístico da autora, mesmo que de uma maneira não tão específica como gostaríamos.

Outra marca característica do CADA é a constante utilização da expressão "*ação de arte*", indicando que seus trabalhos teriam uma dimensão prática, uma proposta de elaboração e execução de uma obra que envolveria a atuação de seus integrantes, mas buscando, também, envolver um público, convidando-o para a reflexão e, sobretudo, para agir. Dessa forma, concordamos com a definição proposta por Nelly Richard:

> Se les llamó "acciones de arte" a esas obras cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas y cuyos materiales (aconteceres biográficos, transcursos comunitários) permanecen inconclusos, garantizando así la *no-finitud* del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas[336].

Assim, para entendermos esses trabalhos é também essencial considerarmos o valor dado à ideia de *coletividade*, visto que priorizavam a realização de obras em conjunto com a população e rejeitavam uma produção individualista e apenas comercial. Esse apreço também possui relação com a escolha de Eltit em fundar um coletivo artístico, pois como apontou a autora:

> Desde luego, la urgencia política que recorría esos años – me refiero a los años "duros" de la dictadura militar – volvía conceptualmente indispensable la noción de grupo y la incursión en la práctica colectiva en un momento en que **lo colectivo estaba bajo sospecha**.[337]

A opção por realizar trabalhos gestados em um coletivo artístico também possuía, portanto, um sentido político. A valorização desse tipo de produção contrariava a própria ideologia individualista promovida pelo regime pinochetista, e questionava o desmonte de um

---

[336] RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 3ª Edição, 2014, p. 17.
[337] ELTIT, Diamela. Co-Laborar. In: ANDRÉ, María Claudia; RUBIO, Patricia Rubio (Orgs.). *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2005, p. 17.

espírito de coletividade em voga naquele contexto, por ser visto, pelas forças armadas, como potencializador de ações de grande impacto capazes de desestabilizar a "ordem" imposta.

As ações de arte organizadas no CADA foram, assim, contra o sistema ditatorial e visaram estimular algum acontecimento, propor uma reflexão crítica e conjunta. Desse modo, outro elemento marcante na trajetória de Eltit no coletivo (e também em seus trabalhos fora do grupo) foi a execução de *performances.* Com base nos estudos de Denise Araújo Pedrón[338], compreendemos a atividade performática como a realização de uma ação que visa alterar o tempo-espaço no qual o sujeito se insere e modificar os participantes, ou seja, os agentes envolvidos nessa ação e, por extensão, outras atividades que eles venham a realizar. Para Pedrón "[...] é exatamente nessa força modificadora que reside a substância do ato performático [...]"[339]. Assim, a performance também pode adquirir um sentido político ao propor um olhar crítico sobre a realidade, apresentar novas estratégias de intervenção social e simbólica, e ao convidar o espectador a ser também agente de transformação do seu cotidiano, de sua cidade, de seu país.

Para Renato Cohen a performance deve ser entendida como uma "arte de fronteira", ou seja, "[...] que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação [...]"[340]. Os estudos de Roselee Goldberg também possuem essa linha interpretativa, destacando a performance como uma atividade aberta para o momento presente, e uma prática interdisciplinar que envolve literatura, música, teatro, dança, arquitetura, vídeo, filme, etc.[341]. Partindo dessas perspectivas analíticas, as ações de arte executadas por Eltit no CADA podem ser consideradas como importantes atividades performáticas, que trabalhavam com diferentes suportes e abarcavam várias áreas disciplinares,

---

[338] PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a perfomatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.
[339] Ibid, p. 32
[340] COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação.* São Paulo, Editora Perspectiva, 1989, p. 27.
[341] GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente.* Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p. 10.

objetivando debater de forma crítica, principalmente, sobre o contexto político chileno. Como destacou a escritora e pesquisadora Eugenia Brito:

> La escena artística de los años 80 tuvo el desafío histórico de buscar los signos de contestación y de búsqueda de sentido para la crisis histórica que significó el golpe de estado de 1973, en Chile. Se trató no sólo de generar el testimonio o la alegoría de la crisis de la modernidad tardía tanto en nuestro país como en América Latina, sino también de nombrar la crisis y su profundo malestar. Lo que significó un quiebre sintáctico, el desalojo semántico de la utopía según la cual el arte y la literatura tenían incidencia en las sociedades latinoamericanas. Más aún, expresaban un deseo de reforma profunda en el imaginario y en la conciencia social; unida desde los años 60 y 70 a lo popular, buscando cómo poder encontrar no sólo el lector o el espectador, sino de **unir al hombre de la calle a la experiencia de arte**.[342]

Esse desejo de unir os transeuntes à experiência artística foi uma marca fundamental dos trabalhos de Eltit. A autora, inclusive, destacou que sozinhos, ela e os demais integrantes do CADA não conseguiriam colocar em prática as suas ações de arte, visto que o seu programa artístico se fundamentava diretamente na relação com o próximo – era no diálogo com o *outro* que a obra se desenvolvia[343].

Outra característica desses trabalhos, que também está ligada à atividade performática, é a dificuldade em se estudar as intervenções urbanas tempos após a sua execução. Justamente por estarem muito vinculadas ao momento presente, se os próprios artistas ou alguma pessoa que assista às performances não criarem mecanismos de registros, são poucos os vestígios que nos restam para pesquisarmos[344]. Em nosso caso, contamos com o cuidado dos membros do CADA de terem registrado a maior parte das suas intervenções em vídeoartes. A seguir,

---

[342] BRITO, Eugenia. El cuerpo performático de los años 80. In: BARRÍA, Mauricio; SANFUENTES, Francisco. (Orgs.). *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile, 2011, p. 59. Grifo nosso.

[343] ELTIT, Diamela, *apud.* GALENDE, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's.)*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 219. Grifo nosso.

[344] Como afirmou Sara Rojo "[...] os produtos artísticos denominados 'transitórios' (nesse caso, refiro-me a performances realizadas em espaços não-teatrais e durante um tempo muito curto, por exemplo, apenas uma vez por semana) não somente são apresentados, mas também estão sendo registrados, gravados, para resgatá-los de sua condição fugaz". In: ROJO, Sara. *Transitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p. 54.

debateremos com mais detalhes sobre o uso dessa técnica do vídeo pelo grupo e a sua importância.

2.1.2. O papel da *vídeoarte* para o grupo

O *Colectivo Acciones de Arte* trouxe várias inovações para a arte chilena. Uma dessas foi a incorporação da técnica da vídeoarte em suas produções culturais. Segundo Constanza Jensen, as vídeoartes começaram a se desenvolver, no cenário internacional, nas décadas de 1960 e 1970, na Europa e nos Estados Unidos. No Chile, essa técnica ganhou maior notoriedade nos anos 1980, tendo como alguns de seus precursores o artista Juan Downey e o próprio grupo CADA[345]. Para a pesquisadora, esse tipo de produção é marcado pelo experimentalismo eletrônico, que inova nas formas de configurar as imagens e sons[346]. São vídeos geralmente curtos e feitos por artistas que não possuem os mesmos equipamentos com que contam as grandes indústrias cinematográficas, mas o que não os impedem de criar obras capazes de apresentar as cenas fílmicas de formas novas, despertando a curiosidade e a reflexão em seu público.

Especialmente na década de 1980 essa técnica foi vista, no cenário político-cultural chileno, como "rival", ou opositor da televisão[347]. Uma das explicações se relaciona ao controle exercido pela ditadura sobre os programas televisivos e o uso destes para divulgar uma visão positiva e propagandística sobre o próprio regime. Como mostrou o historiador Sergio Durán:

> [...] Televisión Nacional de Chile, el canal estatal, sirvió durante los años de ditadura como **portavoz y caja de resonancia de las verdades oficiales**,

[345] JENSEN, Constanza. *Aproximaciones hacia el videoarte: análisis sobre su génesis, desarrollo y consolidación en Chile (1973-1989).* Santiago: Universidade de Chile, 2013, p. 07.
[346] Ibid, p. 11.
[347] Conforme destacou Néstor Olhagaray Llanos: "El video permite cuestionar a la T.V. como sistema incontestable universal de representación. Hablo de la concepción de una práctica de video precisa, que ha logrado imponerse como ámbito autosuficiente, con relación a las otras manifestaciones audiovisuales vigentes". In: OLHAGARAY LLANOS, Néstor. *Del video-arte al net-art.* Santiago: LOM Ediciones, 2002, p. 145.

> mientras que en los demás canales de propriedad de las universidades de Chile (Canal 9, luego Canal 11; hoy, Chilevisión), Católica de Valparaíso (UCV Televisión; en Santiago, Canal 4 o 5) y Católica de Santiago (Canal 13), el control editorial estaba asegurado por la figura de los rectores delegados.[348]

Assim, muitas vídeoartes foram utilizadas, principalmente por artistas vinculados às esquerdas, para apresentar outras leituras sobre o contexto chileno, distintas às difundidas por Pinochet e seus assessores. Essas produções normalmente não faziam uso de atores ou de enredos distantes de situações contemporâneas, mas primavam por dialogar com a realidade nacional[349]. Algumas dessas obras, inclusive, utilizavam de imagens antes divulgadas na televisão favoráveis ao regime militar, mas as subvertendo, apresentando-as de modo crítico e inesperado[350].

Outro fator que favoreceu o desenvolvimento dessa forma de arte na década de 1980, no país, foi o surgimento dos chamados *Encuentros Franco-Chilenos de Video Arte en Chile*. Esses encontros foram organizados por integrantes da embaixada francesa objetivando demonstrar apoio aos artistas chilenos que se mobilizavam contra o governo ditatorial e promover um espaço que os permitissem apresentar, de modo mais livre, os seus trabalhos, visto que se sentiriam resguardados mediante a proteção fornecida por tal embaixada[351]. Os encontros tiveram como o seu principal idealizador Pascal-Emmanuel Gallet, e contaram com a organização de Jean Michel Solente, Adido Cultural da embaixada francesa no Chile. Posteriormente, Michele Goldstein assume o papel de Solente e dedica-se ainda a auxiliar de modo mais efetivo o intercâmbio cultural entre intelectuais dos dois países, ao promover a vinda

---

[348] DURAN, Sergio. *Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM Ediciones, 2012, p. 14-15. Grifo nosso.
[349] JENSEN, Constanza. *Aproximaciones hacia el videoarte: análisis sobre su génesis, desarrollo y consolidación en Chile (1973-1989).* Santiago: Universidade de Chile, 2013, p. 11 – 12.
[350] Uma importante vídeoarte que realiza tal "subversão" das imagens oficiais divulgadas nos canais televisivos nacionais chilenos se chama *El Padre mío*, e foi elaborada por Diamela Eltit em conjunto com outros artistas. Essa produção será discutida no item 2.3.1 desse trabalho.
[351] JENSEN, Constanza. *Aproximaciones hacia el videoarte: análisis sobre su génesis, desarrollo y consolidación en Chile (1973-1989).* Santiago: Universidade de Chile, 2013, p. 40 – 41.

de artistas franceses a esses encontros no Chile, e ao incentivar a ida de artistas chilenos aos festivais de vídeoarte na França[352]. Ao todo, ocorreram onze *Encuentros Franco-Chilenos de Video Arte en Chile*, entre os anos de 1981 a 1991, sendo todos financiados pela embaixada francesa. De 1992 a 1996, o evento se expande, tornando-se o *Festival Franco Latinoamericano de Video Arte*, promovendo encontros em vários países da América Latina, além do Chile, como Brasil, Argentina, Uruguai e Colômbia[353].

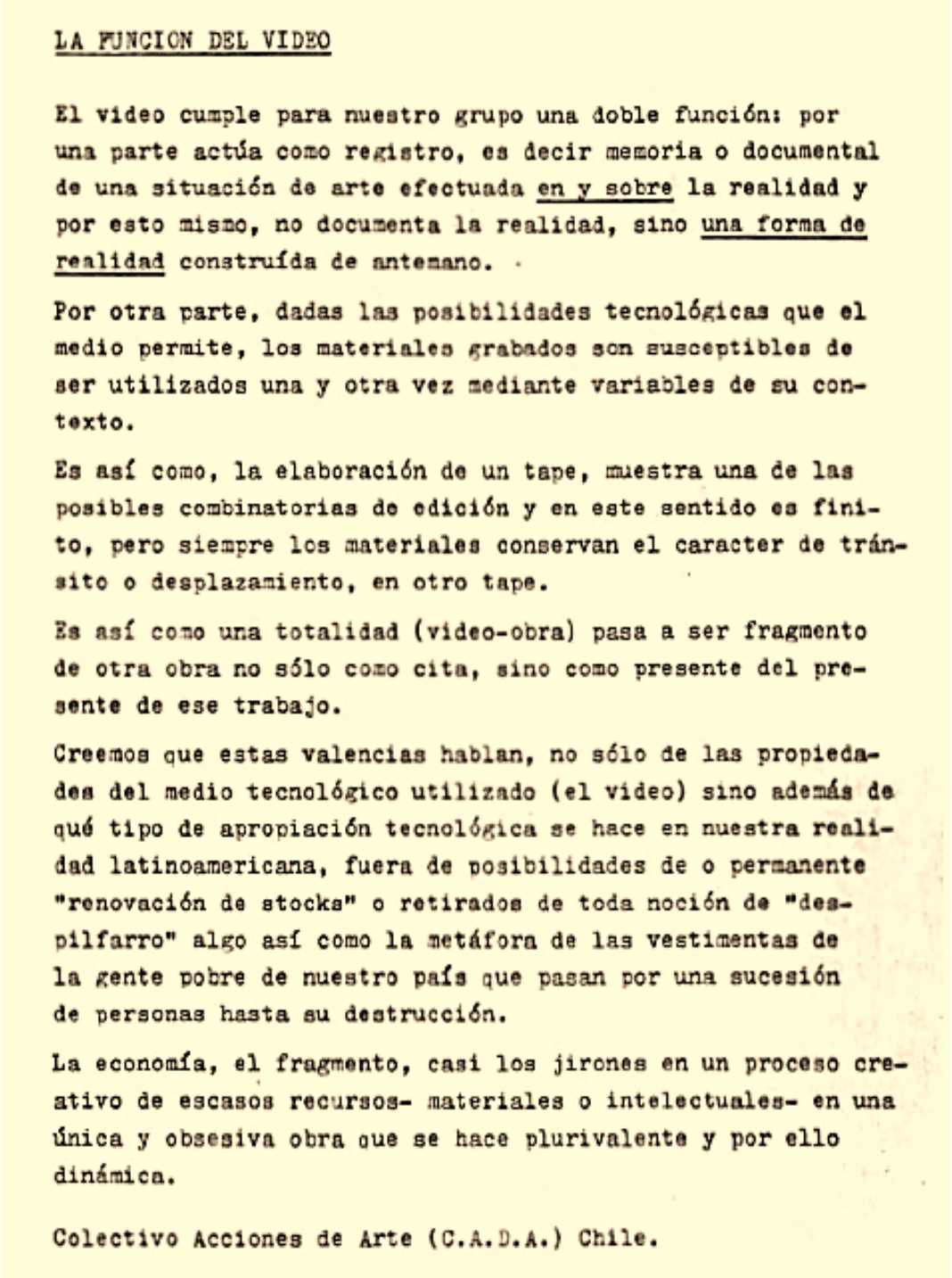
Vários membros da *Escena de Avanzada*, como Diamela Eltit e os outros integrantes do CADA, participaram desses encontros de vídeoarte no país, exibindo filmes que divulgavam as suas intervenções urbanas. Todavia, antes mesmo de ocorrer o primeiro *Encontro Franco-Chileno de Vídeo-Arte*, esses intelectuais já debatiam sobre a importância dessa forma de arte e qual seria, para eles, a função do vídeo. Parte desse debate foi alimentado por artistas ligados a concepções mais tradicionais da arte (mesmo que vinculados à perspectiva política de esquerda) e que, segundo a autora, acusavam àqueles que incorporavam o vídeo em seus trabalhos de estarem fazendo uso de elementos "elitistas" da cultura. Em entrevista a Federico Galende a escritora cita o caso de Francisco Brugnoli, quem ela afirma possuir "un discurso anti-imperialista [...] pero eso lo llevaba a rebatir la incursión de la técnica en el arte, por lo que consideraba que el uso del vídeo era problemático. ¿Por qué? Porque lo asociaba a una estrategia inherente al capitalismo"[354]. Desse modo, o artista visual "pasaba por alto el modo en que la tecnología podía ser aun contestatária"[355]. Diante das polêmicas suscitadas pelos usos de vídeoartes, Eltit, Zurita, Balcells, Rosenfeld e Castillo decidiram lançar um manifesto em

---

[352] Encuentros Franco-Chileno de Videoarte. *Plataforma Arte & Medios.* Disponível em: http://arteymedios.org/historias/hitos-latinoamerica/item/133-1er-encuentro-franco-chileno-de-videoarte. Acesso em 24/04/2018.
[353] Festival Franco Latinoamericano de Video Arte. *Plataforma Arte & Medios.* Disponível em: http://arteymedios.org/historias/hitos-latinoamerica/item/150-festival-franco-latinoamericano-de-video-arte. Acesso em 24/04/2018.
[354] ELTIT, Diamela, *apud.* GALENDE, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's.)*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 221.
[355] Idem.

que esclareciam o modo como o CADA empregaria essa técnica artística. Em 1980, durante um evento cultural promovido pelo *Instituto Chileno-Francês de Cultura*, eles apresentaram o seguinte texto:

Figura 03 – Imagem do manifesto *La función del vídeo* (1980).



LA FUNCION DEL VIDEO

El video cumple para nuestro grupo una doble función: por una parte actúa como registro, es decir memoria o documental de una situación de arte efectuada en y sobre la realidad y por esto mismo, no documenta la realidad, sino una forma de realidad construída de antemano.

Por otra parte, dadas las posibilidades tecnológicas que el medio permite, los materiales grabados son susceptibles de ser utilizados una y otra vez mediante variables de su contexto.

Es así como, la elaboración de un tape, muestra una de las posibles combinatorias de edición y en este sentido es finito, pero siempre los materiales conservan el caracter de tránsito o desplazamiento, en otro tape.

Es así como una totalidad (video-obra) pasa a ser fragmento de otra obra no sólo como cita, sino como presente del presente de ese trabajo.

Creemos que estas valencias hablan, no sólo de las propiedades del medio tecnológico utilizado (el video) sino además de qué tipo de apropiación tecnológica se hace en nuestra realidad latinoamericana, fuera de posibilidades de o permanente "renovación de stocks" o retirados de toda noción de "despilfarro" algo así como la metáfora de las vestimentas de la gente pobre de nuestro país que pasan por una sucesión de personas hasta su destrucción.

La economía, el fragmento, casi los jirones en un proceso creativo de escasos recursos- materiales o intelectuales- en una única y obsesiva obra que se hace plurivalente y por ello dinámica.

Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) Chile.

Fonte: NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 139.

No manifesto o coletivo inicia ressaltando que, para eles, o vídeo possuiria principalmente duas funções. A primeira delas é atuar como uma forma de registro de uma ação de arte, que foi executada tomando a realidade como referência e razão de criação. Os artistas destacam que o vídeo não deve ser compreendido como o próprio real, mas como uma maneira possível de documentá-lo. Desse modo, ajudam a descontruir uma visão comum sobre as imagens fílmicas – e que pode ser estendida para os programas televisivos –, de que as informações transmitidas mostrariam exatamente os fatos ocorridos, e não uma forma de perceber e apresentar a realidade.

Nesse sentido, nós podemos aproximar tais ideias ao conceito de representação proposto por Roger Chartier que, como destacamos na Introdução, compreende por esse termo o modo como em diferentes tempos e espaços a realidade é concebida, construída e interpretada, utilizando-se, para isso, de simbologias, linguagens variadas, memórias, classificações, etc., elaborando imagens que dotam o presente de significado. Esse sentido concebido ao real e o modo de (re)apresentá-lo é sempre algo elaborado historicamente, envolto em disputas de poder, embates políticos, jogos linguísticos, e não deve ser tratada de modo neutro, ou imparcial[356]. Partindo dessa concepção, não há desmerecimento do trabalho de elaboração da vídeoarte, mas apenas evidencia-se que os discursos são múltiplos e partem sempre da perspectiva de quem os elaborou. Assim, as próprias narrativas veiculadas pelo regime militar na televisão, nos jornais e por outras mídias, também podem ser interpretadas como uma visão sobre o contexto chileno, munida de intenções e subjetividades, e não a única leitura possível a se realizar e aderir.

A outra função do vídeo se relaciona com as próprias possibilidades tecnológicas que esse objeto fornece. Ele pode ser apresentado em mais de uma situação e ser "ressignificado"

[356] CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. *Dourados*: v. 13, nº. 24, jul./dez. 2011, p. 20.

de acordo com o contexto em que é divulgado. O vídeo envolve, também, um processo de edição de imagens e sons, permitindo que uma obra possa ter alguns de seus fragmentos selecionados e unidos a trechos de outros vídeos, gerando um novo filme, a partir de cenas já documentadas. Sendo assim, são diversas as possibilidades de se elaborar uma narrativa fílmica, fazendo uso, inclusive, de materiais prontos, mas que também podem adquirir novos sentidos.

Esse uso de "fragmentos" de vídeos para lançarem novas obras é apresentado, pelo coletivo, como resultado de um processo criativo que lida com a escassez de recursos, tanto materiais (visto que normalmente não contavam com amplo financiamento externo, apenas com recursos próprios), como também intelectuais (referindo-se, possivelmente, ao fato de vários artistas chilenos estarem impossibilitados de produzirem tais vídeos, seja por estarem exilados, ou por terem sido censurados, presos e/ou assassinados pelo regime militar). Ou seja, a linguagem fragmentada que permeia muitos desses trabalhos é resultado de questões financeiras objetivas, mas também atua, principalmente, como metáfora, denúncia indireta da própria situação vigente no país. Isso justificaria, de acordo com o manifesto, a maneira como o coletivo se apropriou dessa técnica como mecanismo de resistência político-cultural.

Os artistas do CADA estiveram presentes em vários dos eventos de vídeoarte promovidos pela embaixada francesa, no Chile. No primeiro deles, ocorrido em 1981, apresentaram diversas filmagens de suas intervenções, como de *Para no morir de hambre en el arte* (ocorrida em 1979), *Inversión de escena* (também de 1979), e *Ay Sudamérica* (executada naquele ano, 1981). Esses intelectuais também apresentaram vídeoartes fruto de trabalhos individuais, ou executados em conjunto com artistas fora do coletivo. Além do CADA, outros grupos de artistas e intelectuais que estiveram presentes em tal encontro foram: o já citado Ronald Kay (literato e artista visual), Ignacio Aliaga Riquelme (diretor de cinema), Marcela Serrano (escritora), Carlos Altamirano (político chileno socialista), Mario Fonseca Velasco (artista gráfico), Tatiana Alamos (pintora), Nelly Richard (teórica cultural) e integrantes do

ICTUS (grupo de teatro popular). Muitos destes também exibiram seus vídeos e/ou debateram sobre a sua trajetória artístico-intelectual[357].

No segundo encontro, ocorrido de 15 a 26 de novembro de 1982, o CADA reapresentou algumas vídeoartes já exibidas em 1981, mas acrescentou outras filmagens referentes aos seus novos trabalhos. No caderno de resumo do evento consta uma pequena apresentação sobre as obras do grupo: "El trabajo del CADA se estructura en torno a diversas intervenciones en espacios públicos, operando con las condiciones reales de vida colocándolas en tensión con su historia, vale decir, con la necesariedad de su devenir"[358]. Assim, reforçam a mensagem contida em seu manifesto, lançado em 1980, em que defendiam a criação de obras que promoveriam um olhar reflexivo sobre as condições de vida do povo chileno. Essa segunda edição do encontro também contou com a participação ampla de intelectuais, como: Juan Enrique Forch (cineasta), Alfredo Jaar (arquiteto e artista visual), Soledad Fariña (poeta), Eugenio Dittborn (artista visual), Colette Deble (pintora francesa) e Thierry Kuntzel (cineasta e teórico cultural francês)[359].

O terceiro encontro ocorreu entre os dias 21 e 30 de novembro de 1983 e o quarto, de 19 a 30 de novembro de 1984. Novamente, a presença ampla de artistas marcou esses festivais, e ajudou nas trocas culturais entre diversos membros da *Avanzada*[360]. Principalmente esses quatro encontros de vídeoarte, ocorridos no período de atuação do CADA, proporcionaram o estabelecimento de contatos e redes importantes para Diamela Eltit. Importante ressaltar que

---

[357] O catálogo em que consta a lista de atividades e vídeos apresentados por esses intelectuais no "I Encuentro Franco-Chileno de Videoarte" encontra-se disponível em: http://arteymedios.org/historias/hitos-latinoamerica/item/133-1er-encuentro-franco-chileno-de-videoarte. Acesso em 28/04/2018.

[358] CADA, *Catálogo: II Encuentro Franco-Chileno de Videoarte*, Archivo CEDOC, Centro de Documentación de las Artes Visuales - Centro Cultural La Moneda, 1982, p. 09. Disponível em: http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/781.pdf. Acesso em 28/04/2018.

[359] Ibid, p. 01-37.

[360] O catálogo do "III Encuentro Franco-Chileno de Videoarte", encontra-se disponível em: http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/4140.pdf. Sobre o "IV Encuenttro", ver: http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/4141.pdf. Acessos aos dois links em 28/04/2018.

aqui nós nos apoiamos na definição de *redes intelectuais* proposta por Eduardo Devés-Valdés, que as entende como "un conjunto de personas ocupadas en la producción y difusión del conocimiento, que se comunican en razón de su actividad profesional, a lo largo de los años"[361]. Por meio de tais festivais, a autora se aproximou dos cineastas Tatiana Gaviola e Juan Forch, que a auxiliaram na elaboração de vídeoartes, e com quem realizou projetos artísticos em conjunto. Inclusive, Forch a ajudou na elaboração da versão fílmica de *El Padre mío*. Nesses festivais, Eltit ainda estreitou laços com a escritora Marcela Serrano, que a auxiliou em trabalhos do CADA e teve algumas de suas performances divulgadas pelo coletivo, por meio da revista *Ruptura*. Como destacou Jean François Sirinelli, todo intelectual, ou grupo de intelectuais, "organiza-se também em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver"[362]. O posicionamento político próximo, bem como a defesa de uma arte engajada e a busca pela ampliação dos próprios suportes para a atividade artística, eram elementos centrais que motivavam o encontro desses intelectuais e a elaboração conjunta de novos projetos culturais.

Em síntese, pode-se afirmar que o uso do vídeo por Eltit indicava um interesse em incorporar elementos tecnológicos às artes, e ressaltar que esta deveria romper quaisquer limites, mostrando como todos os objetos são passíveis de serem trabalhados artisticamente e por uma abordagem crítica, em diálogo constante com o real. Outrossim, as vídeoartes do grupo CADA atuam como uma forma de registro de uma época, e nos mostram as intervenções urbanas executadas pelo coletivo. São fontes cruciais para debatermos sobre essas ações de arte

[361] DÉVES-VALDÉS, Eduardo. *Redes intelectuales en América Latina: hacia la constituición de una comunidade intelectual.* Santiago: Universidad Santiago de Chile, 2007, p. 30 – 31.
[362] SIRINELLI, Jean François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 248.

que serão agora melhor abordadas, inclusive por meio da apresentação de algumas dessas produções audiovisuais.

2.2. A atuação de Diamela Eltit nas *ações de arte* do coletivo

Diamela Eltit participou ativamente das ações de arte realizadas pelo *Colectivo Acciones de Arte*, tendo atuado em praticamente todas elas. Como destacamos, mesmo que a especialidade da autora estivesse ligada ao campo literário, ela trabalhou com diversas outras formas de expressão artística. Sua trajetória político-cultural é marcada pela ousadia, criatividade e o estabelecimento de fortes críticas à ditadura chilena.

2.2.1. *Para no morir de hambre en el arte* (1979): o leite como metáfora

A primeira intervenção político-cultural organizada pela escritora e os outros membros do CADA ocorreu em 1979, sendo intitulada de *Para no morir de hambre en el arte*, e dividida em quatro etapas. De modo geral, essa ação de arte apresentava uma crítica mais direcionada às consequências sociais do projeto econômico neoliberal imposto no Chile, durante a ditadura pinochetista.

Na primeira etapa, Eltit e os outros integrantes do grupo compraram cem pacotes de meio litro de leite e os distribuíram entre os habitantes de uma região periférica de Santiago: a *Comuna La Granja*[363]. Nessas embalagens haviam estampado a frase *1/2 litro de leite*. Esse dado fazia referência ao projeto governamental implementado por Salvador Allende de distribuição diária de meio litro de leite para todas as crianças chilenas. No item quinze do *Programa básico de la Unidad Popular*, apresentado em 17 de dezembro de 1969, constava tal

[363] A mesma onde a BRP, em conjunto com Roberto Matta, havia pintado o mural *El primer gol del pueblo chileno*, censurado pela ditadura pinochetista.

proposta[364], e em seus discursos políticos Allende reforçou a necessidade dessa medida. Em 08 de janeiro de 1973, por exemplo, afirmou em um pronunciamento que essa distribuição alimentícia estava sendo realizada pela UP e ajudando no combate à desnutrição infantil e, por conta disso, não deveria ser considerada como uma ação governamental de pouca relevância para o país:

> Los daños irreparables, que por falta de proteínas, se producen en el desarrollo cerebral, no se recuperan aunque se alcancen posteriormente los niveles necesarios de nutrición. Podrán alcanzarse, con dificultad, la normalización del desarrollo físico, pero no se alcanza por desgracia, a reparar el daño del desarrollo cerebral. De ahí, que haya niños con menor desarrollo, con menor capacidad, con menor memoria; ello está ligado a factores de alimentación, entre otros, -sin negar los factores de herencia-. [...] Por eso es que nosotros en el Programa de la Unidad Popular, pusimos acento, calor humano, decisión, voluntad, para hacer que un medio litro de leche llegara a la totalidad de los niños de Chile; esa medida, que tenía un gran contenido técnico, médico y humano, fue motivo del sarcasmo y la ironía de aquellos sectores que pueden comprar y acaparar los litros de leche que quieran; que no entienden, que no se imaginan, que no quieren imaginarse o entender que todavía en Chile hay muchos y muchos hogares - algunos porque no trabajan los jefes de ellos, o porque reciben ingresos muy por debajo de las necesidades esenciales del núcleo familiar - que no podrían comprar medio litro de leche diario para sus niños.[365]

No discurso, Allende afirmou que para aqueles que possuem condições financeiras de adquirir o leite e outros produtos, essa política pode não ser vista como de primeira necessidade, porém, para muitas pessoas pertencentes às camadas mais pobres representaria a esperança de que seus filhos teriam acesso a um alimento proteico básico para o seu desenvolvimento. Essa ação mostrava a preocupação por parte do governo da UP com as comunidades que viviam em situação de abandono e exclusão, e o compromisso que assumiram de que o Estado deveria

---

[364] ALLENDE, Salvador. *Programa básico de la Unidad Popular*, 17/12/1969. In: Marxists Internet Archive, 01/01/2016. Disponível em: https://www.marxists.org/espanol/allende/1969/diciembre17.htm. Acesso em 01/05/2018.

[365] ALLENDE, Salvador. *Palabras pronunciadas en la inauguración de los cursos auxiliares de párvulos*, 08/01/1973. In: Marxists Internet Archive, 05/02/2016. Disponível em: https://www.marxists.org/espanol/allende/1973/enero08.htm. Acesso em: 16/05/2018.

intervir para minimizar os problemas sociais. Allende, inclusive, se preocupou em distribuir cartilhas em que explicava como deveria ser feita a correta limpeza, cuidado e consumo dos alimentos fornecidos pelo governo. Em uma *Carta abierta a las madres chilenas*, o então presidente também destacou:

> Queremos que tus hijos crezcan sanos, vigorosos, inteligentes y alegres; que desde su más temprana edad reciban la alimentación indispensable que sus organismos exigen. Queremos lograr que cada niño se alimente convenientemente, que reciba como **un derecho** los elementos vitales para su desarrollo físico y mental. Todo esfuerzo en este sentido deberá considerarse como una **obligación colectiva, ya que el Gobierno se ha impuesto la misión de rescatar al país de la desnutrición y del subdesarrollo.** Por eso, madre chilena, el Gobierno te entrega para cada uno de tus hijos medio litro de leche al día.[366]

Pelo texto, nota-se que na perspectiva política apresentada pela Unidade Popular, defende-se que é um *direito* de todas as crianças o acesso aos produtos necessários para o seu crescimento, e que a luta pela redução das diversas formas de desigualdade deveria ser percebida como uma obrigação coletiva. Outrossim, o historiador Jorge Rojas Flores ressaltou que tal política de distribuição do leite estava em pauta desde a década de 1950 no país, porém, não havia sido implementada em larga escala. Foi somente no governo da UP que adquiriu proporção nacional e amplo impacto social, tornando-se um projeto marcante de tal governo:

> La política de distribución gratuita de leche fue característica a partir de los años cincuenta y alcanzó sus niveles más altos durante el gobierno de Allende. [...] durante el sexenio de Carlos Ibáñez se distribuyeron en promedio menos de dos millones de kilos de leche en polvo al año. Con Jorge Alessandri la cantidad aumentó a siete u ocho millones y con Eduardo Frei, a trece. En 1971 la cantidad ascendió a 48 millones, cuadruplicando la cifra del año anterior, nivel que se repitió el año 1972. [...] Tras la caída del gobierno, la dictadura militar manejó la información estadística maliciosamente, para negar los logros de la Unidad Popular en su política de distribución de leche. Los datos

[366] ALLENDE, Salvador. *Por qué medio litro de leche. Carta abierta a las madres chilenas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971, p. 04. Grifo nosso.

> correspondientes a 1973 fueron publicados en forma incompleta en 1974 [...][367].

Com o golpe de Estado, uma nova agenda política e econômica foi implementada. O autoritarismo pinochetista, acompanhado do modelo neoliberal imposto no país, findou com diversos projetos de assistência social. A perda de direitos de diversas ordens – individuais, sociais, culturais, etc. – marcou esse regime e trouxe inúmeros prejuízos para a população chilena. Foi objetivando denunciar essa situação que o grupo CADA realizou a sua primeira ação de arte. Ao distribuir os cem pacotes grafados com a frase *1/2 litro de leche* nas embalagens, convidavam as pessoas a relembrarem a importância das ações governamentais promovidas (ou ampliadas) pela UP e a analisarem criticamente o sistema em voga naquele contexto. Diamela Eltit e os outros artistas do coletivo filmaram e fotografaram vários momentos dessa intervenção urbana, desde o processo de confecção dos escritos nas embalagens até o momento de entrega do alimento e os diálogos que estabeleceram com as pessoas que o receberam:

Figura 04 - Imagem dos sacos de ½ litro de leite distribuídos pelo CADA (1979).

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

[367] ROJAS FLORES, Jorge. *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*. Santiago: JUNJI, 2010, p. 635 – 639. Os dados fornecidos pela historiadora María Angélica Illanes são semelhantes aos de Rojas Flores. A pesquisadora destaque que "En 1971 se cubrió una población de 3.046.257 personas, distribuyéndose un total de 47.256.546 kilos de leche en polvo com 12% de materia grasa, lo que significó un cumplimiento de un 96,3% de lo programado para esse año". In: ILLANES O., María Angélica. "El cuerpo nuestro de cada día": el pueblo como experiencia emancipatoria en tiempos de la Unidad Popular. In: VALLEJOS, Julio Pinto (org.) *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM ediciones, 2005, p. 140.

Figura 05 - Diamela Eltit distribuindo as embalagens com ½ litro de leite (1979).

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

Após a distribuição do leite, os artistas deram início à segunda parte da intervenção. Eles escreveram e publicaram o seguinte poema na revista *Hoy*[368], uma das poucas contrárias ao governo ditatorial ainda em circulação no país:

> Imaginar esta página completamente blanca.
>
> 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 para llenar.
>
> *Colectivo Acciones de Arte*[369]

[368] Revista surgida em 1976, cujos criadores eram ligados a Democracia Cristã (DC) e possuíam um posicionamento político de oposição ao regime militar. Foi impedida pela ditadura de circular no país por aproximadamente dois meses no ano de 1979. Apesar das dificuldades políticas, a revista voltou a circular no Chile, e suas atividades se encerraram somente em 1998, por problemas econômicos. *Hoy* contou com quatro diretores principais, sendo o primeiro deles Emilio Filippi Muratto (quem comandou a revista até 1987), seguido por Abraham Santibánez (de 1987 a 1990), Marcelo Rozas (de 1990 a 1995) e por último Ascanio Cavallo (de 1995 até o fim do periódico, em 1998). Para mais informações, consultar: Hoy, *Memoria chilena – Biblioteca Nacional de Chile.* Disponível em: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96760.html. Acesso em 20/05/2018.

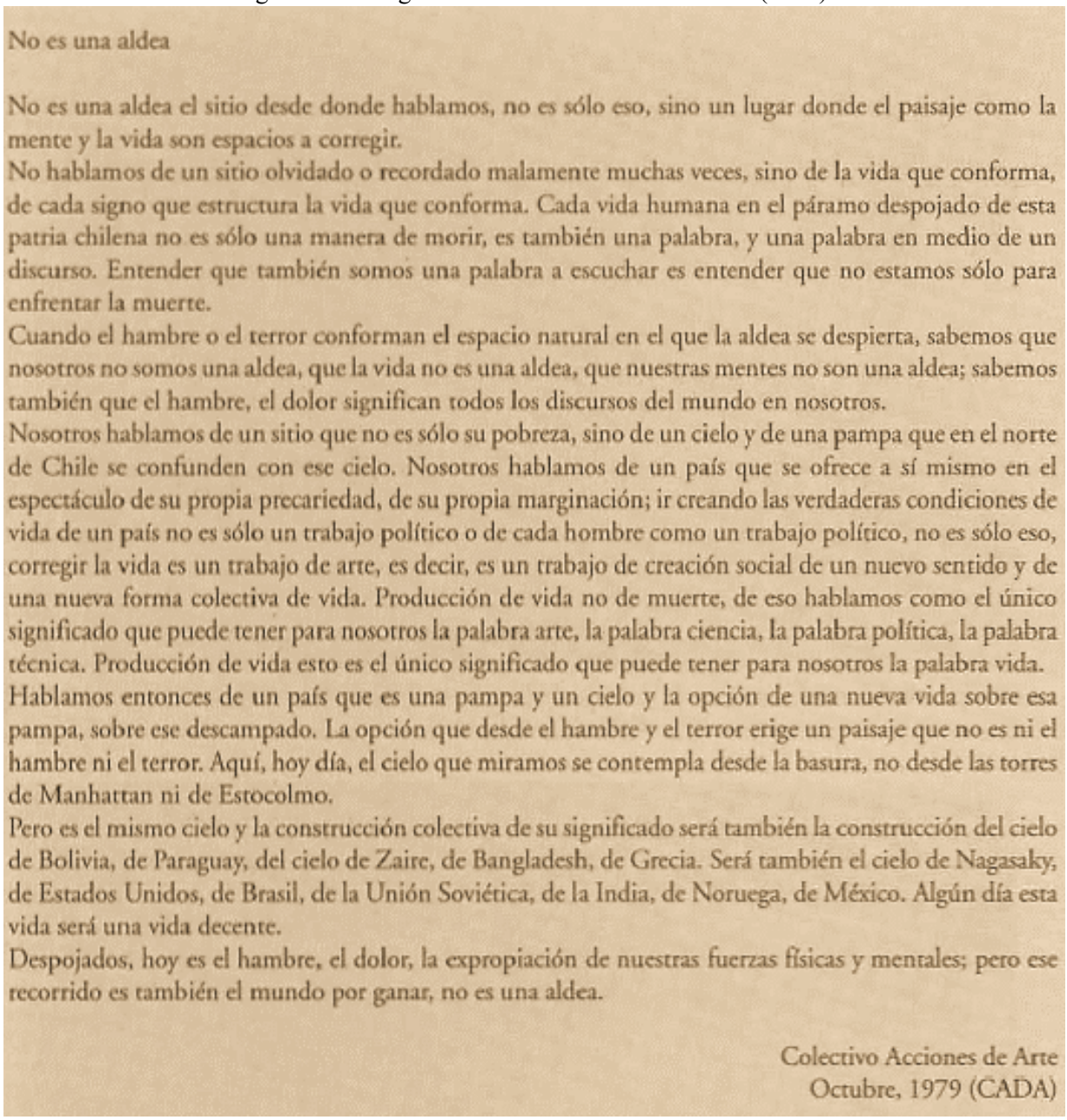
[369] COLECTIVO ACCIONES DE ARTE. Poesia: Imaginar esta página completamente blanca. In: Revista *Hoy*, Santiago, Chile, nº 115, 03 de outubro, 1979, p. 46. Disponível em: http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/no-morir-hambre-arte-21. Acesso em 20/05/2018.

No texto, os artistas empregaram figuras de linguagens e utilizaram de vários simbolismos, principalmente o da cor branca. Esta, remete tanto ao vazio de uma página a ser preenchida pelas palavras que compõe o poema, como também ao branco do leite, alimento que deveria ser acessível para todas as famílias. A poesia nos leva, entretanto, a imaginar outra realidade, em que "cada rincón de Chile" está privado do consumo desse alimento, sendo obrigado a lidar com essa falta, com um vazio, associado metaforicamente ao das "páginas blancas para llenar". Dessa forma, por meio do poema os membros do CADA reiteram as suas críticas sobre as consequências sociais do regime pinochetista e fazem uso do periódico *Hoy* como instrumento de divulgação de suas análises.

A terceira etapa da ação artística consistiu na escrita de um manifesto intitulado *No es una aldea*, traduzido nos idiomas oficiais da Organização das Nações Unidas (ONU) à época – além do espanhol, o francês, inglês, russo e chinês – e declamado publicamente em frente ao edifício sede da *Comissão Econômica para a América Latina* (CEPAL)[370], em Santiago:

[370] Somente em 1984 o Caribe foi incluído na CEPAL e tal comissão passou a se chamar *Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe*, nome que se mantém até os dias atuais. A sigla não foi alterada. Para mais informações, consultar: Sobre a *CEPAL*. *Comissão econômica para a América Latina e o Caribe*. Disponível em: http://www.cepal.org/pt-br/about. Acesso em 16/10/2018.

Figura 06 – Imagem do manifesto *No es una aldea* (1979)



No es una aldea

No es una aldea el sitio desde donde hablamos, no es sólo eso, sino un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir.
No hablamos de un sitio olvidado o recordado malamente muchas veces, sino de la vida que conforma, de cada signo que estructura la vida que conforma. Cada vida humana en el páramo despojado de esta patria chilena no es sólo una manera de morir, es también una palabra, y una palabra en medio de un discurso. Entender que también somos una palabra a escuchar es entender que no estamos sólo para enfrentar la muerte.
Cuando el hambre o el terror conforman el espacio natural en el que la aldea se despierta, sabemos que nosotros no somos una aldea, que la vida no es una aldea, que nuestras mentes no son una aldea; sabemos también que el hambre, el dolor significan todos los discursos del mundo en nosotros.
Nosotros hablamos de un sitio que no es sólo su pobreza, sino de un cielo y de una pampa que en el norte de Chile se confunden con ese cielo. 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 o de cada hombre como 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. Producción de vida no de muerte, de eso hablamos como el único significado que puede tener para nosotros la palabra arte, la palabra ciencia, la palabra política, la palabra técnica. Producción de vida esto es el único significado que puede tener para nosotros la palabra vida.
Hablamos entonces de un país que es una pampa y un cielo y la opción de una nueva vida sobre esa pampa, sobre ese descampado. La opción que desde el hambre y el terror erige un paisaje que no es ni el hambre ni el terror. Aquí, hoy día, el cielo que miramos se contempla desde la basura, no desde las torres de Manhattan ni de Estocolmo.
Pero es el mismo cielo y la construcción colectiva de su significado será también la construcción del cielo de Bolivia, de Paraguay, del cielo de Zaire, de Bangladesh, de Grecia. Será también el cielo de Nagasaky, de Estados Unidos, de Brasil, de la Unión Soviética, de la India, de Noruega, de México. Algún día esta vida será una vida decente.
Despojados, hoy es el hambre, el dolor, la expropiación de nuestras fuerzas físicas y mentales; pero ese recorrido es también el mundo por ganar, no es una aldea.

Colectivo Acciones de Arte
Octubre, 1979 (CADA)

Fonte: NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 128.

No texto, destacam que o espaço de onde falam não deve ser considerado como uma aldeia isolada, marcada somente pela fome e pela dor, mas “un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir”. Assim, assumem que a realidade lá presente era passível de ser alterada. Essa mudança passaria, na perspectiva do grupo, por não assumir um discurso único e determinista sobre o país, e não considerar que as vidas dos sujeitos que o

habitam são apenas "una manera de morir", mas "una palabra, y una palabra en medio de un discurso". Desta forma, mostram a necessidade de escutar e valorizar as mais diversas falas e não naturalizar "el hambre o el dolor" como destino para a nação. Rechaçam-se as leituras hegemônicas, seja sobre um povo, sobre um país ou sobre uma história. No manifesto também destacam que:

> [...] ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político o de cada hombre como 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 una nueva forma colectiva de vida.[371]

A busca pela "correção da vida" é associada diretamente aos trabalhos de arte. Novamente, o CADA defende a ideia de que a própria vida deve ser assumida como uma obra a ser lapidada por todas as pessoas, e há uma defesa de que a arte possui a função social de criar uma nova forma de viver – coletiva, aberta às diversidades. Em seguida, afirmam que o único sentido que as palavras "arte", "ciência", "política" e "técnica" podem assumir é de "produção de vida e não de morte". Assim, opõem-se às ações marcadas pela violência e pelo autoritarismo; para eles, não há possibilidade de um discurso ou de um ato serem válidos se estiverem associados a qualquer perda humana. Desse modo, pode-se interpretar uma crítica aos próprios discursos que tentavam legitimar o estabelecimento do regime ditatorial no país, assumindo-o como necessário para o desenvolvimento do Chile. "Producción de vida esto es el único significado que puede tener para nosotros la palabra vida"[372] – ou seja, nenhum argumento que a ditadura pinochetista apresentasse justificaria as violações de direitos humanos e as inúmeras mortes ocorridas no período.

---

[371] COLECTIVO ACCIONES DE ARTE, Manifesto No es una aldea. In: NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 128. Grifo nosso.
[372] Idem.

Ao final do manifesto, os membros do CADA destacam:

> Aquí, hoy día, el cielo que miramos se contempla desde la basura no desde las torres de Manhattan ni de Estocolmo. / Pero es el mismo cielo y la construcción colectiva de su significado será también la construcción del cielo de Bolivia, de Paraguay, del cielo de Zaire, de Bangladesh, de Grecia. Será también el cielo de Nagasaky, de Estados Unidos, de Brasil, de la Unión Soviética, de la India, de Noruega, de México.[373]

Em tais trechos, os artistas destacaram, em tom irônico, não realizarem o seu pronunciamento das "torres de Manhattan ni de Estocolmo" – espaços tradicionalmente associados ao "Primeiro Mundo", ou aos "países desenvolvidos". Contudo, isso não deveria ser visto como um empecilho para o estabelecimento de uma relação de empatia acerca do que ocorre no Chile e nas mais diversas nações e para o surgimento de políticas de cooperação entre as mesmas, objetivando um maior desenvolvimento conjunto. Há um combate, mesmo que indireto, às visões simplistas sobre o país e a outros locais da América Latina, que associam tal região a um "Terceiro Mundo", locais fadados ao atraso, à pobreza, a serem explorados por outras nações. As relações internacionais que o grupo defende devem ser sempre baseadas em políticas democráticas. Infere-se isso pela forma como destacam simbolicamente no manifesto que o céu para o qual olham é o mesmo contemplado por todos os outros sujeitos, nos mais diversos Estados, ou seja, sem hierarquias entre os países.

Os membros do CADA prosseguem afirmando: "Despojados, hoy es el hambre, el dolor, la expropiación de nuestras fuerzas físicas y mentales; pero ese recorrido es también el mundo por ganar, no es una aldea"[374]. Nota-se que no mesmo manifesto os artistas combatem uma visão pejorativa sobre o Chile, mas não deixam de denunciar as situações de opressão, violência e perda de direitos, as quais o regime militar os submetia. O texto destaca a necessidade de

[373] Idem.
[374] Idem.

união entre os povos, percebendo a luta contra diversas formas de opressão e desigualdade como algo coletivo. A última frase retoma essa ideia por meio da metáfora da aldeia, reforçando que não falam de um lugar a ser visto como isolado, oposto e distante dos outros países, propondo relações colaborativas entre eles. O fato de traduzirem o texto em todos os idiomas oficiais da ONU, tornando-o mais acessível em outras localidades, reforça tal proposta[375].

Como mencionamos, os artistas declamaram o manifesto na porta da sede da CEPAL, em Santiago. A escolha do lugar para a intervenção urbana foi, assim, marcado por um forte simbolismo, uma vez que tal Comissão foi fundada visando "contribuir ao desenvolvimento econômico da América Latina, coordenar as ações encaminhadas à sua promoção e reforçar as relações econômicas dos países entre si e com as outras nações do mundo"[376], objetivos que se aproximam das ideias apresentadas por Diamela Eltit e os outros integrantes do *Colectivo Acciones de Arte*, por meio do manifesto.

Juan Castillo conta a estratégia utilizada pelo grupo para apresentarem o texto sem sofrerem algum tipo de repressão:

> Anunciamos las obras que íbamos a hacer a una determinada hora pero sabiendo que iba a ser otra. Porque había muchos problemas con la represión. Para poner un ejemplo, dijíamos que a las once de la mañana íbamos a lanzar un discurso en frente del edificio de las Naciones Unidas, y en verdad lanzamos el discurso a las nueve. Cuando nosotros estábamos terminando de dar el discurso empezó a rodear el edificio de las Naciones Unidas la fuerza de Carabineros.[377]

[375] Com auxílio de outros intelectuais, os documentos apresentados pelo CADA no Chile, como tal manifesto, foram divulgados para artistas de outros países. Como mostraremos ainda nesse capítulo, Cecília Vicuña, por exemplo, ajudou a fazer circular tais materiais na Colômbia e Eugenio Téllez divulgou algumas das ideias do coletivo no Canadá.

[376] Sobre a *CEPAL*. *Comissão econômica para a América Latina e o Caribe*. Disponível em: http://www.cepal.org/pt-br/about. Acesso em 24/05/2018.

[377] CASTILLO, Juan. In: NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 58.

Por meio do "falso anúncio" conseguiram, assim, declamar na íntegra o discurso e realizaram a gravação da apresentação. A última parte dessa ação de arte consistiu em intervir em um espaço tradicional: a *Galería Centro Imagen*. O coletivo apresentava fortes críticas à compreensão de que somente tais locais seriam propícios à exibição de arte, primando pelo uso de outros espaços em seus trabalhos. Porém, ao propor esta intervenção, objetivavam realizar uma apresentação não usual, capaz de subverter as concepções artísticas mais tradicionais frequentemente presentes nos museus e nas galerias.

Para realizarem essa fase do trabalho, compraram uma caixa de acrílico transparente onde colocaram várias embalagens com meio litro de leite, semelhantes às distribuídas na primeira parte da ação artística. Na parte superior da caixa havia uma divisória onde posicionaram um exemplar da revista *Hoy*, aberta na página que continha o poema publicado pelo grupo, além de colocarem uma fita contendo a gravação da leitura do manifesto *No es una aldea*. A obra era ainda composta por dois televisores – cada um disposto de um lado da caixa de acrílico – que exibiam trechos das filmagens das várias partes desse trabalho. A instalação foi realizada no centro do saguão da *Galería Centro Imagen*, visando despertar a atenção dos frequentadores desse local:

Figura 07 – Imagem da obra artística apresentada pelo CADA na *Galería Centro Imagen* (1979).

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

Essa intervenção unia aspectos de todas as etapas do primeiro trabalho executado conjuntamente por Eltit, Zurita, Rosenfeld, Castillo e Balcells. Ao colocarem as embalagens de leite no centro, dentro da caixa, o CADA as apresentavam não apenas como um simples alimento, mas como uma obra artística sobre a qual as pessoas deveriam refletir (tanto sobre o aspecto da forma – visto que extrapolam os suportes clássicos para a arte – quanto no sentido do conteúdo, da mensagem transmitida – remetendo novamente à perda de direitos e a intensificação da desigualdade social, resultantes da ditadura militar no país). A fita e o poema presentes convidam o espectador a conhecer as outras etapas do trabalho e, em conjunto com as imagens exibidas nos televisores, contribuem para divulgar as ideias defendidas pelo coletivo. O próprio uso das TV's como elementos constitutivos dessa obra também apresenta um forte simbolismo. Como ressaltou o historiador Sergio Duran:

> La vigilancia gubernamental [referindo-se ao regime pinochetista] sobre la TV no cejó ni aun luego de la relativa apertura política que siguió a las primeras jornadas de protestas masivas, iniciadas en 1983. Mientras que la prensa escrita y la radio ofrecían algún espacio a los opositores para que plantearan sus puntos de vista, [...] la televisión, en cambio, permaneció casi siempre cerrada para ellos.[378]

Nesse sentido, ao exibir a sua ação de arte nos televisores, o grupo contestava o controle exercido pela ditadura chilena sobre os canais estatais e divulgava um contradiscurso[379] ao que era produzido e propagado por tal regime por meio desse veículo de comunicação. As cenas divulgadas pelo coletivo denunciavam as arbitrariedades e violências da ditadura chilena

[378] DURAN, Sergio. *Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM Ediciones, 2012, p. 15.

[379] A expressão "contradiscurso" é utilizada nesse trabalho para se referir a elaboração de uma argumentação de oposição e desnaturalização do discurso "oficial", imposto pelo governo pinochetista. Nesse sentido, o contradiscurso se caracteriza por resistir a uma leitura única sobre a história do país e sobre as possibilidades de ações, concepções políticas, sociais, etc. de que dispunham os chilenos naquele contexto. O discurso do Estado não é entendido, portanto, como absoluto.

destacando as contradições entre o que se via na TV e o que ocorria no cotidiano da população naquele período.

Um último elemento ainda compunha essa obra. Na tampa da caixa de acrílico os artistas haviam escrito a seguinte mensagem:

> Para permanecer hasta que nuestro pueblo acceda
> a sus consumos básicos de alimentos.
> Para permanecer como el negativo de un cuerpo
> carente, invertido y plural[380]

Nos primeiros versos, destaca-se um dos objetivos dessa exposição: permanecer como um ato de protesto até que todo o povo chileno tenha acesso aos produtos alimentícios básicos. Novamente, usam a arte como uma ferramenta de engajamento político, de luta pela "corrección da vida", como tantas vezes destacaram. As duas últimas estrofes revelam que a obra representa "un cuerpo/carente, invertido y plural". Pode-se associar esse "corpo" ao próprio país: "carente" e "invertido" diante da imposição e das consequências de um sistema autoritário e repressivo. Ao mesmo tempo, "plural", visto que o regime ditatorial não foi capaz de apagar as diversidades existentes no Chile e de homogeneizar as ações e os pensamentos dos sujeitos. Mostrando-se críticos ao sistema em voga, o CADA apresenta essa obra na galeria, para permanecer como um "negativo", como um questionamento à ditadura vigente. A palavra "negativo", se associada aos filmes fotográficos, remete ainda às imagens com as cores invertidas – outra metáfora indicando que estavam sob uma situação oposta à que deveria vigorar no país.

Essa primeira ação de arte executada por Diamela Eltit no coletivo foi desenvolvida, portanto, em quatro etapas em Santiago do Chile, no ano de 1979. Utilizando dos registros fílmicos e fotográficos da obra, os artistas do grupo ainda criaram uma vídeoarte, exibida em

[380] Algumas imagens do poema grafado na tampa da caixa de acrílico estão disponíveis no site: *Archivos en uso – CADA*: http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/34%3Fas_overlay%3Dtrue&js=. Acesso em 30/05/2018.

1981, no *Primer Encuentro Franco-Chileno de Vídeo-Arte* ocorrido no país. Em nossa pesquisa, localizamos somente uma vídeoarte feito pelo CADA que retrata tal trabalho, levando-nos a inferir que foi a apresentada pelo grupo no evento[381], e que agora analisamos.

O vídeo inicia apresentando um texto que explica sinteticamente as várias fases do trabalho *Para no morir de hambre en el arte*. Em seguida, as cenas retratam a distribuição das embalagens com meio litro de leite, o contato estabelecido com aqueles que as recebiam e ainda apresentam imagens das fachadas das casas onde tais pessoas viviam. Por essas cenas, nota-se que se tratava de uma região com poucos recursos, habitada por pessoas de baixa renda. Um detalhe chama ainda a atenção: a maior parte das mulheres e homens filmados aparece por trás das cercas que contornavam as suas casas. Embora não fossem cercas altas, pelo modo como surgem na vídeoarte elas se assemelham a grades, como se fossem sujeitos presos nesses espaços. Essa forma de registro serve como indicativo da situação que esses moradores das *poblaciones*[382] se encontravam: tendo os seus direitos cerceados, a sua liberdade restringida, e permanecendo cada dia mais isolados em espaços marginais das cidades chilenas, com a sua condição de vida se deteriorando.

Após a exibição dessas cenas, a vídeoarte mostra as imagens da montagem da caixa de acrílico na *Galería Centro Imagen*, dando enfoque à colocação dos sacos de leite e à chegada de outras pessoas ao espaço, observando os artistas do CADA. Depois, voltam a apresentar a distribuição do alimento na comuna *La Granja*, mas desta vez destacando as crianças que lá viviam, os animais de rua se alimentando de restos de comidas e o piso do ambiente, sem

[381] Embora não tenhamos algum documento que comprove que a vídeoarte encontrada corresponde a exibida no *I Encuentro Franco-Chileno de Vídeo-Arte no Chile*, a data de sua produção (1979), bem como o título do filme (*Para no morir de hambre en el arte*), são os mesmos do listado no catálogo do encontro, reforçando a nossa hipótese. Ademais, caso a vídeoarte tenha sido elaborada para outro evento cultural, ainda acreditamos que a sua análise é pertinente, visto que apresenta o modo como Diamela Eltit e os outros membros do coletivo incorporaram essa técnica artística em suas obras, e representaram a própria intervenção urbana. A mesma argumentação vale para as outras vídeoartes do grupo. Esse vídeo, em específico, encontra-se disponível para consulta em: http://hidvl.nyu.edu/video/003180907.html. Acesso em 01/06/2018.

[382] Expressão utilizada para referenciar regiões periféricas das cidades chilenas, como as apresentadas na vídeoarte do CADA.

asfalto. Essas cenas reforçam a imagem desses espaços como locais abandonados pelas instituições governamentais e contrapõem o discurso defendido pelo regime militar de que estava em vigor um amplo desenvolvimento em todo o Chile.

Em seguida, o vídeo retorna às imagens da galeria e mostra os membros do coletivo colocando a revista *Hoy* e a fita de seu discurso *No es una aldea* na caixa transparente. Depois, ao inserirem a tampa do objeto, a câmera se aproxima, ressaltando a mensagem poética presente. Exibe-se, ainda, um pequeno trecho dos intelectuais apresentando a própria obra para as pessoas que a observavam e reforçando o significado do leite nessa intervenção artística. O vídeo encerra com esse depoimento, destacando como os integrantes do CADA se posicionaram publicamente e promoveram um debate dentro da galeria, usando esse espaço não apenas para expor o seu trabalho, mas também para promover diálogos e reflexões.

Por meio da análise da vídeoarte é possível notar que ela segue a proposta defendida pelo grupo no seu manifesto *La función del vídeo*. A obra, embora curta[383], atuou como uma forma de registro da ação de arte do coletivo, ajudando-a a não cair no esquecimento. Além disso, demonstrou o posicionamento do grupo sobre o contexto em voga no país e os diversos mecanismos simbólicos que criaram nesse trabalho, cumprindo com a proposta de elaboração de trabalhos que teriam como temática central questões contemporâneas. Deve-se mencionar, porém, que o vídeo exprime a forma como o coletivo desejava que a sua atuação fosse vista e rememorada, então podem ter suprimido alguma situação que não ocorreu como o esperado. O filme, de modo geral, mostra elementos positivos sobre a obra e o grupo. Como os próprios intelectuais destacaram no manifesto, a forma como as cenas são organizadas, recortadas e apresentadas remetem sempre aos ideais, objetivos e propostas de quem as elabora, devendo ser percebidas como uma forma possível de apresentação, entre várias outras.

[383] A vídeoarte possui apenas 5 minutos e 44 segundos.

Mesmo fazendo essa ressalva, acreditamos que o vídeo criado pelo CADA promove várias novidades à cena cultural chilena – não era comum, até aquele momento, a incorporação dessa técnica em intervenções urbanas. Nesse sentido, o uso da tecnologia realizado pelo grupo fazia parte das suas diversas formas de experimentalismo artístico e reforça o seu caráter neovanguardista. A maneira como utilizaram dessa obra como mecanismo de denúncia contra a ditadura e a apresentaram em encontros de vídeoartes no país corrobora, ainda, a defesa desses intelectuais de uma arte comprometida politicamente e a necessidade de que exprimissem publicamente as suas ideias.

Deve-se, ademais, apresentar uma última informação sobre *Para no morir de hambre en el arte*. Além da execução dessa ação artística em Santiago e da criação da vídeoarte, Diamela Eltit e os outros integrantes do grupo articularam uma rede intelectual internacional tendo essa obra como referente. Por meio dos contatos estabelecidos com outros artistas, conseguiram que alguns dos elementos metafóricos por eles mobilizados nesse trabalho também compusessem as obras criadas por dois intelectuais, executadas em outros países – Colômbia e Canadá – e no mesmo ano, em 1979, portanto, ações culturais com clara conexão.

A artista chilena Cecilia Vicuña[384] foi uma dessas intelectuais a integrar o projeto. Na época ela se encontrava exilada em Bogotá, e conta que recebeu uma carta do CADA anunciando o surgimento do coletivo, as suas principais propostas e a convidando para realizar um trabalho conjunto:

> La propuesta era hacer uma obra simultaneamente en tres ciudades: Santiago, Toronto y Bogotá: "Para no morir de hambre en el arte". En Bogotá ese título

[384] Cecilia Vicuña nasceu em 1948, em Santiago. É uma importante escritora, performance e artista visual. Em decorrência do golpe militar ocorrido em 1973, no Chile, ela se exilou em vários países. Primeiramente, morou em Londres, depois em Bogotá e posteriormente em Nova York. Vicuña integrou diversos coletivos como o *Artists for Democracy* - AFD, fundado na Inglaterra em meados dos anos 1970, objetivando denunciar as violações de direitos humanos ocorridos em diversos países latino-americanos que estavam submetidos a regimes autoritários. Sua obra, assim como a de Diamela Eltit, é marcada principalmente pela junção de experimentalismo artístico com análises políticas e sociais. Para mais informações, ver: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3330.html. Acesso em 04/06/2018.

> era particularmente relevante; cientos de niños se estaban muriendo por tomar leche envenenada. Comerciantes inescrupulosos la mezclaban con pintura y agua para aumentar sus ganancias, y el gobierno no tomaba acción contra el llamado "crimen lechero".[385]

Como destacado por Vicuña, no final da década de 1970 Bogotá viveu uma situação crítica: diversas pessoas, principalmente crianças, foram contaminadas pela ingestão de leite adulterado. Empresas responsáveis pela fabricação e comercialização do alimento o diluíram com tinta e outros produtos objetivando a ampliação do lucro das vendagens. Contudo, a "mistura" realizada acarretou centenas de mortes no país[386]. Ao aceitar a proposta do coletivo, ela se propôs a dar continuidade ao simbolismo do leite em sua obra artística, como forma de debater sobre o ocorrido na Colômbia.

A intervenção cultural proposta por Vicuña foi intitulada *Un vaso de leche derramado bajo el cielo azul* e dividida em três partes. Primeiramente, a artista elaborou e divulgou em várias localidades de Bogotá um grande cartaz contendo tal título e apresentando essa ação de arte como associada aos trabalhos do CADA. A escritora afirmou que realizaria duas apresentações gratuitas – uma performance e um sarau cultural, ressaltando ainda dados como o local e horário dos eventos. A segunda parte consistiu na própria execução dessa performance. Em uma rua da cidade ela colocou um copo cheio de leite amarrado a um barbante. Após observá-lo, puxou esse barbante, derramando o seu conteúdo. Ao lado do leite derramado escreveu, com giz branco, a seguinte mensagem:

> La vaca es
> el continente
> cuya leche
> (sangre)

---

[385] VICUÑA, Cecilia. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 181.
[386] FISCHER-LICHTE, Érika. La acción y el cuerpo. In: GONZÁLES, Francisco; LÓPEZ, Leonora; SMITH, Brian. *Performance Art en Chile. Historia, procesos y discursos.* Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2006.

esta siendo
derramada
¿Que estamos
haciendo con
la vida?[387]

O leite foi, então, novamente empregado de forma simbólica. Ao entorná-lo, a artista criou uma imagem que referenciava o sangue escorrendo, aludindo às mortes ocorridas no país em decorrência da adulteração do produto. A cor escolhida do barbante – o vermelho – contribuiu para a construção dessa representação. O texto escrito tornava a performance ainda mais clara. A artista associava diretamente o leite à palavra sangue, mesmo que a colocando entre parênteses. Ademais, a autora ainda expandiu o conteúdo da obra ao afirmar que o "derramamento de leite" estava ocorrendo em todo um continente. Pode-se inferir que o continente ao qual ela se refere é o Americano, mais especificamente a região da América Latina. Dessa forma, ela apresenta uma crítica a acontecimentos em outros países, como o estabelecimento de ditaduras militares, caracterizadas por práticas autoritárias e violentas. Ao final do poema, a artista pergunta: "¿Que estamos/haciendo con/la vida?", deixando o questionamento para todos que observavam a execução de sua performance. Nota-se que a escritora elaborou uma produção que interviu no espaço público, apresentou uma visão crítica sobre acontecimentos tanto de seu país, quanto de outras localidades, e incentivou a reflexão e o debate, assemelhando-se aos trabalhos executados por Eltit no CADA.

A terceira parte da obra refere-se ao sarau organizado pela autora e que contou com a presença de aproximadamente cem pessoas[388]. Nele, Vicuña divulgou o surgimento do *Colectivo Acciones de Arte* para os colombianos, apresentou algumas cópias de documentos criados pelo grupo e explicou a proposta de desenvolvimento de uma ação artística

[387] NEUSTADT, Robert. El grupo CADA: lo visual, lo literario y lo político de la imagen. In: *Meeting of the Latin American Studies Association*, 2000, p. 07. Disponível em: http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2000/Neustadt.PDF. Acesso em: 04/06/2018.
[388] Idem.

internacional. Ela ainda apresentou as diversas fases de *Para no morir de hambre en el arte*, executadas pelo coletivo em Santiago, como também divulgou a sua participação em Bogotá. Além disso, mencionou que no Canadá ocorreria a outra etapa desse trabalho "tripartido".

O artista visual chileno Eugenio Téllez[389] foi o terceiro a integrar essa rede. Desde 1970 ele trabalhava como professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de York, localizada em Toronto. Téllez aceitou o convite realizado por Eltit e os demais integrantes do grupo e se propôs a também executar uma performance a ser integrada nessa ação artística internacional. O artista escolheu se apresentar em frente ao edifício City Hall, onde estava localizada a sede da prefeitura da cidade, portanto, um espaço que também carregava forte carga simbólica. Lá, ele apresentou, segundo a escritora Dermis Pérez León, "un texto relativo a las diferencias económicas entre los países, que producen desequilibrios, entre la carencia de unos y la abundancia de otros"[390]. A leitura performática foi acompanhada da ingestão de um copo de leite tornando esse alimento, novamente, uma metáfora da desigualdade de acesso existente a produtos básicos, além de ter reforçado a conexão com o trabalho do CADA e de Cecilia Vicuña.

O primeiro projeto realizado por Eltit, no coletivo, contou, portanto, com várias fases e com o engajamento de diversos artistas. A historiadora Sol Serrano, em artigo publicado em novembro de 1979 na revista *Hoy*¸ afirmou, sobre tal trabalho, que:

---

[389] Eugenio Téllez nasceu em Santiago, no ano de 1939. É formado em Belas Artes pela Universidade do Chile, e possui um vasto trabalho na área de artes visuais. Ademais, ele também trabalhou como professor, lecionando em importantes instituições de ensino como na mencionada Universidade de York, no Canadá, e na Universidade de Illinois, nos Estados Unidos. Foi convidado para atuar como jurado do prêmio "*La Joven Estampa*", na "*Casa de las Américas*", em 1987. Para mais informações, ver: http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/fo-letter_article-40517.pdf. Acesso em 04/06/2018.

[390] PÉREZ LEÓN, Dermis. CADA. La creación colectiva de una nueva realidad. *Revista ArtNexus*, Ensayo, número 76, volume 09, 2010, página não identificada. Disponível em: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=21422&lan=es&x=1. Acesso em 07/06/2018. Infelizmente não localizamos, até o momento, o documento lido por Eugenio Téllez para apresentá-lo com mais detalhes na dissertação.

> [...] fueron "acciones de arte" que se proponen despertar una conciencia de las carencias de Chile – los niños desnutridos -, y de las carencias de nuestra cultura para reflejar y asumir su tiempo histórico. [...] Todo esto parece insólito, podrá discutirse si estas acciones pertenecen o no a la parcela del arte, pero nadie podrá negar que pertenecen al terreno de la vida, de la vida de un país desnutrido en los huesos y en el alma de su gente que necesita crear y renovar alternativas de futuro. [...] Por eso, este "vaso de leche derramado bajo el azul del cielo" es una expresión – entre otras – de la voluntad creadora de ciertos grupos, que desde sus perspectivas diferentes han aprendido a renovar la búsqueda de una cultura que, más allá de las bellas artes y las ciencias, sea el reflejo y el proyecto de la vida de todos los que estamos aqui.[391]

No texto, Serrano reforça a ideia de que essas ações de arte dialogavam diretamente com questões do cotidiano, assumindo os problemas existentes naquela temporalidade como os elementos centrais sobre os quais debateriam. Assim, mesmo que para algumas pessoas vinculadas às concepções artísticas mais tradicionais pudesse haver resistência em chamar tais obras de "arte", ao menos não poderiam negar, segundo a historiadora, que "pertenecen al terreno de la vida" e objetivavam intervir na realidade para "renovar alternativas de futuro". Como veremos, essas características persistiram nos próximos trabalhos de Eltit no CADA, mesmo que alguns não fossem compostos por tantas etapas como a sua primeira obra.

2.2.2. *Inversión de escena* (1979): a cidade como obra de arte

Ainda em 1979, a escritora e os outros integrantes do CADA executaram a sua segunda intervenção urbana que recebeu o nome de *Inversión de Escena*. Em linhas gerais, foi desenvolvida uma obra que possuía objetivos próximos aos de *Para no morir de hambre en el arte*: denunciar o estabelecimento do regime ditatorial no país, bem como as suas consequências para o povo chileno. Além disso, visavam questionar concepções mais conservadoras sobre o fazer artístico e defender a ideia de que as barreiras entre "arte" e "vida" deveriam ser rompidas.

---

[391] SERRANO, Sol. Opiniones: Un vaso de leche. In: revista *Hoy¸* Santiago, Chile, novembro, 1979, p. não identificada. Material disponível para consulta em: NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 165.

Por essas similaridades, alguns pesquisadores, como Nelly Richard, compreendem esse trabalho como uma continuação do primeiro apresentado pelo grupo[392].

Essa ação artística possuiu duas etapas e contou com a atuação de todos os membros do CADA, além do auxílio de outros intelectuais, sobretudo em sua segunda parte. A proposta do grupo era, primeiramente, realizar um "desfile" de vários caminhões por vias movimentadas de Santiago. Esses automóveis, que já se sobressaem no tráfego pelo seu tamanho, seriam ainda dirigidos enfileirados e em uma velocidade lenta, criando uma imagem que aludiria aos próprios tanques militares do exército adentrando as ruas das cidades. Todavia, não seriam quaisquer veículos empregados nessa obra. O grupo desejava utilizar caminhões de uma empresa responsável pela fabricação e vendagem de leite no Chile. Assim, além do "desfile" representar a própria invasão dos tanques do exército, remeteria a esse fato de uma maneira crítica, visto que ressaltaria um dos direitos perdidos pelos chilenos após o golpe de Estado – a distribuição do leite realizado pelo governo Allende – e destacaria o fato de que o alimento passou a ser acessível somente aos que pudessem comprar de empresas como a dos caminhões do "desfile".

Nota-se que o grupo permanece trabalhando com o leite como elemento metafórico importante capaz de ativar uma memória valorativa sobre os projetos sociais característicos do governo da UP. Como nos mostrou o historiador Pierre Nora, "A memória [...] está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento [...] vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações"[393]. Por meio de variados símbolos e representações, o grupo objetivava justamente rememorar de modo positivo uma atuação governamental responsável por criar políticas públicas capazes de reduzir

[392] RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 3ª Edição, 2014, p. 67.
[393] NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, nº 10, dezembro de 1993, p. 09.

as desigualdades no Chile. Lutava-se, assim, contra o esquecimento dessas medidas e se opunham às leituras que subestimavam a importância das mesmas para o país.

Para realizar essa intervenção foi necessário, primeiro, conseguir tais automóveis. Em entrevista a Robert Neustadt[394], Lotty Rosenfeld afirmou que ela e Diamela Eltit marcaram uma reunião com o gerente de marketing da empresa *Soprole*, que comercializava leite e outros produtos derivados do alimento. Nessa reunião, afirmaram que realizariam um trabalho em homenagem ao centenário do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e que necessitariam do uso de alguns caminhões para o serviço. Elas também alegaram ao funcionário que, caso emprestasse os veículos, estaria contribuindo para a imagem da empresa visto que esta seria associada a empreendimentos de valorização da cultura nacional. A artista visual ressaltou que o gerente:

> [...] estaba desconcertado en un comienzo y luego nos dijo que como propaganda para la empresa le parecia genial. Entonces, nos ofreció un caminón nuevo que tenían con capacidade de transportar una gran cantidad de leche. Nosotros le dijimos que "no, no, la idea es que sean varios, comunes y corrientes y, además lo importante es que estén vacíos", "¿se imagina el impacto que esa imagen puede producir, frente al Museo de Bellas Artes?" [...].[395]

Por meio dessa reunião Eltit e Rosenfeld conseguiram o empréstimo dos caminhões. No dia 17 de outubro de 1979, aproximadamente às 16h30min, as duas, conjuntamente aos outros membros do CADA, deram início à intervenção. De fato, os automóveis foram conduzidos de uma fábrica da *Soprole* até o museu informado. Os artistas realizaram a filmagem do trajeto e, por meio das cenas registradas, torna-se nítido como conseguiram atrair a atenção da população. Os veículos, em várias ocasiões, atrapalharam o caminho usual dos outros carros, fazendo com

[394] ROSENFELD, Lotty. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 50.
[395] Idem.

que as pessoas olhassem para a cena formada e tentassem decifrá-la. A seguir, algumas imagens dessa parte da obra:

Figura 08 – Fotografia que apresenta a filmagem do trabalho executado pelo CADA.

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

Figura 09 – Registro da obra *Inversión de Escena*, realizada pelo CADA (1979).

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

Pelas figuras, nota-se que o "desfile" despertou a curiosidade de algumas pessoas e gerou debate entre elas fazendo com que o CADA atingisse uma de suas propostas: a desnaturalização do olhar sobre o espaço público. O grupo fez uso das ruas, que muitas vezes são associadas somente à passagem de pedestres e de carros, e as transformaram em lugares propícios à apresentação de trabalhos culturais e à troca de informações, incentivando a população a ocupar e a usar de novas formas tais locais. Ao criarem uma imagem que remetia aos automóveis do exército, ainda questionaram o processo de militarização e controle da vida cotidiana, além de defenderam um uso democrático do espaço urbano. Retomando Lefebvre:

> As necessidades urbanas específicas não seriam necessidades de [...] lugares de simultaneidade e de encontros, lugares onde a troca não seria tomada somente pelo valor de troca, pelo comércio e pelo lucro? Não seria também a necessidade de um tempo desses encontros, dessas trocas?[396].

[396] LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2006, p. 105 – 106.

Esse uso mais amplo das cidades, destacado pelo filósofo, era constantemente incentivado pelo grupo e permaneceu marcante na segunda parte da obra. Após estacionarem os caminhões os integrantes do CADA, novamente contando com o auxílio de outros intelectuais – como de Paz Errázuriz, Luz Donoso, Marcela Serrano, Antonio Gil, Eugenia Brito, José Ignacio León, Ana María López e Hernán Parada –, surpreenderam os transeuntes: eles colocaram um enorme pano branco cobrindo a fachada principal do Museu Nacional de Belas Artes[397].

Figura 10 – Diamela Eltit e outros artistas cobrem a fachada do MNBA no Chile.

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

Com essa parte da ação artística possuíam dois objetivos principais: primeiramente, desejavam convidar os chilenos – tanto os que frequentavam tal espaço cultural, quanto àqueles que somente passavam à sua porta, sem poder entrar – à *inversión de escena*, ou a "inverterem a cena", a "inverterem o olhar", compreendendo a própria cidade como um museu que toda população poderia construir coletivamente. Como apontou Diamela Eltit: "Teniamos claro que

[397] ROSENFELD, Lotty. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 51.

ibamos a cuestionar los soportes tradicionales y frente a la intervención dictatorial sobre los espacios públicos, ibamos a trabajar la ciudad como obra, soporte, pasión"[398]. Ao propor essa "inversão", incentivavam uma valorização das relações estabelecidas no cotidiano, nas ruas, e convidavam os transeuntes a, por meio delas, refletirem sobre o que ocorria na própria cidade e a intervirem nessa "obra".

O segundo objetivo dessa parte da ação artística está relacionado com o primeiro – ao propor a reflexão sobre o contexto que vigorava no Chile, os integrantes do coletivo ainda denunciaram outra consequência do regime pinochetista: a censura sobre o trabalho dos artistas vinculados às esquerdas e/ou contrários à ditadura chilena. Como nos relembra o pesquisador Luis Hernán Errázuriz, "[...] el tejido de la intervención militar también está integrado por un entramado estético [...] que contribuyó a potenciar su carga simbólica"[399]. O Museu Nacional de Belas Artes não foi escolhido fortuitamente para ter a sua fachada coberta. Esse local sofreu intervenções do regime militar, tendo trabalhos retirados de exposições e funcionários vinculados ao governo da UP demitidos e/ou saindo do país com receio da violência do Estado ditatorial. Para exemplificar, o artista plástico Nemésio Antúnez, que havia assumido a direção do museu em 1969, partiu para o exílio pouco depois do fim do governo Allende, temendo a repressão militar. Segundo a museóloga Marcela Jofré, mesmo em seu pouco tempo de gestão, Antúnez havia promovido diversas reformas e ampliações no MNBA e inaugurado novas salas de exposição. Uma delas recebeu o nome de Sala Matta, homenageando o pintor Roberto Matta. Devido às concepções políticas de esquerda deste artista, esse espaço deixou de levar o seu nome e várias obras que estavam expostas foram censuradas[400].

---

[398] ELTIT, Diamela, *apud.* NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 93.
[399] ERRÁZURIZ, Luis Hernán. Dictadura militar en chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, vol. 44, nº 02, 2009, p. 136.
[400] JOFRÉ, Marcela. *Arte urbana no contexto social chileno. Intervenções de arte no Chile*. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio), Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2012, p. 85.

Em suas análises, Nelly Richard também destacou a dupla crítica realizada por Diamela Eltit e os outros artistas, por meio desse trabalho:

> Cuando el grupo CADA [...] tacha el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes com 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).** [...] Para romper la clausura del adentro (los intramuros) del arte y lograr la finalidad vanguardista de su incorporación al afuera de la vida, es necesario abolir las divisiones que *incomunican* el arte: los muros de una sala = el encierro del arte y la instituición como cierre. Para que "arte" y "vida" intercambien sus signos horizontalmente, hace también falta anular los rasgos de superioridad y excepcionalidad que *distinguen* (remarcan y favorecen) el significado privativo del arte.[401]

Para o grupo, a arte deveria ser democrática, acessível e construída por todas as pessoas. Cobrindo a fachada do MNBA criticavam a interferência conservadora e autoritária promovida pela ditadura militar nesse espaço e reforçavam a urgência de também se visualizar as outras mudanças promovidas por esse regime nas cidades chilenas. A *problemática da cidade* permanece, portanto, como elemento central de debate. Como os membros do coletivo afirmaram em um manifesto de divulgação dessa obra, por meio de *Inversión de Escena* defendiam que: "La ciudad es el museo oferecida a si misma en la contemplación de sus carencias"[402]. Acrescentamos que à essa contemplação, por meio da intervenção promovida pelo CADA, incentiva-se uma ação por parte da população chilena, que procurasse alterar a situação vigente no país.

É interessante destacar que, assim como na primeira intervenção artística, os integrantes do coletivo precisaram criar estratégias para realizarem a sua obra sem serem censurados ou

---

[401] RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis.* Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 43. Grifo nosso.

[402] COLECTIVO ACCIONES DE ARTE, *Inversión de Escena,* 1979. Documento disponível no portal digital: Archivos em uso – CADA. In: http://www.archivosenuso.org/cada-accion/inversion-de-escena#viewer=/viewer/311%3Fas_overlay%3Dtrue&js=. Acesso em 19/06/2018.

sofrerem outro tipo de repressão. No caso apresentado, Rosenfeld destacou, em entrevista a Robert Neustadt, que o maior desafio enfrentado pelo grupo foi convencer os guardas do MNBA a permitirem a colocação do enorme pano branco na fachada do edifício. Os artistas afirmaram a esses funcionários que o objetivo era comemorar os cem anos de inauguração do museu e que possuíam autorização da diretora para realizarem esse trabalho. Questionada pelo entrevistador se essa profissional não foi chamada pelos guardas, Rosenfeld afirmou que utilizaram de uma informação obtida com outros artistas – devido a problemas de saúde, a diretora estava temporariamente ausente do museu:

> [a diretora] estaba hospitalizada, porque la habían operado, eso lo sabíamos. Lo cual nos facilitó las cosas. Insistimos que teníamos permiso de ella para festejar los cien años de existencia del Museo, que lo nuestro no duraría mucho, que era sólo um "saludo a la bandera".[403]

Dessa forma, conseguiram executar a sua ação de arte. Essa obra, assim como a primeira realizada pelo coletivo, foi difundida principalmente por meio de revistas culturais e dos festivais de vídeoartes. Um dos periódicos responsáveis pela divulgação de *Para no morir de hambre en el arte* e *Inversión de escena* foi a revista *La Bicicleta*, criada em 1978, no contexto da *Escena de Avanzada*[404], objetivando servir como um espaço de debates sobre atividades artísticas e políticas no Chile[405]. Na quinta edição da revista, publicada no final de 1979, deram

[403] ROSENFELD, Lotty. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 50.

[404] Como já destacamos, tal termo foi criado por Nelly Richard para indicar o reflorescimento dos movimentos culturais de oposição ao regime pinochetista, que despontaram principalmente a partir do final da década de 1970 e durante toda a década de 1980. Para mais informações ver: RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2ª Edição, 2007.

[405] No primeiro número da revista trazem a seguinte informação sobre o contexto chileno e as razões de criação do periódico: "Queremos expresar a ustedes que hoy nos sentimos formando parte de un ancho proceso cotidiano de transformación del arte y del artista, desde la perspectiva de su función social. […] Hoy día en Chile, en los más diversos organismos e instituciones, iglesias, poblaciones, clubes y talleres, germina la actividad artística; a veces con dificultad, con mayor o menor apoyo, con irregulares logros o fracasos, es un verdadero movimiento el que surge y se propaga. […] Es así que nace nuestra revista; un nuevo grupo de trabajo al interior de este movimiento, un grupo con una función específica: entregar un medio de comunicación social para facilitar la difusión de la creación, la reflexión, la crítica; para poder aportar así, a la profundización de esta experiencia que compartimos.". Disponível em: La Bicicleta – revista chilena de la actividad artística, Santiago de Chile, Editorial

destaque a essas duas intervenções[406], e cederam três páginas para que os próprios integrantes do grupo as descrevessem. Na matéria, eles afirmaram que o surgimento do coletivo e o desenvolvimento dessas ações de arte estavam atreladas à:

> [...] necesidad de romper con el enclaustramiento a que las formas habituales de arte se vem sometidas (y su consecuencia inmediata: el elitarismo o la marginalidade... en todo caso, el desrraigamiento popular). Además de la urgencia de materializar, mediante una práctica efectiva, una opción de arte que se defina positivamente en la alternativa de construcción democrática de cultura, frente al verticalismo y las formas manifiestas o embozadas de imponer un aparato cultural autoritário. [...] Proponemos el arte como la producción de espacio totales que comprometen la vida como una dimensión de su totalidad, involucrada a la vez la sensibilidad, la razón y su sociabilidad.[407]

Nota-se, assim, que por meio da matéria o coletivo reafirmou a sua defesa de uma arte comprometida politicamente e desenvolvida em conjunto com os transeuntes. Importante destacar que, além do espaço que os membros do grupo dispuseram para tratar dos fundamentos de suas concepções artísticas, *La Bicicleta* ainda estampou essa matéria com uma grande imagem da segunda intervenção executada pelo CADA:

Granizo, nº 01, vol. 01, setembro-outubro de 1978, p. 05. Grifos nossos. A revista foi publicada entre 1978 a 1990. Para mais informações, ver: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97461.html. Acesso em 19/06/2018.

[406] Crónica: Para no morir de hambre en el arte – Colectivo Acciones de Arte. *La Bicicleta*, Santiago de Chile, Editorial Granizo, nº 05, noviembre/diciembre, 1979, p. 22-24. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-54772.html. Acesso em 19/06/2018.

[407] Idem.

Figura 11 – Recorte de uma página da revista *La Bicicleta* que apresenta o trabalho do CADA (1979).

Fonte: La Bicicleta, *Crónica: Para no morir de hambre en el arte – Colectivo Acciones de Arte*, Santiago de Chile, Editorial Granizo, nº 05, nov. – dez., 1979, p. 22.

A fotografia escolhida ressalta tanto a fachada do MNBA coberta pelo pano branco, como também apresenta os caminhões da empresa *Soprole* estacionados em frente ao prédio. O título da matéria, porém, leva o nome da primeira ação de arte do CADA visto que, como mencionamos, alguns críticos culturais optam por analisá-las conjuntamente, o que também foi realizado em *La Bicicleta*. A despeito disso, considerando o destaque fornecido pela revista[408], bem como o depoimento de outros intelectuais[409] sobre as obras, pode-se inferir que elas

[408] *La Bicicleta* também cedeu espaço, em outros números, para que os membros do CADA apresentassem os seus trabalhos, como em: Creación: Acciones de arte hoy en Chile. *La Bicicleta*, nº 8, Santiago de Chile, noviembre/diciembre, 1980, p. 07-10. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-99319.html. Acesso em 20/06/2018. Nessa reportagem, Fernando Balcells discute as primeiras obras do coletivo.

[409] A crítica cultural Nelly Richard, analisando os dois trabalhos do coletivo, também afirmou que eles foram bastante impactantes ao trazerem importantes críticas ao contexto político chileno, além de terem contribuído para a ampliação das concepções artísticas no país. Como destacou: "*Para no morir de hambre en el arte* [se referindo a tal obra juntamente à *Inversión de Escena*] elige ampliar el formato de la obra de arte tradicional a las dimensiones vivas y cruzadas de una totalidad social cuya cotidianeidad deviene materia de autoconciencia crítica. Las intervenciones programadas por el trabajo van destinadas a modificar tanto las coordenadas de percepción del entorno ciudadano como la normatividad social que rige la vida comunitaria. El inusual desfile de camiones lecheros, la alteración del frontis del Museo y la publicación de un texto poético en una revista periodística [refere-se, possivelmente, ao poema publicado na revista *Hoy*, apresentado nessa dissertação] renuevan la mirada sobre el cotidiano, combatiendo la inercia de la visión y desocultando significados hasta entonces inadvertidos por ella que cruzan el campo de la productividad social – las redes de industrialización del consumo lechero (fábrica), los circuitos de distribución infomativa (revista) y los espacios convencionales de insitucionalización del discurso

promoveram impactos na cena cultural chilena. *Inversión de Escena* também foi divulgada por meio da exibição de uma vídeoarte[410] no *Primer Encuentro Franco-Chileno de Vídeo-Arte*, ocorrido em 1981, no Chile, e que agora apresentaremos.

Esse vídeo, assim como o de *Para no morir de hambre en el arte*, é curto, contando com pouco mais de cinco minutos de duração, e inicia apresentando um pequeno texto que sintetiza as fases do trabalho objetivando contextualizar o espectador sobre as propostas da intervenção. Em seguida, exibe-se algumas imagens da fábrica de leite *Soprole*, dando ênfase à grande quantidade de sacos de leite que eram produzidos. Essa cena é interrompida e passa-se a apresentar o trajeto realizado pelos caminhões, conduzidos da fábrica para o museu. Ao longo do percurso, o vídeo destaca novamente a forma como os automóveis foram conduzidos: enfileirados, de modo imponente diante dos outros carros, em velocidade baixa remetendo, simbolicamente, como citamos, aos tanques do exército adentrando as avenidas chilenas. Ao exibir tais cenas o vídeo ainda realça outro elemento – o desenho presente nesses veículos:

Figura 12 – Fotograma (01’33’’) da vídeoarte apresentando o desenho do caminhão da empresa *Soprole*.

Fonte: CADA. Vídeo *Inversión de escena (1979)*. Hemispheric Institute Biblioteca de Video Digital. Disponível em: http://hidvl.nyu.edu/video/000568197.html.

artístico (museo y galería)”. In: RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis.* Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 67. Grifo nosso.

[410] A vídeoarte encontra-se disponível para consulta em: http://hidvl.nyu.edu/video/003210223.html. Acesso em 20/06/2018.

Os caminhões apresentavam a imagem de um menino que com uma das mãos segurava a embalagem de leite e com a outra apresentava o seu braço levantado, indicando que este se fortalecia a partir do consumo do alimento. Ou seja, realizavam uma publicidade dos produtos da empresa, destacando que estes seriam essenciais para o desenvolvimento das crianças. Ao usar esses automóveis em seu trabalho artístico, o coletivo subverte essa propaganda, denunciando as contradições do modelo econômico neoliberal vigente no Chile, que contribuiu para o aumento dos índices de desigualdade no país.

A vídeoarte prossegue acompanhando todo o trajeto dos caminhões até o museu e retratando a colocação do pano branco na fachada do MNBA. Em seguida, as cenas novamente são cortadas e o filme encerra apresentando o seguinte texto:

> El arte es la
> ciudad y los
> cuerpos
> ciudadanos
> desnutridos.

Com essa mensagem o coletivo reforça a ideia que fundamentava a segunda parte desse trabalho, convidando o espectador a compreender a cidade como obra de arte e a se atentar para os seus diversos integrantes, incluindo os "ciudadanos desnutridos". Com isso, torna-se inclusive irônica a presença dos caminhões e as imagens iniciais da vídeoarte que mostravam a enorme quantidade de leite produzido pela empresa, visto que concomitante a essa produção, evidencia-se que tal alimento não era acessível a uma parcela da população.

Diamela Eltit destacou que o dono da fábrica, após descobrir que o sentido da intervenção urbana executada pelo CADA não correspondia ao acordado com o gerente de marketing da sua empresa, solicitou a um advogado que procurasse pelos artistas do grupo objetivando adquirir todas as filmagens que realizaram. Os integrantes do coletivo se negaram

a entregar as imagens, mesmo após esse advogado ter, segundo a escritora, oferecido a pagar por elas[411]. Isso levou ao dono da empresa a mudar o *logo* da *Soprole* e a repintar todos os seus caminhões em menos de um mês, objetivando desvincular a marca das ações de arte do coletivo[412]. Essa situação não impediu, portanto, o grupo de continuar a divulgar a sua vídeoarte e a realizar novas intervenções político-culturais.

2.2.3. *Ay Sudamérica* (1981): as "bombas" de protesto

Ay Sudamérica foi uma das mais ousadas manifestações artísticas realizadas por Diamela Eltit e os demais intelectuais do grupo CADA. Esse trabalho foi executado em 1981 e objetivava denunciar o golpe de Estado ocorrido em 1973 no país a partir, principalmente, da rememoração dos atentados dirigidos ao palácio presidencial *La Moneda*. Como destacou Roberto Fernández-Droguett em seu trabalho *Lugares de memoria de la dictadura en Chile*:

> [...] La Moneda fue bombardeada por aviones de combate de la Fuerza Aérea y luego asaltada por efectivos del ejército. Durante ese asalto murió el presidente Salvador Allende [...] y muchas de las personas que lo acompañaban ese día fueron ejecutadas o desaparecidas. En los edificios del sector también se desarrollaron enfrentamientos entre militares golpistas y personas leales a Allende, quedando las huellas de los impactos de proyectiles como testigos mudos de la violencia de los hechos.[413]

O violento ataque ao edifício acarretou, portanto, na morte de diversos chilenos, como o próprio presidente Salvador Allende. Essa ação bélica foi dotada, também, de forte carga

---

[411] ELTIT, Diamela. Entrevista: Sólo el barrio es el país. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos,* 08 de março de 2013. Entrevista concedida à Lorena Pérez. Disponível em: http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/diamela-eltit-solo-el-barrio-es-el-pais/. Acesso em: 20/06/2018.

[412] ROSENFELD, Lotty. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 50.

[413] FERNÁNDEZ-DROGUETT, Roberto. Lugares de memoria de la dictadura en Chile. Memorialización incompleta en el barrio Cívico de Santiago. *Revista Bitácora*, Universidade Nacional da Colômbia, Dossiê Central, vol. 25, nº 01, janeiro – junho de 2015, p. 133.

simbólica, representando a imposição de um novo regime marcadamente autoritário e a tentativa de destruir elementos citadinos que fossem associados ao antigo governo. A própria sede presidencial foi transferida temporariamente para o local que, até então, abrigava o Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, importante espaço inaugurado durante a gestão da UP[414] e que teve a sua estrutura reformulada devido à tal ocupação[415].

Com *Ay Sudamérica* o grupo CADA se propôs a criar uma ação de arte que recordasse o atentado ao *La Moneda*, bem como as suas consequências para o Chile. Para isso, assumiram riscos e ousaram no experimentalismo artístico. De modo geral, a ideia dessa obra era conseguir uma concessão temporária de pequenos aviões, ou jatos bimotores, a serem pilotados sobre Santiago, mais especificamente sobre o espaço onde ocorreu o ataque ao palácio presidencial chileno. Os membros do coletivo iriam juntamente com os pilotos e, de dentro das aeronaves, lançariam panfletos com mensagens de oposição ao sistema ditatorial, e que também difundiriam a sua proposta de desenvolvimento de produções culturais em diálogo constante com o contexto de seu país.

Para realizar essa intervenção, primeiramente, Eltit, Rosenfeld e os demais membros do coletivo escreveram uma carta pedindo à Força Aérea do Chile (FACh), que lhes emprestassem de quatro a oito aviões para realizarem uma apresentação cultural em que lançariam alguns folhetos com escritos sobre o fazer artístico pelo céu de Santiago, enquanto outros intelectuais filmariam a queda desses papéis e, depois, produziriam uma vídeoarte a partir dessas imagens.

---

[414] Primeiramente esse espaço foi utilizado para sediar uma conferência da ONU, a *Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas*, em 1972. Em seguida, foi transformado no mencionado centro cultural, que recebeu o nome da poetiza chilena – Gabriela Mistral. Esse edifício foi considerado um dos símbolos do governo Allende, tendo sido construído em apenas 275 dias e envolvido o trabalho de diversos chilenos. Pode-se inferir que a sua ocupação pelo regime ditatorial reflete o objetivo do mesmo de desvincular a memória de tal espaço do governo da UP, e associá-lo ao novo regime em voga no país. Para mais informações sobre a história desse local ver, por exemplo: http://www.gam.cl/somos/historia/. Acesso em 24/06/2018.

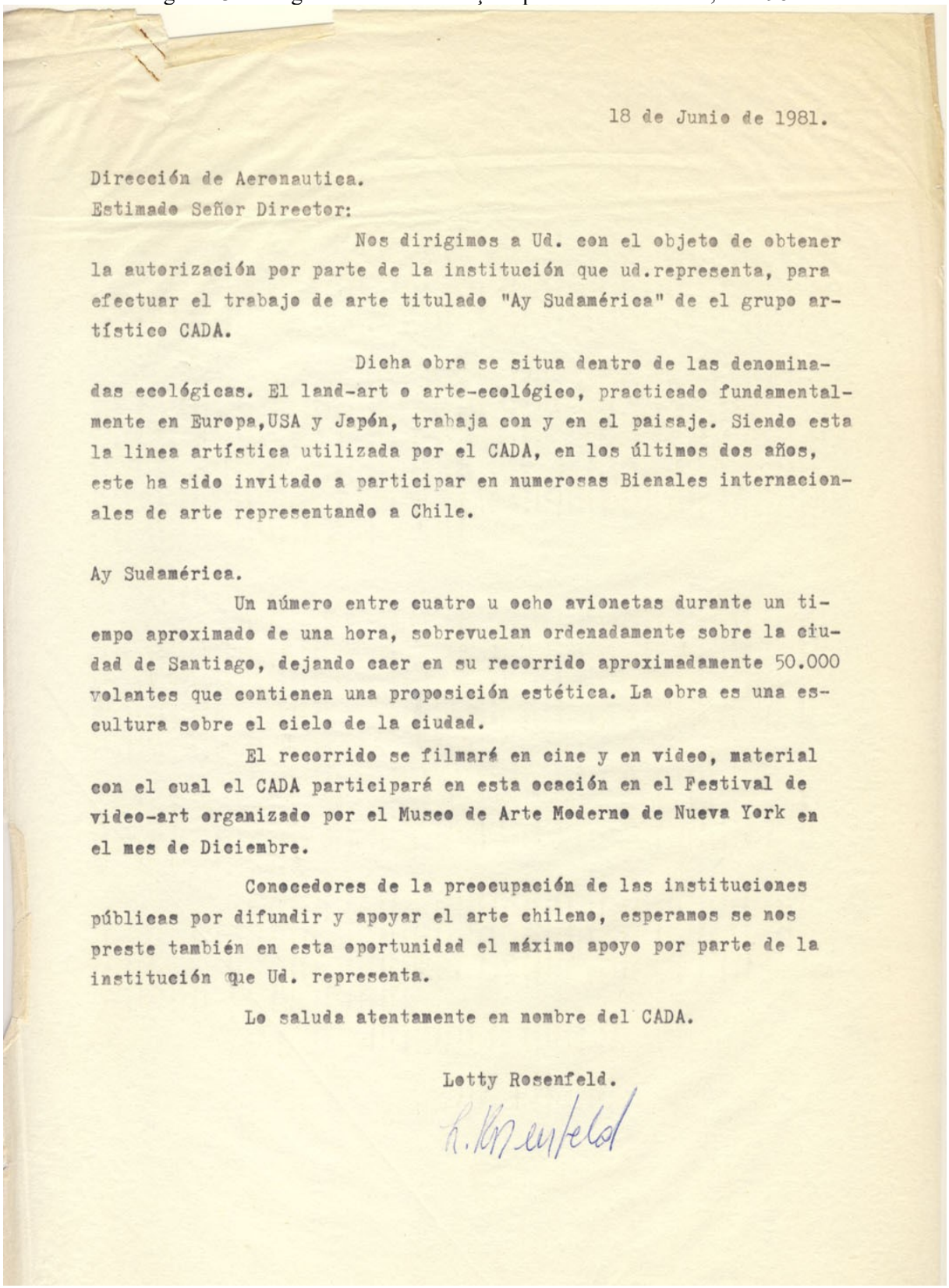
[415] No período em que a sede presidencial chilena esteve alocada no *Centro Cultural Gabriela Mistral*, o regime ditatorial pinochetista realizou uma reforma no *La Moneda*, e voltou a ocupá-lo em 1981, quando já havia sido reconstruído de acordo com as suas demandas. Para mais informações, ver: FERNÁNDEZ-DROGUETT, Roberto. Lugares de memoria de la dictadura en Chile. *Revista Bitácora*, Universidade Nacional da Colômbia, Dossiê Central, vol. 25, nº 01, janeiro – junho de 2015, p. 133-134.

Um dos argumentos empregados para conseguirem a aprovação da FACh foi destacar que o CADA estava ganhando ampla projeção, sendo convidado para participar de variadas mostras de vídeoartes, inclusive em outros países. Dessa forma, caso o regime militar fornecesse a autorização por eles solicitados poderia ser avaliado como um governo capaz de fomentar as artes, sendo bem visto pela sociedade.

Ademais, tentando legitimar a sua atuação, o CADA destacou que seguia uma linha artística que estava em voga em outros locais, como nos Estados Unidos, no Japão e na Europa. Analisando a carta, também fica evidente a preferência desses artistas pela utilização de termos que não possuíam conotação política explícita. Ao apresentarem a própria identidade do coletivo a associaram a expressões como "arte-ecológica", que não possui uma ligação clara, por exemplo, com as concepções ligadas às esquerdas defendidas pelo grupo. A seguir, uma imagem do documento[416]:

[416] A carta foi assinada por Lotty Rosenfeld, mas representava todos os membros do CADA.

Figura 13 – Imagem da carta endereçada pelo CADA à FACh, em 1981.



18 de Junio de 1981.

Dirección de Aeronautica.
Estimado Señor Director:

Nos dirigimos a Ud. con el objeto de obtener la autorización por parte de la institución que ud.representa, para efectuar el trabajo de arte titulado "Ay Sudamérica" de el grupo artístico CADA.

Dicha obra se situa dentro de las denominadas ecológicas. El land-art o arte-ecológico, practicado fundamentalmente en Europa,USA y Japón, trabaja con y en el paisaje. Siendo esta la linea artística utilizada por el CADA, en los últimos dos años, este ha sido invitado a participar en numerosas Bienales internacionales de arte representando a Chile.

Ay Sudamérica.

Un número entre cuatro u ocho avionetas durante un tiempo aproximado de una hora, sobrevuelan ordenadamente sobre la ciudad de Santiago, dejando caer en su recorrido aproximadamente 50.000 volantes que contienen una proposición estética. La obra es una escultura sobre el cielo de la ciudad.

El recorrido se filmará en cine y en video, material con el cual el CADA participará en esta ocación en el Festival de video-art organizado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el mes de Diciembre.

Conocedores de la preocupación de las instituciones públicas por difundir y apoyar el arte chileno, esperamos se nos preste también en esta oportunidad el máximo apoyo por parte de la institución que Ud. representa.

Lo saluda atentamente en nombre del CADA.

Lotty Rosenfeld.

L. Rosenfeld

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

Mesmo com a elaboração cuidadosa da carta os próprios artistas consideravam difícil conseguir a autorização. Diamela Eltit afirmou:

> Claro, sacar seis avionetas, cuesta mucho trabajo. En esa época no volaba ningún avión ni avioneta sin permiso de la Fuerza Aérea, la FACH. Para lanzar panfletos teníamos que pedir permiso a todas las municipalidades sobre las que iban a pasar essas avionetas, es decir a todas las municipalidades que forman el Gran Santiago. Eso si que era dificil, bien dificil. [...] **el permiso era parte del trabajo, porque parecia imposible que la Fuerza Aérea de Chile nos diera permiso para sacar seis avionetas que iban a tirar panfletos sobre la ciudad de Santiago con una proclama antidictatorial. ¡Era casi impensable!**.[417]

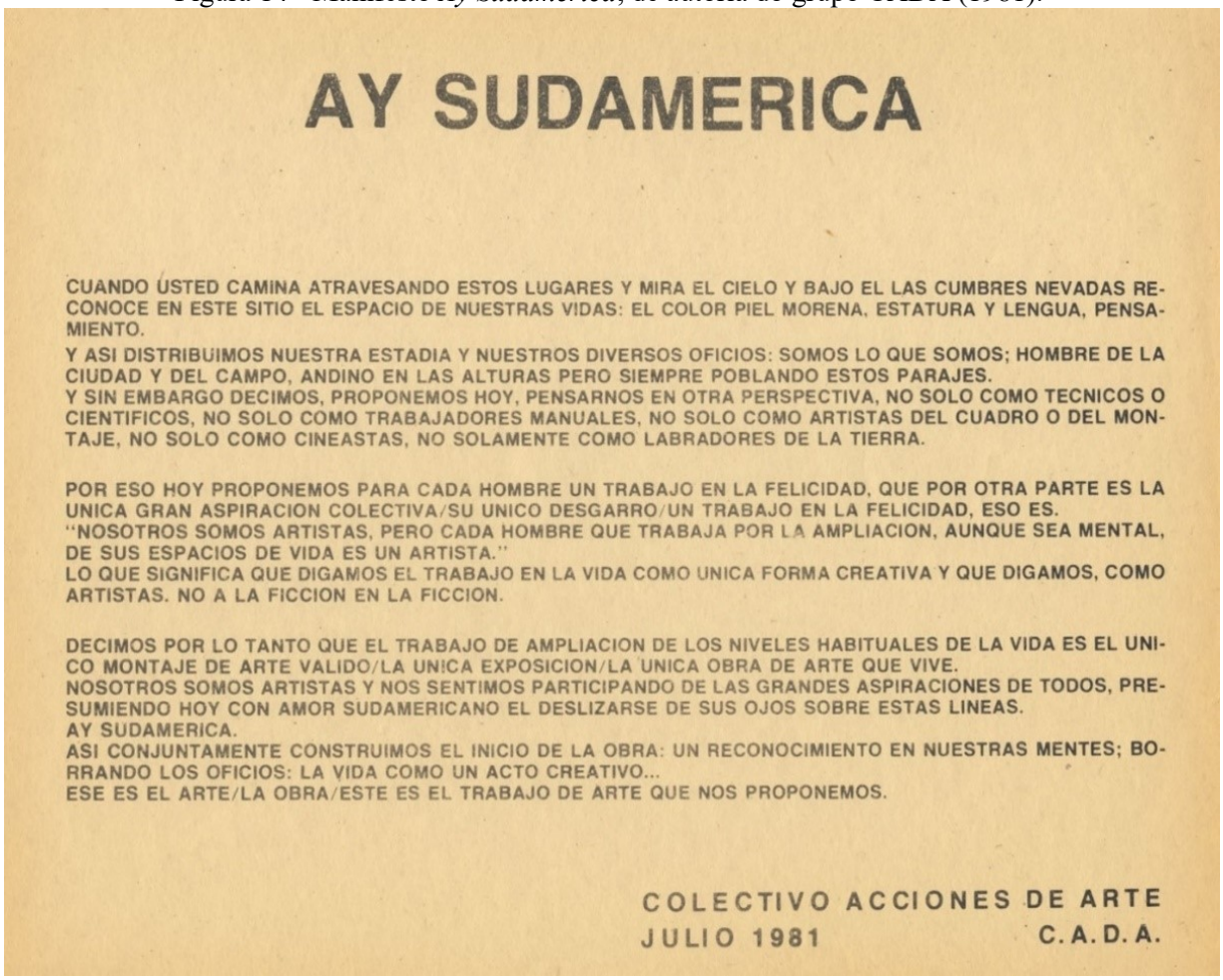
Apesar do grupo considerar a concessão improvável, eles conseguiram uma resposta favorável por parte das Forças Aéreas Chilenas e puderam utilizar seis pequenos aviões em sua manifestação artística que, segundo Eltit, foram dirigidos gratuitamente por pilotos civis. A escritora, porém, destaca que eles obtiveram autorização para sobrevoar Santiago, mas não poderiam lançar os folhetos em quaisquer espaços, como no centro da cidade – onde houve o ataque ao *La Moneda* –, apenas em outras localidades mais afastadas[418]. Mesmo com essa restrição a intervenção artística possuiu grande impacto. Os artistas escreveram um manifesto intitulado *Ay Sudamérica*, e imprimiram 400.000 cópias. Depois, levaram embalagens de papel contendo esses panfletos para dentro dos aviões. Ao sobrevoar a cidade lançaram esses pacotes que, durante a queda, tinham a sua embalagem rompida pela força do vento, gerando a ilusão de estarem explodindo como "bombas de papéis". O objetivo dos artistas era que o efeito visual alcançado por essas "explosões" lembrasse aos transeuntes das bombas que haviam sido lançadas em 1973 destruindo o palácio presidencial. Desse modo, mais do que uma intervenção

[417] ELTIT, Diamela. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 96. Grifo nosso.
[418] Ibid, p. 97.

pelas ruas da cidade, o CADA literalmente executou uma *ação performática* no céu de Santiago.

O manifesto divulgado pelo grupo trazia a seguinte mensagem:

Figura 14 - Manifesto *Ay Sudamérica*, de autoria do grupo CADA (1981).



AY SUDAMERICA

CUANDO USTED CAMINA ATRAVESANDO ESTOS LUGARES Y MIRA EL CIELO Y BAJO EL LAS CUMBRES NEVADAS RECONOCE EN ESTE SITIO EL ESPACIO DE NUESTRAS VIDAS: EL COLOR PIEL MORENA, ESTATURA Y LENGUA, PENSAMIENTO.
Y ASI DISTRIBUIMOS NUESTRA ESTADIA Y NUESTROS DIVERSOS OFICIOS: SOMOS LO QUE SOMOS; HOMBRE DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO, ANDINO EN LAS ALTURAS PERO SIEMPRE POBLANDO ESTOS PARAJES.
Y SIN EMBARGO DECIMOS, PROPONEMOS HOY, PENSARNOS EN OTRA PERSPECTIVA, NO SOLO COMO TECNICOS O CIENTIFICOS, NO SOLO COMO TRABAJADORES MANUALES, NO SOLO COMO ARTISTAS DEL CUADRO O DEL MONTAJE, NO SOLO COMO CINEASTAS, NO SOLAMENTE COMO LABRADORES DE LA TIERRA.

POR ESO HOY PROPONEMOS PARA CADA HOMBRE UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, QUE POR OTRA PARTE ES LA UNICA GRAN ASPIRACION COLECTIVA/SU UNICO DESGARRO/UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, ESO ES.
"NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACION, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA."
LO QUE SIGNIFICA QUE DIGAMOS EL TRABAJO EN LA VIDA COMO UNICA FORMA CREATIVA Y QUE DIGAMOS, COMO ARTISTAS. NO A LA FICCION EN LA FICCION.

DECIMOS POR LO TANTO QUE EL TRABAJO DE AMPLIACION DE LOS NIVELES HABITUALES DE LA VIDA ES EL UNICO MONTAJE DE ARTE VALIDO/LA UNICA EXPOSICION/LA UNICA OBRA DE ARTE QUE VIVE.
NOSOTROS SOMOS ARTISTAS Y NOS SENTIMOS PARTICIPANDO DE LAS GRANDES ASPIRACIONES DE TODOS, PRESUMIENDO HOY CON AMOR SUDAMERICANO EL DESLIZARSE DE SUS OJOS SOBRE ESTAS LINEAS.
AY SUDAMERICA.
ASI CONJUNTAMENTE CONSTRUIMOS EL INICIO DE LA OBRA: UN RECONOCIMIENTO EN NUESTRAS MENTES; BORRANDO LOS OFICIOS: LA VIDA COMO UN ACTO CREATIVO...
ESE ES EL ARTE/LA OBRA/ESTE ES EL TRABAJO DE ARTE QUE NOS PROPONEMOS.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
JULIO 1981 C.A.D.A.

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

Relembrando as teorias de Quentin Skinner[419], ao analisar um texto o pesquisador deve se atentar para as possíveis *intenções* de sua escrita, levando em consideração o seu contexto de produção. No documento exposto, percebe-se que os artistas desejavam que os transeuntes

[419] SKINNER, Quentin. *Visões da política: sobre os métodos históricos*. Algés: DIFEL, 2005.

aderissem a uma perspectiva ampla e democrática sobre a função das artes e da identidade dos artistas. Ao afirmarem que "[...] nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es um artista [...]"[420], eles questionam a ideia de que o artista ocuparia um papel distante das "pessoas comuns" e defendem que todos os sujeitos podem ocupar esse lugar. Em seguida, reforçam qual é a concepção de arte que possuem: esta deveria ser engajada. Destacam "[...] el trabajo pela vida como unica forma creativa [...]", e retomam a ideia já apresentada em seus outros trabalhos de que a própria vida deve ser considerada como uma obra a ser aprimorada por todas as pessoas. Utilizando uma expressão de Nelly Richard, a arte para o CADA é vista como uma "poética do acontecimento"[421], ou seja, como ações que visam construir espaços e diálogos plurais, que contribuam para o desenvolvimento de uma estrutura democrática no país e que façam sentido para os próprios sujeitos "comuns", leitores da mensagem, que também devem ser agentes, artistas da transformação social.

Recorrendo ainda às teorias de John Pocock[422], pode-se considerar que o texto escrito pelo grupo assume o caráter de "ato de fala", visto que executa uma ação ao ser lançado: ele é um convite para a luta contra as diversas formas de repressão do cotidiano impostas pelo governo ditatorial. Pocock ressalta que todo "ato de fala", que um texto tenha efetuado, pode se tornar oportunidade para a performance de novas ações por parte do leitor, quando este também se assume como autor. Esse objetivo torna-se ainda mais claro quando os membros do CADA ressaltam, no texto, o caráter coletivo das produções artísticas que defendem e ao

[420] Essa frase remete, também, às teorias do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), que defendia que "Todo ser humano es un artista, un ser libre, llamado a participar en la transformación y la reorganización de las condiciones, el pensamiento y las estructuras que dan forma e informan nuestras vidas". In: BEUYS, Joseph; BODENMANN-RITTER Clara. *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones*. Documenta 5-1972, Editorial Visor, Madrid, 1995. Beuys foi uma importante influência para o coletivo e também trabalhou para a ampliação dos suportes tradicionais para a produção artística, se arriscando em diversas atividades, como por meio da performance, da instalação de vídeoartes e da criação de esculturas.
[421] RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 3ª Edição, 2014.
[422] POCOCK, J.G.A. *Linguagens do ideário político*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 24.

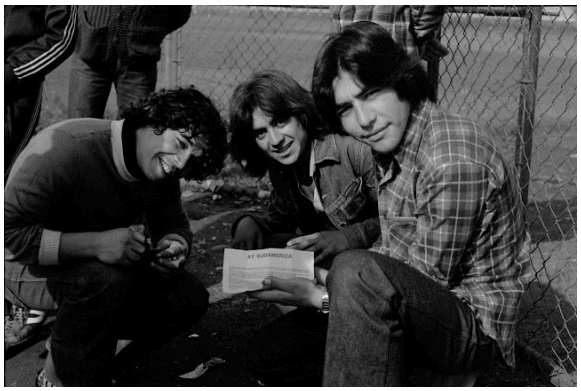
afirmarem que a proposta de “ampliação dos níveis habituais de vida” deveria ser assumida por todos os chilenos.

O historiador Dominick LaCapra[423] afirma que a elaboração e a divulgação de textos, em suas mais variadas formas e estilos, podem servir para influir na cultura, ajudar a questionar determinados sistemas políticos e sociais e sugerir caminhos alternativos aos mesmos. Partindo da concepção ampla de textualidade que o pesquisador nos oferece é possível considerar, inclusive, a própria performance executada pelos aviões organizada pelo CADA, como um texto a ser interpretado pelos transeuntes. Desse modo, a intervenção urbana *Ay Sudamérica* adquire um significado mais complexo, visto que envolve a leitura não apenas do panfleto lançado pelo grupo, mas também a análise da metáfora apresentada no céu pelo coletivo. Havia, portanto, a proposta de uma dupla leitura dentro de uma mesma ação de arte. A seguir, algumas imagens desse trabalho:

Figura 15 - Vista panorâmica de um dos aviões utilizados na performance (1981).

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

Figura 16 – Transeuntes mostrando o panfleto recolhido.



Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

[423] LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, José Elias. *“Giro Lingüístico” e historia intelectual.* Buenos Aires: Quilmes, 1998, p. 237-293.

Diamela Eltit afirmou que a execução dessa intervenção contou, porém, com um incidente. Ao lançarem os pacotes com os panfletos de dentro dos aviões um destes não teve a sua embalagem rompida e caiu no telhado de uma delegacia de polícia:

> Estos eran paquetes de panfletos con, no sé, ponte tú, 2.000 hojas que iban unidas por una cinta de papel. Con la ley de gravedad cuando caen los paquetes se rompe la cinta. Pero uno de estos paquetes no se rompió y por la altura cayó como una verdadera piedra, o sea, un arma. Como las cosas tienen una rigorosa exactitud, el paquete cayó encima de una comisaría. **¡Tiramos panfletos sobre todo Santiago y este paquete cayó justo arriba de una comisaría! Pese a que era un paquete relativamente pequeño, le hizo um hoyo grande en el techo, es decir tiramos nuestra propia bomba a una comisaría.** Cuando nos bajamos de las avionetas nos estaban esperando los carabineros. Pensamos que era el fin para nosotros. [...] Dado que las redes militares son muy amplias, los carabineros supieron inmediatamente quiénes éramos, dónde estábamos, así que nos estaban esperando. Pero, en realidad, todo es como tragicómico. Allí nos dijeron lo que había pasado y lo que querían estos carabineros es que les pagáramos los daños. Porque sabían que estas avionetas sí tenían permiso para tirar panfletos, así que es que vinieron nada más para pedirnos que reparáramos el hoyo. En el terror nuestro pagamos, pero inmediatamente. Tuvimos que ir a la comisaría y pagar los daños.[424]

Como o relato da escritora nos mostra, os integrantes do CADA precisaram arcar imediatamente com os custos do conserto do telhado, mas não sofreram uma repressão mais intensa por terem adquirido, previamente, a permissão com a FACh para a execução dessa obra. Assim, percebemos como os artistas fizeram uso de estratégias variadas capazes de encontrar "brechas" no sistema ditatorial que os permitissem se manifestar, mesmo que fazendo uso de linguagens mais cifradas, metafóricas. Como destacamos, o grupo contou com seis aviões para a realização dessa intervenção político-cultural. Em cinco deles embarcaram os membros do coletivo e a sexta aeronave abrigou outros intelectuais responsáveis por filmar e fotografar esse trabalho. Além disso, alguns artistas que não estavam nos aviões também gravaram imagens da obra, em "terra firme". Os dois principais colaboradores responsáveis por realizar essas

[424] ELTIT, Diamela. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 97. Grifo nosso.

filmagens foram, segundo Eltit, Nacho Agüero e Eugenio Téllez[425]. Fazendo uso desses registros o coletivo continuou com a sua prática de elaboração de uma vídeoarte sobre a obra executada. Assim como os outros dois pequenos filmes que analisamos, este também foi apresentado no *Primer Encuentro Franco-Chileno de Vídeo-Arte*, ocorrido em 1981, no país.

A vídeoarte[426] segue uma linha de elaboração semelhante às outras do grupo, possuindo cerca de cinco minutos de duração e começando com um texto que sintetiza a obra para o espectador. Em seguida, somos conduzidos para a vista do interior de uma das aeronaves que nos mostra os outros aviões circulando sobre Santiago. Ao mesmo tempo em que essas cenas surgem no vídeo, aparecem algumas das frases presentes no documento *Ay Sudamérica*, na parte inferior da tela, executando o papel de legenda das imagens. Assim, o espectador que não conhecia o panfleto ou não havia assistido à performance dos aviões no dia em que a intervenção foi executada, também poderia realizar a dupla análise proposta pelo grupo – da mensagem contida no manifesto e da representação criada a partir dos voos e do lançamento dos papéis – por meio dessa obra.

O vídeo ainda destaca os milhares de panfletos sendo lançados ao fazer uma junção das imagens gravadas de dentro das aeronaves com as cenas registradas por outros artistas nas ruas de Santiago e mostra, assim, por variados ângulos, o forte impacto visual causado e como o efeito simbólico dessa ação de arte era tão importante quanto o conteúdo do manifesto divulgado. A essas cenas, segue-se a exibição de uma fotografia dos aviões e a inserção de uma frase sobre a imagem, que encerra o filme: *Producción contra la muerte*. Dessa forma, a obra finaliza deixando explícito o seu objetivo principal de criação: a luta contra a violência do Estado ditatorial chileno.

---

[425] Idem.
[426] A vídeoarte "*Ay Sudamérica*" pode ser consultado em: http://hidvl.nyu.edu/video/003060733.html. Acesso em 24/06/2018.

Ay Sudamérica, assim como os outros trabalhos realizados por Diamela Eltit no CADA, também foi divulgado por meio de revistas culturais. O periódico *Palimpsesto*, em edição lançada em abril de 1982, concedeu oito páginas para apresentar a obra, inserindo fotografias da "performance aérea" e trechos do manifesto divulgado pelo grupo[427]. A revista *Hoy* publicou uma matéria em julho de 1981, com autoria de Ana María Foxley, em que discute a importância dessa ação de arte e as múltiplas possibilidades interpretativas que ela fornece[428]. Nas palavras de Foxley:

> Aviones, espacio, motores, vuelo. Pájaros, libertad, esperanza, poesía. Viaje, distancia, partido, regresso, exilio. Cuerpos metálicos vibrantes con un corazón mecânico planeado sobre la ciudad comandados por pilotos soñadores, ¿especies de engendros de técnicos y poetas? Vehículos desportivos, medios de transporte, socorro o salvataje; instrumentos mortíferos para bombardear ciudades, destruir vidas humanas, invadir territorios, borrar regímenes políticos y sistemas de gobierno, los aviones ofrecen multiples possibilidades de asociación mental.[429]

A análise poética da escritora nos permite ampliar ainda mais o olhar sobre a obra, percebendo as diversas associações passíveis de se realizar com os aviões. Além de remeterem ao bombardeio ao *La Moneda* podem ativar a memória, por exemplo, sobre as partidas para o exílio de perseguidos políticos ou criarem uma imagem de busca por maior liberdade de ação naquele contexto. A diversidade de leituras possíveis torna esse trabalho ainda mais valioso e remete ao ideal do coletivo de desenvolvimento de obras que não trazem mensagens absolutas, mas que permitem que os próprios chilenos as completem e desenvolvam as suas reflexões. A artista Luz Donoso afirmou:

---

[427] CADA, Ay Sudamérica - 400.000 textos sobre Santiago In: *Palimpsesto*, nº 01, abril de 1982, p. 11 – 18. Não localizamos a cidade em que foi publicada. Disponível em: http://www.archivosenuso.org/viewer/342#. Acesso em 24/06/2018.

[428] FOXLEY, Ana María. Un "maná" artístico. In: *Revista Hoy*, Caderno de Cultura, Santiago, Chile, 22 a 28 de julho de 1981, p. 45-46. Disponível em: http://www.archivosenuso.org/viewer/194#. Acesso em 25/06/2018.

[429] Ibid, p. 46.

> No me parece haber visto nada tan bonito que las avionetas del CADA tirando miles y miles de panfletos que llamaban a luchar para ser feliz, toda la población se convertía en artista al fundirse a este deseo [...] Tenía "muchas lecturas" las poblaciones habían sido antes ametralladas desde el aire [...][430].

O depoimento de Donoso corrobora a interpretação de Foxley. Com *Ay Sudamérica*, o CADA criou uma produção artística rica, aberta a variadas possibilidades de leitura, e que buscou romper com os limites disponíveis para a arte, tornando o próprio céu um suporte para a realização de suas performances.

2.2.4. *No* + (1983 – 1989): o *slogan* símbolo da transição à democracia

Dentre as várias ações artísticas realizadas por Diamela Eltit no CADA, *No* + é considerada por ela como a mais importante. Os outros integrantes do grupo também compartilham dessa opinião e avaliam essa obra como a mais significativa realizada pelo coletivo[431]. A proposta do trabalho parecia simples, especialmente se comparada à obra *Ay Sudamérica*, mas teve uma grande repercussão nos movimentos de resistência à ditadura, no Chile. Eltit e os outros intelectuais acreditavam que era necessário criar um *slogan*, alguma expressão que fosse empregada e completada pela própria população, convertendo-se em símbolo da luta pelo fim do regime pinochetista. Em 1983, ano em que começaram a desenvolver essa obra, marcava ainda uma década do golpe militar. Se tornava, assim, imprescindível a criação de novas estratégias artísticas que interviessem de modo mais direto em prol da transição para um governo democrático no país. Conforme destacou Lotty Rosenfeld:

---

[430] DONOSO, Luz. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 179.
[431] NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p 33.

> Al CADA (en este caso especifico, tendría que decir a Diamela), le pareció indispensable crear una nueva consigna cuando se cumplían 10 años de dictadura militar. Las viejas consignas identificaban poco a la gente. Nuestra proposta tendría que ser participativa, es decir, que las personas se sintieran estimuladas a completarla. Si eso ocurría estaríamos cumpliendo nuestro objeto y, como consecuencia lógica, esta consigna se tendría que reproducir sin nuestra participación.[432]

Como a artista visual ressaltou, a ideia era que a *consigna* criada tivesse amplo alcance e fosse utilizada inclusive sem a participação dos membros do grupo. Eles, então, criaram o *slogan* ***No +***, acreditando que poderia atrair a atenção dos chilenos para completá-lo com tudo aquilo que não mais desejavam que estivesse presente no país, formando frases como: *No + dictadura*; *No + hambre*; *No + censura*; *No + Pinochet*. Para começar a divulgar essa expressão primeiramente realizaram uma reunião na casa de Rosenfeld, convidando outros intelectuais, explicando a proposta dessa ação de arte e o uso, ao mesmo tempo artístico e político, que pretendiam prover para *No +*. Em seguida, convidaram essas pessoas a lhes acompanharem na divulgação da expressão grafando-a nos muros da cidade ou espalhando-a em faixas e cartazes. Como destacou Raul Zurita, muitos artistas aceitaram o convite e, em conjunto com os integrantes do CADA, foram às ruas realizar esse trabalho:

> La convocatória la hicimos una noche en la casa de Lotty y los más notables artistas, escritores, intelectuales chilenos participaron sin ninguna distinción. Salíamos a rayar durante el toque de queda. Allí se fundó una acción política de verdad porque toda la estructura mental que se comenzó a abrirse contra el sistema era el "*No +*".[433]

Dentre os diversos intelectuais que colaboraram com o CADA, nessa obra, pode-se destacar os nomes de Luz Donoso, Pedro Millar, Hernán Parada e José Ignácio León – esses

---

[432] ROSENFELD, Lotty. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 54.
[433] ZURITA, Raul. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 81

quatro participaram ativamente do projeto. Durante a noite, mesmo ameaçados pelo "toque de recolher", começaram a espalhar *No +* em diversos espaços da cidade. Os artistas optaram por escrever em alguns casos apenas o *slogan* e, em outros, o completaram formando frases antiditatoriais e, assim, indicando que os outros *No +* também poderiam ser transformados pelos transeuntes em frases de denúncia política, construídas coletivamente. Como Diamela Eltit destacou: "Nosotros planteamos '*No +*', como signo para ser llenado por la ciudadanía"[434].

A proposta deu certo. Em pouco tempo *No +* ganhou "vida própria" sendo absorvido pela população opositora ao governo pinochetista e incorporado nos mais variados movimentos de resistência que despontavam no Chile. Diversas pessoas escreviam nos muros, em cercas, placas, ou carregavam cartazes dizendo: *No + muertes*; *No + desaparecidos*; *No + autoritarismo*. Eltit apontou que isso levou à própria perda da autoria do *slogan*, algo desejado pelo grupo. Muitas pessoas usavam *No +* mas quase ninguém sabia dizer quem havia criado a expressão. Dessa forma, atingiram uma das propostas centrais do coletivo: tornar a obra maior do que os próprios artistas. Sobre o surpreendente desenvolvimento e alcance dessa ação de arte, a escritora contou:

> [...] los rayados empezaron a crecer a crecer [SIC] de una manera impresionante. [...] Claro, si tú le preguntas a alguien, nadie diría que "No +" fue hecho por nosotros. Nosotros como gestionadores de ese trabajo perdimos todo control, toda autoridad sobre esa obra en particular. En ese sentido yo lo encuentro alucinante. Yo nunca he visto un trabajo que anule de esa manera a sus gestionadores. Los padres que fuimos nosotros fueron completamente asesinados por nuestra propia obra. Todas las marchas finales durante la dictadura, todas, sin excepción, iban encabezadas por pancartas diciendo "No +". En esa época no había ningún *slogan* que convocara. No había slogans que funcionaran, eran todos gastos, estaban obsoletos. [...] Pero el "No +" conectó y sirvió, entonces yo pienso que es una buena metáfora. Yo creo que ese gesto es bien interesante en varios sentidos: en el teórico, en el sentido político, en el sentido ciudadano, por lo que es la participación del "otro" y el cumplimiento total de los intereses del CADA como fue el unir arte y política.[435]

[434] ELTIT, Diamela. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 101.
[435] Ibid, p. 101.

Como já destacamos, as Brigadas Muralistas influenciaram os projetos do coletivo e, no caso, principalmente em relação ao uso dos muros das cidades como suportes para o desenvolvimento de produções culturais que dialogassem diretamente com questões políticas. Reiteramos, todavia, que o CADA possuía a especificidade de não se submeter às diretrizes de nenhum partido ou coalizão política, o que nos leva a inferir que tal *consigna* possa ter sido utilizada por pessoas que se identificavam com vertentes diferentes dentro dos movimentos de esquerda, mas também por sujeitos que, sem saber a origem da expressão, a utilizavam por apenas se apresentar como opositores ao regime militar, mesmo que vinculados a outro espectro político, como a liberal-democracia. A seguir, algumas imagens que mostram o uso desse *slogan* pela população chilena:

Figura 17 – Imagem de um muro grafado com *No +* e *No + C.N.I.* (1983).

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

Figura 18 – Imagem de uma faixa anti-ditatorial utilizando a expressão *No* + (1983).

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

Figura 19 – Imagem de uma faixa contendo a frase *No* + *miedo* (1985 - data aproximada).

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

Nota-se que foram vários os usos de *No* +. Na figura 18, a expressão é empregada em conjunto com desenhos que remetem ao uniforme das forças militares, como as botas por eles utilizadas. Além disso, da forma como a faixa foi exposta – no chão – pode simbolizar o próprio marchar desse grupo indicando, assim, "não mais ditadura militar". Na imagem 17, o *slogan* é empregado tanto sozinho, quanto associado à sigla C.N.I., fazendo referência direta à *Central Nacional de Informaciones*, órgão de repressão estatal criado em 1977, e que foi responsável, como apresentamos anteriormente nessa pesquisa, por perseguir, torturar e assassinar opositores ao regime de Pinochet. O *No* + *miedo*, escrito na faixa apresentada na figura 19, mostra como, nas passeatas, a expressão também esteve presente servindo como denúncia política.

Analisando essa intervenção urbana, o crítico de arte chileno Milan Ivelic, afirmou:

> Cuando el grupo CADA plantea el No +, y que está referido a la situación política concreta, el No + Pinochet, el No + gobierno autoritário, ese trabajo, esa acción ha tenido una prolongación, **se prolonga para el Plebiscito, el No del Plebiscito**, que permite entonces el restablecimiento, poco tiempo después de las elecciones democráticas en el país.[436]

O plebiscito ao qual Ivelic se refere foi o ocorrido em 05 de outubro de 1988 em que, como já destacamos anteriormente, a população chilena votaria *Si*, caso desejasse a manutenção da ditadura comandada por Pinochet até março de 1997, ou votaria *No* pelo fim de tal regime e a convocação de eleições diretas para a escolha de um novo presidente para o país[437]. O *slogan* *No* +, criado em 1983, era lembrado de modo imediato diante das duas opções de escolha que os chilenos possuíam. Foram várias as campanhas elaboradas com essa expressão objetivando encorajar as pessoas a votarem contra a ditadura militar, sendo muitas delas criadas por pessoas

[436] IVELIC, Milan. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 37. Grifo nosso.
[437] Sobre esse plebiscito, ver p. 64-65.

que não possuíam relação direta com o CADA. Assim, tal *consigna* continuou se alastrando por todo o país sem a autoria do grupo. "'*No +*' fue el gran emblema, slogan, que acompañó el fin de la ditadura"[438], afirmou Diamela Eltit.

Com quase 56% dos votos válidos, *No* foi a opção vencedora do plebiscito. Em 1989, aconteceu a eleição para a presidência do Chile e Patricio Aylwin, candidato pela *Concertación de Partidos por la Democracia*[439], foi eleito. Na cerimônia de posse do presidente, ocorrida no Estadio Nacional, o *slogan* novamente se fez presente estampando faixas e cartazes. *No +* tornou-se, assim, uma *consigna* amplamente utilizada pelos chilenos, munida de forte simbolismo político e ultrapassando, inclusive, as expectativas do *Colectivo Acciones de Arte*.

Sobre *No +*, devemos ainda destacar que, como em outras ações de arte do CADA, os artistas se preocuparam em criar uma vídeoarte responsável por divulgar a obra e tentar influir na esfera pública. Faremos, agora, uma análise desse documento[440]. Esse vídeo possui aproximadamente seis minutos e, como os outros elaborados pelo grupo, inicia com um texto descrevendo as ideias centrais da obra. Pouco depois exibe-se a montagem de um cartaz com a expressão *No +*, seguida de uma mão segurando um revólver, possivelmente indicando "Não mais violência", "Não mais assassinatos", e/ou "Não mais mortes". Os membros do coletivo, com auxílio de outros artistas, prenderam a imagem nas grades que cercam o rio *Mapocho*, localizado na região metropolitana de Santiago:

---

[438] ELTIT, Diamela. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 101.

[439] Além de Patricio Aylwin, vários outros candidatos pela *Concertación* foram eleitos presidentes do Chile, tendo tal coligação permanecido no poder até 2010, quando o candidato aliado à direita, Sebastián Piñera, venceu as eleições presidenciais.

[440] A vídeoarte "*No +*" pode ser visto na íntegra em: http://hidvl.nyu.edu/video/003090556.html. Acesso em 16/06/2018.

Figura 20 – Imagem do cartaz exposto pelo CADA no rio *Mapocho*.

Fonte: Archivos en uso – CADA. Disponível em: http://archivosenuso.org/cada/accion#.

Recordemos que em tal rio foram lançados corpos de vítimas da ditadura pinochetista. Como Malva Vásquez relatou o rio *Mapocho* "[...] forma parte de un imaginario nacional; es uno de los lugares de la memoria de la represión dictatorial [...]"[441], o que possivelmente pode ter influenciado na escolha do grupo para ali expor o cartaz, em ato de protesto. Nesse local também havia sido construído, nas décadas de 1960 e 1970, um importante trabalho das Brigadas Muralistas[442] censurado pela ditadura militar por ser considerado propagandeador de concepções políticas das esquerdas. Trata-se, assim, de um espaço simbólico por onde circulam centenas de chilenos diariamente contribuindo para que muitas pessoas vissem a imagem. A vídeoarte, inclusive, prossegue mostrando vários transeuntes observando o cartaz e debatendo sobre ele. Contudo, alguns policiais surgem na região e imediatamente recolhem a obra, também a censurando.

Em seguida, muda-se o foco do vídeo, passando a retratar cenas de um baile, com várias pessoas – especialmente mulheres, incluindo Diamela Eltit – assistindo a uma apresentação, de

[441] VÁSQUEZ, Malva. Memoria espectral nacional y cronotopos del horror en la narrativa de Nona Fernández. *Revista Hispanoamericana*. Publicación de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias, Artes y Letras, nº 6, 2006, p. 07.
[442] Ver p. 97-98.

mãos dadas e levantadas, em sinal de luta e, novamente, protesto. No espaço, havia cartazes utilizando a expressão *No +*, formando, por exemplo, a frase *No + dictadura*. Tratava-se de uma apresentação da *Cueca Sola*, um importante tipo de baile criado durante a ditadura militar, em que as mulheres surgiam nos palcos dançando sozinhas, com expressões tristes e mostrando, com seus braços, que faltava alguém para lhes acompanhar. Essa ausência de um par no baile se referia à perda de um ente querido pela violência do Estado ditatorial, como os maridos e os filhos. Assim, a dança era usada como uma forma de denúncia política. Em conjunto com as frases utilizando o *slogan No +* esse objetivo da apresentação torna-se ainda mais explícito.

Deve-se destacar que a *Cueca Sola* é uma releitura da *Cueca*, um estilo de música e dança típico da cultura chilena, de cunho sobretudo romântico e que - conforme destacamos no Capítulo 01[443] - foi escolhida pelo governo militar como a dança nacional do Chile, em consonância com o projeto de valorização de uma cultura nacionalista, não politizada e, em especial, que não fosse associada à Unidade Popular (visto que vários outros setores da cultura chilena contribuíam para a divulgação de ideais relacionadas a essa coligação partidária). A *Cueca Sola*, por sua vez, subvertia essa ação do regime ditatorial e recebeu destaque no filme do CADA.

A vídeoarte prossegue mostrando uma sequência de fotografias retratando passeatas em que a *consigna* criada pelo grupo é utilizada pelos manifestantes. Acrescenta-se, ainda, cenas de pessoas – algumas possivelmente exiladas – escrevendo frases com *No +* em outros países, indicando que o *slogan* adquiriu grande proporção, tornando-se conhecido e sendo mobilizado até mesmo por quem não estava no Chile. Após essas imagens, seguem-se pequenos depoimentos de mulheres chilenas. Todas estavam com uma foto de uma pessoa presa em suas roupas. Em suas falas, informam que essas imagens se referem a familiares que desapareceram

[443] Ver p. 110-111.

naquele contexto e destacam o parentesco que possuíam. Algumas revelam que eram mães em busca de seus filhos, outras esposas à procura de seus maridos, ou mulheres querendo notícias de seus irmãos. Enquanto essas falas são divulgadas o vídeo apresenta novas filmagens de mulheres dançando a *Cueca Sola*. Assim, ao invés de escutar o som de alguma canção que acompanharia os movimentos das dançarinas, o espectador prossegue ouvindo os nomes dos desaparecidos, tornando clara a razão dessas pessoas se apresentarem sozinhas e o sentido político do baile.[444]

Após tais imagens, aparece uma cédula com duas opções de votação: "Si -" ou "No -", e uma mão marcando a segunda opção, transformando o "No -" em "No +". O som de fundo reforça essa escolha ao dizer enfaticamente: "Vote '*No +*'". Desse modo, a vídeoarte não apenas serviu como registro de uma ação de arte, mas foi também utilizada para intervir na esfera pública, indicando para os chilenos a importância de votar contra a permanência de Pinochet no poder, quando ocorresse o plebiscito nacional. O vídeo termina exibindo a seguinte frase: "Llamamos a intervenir la ciudad con la consigna No +", convidando os espectadores a darem prosseguimento a essa obra.

Além da vídeoarte, alguns periódicos também auxiliaram para a propagação dessa intervenção. Mary Chapman, por exemplo, escreveu uma reportagem para a revista *Apsi*, em 1983, na qual afirmou que esse trabalho:

> [...] está en la frontera del arte y la política. Sus componentes se unieron a los rayados murales que brotaron por toda la ciudad con gigantescos letreros que contienen la consigna "No +". Con nerviosos trazados producidos con brochas o *spray,* algunos alcanzaron a agregar otras ideas-fuerza destinadas a golpear

[444] Interessante mencionar que a *Cueca Sola*, ao mostrar as mulheres se apresentando sem um par, ainda revelava, de modo indireto, que por conta das perdas de seus companheiros, muitas delas passaram a assumir todas as responsabilidades em seus lares, tornando-se as "chefes de famílias".

> la conciencia de los transeuntes y a hacerlos reflexionar o agregar algo de su propia cosecha al *graffitti*.[445]

A matéria basicamente descreveu a proposta dessa ação artística, mas por estar publicada em uma revista conhecida no país, pode-se inferir que contribuiu para a sua divulgação. Por fim, reiteramos sobre *No* + que, embora esse trabalho possa ser considerado como um dos mais simples executados pelo CADA, foi um dos que adquiriu maior propagação nacional, sendo rememorado pelo grupo como uma de suas principais obras[446].

2.2.5. *Viuda* (1985): a permanência de uma resistência

Viuda foi o último trabalho realizado por Diamela Eltit no grupo CADA e foi executado em 1985, principalmente por ela e Lotty Rosenfeld, com apoio de outros artistas, como de Paz Errázuriz, Gonzalo Muñoz e integrantes do coletivo *Mujeres por la Vida*[447]. A proposta desse trabalho era intervir artística e politicamente em veículos de circulação nacional, especialmente em revistas, apresentando alguma imagem ou frase que despertasse a atenção da população para

---

[445] CHAPMAN, Mary. Tres miradas democráticas. Chile bajo el ojo del arte. In: *APSI*, Caderno de Cultura, Santiago, Chile, 29 de novembro a 12 de dezembro, 1983, p. 35. Disponível em: http://www.archivosenuso.org/viewer/108. Acesso em 17/06/2018.

[446] Como mencionado, embora *No* + tenha sido uma importante ação de arte realizada pelo CADA, o coletivo não ficou associado diretamente à criação e à divulgação de tal consigna. Além disso, na contemporaneidade, a importância do uso político dessa expressão pela população chilena à época é, muitas vezes, negligenciada. Recentemente, o filme *No* (lançado em 2012, do diretor Pablo Larraín), por exemplo, adquiriu grande sucesso, sendo inclusive indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2013, com uma história que apresenta o contexto de fim da ditadura chilena e de realização do plebiscito de 1988. Na obra, a trama se centra especialmente sobre os trabalhos publicitários realizados tanto pela equipe do regime militar como dos opositores à ditadura, que objetivavam convencer a população a votar, respectivamente, pelo *Si* (permanência de Pinochet no comando do Chile), e pelo *No* (levando à convocação de novas eleições presidenciais). O filme constrói uma narrativa que apresenta, portanto, a vitória do *No* como responsabilidade, principalmente, dos publicitários. Dessa forma, apaga-se uma série de outros movimentos de resistência ao regime ditatorial que contribuíram para que o *No* vencesse, inclusive o trabalho do CADA. Recordar a trajetória do coletivo nos ajuda, assim, a destacar como foram múltiplas as formas de luta encontradas pelos chilenos, e a relativizar leituras como a proposta por tal produção cinematográfica.

[447] Como destacado anteriormente, *Mujeres por la vida* surgiu em 1983 no Chile, objetivando realizar uma dupla militância – contra o regime pinochetista e a favor da ampliação dos direitos das mulheres. Lotty Rosenfeld e Diamela Eltit também se engajaram por meio desse grupo. No capítulo três apresentaremos com mais detalhes a participação da escritora nesse coletivo.

a violência ditatorial e as várias perdas humanas decorrentes do regime. As artistas percebiam os periódicos como instrumentos importantes de divulgação de ideias, valores, análises políticas e sociais que dialogam diretamente com as questões do seu tempo. Assim, seria mais uma forma de conseguirem denunciar o sistema em voga no país.

Roxana Patiño, em seu trabalho "América Latina – literatura e crítica em revista(s)"[448] também nos alerta sobre o papel das revistas como instrumentos de intervenção da esfera pública a partir do discurso intelectual e de sua "natureza híbrida" (entre os jornais e os livros): "O público é, assim, espaço de alinhamento ou conflito, no qual a revista redesenha um campo em permanente mobilidade. Se o seu espaço é a esfera pública, seu tempo, por excelência, é o presente. A revista intervém para deixar a sua marca no presente [...]."[449]. Nota-se que as artistas buscavam, portanto, uma dupla intervenção: primeiro, a inserção do trabalho do CADA nas revistas, e segundo, a própria reflexão que essa obra poderia gerar nos leitores.

Eltit e Rosenfeld escolheram apresentar em tais periódicos um retrato não usual: a imagem de uma mulher que teve o seu esposo vitimado pelas forças ditatoriais. A escritora afirmou que era comum a divulgação de fotografias de pessoas falecidas ou desaparecidas, mas quase não se apresentava os rostos daqueles que viviam com a dor de tais ausências: "Quisimos intervir los parámetros funerarios que ha habido en los trabajos de arte (rostros de muertos, de desaparecidos) al llevar el rostro de una mujer viva. Citar la muerte, pero a través de la vida"[450]. Desta maneira, destacavam também a permanência de uma resistência, de alguém que prosseguia se engajando contra o regime que assassinou o seu marido e vários outros chilenos. O CADA, contando com o apoio de outros intelectuais, conseguiu publicar essa imagem em

[448] PATIÑO, Roxana. América Latina: literatura e crítica em revista(s). In: SOUZA, Eneida M. de; MARQUES, Reinaldo (orgs). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 456 – 470.
[449] Ibid, p. 461.
[450] ELTIT, Diamela. *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 38.

importantes revistas do país, como em *Cauce*, *Apsi, Análisis, Fortín Mapocho* e *Hoy*[451]. Em algumas delas aparecia apenas a imagem com o escrito "Viuda" e, em outras, havia a inserção de um texto mais amplo:

Figura 21 - Recorte de uma página da revista *Cauce* (1985).

Fonte: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Obras, CADA. Disponível em: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD06328-003_0.jpg.

[451] Tais publicações podem ser consultadas em: http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/viuda-widow-1, e por meio do link: https://www.flickr.com/photos/arteba/41854886991/in/photostream/. Acesso em 27/06/2018.

Figura 22 - Exemplos de periódicos que divulgavam o trabalho *Viuda* (1985).

Fonte: ArteBA – Flickr. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/arteba/41854886991/in/photostream/.

O retrato foi tirado pela fotógrafa Paz Errázuriz e, como vemos na figura 22, foi divulgado em vários periódicos chilenos. Além do escrito *Viuda* presente em todas as imagens, o coletivo acrescentou o seguinte texto em algumas das publicações, como em *Cauce*, apresentado na figura 21:

> 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. Prestar atención a su viudez y sobrevivencia. Entender a um pueblo.[452]

Ao analisar a fotografia e o texto escrito, nota-se que o grupo escolheu se referir à mulher apenas como "viúva", sem revelar qual era a sua identidade[453], objetivando que o

[452] COLECTIVO ACCIONES DE ARTE, Viuda. In: *Cauce*, Caderno de Cultura, Balance de una Acción de Arte, Reconocer su propria cara. Santiago de Chile, outubro de 1985, p. 30.
[453] Não encontramos nenhuma fonte documental que revele a identidade da mulher fotografada.

elemento principal de destaque fosse o fato dela representar uma "dor compartilhada", vivenciada por milhares de chilenos e chilenas, que também perderam os seus entes queridos naquele contexto. Além disso, propõe que, mesmo os leitores que não sofreram diretamente esse tipo de perda desenvolvessem uma relação de empatia com a situação dessa mulher. Examinando a imagem, nota-se também como o olhar da viúva foi registrado se dirigindo diretamente a quem lhe observava. Esse gesto torna a fotografia ainda mais forte e pode-se interpretar que indica o desejo de comunicação, mesmo que por um gesto, da situação vivenciada por essa pessoa.

O texto afirma em seu parágrafo final: "Mirar su gesto extremo y popular. Prestar atención a su viudez y sobrevivencia. Entender a un pueblo". Dessa forma, o coletivo propôs uma aproximação direta entre a mulher que aparece na imagem e os possíveis leitores das revistas. Destacou-se que a compreensão dessa fotografia levaria a um entendimento mais amplo de todo um povo. Ou seja, conhecendo a situação vivenciada pela pessoa que aparece na imagem estaríamos, também, compreendendo o contexto de violência ditatorial que marcou a história do Chile. A imagem dessa mulher representaria, de certa forma, o "rosto do país" (ou de parte dele) naquele momento.

Como se nota, os integrantes do CADA novamente utilizaram de seu trabalho como uma forma de luta contra o regime pinochetista e procuraram explorar novos espaços e ferramentas para apresentarem a sua obra. Embora dessa vez não tenham ocupado diretamente uma rua da cidade ou uma galeria de arte, esperavam que *Viuda* circulasse por meio dos impressos, atingindo um amplo número de chilenos[454]. Esse, provavelmente, foi o trabalho que seguiu uma estrutura mais diferenciada em relação aos outros realizados pelo grupo mas a

[454] Infelizmente não tivemos acesso às tiragens de tais periódicos, mas considerando que *Viuda* foi publicada em algumas das principais revistas opositoras ao governo ditatorial no país, podemos inferir que isso contribuiu para uma circulação mais ampla desse trabalho, no Chile.

motivação central de sua execução permaneceu a mesma – fazer da arte uma forma de engajamento político-social.

É ainda necessário fazer duas observações sobre o CADA e a atuação de Eltit nesse grupo. Primeiramente, deve-se ressaltar que escolhemos apresentar as cinco principais ações de arte que contaram com a participação da escritora, mas essas não foram as únicas realizadas pelo coletivo[455]. Além disso, é importante mencionar que não há um consenso claro, inclusive entre os próprios integrantes do grupo, sobre a data final de encerramento das atividades [456]. No entanto, sabe-se que o CADA chegou ao fim aproximadamente em 1985, em um contexto em que as *protestas nacionales*[457] já ocupavam o país e integrantes do coletivo, incluindo Diamela Eltit, passaram a se engajar nessas manifestações, além de continuarem com outros trabalhos artísticos. Raúl Zurita, inclusive, associou diretamente o fim do grupo à emergência de tais manifestações, dizendo que o coletivo, para ele, "deja de tener sentido [...] cuando comenzaron las protestas massivas, cada una de las cuales implicaba una creatividad popular que me hizo ententer que lo nuestro ya había cumplido con su tiempo"[458].

---

[455] Em síntese, as outras principais obras realizadas pelo CADA foram: "*El fulgor de la huelga*" (1981), em que representaram trabalhadores em greve lutando pela manutenção de seus direitos, além de também referenciarem a ampliação do desemprego no país, decorrente das crises econômicas ocorridas durante a ditadura, que levaram ao fechamento de empresas e/ou a demissões em massas no país; "*A la hora señalada*" (1982), em que utilizaram luzes de neon em uma performance para simular cenas de lutas, e sujeitos envolvidos em meio a um contexto de tensão; "*Residuos Americanos*" (1983) em que o coletivo enviou para uma galeria de arte em Washington aproximadamente cem quilos de roupas antigas que, ao não serem comercializadas nos Estados Unidos, haviam sido enviadas para serem vendidas no Chile. A devolução da roupa objetivava demonstrar metaforicamente uma crítica à visão pejorativa que os EUA possuíam sobre a América Latina, para onde poderiam exportar produtos "menores", lucrar sobre um suposto "terceiro mundo", colocando-se sempre em uma posição de superioridade, domínio e influência sobre essa região. Para mais informações sobre esses trabalhos, consultar: https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl-collections/elhabito-performances/itemlist/category/100-cada.html. Acesso em 20/10/2019.

[456] Parte disso se explica pelo fato de alguns integrantes do CADA terem abandonado o grupo para atuar em outros projetos, enquanto outros artistas, como a própria Eltit, participaram de atividades assinadas em nome do coletivo até 1985. Juan Castillo, por exemplo, deixou o grupo em 1982 e pouco depois optou por sair do Chile e viver na Europa.

[457] Sobre as *protestas* ver p. 65-67.

[458] ZURITA, Raúl, *apud.* NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 80.

Mesmo com o fim do grupo, todas as experiências lá vivenciadas deixaram marcas e trouxeram influências para os outros trabalhos realizados por Eltit. Em entrevista a Neustadt, a artista ressaltou que a sua atuação no coletivo lhe trouxe aprendizados essenciais que contrubuíram para o desenvolvimento de sua carreira como literata e, da mesma forma, a sua trajetória universitária também impactou o seu futuro trabalho como escritora:

> Yo creo que todo ha sido importante, que nada ha resultado, digamos, prescindible para mí. Yo creo que el CADA no se puede desligar del Departamento de Estudios Humanísticos, de mis estudios anteriores literarios o de las otras cosas que ha hecho en mi vida. El CADA me dio varias cosas. Me enseñó dónde están los limites, qué es lo que yo no puedo hacer. También me dio una distancia con el ego, porque trabajar con outro es complicado. Me sirvió mucho la experiencia CADA. Haber pasado por el CADA y haber explorado otras prácticas me sirvió para entender que sí tengo una pasión por lo literário. Mi práctica es la literatura, pero es extraordinario vivir otras experiencias y tener más claro donde están tus deseos. No porque lo haya hecho mal, **yo estaba muy contenta en el CADA, pero entendí que lo más próximo para mí es la escritura. En fin, entender lo que son los escenários, lo público, la ciudad, hacer un trabajo de arte de la ciudad, todo eso fue fundamental.** La mirada se me afinó bastante. A través de las artes visuales conocí a Nelly [Richard]. Vi como Lotty [Rosenfeld] genereba su trabajo con la cruz[459]. En realidad desde el CADA se fueron creando para mí, vínculos culturales muy fuertes.[460]

Com base nesse depoimento reiteramos que para uma compreensão sobre o engajamento de Eltit, por meio de sua produção político-cultural, faz-se necessário estudá-lo considerando elementos da trajetória intelectual da artista, de uma forma mais ampla e relacional. Como destacado, Diamela Eltit possui maior proximidade com o campo literário e se apresenta como escritora, porém, outros projetos por ela realizados, como o CADA, influenciaram na elaboração e no lançamento de seus livros, bem como ampliaram suas concepções de arte, cidade e público. Da mesma forma, os projetos executados enquanto estudante universitária –

[459] Eltit faz referência à intervenção urbana intitulada *Una milla de cruces sobre el pavimento*, realizada por Lotty Rosenfeld, que analisamos nas páginas 228-229.
[460] ELTIT, Diamela, *apud*. NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 102. Grifo nosso.

e, posteriormente, professora universitária – também influenciaram nas suas concepções artísticas e nos debates políticos realizados.

2.3. *El Padre mío*: entre a loucura, a memória e o esquecimento[461]

A última seção desse capítulo é destinada a analisar um trabalho realizado por Diamela Eltit em conjunto com Lotty Rosenfeld, entre os anos de 1983 e 1989, no Chile. Deve-se mencionar que essas duas artistas estabeleceram uma relação de grande amizade que permanece até os dias atuais, e executaram diversos projetos culturais em conjunto, desde 1979 até a contemporaneidade. Alguns teóricos defendem que, inclusive, as duas formaram uma dupla dentro do CADA, ou um "subgrupo" dentro do próprio coletivo[462].

Um dos frutos dessa parceria foi o projeto *El Padre mío*. Essa obra partiu do encontro das artistas, em 1983, com um sujeito que habitava um terreno baldio, em uma zona marginalizada de Santiago. Eltit e Rosenfeld conversaram com esse homem e logo perceberam que ele possuía algum problema psiquiátrico, possivelmente esquizofrenia. Em sua fala, notaram também o seu desespero por uma escuta, por alguém que valorizasse o que ele tinha a contar. As artistas optaram, então, por ouvi-lo e por realizar gravações de seus depoimentos, além de os divulgarem por meio de suas produções culturais. Elas defenderam que esse relato, mesmo não possuindo uma estrutura narrativa "dentro dos padrões", poderia ajudar a compreender o contexto social e político vigente no Chile, não devendo cair no esquecimento. Além disso, também consideravam que mesmo não sendo possível averiguar a veracidade de

[461] Essa parte da dissertação é uma ampliação de uma análise iniciada no seguinte artigo: VIVACQUA, Isadora B. M. Vídeo-arte e literatura de testemunho no Chile: um estudo da obra *El Padre mío*. *Anais do IV Encontro de Pesquisa em História da UFMG*, vol. 07, Belo Horizonte, Departamento de História, Fafich/UFMG, 2016, p. 834-845. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/0B9p-QgHRFvALaXoxNWtSWmwzaGM. Acesso em 28/06/2018.

[462] Uma interessante análise sobre a colaboração artística entre Eltit e Rosenfeld pode ser vista em: http://tesis.museodelamemoria.cl/Tesis_PDF/TESIS%20REYES.pdf. Acesso em 28/06/2018.

todas as informações apresentadas, a condição de vida desse homem já contrariava os discursos oficiais do regime militar que apresentavam o Chile como um país em pleno desenvolvimento, democrático e inclusivo. Tal sujeito estava em uma situação de completa marginalidade, excluído tanto por sua condição econômica, como por sua situação psíquica. Dessa forma, ele representava a própria contradição dessa visão sobre o país, proposta pelo governo pinochetista.

O testemunho desse homem foi divulgado de duas formas principais. Primeiramente, a partir do lançamento de uma vídeoarte, em 1985, elaborada pelas duas artistas com auxílio do cineasta Juan Forch, e que foi listada como um trabalho do CADA. Depois, por meio da publicação de uma obra literária, em 1989, cuja criação ficou a cargo de Diamela Eltit. A seguir, analisaremos com mais detalhes essas produções.

2.3.1. *El Padre mío* (1985): a versão em vídeo

Assim como as outras vídeoartes discutidas nessa dissertação, a produção *El Padre mío*[463] também foi exibida por meio dos *Encuentros Franco-Chilenos de Video Arte en Chile*[464]. Esse vídeo possui cerca de dez minutos de duração e foi feito a partir das filmagens dos encontros de Diamela Eltit e Lotty Rosenfeld com o mencionado morador de rua, entre os anos de 1983 e 1985, mas também incorporou outras imagens provenientes, por exemplo, de programas exibidos na televisão chilena, especialmente as transmissões de discursos de Augusto Pinochet.

[463] A versão em vídeo de *El Padre mío* pode ser encontrada em: ELTIT, Diamela; FORCH, Juan; ROSENFELD, Lotty. El Padre mío (vídeoarte). *U-matic Videoteca*, 1985. Disponível em: http://www.umatic.cl/video15.html. Acesso em 28/06/2018. Infelizmente a qualidade visual da obra está bastante comprometida, mesmo após realizarmos tentativas de ampliar a sua nitidez. Apesar dessa situação, consideramos que as figuras, ainda nessas condições, ajudam na melhor compreensão da nossa análise, por isso optamos por mantê-las.

[464] Na página 46 do catálogo do *IV Encontro de vídeo-arte Franco-Chileno* encontra-se listado tal trabalho como uma das obras a serem apresentadas e debatidas no evento. In: Encuentros Franco-Chileno de video-arte. *Centro Cultural La Moneda*. Disponível em: http://www.ccplm.cl/sitio/2014/encuentros-franco-chileno-de-video-arte/. Acesso em 28/06/2018.

O filme inicia apresentando uma grande multidão percorrendo as ruas do país. Infere-se que se tratava de algum protesto contra o governo ditatorial, visto que muitas dessas pessoas gritavam frases como “Queremos democracia!” e “Liberdade e justiça!”. É interessante destacar que não há um foco no rosto de uma pessoa específica, mas optaram por apresentar esses sujeitos de uma forma em que a identidade é preservada. A maior parte, inclusive, é filmada de costas, ou então exibe-se somente as suas pernas, indicando o caminhar das marchas. A nossa hipótese é que isso pode indicar a preocupação das artistas para que esses sujeitos não se tornassem alvo de perseguição política mais direta, caso fossem identificados em tal vídeo por alguém favorável ao regime ditatorial. Além disso, pode indicar também que independentemente da identidade desses sujeitos, acreditavam ser essencial apresentar a sua luta em prol da restituição da democracia no país.

Pouco depois, tais cenas vão perdendo o foco e, no lugar, começa a aparecer a imagem do ditador. Este, cercado de assessores, surge usando um uniforme branco, sobre o qual havia uma faixa com as cores da bandeira chilena (comumente utilizadas pelos presidentes) e uma pequena imagem da própria bandeira do Chile bordada na vestimenta. Porém, ao mesmo tempo em que essa cena passa a se destacar no vídeo, o espectador prossegue ouvindo os gritos de protestos da população. Não se escuta a fala de Pinochet, mas sim, as vozes das ruas. O pesquisador Michael Lazzara afirmou que essa junção de sons e imagens revela uma crítica por parte das artistas sobre o projeto de nação defendido pelo general. Ao mesmo tempo em que se nota a presença de elementos simbólicos relativos à identidade do país integrando o uniforme do ditador, somos convidados a escutar as falas marginais, que denunciavam a violência do regime imposto e as suas consequências para o povo chileno. Assim, o vídeo se constitui como um contradiscurso aos pronunciamentos de Pinochet[465].

[465] LAZZARA, Michael J. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 104-105.

Após essas cenas, segue-se a imagem de uma criança lendo, com certa dificuldade, um depoimento em uma sala de aula. Ela se apresenta como Marisol Díaz, de oito anos, e nos conta um forte relato sobre a sua família. Díaz apresenta seu pai e seu irmão como abusadores e afirma que a sua mãe, vítima de diversos ataques, tentou fugir de sua casa e abandoná-la. Esse relato logo é interrompido e voltam a apresentar a imagem de Pinochet, discursando. Analisando a inserção dessa cena no vídeo é possível considerar que as artistas pretendiam mostrar outra forma de violência existente: os ataques aos corpos femininos. Como destacamos, o governo ditatorial possuía uma visão conservadora sobre as mulheres, contribuindo para a intensificação de uma estrutura patriarcal no país responsável por, entre outras coisas, naturalizar diversas práticas de agressões direcionadas às figuras femininas. Em uma análise mais ampla, percebe-se, portanto, a crítica sobre as consequências para as chilenas do tipo de regime defendido por Pinochet. Ademais, nota-se uma denúncia indireta sobre as práticas de tortura em voga durante a ditadura militar, destinadas, principalmente, às mulheres que se opunham àquele sistema, como o estupro. Elas eram vistas como portadoras de um duplo comportamento "subversivo": primeiro, por se manifestarem contra o regime ditatorial e, segundo, por estarem contrariando os "papéis tradicionais de gênero", saindo de suas casas, ocupando as ruas e se engajando em diversas frentes de luta.

Em uma leitura mais circunscrita ao caso de Marisol, a vídeoarte já nos faz refletir sobre como práticas de abuso sexual e tortura não eram realizadas somente por agentes das forças militares, mas também por maridos, irmãos e outras pessoas com vínculos familiares próximos às vítimas. Segundo Lazzara, é "[...] un tipo de violencia doméstica que reproduce en ámbito privado una versión-reflejo de la violencia patriarcal (dictatorial) que caracteriza la esfera pública [...]"[466]. É ainda significativo o modo como a cena da menina Díaz é finalizada: o seu discurso é interrompido por um homem, mais especificamente pela inserção da imagem do

[466] Ibid, p. 105.

ditador, indicando simbolicamente o desejo do mesmo em calar essas vozes e as denúncias que elas traziam. A vídeoarte prossegue, assim, retomando algumas filmagens que mostram Pinochet discursando:

Figura 23 - Fotograma de "*El Padre mío*" (2'01'') que retrata um pronunciamento de Pinochet

Vídeoarte disponível em: http://www.umatic.cl/video15.html.

As artistas continuam, contudo, subvertendo essas cenas ao inserir, ao mesmo tempo, falas de outros sujeitos, habitantes da periferia de Santiago, como das *pobladoras*. Aos poucos, as frases ditas por essas pessoas se tornam mais nítidas que a do próprio ditador, e conhecemos um pouco de suas histórias e luta cotidiana para sobreviver. Aparecem, ainda, imagens de regiões pobres da cidade, que ajudam a destacar os inúmeros problemas sociais lá existentes. Dessa forma, ressaltam novamente como o tipo de sistema político e econômico imposto no país, não trouxe melhorias para a maior parte dos chilenos.

Figura 24 - Fotograma de "*El Padre mío*" (3'14'') que apresenta o depoimentos das *pobladoras*

Vídeoarte disponível em: http://www.umatic.cl/video15.html.

Em seguida, outra voz passa a ganhar maior destaque nessa obra: a do sujeito esquizofrênico, encontrado por Rosenfeld e Eltit, vivendo em um terreno baldio. Essa fala é apresentada em conjunto com as cenas que mostram Pinochet em seus pronunciamentos e cria-se a ideia de que o discurso desse homem está sendo afirmada pelo próprio general, sendo esta - a voz das margens - que as artistas gostariam que fosse escutada pela multidão que acompanhava os discursos do ditador. Essa forma de apresentação das imagens e sons também pode indicar, segundo Lazzara, que o próprio discurso de Pinochet era uma fala doentia e que o regime imposto no Chile era incoerente e "esquizofrênico"[467]. São, assim, várias as interpretações possíveis.

Após essas cenas, passa-se a exibir com mais detalhes algumas imagens gravadas do morador de rua:

Figura 25 - Fotograma de "*El Padre mío*" (5'53'') que aoresenta o morador de rua

Vídeoarte disponível em: http://www.umatic.cl/video15.html.

Figura 26 - Outro fotograma de "*El Padre mío*" (6'28'') que apresenta o morador de rua

Vídeoarte disponível em: http://www.umatic.cl/video15.html.

Por essas cenas e outras que se seguem, fica evidente a sua situação de completo abandono e exclusão social. Ele usava roupas velhas e sujas, não possuía alguns dentes e tinha uma feição extremamente triste. A sua angústia transparece tanto em seus gestos, como em suas falas. A vídeoarte continua e encerra dessa maneira: apresentando o homem esquizofrênico

[467] LAZZARA, Michael J. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 105-106.

falando, sem compromisso em explicar com detalhes o seu discurso, deixando aberto ao espectador que produzisse sentido sobre aquela fala, que a integrasse em seu olhar e procurasse relacioná-la às outras imagens exibidas sobre o contexto chileno. Além disso, finaliza mostrando a importância de não considerarmos qualquer discurso como único e oficial sobre um fato ou contexto histórico, visto que a todo momento mostram as contradições entre os pronunciamentos de Pinochet e as condições de vida de chilenos não inclusos no projeto de nação por ele defendido.

Segundo o historiador José D'Assunção Barros, as produções fílmicas podem:

> [...] se apresentar como um projeto para agir sobre a sociedade, para formar opinião, para iludir ou denunciar. Portanto, um projeto para interferir na História, por trás do qual podem se esconder ou se explicitar desde os interesses políticos de diversas procedências até os interesses mercadológicos encaminhados pela Indústria Cultural. E, certamente, através de um filme podem também agir os indivíduos que representam posições específicas.[468]

No caso do filme aqui apresentado percebe-se, assim, como Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld e Juan Forch fizeram um uso político desse trabalho. A vídeoarte tornou-se um instrumento de luta, uma forma de intervir socialmente, adquirindo o caráter não só de produto, mas também de agente da história – característica que também está presente na versão em livro de *El Padre mío*, e que agora debateremos.

2.3.2. *El Padre mío* (1989) e a literatura de testemunho

Além da elaboração da vídeoarte, a outra forma encontrada por Diamela Eltit para divulgar as falas do morador de rua e usar destas como instrumento de denúncia política, foi

[468] BARROS, José D'Assunção. CINEMA-HISTÓRIA: Múltiplos aspectos de uma relação. *Revista Dispositiva*, v. 03, nº 01, p. 25.

por meio da publicação de uma obra literária, também intitulada *El Padre mío*[469]. Esse livro, lançado pela primeira vez em 1989, pode ser dividido em duas partes. Inicialmente, encontramos um texto introdutório em que a escritora explica como ocorreu o seu encontro com esse sujeito e qual a sua proposta ao lançar esse trabalho. Depois, o leitor tem acesso às transcrições das falas gravadas por ela e Lotty Rosenfeld, sendo estas divididas pelos anos em que ocorreram os encontros: 1983, 1984 e 1985. Não houve, segundo a artista, nenhuma interferência sobre os testemunhos, somente a transcrição fidedigna dos mesmos[470].

Na parte introdutória a autora realiza, portanto, uma contextualização sobre o contato inicial que teve com esse homem que chamou de *El Padre mío*[471]. Ela narra que o conheceu em 1983 quando realizava uma investigação, em conjunto com Rosenfeld, sobre "la ciudad y los márgenes"[472,] referenciando espaços e sujeitos marginalizados, e/ou excluídos socioeconomicamente, como moradores de bairros pobres, prostíbulos, hospícios, entre outros. Eltit ressalta que o termo "investigação" não deve sugerir que elas possuíam um programa estruturado que delimitaria por onde circulariam e o que deveriam registrar, mas apenas indica o propósito de "captar y capturar una estética generadora de significaciones culturales"[473], que promovesse uma reflexão sobre "el sistema social tramado bajo fuertes y sostenidas jerarquizaciones"[474]. Dessa forma, a ideia era que as obras desenvolvidas a partir dessas experiências investigativas cumprissem a função de apresentar a estrutura marcadamente desigual existente no país e também que auxiliassem no estabelecimento de uma relação de

[469] No portal digital *Memoria Chilena* a obra *El Padre mío* encontra-se disponível para leitura: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-93257.html. Acesso em 29/06/2018.
[470] Nos agradecimentos da obra, a autora destaca a colaboração de sua filha Dánisa Eltit, na tarefa de transcrever as falas gravadas de *El Padre mío*. Destacamos, porém, que embora a autora afirme que não houve alteração sobre a fala desse sujeito, a própria escolha realizada sobre quais trechos transcritos comporiam a obra a ser publicada já se constitui uma forma de edição, mesmo que não configure uma mudança direta sobre o discurso de tal homem.
[471] Nessa parte da dissertação, escreveremos "*El Padre mío"* (com aspas) para indicar o nome do livro ou da vídeoarte, e *El Padre mío* (sem aspas) ao nos referirmos diretamente ao sujeito que teve os seus testemunhos registrados por Eltit.
[472] ELTIT, Diamela. *El Padre mío.* Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989, p. 11.
[473] Idem.
[474] Idem.

empatia por parte dos leitores sobre as condições de vida de pessoas em situações de abandono e exclusão social.

A artista afirmou que encontrou esse homem vivendo em um terreno baldio na *Comuna de Conchalí*, região pobre e marginalizada de Santiago. Observando o espaço, percebeu que ele provavelmente residia no local há bastante tempo, visto que havia espalhado de modo relativamente estruturado os seus poucos pertences: ele pendurou roupas em arbustos, possuía alguns jornais, objetos separados para fazer uma fogueira e uma grande vasilha cheia de água. Essa organização, porém, não amenizava a sua exposição às intempéries climáticas. Sua pele era ressecada pelo sol e notava-se alguns machucados em seu corpo[475]. Diante de toda essa situação, Eltit enfatizou "[...] su extraordinaria capacidad de sobrevivencia [...] El Padre Mío, en cada uno de los encuentros que sostuvimos, estaba en completo estado de delirio y, a pesar de eso, era capaz de autoabastecer sus necesidades vitales"[476]. A capacidade desse homem de resistir é apresentada, em vários momentos, como um dos elementos que mais atraiu a atenção da autora. Porém, o fato dele estar em estado de delírio constante, proveniente de algum problema psíquico, trouxe uma dúvida a Eltit: qual seria a melhor forma de trabalhar com os relatos fornecidos por esse sujeito, visto que ela afirmava não possuir conhecimento profundo de psiquiatria para realizar um estudo clínico? A sua opção foi, então, por trabalhar sobre o prisma literário, que lhe era familiar:

> Visto desde la literatura, este relato del relato, torna gesticulantes las palabras hasta paralizarlas, mostrando su evidencia monologante, al llevar hasta el límite - trágico o burlesco - el nombre, los nombres del poder.[477]

[475] Ibid, p. 15.
[476] Idem.
[477] Ibid, p. 16.

Tais “nombres del poder” se referem, principalmente, à figura de Augusto Pinochet e de seus assessores, presentes nos relatos. Essa “evidencia monologante” já indica o objetivo central de seu trabalho: tornar públicas e acessíveis as falas desse sujeito, bem como lutar para que elas fossem sempre rememoradas. Em uma análise mais ampla, pode-se destacar que o livro se enquadra na categoria chamada *literatura de testemunho*. Esse gênero literário desenvolveu-se, no caso latino-americano, principalmente a partir da necessidade de narrar os traumas consequentes das ditaduras militares ocorridas em tal região, na segunda metade do século XX. Refletindo de modo mais específico sobre o caso chileno, o pesquisador Juan Armando Epple afirmou:

> [...] es sin duda la experiencia del golpe militar la que activa el registro testimonial como un fenómeno cuantitativamente amplio e inusitado de producción textual, rearticulándolo como un modelo *sui generis* de escritura. Tanto por el volumen del *corpus* a mano como por el tipo de experiencias que define tematicamente, se tende a considerar esta etapa literária como hecho cultural radicalmente nuevo, desconectado de la tradición precedente.[478]

Um dos elementos de destaque nos relatos de *El Padre mío* refere-se justamente ao modo como ele percebia a sua vida em um contexto de perseguição política e violência constante. Epple também enfatiza que uma das funções da literatura de testemunho é a de “democratizar el discurso y postular la verdade de una experiência alternativa a la que trata de modelar ideológicamente el sistema dominante”[479], o que vai ao encontro da proposta de Eltit: atuar como mediadora para que esse homem pudesse ter a sua voz divulgada, algo que provavelmente não ocorreria a partir dos meios de comunicação tradicionais. A sua tarefa, como intelectual, não foi a de falar por esse sujeito, mas de operar como um instrumento de veiculação dos próprios testemunhos desse homem. Como apontou o crítico literário João Camillo Penna,

[478] EPPLE, Juan Armando. Acercamiento a la literatura testimonial en Chile. *Revista Iberoamericana*: Pittsburgh, Vol. LX, 1994, p. 1147.
[479] Ibid, p. 1149.

as obras testemunhais hispano-americanos marcaram "[...] a irrupção (midiática, comercial, política, acadêmica) de sujeitos de enunciação tradicionalmente silenciados e subjugados [...]"[480].

Nora Strejilevich, por meio do seu trabalho *El arte de no olvidar*, também ajudou a elucidar a função da literatura testemunhal; ela afirmou que:

> [...] el horror pretende borrar las huellas del enemigo para que la historia pueda asegurar que ese outro jamás existió; el testimonio, en cambio, expone las marcas, desafiando la aniquilación y admitiendo sus efectos.[481]

A recuperação e a preservação da memória podem ser vistas, assim, como atos de resistência política. No caso da obra literária aqui apresentada, pode-se destacar que há um duplo processo de engajamento por parte de sua autora: contra o regime pinochetista e a favor da legitimação das vozes provenientes das margens da cidade, que muitas vezes têm os seus discursos vistos socialmente como indignos de serem divulgados.

Ao fim da parte introdutória, Eltit conta que após o terceiro encontro com *El Padre mío*, ocorrido em 1985, não conseguiu mais localizá-lo. Ela retornou diversas vezes ao terreno em que esse homem habitava e circulou pela região de Conchalí, mas não obteve notícias sobre o seu paradeiro. Com a publicação do livro afirmou que desejava impedir que os depoimentos desse sujeito fossem esquecidos e, também, que precisava compartilhar e diluir o peso de sua ausência[482].

A segunda parte da obra é dividida em três segmentos, cada um apresentando a transcrição das falas desse sujeito, de acordo com o ano de gravação. Em síntese, os três

---

[480] PENNA, João Camillo, *apud*. SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org*.). História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003, p. 300-301.
[481] STEJILEVICH, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y 90.* Buenos Aires: Catálogos, 2006, p. 17.
[482] ELTIT, Diamela. *El Padre mío.* Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989, p. 18.

testemunhos possuem uma linguagem fragmentada, fruto da possível esquizofrenia desse homem. Em seu discurso, *El Padre mío* mistura elementos da política, história e cultura chilena, associando-os com a sua própria vida. Ele se apresenta como alguém que sofreu perseguição política pelo regime em voga no Chile, tendo sido torturado, colocado em um hospital psiquiátrico por dois anos (sem o seu consentimento), e perdido todos os seus bens materiais[483]. Esses fatos, porém, não são transmitidos de modo claro e linear. Ao mesmo tempo em que começa a abordá-los, ele passa a falar sobre cantores latino-americanos, menciona alguns jogadores de futebol, cita o nome de antigos presidentes de seu país, entre outras informações, trazendo esses dados de uma forma não organizada, sem muita coesão, fora dos padrões discursivos ao qual estamos habituados.

Desse modo, em um primeiro contato, os testemunhos de *El Padre mío* podem parecer desprovidos de lógica, vindos de uma pessoa em estado de alucinação constante, não sendo possível estabelecer algum vínculo entre eles e a realidade chilena. Entretanto, é justamente na fragmentação discursiva e na aparente incoerência do discurso, que Eltit se apoia para divulgar as falas desse sujeito: elas servem como um elemento simbólico da situação vigente em seu país. Conforme a autora destacou:

> Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de ese hombre; jirones de diários, fragmentos de extermínio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda de crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé.[484]

Assim, como mencionamos anteriormente, ao lançar essa obra a autora, de certa forma, está caracterizando o próprio regime militar como "louco" e "esquizofrênico". Por meio de sua

[483] Ibid, p. 30 - 40.
[484] ELTIT, Diamela. *El Padre mío.* Francisco Zegers Editor, Santiago, Chile, 1989, p.71. Texto presente na contracapa do livro.

produção cultural ela transforma esses testemunhos em instrumentos de luta política. Isso, inclusive, nos permite compreender o porquê de a autoria da obra ser conferida à Eltit, mesmo que o livro seja composto, principalmente, por falas de outra pessoa. É a escritora quem faz o trabalho de escuta, gravação, registro e divulgação de um testemunho proveniente das margens, e confere um caráter político aos mesmos. Sem a sua atuação e engajamento provavelmente tais falas se perderiam pela cidade. Ademais, o texto introdutório por ela escrito é fundamental para compreendermos sobre as condições de vida desse sujeito, a sua provável doença psíquica, bem como para entendermos quais são os seus objetivos com essa publicação. É, ainda, por meio, das informações presentes na introdução que os leitores se dirigem às falas de *El Padre mío* associando-as a um contexto específico: a ditadura militar chilena.

Partindo agora para uma análise das falas de modo mais detalhado, pode-se perceber nelas um clima de angústia, medo e violência. O sujeito marginal se apresenta como alguém constantemente perseguido, principalmente por não ter corroborado o tipo de projeto político imposto por uma pessoa que ele chama de *El padre mío.* Logo no começo de sua primeira fala, afirma: "El padre mío les da órdenes a todos ustedes, ilegal"[485], descreve-o como integrante das forças armadas e como alguém que conta com pessoas influentes para "cuidar de seus documentos". Ele, porém, também teria participado alguns anos antes de cargos da administração estatal mas, segundo o seu relato, foi retirado injustamente de seu emprego: "A mí me plantearon por asasinato y enfermo mental. Se pagó un dinero importante por lo mío"[486]. O motivo dessas perseguições é apresentado nas suas três falas. Ele conta que não foi cúmplice de "pessoas que tinham como meta exterminar outras" e, além disso, possuiria importantes

[485]Ibid, p. 23.
[486] Idem.

informações sobre elas, sabendo, inclusive, o endereço pessoal, o que teria motivado as perseguições que sofreu[487].

Analisando os depoimentos, pode-se associar a figura apontada pelo morador de rua como *El Padre mío*, com o próprio Pinochet. Nesse sentido, Michael Lazzara afirma que o sujeito com transtorno mental se refere ao ditador como o seu pai, contudo, um pai autoritário, que oprime e não acolhe. Rejeitando este pai, Diamela Eltit escolhe o homem esquizofrênico e marginalizado para ocupar esse papel, passando a se referir a ele como *El Padre mío*, o seu pai (título do vídeo e do livro), recusando, assim, a autoridade que o general tentava impor[488]. A própria capa de seu livro tem como ilustração uma imagem desse sujeito, e sobre ela aparece o nome da obra, fornecendo uma leitura de que ele é o pai por ela eleito[489].

Outro elemento marcante nos testemunhos divulgados refere-se à busca desse sujeito pela definição de sua identidade. Esta não é claramente definida, seu próprio nome nunca é expresso, mas alguns dados são reforçados, especialmente no que tange às suas concepções políticas, frequentemente apresentadas em contraste com as de *El Padre mío*: "[...] pero el Padre Mío no es comunista, sino que es un oportunista, por lo que le estoy conversando yo. Pero yo sí que soy comunista y socialista"[490]. Assim, em alguns momentos da obra ele se apresenta como vinculado ao espectro político da esquerda.

Ao discutir tais testemunhos, deve-se, porém, retomar uma importante observação: não é possível apontar se as informações apresentadas por esse homem correspondem, de fato, a situações ocorridas. Porém, como destacado por Sergio Ojeda:

---

[487] Ibid, p. 40.
[488] LAZZARA, Michael J. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 103.
[489] Tal imagem está presente nas duas edições dessa obra, lançadas no Chile. A primeira, de 1989, foi publicada pela *Francisco Zeguers Editor*. A segunda, datada de 2003, ficou a cargo da *Editora LOM*.
[490] LAZZARA, Michael J. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 46.

> La verdad del habla de este loco, del Padre Mío, viene a representar el dolor de un país, las heridas y las ruinas que quedan de esta geografía luego de ocurridos los aciagos acontecimientos de 1973. Este alcance adquiere vivencia absoluta en este libro. Se observa lo que ha quedado de Chile, un país que también tuvo un antes.[491]

Esses depoimentos nos ajudam, portanto, a compreender as dores e as ruínas pelas quais passava o Chile. Além disso, ao lê-los compreende-se o modo como *El Padre Mío* se percebe no contexto ditatorial e quais os reflexos do *trauma*[492] em seu discurso – seja o trauma resultante de algum possível tipo de perseguição política, seja pela exclusão sofrida por sua condição psíquica. Desse modo, a ausência de comprovações sobre os dados divulgados não nos impede de traçar outras formas de leitura e interpretações sobre esse trabalho.

Na terceira fala registrada por Eltit aparece, ainda, outro importante elemento: o próprio sujeito esquizofrênico afirma que gostaria que as suas memórias não fossem ignoradas e pudessem ser tratadas como testemunhos daquele período chileno. Para Eltit, as falas desse homem exercem:

> [...] una provocación y una demanda a habitar como testimonio, aunque en rigor su testimonio está desprovisto de toda información biográfica explícita. El mismo lo dice en una de sus partes: 'Pero debería de servir de testimonio

---

[491] OJEDA, Sergio. Las ruinas del discurso en El Padre Mío de Diamela Eltit. *Castalia: Revista de Psicología de la Academia*, ano 13, nº 20, 2011, p. 32.

[492] Como apontou Dominick LaCapra: "Trauma brings out in a striking way [...] its impact on memory, pointing both to traumatic memory in the form of post-traumatic effects (repetition compulsions, startle reactions, overreactions, severe sleep disorders, including recurrent nightmares, and so forth) and to the challenge to work through them in a viable but perhaps never totally successful fashion. Still, it is important to inquire into trauma and post-traumatic effects in a manner that does not isolate but instead links them to the investigation of other significant problems, including the more general relations between history and memory, involving the role of testimony and oral history. [...] Yet silences may also speak in their own way, having a performative dimension that is not devoid of objective significance and moral force. The very breaks or gaps in an account such as a testimony may attest to disruptive experiences and relate to a reliving of trauma that collapses the past into the present, making it seem or feel as if it were more 'real' and 'present' than contemporary circumstances. With respect to trauma, a simple postulation does not suffice to distinguish between past and present, and it may function to occlude the role of trauma and post-traumatic effects. The ability to make an effective, nondeceptive distinction depends on working through traumatic and post-traumatic experience in a way that requires inter alia memory work that situates the trauma in a past related to - even in a sense still bound up with live issues in, but not repeatedly relived or conflated with - the presente". In: LACAPRA, Dominick. Trauma, history, memory, identity: what remains? *History and Theory*, Wesleyan University, vol. 55, nº 03, outubro de 2016, p. 377.

> yo. Hospitalario no puede servir, porque ahí tienen empleada la táctica de la complicidad'. ('De su Tercera Habla.').[493]

Por conseguinte, com o livro *El padre mío*, a escritora também trata as falas desse sujeito do modo como ele mencionou: divulgando-as como um testemunho de um tempo histórico. Ela não estabelece hierarquizações entre a sua fala e as desse homem, contrariando imagens pejorativas que muitas vezes são dirigidas aos sujeitos que possuem alguma doença psiquiátrica.

Refletindo sobre a temática da "loucura", o filósofo francês Michel Foucault afirmou:

> Penso na oposição razão e loucura. Desde a Alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato [...] Era através de suas palavras que se reconhecia a loucura do louco; elas eram o lugar onde se exercia a separação; mas não eram nunca recolhidas nem escutadas.[494]

Percebe-se, assim, que o trabalho de Eltit vai na contramão dessa perspectiva segregacionista que historicamente opôs os sujeitos ditos "racionais" aos homens considerados como "loucos". Ao escutar, registrar e publicar os testemunhos de *El Padre mío* - por uma perspectiva da alteridade -, a artista buscou conferir autenticidade a um discurso marginal, e apresentar, ainda, um contradiscurso às falas de Pinochet. A autora ressaltou, porém, que apesar de o último encontro com esse homem ter ocorrido em 1985, ela somente conseguiu lançar a obra quatro anos depois. Nos agradecimentos do livro ela destacou que esta publicação apenas

---

[493] Ibid, p. 17-18.

[494] FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Edições Loyola: São Paulo, 1996, p. 10 – 11. Importante destacar que, em seus estudos, Foucault não apresenta uma definição exclusiva para o conceito de *loucura*, considerando-o como um termo historicamente construído. Assim, ele destaca que se interessa por estudar as variações de interpretações sobre tal conceito ao longo da história, bem como os mecanismos de exclusão social desenvolvidos em torno do mesmo. Para mais informações, ver também: FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

foi possível com o auxílio do seu amigo e editor Francisco Zegers, "quien ha compartido la opción por espacios y voces alternativas y, particularmente, por esta habla encontrada en la ciudad"[495].

Tendo essas considerações em vista, pode-se afirmar que, seja na elaboração da vídeoarte ou com a publicação da obra literária, o trabalho *El Padre mío* desenvolvido por Eltit se constituiu como um importante instrumento de luta política contra o regime militar chileno, além de ter colaborado em prol da democratização dos mais variados discursos. Reiteramos, ainda, que esse capítulo teve por objetivo analisar a atuação de Diamela Eltit no grupo CADA e apresentar algumas considerações sobre o seu projeto "*El Padre mío*". Por meio dessas análises é possível verificar como a escritora se engajou de formas variadas e complexas contra a ditadura de Augusto Pinochet, assumindo riscos e ousando no experimentalismo artístico. Essas características continuam presentes, também, nos próximos livros e outras produções que discutiremos no capítulo três.

[495] Ibid, p. 09.

CAPÍTULO 03

Gênero, corpo e política: a literatura e o engajamento feminista de Diamela Eltit

Lo que te quiero decir es esto: el Golpe nos atravesó el cuerpo.[496]

Diamela Eltit

Uma das marcas fundamentais do trabalho desenvolvido por Diamela Eltit durante a ditadura no Chile refere-se ao debate sobre as questões de gênero. Por meio de suas produções artísticas a autora discutiu a situação da mulher na sociedade chilena, os papéis que foram culturalmente atribuídos a elas, as opressões que vivenciaram durante o regime pinochetista, a luta pela ampliação dos direitos femininos, bem como o anseio pela reconquista e o aprofundamento da democracia em seu país. Dessa forma, Eltit desenvolveu uma literatura de cunho engajado, publicando várias obras que abordaram essas temáticas e que serão apresentadas no capítulo. Ademais, a trajetória político-intelectual da artista foi marcada pela participação em passeatas, grupos feministas, eventos culturais, congressos acadêmicos, apresentação de vídeo-performances, em que também refletiu e se manifestou publicamente sobre tais questões. Por isso, abordamos inicialmente a emergência dos movimentos de resistência à ditadura militar no Chile liderados por mulheres e ressaltamos o envolvimento da artista em alguns deles, objetivando contextualizar de forma mais ampla o desenvolvimento e a publicação de seus livros nesse período. Em seguida, analisamos duas de suas principais obras lançadas nesse contexto - *Lumpérica* (1983) e *Por la patria* (1986) – mostrando como Eltit as usou como instrumentos de luta política.

[496] ELTIT, Diamela., apud. GALENDE, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's.)*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 213.

3.1. Movimentos de resistência à ditadura militar chilena liderados por mulheres

Durante toda a ditadura chilena emergiram movimentos de resistência política liderados por figuras femininas. Embora tenham ganhado maior notoriedade na década de 1980[497], em consonância com o crescimento dos movimentos feministas no país, desde os meses iniciais após o golpe de Estado as mulheres encontraram formas de se articular politicamente[498]. Um dos primeiros grupos a despontar nesse contexto ficou conhecido como *Mujeres de Calama*, e faz referência a um conjunto de chilenas que perderam entes queridos vítimas da repressão ditatorial durante a operação "Caravana da Morte"[499], quando esta passou pela cidade de Calama[500], em 19 de outubro de 1973. Na ocasião, vinte e seis presos políticos foram executados sem julgamento e tiveram os seus corpos levados para o deserto de Atacama, onde foram enterrados clandestinamente. As mães, esposas, companheiras e filhas dos desaparecidos passaram a realizar uma longa busca visando encontrá-los. Segundo a pesquisadora Maria Clara Bingemer[501], essas mulheres organizaram protestos e procuraram os tribunais, exigindo saber o paradeiro dos seus familiares e amigos. Durante o processo de transição, elas conseguiram

[497] Trabalhos como da historiadora Fabiana Fredrigo (1998) nos mostram como foi principalmente na década de 1980 que ocorreu uma rearticulação dos movimentos sociais na cena pública chilena, viabilizando novas formas de enfrentamento ao regime militar, reconfigurando identidades políticas e promovendo debates sobre as melhores formas de se alcançar uma estrutura democrática no país. A pesquisadora também destacou que "[...] a desestruturação patrocinada pelo projeto fundacional do regime militar exigiu que a sociedade civil se movimentasse, descoladamente, do tipo de atuação histórica - relacionada, exclusivamente, aos partidos políticos". In: FREDRIGO, Fabiana de Souza. *Ditadura e resistência no Chile: da democracia desejada à transição possível (1973-1989).* Franca: UNESP, 1998, p. 56. Assim, devido a situação vigente no Chile, outras estratégias de luta despontaram, passando diretamente pelo surgimento de agrupações e protestos que ocuparam as ruas e outros espaços públicos das cidades, muitas independentes de partidos. Foi também nesse contexto que surgiu a maior parte dos movimentos liderados por mulheres opositoras à ditadura. Evidentemente, isso não significa, como mostramos neste capítulo, que eles não existissem anteriormente, porém, foi na década de 1980 que esse tipo de mobilização se expandiu de maneira mais intensa.

[498] BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lúcia (Orgs.). *50 Anos de Feminismo. Argentina, Brasil e Chile*. São Paulo: Edusp, 2017, p. 341-342. Importante destacar que mesmo que alguns dos grupos e movimentos políticos que analisaremos não se apresentassem explicitamente como vinculados a alguma corrente feminista, foram compostos e liderados por mulheres que desafiaram os padrões de gênero do regime pinochetista, atuaram publicamente contra a ditadura e em prol dos direitos das chilenas. Por essa razão, consideramos todos representativos do engajamento feminino no Chile e integrantes do contexto em que emerge a produção de Diamela Eltit.

[499] Sobre esta operação, ver p. 49-50, no capítulo 01.

[500] Calama está localizada na região de Antofogasta, no norte do Chile, perto do deserto de Atacama.

[501] BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. Mulheres de Calama. *Revista eletrônica Dom Total*, 15 de março de 2016. Disponível em: https://domtotal.com/artigo/5787/2016/03/mulheres-de-calama/. Acesso em 08/07/2019.

informações sobre as fossas no deserto e passaram a realizar caminhadas escavando a região, para encontrar, ao menos, os restos dos sujeitos vitimados:

> Quando se iniciou a transição, em 1990, [as Mulheres de Calama] foram informadas sobre a existência da fossa clandestina. E ao visitá-la, encontraram-na quase vazia. Só havia alguns ossos remanescentes que testemunhavam a presença dos corpos ali. Dez anos depois, um novo crime foi revelado. Em 2001, um relatório oficial do exército informava que para evitar que os corpos fossem encontrados algum dia, Pinochet havia ordenado exumá-los e lançá-los ao mar.[502]

Algumas *Mujeres de Calama* continuam, ainda hoje, visitando o deserto, deixando flores espalhadas pelo local e escavando a região na esperança de encontrarem vestígios dos parentes assassinados. Essas chilenas organizaram ações de denúncia sobre a violência empreendida pelo regime ditatorial, ocupando um importante papel na resistência política e na elaboração de uma memória crítica sobre esse período[503].

Ainda no começo do regime pinochetista, outras chilenas fundaram a *Agrupación de Mujeres Democráticas* (AMD). O grupo surgiu em Santiago e marcou a resistência política feminista à ditadura. A AMD era constituída principalmente por militantes comunistas e socialistas que ocupavam diversas funções como estudantes, profissionais liberais e donas de casa, e que realizaram esforços para obter informações sobre os desaparecidos políticos, principalmente os pertencentes as camadas sociais mais baixas. Essas mulheres também realizaram trabalhos de cunho assistencial às famílias das vítimas, distribuindo alimentos e outros produtos, em parceria com eventos realizados pela ala progressista da Igreja Católica no país.[504]

---

[502] Idem.
[503] O cineasta Patricio Guzmán, conhecido principalmente pelo documentário *La batalla de Chile* (trilogia fílmica que retrata os acontecimentos políticos no país entre 1972 até o golpe de Estado de 1973), lançou em 2010 um outro importante documentário intitulado *Nostalgia de la Luz* em que apresenta a história das *Mujeres de Calama*.
[504] GROSS, Isabel. *Por la vida: las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena.* Santiago de Chile: Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (CEDOC), 2015, p. 5-10.

Segundo a antropóloga Isabel Gross, a AMD se posicionava em desacordo ao projeto econômico neoliberal implementado no país durante a ditadura, entendendo-o como um dos responsáveis pela intensificação das desigualdades sociais, além de ter militado contra a imposição da Constituição de 1980, denunciando o seu caráter autoritário e o modo como suprimia direitos dos trabalhadores e das trabalhadoras. Além disso, destacava a necessidade de combater as desigualdades de direitos entre homens e mulheres, lutando pelo estabelecimento de uma legislação que proibisse a discriminação contra as chilenas e o assédio sexual no trabalho[505]. A pesquisadora ressaltou, assim, que a AMD possuía várias pautas feministas e que essas chilenas realizaram reuniões em que articulavam manifestações públicas contra a ditadura e em prol da ampliação dos direitos das mulheres (como, por exemplo, a luta pela descriminalização do aborto)[506]. Segundo Gross, para que as forças ditatoriais não soubessem das motivações desses encontros, elas fingiam que se reuniam para bordar, cozinhar e trocar informações sobre outros serviços domésticos. Desse modo, usavam dos estereótipos que rondavam as figuras femininas (e que faziam parte do imaginário e da ideologia valorizada pelo regime pinochetista) para não serem perseguidas e poderem se organizar politicamente[507].

A historiadora Sandra Palestro[508] afirmou que outro grupo a despontar nesse contexto foi o *Departamento Femenino da Coordinadora Nacional Sindical* (DF-CNS). A CNS surgiu em 1976 como resposta ao anteprojeto entregue pelo regime militar para substituir o Código de Trabalho existente no Chile. Esse documento comprometia vários direitos e conquistas históricas dos trabalhadores no país. Dentro dessa organização algumas chilenas consideraram, ainda, que era essencial criar um núcleo responsável por lutar, de modo mais específico, pelas garantias trabalhistas femininas. Desse modo, surgiu esse movimento objetivando organizar as

[505] Ibid., p. 08.
[506] Idem.
[507] Ibid., p. 10.
[508] PALESTRO, Sandra. *Mujeres en movimiento – 1973-1989*. Santiago: Serie Estudios Sociales, 1991, p. 09.

mulheres e encorajá-las a participar ativamente da DF-CNS, em um esforço de superar o baixo nível de participação feminina que historicamente havia ocorrido em organizações sindicais como esta, e visando também convocar manifestações públicas em que debateriam sobre a situação das chilenas durante o regime pinochetista[509]. Assim, o *Departamento Femenino* ajudou na organização e na execução, por exemplo, de quatro *Encuentros Nacionais de la Mujer*, nos anos de 1978, 1979, 1980 e 1981, impulsionando o desenvolvimento de debates, reflexões e mobilizações políticas de oposição ao regime pinochetista. Palestro afirmou que o departamento foi posto na ilegalidade durante a ditadura, mas isso não o impediu de continuar com os seus projetos, agindo de modo clandestino[510]. Em relação ao primeiro desses encontros, por exemplo, a historiadora destacou:

> En noviembre de 1978 se realizó el Primer Encuentro Nacional de la Mujer, convocado por el Departamento Femenino de la Coordinadora Nacional Sindical (CNS), la que había sido declarada ilegal. En medio de la duda sobre su realización, finalmente llegaron a congregarse 298 delegadas de sectores obreros, campesinos, poblacionales, así como profesoras, profesionales, dueñas de casa, artistas y escritoras. Además, dos delegadas extranjeras trajeron el saludo y apoyo internacional. [...] Durante tres días las asistentes discutieron sobre los problemas más acuciantes que vivía el país: vivienda educación, salud, cesantía, destrucción del Código del Trabajo, etc. Al mismo tiempo, denunciaban documentadamente los efectos de la implantación del modelo económico-político de la Junta Militar.[511]

A socióloga Teresa Valdés destacou que nesse mesmo período ainda ocorreu outra importante ação do *Departamento Femenino* da CNS: a convocatória para a comemoração do Dia Internacional da Mulher em 8 de março de 1978. Nessa data, aconteceu um dos primeiros grandes atos no Chile desde o golpe militar, em que milhares de pessoas ocuparam as ruas e outros espaços públicos, demonstrando os seus anseios por uma estrutura política

[509] PALESTRO, Sandra. *Mujeres en movimiento – 1973-1989*. Santiago: Serie Estudios Sociales, 1991, p. 09.
[510] Idem.
[511] Ibid, p. 18

democrática[512]. Esse ato também contou com um evento realizado no Teatro Caupolicán, importante espaço cultural localizado em Santiago. As chilenas integrantes da CNS escreveram uma carta endereçada ao dono do teatro, Enrique Venturino, contando sobre a história do 8 de março, mas eufemizando os objetivos do evento para conseguirem a autorização para utilizarem esse local[513]. No dia, elas saíram nas ruas distribuindo buquês com cravos vermelhos, onde colocavam amarrados pequenos papéis em que convidavam os transeuntes para participarem da manifestação e se dirigirem ao teatro. A tarde o espaço já estava cheio. No palco, vários artistas e grupos musicais opositores ao regime ditatorial se apresentaram, entre os quais o conjunto Illapú[514]. Nesse evento também foi interpretado pela primeira vez, em um grande ato público, a *Cueca Sola*. Várias chilenas tocaram e dançaram denunciando a violência do Estado ditatorial e ansiando por informações sobre os seus entes desaparecidos[515].

Figura 27 – Mulheres interpretam a *Cueca Sola*

Fonte: https://www.eldesconcierto.cl/new/2018/03/08/aqui-estamos-pinochet-la-historia-del-primer-8m-en-dictadura/.

[512] VALDÉS, Teresa. (Org.) *Las mujeres y la ditadura militar en Chile.* Santiago de Chile: FLACSO, 1987, p. 14.
[513] ORELLANA, Antonia. "Aquí estamos, Pinochet": la historia del primer #8M en dictadura. *Jornal El desconcierto*, seção País, 08/03/2018. Disponível em: https://www.eldesconcierto.cl/2018/03/08/aqui-estamos-pinochet-la-historia-del-primer-8m-en-dictadura/. Acesso em: 10/07/2019.
[514] Grupo musical criado em 1971, integrado por Roberto Márquez, Carlos Elgueta, Cristian Márquez, Luis Enrique Galdames, José Miguel Márquez, Sidney Silva, Alfredo Ulloa. Em 1981, quando regressavam de uma turnê pela Europa, foram proíbidos pelo regime militar de entrarem no Chile, sob a acusação de elaborarem composições de cunho "subversivo". Assim, foram então para o exílio na França e, posteriormente, no México. Em 1988, no contexto de abertura política, Illapu consegue retornar ao país. Para mais informações, consultar: https://illapu.cl/historia/. Acesso em 25/10/2019.
[515] Idem. Mais explicações sobre essa manifestação podem ser encontradas na p.189-190, no capítulo 02.

Esse tipo de manifestação político-cultural, como apontamos no capítulo 02, recebeu a atenção de Diamela Eltit e de outros membros do CADA, aparecendo em suas produções audiovisuais como uma importante forma de luta contra o regime de Pinochet[516]. Segundo Irene Celis: "Cuando terminó el baile hubo un silencio de emoción y dolor de guata, y después un sonido tremendo de toda la gente. Tratábamos de decirles que estábamos con ellas"[517]. O evento, porém, foi interrompido quando a sindicalista e uma das organizadoras do ato, Aida Moreno, começou a ler no palco um discurso contundente contra a ditadura chilena. Nesse momento, os *carabineros* adentraram ao teatro, recolheram os papéis e os materiais que Moreno levara ao palco e exigiram que ela parasse com o seu manifesto. Moreno também sofreu ameaças de detenção, mas advogados da *Vicaría de la Solidaridad*[518] conseguiram impedir que ela fosse presa[519].

A historiadora Hillary Hiner destacou também que muitas chilenas que atuavam antes do golpe dentro dos partidos políticos, continuaram a desenvolver estratégias de resistência à ditadura, mesmo que alguns destes partidos tivessem sido colocados na clandestinidade e sofrido perseguição pelo regime militar. A pesquisadora apontou que, embora tais mulheres não compusessem um grupo unívoco e homogêneo, havia algumas importantes semelhanças entre elas:

---

[516] Ver p. 189-190, no capítulo 02.

[517] CELIS, Irene, *apud.* ORELLANA, Antonia. "Aquí estamos, Pinochet": la historia del primer #8M en dictadura. *El desconcierto*, Seção País, 08/03/2018.

[518] Segundo Mario Aguilar, o cardeal Raúl Silva Henríquez, arcebispo de Santiago, propôs que a Igreja Católica realizasse ações a favor dos atingidos pela repressão e violência do regime militar, fundando inicialmente a COPACHI – *Comité de Cooperación para La Paz en Chile*, em 1973, de cunho ecumênico e que fornecia assistência jurídica e material aos chilenos. Por pressões do regime de Pinochet, a COPACHI acabou fechada em 1975, mas logo foi substituída pela Vicaría de la Solidaridad, criada como parte da Pastoral de la Solidaridad. As ações da Vicaría se estenderam para além das assumidas anteriormente pela COPACHI, fornecendo programas de caráter médico, alimentício, educacional e comunitários, mas sua principal ação continuava sendo a da defesa (material e legal) dos afetados pela ditadura e de suas famílias, tendo levado, segundo Aguilar, 900 casos às cortes de justiça em Santiago apenas no ano de 1976. In: AGUILAR, Mario. Cardinal Raul Silva Henriquez, the Catholic Church, and the Pinochet Regime, 1973 – 1980: Public Responses to a National Security State. *The Catholic Historical Review*, vol. 89, nº. 4, out. 2003, p. 723-726.

[519] ORELLANA, Antonia. "Aquí estamos, Pinochet": la historia del primer #8M en dictadura. *El desconcierto*, Seção País, 08/03/2018. Disponível em: https://www.eldesconcierto.cl/2018/03/08/aqui-estamos-pinochet-la-historia-del-primer-8m-en-dictadura/. Acesso em: 10/07/2019.

> En primer lugar, la gran mayoría de las mujeres de izquierda, si participaron en algún partido político, participaron en el Partido Socialista (PS), el Partido Comunista (PC) o el Movimiento de la Izquierda Revolucionaria (MIR). Según el *Informe Valech*, que nos puede dar una cierta idea de la participación política de las mujeres al momento del golpe y durante la dictadura posterior, de las detenidas, 751 fueron del PC, 577 del PS, y 263 del MIR-FPMR [...] Las mujeres, al igual que los hombres, fueron relativamente jóvenes, de un universo de 3.399 mujeres, 2.063 (60,7%) tenían 30 años o menos al momento de su detención. Y por lo mismo no nos debe sorprender que casi un cuarto de ellas (22,45%) fueran estudiantes de colegio o universidad al momento de su detención [...].[520]

Como demonstrou Hillary Hiner, o *Partido Socialista* (PS), o *Partido Comunista* (PC) e o *Movimiento de la Izquierda Revolucionaria* (MIR) eram os que mais agregavam mulheres de esquerda e que, como mencionamos, continuaram desenvolvendo estratégias de luta mesmo após o ataque e o desmantelamento de algumas dessas agrupações partidárias. Entretanto, isso não significava, segundo a autora, que elas eram tratadas dentro desses partidos do mesmo modo que os homens. Também nesses espaços precisaram lutar no combate aos estereótipos de gênero, que muitas vezes as categorizavam como "não pertencentes" àquelas agrupações. Apesar das dificuldades, essas militantes conseguiram promover a criação de importantes comitês e organizações feministas, surgidas principalmente na década de 1980, com o objetivo de conjugar o engajamento pela transição à democracia com as reivindicações sobre os direitos das mulheres. As *miiristas*, por exemplo, fundaram o *Comité de Derechos de la Mujer*, o CODEM, em 1981. As integrantes do Partido Comunista ajudaram na formação do MUDECHI, a organização *Mujeres de Chile*, em 1982. No ano seguinte, as militantes do Partido Socialista inauguraram a *Unión Chilena de Mujeres*. Estes grupos se constituíram como importantes espaços de debates, organização de protestos e elaboração e divulgação de manifestos.[521]

---

[520] HINER, Hillary. "Fue bonita la solidaridad entre mujeres": género, resistencia, y prisión política en Chile durante la dictadura. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 23(3), setembro-dezembro, 2015, p. 867-892.
[521] Movimiento Feminista durante la dictadura (1973-1989). In: *Memória Chilena – Biblioteca Nacional Digital de Chile*. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-100703.html. Acesso em 14/07/2019.

Ainda em 1983, foi refundado o antigo *Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile* (MEMCH).[522] O MEMCH originalmente havia surgido no país em 1935, tendo como algumas de suas principais fundadoras as ativistas: Elena Caffarena (advogada), Marta Vergara (escritora), Gabriela Mandujano (pedagoga) e Olga Poblete (professora de História e Geografia). Juntas, elas ajudaram na criação de diversas outras organizações femininas no Chile, promoveram Congressos Nacionais em 1937, 1940 e 1944, além de lançarem um importante periódico intitulado *La Mujer Nueva*[523]. A mobilização do grupo foi fundamental na luta pela ampliação dos direitos femininos ajudando, por exemplo, na conquista do voto para cargos executivos no país, alcançado em 1949. A partir dos anos 1950, o MEMCH praticamente deixou de atuar. Sua refundação ocorreu nos anos 1980, em conjunto à expansão das mobilizações contra-ditatoriais e da ampliação dos debates relativos à situação da mulher na sociedade. Essa nova versão do movimento foi chamada de MEMCH-83 e teve como uma das suas principais mentoras a feminista e pesquisadora Julieta Kirkwood[524]. As produções de Kirkwood, como a obra *Feminismo y participación política en Chile* (1982)[525], foram também marcantes para divulgarem a militância feminista no país.

O historiador Javier Maravall ressaltou, porém, que várias dessas mulheres atuantes contra o regime pinochetista foram levadas presas pelas forças ditatoriais. O comportamento das mesmas era considerado duplamente subversivo – tanto por combater a "ordem política" vigente, como por descumprir o seu "papel social". Contudo, nos centros de detenções, elas não

---

[522] BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lúcia (Orgs.). *50 Anos de Feminismo. Argentina, Brasil e Chile*. São Paulo: Edusp, 2017, p. 342; Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile MEMCH (1935-1953). In: Memória Chilena. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3611.html#presentacion. Acesso em: 15/07/2019.

[523] Segundo informações presentes no portal digital da *Memória Chilena*: "La Mujer Nueva fue el periódico que editó el Movimiento de Emancipación de Mujeres de Chile, MEMCH, entre los años 1935 y 1941. [...] Desde su primer número dio cabida a las aspiraciones relacionadas con la obtención y ampliación de los derechos civiles y políticos, incluidos el sufragio femenino universal, y las demandas sociales que inspiraron a ese primer movimiento feminista chileno". In: *Memória Chilena – Biblioteca Nacional Digital de Chile*. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-701.html. Acesso em: 15/07/2019.

[524] Julieta Kirkwood y los saberes feministas (1937-1985). In: *Memória Chilena – Biblioteca Nacional Digital de Chile*. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3494.html. Acesso em: 15/07/2019.

[525] KIRKWOOD, Julieta. *Feminismo y participación política en Chile*. FLACSO, Santiago de Chile, 1982.

deixaram de elaborar formas de resistência. Em entrevista concedida ao pesquisador, Nelly Andrade Alcaino, presa política durante a ditadura, contou:

> En los baños, que los llamaban pozos negros, había un hueco que comunicaba con el baño de los hombres. Desde allí comenzamos el contacto para saber qué compañeros había y a quiénes habían visto. Quizá la labor de lucha comenzó en el interior de los campos. Yo logré sacar una carta a mi familia en donde yo informaba sobre quiénes estaban y quiénes no para que lo comunicaran al resto de las familias…. cuando alguna compañera salía de Tejas Verdes informaba sobre quiénes estaban y qué compañeros y compañeras no habían vuelto.[526]

Mesmo com os mecanismos de controle nesses centros de aprisionamento percebe-se, então, que mulheres e homens articularam maneiras para se comunicar e enviar mensagens dentro e para fora das prisões. Javier Maravall também destacou outra forma de resistência organizada por mulheres presas nesses espaços, conhecida como "*Carretas Comunes*":

> En la mayoría de los centros de detención oficiales [...] las mujeres pudieron organizar las denominadas *Carretas Comunes*, una red de distribución de los alimentos recibidos desde el exterior para garantizar el abastecimiento intramuros como la alimentación, material sanitario, vestuario, etc. Un *Consejo de Ancianas* electo se encargaba de tomar las decisiones y distribuir los productos velando para que las presas en situación de mayor vulnerabilidad los recibieran, especialmente con aquellas que estaban embarazadas, enfermas o con hijos a su cargo.[527]

Havia, portanto, táticas de ajuda entre as mulheres detidas pelo regime visando auxiliar as que estavam em maior situação de risco e vulnerabilidade, passando a elas mais alimentos, produtos de higiene, vestimentas e outros itens básicos de sobrevivência.

---

[526] MARAVALL, Javier. *Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1990)*. Tese de doutoramento, Universidade Autônoma de Madrid: 2012, p. 118 (Anexo II). Entrevista concedida por Nelly Andrade Alcaino a Javier Maravall, realizada em 20 de maio de 2004, em Santiago do Chile. Andrade Alcalino era militante do Partido Socialista e foi confinada nos centros de tortura *Londres 38* e *Tejas Verdes*, durante a ditadura de Augusto Pinochet.

[527] Ibid, p. 107.

No começo da década de 1980, ainda surgiu um dos principais movimentos liderado por chilenas opositores à ditadura, conhecido como *Mujeres por la Vida*. Segundo Isabel Gross[528] e Rigoberto Reyes[529], em 11 de novembro de 1983, Sebastián Acevedo, um militante comunista e operário chileno, pai de três filhos, caminhou até a *Plaza de Armas*, a principal praça de Santiago. Lá, ele jogou gasolina e ateou fogo em seu próprio corpo. Logo, policiais se aproximaram, tentaram deter a ação, mas Acevedo acabou falecendo por consequência dessas queimaduras. Esse ato foi planejado e executado por Acevedo em um contexto de profundo desespero visto que, alguns dias antes, dois de seus filhos foram presos por integrantes da *Central Nacional de Informaciones* (CNI). Após procurá-los, mas não obter nenhuma informação, e tendo ciência do destino dado a diversos sujeitos vítimas dos aparatos de repressão governamental (torturas, assassinatos etc.), decidiu fazer esse sacrifício para obter atenção sobre o caso. A ação teve grande repercussão em plano nacional e internacional fazendo com que, alguns dias depois, as duas crianças fossem libertadas[530]. Como resposta a esse acontecimento, novos grupos contra o regime pinochetista foram criados. Um desses foi o mencionado *Mujeres por la Vida*, que defendia a necessidade de se combater a violência do Estado e destacava que somente em um regime democrático seria possível, também, o estabelecimento de uma estrutura menos desigual em diversos campos, inclusive em relação às questões de gênero. Essas mulheres se uniram, assim, logo após o "Caso Acevedo" e afirmaram que objetivavam atuar, concomitantemente, contra o governo de Pinochet e a favor da ampliação dos direitos das mulheres, demonstrando seu caráter feminista e anti-ditatorial[531].

---

[528] GROSS, Isabel. *Por la vida: las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena*. Santiago de Chile: Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (CEDOC), 2015, p. 11.
[529] REYES, Rigoberto. *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a Mujeres por la Vida*. Tesis (Maestría en Estudios Latinoamericanos), Universidade Nacional Autônoma do México: 2012, p. 171-172.
[530] Idem.
[531] Idem.

Inicialmente tal coletivo foi formado por militantes como: Graciela Bórquez, Mónica González, Patricia Verdugo, María Olivia Monckeberg e Marcela Otero. Em pouco tempo, porém, muitas outras chilenas também passaram a integrá-lo, como a teórica feminista Julieta Kirkwood, as ativistas por direitos humanos María Antonieta Saa, Fabiola Lettelier, Fanny Pollarolo, a fotógrafa Kena Lorenzini (quem realizou importantes registros de ações do movimento[532]), as artistas visuais Roser Bru e Lotty Rosenfeld, além da própria Diamela Eltit. O coletivo foi composto também por mulheres de diferentes profissões, como advogadas, jornalistas, professoras, donas de casa, estudantes e outras profissionais liberais[533], além de abrigar ativistas de partidos políticos distintos. Fanny Pollarolo, por exemplo, era uma conhecida militante do Partido Comunista (PC), ao passo que Graciela Bórquez era vinculada à Democracia Cristã (DC)[534].

As *Mujeres por la Vida* foram responsáveis pela organização de variadas práticas interventoras em espaços públicos. Elas distribuíram panfletos e manifestos opositores ao regime, escreveram mensagens de denúncia política nos muros, promoveram eventos em que dançavam a *Cueca Sola*, organizaram encontros onde debatiam sobre a situação da mulher no Chile, além de organizarem várias passeatas em que caminhavam exibindo fotografias de desaparecidos políticos. Diamela Eltit foi uma das responsáveis centrais pela escrita dos textos veiculados pelo movimento.[535] Ademais, a artista, em conjunto com Lotty Rosenfeld, trouxe

---

[532] Interessante mencionar que em 2017, Kena Lorenzini, em conjunto com a historiadora feminista Sandra Palestro, organizou uma importante exposição fotográfica no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* (localizado em Santiago), intitulada *Mujeres Chile*, em que imagens sobre a atuação feminina contra o regime pinochetista receberam grande destaque. Atualmente esses registros podem se converter, portanto, em importantes instrumentos de luta por uma memória crítica sobre a história do país, assim como ajudam a refletir sobre o desenvolvimento das organizações feministas chilenas. Para mais informações: https://artishockrevista.com/2017/04/03/muestra-fotografica-recorre-historia-socio-politica-las-mujeres-chile/. Acesso em: 28/07/2019.

[533] REYES, Rigoberto. *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a Mujeres por la Vida*. Tesis (Maestría en Estudios Latinoamericanos), Universidade Nacional Autônoma do México, 2012, p. 173.

[534] GROSS, Isabel. *Por la vida: las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena*. Santiago de Chile: Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (CEDOC), 2015, p. 13.

[535] REYES, Rigoberto. *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a Mujeres por la Vida*, Tesis (Maestría en Estudios Latinoamericanos), Universidade Nacional Autônoma do México, 2012, p. 176.

vários elementos de seus trabalhos desenvolvidos no *Colectivo Acciones de Arte* para o grupo. Um desses foi a incorporação do slogan "*No +*"[536], desenvolvida por ela em ações no CADA, que foi apropriada em outra consigna que criou para o *Mujeres por la Vida*: "*No + porque somos +*".

Figura 28 – Panfleto do grupo *Mujeres por la Vida*

Fonte: REYES, Rigoberto, 2012, p. 177.

Analisando a figura, pode-se inferir que a ideia era ressaltar que as chilenas não aceitariam a ditadura e que fariam frente a ela, sendo mais fortes que o regime imposto. A mensagem, embora breve, ajudava a despertar um sentimento de união e sororidade entre as opositoras ao pinochetismo. Além disso, o modo como o símbolo "+" foi colocado remetia, também, à figura de uma cruz, assinalando as mortes ocorridas nesse período, consequentes da violência estatal. Essa imagem foi mobilizada em outras ações do grupo, como em intervenções em praças e ruas onde posicionavam os seus corpos formando também esse símbolo, em caráter de denúncia[537].

Importante ressaltar que esse uso político do símbolo "+" ficou amplamente conhecido por meio, também, da atuação de Lotty Rosenfeld em seu trabalho *Una milla de cruces sobre*

[536] Sobre "*No +*", ver p. 181-191, no capítulo 02.
[537] Idem.

el pavimento, em que a artista pintou linhas horizontais em diversas faixas tracejadas que dividem as pistas dos automóveis, transformando-as em uma sequência de cruzes. Um dos locais em que Rosenfeld realizou esse trabalho foi em frente ao palácio presidencial *La Moneda*, em 1979, espaço simbólico, bombardeado pelas forças ditatoriais, sendo assim uma ação munida de grande crítica política.

Figura 29 – Lotty Rosenfeld ao executar a intervenção urbana *Una milla de cruces sobre el pavimento*

Fonte: Fundación Artes Visuales Asociados – FAVA.
Disponível em: http://fava.cl/programa-filantropia/coleccion-fava/.

Esse trabalho se tornou uma das marcas da artista e ela continuou o executando em diversas localidades, inclusive após o fim da ditadura. Segundo o *Centro de Extensión del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (CENTEX)*:

> *Una milla de cruces sobre el pavimento*, como acción, ha sido repetida por 40 años en diferentes lugares del mundo, trazando/marcando lugares de poder político o económico: la Casa Blanca, en Washington; el Allied Checkpoint, en Berlin; el Banco de Inglaterra, en The City; el Arco de Triunfo, en París; la Plaza de la Revolución, en La Habana; el Palacio de La Moneda, en Santiago.[538]

[538] CENTEX, Una milla de cruces sobre el pavimento, de Lotty Rosenfeld. Disponível em: http://centex.cl/una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento-de-lotty-rosenfeld/. Acesso em 01/08/2019.

Como mencionamos, Eltit e Rosenfeld trouxeram elementos de seus outros projetos para às ações de *Mujeres por la Vida*, além de também terem incorporado os debates sobre gênero e sexualidade realizados em conjunto com as chilenas do grupo, em trabalhos do CADA. Foi por meio de diversos protestos, passeatas e materiais criados, enquanto integrantes desse coletivo feminista, que as duas artistas também ajudaram na difusão do lema "*Democracia en el país y en la casa*". Essa mensagem estampou cartazes e foi bradado em diversos atos por elas organizados, destacando a necessidade de se compreender as várias formas de desigualdade presentes na sociedade, e ressaltando como o fim da ditadura deveria vir acompanhado, também, de uma crítica sobre os papéis culturalmente atribuídos às mulheres e aos homens, capazes de naturalizar tratamentos diferenciados aos mesmos. Outrossim, criticavam as violências – físicas e simbólicas[539] – sofridas pelas chilenas em âmbito doméstico, demonstrando como as práticas de autoritarismo não estavam limitadas às ações repressivas de agentes do regime pinochetista.[540]

Segundo a pesquisa de Isabel Gross, outro elemento marcante de *Mujeres por la Vida*, diz respeito aos esforços empreendidos para incluir mulheres provenientes das *poblaciones*[541] nos encontros e atos do grupo. Para isso, muitas vezes, as chilenas que possuíam melhores condições financeiras arcavam com custos como de transporte e alimentação para que as *pobladoras* pudessem participar das atividades. Além disso, também realizaram ações de recolhimento e distribuição de produtos básicos para moradoras desses locais marginalizados, que tiveram a sua estrutura ainda mais prejudicada e atacada durante a ditadura[542]. Como se observa, foram diversas as formas de articulação política do coletivo. Em registro de Anselmo

---

[539] Sobre o conceito de "violência simbólica" ver nota 52, na página 32.
[540] PALESTRO, Sandra. *Mujeres en movimiento – 1973-1989*. Santiago: Serie Estudios Sociales, 1991, p. 39-40.
[541] Locais afastados e marginalizados das cidades chilenas, onde vivem, principalmente, famílias de baixa renda. Os *pobladores* são os ocupantes dessas regiões.
[542] GROSS, Isabel. *Por la vida: las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena*. Santiago de Chile: Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (CEDOC), 2015, p. 13-14.

Córdova é possível ver, ainda, outra forma recorrente de protesto que essas mulheres promoveram:

Figura 30 - Protesto organizado pelas *Mujeres por la Vida* (1989)

Fotografia de Anselmo Córdova.
Disponível em: http://www.archivofortinmapocho.cl/imagenes/mujeres-por-la-vida-12/.

Como apresentado na figura 30, nas passeatas convocadas por essas chilenas era também comum a exibição de tais obras que representavam, em tamanho praticamente real, alusões aos mortos e desaparecidos pela ditadura. No caso do ato registrado por Córdova em 1989, essas chilenas relembravam, por exemplo, dos assassinatos de Eduardo Vergara, José Manuel Parada, Rafael Vergara, Santiago Nattino, Manuel Guerrero, Oscar Fuentes, Patricio Manzano e Carlos Godoy. Importante destacar que, embora os atos fossem convocados por mulheres, elas visavam aglutinar o máximo possível de opositores à ditadura, independente de gênero e sexualidade.

A antropóloga Eliana Largo ainda pesquisou outro grupo feminista a surgir no contexto ditatorial chileno: o *Círculo de Estudios de la Condición de la Mujer*[543], que foi fundado em 1979 e contava com o apoio da *Academia de Humanismo Cristiano*, entidade criada pelo cardeal Raúl Silva Henríquez (quem também foi o responsável pela criação de outras ações de de combate à ditadura e amparo às vítimas desse regime, como a *Vicaría de la Solidaridad*[544]). Esse Círculo se constituiu em um espaço de reflexão, promoção de trabalhos acadêmicos, congressos e intervenções culturais, tendo como foco, novamente, a situação das chilenas sob o regime de Pinochet. Largo ressalta que as suas integrantes foram caracterizadas pejorativamente por setores da direita-conservadora, sendo inclusive chamadas de "*pornô-revolucionárias"* no famoso jornal *El Mercurio*, em edição de 08 de dezembro de 1983[545].

Em 1982, o mencionado Círculo convidou Diamela Eltit e Lotty Rosenfeld para integrar um evento organizado pela instituição: as *Jornadas de la Mujer*, a ser realizado no *Centro Cultural Mapocho*, onde promoveriam debates, apresentação de trabalhos político-culturais, seminários etc. A participação das artistas no evento foi por elas relatado na revista *Ruptura* (1982)[546]. Como mencionamos na Introdução, essa produção foi lançada pelo *Colectivo Acciones de Arte* e objetivava se constituir em uma ferramenta a mais usada pelo grupo para divulgar uma leitura crítica sobre a ditadura chilena, além de apresentar as ações de arte que realizavam, bem como trabalhos de intelectuais com os quais estabeleceram suas redes de

---

[543] LARGO, Eliana. 50 anos de feminismo no Chile: texto e contexto. In: BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lúcia (Orgs.). *50 Anos de Feminismo. Argentina, Brasil e Chile*. São Paulo: Edusp, 2017, p. 108-109.
[544] Ver nota anterior, na p. 221.
[545] LARGO, Eliana. 50 anos de feminismo no Chile: texto e contexto. In: BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lúcia (Orgs.). *50 Anos de Feminismo. Argentina, Brasil e Chile*. São Paulo: Edusp, 2017, p. 108. Em relação ao jornal *El Mercurio*, um trabalho que analisa o papel do periódico na desestabilização do governo de Salvador Allende e no auxílio ao golpe e à ditadura de Pinochet é: SANTOS, Emmanuel dos. *Imprensa e poder político no Chile: o governo da Unidade Popular e os jornais El Mercurio e La Nación (1970-1973).* Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Minas Ferais (UFMG), 2018. Em sua pesquisa, Emmanuel dos Santos compara as formas pelas quais as vicissitudes do governo da Unidade Popular foram representadas, divulgadas e debatidas no *El Mercurio* e no jornal *La Nación.*
[546] Colectivo Acciones de Arte, *Ruptura. Documento de arte*. Santiago: Ediciones CADA, vol. 01, nº 01, 1982. Disponível para consulta em: http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/mc0015228.pdf. Acesso em: 02/09/19.

contato. Havia a compreensão, assim, de que os periódicos podem ser instrumentos de intervenção na esfera pública e ferramentas para estreitar laços com outros chilenos. Conforme analisou Beatriz Sarlo, as revistas, de forma geral, são:

> Instituciones dirigidas habitualmente por un colectivo, informan sobre las costumbres intelectuales de un período, sobre las relaciones de fuerza, poder y prestigio en el campo de la cultura [...] [são] una red de comunicación entre la dimensión cultural y la política [...] instrumentos de agitación y propaganda[547].

Devido a ausência de uma agência de financiamento ou alguma forma de "mecenato cultural" que apoiasse os membros do CADA, eles não conseguiram manter um periódico próprio. *Ruptura* contou com um único número e teve seus custos arcados pelos integrantes do coletivo, mas que não possuíram condições para continuar e expandir o projeto. Todavia, mesmo só tendo lançado essa publicação em final de 1982, é possível notar como a revista se propôs a divulgar ações de importantes integrantes da *Avanzada Cultural*[548], como: Juan Downey (artista visual), José Joaquín Brunner (advogado e escritor), Gonzalo Muñoz (escritor), Hernán Parada (artista visual), Soledad Fariña (poeta), Marcela Serrano (romancista), Ernesto Muñoz (crítico cultural), Sergio Spoerer (sociólogo) e Luz Donoso (pintora). Alguns desses mesmos intelectuais haviam, também, contribuído com resenhas, artigos e notas jornalísticas sobre atividades do CADA, demonstrando como havia uma relação de apoio e solidariedade entre eles[549].

Em relação a divulgação da própria atuação de Eltit e Rosenfeld no *Círculo de la Mujer*, há em *Ruptura* um artigo intitulado *Un Filme Subterráneo*[550], no qual elas discorreram sobre a

---

[547] SARLO, Beatriz. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, nº 09-10, p. 15, 1992.
[548] Sobre a *Escena de Avanzada*, também conhecida como *Avanzada Cultural*, ver p. 112-114.
[549] Algumas dessas notas foram apresentadas no Capítulo 02 da dissertação.
[550] ELTIT, Diamela; ROSENFELD; Lotty. Un Filme Subterráneo. In: Colectivo Acciones de Arte, *Ruptura. Documento de arte*. Santiago: Ediciones CADA, vol. 01, nº 01, 1982, p. 10.

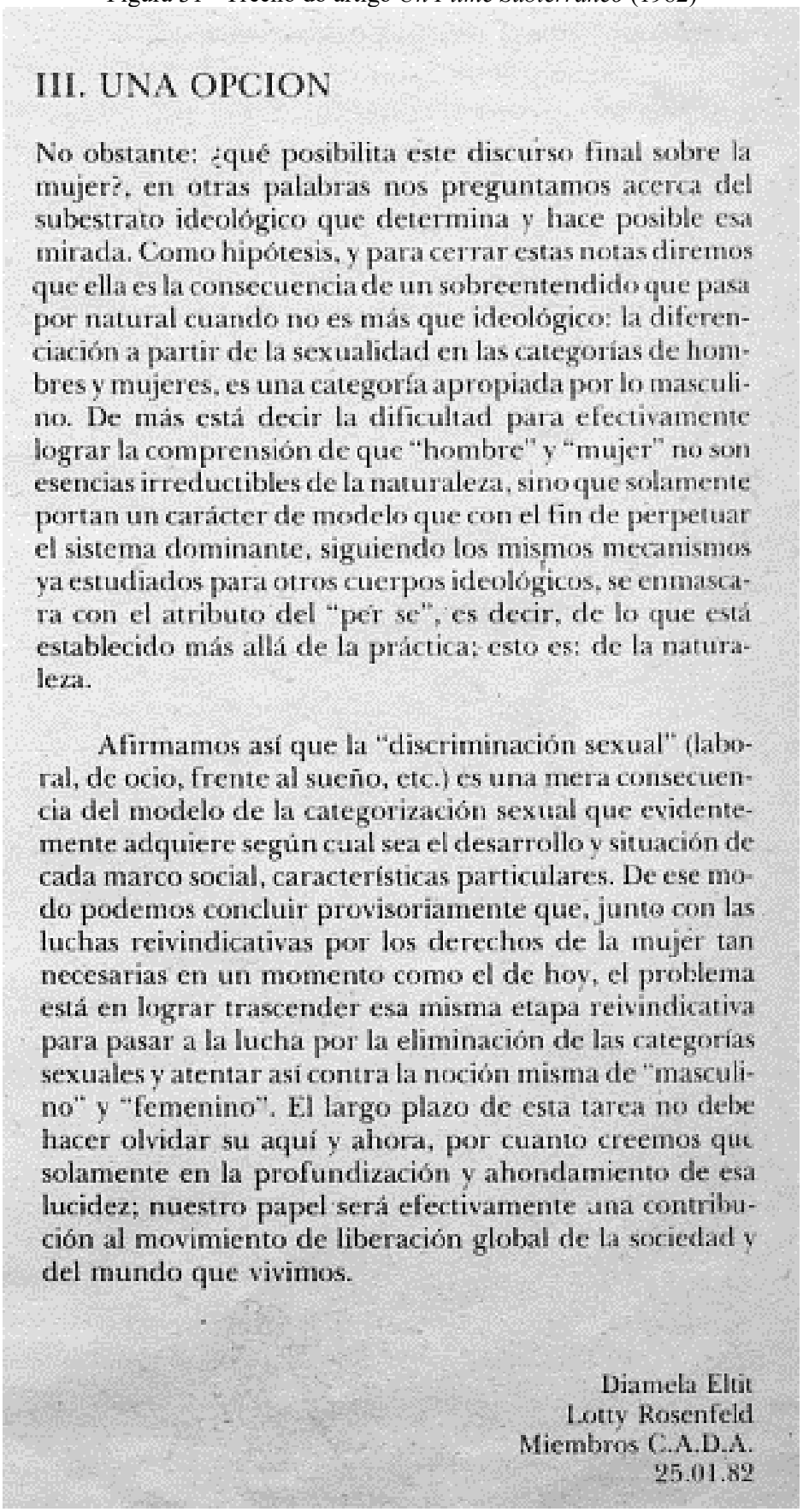
sua intervenção político-cultural. Segundo as artistas, elas se propuseram a debater no encontro sobre um filme elaborado para o público adulto e masculino. A obra, classificada por elas como "pornográfica", apresentava uma visão da mulher como objeto sexual, além de contribuir para um olhar estereotipado sobre as mesmas:

> Por el carácter y contenido der filme llamado pornográfico, éste va a ratificar al espectador masculino en la clasificación sicopatológica de "voyerista" (el que se complace en la mirada incesante de lo sexual). Nosotros como hipótesis a comprobar - a partir de nuestra propia experiencia restringida - diremos que en primera instancia rompemos como público femenino esa categoría al no complacernos en el espectáculo, y ello porque este cine no está pensado para la mujer, resultando ésta objeto de lo sexual, no sujeto, al comparecer allí en una situación en la que la espectadora reconoce solo su esteriotipo (todo lo que ella no es) [...] Entonces, proponemos este filme como el inconsciente de la mirada última sobre la mujer [...][551].

Conforme destacaram, a proposta era subverter a ideia original do vídeo. Isso foi realizado, primeiramente, ao abordarem a obra com um público distinto ao qual ela foi designada. Depois, ao realizarem uma crítica sobre o olhar que a produção sustentava sobre as figuras femininas e reconhecerem nisso "todo lo que ella no es", e sim, um reflexo da visão machista que permeava grande parte da sociedade chilena. Na terceira parte do artigo publicado em *Ruptura*, elas ainda destacaram:

[551] Idem.

Figura 31 - Trecho do artigo *Un Filme Subterráneo* (1982)



III. UNA OPCION

No obstante: ¿qué posibilita este discurso final sobre la mujer?, en otras palabras nos preguntamos acerca del subestrato ideológico que determina y hace posible esa mirada. Como hipótesis, y para cerrar estas notas diremos que ella es la consecuencia de un sobreentendido que pasa por natural cuando no es más que ideológico: la diferenciación a partir de la sexualidad en las categorías de hombres y mujeres, es una categoría apropiada por lo masculino. De más está decir la dificultad para efectivamente lograr la comprensión de que "hombre" y "mujer" no son esencias irreductibles de la naturaleza, sino que solamente portan un carácter de modelo que con el fin de perpetuar el sistema dominante, siguiendo los mismos mecanismos ya estudiados para otros cuerpos ideológicos, se enmascara con el atributo del "per se", es decir, de lo que está establecido más allá de la práctica; esto es: de la naturaleza.

Afirmamos así que la "discriminación sexual" (laboral, de ocio, frente al sueño, etc.) es una mera consecuencia del modelo de la categorización sexual que evidentemente adquiere según cual sea el desarrollo y situación de cada marco social, características particulares. De ese modo podemos concluir provisoriamente que, junto con las luchas reivindicativas por los derechos de la mujer tan necesarias en un momento como el de hoy, el problema está en lograr trascender esa misma etapa reivindicativa para pasar a la lucha por la eliminación de las categorías sexuales y atentar así contra la noción misma de "masculino" y "femenino". El largo plazo de esta tarea no debe hacer olvidar su aquí y ahora, por cuanto creemos que solamente en la profundización y ahondamiento de esa lucidez; nuestro papel será efectivamente una contribución al movimiento de liberación global de la sociedad y del mundo que vivimos.

Diamela Eltit
Lotty Rosenfeld
Miembros C.A.D.A.
25.01.82

Fonte: Colectivo Acciones de Arte, *Ruptura*. Santiago: Ediciones CADA, vol. 01, nº 01, 1982, p. 10.

Analisando o texto publicado fica evidente como as artistas objetivavam demonstrar que as visões sobre masculinidade e feminilidade são construídas historicamente e sustentadas através de símbolos, práticas culturais, ideologias, disputas e representações. Portanto, essas visões não são dados naturais, embora muitas vezes tenham sido apresentadas como tal[552]. A sustentação desse olhar sobre os gêneros e a sexualidade, promovida também por produções fílmicas como a debatida pelas artistas, contribuem para legitimar práticas discriminatórias, vexatórias e violentas sobre as mulheres. Nesse sentido, Eltit e Rosenfeld propuseram o combate sobre essas visões e defenderam "la lucha por la eliminación de las categorías sexuales y atentar así contra la noción misma de 'masculino' y 'femenino'"[553], compreendendo o rompimento com essas categorizações como essencial para ser possível almejar um movimento de libertação social e democrático mais amplo. Como também analisou a cientista política Julieta Kirkwood, "la reflexión feminista surge desde la reflexión sobre la democracia [...] y desde una re-valorización y rescate de sus contenidos"[554].

Nesse contexto, Diamela Eltit também participou de outra importante iniciativa feminista. Ela foi uma das idealizadoras e organizadoras do *I Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamerica*, ocorrido em Santiago, em 1987, em conjunto com outras artistas, sendo muitas destas pertencentes à *Escena de Avanzada*. A escritora Eugenia Brito e a crítica de arte Nelly Richard avaliaram esse Congresso como o evento literário mais importante ocorrido sob a ditadura chilena, devido a sua ampla convocatória pública e a sua capacidade de suscitar um espaço inédito de perguntas e debates, em torno dos temas *mulher*, *escrita* e *poder*[555]. Richard também ressaltou que:

---

[552] Inclusive pelo próprio discurso oficial do regime pinochetista, como analisamos no capítulo 01.
[553] ELTIT, Diamela; ROSENFELD; Lotty. Un Filme Subterráneo. In: Colectivo Acciones de Arte, *Ruptura. Documento de arte*. Santiago: Ediciones CADA, vol. 01, nº 01, 1982, p. 10.
[554] KIRKWOOD, Julieta. *Ser politica en Chile – las feministas y los partidos.* Santiago de Chile: FLACSO, 1986, p. 197.
[555] RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas – arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 127 e p. 139.

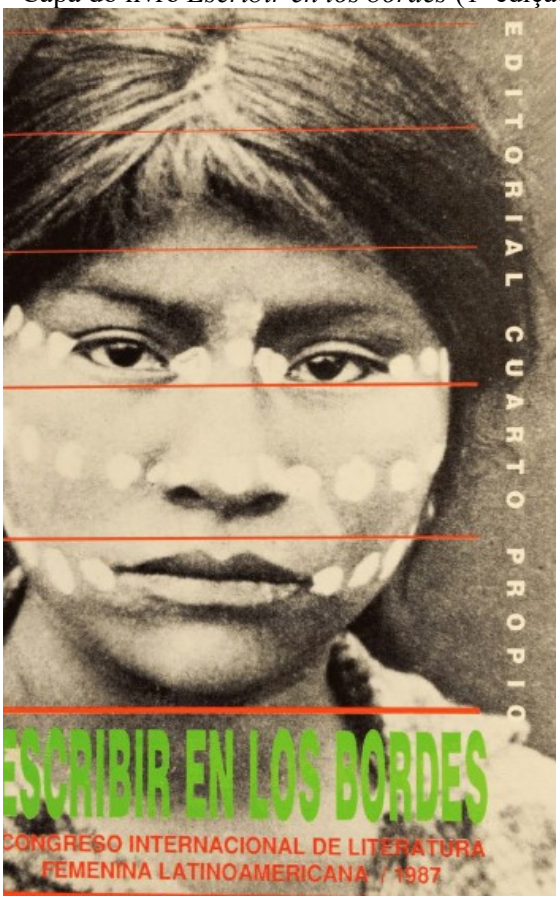
> A crítica da avanzada conjugou uma complexa reflexão sobre marginalidades e subalternidades, sobre os jogos de posições e operações territoriais montados em torno do poder (hierarquias, subordinações, limites, segregações, fronteiras, disseminações etc.) que tomou várias direções. Uma delas foi a que indicou o primeiro "Congresso Internacional de Literatura Feminina Latino-Americana", realizado por mulheres em agosto de 1987, ao trabalhar a dupla figura do feminino e do latino-americano em uma estética da periferia (outridade, alteridade) que evocava a quebra da unicidade do sujeito como matriz de representação universal; a dispersão dos sentidos como resistência ao controle dominante de uma interpretação monológica da cultura e a heterogeneidade dos corpos e das vozes como não sujeição ao cânone da autoridade fundante da origem ao centro.[556]

Como apontado pela pesquisadora, esse congresso objetivava, em consonância com os debates levantados pela *Avanzada*, promover reflexões sobre formas diferenciadas de poder, em diversos âmbitos, como econômico, político, social, mas dando ênfase especial a duas questões: as diferenciações de tratamento, direitos e oportunidades entre homens e mulheres (mais especificamente no campo político-cultural/literário); e também sobre as diferenciações de poder e influência existentes entre regiões consideradas como "periféricas" e "marginais", como a própria América Latina (constantemente associada, de forma depreciativa, a um "Terceiro Mundo", visto como pouco desenvolvida), em relação à outras localidades, como os países europeus ou os Estados Unidos. Assim, entendiam a luta pela democracia como algo mais complexo do que a simples mudança de gestão do país, abarcando também o combate sobre outras formas de desigualdades existentes. Como resultado dos trabalhos exibidos no Congresso foi lançado o livro *Escribir en los bordes*[557], organizado por Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Raquel Olea, Eliana Ortega, Nelly Richard e a própria Diamela Eltit:

---

[556] Ibid, p. 35.
[557] BERENGUER, Carmen (Org; Et al.). *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Proprio, 1987.

Figura 32 – Capa do livro *Escribir en los bordes* (1ª edição, 1987)[558]



Fonte: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-77676.html. Reprodução.

Ao analisar a capa da publicação é evidente como esta possuí um forte simbolismo. A imagem central que a ilustra faz referência a, pelo menos, três identidades: a da condição feminina, indígena e latino-americana[559]. Por meio dessa figura já remeteram, portanto, à proposta do congresso de escutar, divulgar e valorizar culturas, textos, vozes e imagens provenientes de setores tradicionalmente marginalizados. No texto de Eltit que compõe o livro ela explicita, com detalhes, esse objetivo:

> Inaugurar este espacio, espacio de escritura de mujeres latinoamericanas, implica, desde ya, instalar la opción y la pregunta, sobre un grupo sexuado y reconocido en una diferencia activa. Diferencia enclavada sobre un orden periférico y marginal. Periférico, en cuanto al territorio en un transcurso, y, marginal, por el lugar que ocupa este grupo sexuado en el territorio literario a

[558] O livro contou com duas edições. A primeira, já mencionada, de 1987, e uma segunda publicada em 1990.
[559] Infelizmente não localizamos mais dados sobre a identidade da moça que estampa a capa do livro.

> examinar. [...] De esta manera, interrogar a estos textos es, por extensión, interrogar a la historia de una cultura, de una cultura latinoamericana. Nuestra historia, trazada sobre una derrota territorial al mundo indígena, ha empujado a esos ancestros fuera del relato, instalando, en cambio, la voz duplicada de la conquista, en el férreo tramado de la historia. [...] Esta pugna territorial no ha cesado, más aún, se ha multiplicado, camuflado en las instituciones regidas por el poder político, por la suma de poderes políticos en desacuerdo. [...] Este poder exacerbado, ha ejercido sobre el país, todas sus funciones negativas, ensañándose en los cuerpos marginales, arrastrados hasta la improductividad, para evitar así el enfrentamiento. Cuerpos agredidos hasta su desaparición, cuerpos exilados del país natal. Desde este concepto convocamos, por primera vez en nuestro país, a una Conferencia en torno a la literatura producida por mujeres latinoamericanas y esto configura un gesto político, pero un gesto político complejo dirigido a la historia como poder, a la historia de la literatura, en cuyo amplio y sostenido relato, se ha trazado una fina pero estricta división espacial, limitante para el cuerpo textual femenino[560].

Como a artista escreveu, a inauguração do Congresso foi marcada, primeiramente, pela consciência do pertencimento dessas mulheres a um espaço social marginalizado, sendo historicamente expostas a formas variadas de discriminação e violência, desde a época da conquista dos territórios latino-americanos pelos europeus, até o contexto em que se encontravam: a ditadura pinochetista, no caso das chilenas (mas lembremos que, nesse mesmo período, outros países da América Latina também estavam submetidos a regimes autoritários ou haviam passado recentemente por tal situação). Existia, ainda, a necessidade de se refletir sobre situações específicas de repressão vivenciadas mulheres que se propunham a escrever e publicar os seus livros em um campo tradicionalmente dominado pelas figuras masculinas e, ainda, expostas a um regime que constantemente reprimia àquelas que se colocavam em oposição à "ordem política vigente" e também aos papéis sociais que lhe eram atribuídos. Por essas razões, os debates suscitados pelo Congresso adquiriram, como Eltit frisou, um amplo caráter de denúncia política.

---

[560] ELTIT, Diamela. Las artistas del congreso. In: BERENGUER, Carmen (Org; Et al.). *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Proprio, 2ª edição, 1990, p. 17-19. Infelizmente não localizamos a versão completa da primeira edição, lançada 1987, por isso analisamos o texto de Eltit conforme publicado em 1990, na edição seguinte.

Importante ressaltar que esse evento reuniu artistas e intelectuais de diversas localidades, de dentro e fora do Chile. Houve participantes provenientes do Peru, Argentina, Brasil, Colômbia, Venezuela, Estados Unidos, Bolívia, Uruguai, França e Alemanha. Inclusive, as organizadoras do evento agradeceram no livro a alguns serviços culturais de Embaixadas que auxiliaram na vinda de tais pessoas, como a Embaixada argentina, que proporcionou a presença de Beatriz Sarlo e Josefina Ludmer, e a Embaixada da França que organizou a participação de Ida Vitale. Em relação à ida de brasileiras ao congresso, pode-se indicar a presença das críticas literárias Maria Lúcia Barros Camargo e Laura Janina Hosiasson. Algumas pesquisadoras e pesquisadores chilenos que compuseram o evento, foram: Manuel Alcides Jofré, Lucía Guerra, Juan Armando Epple, Sonia Montecino, Silvia Delfino, Marta Contreras, Patricia Rubio, Rodrigo Cánovas, Carmen Rabell, Eugenia Brito, Josefina Muñoz, Jaime Lizama López, Soledad Bianchi, Eliana Ortega, Raquel Olea e Jaime Giordano. Como se nota, embora tenha sido um Congresso organizado por mulheres, alguns homens também o integraram, apresentaram comunicações e participaram dos debates. O evento auxiliou, por conseguinte, no fomento de trocas político-culturais e no estabelecimento de redes intelectuais[561].

Além da realização de seminários, círculo de debates e lançamento de artigos, o Congresso também organizou outras atividades. Em 17 de agosto de 1987, por exemplo, Carmen Berenguer, Diamela Eltit, Eliana Ortega, Nelly Richard, Ida Vitale e Lucía Guerra promoveram a apresentação de performances relativas ao tema dos direitos das mulheres. No dia seguinte já foram apresentados recitais poéticos contando com a participação de escritores como: Cecilia Casanova (Chile), Cecilia Bustamante (Peru), Rosa Betty Muñoz (Chile), María Negroni (Argentina), Heddy Navarro (Chile), Soledad Fariña (Chile) e Diana Bellessi

[561] As publicações, agradecimentos e referências a todos esses integrantes do Congresso podem ser encontrados no livro: BERENGUER, Carmen (Org; Et al.). *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Proprio, 2ª edição, 1990.

(Argentina). Ademais, ainda organizaram o lançamento de livros que debatiam principalmente sobre temáticas feminista[562]. Carmen Berenguer afirmou que as mulheres do Congresso objetivavam, por meio desses trabalhos, alterar "una escena más global, habituada a un procesamiento de los roles instituidos y asignados por la sociedad patriarcal"[563] e, assim como Diamela Eltit, ressaltou:

> En el contexto del Chile de hoy, la emergência de este Congreso tiene un significado político en sí, porque aún hoy, el derecho a reunión y a expresión sigue vigilado y administrado desde el control dictatorial en el país. Estar aquí reunidas, significa romper el aislamiento y el ostracismo en que ha vivido la cultura chilena estos catorce años. Es más que probable que gran parte de la producción Latinoamericana hoy vigente y escrita por mujeres, sea escasamente conocida por nuestras escritoras. Sin duda el Congreso contribuirá a difundirnos la vasta y vigorosa producción de los países vecinos. Al mismo tiempo, la producción literaria chilena podrá ingresar a la escena permitiendo un diálogo inaugural y único (al menos en la historia de las letras chilenas), sobre el cuerpo escritura1 Latinoarnericano.[564]

Como afirmado pela escritora, o próprio ato de promoverem uma ampla reunião em um contexto onde esses encontros eram vistos como "suspeitos" pelo regime ditatorial, representava uma forma de luta política. Outrossim, o Congresso visou contribuir para que produções desenvolvidas por escritoras feministas latino-americanas, muitas vezes negligenciadas, fossem analisadas, valorizadas e divulgadas. O título do livro que reuniu artigos de integrantes do evento – *Escribir en los bordes* – também corroborava com essa visão, ao demonstrar que era composto de escritas provenientes das margens sociais, culturais, políticas e de gênero.

O *Congresso Internacional de Literatura Femenina Latino-Americana* pode ser entendido, portanto, como outra ação político-cultural promovida por chilenas no contexto

---

[562] Idem.
[563] Ibid, p. 14-15. É interessante mencionar que a expressão "patriarcalismo" (e o debate sobre esse sistema), aparece com frequência em diversos textos lançados na obra "*Escribir en los bordes*" (1987).
[564] Ibid, p. 16.

ditatorial. Conforme apresentamos, foram várias e importantes as estratégias empreendidas por essas mulheres durante esse regime e Diamela Eltit fez parte de diversas dessas mobilizações. A seguir analisaremos de modo mais detido o engajamento da artista por meio da escrita e publicação de obras literárias.

3.2. Textualidades críticas e compromisso político de Diamela Eltit

Segundo John Pocock, a linguagem é referencial e alude a várias questões, fatos e princípios:

> Ela alude a elementos de uma experiência da qual ela provém e com os quais ela torna possível lidar, e de uma linguagem corrente no discurso público de uma sociedade institucional e política; pode-se esperar que ela aluda a instituições, autoridades, valores simbólicos e acontecimentos registrados que ela apresenta como parte da política dessa sociedade e dos quais deriva muito do seu próprio caráter.[565]

O discurso literário elaborado por Diamela Eltit pode ser interpretado a partir de tais premissas fornecidas pelo historiador visto que foram utilizadas, diversas vezes, como formas de aludir a instituições, regimes políticos, debates sociais, fatos históricos etc. Por meio de suas produções a artista se propôs, assim, a expor as suas reflexões e críticas sobre o contexto chileno, de acordo com os valores, ideias e visões de mundo nas quais se amparava. O discurso literário é, por essa perspectiva, compreendido como um instrumento de ação e intervenção na esfera pública.

Em relação ao mencionado *caráter* da linguagem citado por Pocock, pode-se inferir que este se localiza, no caso de Eltit, atrelado diretamente ao seu engajamento político-cultural. Todavia, devido ao contexto repressor no qual se encontrava, ao lançar as suas primeiras obras

[565] POCOCK, J.G.A. *Linguagens do ideário político*. São Paulo: Edusp, 2003, p. 36.

literárias, a própria estrutura textual sofreu impacto. Diversos termos e expressões associadas com a cultura das esquerdas precisaram ser evitadas, assim como muitas figuras de linguagem foram mobilizadas ao traçar as suas críticas à ditadura, visando não se tornar alvo direto das práticas de perseguição e censura desse regime. Conforme a escritora destacou, em entrevista a Claudia Posadas:

> [...] la situación impuesta por la dictadura chilena obligó a aquellos que teníamos uma posición democrática y aún más, de izquierda, a una cuidadosa utilización del lenguaje. Como ciudadana habitante de esos años extraordinariamente difíciles pude presenciar cómo la instalación de la dictadura implicaba el radical retiro de una parte del lenguaje que aludía a los pasados léxicos políticos. Por otra parte, tanto la oralidad como la escritura se volvieron terrenos resbaladizos que fueron intervenidos por la autocensura [...] Allí pude dimensionar el lenguaje como algo estratégico y crucial. Lo importante empezó a radicar más que en "lo dicho", en lo "no dicho", o bien en las zonas fluctuantes y ambiguas que permitían la censura y la autocensura. Una parte del poder pasó por el lenguaje […] Sin embargo quiero señalar que la experiencia de ser una mujer con estudios en letras me puso frente a una realidad ineludible: que **el lenguaje no es inocente, es poroso, múltiple y constituye, en último término, una de las políticas mas decisivas en términos de sobrevivencia y de extermínio**[566].

A análise de Eltit demonstrou como a linguagem está permeada por disputas de poder, não se constituindo como algo "neutro", mas munida de intenções e subjetividades. Dessa forma, pode ser empregada como ferramenta de luta e embate político. Os trabalhos de Edward Said ainda nos lembram que cabe ao intelectual articular uma mensagem, um ponto de vista, uma linguagem, uma atitude, responsáveis por defender que:

> [...] todos os seres humanos têm direito de contar com padrões de comportamento decentes quanto à liberdade e à justiça da parte dos poderes ou nações do mundo, e que as violações deliberadas ou inadvertidas desses padrões têm de ser corajosamente denunciadas e combatidas.[567]

---

[566] ELTIT, Diamela. Un territorio de zozobra. Entrevista concedita por Diamela Eltit para Claudia Posadas. *Espéculo*, nº 25, noviembre 2003 – febrero, 2004 Año IX. Grifo nosso. Disponível em: https://webs.ucm.es/info/especulo/numero25/eltit.html. Acesso em: 08/09/2019.

[567] SAID, Edward. *Representações do intelectual. As Conferências Reiht de 1993*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 26.

Diante de uma conjuntura em que valores como liberdade e justiça esttão sendo atacados, o intelectual não deve, portanto, recuar, mas articular estratégias de protesto. As publicações de Eltit durante o regime pinochetista tiveram esse propósito e, como a própria autora afirmou: "Cuando se vive en un entorno que se derrumba, construir un libro puede ser quizás uno de los escasos gestos de sobrevivência"[568].

Segundo Nelly Richard[569], o tipo de produção literária desenvolvida pela artista se localizava dentro da chamada "*Generación de los 80*" ou "*Generación Post-golpe*", integrada por escritores nascidos aproximadamente entre os anos 1948-1957, cujos trabalhos começavam a surgir na década de 1980, desenvolvidos sob o regime ditatorial e em crítica ao mesmo. A pesquisadora destaca, por exemplo, os trabalhos de Jaime Collyer, Pía Barros, Ana María del Río, Ramón Díaz Eterovic, Antonio Ostornol, além da própria Eltit, como representantes dessa geração[570]. Analisaremos agora duas dessas produções – *Lumpérica* (1983) e *Por la patria* (1986) – de Diamela Eltit, percebendo o modo como dialogaram com o contexto sócio-político no qual foram produzidas e lançadas, mas faremos também, inicialmente, algumas considerações sobre a editora que publicou essas obras.

3.2.1. *Las Ediciones del Ornitorrinco* e a revista *APSI*: um projeto editorial de resistência político-cultural

Os livros *Lumpérica* (1983) e *Por la patria* (1986) de Diamela Eltit, consistiram em importantes obras literárias capazes de refletir criticamente sobre o contexto chileno, atuando como mecanismos de denúncia e resistência política. Contudo, antes de adentrarmos nessas

---

[568] ELTIT, Diamela. Errante, Errática. In: LÉRTORA, Juan Carlos (Org.). *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993, p. 19.
[569] RICHARD, Nelly, *apud.*, GARCÍA CORALES, Guillermo. La desconstrucción del poder en Lumpérica. In: LÉRTORA, Juan Carlos (Org.). *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993, p. 123.
[570] Idem. Sobre o conceito de "geração" ver p. 113.

produções é importante analisarmos, mesmo que brevemente, aspectos sobre a editora pela qual ambos os livros foram publicados – a *Las Ediciones del Ornitorrinco*. Essa editora tinha como foco central o lançamento de obras (sejam literárias, filosóficas, históricas, de estudos sociais etc) com viés político principalmente de esquerda e que debatessem sobre a história e a cultura do Chile e de outros países latino-americanos. Sua atuação ocorreu na década de 1980 e alguns dos principais livros que a editora lançou, nesse contexto, foram: *La fuerza de la democrática de la idea socialista* (Jorge Arrate); *Macias, ensayo general sobre el poder y la gloria* (Sergio Marras); *Cancha rayada* (Antonio Gil); *América Latina, los desafíos del tiempo fecundo* (Sergio Spoerer); *Las relaciones exteriores del Gobierno Chileno* (Heraldo Muñoz); *Silendra* (Elizabeth Subercaseaux); além dos dois citados livros de Diamela Eltit [571].

A *Las Ediciones del Ornitorrinco* era ainda pertencente a uma das principais revistas de oposição ao regime pinochetista, a *Agencia de Prensa de Servicios Internacionales*, mais conhecida pela sigla *APSI*, cujo funcionamento ocorreu, de modo intermitente, entre 1976 a 1995, visto que sofreu com intervenções e censuras por parte do regime ditatorial, e encerrou os seus trabalhos cinco anos após a transição à democracia, em 1990[572]. Embora o nome do periódico o apresentasse como responsável pela divulgação de notícias internacionais,

[571] BASCUÑÁN, Belén. *Editores y editoriales en dictadura*. Santiago: Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (CEDOC), 2012.

[572] Segundo informações presentes no portal digital da Memória Chilena: "Cristián Precht, encargado de la *Vicaría de la Solidaridad*, consiguió 7 mil dólares en Bélgica para echar andar el proyecto [de *APSI*]. La distribución funcionaba a través de suscriptores los cuales llegaron a 500 en los primeros 70 números. [...] en septiembre [de 1981, *APSI*] sufre su primer cierre forzado, con la orden de que ningún artículo nacional más podía ser publicado, bajo amenaza de expulsión del país de su director. [...] En mayo de 1982 la revista volverá a las calles con nuevo director, Marcelo Contreras, pero será nuevamente clausurada en junio de 1983. El gran tema tratado en estos años fue la crisis económica, burlando la censura previa *APSI* intenta reflejar el tenso clima dando énfasis al 'lado internacional' de las noticias". In: *APSI*, Periodismo de oposición. *Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile.* Disponível em: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96757.html. Acesso em: 25/10/2019. Após conseguir retomar a publicação, a revista ainda sofreu outras intervenções: "Corría 1987 con la revista convertida en semanario, cuando el fiscal militar detuvo a los editores Marcelo Contreras y Sergio Marras y requisó los ejemplares del N° 214 de APSI Humor titulado '*Las mil caras de Pinochet (mi diario secreto)*', bajo la acusación de asesinato de imagen según lo establecido por *Ley de Abusos de Publicidad*. Una vez recuperada la democracia los editores plantean un 'nuevo APSI' acorde a los tiempos, su slogan fue 'Lo que viene'. La revista se vuelve menos confrontacional y se abre a nuevas temáticas, cerrando sus prensas en septiembre de 1995". In: Idem. Infelizmente as informações sobre a editora criada pela *APSI – Las Ediciones de Ornitorrinco* – são bastante escassas e não conseguimos, até o momento, dados exatos sobre possíveis censuras ou interferências do regime ditatorial em seu funcionamento.

especialmente a partir de 1979 as publicações de *APSI* centraram-se, de modo mais direto e explícito, sobre a situação política chilena:

> La autorización previa para la creación de nuevos medios fue entregada debido al carácter "internacional" de sus contenidos. [...] El año 1979 marca el difícil tránsito desde los contenidos internacionales a temas nacionales como la situación de los exiliados, derechos humanos, libertad de expresión, cuestionamientos al modelo económico y la futura constitución de 1980 [...] En 1981 APSI llega a los quioscos poniendo énfasis en la necesidad de apertura política y en los plazos para alcanzarla [...] Los números más destacados serán los dedicados a la situación de los derechos humanos en 1984 (N° 136 y 137)[573].

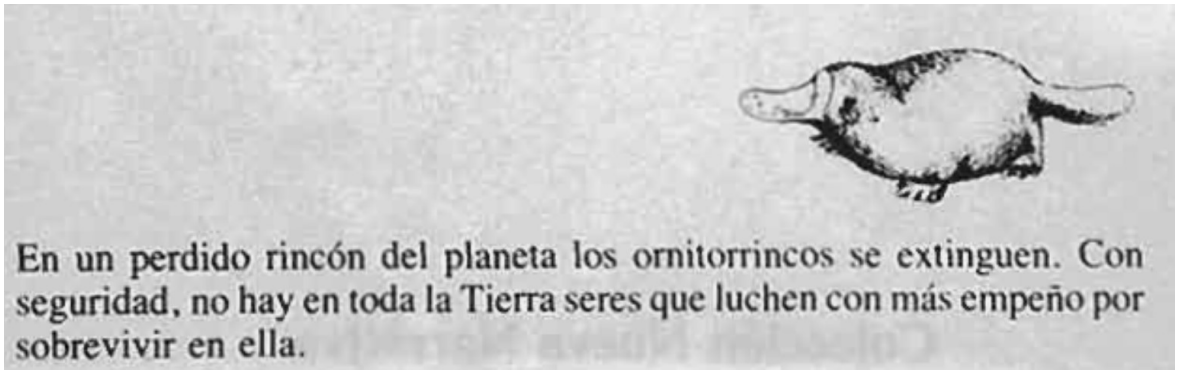
Assim, a revista auxiliou na divulgação de inúmeras denúncias sobre a ditadura e trouxe importantes reflexões relativas aos direitos humanos. Objetivando ampliar esse papel de difusor de ideias, análises e histórias sobre o país, *APSI* foi a responsável, como mencionamos, pela criação e coordenação de *Las Ediciones del Ornitorrinco*, cujo período central de funcionamento ocorreu entre 1983 a 1986. O nome da editora possuía um estratégico caráter simbólico, remetendo a um mamífero que existe na Austrália, escolhido por se tratar de uma espécie ameaçada de extinção, que luta por sua sobrevivência[574]. Dessa forma, metaforicamente, referenciava o próprio engajamento de chilenos contra a violência da ditadura e às inúmeras mortes e perdas decorrentes desse regime, bem como o papel desempenhado por outros latino-americanos que também viviam sob a égide de governos autoritários naquele período, e se manifestavam em oposição a esses sistemas.

Nos livros lançados pela editora constava, geralmente nas páginas iniciais em que apresentavam os dados catalográficos, a inserção do seguinte texto e imagem[575]:

Figura 33 – Trecho e desenho presentes nos livros de *Las Ediciones del Ornitorrinco*

---

[573] APSI, Periodismo de oposición. *Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile.* Disponível em: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96757.html. Acesso em: 25/10/2019.
[574] DEL POZO ARTIGAS, José. *Allende: cómo su historia ha sido relatada. Un ensayo de historiografía ampliada.* Santiago: LOM Ediciones, 2017. Edição virtual, sem paginação numerada.
[575] No caso, essa imagem foi retirada da obra *Lumpérica* (1983), mas também constava em outros livros da editora.



Fonte: ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983, p. 3.

A insistência na referência a esses animais reforçava, figurativamente, como *Las Ediciones del Ornitorrinco* possuía um projeto editorial que visava valorizar, preservar e difundir produções que, de alguma forma, poderiam servir como instrumentos de intervenção na esfera pública, atuando em prol da defesa da transição para regimes democráticos e inclusivos. Ademais, demonstrava a própria luta pela existência e manutenção de projetos político-culturais em um contexto em que a arte era submetida a diversas formas de censura e ataques pela ditadura. Essas breves considerações nos ajudam a entender as razões pelas quais as obras de Diamela Eltit, que agora debateremos, foram bem acolhidas e lançadas por essa editora.

3.2.2 *Lumpérica* (1983): repressão, controle dos corpos e luta política

Diamela Eltit começou a escrever *Lumpérica*[576] em 1976, levando aproximadamente sete anos para a conclusão do livro e a sua publicação em 1983. A obra foi desenvolvida, portanto, integralmente durante a ditadura militar chilena, sendo diretamente influenciada pelos desafios que esse contexto impunha aos escritores. Sobre o período de elaboração do livro, ela contou:

[576] ELTIT, Diamela. *Lumpérica*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1983.

> Fue un proceso muy complicado, cruzado por un cúmulo de incertidumbres frente a la cantidad de libertades que me estaba tomando. [...] Muchos de los que habitamos allá empezamos a pensar en el problema de lenguaje porque había una coerción muy fuerte sobre la comunicación en Chile. Con quién hablabas, qué hablabas, qué no decías, leer entre líneas. Porque además el lenguaje no es inocente, está muy cargado y se pueden hacer muchas cosas con una palabra, se puede decir no, diciendo sí; se puede decir socorro, diciendo quiero té. Otra situación no me habría posibilitado una reflexión tan profunda sobre lo que es el lenguaje como esos años que yo viví. Es algo muy paradójico.[577]

Como a escritora ressaltou, a experiência de viver e escrever sob um regime autoritário, marcado por práticas de censura e violência, a levou a traçar reflexões profundas sobre os recursos linguísticos que empregaria em seus trabalhos. Como resultado, o livro *Lumpérica* é permeado de figuras de linguagens, além de misturar diversos gêneros textuais. A obra é constituída por dez capítulos em que une romance, poesia, fotografia e registros de performances, rompendo com uma estrutura textual linear e levando, assim, o leitor a buscar decifrar essa "arquitetura" única da sua produção e as diversas metáforas que a constituem. Por conseguinte, à primeira vista, *Lumpérica* pode causar estranheza, sendo entendida como um trabalho hermético. Todavia, a medida que se identifica as conexões entre os vários tipos textuais que compõe o livro, este se mostra como um registro extremamente ousado e rico.

A presença de tais recursos discursivos e o distanciamento de uma narrativa mais tradicional podem ser compreendidos, também, como estratégias utilizadas por Eltit para evitar a perseguição político-cultural[578]. Nesse período, ainda vigorava, como analisamos no capítulo 01[579], a *División de Comunicación Social* (DINACOS), que instituiu um processo de censura

[577] ELTIT, Diamela, *apud*., Burgos, Fernando y M. J. Fenwick. L. Iluminada en sus ficciones: Conversación con Diamela Eltit. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, nº 40-41, 1994-1995, p. 337 e p. 343.
[578] Evidentemente, o contexto ditatorial não é a única razão pela qual Eltit desenvolveu uma produção inovadora, em diversos termos, inclusive estéticos. A autora, mesmo após o fim do regime militar, continuou se interessando pelo experimentalismo artístico. Apenas ressaltamos, porém, que os desafios por ela enfrentados durante a ditadura chilena foram uma das razões que a levou a buscar formas novas e metafóricas de apresentar as suas histórias e visões de mundo.
[579] Ver p. 99-100.

prévia aos impressos, solicitando aos escritores que desejavam lançar os seus trabalhos no país a enviarem uma cópia antecipada do texto à *Oficina de Censura de Prensa*, para serem avaliados e poderem adquirir o selo de aprovação governamental[580]. Dessa forma, as diversas análises desenvolvidas pela autora foram taticamente apresentadas por meio de analogias e simbolismos, evitando o uso de expressões que pudessem ser diretamente associadas às linguagens utilizadas pelas esquerdas. Isso a ajudou a conseguir a autorização da Oficina, mas também a obrigou a lidar com a auto-censura, a auto-regulação no desenvolvimento de seus trabalhos. Como ela destacou:

> En el momento en que publiqué *Lumpérica* había una oficina de censura, una oficina concreta. Y los libros debían pasar por esa ofician para obtener su permiso de publicación porque si no, ninguna librería los iba a recebir. [...] Y como yo publiqué en una editora formal, pues evidentemente mi libro iba a pasar por la oficina. **En ese sentido yo escribí con un censor al lado, en el sentido más simbólico del término**, porque yo sabía exactamente que mi libro iba a dar a esa oficina[581].

A autora afirmou, porém, que: "en mi caso particular, con la escritura descentrada que yo tenía, pues pasó la censura, yo pienso que también era una lectura burocrática: estaban viendo cuestiones muy visibles, referenciales y verosímiles"[582]. Dessa forma, como destacamos, a própria estrutura textual por ela empregada ajudou na aquisição da aprovação por parte do regime vigente para lançar a obra.

Adentrando de modo mais direto na trama construída, pode-se afirmar que, por meio de *Lumpérica*, Eltit foi capaz de destacar espaços e sujeitos marginalizados da sociedade chilena,

---

[580] DONOSO FRITZ, Karen. Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988. *Dossier Chile contemporáneo*, nº. 29, agosto, 2012, p. 17.
[581] ELTIT, Diamela, *apud*., LAZZARA, Michael. *Los años de silencio: conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002, p. 120.
[582] ELTIT, Diamela, *apud*., SOLORZA, Paola. Entrevista a Diamela Eltit: una literatura no consensual. Cuerpo, lugares, border y resistencia. *Anclajes XX*, Universidad Nacional de La Pampa, vol. 20, nº 01, janeiro-abril de 2016, p. 81.

tornando-os os protagonistas da história. Como se nota, o próprio título da obra já aponta esta característica, ao poder ser interpretado como a união das palavras "*Lumpen*"[583] e "América", referindo-se, assim, tanto à população que se encontrava em uma situação de miséria extrema, quanto à uma região que, historicamente, foi submetida a diversas formas de exploração e que vivenciava a ascensão e vigência de regimes ditatoriais. O neologismo final é ainda uma palavra feminina, indicativo de outra marca do livro: a denúncia sobre a condição da mulher em meio a um contexto repressor e patriarcal.

A cena que inicia o romance conduz o leitor a uma praça onde a personagem principal, chamada de L. Iluminada, é batizada. O nome da protagonista foi dado pelo Luminoso, personagem apresentado como um grande letreiro localizado no alto de um edifício, cujo brilho irradiava em toda a praça. O batismo foi acompanhado pelos Pálidos, sujeitos descritos como esfarrapados e malcheirosos, vistos como meras mercadorias de valor incerto. Ao analisar esse cenário é possível identificar na imagem personificada do letreiro - o Luminoso - uma analogia à figura e ao poder do próprio ditador ou das forças ditatoriais, que procuravam vigiar a população, controlar o que os sujeitos diziam, por onde circulavam e até que horário poderiam permanecer nas ruas da cidade. Esse controle constante aparecia por meio da intensa luz que ele emitia, que tornava cada gesto dos sujeitos visível e avaliado. A cena do batismo ocorre durante a noite, quando as luzes artificias presentes em postes, *outdoors* etc., substituem a luminosidade do sol, oferecendo uma nova maneira de enxergar os transeuntes e os impossibilitando, mesmo no período noturno, de permanecerem no espaço público sem serem vigiados, ou "iluminados".[584] É ainda durante a noite que o *lumpen* - que pode ser associado

[583] A expressão *Lumpen* tem origem no termo "*Lumpemproletariado*", formulado por Karl Marx e Friedrich Engel, no século XIX, que, assim, o definiram: "Lumpenproletariat: ao pé da letra: proletariado em farrapos. Elementos desclassificados, miseráveis e não organizados do proletariado urbano". In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich, A Ideologia Alemã. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 108.

[584] No livro, o significado da letra "L", de L. Iluminada, não é esclarecido. Entedemos que assim Eltit objetivou enfatizar a condição de "iluminação", aludindo ao controle que a personagem estava submetida pelo letreiro luminoso.

aos Pálidos - costuma adentrar a praça, chegando, por exemplo, os mendigos para ocuparem os bancos e os gramados.[585]

Segundo a própria Eltit, um dos fatos que a motivaram a construir a obra foi o "toque de recolher" imposto pela ditadura pinochetista, que limitava direitos básicos da população chilena, como o de caminhar livremente pelas ruas e outros locais das cidades[586]:

> [...] esa novela la pensé desde un punto determinado, que era el toque de queda. [...] Vivimos bajo estado de excepción por más de diez años, y ésa es una cosa impresionante. Y uno de los elementos de ese estado de excepción era el toque de queda a una determinada hora. En un primer momento, a las ocho de la tarde tuvimos que estar todos en la casa, y por muchos años - pero por muchos, muchos, muchos años [SIC] - el toque de queda era a las diez de la noche, después a las once de la noche y, finalmente, a las doce de la noche. Y eso significaba que si tú estabas fuera de ese horario, pues en la calle te podrían matar los militares. Entonces, viviendo en ese estado, me impresionada cómo la gente siempre andaba muy apresurada para volver a sus casas. Ahora, piensa tú cómo sería el tener que estar en la casa a las ocho o a las nueve de la noche cuando uno está viviendo su veintena. ¡Era asombroso y alucinante! Entonces, ésa es la parte patética, personal y biográfica.[587]

Como o depoimento nos mostra, embora *Lumpérica* não seja uma autobiografia, pode-se afirmar que a artista trouxe elementos marcantes de sua trajetória para a construção da trama. A experiência de observar o clima de terror que levava aos sujeitos a voltarem correndo às suas residências, receosos de sofrerem alguma repressão por parte dos militares, assim como a própria ausência de liberdade por ela vivenciada nesse período para circular livremente, a inspiraram na elaboração da obra. Partindo da conceituação de Leonor Arfuch, entendemos que, ao longo do livro, Eltit desenvolveu um "espaço autobiográfico", ou seja, ela empregou um conjunto de textos (texto na sua acepção mais ampla, que pode ser escrito ou imagético), que têm a própria experiência como um *locus* privilegiado para a elaboração da sua narrativa e que

---

[585] ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1983, p. 07-11.
[586] Apresentamos mais informações sobre o "toque de recolher" na p. 47, no capítulo 01.
[587] ELTIT, Diamela, *apud*., LAZZARA, Michael. *Los años del silencio. Conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002, p. 133.

ainda produz uma certa imagem de si[588]. Essa autorrepresentação se tornará mais clara ao longo da nossa análise de *Lumpérica*, mas já ressaltamos que Eltit buscou, ao mesmo tempo, construir uma obra que denunciava o regime pinochetista, e, ainda, se colocar explicitamente como uma artista que ocupava um papel ativo na resistência político-cultural.

Retornando à cena do batismo, a autora continuou apresentando o local em que as personagens se encontravam como um espaço sob vigia constante pelo Luminoso. Em seguida, ela afirmou que, ao ser batizada, L. Iluminada foi apresentada como alguém que recebeu uma "identificação cidadã", carregando desde o seu nome a condição de ser iluminada ou vigiada.[589] O batismo, primeiro sacramento do cristianismo, foi subvertido sendo apresentado não como a libertação do "pecado original", mas como o símbolo de controle dos corpos do qual a protagonista passará a história tentando se libertar. A luz do letreiro perseguirá todos os seus atos, podendo ser entendido como uma alegoria da imposição de um poder disciplinador, àquele que, na perspectiva foucaultiana, teria a função de vigiar e regular as ações dos sujeitos, de produzir "corpos dóceis", ou seja, obedientes e úteis, passíveis de serem punidos quando descumprissem os ditames da ordem disciplinar:

> O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam [...] Um ponto central seria ao mesmo tempo fonte de luz que iluminasse todas as coisas, e lugar de convergência para tudo o que deve ser sabido: olho perfeito a que nada escapa e centro em direção ao qual todos os olhares convergem [...][590].

Essa imposição da disciplina é apresentada de modo figurativo na obra de Eltit e ela retomará, como veremos, por meio de outras metáforas. A cena do batismo foi ainda assistida

---

[588] ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002, p. 33-36.
[589] ELTIT, Diamela. *Lumpérica*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1983, p. 08-09.
[590] FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, p. 143-146.

pelos Pálidos, que acompanharam L. Iluminada. A personagem, inclusive, se identificará com eles, o *lumpen*, os marginais da praça. Estes aparecem, tanto nessa ocasião, como em outros momentos da história, pedindo atenção, desejosos de uma identidade. Todavia, as vozes desse setor social não são escutadas e eles permanecem sempre sendo descritos, genericamente, como Pálidos, famintos e esfarrapados, sendo ouvidos apenas pela protagonista, capaz de perceber a condição de exclusão a que estão submetidos.

Por meio dessas descrições, torna-se evidente como Eltit apresentou, através dos mencionados personagens, uma crítica sobre a situação social de diversos chilenos que se encontravam em um contexto de completo desamparo e pobreza. O Estado neoliberal imposto pela ditadura pinochetista trouxe consigo um corte abrupto de políticas assistencialistas, além de reduzir drasticamente direitos da população, deteriorando a sua condição de vida - algo que também compreendemos como uma forma de violência[591]. Esse sistema contribuiu para o surgimento de novos "Pálidos", ou *Lumpens*, pelas cidades, que podem ser ainda interpretados, partindo da ótica de Giorgio Agamben, como formas de "vidas nuas" - àquelas que são avaliadas pelo Estado (ou outro setor que detém o poder) como existências que nada significam, que podem tanto ser ignoradas, como matáveis; são vidas sem função, que não possuem representatividade jurídica e nem influência política, sujeitos "privados de quase todos os direitos e expectativas que costumamos atribuir à existência humana e, todavia, biologicamente ainda vivos"[592]. Assim, esse setor que cada vez mais se ampliava e encontrava-se à margem da sociedade chilena, era excluído pelo sistema imposto no país. Nota-se, portanto, como o simbolismo dos nomes criados por Diamela Eltit trouxe consigo uma forte crítica político-social.

---

[591] Analisamos com mais detalhes as consequências sociais da imposição da ditadura de Pinochet e da implementação do neoliberalismo no capítulo 01.

[592] AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 166.

Após a apresentação dos acontecimentos na praça, bem como do clima de vigilância que permeava a vida de L. Iluminada, a narrativa é inesperadamente interrompida. O leitor é conduzido aos bastidores de um *set* de filmagem, onde são realizados comentários destacando os erros e acertos cometidos durante a gravação de todos os eventos descritos anteriormente na história. Dessa forma, Eltit apresenta novas metáforas capazes de representar o controle e a censura impostos pela ditadura militar, uma vez que todas as ações das personagens estavam sendo observadas e gravadas, e os comportamentos que não ocorriam do modo desejado pelos "vigilantes diretores" deveriam ser corrigidos. Ou seja, se em um primeiro momento L. Iluminada aparecia sendo vigiada pelo letreiro luminoso, agora ela ainda lidava com outras formas de controle e disciplina: as lentes da câmera e um *script* determinando exatamente como deveria se portar.[593]

O livro prossegue apresentando outras cenas cotidianas que são submetidas a tais críticas e correções, sendo que todas elas têm a praça como cenário principal. A escolha desse lugar como um dos focos da narrativa é trabalhada logo em seguida quando, novamente, Eltit promove um corte abrupto na história, e transita do *set* de filmagens para a descrição de uma entrevista ou interrogatório policial. É interessante destacar que nessa parte da obra a fonte textual utilizada por Eltit é alterada, passando a ser escrita com uma letra em tamanho maior que no restante do livro. Compreendemos que essa mudança pretendia criar no leitor um clima de maior tensão, referenciando a forma intensa e ríspida que o diálogo era travado.[594]

A obra segue descrevendo, então, uma pessoa (não identificada) que questiona o interrogado (que também não possui uma identidade revelada) sobre qual seria a função da praça, como era o espaço, quem seriam as pessoas que a frequentavam e o que lá faziam. As primeiras respostas se limitavam a descrever as características mais superficiais do local como

[593] ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1983, p. 12-34.
[594] Ibid, p. 37-48.

a natureza, os animais, as crianças brincando e os idosos passeando. Todavia, essas respostas são vistas como superficiais e o interrogado é avisado que não será liberado do local onde está enquanto não realizar uma descrição mais exata e detalhada sobre o que é, a ele, perguntado. Desse modo, após a insistência das perguntas, ele começa a apresentar elementos que nem sempre são rememorados, descrevendo a praça como um espaço que abriga também os "loucos e os miseráveis", sendo eles vistos como incômodos à ordem pública. Assim, muitos pais afastam seus filhos desses sujeitos, e outros transeuntes evitam, inclusive, o contato visual com essas figuras, mantendo-as à margem de qualquer socialização. Por meio dos questionamentos feitos pelo interrogador sobre quem mais transita na praça, reconstrói-se também uma cena ocorrida no meio desse local, durante a noite: L. Iluminada caminha e está a ponto de sofrer uma queda, mas é socorrida por um homem que a segura e com quem troca algumas palavras. Este acontecimento também é vigiado e constitui uma outra cena gravada que será retomada futuramente no livro.[595]

O interrogatório é encerrado, mas o leitor é conduzido a uma mensagem informando que outra pessoa, naquele momento, está sendo interrogada. Segundo o eu-lírico, ela poderá ser questionada sobre determinados movimentos na praça, sendo obrigada a identificar rostos impressos em fotos: rostos de perseguidos políticos, rostos de sujeitos que têm a sua liberdade cerceada. Contudo, destaca-se que várias destas faces serão borradas e desaparecerão, e o local onde se encontram – a praça – voltará a ser compreendida como simples espaço de decoração da cidade. Interpretando essas cenas percebe-se, assim, que a denúncia sobre as práticas de interrogatório, perseguição política e repressão às manifestações, é realizada de maneira contundente por Eltit, por meio de uma narrativa que se propõe a desnaturalizar a função dos espaços públicos e as ações das autoridades policiais e militares.[596]

[595] Ibid, p. 37-48; 127-138.
[596] Idem.

Em relação especificamente à praça, deve-se recordar, conforme apontou Silvia Sigal, que esse tipo de local historicamente foi empregado como espaço de lutas e reivindicações, assim, "[...] sucede leer sobre combates por su sentido o conflictos por su apropriación [...] La Plaza, *qua* lugar público [...] permanece abierta la posibilidad de incluirla en nuevas relaciones significantes (o memorias)"[597]. Dessa forma, ao escolher esse espaço como ponto central da trama, a autora também remete indiretamente aos próprios atos políticos ocorridos em praças chilenas e aos embates sobre as apropriações, memórias e significados que fornecerão para elas. Por conseguinte, Eltit reflete, de modo mais geral, sobre o *direito à cidade*[598], a busca pela recuperação coletiva do espaço urbano e da liberdade de agir politicamente sobre o mesmo.

Posteriormente, a trama passa a ser representada em outro local: o ambiente hospitalar. Inesperadamente retoma-se tanto a trajetória de L. Iluminada, como também a apresenta internada em um hospital, sem explicações sobre como chegou ao local. Apenas afirma-se que ela está estirada em uma cama com "estos ojos que han sabido demasiado de este território"[599], esperando o instante de sua morte. Por essa frase, pode-se inferir que os "olhos que sabiam demais" indicavam que, de alguma forma, L. Iluminada foi "internada", pois possuía informações que ameaçavam o letreiro luminoso e as demais forças de vigilância que a perseguiam. Mesmo que isso não seja explicitado no livro, considerando o seu contexto de produção e o desenvolvimento da trama, torna-se possível associar esse fato com as perseguições políticas aos chilenos que, naquele período, denunciavam a violência ditatorial. A própria escolha do hospital também é simbólica, podendo ser entendido como uma metáfora aos diversos espaços de tortura e aprisionamento para onde eram levados os perseguidos e detidos pelas forças militares no país.[600]

---

[597] SIGAL, Silvia. *La Plaza de Mayo. Una crónica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006, p. 339-340.
[598] LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2006, p. 101.
[599] ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1983, p. 70.
[600] Alguns desses locais foram apresentados no capítulo 01.

Ao apresentar a protagonista no ambiente hospitalar, Eltit ainda mistura (com uma narrativa não linear) esse cenário com o da praça pública, descrevendo os Pálidos deitados sobre bancos, assim como também está L. Iluminada na cama do hospital. A personagem, porém, é submetida a uma série de torturas que são apresentadas, de modo figurado, como operações médicas: cortam-lhe os cabelos, utilizam aparelhos "luminosos" dando-lhe choques elétricos, apertam a sua cintura, "furam" a sua cabeça e realizam "cirurgias" capazes de reordenar os pensamentos e de apagar memórias.[601]

Por meio da descrição da "internação" de L. Iluminada fica evidente como Eltit utilizou de diversas figuras de linguagens para denunciar novamente as práticas de torturas e violações aos direitos humanos praticadas durante o regime militar. Ao afirmar que a personagem teve a sua cintura apertada, sendo machucada no hospital, a autora possivelmente remetia, de modo mais específico, às práticas de abusos sexuais utilizadas comumente, como analisamos no capítulo 01[602], pelas forças militares, especialmente quando interrogavam figuras femininas. Essas ações eram empregadas tanto objetivando a aquisição de informações das chilenas que, como L. Iluminada, possuíam "olhos que sabiam demais", como também visando repreendê-las por aderirem a algum tipo de comportamento ou atuação política vistas como inadequadas ao seu "papel social". É ainda importante refletir que, na narrativa de Eltit, embora a protagonista esteja a todo momento sendo vigiada, ela não retorna para a sua casa e permanece a maior parte da história no centro de uma praça. Ou seja, posicionando-se fora do ambiente privado, local onde uma leitura conservadora sobre os papéis de gênero destina a atuação feminina. O fato de a autora ter escolhido narrar a resistência pelo olhar de L. Iluminada, também pode referenciar a própria visão que possuía sobre as figuras femininas como agentes da história, que se posicionam e atuam também no ambiente público.

[601] ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1983, p. 70-73.
[602] Ver p. 90-95 da dissertação.

Retomando ao modo como a escritora apresentou as "cirurgias" e "operações" que sofreu a protagonista, Eltit escreveu:

> Yacer así en una sala de hospital - desprendida de toda alma - alejada de las árboles, con el plástico que de vez en cuando cae sobre su rostro sin que su propia mano pueda alejarlo. [...] Para que se avecine ese amanecer faltan tantas horas como sus más extraños pensamientos; su físico en desmedro, torturado, alucinado por la próxima transformación que adherida al cuerpo le trepana el cráneo. [...] En esa sala se elimina cualquier sonido que no sea el de su cabeza horadándose, porque en la abertura del cráneo – bloqueados – sus secretos se van haciendo cada vez más tenues. Ya le van anulando algunos recuerdos [...][603].

O corpo da personagem foi utilizado, portanto, como espaço físico e simbólico de disputas e lutas. Em relação às "cirurgias" pelas quais a protagonista passou para "removerem suas recordações", também fica evidente como a autora objetivava denunciar àqueles que visavam "apagar" ou "esquecer" o que ocorria no país ou produzir uma leitura que justificava a violência ditatorial. Esse "apagamento" poderia ser tanto pelo próprio "desaparecimento" de diversos chilenos que se manifestavam contra a ditadura, como também por meio da construção de uma memória positiva sobre o regime pinochetista. O sentido político no romance de Eltit se torna ainda mais evidente quando a personagem deixa o hospital, mas, mesmo após todas as "cirurgias" que sofreu, ela não falece e insiste em recordar de tudo que havia vivenciado. Dessa forma, o ato de não esquecer pode ser interpretado como uma ação de resistência política. Há uma defesa, como definiu Nora Stejilevich, da "arte de no olvidar", ou seja, de analisar e relembrar criticamente o que ocorria sob o regime ditatorial, visando tanto combatê-lo e superá-lo, como impedir futuramente que isso se repetisse e/ou que negassem o que aconteceu[604].

Ao longo do livro, Eltit apresenta, por meio de diversas metáforas, a figura de L. Iluminada como uma mulher que não cede a nenhum tipo de tortura ou vigilância, e que

---

[603] ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1983, p. 70-72.
[604] STEJILEVICH, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y 90.* Buenos Aires: Catálogos, 2006.

permanece lutando contra todas as formas de controle que tentam lhe impor. Ao utilizar dessas descrições, a artista buscou, também, se colocar dentro da história e criar mecanismos de aproximação diretos com a protagonista. Ela faz isso, por exemplo, ao descrever diversas partes de seu corpo como se também fossem integradas ao de L. Iluminada:

> Sus uñas de los pies son a mis uñas gemelas [...] sus ojos son a mis ojos sufrientes de la mirada [...] Las plantas de sus pies son a mis plantas gemelas en su ocultamiento y en la resistencia [...] Su cintura es gemela a la mía en la pertinaz insistencia en esta vida, es marginación.[605]

Esta aproximação entre os corpos pode ser compreendida como um "compartilhamento de dores e de resistência", demonstrando que ambas, personagem e escritora, estavam submetidas ao mesmo regime repressor, enfrentando as ameaças e violências de um sistema autoritário, e que, inclusive, poderiam ser similares às situações enfrentada por muitos leitores de sua obra, naquele momento. Com isso, a artista criou também, como apontamos anteriormente, um "espaço autobiográfico"[606], visto que utilizou de sua obra para referenciar elementos que marcaram a sua trajetória, bem como as vicissitudes do contexto em que se encontrava e, concomitantemente, procurou criar uma imagem específica de si: ela se autorrepresentou (mesmo que por meio de inúmeras alegorias) como alguém que resistiu ao regime militar chileno e atuou contra as diversas formas de violência e desigualdades que vigoravam no período. Ao se inserir diretamente na narrativa, há um claro esforço por parte da artista em explicitar o seu engajamento político-cultural.

Lumpérica segue acompanhando a trajetória de L. Iluminada, porém, posteriormente, a narrativa é interrompida e apresenta-se uma sucessão de poesias descrevendo as variadas funções que a autora entende que a escrita pode assumir, como: evasão, provocação, sedução,

---

[605] Ibid, p. 78 – 80.
[606] ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002, p. 33-36.

iluminação, desatino e ficção[607]. Estes poemas, além de apresentarem uma reflexão sobre o próprio papel da escrita, ainda são moblizados para trazer, novamente, elementos citadinos e sujeitos marginalizados como temas centrais para a obra. Em "La escritura como proclama"[608], os Pálidos são retratados como um grupo "[...] fuera de mediciones urbanas [...]"[609] que de todas as construções urbanas, "[...] conoce el/ cemento nada más que en una de sus partes. [...]"[610]. Já em "La escritura como erosión"[611], descreve-se o surgimento de novas avenidas na cidade, mas estas seriam insuficientes "[...] para tanta cabeza que/aparece anterior a fundaciones de vida,/ excluidas por nacimiento. [...]"[612]. As novas fundações teriam trazido apenas mais "[...] vencidos y muertos. [...]"[613]. Nota-se uma crítica ao processo de exclusão social e abandono que esse grupo se encontrava. Eltit se mostra, mais uma vez, contrária ao regime pinochetista, que ela compreende como responsável pela intensificação da violência e dos índices de desigualdade social no país.

Após a apresentação desses poemas, a narrativa sofre outro corte e retoma o interrogatório presente no começo da obra[614]. Agora, porém, o homem interrogado é questionado de modo mais direto sobre a sua presença na praça e a sua iniciativa de ajudar uma mulher – a protagonista L. Iluminada – a não cair no asfalto e a continuar o seu trajeto. Embora inicialmente o sujeito tente negar esse contato, o interrogador afirma que todos os seus gestos foram filmados, sendo melhor que ele logo admitisse o que havia realizado. O homem, então,

---

[607] Nessa parte da obra são apresentados vários poemas em que desde o título apontam para tais variadas funções da escrita. Alguns dos nomes das poesias, são: "'La escritura como proclama'; 'La escritura como desatino'; 'La escritura como ficción'; 'La escritura como seducción'; 'La escritura como engranaje'; 'La escritura como sentencia'; 'La escritura como evasión'; 'La escritura como ilumincaión'; 'La escritura como abandono'; 'La escritura como erosión'". In: ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1983, p. 111-123.
[608] Ibid, p. 111.
[609] Idem.
[610] Idem.
[611] Ibid, p. 123.
[612] Idem.
[613] Idem.
[614] Inclusive, novamente o tamanho da fonte do texto é alterada, tornando-se maior que nas outras partes do romance. Como já mencionamos, entendemos que essa alteração objetiva indicar que os diálogos travados são incisivos e autoritários.

assume a sua ação. Embora o ato de ajudar uma pessoa a não tropeçar ou cair em uma praça possa parecer algo corriqueiro, até mesmo banal, na narrativa de Eltit essa situação é mostrada de modo hiperbólico e alegórico como um descumprimento das normas, uma violação de um *script* que já havia determinado como todas as pessoas deveriam agir. Como fica evidente no interrogatório, a *queda* de L. Iluminada estava programada, porém, ao romper com o roteiro, ou com os "ditames oficiais dos diretores", este sujeito teria ajudado a protagonista a se recuperar do destino que lhe era imposto. Ele a ajudou a resistir e ela continuou a andar.

O rompimento com esse roteiro sobre a queda da protagonista, pode ser ainda interpretado como uma alusão à própria imagem bíblica da *queda do homem*. Pela ótica cristã, é assim entendido e referenciado o momento em que as figuras de Adão e Eva desobedecem às ordens de Deus e cometem o "pecado original". Por conseguinte, do mesmo modo que o batismo (que representa, para o cristianismo, a libertação do homem desse pecado) foi subvertido no começo do romance, a própria *queda* também sofreu essa subversão. L. Iluminada e o transeunte tiveram a "queda" anunciada no *script*, o que os condenaria a condição de pecadores, que deveriam ter os comportamentos avaliados e corrigidos por seus vigias. Porém, eles rompem com esse destino, alterando o percurso que, teoricamente, deveriam seguir. Por meio dessa cena, novamente insiste-se na ideia da luta contra o controle do corpo de L. Iluminada e opõe-se a um determinismo sobre as ações dos homens. O interrogatório é então interrompido e o leitor novamente é levado a lidar com uma escrita descentrada, não usual e fragmentada.

Segue-se à tais cenas a inserção de outro gênero textual na obra: a fotografia. Diamela Eltit inseriu no meio da narrativa uma imagem dela própria, com os braços cortados e queimados:

Figura 34 – Registro da intervenção *Zonas de dolor*, presente na obra *Lumpérica*

Fonte: ELTIT, Diamela. *Lumpérica*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1983, p. 141.

Essa imagem retrata parte de uma intervenção urbana chamada de *Zonas de dolor*, em que Eltit leu fragmentos do próprio livro, ainda em fase de elaboração, em um prostíbulo localizado em uma zona marginalizada de Santiago e debateu com as pessoas ali presentes sobre a história que procurava narrar e o seu processo de criação artística. Outrossim, em meio a leitura performática, Eltit realizou cortes e queimaduras nos próprios braços, em referência às feridas adquiridas pela personagem principal. Em seguida, Lotty Rosenfeld, que acompanhava

a performance, tirou uma foto da artista mostrando esses machucados e Eltit a incluiu em *Lumpérica*.

Na obra literária, após a aparição dessa fotografia, seguem-se diversas descrições dos ferimentos, analisados por uma linguagem detalhada e, ao mesmo tempo, permeada de simbolismos, em que a autora ressalta, inclusive, a posição de cada linha dos cortes. Por meio dessas análises pode-se inferir que a artista procura estabelecer, mais uma vez, um vínculo direto com o leitor ao apresentar feridas que eram suas, de L. Iluminada, das vítimas do regime ditatorial e de todos que, com elas, se solidarizam. A fotografia aparece ainda com um claro contraste de luz, apresentando maior incidência de luminosidade sobre os machucados de Eltit, evidenciando, desse modo, um mecanismo visual mobilizado para tornar ainda mais evidente as dores e as feridas retratadas (de modo literal e metafórico) por meio da imagem. A crítica cultural Raquel Olea também destaca que:

> La política del prostíbulo metaforiza el tributo de los cuerpos sin poder, las políticas del deseo condensan en ese espacio la desolación del cuerpo excluido, marginado y librado a la conjunción de los poderes de facto. En el contexto de escritura de la novela, la implantación neoliberal y la dictadura militar de Pinochet significan una alusión a la prostitución de todo el cuerpo social operada por el poder totalitario. La mediación del cuerpo de Eltit (retrato de autora) en estado de dolor, elabora una forma de hacer comparecer el cuerpo social llagado y torturado, desplegado por una particular experiencia de la autora.[615]

Conforme reforçado pelo comentário de Olea, Eltit partiu de sua experiência pessoal, de suas próprias dores, para metaforizar a situação (política, econômica, social etc) do país naquele período. A inserção dessa fotografia pode ser também considerada como mais uma ferramenta de desenvolvimento de um "espaço autobiográfico" em sua narrativa. Nesse caso, de forma ainda mais explícita que nas outras situações que já analisamos, visto que Eltit apresentou um

[615] OLEA, Raquel. Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en Lumpérica de Diamela Eltit. *Revista Taller de Letras*, n° 43, 2008, p. 177.

registro direto de sua intervenção político-cultural e a associou com a luta empreendida pelas personagens apresentadas em *Lumpérica*, colocando-se, também, como alguém pertencente ao campo da resistência. A capa da obra[616] ainda é composta de outro registro visual dessa intervenção, o que torna ainda mais evidente como *Lumpérica* pode ser considerada como uma produção que partiu diretamente de experiências da própria autora e foi utilizada para construir uma imagem específica de si. Ademais, isso também evidencia a multiplicidade de formas de atuação no campo da cultura e da política empreendidas por Eltit, e como ela pode ser interpretada como uma intelectual que se posicionou, de diversas maneiras, na cena pública.

Após a inserção da fotografia, a autora voltou a narrar de modo mais direto a trajetória de L. Iluminada e a apresentou no mesmo cenário inicial: a praça. A protagonista encontra-se sentada em um banco, segurando a sua bolsa, observando a noite chegar e os transeuntes dirigindo-se para as suas casas. Eltit descreve o esvaziamento do espaço público e o fato de os poucos automóveis que ainda circulam próximos ao local pertencerem às patrulhas que vigiavam e controlavam as ruas e os pedestres. Novamente, referencia-se o clima de terror, perseguição e ausência de liberdades promovidos pela ditadura e o seu "toque de recolher".

Com o entardecer, a presença do letreiro luminoso ganha ainda mais destaque. L. Iluminada agora se encontra em uma situação semelhante à do início da narrativa, estando iluminada pelo brilho do *outdoor*, em um ambiente público. A personagem, assim, afronta o "toque de queda" e sua postura se torna ainda mais questionadora que no início da narrativa. Ela deseja que o novo dia chegue trazendo também um novo ciclo. A protagonista, então, dirige-se ao centro da praça onde o foco de luz é mais intenso. Lá, ela retira um espelho de sua bolsa e se observa. Depois, ela pega uma tesoura e corta os seus cabelos, deixando à mostra às feridas

[616] Ver anexo 03.

em sua cabeça. Em seguida, encara diretamente o Luminoso no centro da praça, aguardando o amanhecer.

Por meio desta cena observa-se como Eltit novamente faz uso de uma linguagem simbólica para indicar como L. Iluminada não é apenas alguém gerida pela vigilância do letreiro luminoso. Ela decide o enfrentar e se porta de modo inesperado no centro de um espaço público. A história é finalizada deixando em aberto o destino da protagonista, mas nos dando a certeza de que, apesar de tudo que ela já havia vivenciado, estava decidida a não deixar que o Luminoso controlasse o seu corpo e o seu futuro. Eltit termina o livro dessa maneira: fazendo, mesmo que indiretamente, um convite à luta e à resistência às práticas de repressão vigentes em seu país.

Em síntese, observa-se, portanto, como a obra *Lumpérica* é uma importante produção cultural capaz de realizar diversas denúncias sobre o contexto ditatorial chileno. Sua estrutura fragmentada e de certo modo um pouco hermética, é reflexo do clima de opressão que pairava no país. Os escritores foram obrigados a reinventar as suas próprias linguagens para conseguirem publicar e divulgar as suas obras. Assim, mesmo que alguns não fossem perseguidos diretamente pelo regime, passaram a lidar com a autocensura, a autorregulação na escrita de seus livros, para evitar que se tornassem figuras procuradas pela ditadura.

Com *Lumpérica*, Diamela Eltit também denunciou a estrutura patriarcal existente no país e que foi intensificada no regime militar. A autora abordou várias práticas de torturas direcionadas às mulheres, inclusive a sexual. Ela ainda construiu ao final do livro, como mencionamos, a imagem de L. Iluminada como uma mulher forte, capaz de resistir ao Luminoso. Assim, ela encerra a sua obra demonstrando que apesar de todo o aparato repressivo do Estado, ela acreditava na possibilidade de combate à ditadura, e se colocando como parte integrante e ativa dessa resistência.

3.2.3. *Por la patria* (1986): violência, gênero e resistência no Chile pinochetista

Por la patria[617] é a segunda obra literária escrita por Diamela Eltit e foi publicada também pela *Las Ediciones del Ornitorrinco*, em 1986. Assim como em *Lumpérica* (1983), a artista criou uma obra permeada de figuras de linguagens, marcada por uma estrutura textual fragmentada que se distanciava de uma narrativa tradicional. Sobre o uso dessa forma de escrita a própria autora destacou: "A mí me parece imposible realizar un relato total sobre la dictadura, por eso es que siempre la apunté por pedazos, por fragmentos, porque cualquier otra cosa me parece reductora"[618]. Dessa forma, a compreensão sobre a impossibilidade de se produzir uma narrativa totalizante, em especial, sobre situações traumáticas, contribuiu para que a autora aderisse a esse tipo de elaboração textual.

Em entrevista concedida ao crítico literário Julio Ortega, em 1990, Eltit afirmou que *Por la patria* era sua "novela más querida y si tuviera que decir que soy escritora es porque escribí ese livro"[619]. Essa obra, decerto, é uma importante produção em que ela abordou diversos aspectos da vida sob a ditadura de Augusto Pinochet tendo como foco, principalmente, os impactos de tal regime para habitantes de zonas marginalizadas de seu país, como os *pobladores*. Segundo a autora:

> Cuando escribí *Por la patria* estaba pensando en la ciudad más atravesada por la dictadura. Es un barrio mucho más seriado, que está simbólicamente cercado. Pensé en particular en el espacio popular, "poblacional", como un lugar vigilado, cercado, amenazado. Frente a eso las identidades están bastante más cercanas, compartiendo una amenaza social. Eso fue lo más interesante:

---

[617] ELTIT, Diamela. *Por la patria*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.
[618] ELTIT, Diamela, apud. POSADAS, Claudia. Entrevista: un territorio de zozobra, revista digital *Espéculo*, nº 25, Espanha, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponível em: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/eltit.html. Acesso em 30/10/2019.
[619] ELTIT, Diamela, *apud*. Ortega, Julio. Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit, *La Torre*, ano IV, nº 232, abril-junho, 1990, p. 14.

> construir esos cuerpos donde el barrio también es un espacio entre comillas, interior, porque el exterior es la represión.[620]

Como a artista destacou, a trama narrada se passa em um bairro de classe baixa que permanece a todo momento cercado e vigiado por forças policiais e militares. Embora seja um bairro fictício criado em *Por la patria*, a associação com a situação de diversos chilenos naquele contexto é evidente, visto que remete ao clima de opressão e violência ao qual estavam submetidos diante da ditadura que vigorava no país.

Deve-se destacar que o romance é dividido em duas partes. A primeira delas apresenta a protagonista chamada de Coya como descendente de indígenas e habitante de tal bairro marginalizado. Logo no início da obra, Eltit surpreende o leitor ao insinuar que essa personagem cometeu incesto: ela manteve relações de cunho sexual com o seu pai e a sua mãe. Há, assim, um corte radical com uma ordem familiar habitual. Esse rompimento é retomado e aprofundado em diversos momentos da história que ainda analisaremos. Outrossim, ao longo da trama a protagonista afirma que também pode ser chamada por outro nome: Coa[621]. Essa dupla denominação, bem como a presença da prática incestuosa na narrativa, é assim explicada por Eltit:

> Leyendo un libro me topé con la existencia de la jerarquía coya en la cultura incásica. Coya era la hermana del inca y a la vez su mujer y la madre del futuro inca. Eso por una parte. Por otra, estaba el coa, que es el lenguaje delictual que excede ese ámbito para traspasar los estratos más desposeídos. Fue ahí donde encontré el pivote para la construcción de Coya como la generadora de una estirpe que se va pervirtiendo porque tiene su origen en el incesto, hasta llegar a esa especie de hampa proletaria.[622]

---

[620] ELTIT, Diamela, *apud*. PÉREZ, Lorena. Diamela Eltit: sólo el barrio es el país. Entrevista. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos* (versão digital, sem paginação numerada), 08 de março de 2013. Disponível em:http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/diamela-eltit-solo-el-barrio-es-el-pais/?fbclid=IwAR2Dd5SNuyXV9FlnbiDsNuQpoQTIGwG5LBuMHSwXQV1f7xFL59pz9J8hi6s. Acesso em 04/11/2019.

[621] ELTIT, Diamela. *Por la patria*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986, p. 22.

[622] ELTIT, Diamela, *apud*., DONOSO, Claudia. Entrevista: "Tenemos puesto el espejo para el otro lado". *Revista APSI*, nº 191, Santiago de Chile, janeiro-fevereiro de 1987, p. 47-48. Disponível em: http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0041479.pdf. Acesso em 08/11/2019.

Coya faz referência, portanto, à figura de uma mulher nobre, mãe e rainha do império inca, que cultiva a prática do incesto em sua cultura. Assim, ao inserir essa referência na história como um dos elementos marcantes da identidade da protagonista, Eltit provoca o leitor ao fazê-lo lidar com uma estrutura familiar que gera polêmica, cujas relações e papéis assumidos por pais e filhos não correspondem ao que provavelmente estaria habituado. Ademais, a figura de Coya remete a uma mulher que ocupa uma função de liderança em sua comunidade, ou seja, não limita a sua atuação e influência ao plano do privado - como era defendido que deveria ser o papel feminino, pelo regime pinochetista[623]. A protagonista herda essa ousadia, se orgulha de suas origens e é apresentada, durante toda a narrativa, como uma mulher que não se enquadra nos papéis tradicionais de gênero.

Todavia, apesar da nobreza vinculada ao nome da personagem. ela pertence, na trama, como já mencionamos, a um estrato pobre da comunidade. Então, provavelmente Eltit utiliza de uma ironia ao dar a essa personagem o nome de "Coya". O seu outro nome, Coa, refere-se ao conjunto de jargões empregados por sujeitos que se encontram à margem da sociedade, normalmente pertencentes ao mundo da criminalidade; é, assim, uma espécie de "dicionário informal" composto por gírias e outras expressões utilizadas por pessoas que cometem atos delituosos, o que os ajudam a não terem os seus discursos compreendido com clareza por policiais ou outras pessoas fora do seu grupo[624].

A versão Coa da protagonista é abordada de diferentes formas ao longo do romance, como por meio dos espaços nos quais circula, do tipo de postura questionadora às diversas regras que deveria seguir e da própria linguagem que emprega. A personagem se comunica principalmente por meio de expressões coloquiais e demonstra uma dificuldade com a norma

[623] Ver p. 70-71, no capítulo 01.
[624] Julio Vicuña Cifuentes também define o termo Coa como "Nombre de la jerga usada por los delincuentes chilenos". Ver: VICUÑA CIFUENTES, Julio. *Coa*. *Estudio y vocabulario*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1910, p. 173.

culta do espanhol, preferindo utilizar de gírias e outros neologismos. Diamela Eltit a aproxima, dessa forma, dos setores mais pobres das cidades chilenas, que normalmente não possuem um ensino formal completo e lidam com a ausência de uma série de oportunidades que pessoas pertencentes às camadas mais altas da população desfrutam. Ademais, refletindo de uma forma mais ampla, Coa é também uma forma de driblar a censura à linguagem. Os nomes atribuídos à personagem são capazes de gerar, por conseguinte, muitas interpretações.

Da mesma forma, a abordagem realizada por Eltit sobre os pais de Coya também nos permite traçar variadas análises. A mãe da personagem, por exemplo, possuí comportamentos que estão em desacordo com o que culturalmente se convencionou ao seu papel social: ela decide abandonar a casa, deixando Coya sob os cuidados do pai. Eltit não deixa claro como se deu essa partida, mas fica evidente que a artista promove uma inversão sobre uma situação comum em diversas famílias: o abandono paterno. A autora mostra a mulher deixando o seu papel de mãe, cuidadora e protetora do lar. Há, assim, uma subversão em relação às ações que, muitas vezes, são desempenhadas por figuras masculinas e femininas. Esse tipo de narrativa nos ajuda a debater sobre como culturalmente são esperados e naturalizados (ainda em nossa contemporaneidade) certos comportamentos, direitos e posturas em relação aos gêneros. Em suas reflexões sobre essa temática, a historiadora Joan Scott destacou que:

> Precisamos rejeitar o caráter fixo e permanente da oposição binária […] o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder […] Frequentemente, a ênfase colocada sobre o gênero não é explícita, mas constitui, no entanto, uma dimensão decisiva da organização, da igualdade e desigualdade. As estruturas hierárquicas baseiam-se em compreensões generalizadas da relação pretensamente natural entre o masculino e o feminino.[625]

[625] SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, julho-dezembro de 1990, p. 18-26.

Pode-se, assim, afirmar que Eltit promove essa rejeição sobre uma visão fixa e conservadora sobre as relações estabelecidas entre os homens e as mulheres e que, lembremos, foi amplamente defendida por Pinochet em seus discursos[626].

A obra permanece acompanhando a trajetória de Coya, que passa a trabalhar junto com o seu pai em um bar do qual era proprietário. É importante destacar que o bairro onde vivem e trabalham é submetido, constantemente, à violência de figuras militares que desenvolvem uma relação autoritária com os moradores, muitas vezes sem fornecerem explicações claras sobre as razões para as ações violentas. Dessa forma, Eltit metaforiza, como mencionamos anteriormente, o clima que vivenciava sob a própria ditadura e as constantes ameaças e ataques aos direitos humanos que vários chilenos sofriam.

Apesar desse contexto, no bar, Coya faz diversas amizades, principalmente com outras mulheres que também trabalham no espaço. Contudo, ela e as outras são constantemente abordadas de forma pejorativa por sujeitos que frequentam o local. Elas não são bem vistas por estarem em um ambiente onde muitos homens consomem grandes quantidades de bebidas alcóolicas e passam noites fora de suas residências. A personagem, porém, desafia o papel social definido para homens e mulheres. Coya enfrenta assédios e não abandona o seu trabalho, pelo contrário, a cada dia desenvolve uma relação mais intensa e solidária com as outras mulheres com as quais lá convive.

Enquanto trabalhava no bar, Coya também inicia um romance com um sujeito identificado como Juan. Ele é um dos poucos personagens masculinos da história para qual Eltit fornece um nome próprio e, que inferimos, faz uma referência a figura de *Dom Juan*. Sobre essa imagem lendária, o pesquisador Carlos del Castillo, afirmou:

[626] Ver p. 70-71, no capítulo 01.

> [...] a lenda de Dom Juan surgiu na Espanha, na época medieval, com informações esparsas, de boca a boca de quem narrava a história e de quem a ouvia e lhe poderia acrescentar novos elementos, sejam eles sobrenaturais ou não, de algo inacessível de se confirmar como realidade[627].

Na trama, Etit retoma essa lenda que, embora seja imprecisa, normalmente caracteriza Dom Juan como um homem sedutor, conhecido por se envolver com várias mulheres. No romance, Juan também desperta a atenção de várias pessoas, mas tenta desenvolver um relacionamento com Coya. Entretanto, esse envolvimento é marcado por conflitos, sendo o maior deles, o resultado de uma traição: em uma "batida" de forças militares no bairro, Juan se une com esses setores repressivos acreditando que terá melhores chances de, com eles, prosperar na vida. O personagem, ao tornar-se membro da repressão, denuncia o bar do pai de Coya como um local marcado por práticas subversivas e imorais. O espaço é, então, atacado, diversas pessoas são presas e o pai da protagonista é assassinado.

Ao narrar a invasão do bar, Coya afirma que "forzaron la puerta a culatazos y sin que mediera vacilación alguna le dieron el golpe de gracia a papá. No me perdí uno de los detalles como si fueran mis ojos el castigo y a mí el suplicio"[628]. Assim, a filha testemunha e sofre com a morte do próprio pai. Segundo algumas versões lendárias de Dom Juan, esta personagem assassina o pai de uma de suas conquistas amorosas[629]. Na sua trama, Eltit retoma também esse elemento mítico e o transporta para a história de Coya, aparecendo como uma forma de violenta traição por parte de tal personagem.

Coya e suas amigas que trabalhavam no bar são levadas para a prisão pelas forças militares responsáveis por assassinar o seu pai. A vida dessas personagens no cárcere constitui

---

[627] DEL CASTILLO, Carlos Giovani Dutra. Uma perspectiva teórica e diacrônica sobre o mito de Dom Juan espanhol. *Revista científica Trama*, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, vol. 13, nº 20, 2017, p. 115.
[628] ELTIT, Diamela. *Por la patria*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986, p. 41.
[629] DEL CASTILLO, Carlos Giovani Dutra. Uma perspectiva teórica e diacrônica sobre o mito de Dom Juan espanhol. *Revista Científica Trama*, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, vol. 13, nº 20, 2017.

o enredo principal da segunda parte de *Por la patria*. A trama passa a narrar as péssimas condições a que essas mulheres são submetidas e descreve, por meio de diversas metáforas, os abusos e torturas que sofrem na cadeia. Uma das presas é descrita vivenciando as seguintes violências:

> Entra la bala a la altura de la columna vertebral y cae quebrada con la cabeza loca que se le va para atrás. Vomita sangre y de su nariz escurre el hilo. El vestido lindo manchado por rosetones, la mano alba. Porque entra la bala en la parte posterior de su cabeza y se convulsiona. Los ojos se salen de las cuencas y tanto rictus le vuelve masa la cara. Se desploma y es difunta danzarina[630].

Como se nota, Eltit desenvolve uma escrita que visa, ao mesmo tempo, chocar e sensibilizar o leitor sobre a situação de diversos presos políticos pelo regime ditatorial pinochetista. No caso do trecho apresentado, o eu-lírico destaca a violência das balas entrando e deformando corpo da mulher, torturando-a brutalmente. Assim, a autora denuncia as opressões pelas quais vários chilenos estavam sendo submetidos, mesmo que por meio da trajetória de personagens ficitícios.

Nessa altura da trama, Juan passa a atuar como um dos vigilantes das prisioneiras, o que lhe fornece ainda mais poder sobre elas. Todavia, é importante destacar que em uma dessas cenas de violência narradas por Eltit, Juan é apresentado tentando forçar uma relação sexual com Coya, contudo, a alusão ao Dom Juan é rompida, visto que ele é descrito pela autora como impotente sexual, incapaz de consumar a relação. Como bem sinalizou a pesquisadora Stacey Skar:

> Quitarle el poder sexual al hombre, o sea castrarlo, permite su decentralización porque ya no tiene el poder/falo. Eltit utiliza la tradición de hombre como poder/falo como centro socio-político precisamente para subvertir este mismo

[630] ELTIT, Diamela. *Por la patria*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986, p. 227.

> orden en ambos niveles del texto: el de la historia de Coya (coa) y el de la historia oficial chilena. [...] su intento de rechazar al hombre "dominante" tanto sexualmente como en su posición de opresor político[631].

A partir desse momento, Juan perde seu *status* de "Dom Juan", e é descrito constrangido, considerando que já não possuí o mesmo poder. Assim, Eltit parte da própria conceituação tradicional sobre masculinidade para parodiá-la e desmoralizá-la. E, ao mesmo tempo, ela rechaça as opressões desencadeadas pelas figuras masculinas autoritárias, como a do próprio Pinochet.

Apesar dessa desmoralização da figura de Juan, Coya e as outras prisioneiras ainda permanecem submetidas a torturas desencadeadas por outros militares. Muitas vezes essas cenas se misturam com os próprios sonhos das prisioneiras, como traumas que passam a carregar no inconsciente. Outras pensam que essas situações não passam de pesadelos, porém, ao acordarem, são obrigadas a assumir que se trata de situações pelas quais realmente estão sendo submetidas.[632]

Em meio a esse contexto repressor das prisões, Coya passa a assumir uma posição, ao mesmo tempo, de liderança e de cuidado com as prisioneiras, tentando remediar, de alguma maneira, os ferimentos que elas possuem. Ademais, passa a liderar um movimento contestatório sobre o papel dos sujeitos que as oprimem. Eltit retoma, assim, outro elemento da cultura indígena – especialmente das comunidades mapuches[633] – e apresenta Coya, de certa forma, como uma *machi.* Esse termo referencia as autoridades indígenas vistas como curandeiras, responsáveis por livrar os males do corpo e do espírito dos homens e das mulheres[634]. As

---

631 SKAR, Stacey. La narrativa política y la subversión paradójica en "Por la patria" de Diamela Eltit. *Confluencia*, vol. 11, nº. 1, 1995, p. 113-125.
632 ELTIT, Diamela. *Por la patria*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986, p. 205-218.
633 Apresentamos tais comunidades no capítulo 01. Ver p. 61-63.
634 MOQUETE, Sócrates; VERGARA, Miguel. As políticas públicas e a questão territorial do povo Mapuche, *O público e o privado*, nº 16, julho-dezembro, 2010, p. 22.

referencias ao processo de liderança, conforto e cuidado empreendidos pela *machi*-Coya são apresentadas por Eltit por uma perspectiva valorativa, marcada pelo respeito às diferentes origens, culturas e saberes.

Como apontamos no capítulo 01[635], muitas comunidades indígenas foram duramente atacadas pelas forças militares ditatoriais, tendo que lidar com perdas de seus territórios e com uma visão depreciativa sobre as suas tradições. Desse modo, na narrativa de Eltit há um questionamento sobre essas ações empreendidas pela ditadura e uma preocupação em não transformar ou perceber tais comunidades como um "outro" distante, a ser rejeitado. O filósofo e linguista Tzvetan Todorov, realizando reflexões sobre diversidades culturais e defendendo uma perspectiva da alteridade, afirmou que:

> Qualquer sociedade, como vimos, é pluricultural. [...] A boa gestão dessa pluralidade crescente implicaria, em vez da assimilação dos outros à cultura majoritária, o respeito pelas minorias e sua integração em um quadro de leis e de valores cívicos comuns a todos.[636]

Como destacamos, acreditamos que essa valorização da diversidade, bem como o estímulo à convivência respeitosa entre diferentes grupos, marca essa obra literária de Eltit, assim como outros de seus trabalhos artísticos. Outrossim, esse caráter de *machi* atribuído, mesmo que por meio de diversas figuras de linguagens, à protagonista não é mobilizado, segundo a crítica literária e filósofa Tanya Varela, por uma perspectiva idealizante:

> [...] no es presentado de forma idealizante o como un elemento mágico [...] Toda la construcción de Coya como personaje mestizo está instalado desde la marginalidad: así lo marcan su lenguaje fragmentado y frecuentemente

[635] Ver p. 59-62.
[636] TODOROV, Tzvetan. *O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, p. 225.

> incomprensible, la clandestinidad en la que habita, su disidencia política y su posterior detención.[637]

O processo de "cura" empreendido por Coya na cadeia não passa por elementos "mágicos". Eltit também não promove uma transposição direta dos elementos dessa cultura indígena para a sua obra, mas irá utilizá-los como ferramentas metafóricas para indicar o processo de luta das prisioneiras, algo avaliado por Varela como:

> [...] altamente significativo, porque si bien, desde los cánones occidentales, Coya no es un personaje centrado moralmente, sino que se muestra irascible, [...] desvariada e incestuosa, en la totalidad de la novela termina ejerciendo una función de liderazgo y redención para la comunidad subalterna de la que forma parte.[638]

Esse processo de "redenção" ou de cura desempenhada pela protagonista se dará, de forma bastante simbólica, pela atividade da escrita. A personagem começa, inicialmente sem muitas pretensões, a registrar em restos de papéis elementos marcantes de sua trajetória. Ao longo da história, outras presas passam a ler o que Coya escreve e a se identificar com os seus registros. A protagonista passa, então, a escutar e a registrar também os testemunhos das outras prisioneiras. Esses registros se acumulam, circulando entre essas mulheres, servindo como uma forma de resistência política e, sobretudo, como um auxílio para lidarem com os seus traumas[639]. Há, nessa parte da obra, um recurso metalinguístico empregado pela autora, visto que a própria Diamela Eltit também faz uso de seus escritos como instrumentos de mobilização política ao apresentar tais personagens escrevendo sobre as suas dores e lutas. Desse modo,

---

[637] VARELA, Tanya. *El quiebre de los dogmas: debate feminista, transgresión y duelo en obras escogidas de Gioconda Belli, Diamela Eltit y Cristina Peri Rossi*. University of California, Berkeley, 2011, p. 52.
[638] Ibid., p. 54.
[639] ELTIT, Diamela. *Por la patria*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986, p. 180-182.

pode-se inferir que a artista também visa legitimar um dos papéis que compreende que a sua própria escrita assume: a de engajamento e resistência à ditadura chilena.

Ademais, analisando essa cena, pode-se inferir que Eltit objetiva mostrar o poder dos discursos. Ela confere às personagens a possibilidade de narrarem a própria história e de conhecerem as trajetórias de outras prisioneiras. O seu livro, através dessas falas marginais, (mesmo que fictícias) serve, assim, como um contra-discurso as falas e interpretações difundidas pelas forças armadas sobre o contexto ditatorial chileno. Esse processo de narrar é descrito na história, também, como um elemento importante para que essas mulheres continuassem tendo força para lutar para conquistarem a sua liberdade. É ainda interessante retomar um dos elementos que Coya conta às suas amigas: ela é estéril. A impossibilidade de ter filhos é apresentada pela personagem como motivo de orgulho, como um dom. Assim, mais uma vez, Eltit surpreende o leitor e realiza uma subversão dos tradicionais papéis de gêneros.[640]

Ao final da narrativa, Coya e suas amigas conseguem sair da prisão e, imediatamente, decidem retornar ao bar, espaço de onde foram tiradas e local em que o pai de Coya foi assassinado. Elas iniciaram um processo de reconstrução do bar que havia sofrido diversos danos pelos ataques das forças militares. Em seguida, o reabrem e retomam a sua função de trabalhadoras em um local que, socialmente, não era associado positivamente a figuras femininas. Além de retomarem o posto de serviço, elas ainda passaram a comandar todo o estabelecimento, não estando mais submetidas aos ditames de nenhuma figura masculina. Essa autonomia conferida às personagens é bastante simbólica. Embora o bairro onde elas se encontravam ainda sofresse com as revistas das forças militares, fica claro que elas passaram a possuir maior poder e, principalmente, mantinham-se unidas na resistência "por la patria", a possíveis novos ataques que fossem submetidas.

[640] Ibid, p. 143.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em fevereiro de 2019, Diamela Eltit, em entrevista à jornalista Diana Massis, afirmou:

> Marchar es un acto político, pero ¿hacia dónde se marcha? Yo diría hacia donde sea necesario. Ha sido siempre un elemento de fuerza imposible de eliminar, más allá de las restricciones y ataques policiacos. Nunca ha logrado ser reprimido enteramente.[641].

De fato, como mostramos na pesquisa, mesmo em momentos de profunda repressão e ataques aos direitos humanos - como ocorreu durante o regime militar de Augusto Pinochet -, as marchas e outras formas de resistência política foram organizadas por parcela da população que buscou as brechas do sistema opressor para conseguir se articular e apresentar as suas reivindicações na cena pública. Ao longo da dissertação, analisamos a trajetória político-intelectual de Eltit e mostramos como ela se engajou em diversas formas de protestos contra o regime pinochetista. Seja participando de marchas, publicando livros, produzido vídeoartes, integrando coletivos feministas ou desenvolvendo performances, a artista atuou ativamente na resistência à ditadura chilena e permanece, ainda hoje, desenvolvendo uma vasta produção político-cultural em que se posiciona criticamente sobre as vicissitudes de seu país.

Devido a vastidão da produção de Eltit, foi necessário realizar uma seleção de alguns de seus trabalhos a serem analisados na dissertação. Tendo como foco central a produção da artista entre os anos de 1979 a 1989, a atuação da autora no *Colectivo Acciones de Artes* certamente mereceu destaque. Por meio do grupo, a artista ocupou diversos espaços das cidades realizando intervenções urbanas capazes de levantar importantes debates sobre a situação que o Chile

[641] ELTIT, Diamela, *apud.* MASSIS, Diana. Diamela Eltit, autora de la novela "Sumar": "Si a un hijo le va bien es mérito del padre, si le va mal es culpa de la madre". *BBC News – Entrevista*, 02/02/2019. Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/noticias-47018326. Acesso em 08/11/2019.

vivenciava sob o regime ditatorial. As produções da autora no CADA destacaram as opressões sofridas, principalmente, por setores marginalizados da sociedade; refletiram sobre o projeto econômico imposto no país; debateram sobre a situação das artes e dos artistas em tal período e ainda destacaram como era necessário que a população ocupasse, de diversas formas, o espaço público, mantendo-o como palco de lutas, debates e mobilizações em prol da transição a um sistema democrático e inclusivo no país.

As produções da autora no CADA ainda ajudaram a criar uma memória crítica sobre a história do Chile no contexto ditatorial. Os trabalhos do coletivo nos permitem rememorar alguns importantes projetos desenvolvidos pelo governo de Salvador Allende; o modo como o ocorreu o violento golpe de Estado em 1973; a forma como o regime militar provocou profundas alterações na estrutura do país e nos horizontes de expectativas[642] de vários chilenos, além de nos auxiliar na reflexão sobre como hoje essas heranças permanecem visíveis e impactantes. A implementação do modelo neoliberal, por exemplo, modificou drasticamente as condições de vida da população, findando com diversas conquistas dos trabalhadores e os submetendo à lógica de um mercado excludente, que não fornece as mesmas oportunidades e direitos para todos os sujeitos. Dessa forma, analisar a trajetória de Eltit no grupo e outras diversas produções, nos ajudam a construir uma leitura mais ampla e complexa sobre a historicidade das lutas e mobilizações do povo chileno, bem como a refletir sobre a importância do desenvolvimento de uma produção cultural que se propôs a suscitar debates políticos e a atuar na resistência à imposição de sistemas desiguais e autoritários.

Em relação à atuação de Eltit como escritora, também podemos traçar algumas considerações próximas à de sua participação no CADA. Com as suas obras literárias a artista conseguiu articular um canal de comunicação para que vozes e histórias provenientes das

[642]KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 308.

margens da sociedade fossem divulgadas (direta e/ou indiretamente) para um maior público e por uma perspectiva da alteridade, ou seja, com a preocupação em desenvolver uma escuta sensível, que tenta se colocar no lugar do outro. No que tange às reflexões por ela levantada sobre a situação feminina durante o regime ditatorial, nota-se como a artista se propôs a desnaturalizar diversas concepções tradicionais de gênero, destacando como estas são sempre construções culturais, envoltas em disputas de poder e que, muitas vezes, auxiliam a perpetuar uma série de violências. Seus livros questionaram, assim, a visão conservadora e patriarcal sustentada pelo regime pinochetista sobre o papel das chilenas na sociedade e nos auxiliam, ainda hoje, a refletir sobre como as concepções de feminilidade e masculinidade não são dados naturais, mas elaborados e desenvolvidos histórica e culturalmente.

A trajetória de Diamela Eltit também foi marcada pela sua atuação em atividades acadêmicas que, embora possam ter ficado restritas a um público não tão amplo como as suas outras produções, também contribuíram para a reflexão sobre o papel das escritoras e intelectuais latino-americanas e os desafios que enfrentaram devido a sua condição de gênero. Por meio, por exemplo, do *Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana* (1987) que ela ajudou a promover, a artista contribuiu para ressaltar a importância da escrita feminista. Ademais, auxiliou no estreitamento de laços entre intelectuais de diversas regiões, de dentro e fora do seu país. Por meio de sua participação em outras atividades político-culturais, como em eventos de lançamento de vídeoartes, encontros em coletivos feministas, publicação em jornais e revistas, esse estreitamento de redes intelectuais também foi notório, contribuindo para a divulgação da produção da artista e a ampliação de seu debate com sujeitos de diversas localidades.

Ao analisar a obra da artista também é importante retomar como ela se preocupou em romper com as concepções formais de produção cultural. A autora rejeitou uma escrita linear e desenvolveu trabalhos literários marcados pela mistura de gêneros textuais e a apresentação de

narrativas não tradicionais, que despertam a curiosidade do leitor e o instigam a decifrar as inúmeras figuras de linguagem que caracterizam tão fortemente a sua produção. O contexto ditatorial chileno impôs aos artistas inúmeras restrições na elaboração de seus trabalhos e Eltit conseguiu articular uma produção capaz de apresentar, por meio de inúmeras metáforas e alegorias, as suas críticas sobre esse período. Evidentemente, conforme salientamos anteriormente, o regime pinochetista não deve ser compreendido como a única motivação para a escritora desenvolver uma produção fragmentada, ousada, marcada pelo rompimento com uma escrita mais tradicional, todavia, pode ser apontada como uma das razões fundamentais que a impulsionaram a desenvolver esse tipo de obra.

As inovações estéticas e de suportes artísticos promovidas pela artista também estiveram presentes em seus trabalhos no CADA e em outras atividades fora do grupo. Em suas intervenções urbanas a autora contribuiu para a ampliação das formas tradicionais de produção cultural, assim como para o fornecimento de novos sentidos para objetos antes não vistos como propícios para serem incorporados em uma obra de arte. Nesse contexto, ela foi ainda uma das pioneiras no avanço das ações performáticas no Chile na década de 1980, fazendo uso do próprio corpo como um suporte para os seus trabalhos.[643]

Essas análises nos permitem refletir sobre como Eltit desenvolveu um amplo e diversificado arcabouço cultural, e utilizou de sua arte como uma ferramenta de engajamento político. Ademais, não podemos deixar de mencionar que houve um esforço da autora para se apresentar ao público como uma integrante ativa da resistência ao regime ditatorial de Augusto Pinochet e como uma artista que ousou por meio de suas técnicas e produções. Ao inserir diretamente, por exemplo, uma fotografia sua em *Lumpérica*[644], torna-se evidente essa

[643] RICHARD, Nelly. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2ª Edição, 2007, p. 77-87.
[644] Ver p. 261 da dissertação.

preocupação em afirmar em que espectro político se encontrava, e ressaltar que se solidarizava com as vítimas da repressão militar. A construção da identidade de Eltit como artista passou, portanto, diretamente pela sua definição como intelectual pertencente ao campo político da esquerda e como uma artista que se mobilizou em prol da ampliação dos direitos das mulheres e no combate a diversas formas de descriminação.

Por fim, mas não menos importante, não podemos encerrar esse trabalho sem destacar, novamente, que a artista continua atuando como uma intelectual pública. Seja por meio de seus romances, ensaios, publicações em periódicos, apresentações em congressos, ou por meio de sua atividade como docente, ela permanece articulando diversas formas de apresentar a sua palavra crítica. Em relação aos debates por ela suscitados sobre as heranças do regime pinochetista, podemos relembrar de sua impactante fala, quando soube do falecimento do ditador, em 2006:

> Cuando me enteré que Pinochet había muerto pensé naturalmente que Pinochet había muerto. Unas horas después pensé que era muy positivo que Pinochet se muriera antes que nosotros, que lo sobreviviéramos. Pero también he pensado en estas horas en los muertos, en los desaparecidos, en los presos, en los torturados, en el exilio. He pensado que Augusto Pinochet está latente, que es una máquina que no cesa, una máquina de destrucción y abuso que se llama Pinochet en una de sus identidades posibles. Que esa derecha política que se volcó a sus funerales se llama Augusto Pinochet en una de sus identidades ocultas. Que el Ejército incuba a Pinochet entre sus armas y condecoraciones, que hemos sobrevivido a uno de los tantos Pinochet, pero que existe otro y otro y otro. Por eso, no descansaremos en paz. Nunca.[645]

"A máquina Pinochet", como ela definiu, continua latente no Chile, seja por meio das consequências sociais ainda visíveis desse regime, seja por meio dos embates de memória entre os sujeitos que denunciam e aquelas que visam sustentar uma visão positiva sobre um período profundamente violento da história do país ou, ainda, por meio daqueles que lidam com as

[645] ELTIT, Diamela. La maquina Pinochet. In: *Signos vitales: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008, p. 140.

inúmeras perdas e traumas consequentes da ditadura. Entretanto, mesmo com essa herança indelével, as marchas empreendidas por Eltit e outros setores opositores ao pinochetismo também persistem, de maneira audaz e essencial, na luta em prol da ampliação das estruturas democráticas no país. Como a própria autora ressaltou "[Marchar] Ha sido siempre un elemento de fuerza imposible de eliminar..."[646].

[646] ELTIT, Diamela, *apud.* MASSIS, Diana. Diamela Eltit, autora de la novela "Sumar": "Si a un hijo le va bien es mérito del padre, si le va mal es culpa de la madre". *BBC News – Entrevista*, 02/02/2019. Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/noticias-47018326. Acesso em 08/11/2019.

Referências documentais e bibliográficas

- **Documentais**

A) Livros da autora:

ELTIT, Diamela (autor); MONTEIRO, Pedro; GUERRERO, Javier (Orgs.). *A máquina Pinochet e outros ensaios*. São Paulo: E–galáxia, 2017.

ELTIT, Diamela. *El Cuarto Mundo*. Santiago de Chile: Planeta Chileno, 1988.

_____. *El Padre mío*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.

_____. *Emergencias – Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Planeta Chileno, 2000.

_____. *Lumpérica*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1983.

_____. *Por la patria*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.

_____. *Signos vitales: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

B) Documentos do *Colectivo Acciones de Arte* ou sobre o grupo:

– **Vídeoartes:**

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE – ELTIT, Diamela; ZURITA, Raúl; ROSENFELD, Lotty; CASTILLO, Juan; BALCELLS, Fernando. Ay Sudamérica (1981). *Hemispheric Institute Biblioteca de Video Digital*. Disponível em: http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/503-cada-ay-sudamerica.

_____. Inversión de escena (1979). *Hemispheric Institute Biblioteca de Video Digital*. Disponível em: http://hidvl.nyu.edu/video/000568197.html.

_____. No + (1983 – hasta el presente). *Hemispheric Institute Biblioteca de Video Digital*. Disponível em: http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/501-cada-no-mas.

_____. Para no morir de hambre en el arte (1979). *Hemispheric Institute Biblioteca de Video Digital*. Disponível em: http://hidvl.nyu.edu/video/003180907.html.

_____. Viuda (1985). *Hemispheric Institute Biblioteca de Video Digital*. Disponível em: http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/672-cada-viuda.

ELTIT, Diamela; FORCH, Juan; ROSENFELD, Lotty. El Padre mío (vídeo–arte). *U-matic Videoteca*, 1985. Disponível em: http://www.umatic.cl/video15.html.

– **Entrevistas, artigos, ensaios, reportagens, poemas, manifestos e imagens:**

ARCHIVOS EN USO. *CADA*. Documentos do coletivo artístico. Disponível em: http://www.archivosenuso.org/cada/accion.

CHAPMAN, Mary. Tres miradas democráticas. Chile bajo el ojo del arte. In: *APSI*, Caderno de Cultura, Santiago, Chile, 29 de novembro a 12 de dezembro, 1983, p. 35. Disponível em: http://www.archivosenuso.org/viewer/108.

CHAPPLE, Juan. Entrevista: Diamela Eltit y las errantes maquinarias del juego, *Cyber Humanitatis* – Revista da Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Santiago, n° 6, 1998. Disponível em: https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/06/vida/diamela.htm.

CHÁVEZ, Liliana. Entrevista: Diamela Eltit. Leer el mundo, escribir en sus márgenes. *Nexos*, Caderno: Cultura y vida cotidiana, 11/07/2015. Disponível em: https://cultura.nexos.com.mx/?p=8713.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE – ELTIT, Diamela; ZURITA, Raúl; ROSENFELD, Lotty; CASTILLO, Juan; BALCELLS, Fernando. Ay Sudamérica – 400.000 textos sobre Santiago. In: *Palimpsesto*, nº 01, abril de 1982, p. 11 – 18. Não localizamos a cidade em que foi publicado. Disponível em: http://www.archivosenuso.org/viewer/342#.

_____. Creación: Acciones de arte hoy en Chile. *La Bicicleta*, nº 8, Santiago de Chile, noviembre-diciembre, 1980, p. 07–10. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-99319.html.

_____. Crónica: Para no morir de hambre en el arte – Colectivo Acciones de Arte. *La Bicicleta*, Santiago de Chile, Editorial Granizo, nº 05, noviembre/diciembre, 1979, p. 22-24. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-54772.html.

_____. Cultura: Ay Sudamerica. *Revista Hoy*, Santiago, Chile, nº 115, 3 de octubre, 1981, p. 54. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96760.html.

_____. Poesia: Imaginar esta página completamente blanca. *Revista Hoy*, Santiago, Chile, nº 115, 3 de octubre, 1979. Disponível em: http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/732047/language/es-MX/Default.aspx.

_____. *Revista Ruptura*, Santiago, volume 01, nº 01, 1979. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8723.html.

DONOSO, Claudia. Entrevista: "Tenemos puesto el espejo para el otro lado". *Revista APSI*, nº 191, Santiago de Chile, janeiro-fevereiro de 1987, p. 47-48.

ELTIT, Diamela. Las dos caras de la moneda. *Nueva Sociedad*, nº 150, julho-agosto de 1997, p. 40-45.

ELTIT, Diamela; ZURITA, Raúl; ROSENFELD, Lotty; CASTILLO, Juan; BALCELLS, Fernando. Entrevistas. In: NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 44-103.

ELTIT, Diamela; ZURITA, Raúl; ROSENFELD, Lotty; CASTILLO, Juan; BALCELLS, Fernando. Manifiesto – Ay Sudamerica (1981). In: _____. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 150.

ELTIT, Diamela; ZURITA, Raúl; ROSENFELD, Lotty; CASTILLO, Juan; BALCELLS, Fernando. Manifiesto - Fundamentacion del Colectivo de Acciones de Arte (1979). In: _____. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 108 – 113.

ELTIT, Diamela; ZURITA, Raúl; ROSENFELD, Lotty; CASTILLO, Juan; BALCELLS, Fernando. Manifiesto – La función del video (1980). In: _____. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 139.

ELTIT, Diamela; ZURITA, Raúl; ROSENFELD, Lotty; CASTILLO, Juan; BALCELLS, Fernando. Manifiesto - No es una aldea (1979). In: _____. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 128-130.

MASSIS, Diana. Entrevista: Diamela Eltit, autora de la novela "Sumar": "Si a un hijo le va bien es mérito del padre, si le va mal es culpa de la madre". BBC News¸ 02 de fevereiro de 2019. Disponível em: https://www.bbc.com/mundo/noticias-47018326.

MEMORIA CHILENA. *Colectivo Acciones de Arte. Documentos de arte*. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3342.html#documentos.

ORTEGA, Julio. Entrevista: Resistencia y sujeto femenino - entrevista con Diamela Eltit, *La Torre*, ano IV, nº 232, abril-junho, 1990, p. 14.

PÉREZ, Lorena. Entrevista: Diamela Eltit: sólo el barrio es el país. *Bifurcaciones*. *Revista de estudios culturales urbanos*, 08 de março de 2013. Disponível em: http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/diamela-eltit-solo-el-barrio-es-el-pais/?fbclid=IwAR2Dd5SNuyXV9FlnbiDsNuQpoQTIGwG5LBuMHSwXQV1f7xFL59pz9J8hi6s.

POSADAS, Claudia. Entrevista: un territorio de zozobra, revista digital *Espéculo*, nº 25, España, Universidad Complutense de Madrid, 2003. Disponível em: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/eltit.html.

C) Outros documentos:

ALLENDE, Salvador. Palabras pronunciadas en la inauguración de los cursos auxiliares de párvulos, 08/01/1973. In: *Marxists Internet Archive*, 05/02/2016. Disponível em: https://www.marxists.org/espanol/allende/1973/enero08.htm.

_____. Por qué medio litro de leche. *Carta abierta a las madres chilenas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971. Disponível em: http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9368.html.

_____. Programa básico de la Unidad Popular, 17 de dezembro de 1969. In: *Marxists Internet Archive*, 01/01/2016. Disponível em: https://www.marxists.org/espanol/allende/1969/diciembre17.htm.

Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno. Política cultural del Gobierno de Chile, Santiago, Departamento Cultural, 1975. In: *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*. Disponível em: https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/39504/1/135512.pdf.

Declaración de Principios del Gobierno de Chile, 11 de março de 1974, p. 12. In: *Archivo Chile/CEME - Centro de Estudios Miguel Enriquez.* Documento em: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0005.pdf.

"*El Ladrillo*". *Bases de la política económica del gobierno de Chile*. Centros de Estudios Públicos (CEP-Chile). Santiago: Alfabeta, 1992. Disponível em: https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160812/asocfile/20160812124819/libro_elladrillo_cep.pdf.

Encuentros Franco-Chileno de Videoarte. Catálogos. In: *Centro Cultural La Moneda - Sítio Online*. Disponível em: http://www.ccplm.cl/sitio/encuentros-franco-chileno-de-video-arte/.

PINOCHET, Augusto. Mensaje a la mujer chilena. In: *Republica de Chile – 1974, Primer año de la Reconstrucción Nacional.* Editorial Gabriela Mistral, 1974, p. 191 – 200.

Tesauro de Derechos Humanos - Toque de Queda. In: *Archivo de Fondos y Colecciones. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Disponível em: http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/3359;term/browseTerm.

- **Bibliográficas**

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGGIO, Alberto. *Democracia e socialismo: a experiência chilena.* São Paulo: Editora Unesp, 1993.

AGUILAR, Mario. Cardinal Raul Silva Henriquez, the Catholic Church, and the Pinochet Regime, 1973 – 1980: Public Responses to a National Security State. *The Catholic Historical Review*, vol. 89, nº. 4, out. 2003, p. 712-731.

ALTAMIRANO, Carlos (org.). *Historia de los intelectuales en América Latina I: la ciudad letrada, de la conquista al modernismo.* Buenos Aires: Katz Editores, 2008.

_____. *Historia de los intelectuales en América Latina II: los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010.

_____. *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.

ANDRÉ, María Claudia; RUBIO, Patricia Rubio (Orgs.). *Entre mujeres: colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericanos*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2005.

ARAVENA, Claudia; PINTO, Iván (Orgs.). *Visiones laterales. Cine y video experimental en Chile (1957 – 2017).* Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.

BACZKO, Bronisław. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi. Antropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, p. 296 – 332.

BARRÍA, Mauricio; SANFUENTES, Francisco. (Orgs.). *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile.* Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile, 2011.

BARROS, José D'Assunção. CINEMA-HISTÓRIA: Múltiplos aspectos de uma relação. *Revista Dispositiva*, PUC-Minas, v. 03, nº 01, p. 17 – 40.

BARROS, Robert. *La Junta Militar: Pinochet y la Constitución de 1980.* Santiago: Editorial Sudamericana, 2005.

BASCUÑÁN, Belén. *Editores y editoriales en dictadura.* Santiago: Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (CEDOC), 2012.

BERCHENKO, Pablo. Prácticas de la memoria en Santiago de Chile (1970-2002). In: *América - Cahiers du CRICCAL,* Mémoire et culture en Amérique Latine, vol. 02, nº 31, 2004, p. 81-88.

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean Pierre; SIRINELLI, Jean François (orgs.) *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

BEUYS, Joseph; BODENMANN-RITTER Clara. *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones*. Documenta 5-1972, Editorial Visor, Madrid, 1995.

BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. Mulheres de Calama. *Revista eletrônica Dom Total*, 15 de março de 2016. Disponível em: https://domtotal.com/artigo/5787/2016/03/mulheres-de-calama/.

BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lúcia (Orgs.). *50 Anos de Feminismo. Argentina, Brasil e Chile*. São Paulo: Edusp, 2017.

BOLÍVAR, Rubí (Org.). *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Santiago de Chile: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2009.

BORGES, Valdeci Resende. História e Literatura: algumas considerações. *Revista de Teoria da História*, Ano 1, Número 3, junho/2010, Universidade Federal de Goiás, p. 94-109.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRANDÃO, Priscila. O sistema de inteligência chileno no governo Pinochet. *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 23, nº 38, Jul/Dez 2007, p. 399-417.

BRITO, Eugenia. *Campos Minados. Literatura post-golpe en Chile.* Santiago: Cuarto Propio, 1990.

_____. El cuerpo performático de los años 80. In: BARRÍA, Mauricio; SANFUENTES, Francisco. (Orgs.). *La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile, 2011, p. 59-71.

_____. *Ficciones del Muro – Brunet, Donoso, Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2014.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

CAMACHO, Fernando. Historia reciente del pueblo Mapuche (1970-2003): presencia y protagonismo en la vida política de chile. *Revista Pensamiento Crítico*, nº 4, novembro de 2004, p. 01 – 18.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ªed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CHAPLEAU, LeAnn. La cultura chilena bajo Augusto Pinochet. *Chrestomathy: Annual Review of Charleston*, Charleston, v.2, 2003, p. 45-84.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. *Dourados*: v. 13, nº. 24, jul./dez. 2011, p. 15 – 29.

_____. *História Cultural – Entre práticas e representações*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. Campinas: Unicamp, v.5, nº 11, 1991, p. 173-191.

CHÁVEZ, Liliana. Diamela Eltit. Leer el mundo, escribir en sus márgenes. *Nexos*, Caderno: Cultura y vida cotidiana, 11/07/2015. Disponível em: https://cultura.nexos.com.mx/?p=8713.

COELHO, Teixeira (org.). *A cultura pela cidade*, São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

COELHO NETO, Raphael. *Exílio, intelectuais, literatura e resistência política nas revistas Literatura Chilena e Araucaria de Chile (1977-1989)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1989.

COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa*. São Paulo: Alameda, 2013.

_____. *Pablo Neruda: uma poética engajada*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

CHAPLEAU, LeAnn. La cultura chilena bajo Augusto Pinochet. *Chrestomathy: Annual Review of Undergraduate Research at the College of Charleston*, USA, vol. 02, 2003, p. 45-83.

CRESPO, Regina. Las revistas y suplementos culturales como objetos de investigación. *Coloquio Internacional de Historia y Ciencias Sociales*. Colima, Universidad de Colima, publicación em CD-ROM, 2010, p. 01-15.

DALMÁS, Carine. *Brigadas muralistas e cartazes de propaganda da Experiência Chilena (1970-1973).* Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade de São Paulo, 2006.

DEL ALCÀZAR, Joan. *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970 – 1998)*. Santiago: DIBAN/Universitat de València, 2013.

DEL CASTILLO, Carlos Giovani Dutra. Uma perspectiva teórica e diacrônica sobre o mito de Dom Juan espanhol. *Revista científica Trama*, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, vol. 13, nº 20, 2017, p. 109-124.

DEL POZO ARTIGAS, José. *Allende: cómo su historia ha sido relatada. Un ensayo de historiografía ampliada.* Santiago: LOM Ediciones, 2017.

_____. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM ediciones, 2018.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre.* São Paulo: EDUSC, 2002.

DÉVES-VALDÉS, Eduardo. *Redes intelectuales en América Latina: hacia la constituición de una comunidade intelectual.* Santiago: Universidad Santiago de Chile, 2007.

DONOSO FRITZ, Karen. *Cultura y dictadura: censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989.* Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019.

_____. Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988. Dossier Chile contemporáneo, nº. 29, agosto, 2012, p. 01-34.

DURAN, Sergio. *Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM Ediciones, 2012.

EPPLE, Juan Armando. Acercamiento a la literatura testimonial en Chile. *Revista Iberoamericana*: Pittsburgh, Vol. LX, p. 1143 – 1159.

ERRÁZURIZ, Javiera. Intervención y Depuración en la Universidad de Chile, 1973-1976. Un cambio radical en el concepto de universidad. In: *Nuevo mundo, mundos nuevos.* Questions du temps présent, junho de 2017.

FERNANDES, Luan Aiuá Vasconcelos. *Professores universitários na mira das ditaduras: a repressão contra docentes da UFMG (Brasil, 1964-1969) e da UTE (Chile, 1973-1981) no contexto das reformas do ensino superior*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

FERNÁNDEZ-DROGUETT, Roberto. Lugares de memoria de la dictadura en Chile. Memorialización incompleta en el barrio Cívico de Santiago. *Revista Bitácora*, Universidade Nacional da Colômbia, Dossier Central, vol. 25, nº 01, janeiro – junho de 2015, p. 131-136.

FERRO, Marc. Film as an Agent, Product and Source of History. *Journal of Contemporary History*, vol. 18, nº. 3, 1983, p. 357–364.

_____. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: novos objetos.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, p. 199 – 215.

FISCHER-LICHTE, Érika. La acción y el cuerpo. In: GONZÁLES, Francisco; LÓPEZ, Leonora; SMITH, Brian. *Performance Art en Chile. Historia, procesos y discursos.* Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2006.

FFRENCH-DAVIS, Ricardo. Chile, entre el neoliberalismo y el crecimiento con equidad. *Nueva Sociedad*, nº 183, Enero y Febrero, 2003, p. 70-90.

_____. *Entre el neoliberalismo y el crecimiento con equidad: tres décadas de política económica en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão.* Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

FREDRIGO, Fabiana de Souza. *Ditadura e resistência no Chile: da democracia desejada à transição possível (1973-1989).* Franca: UNESP, 1998.

FREDRIGO, Fabiana de Souza; BITTENCOURT, Liberdad Borges. Narrativas sobre a América: o trauma e suas expressões temporais. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, nº. 17, julho-dezembro de 2014, p. 59-86.

GALENDE, Federico. *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's.)*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2007.

GALLO, Macarena. Amiga: La revista facha de las mujeres en dictadura, *The Clinic*, 10/09/2013. Disponível em: https://www.theclinic.cl/2013/09/10/amiga-la-revista-facha-de-las-mujeres-en-dictadura/.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/desconhecimento. In: COELHO, Teixeira (org.). *A cultura pela cidade*, São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008, p. 15 - 32.

GARRETÓN, Manuel Antonio. *Dictaduras y democratización*. Santiago: FLACSO, 1984.

_____. *Reconstruir la política. Transición y consolidación democrática en Chile*. Santiago: Editorial Andante, 1987.

GINZBURG, Jaime. (Org.). *Críticas em tempo de violência.* São Paulo: Edusp, 2012.

GODOY RAMOS, Carmen. El estado chileno y las mujeres en el siglo XX. De los temas de la mujer al discurso de la igualdad de géneros. *Diálogos: Revista de Historia*, vol. 14, n° 01, febrero – agosto de 2013, p. 99-123.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia Santos. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para a delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia Santos (orgs.). *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 10-26.

GONZÁLES, Francisco; LÓPEZ, Leonora; SMITH, Brian. *Performance Art en Chile. Historia, procesos y discursos*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2006.

GROSS, Isabel. Por la vida: las agrupaciones de mujeres durante la dictadura militar chilena. Santiago de Chile: Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (CEDOC), 2015.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e democracia: entre facticidade e validade.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

HERNÁN ERRÁZURIZ, Luis. Dictadura militar en chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, vol. 44, nº 02, 2009, p. 136 – 157.

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

HILDEBRANDO, Antonio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (Orgs.). *O corpo em performance: imagem, texto, palavra.* Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

HINER, Hillary. "Fue bonita la solidaridad entre mujeres": género, resistencia, y prisión política en Chile durante la dictadura. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 23(3), setembro-dezembro, 2015, p. 867-892.

HUYSSEN, Andreas. Resistência à Memória: os usos e abusos do esquecimento público. In: BRAGANÇA, Aníbal; MOREIRA, Sônia. *Comunicação, Acontecimento, Memória.* São Paulo: Intercom, 2005, p. 22-36.

IVELIC, Milan; GALAZ, Gaspar. *Chile, arte actual,* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparíso, 1988.

JARA, Isabel. Discurso cultural da ditadura chilena. Entre a pátria e o mercado. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 313-333.

JENSEN, Constanza. *Aproximaciones hacia el videoarte: análisis sobre su génesis, desarrollo y consolidación en Chile (1973-1989).* Santiago: Universidade de Chile, 2013.

JOFRÉ, Marcela. *Arte urbana no contexto social chileno. Intervenções de arte no Chile*. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio), Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2012.

JORDÁN, Laura. Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, julio-diciembre, n° 212, 2009, p. 77-102.

KIRKWOOD, Julieta. *El feminismo como negacion del autoritarismo.* Santiago de Chile: FLACSO, 1983.

_____. *Feminismo y participación política en Chile*. Santiago de Chile: FLACSO, 1982.

_____. *Ser politica en Chile – las feministas y los partidos*. Santiago de Chile: FLACSO, 1986.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, José Elias. *"Giro Lingüístico" e historia intelectual.* Buenos Aires: Quilmes, 1998, p. 237-293.

_____. Trauma, history, memory, identity: what remains? *History and Theory*, Wesleyan University, vol. 55, nº 03, outubro de 2016, p. 375-400.

LAZZARA, Michael. *Los años de silencio: conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002.

_____. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.

LECHNER, Norbert; LEVY, Susana. *Notas sobre la vida cotidiana III: el disciplinamiento de la mujer.* Santiago: FLACSO, 1984.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

LÉRTORA, Juan Carlos (Org.). *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOVEJOY, Arthur O. Reflexiones sobre la historia de las ideas. *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, nº .4, 2000, p. 127-141.

MAMANI, Ariel. Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978). *Jornadas de trabajo - Exilios políticos del Cono Sur en el siglo XX*. La Plata, Septiembre de 2012, p. 01-17.

MARAVALL, Javier. El ideario de mujer bajo la dictadura militar (1973-1990). *Revista Pensamiento Crítico*, nº 04, novembro, 2004, p. 01-19.

_____. *Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1990)*. Tese (Doutorado em História Contemporânea), Universidade Autônoma de Madrid, 2012.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MILLETT, Kate. *Política sexual*, Madrid: Cátedra, 1995.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Aberto. *Fórmula para o caos: a derrubada de Salvador Allende (1970-1973).* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MOQUETE, Sócrates; VERGARA, Miguel. As políticas públicas e a questão territorial do povo Mapuche. *O público e o privado*, nº 16, julho-dezembro, 2010.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Culturas políticas na história: novos estudos.* Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.

_____. *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

MOULIAN, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*, Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997.

_____. *Contradicciones del desarrollo político chileno (1920-1990)*, Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2009.

_____. Limitaciones de la transición a la democracia en Chile. *Proposiciones*, nº 25, 1994, p. 25-33.

MUÑOZ, Heraldo. *A sombra do ditador: memórias políticas do Chile sob Pinochet.* Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social.* Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

_____. El grupo CADA: lo visual, lo literario y lo político de la imagen. In: *Meeting of the Latin American Studies Association*, 2000, p. 01-10.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP, vol.1, n° 10, dezembro, 1993, p. 07-28.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. *O olho da história*, Salvador, vol. 2, nº. 03, 1996, p. 217-234.

OJEDA, Sergio. Las ruinas del discurso en El Padre Mío de Diamela Eltit. *Castalia: Revista de Psicología de la Academia*, ano 13, nº 20, 2011, p. 25-33.

OLEA, Raquel. Contrapuntos narrativos. Lenguaje verbal e imagen visual en Lumpérica de Diamela Eltit. *Revista Taller de Letras*, n° 43, 2008.

OLHAGARAY LLANOS, Néstor. *Del video-arte al net-art.* Santiago: LOM Ediciones, 2002.

ORELLANA, Antonia. "Aquí estamos, Pinochet": la historia del primer #8M en dictadura. *El desconcierto*, seção País, 08 de março de 2018.

PÁDUA, Juliana. *Os corpos que restam. Fragmentos da dor e do gozo em Lumpérica e Vaca sagrada*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais) – Universidade de Brasília (UNB), 2009.

PALAVECINO CÁCERES, Adriana. Dilemas éticos y jurídicos a propósito del aborto en Chile. *Polis – Revista Latinoamericana*, nº 38, 22/09/2014. Disponível em: https://journals.openedition.org/polis/10329?lang=pt.

PALESTRO, Sandra. *Mujeres en movimiento – 1973-1989*. Santiago: Serie Estudios Sociales, 1991.

PATIÑO, Roxana. América Latina: literatura e crítica em revista(s). In: SOUZA, Eneida M. de; MARQUES, Reinaldo (Orgs). *Modernidades alternativas na América Latina*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 456-470.

PEDRON, Denise Araújo. *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras/FAPERJ, 2013.

PEREIRA, Luciara; ESLAVA, Fernando. A narrativa de testemunho: um caso exemplar. Juiz de Fora, *Ipotesi*, v. 12, nº. 01, jan./jul. 2008, p. 213 – 223.

PÉREZ LEÓN, Dermis. CADA. La creación colectiva de una nueva realidad. *ArtNexus*, Ensayo, nº 76, vol. 09, 2010. Disponível em: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=21422&lan=es&x=1.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos - Debates*, 2006. Disponível em: http://nuevomundo.revues.org/1560.

PINTO VALLEJOS, Julio (Org.) *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM ediciones, 2005.

_____ (Org.). *Mujeres. Historias chilenas del siglo XX*. Santiago: LOM ediciones, 2010.

POCOCK, J.G.A. *Linguagens do ideário político*. São Paulo: Edusp, 2003.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 05, nº 10, 1992, p. 200-212.

_____. Memória, esquecimento, silêncio, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 02, nº 3, 1989, p. 03-15.

POWER, Margareth. *La mujer de derecha: el Poder Femenino y la lucha contra Salvador Allende, 1964-1973.* Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2009.

QUADRAT, Samanta Viz. Operação Condor: o "Mercosul" do terror. *Estudos Ibero-Americanos*, PUC-RS, Vol. XXVIII, nº 01, junho de 2002, p. 167-182.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2013.

REBOLLEDO GONZÁLEZ, Loreto. Vivir con miedo, morir en el terror: Chile (1973-1990). *Ecuador Debates,* Quito, dezembro de 2003, p. 91-104.

RÉMOND, René. *Por uma história política*. 2ª Edição, Rio de Janeiro: FGV, 2003.

REYES, Rigoberto. *Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a Mujeres por la Vida*. Tesis (Maestría en Estudios Latinoamericanos), Universidade Nacional Autônoma do México, 2012.

RICHARD, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

_____. *Intervenções críticas – arte, cultura, gênero e política.* Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

_____. *La estratificación de los márgenes: Sobre arte, cultura y política.* Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1989.

_____. *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis.* Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

_____. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2ª Edição, 2007.

_____. Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha. In: BELLUZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina.* São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1990, p. 185 – 199.

_____. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.

ROJAS FLORES, Jorge. *Historia de la infancia en el Chile republicano, 1810-2010*. Santiago: JUNJI, 2010.

ROJAS, María Eugenia. *La represión política en Chile: los hechos.* Madrid: IEPALA Editorial, 1988.

ROJO, Sara. *Transitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz (Orgs). *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *História e memória das ditaduras do século XX*. Vol. 1 e 2, São Paulo: FGV Editora, 2015.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Representações do intelectual*. *As Conferências Reiht de 1993.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.SALAZAR, Gabriel; PINTO VALLEJOS, Julio (Orgs.). *Historia contemporánea de Chile - tomo II. Actores, identidad y movimiento.* Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.

_____. *Historia contemporánea de Chile - tomo VI. Hombría y Feminidad.* Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2002.

SALAZAR, Gabriel; PINTO VALLEJOS, Julio (Orgs.). *Historia contemporánea de Chile - tomo II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.

SARLO, Beatriz. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. In: *América: Cahiers du CRICCAL*, nº 09-10, 1992, p. 09-16.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *"Nuestra mejor contribución la hacemos cantando": a Nova Canção Chilena e a "questão cultural" no Chile da Unidade Popular*. Tese (Doutorado em História e Cultura Social), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP, 2017.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos.* São Paulo: Iluminuras, 1995.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71-99.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SÉMELIN, Jacques. "Qu'est-ce que 'résistir'?". *Esprit*. Paris, vol. 01, nº. 198, jan., 1994, p. 50-63.

SIGAL, Silvia. *La Plaza de Mayo. Una crónica.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

SILVA, Êça Pereira da. *Araucaria de Chile: a intelectualidade chilena no exílio (1978-1989).* Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2009.

SILVA, Helenice Rodrigues da. *Fragmentos da história intelectual – entre questionamentos e perspectivas*. Campinas: Papirus, 2002.

SIRINELLI, Jean François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 231-269.

SIMÕES, Silvia Sônia. *Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancioneiro de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

SKAR, Stacey. La narrativa política y la subversión paradójica en "Por la patria" de Diamela Eltit. *Confluencia*, vol. 11, nº. 1, 1995, p. 113-125.

SKINNER, Quentin. *Visões da política: sobre os métodos históricos.* Algés: DIFEL, 2005.

STEJILEVICH, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y 90.* Buenos Aires: Catálogos, 2006.

STERN, Steve J. *Luchando por mentes y corazones: las batallas de la memória en el Chile de Pinochet.* (Libro dos de la trilogía *La caja de la memoria del Chile de Pinochet*). Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde Independencia hasta el Bicentenario.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, vol. III, 2011.

_____. *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo).* Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 1993.

TESSADA, Vanessa. La Secretaría Nacional de la Mujer y la Sección Femenina. Ecos hispanistas en la dictadura militar chilena (1973-1990). *Cuadernos Kóre*, vol. 1, nº 3, 2010, p. 62-70.

_____. "Modelando el bello sexo". El modelo femenino en las dictaduras de Franco y Pinochet a través de las revistas femeninas *Y, revista para la mujer* y *Amiga*. *Investigaciones Históricas*, nº 32, 2012, p. 263-282.

TODOROV, Tzvetan. *O medo dos bárbaros: para além do choque das civilizações.* Petrópolis: Vozes, 2010.

VALDÉS, Teresa. (Org.) *Las mujeres y la ditadura militar en Chile.* Santiago de Chile: FLACSO, 1987.

VALDIVIA DE ZÁRATE, Verónica. "¡Estamos en guerra, señores!". El régimen militar de Pinochet y el "pueblo", 1973-1980. *Revista Historia*, nº 43, vol. I, janeiro-junho, 2010, p. 163-201.

_____. Las "mamitas de Chile"? Las mujeres y el sexo bajo la dictadura pinochetista. In: PINTO VALLEJOS, Julio (Org.). *Mujeres. Historias chilenas del siglo XX.* Santiago de Chile: LOM Ediciones, p. 87-116.

_____. *Nacionales y Gremialistas: el "parto" de la nueva derecha política chilena (1964-1973)*. Santiago: LOM Ediciones, 2008.

_____. Pinochetismo e guerra social no Chile. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 121-141.

_____. *Su revolución contra nuestra revolución. Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet*. Santiago: LOM Ediciones, 2006.

VARELA, Tanya. *El quiebre de los dogmas: debate feminista, transgresión y duelo en obras escogidas de Gioconda Belli, Diamela Eltit y Cristina Peri Rossi.* University of California, Berkeley, 2011.

VÁSQUEZ, Malva. Memoria espectral nacional y cronotopos del horror en la narrativa de Nona Fernández. *Revista Hispanoamericana*. Publicación digital de la Real Academia Hispano Americana de Ciencias, Artes y Letras, nº 06, 2006, p. 01 – 17.

VEGA, Carlos. Documentos: La forma de La Cueca chilena. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, vol. 03, nº 20-21, maio-junho de 1947, p. 07-21.

VEGA NEIRA, Constanza. El Colectivo de Acciones de Arte y su resistencia artística contra la dictadura chilena (1979-1985). *Revista Divergencia*, n°3, año 2, enero - julio de 2013, p. 37 – 48.

VERDUGO, Patricia. *A Caravana da Morte.* Rio de Janeiro: Revan, 2001.

VICUÑA CIFUENTES, Julio. Coa. Jerga de los delincuentes chilenos - Estudio y vocabulario. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1910.

VIVACQUA, Isadora B. M. Vídeo-arte e literatura de testemunho no Chile: um estudo da obra *El Padre mío*. *Anais do IV Encontro de Pesquisa em História da UFMG*, vol. 07, Belo Horizonte, Departamento de História, Fafich/UFMG, 2016, p. 834-845.

WYMAN, Eva Goldschmidt. *Los poetas y el general: voces de oposición en Chile bajo Augusto Pinochet (1973-1989).* Santiago: LOM Ediciones, 2002.

WOITOWICZ, Karina. Feminismo e ativismo midiático: A imprensa feminista na luta contra a ditadura militar e em defesa dos direitos das mulheres no Brasil e no Chile. *Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012, p. 01-13.

ANEXOS

1. Capas da revista *Amiga*¸ vinculada à *Secretaría Nacional de la Mujer* (SNM)

Foto-montagem elaborada por Norbert Lechner e Susana Levy[647].

[647] Infelizmente não conseguimos melhorar a qualidade visual da montagem. Fonte: LECHNER, Norbert; LEVY, Susana. *Notas sobre la vida cotidiana III: el disciplinamiento de la mujer*. Santiago: FLACSO, 1984, p. 74.

2. Manifesto *Fundamentación* (1979), do grupo CADA[648]:

COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE

Fundamentacion :

1.- Hoy, en muchos de nuestros países, la vida sucede descompuesta y reprimida por la empresa de apropiación oligárquica de sus medios de existencia.

El uso material e intelectual del pueblo chileno se sustenta en la ocupación monopólica del discurso ideológico, de la teoría económica y de formas más o menos encubiertas de violencia, como momentos complementarios de la sustitución de la cultura democrática, susceptible de unificar la diversidad de la vida del pueblo en las fundaciones territoriales e históricas de su nacionalidad.

Los distintos modos de represión, tanto como la propaganda individualista elitaria y el negocio,constituyen las modalidades culturales propias de un proyécto 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 funtamental en la vida de los chilenos.

La organización, la práctica y la apreciación del arte y de la cultura, vinculados a los más diversos momentos de la vida cotidiana, constituye en estas condiciones una opción necesaria e ineludible en la lucha por la construcción de una historia y de un espacio mejor para la vida de todos.

2.- Sin embargo, incluso a pesar de su magnitud, el quiebre cultural no parece haber creado aún los signos de su real comprensión ni suscitado las voluntades que requiere su exacta valoración.

Los nuevos procesos culturales, aparecen para algunos como sucesos particulares, desestimables o, en el mejor de los casos, publicitarios o instrumentales. Así, la ruptura de los soportes orgánicos e ideológicos del arte y de sus perspectivas de arraigo popular, provocó una acentuación del disociamiento de la existencia social de intelectuales y artistas. Obligados a vivir y a sobrevivir en momentos contradictorios, el refuerzo de su individualidad aparece como la única actitud posible, como momento perfecto y verdadero.

[648] Documento extraído do livro: NEUSTADT, Robert. *CADA Día: la creación de un arte social*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 108 – 113.

El individualismo, que es el sistema de ese momento individual, se refuerza en la desarticulación de la colectividad apoyándola enfáticamente. No es extraño, por lo tanto, la proliferación de refugios marginales, de enclaves espirituales o de lugares de "elite" en que se protegen con pretextos de inocencia, las ganancias encubiertas o desembozadas del sistema.

Las aproximaciones "opuestas" a la cultura, como fenómeno subordinado o como entidad autosuficiente, se sustentan ambas en la tradición metafísica que opone el espíritu a la materia, como esencias puras que se relacionan en determinaciones lineales de exterioridad y anterioridad mecánicas.

De ese modo, Materia y Espíritu, son concebidos según la conceptualización de la física pre-relativista y no como momentos dialécticos de un proceso: como vida concreta. Los problemas así planteados asumen recurrentemente la forma de la disputa (también metafísica) sobre la primacía del huevo o de la gallina.

La vida es el proceso de una totalidad estructurada y no hay atajos teóricos que permitan ahorrarse la experiencia de su materialidad histórica.

La transformación de la vida necesita de opciones conceptuales que permitan una práctica correspondiente y adecuada a sus problemas fundamentales. Ni "objetivas" ni "verdaderas", adecuadas. En la situación en que hoy nos encontramos, ello pasa por la definición de una dimensionalidad y una perspectiva cultural para Chile: lugar y trayectoria laberíntica de nuestras vidas.

3.- La nación moderna es una institución de unificación y separación de los pueblos.

Las naciones a la vez el producto institucional de las relaciones sociales de un pueblo nacional, y la plataforma constitutiva de su convivencia y de sus relaciones con otros pueblos.

La nación es la consagración de una interioridad y una exterioridad, de una pertenencia y una no pertenencia a la unidad de un pueblo. El trazado de las fronteras encierra la unidad histórica territorial al interior del cual se ejerce la soberanía (el poder) del pueblo nacional.

La nación supone pues, la unidad del pueblo nacional, e impone en permanencia la unificación del territorio en el que transcurre la historia y la unificación de la historia de la implantación del pueblo en su territorio.

El sentido y las modalidades prácticas e institucionales de la unificación y la diferenciación nacional, la constituye el dominio de la cultura y el Estado nacionales.

Es notorio que las culturas nacionales no son exclusivas y que poseen atributos universales importantes, que corresponden al hecho de que las naciones modernas son creaciones históricas de la expansión y la imbricación mundial del capitalismo. En cada cultura nacional, las tendencias homogenizadoras del capitalismo están presentes en la medida y en la forma que determinan las luchas sociales del pueblo nacional.

Cultura y Estado comparten funciones análogas en la organización de la nación y - en principio - la diferencia entre ellos es del orden de aquella que distingue una ética de su legalidad. Ambas instancias son el producto de las relaciones sociales del pueblo, pero mientras la cultura está presente en dichas relaciones como orientación, el Estado interviene como autoridad y organización.

Sin embargo, la cultura y el estado no podeen necesariamente una existencia simétrica o correspondiente. En naciones dependientes, en proceso de unificación o sometidas a regímenes de facto, la diferencia entre ellos es la que hay entre un proceso social abierto y su claustro arbitraria. En nuestro caso, la cultura vive como una carencia que afecta las bases de la convivencia y existencia nacional. Las fronteras definidas por el Estado pasan hoy por el interior de la historia y el territorio nacional y dejan fuera, exilados o marginados, a una parte sustantiva de los chilenos. El Estado no es representativo de la unidad ni obra por la unificación del pueblo nacional, sino por la homogenización plana, la depuración y la compartimentación que aseguren la dominación oligárquica.

Cada clase social tiene la cultura y la ideología que conquista y que se le impone en los procesos de lucha que la constituyen como tal clase social independiente (y no, la ideología que corresponde a un supuesto e inexistente "interés objetivo" invariable y ahistórico). Toda cultura es un producto social, pero no el producto de una clase, sino la resultante de procesos sociales concretos y complejos, en especial nacionales.

La ideología, las representaciones, el conocimiento y el pensamiento colectivo de una clase social, está hecho del conjunto de sus experiencias y de su práctica social, de su cotidianeidad, de sus costumbres, de sus realizaciones artísticas y su situación económica, política, etc. No existen procesos ni instituciones culturales o ideológicas separadas, anteriores o exteriores a su inscripción en los procesos de la totalidad social.

4.- La cultura nacional se organiza sobre la base de las relaciones sociales de apropiación y producción y en especial, en la división social del trabajo que en las sociedades capitalistas, se caracteriza específicamente por la separación entre trabajo intelectual y trabajo manual, con la consiguiente jerarquización de ellos.

Esta separación no debe entenderse en términos técnicos o biológicos, sino como una relación social (de poder), establecida en torno al conocimiento, su producción, su acumulación, organización, comunicación y uso. Lo importante en la separación del trabajador de sus medios de trabajo no es su alienación psicológica, es su separación de la posesión y utilización del saber; de la cultura y su organización. Dicho en otras palabras, es el despojo de los medios que le permitan controlar y proyectar su vida.

El trabajo intelectual es un momento de todo trabajo humano, un aspecto de toda forma de quehacer social y puede ser distinguido del trabajo manual como dos caras de la producción de vida y no como estructuras superpuestas. En la vida como en el conocimiento de la vida, sólo se puede separar lo que se encuentra unido; y esto teniendo presente que la separación implica rupturas, reducción y simplificaciones riesgosas.

En el proceso de in-cultura en que nos encontramos, el trabajo intelectual debe ser asumido como la producción de modos y formas de vida solidarias en su práctica, como proceso de la identidad de un pueblo nacional en el mundo.

5.- Sin perjuicio de particularidades (en todo caso lejanas a nuestras preocupaciones, nos interesa considerar aquí el arte como trabajo intelectual influído en cuento tal por la situación de la cultura a la que pertenece y que constituye.

La diferencia entre el arte y otras formas de trabajo intelectual se establece, en lo que nos interesa, en el plano de su modo de operación en la historia, más que su naturaleza o estructura interna.

En ese sentido, el arte posee la nacionalidad y la universalidad de la cultura en la cual se inscribe. Su historia es la historia de su operatividad en los modos y orientaciones de la cultura de un pueblo.

La inclusión del arte en la historia se define por la estructura cultural que es el soporte y el destino de su práctica, por lo que la distinción prospectiva entre arte popular y arte elitario deja sin objeto la distinción entre arte nacional de inspiración extranjera y el arte denominado "extranjerizante". Es popular todo arte con operatividad nacional y nacional todo arte con operatividad popular.

En esta perspectiva, el arte /no es reductible a una disciplina autoreferencial ni a una historia lineal y homogénea. Por ello el arte como trabajo cultural, no constituye por sí "lenguaje", no "conocimiento" ni transferencia emocional, sino se inscribe como experiencia colectiva de apropiación de la vida, esto es, como exploración crítica y creación de situaciones participativas de reconocimiento de dimensiones ocultadas y perspectivas abiertas en la historia.

La historia como manera intelectiva de colectivización de la propia experiencia, necesita ser repensada en cada época como antecedente orgánico de los proyectos de vida vigentes. La historicidad del arte debe pues ser asumida no como trascendencia intemporal, sino en la espacialidad cultural de la vida. El sujeto del arte en la historia lo constituye valencialmente, los movimientos culturales que lo soportan.

De esta manera, el artese inscribe en la historia como proyección y organización de los espacios ideológicos que determinan su participación, sea como intervención crítica o como recuperación mistificadora. Su responsabilidad social no es más (ni es menos), que la de autocontrolar su eficacia como arte en la producción de vida.

En una sociedad estrictamente verticalizada como la nuestra, la presencia del arte en la vida sólo puede ser el producto de situaciones que rompen con el lugar enclaustrado y la función elitaria asignados por la oficialidad. Esta ruptura pasa por la construcción de una perspectiva cultural unificada en su popularidad. Fuera de ella, todo trabajo de arte será inscrito y recuperado como divertimento sociable de la decoración social.

6.-

La perspectiva cultural que proponemos, valora en el arte la producción de estructuras de reconocimiento de la identidad contradictoria de la vida. dicho de otra manera, valora en el arte la ampliación y creación de espacios intelectuales que organicen la memoria y el devenir histórico del pueblo nacional. Proponemos entonces un arte que tiene los problemas de su perspectiva en la cultura democrática, que rompe con las facilidades y certezas adjetivas de su historia y recupera su sociabilidad como verificación de su valor en el arte.

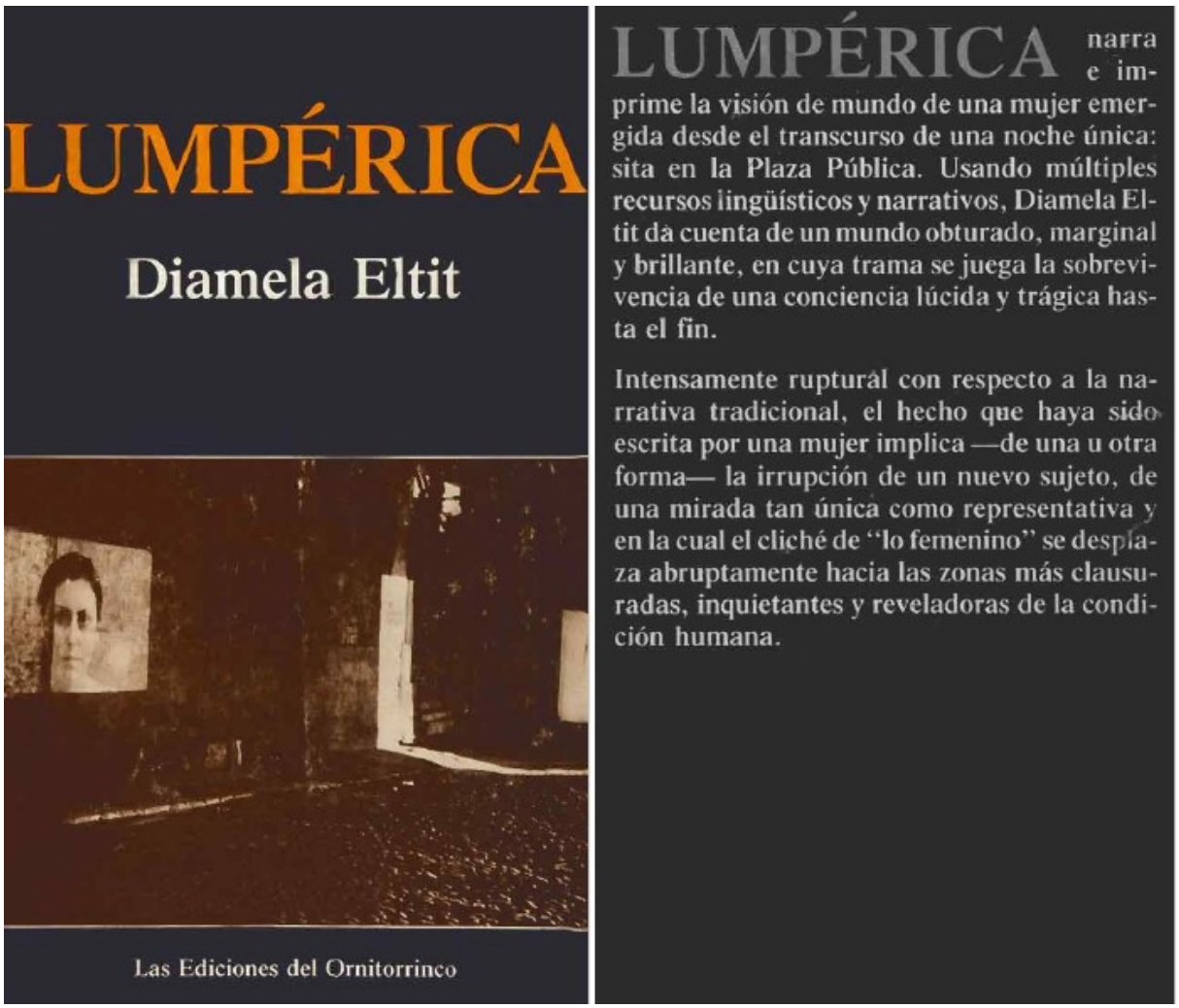
Correspondientemente al fenómeno descrito, el Colectivo de Acciones de Arte/Chile, reune a un grupo de trabajdores culturales que asumen el arte como una práctica científica de producción de vida. Es decir, como un modo operatorio de reasignación de los valores y parámetros socioestéticos a considerar en la creación colectiva de una nueva realidad.

Proponemos entonces el arte como una 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.

La historia del arte en la vida es la historia de la cultura social que produce y que la sustenta. Definimos entonces la producción de una nueva vida como el sentido de nuestro trabajo, su ermarque final.

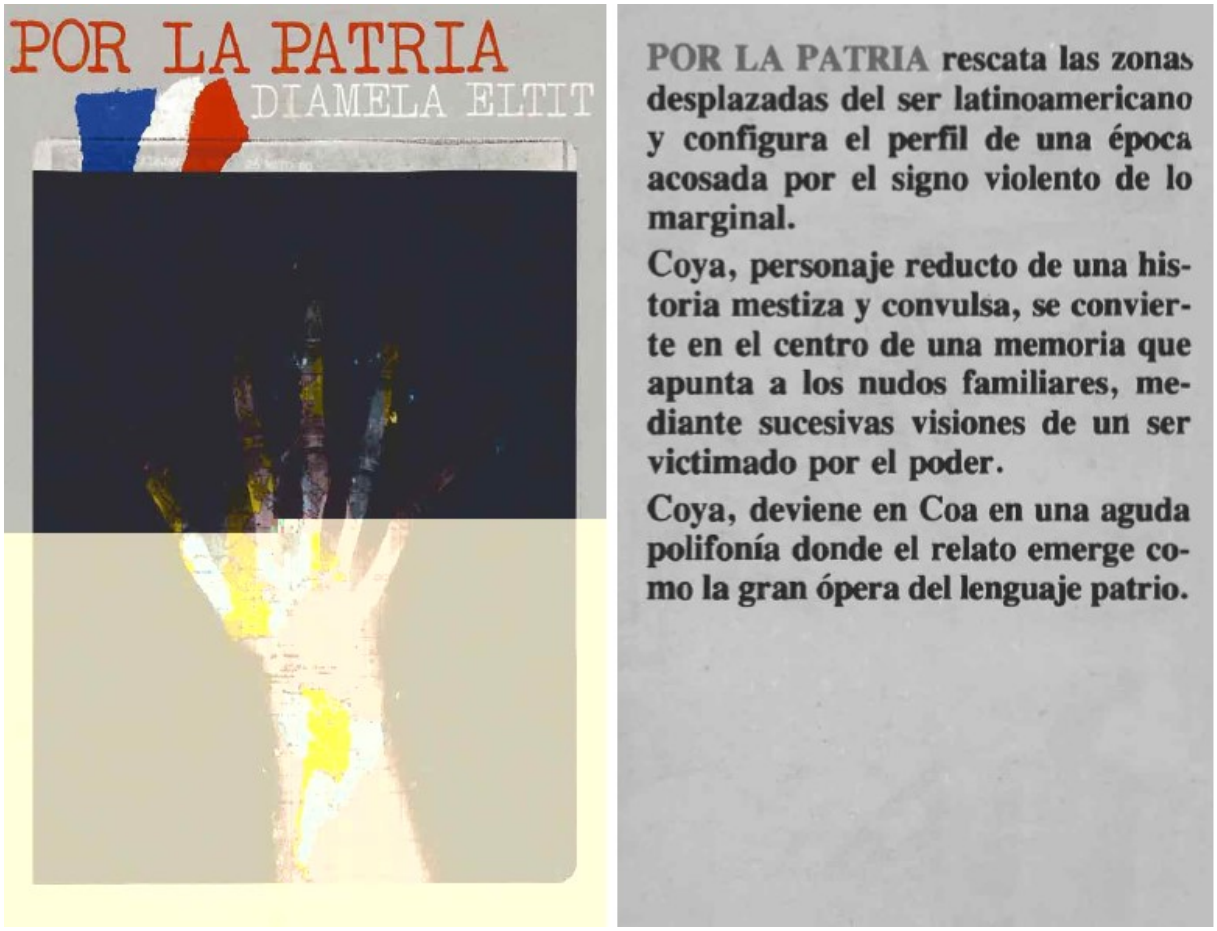
3. Capas e contra-capas dos livros analisados de Diamela Eltit:

Capa e contra-capa da obra *Lumpérica* (1983)



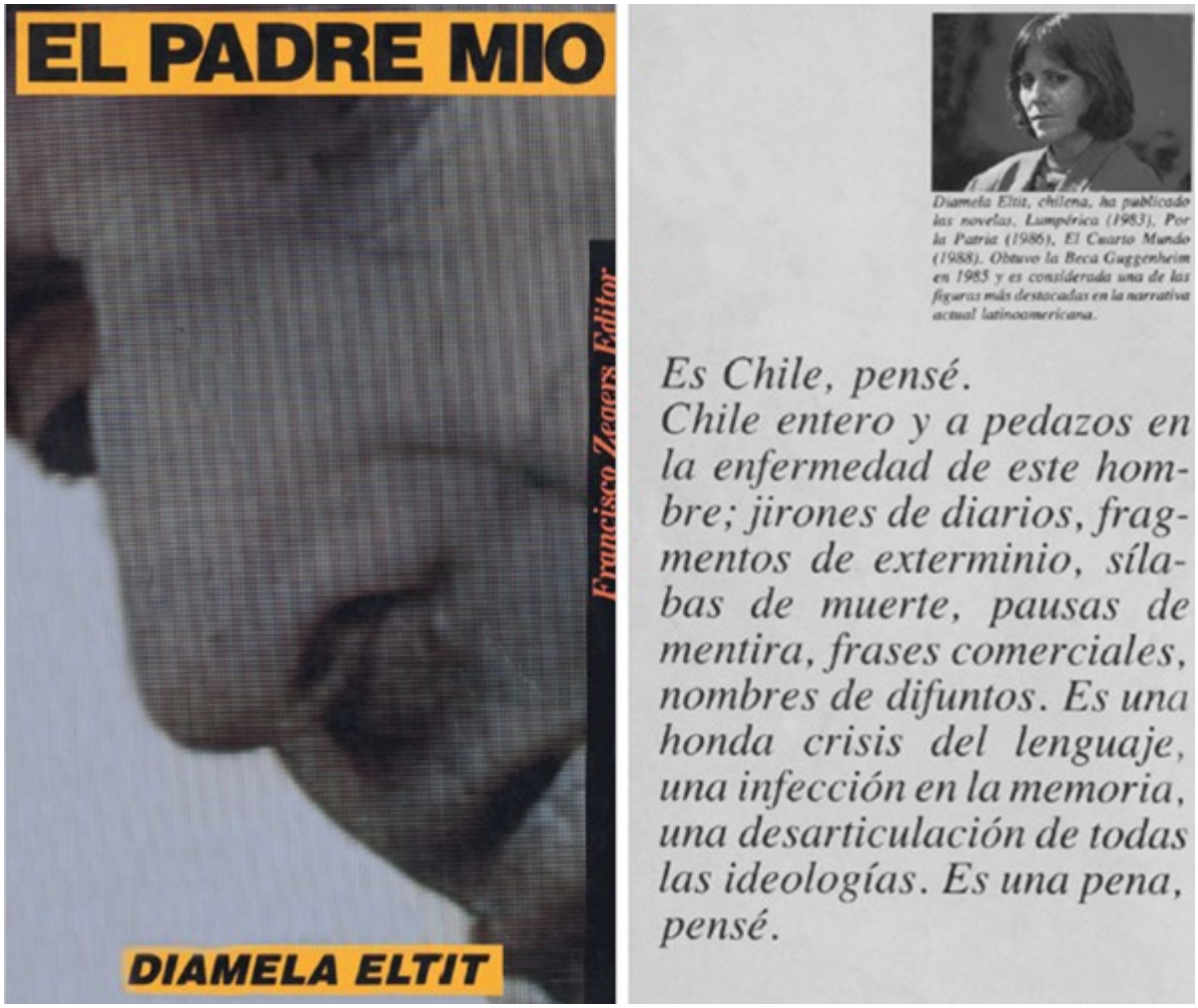
Fonte: foto-montagem nossa.

Capa e contra-capa da obra *Por la patria* (1986)



Fonte: foto-montagem nossa.

Capa e contra-capa da obra *El Padre Mío* (1988)



Fonte: foto-montagem nossa.