

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

VITÓRIA DE FÁTIMA VALENTIM VITOR

**Entre o presente e o ausente:**

A representação do corpo na arte sob os governos repressivos da  
América do Sul (1960 - 1990)

Rio de Janeiro

2022

VITÓRIA DE FÁTIMA VALENTIM VITOR

**Entre o presente e o ausente:**

A representação do corpo na arte sob os governos repressivos da  
América do Sul (1960 - 1990)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
à Escola de Belas Artes da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro, como parte dos  
requisitos necessários à obtenção do grau de  
bacharel em História da Arte.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa

Rio de Janeiro

2022

VITÓRIA DE FÁTIMA VALENTIM VITOR

**Entre o presente e o ausente:** A representação do corpo na arte sob os governos repressivos da América do Sul (1960 - 1990)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa

Aprovado em 25 de Julho de 2022.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dra. Patrícia Leal Azevedo Corrêa (Orientadora)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Dr. Felipe Scovino Gomes Lima  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Dra. Fabrícia Cabral de Lira Jordão  
Universidade Federal do Paraná

### CIP - Catalogação na Publicação

V155e Vitor, Vitória de Fátima Valentim  
Entre o presente e o ausente: A representação do corpo na arte sob os governos repressivos da América do Sul (1960 - 1990) / Vitória de Fátima Valentim Vitor. -- Rio de Janeiro, 2022.  
88 f.

Orientadora: Patricia Leal Azevedo Corrêa.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2022.

1. História da Arte. 2. Arte e Política. 3. Corpo. 4. Repressão. 5. América do Sul. I. Corrêa, Patricia Leal Azevedo, orient. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha mãe, Lúcia, e meus irmãos, Vinicius e Thiago Valentim Vitor, pela paciência, afeto, persistência e por terem me ajudado imensamente nessa difícil trajetória de nossas vidas. Agradeço ao meu pai José Carlos Vitor, que serviu obrigatoriamente ao Exército durante os Anos de Chumbo, foi detido no quartel e jamais voltou a falar sobre o assunto; meu pai que, mesmo de maneira breve, me ensinou muito sobre presença e silêncio. Agradeço ao meu avô e ao meu tio, pessoas que perdi, de forma direta e indireta, por interferência do Estado: este tema não poderia ser diferente e devo muito de mim a vocês.

Agradeço aos meus amigos mais próximos, Rafael Silva, Felipe Novoa e Glória Hashimoto por me aguentarem nesse período turbulento de escrita durante uma pandemia e outros percalços. Agradeço aos amigos que fiz na Assembléia do Estado do Rio de Janeiro enquanto Monitora Cultural, boa parte da minha reconexão com a América Latina surgiu naquele período graças a vocês.

Agradeço ao meu melhor amigo, Vinicius Costa Moinhos Gil, que nunca me deixou desistir dessa pesquisa e que sempre tentava tornar todo esse processo mais fácil e tranquilo. Mesmo depois de sua partida, sua lembrança e amizade me impediram de desistir. Esse trabalho também é para e por você.

Agradeço profundamente à minha orientadora Patrícia pelo auxílio, compreensão e pela confiança depositada em mim desde o início desse processo de pesquisa e escrita; acredito que o resultado não seria o mesmo sem a sua potente orientação.

VITOR, Vitória de Fátima Valentim. *Entre o presente e o ausente: A representação do corpo na arte sob os governos repressivos da América do Sul (1960 - 1990)*. Rio de Janeiro, 2022. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

## **RESUMO**

O presente trabalho busca elucidar as relações entre corpo, arte, história e política sul-americana durante os governos autoritários que ocorreram, concomitantemente, em diversos países do continente. Com o estudo de obras selecionadas de seis artistas e três coletivos de cinco países ao todo, este trabalho de conclusão pretende compreender o contexto e os embates sociopolíticos dos artistas e como a violência do Estado se apresenta em cada obra. Os capítulos abordam temas que atravessaram grande parte da vida artística sul-americana entre os anos 1960 e 1990 ao tratar sobre censura, espaço coletivo, tortura, morte, desaparecimento e memória. Portanto, busca-se compreender a representação desse corpo que, ao sofrer as violências impostas pela ditadura, resiste e se metamorfoseia em diversos âmbitos, com múltiplas táticas visuais para agir e permear lugares.

**Palavras-chave:** Arte; Corpo; Repressão; Memória; América do Sul.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: 3NÓS3, *Ensacamentos*, 1979, fotografía

Figura 2: Octaedro, *Instalación*, 1980.

Figura 3: Octaedro, *Registro de muñecos en la calle*, 1980, fotografía.

Figura 4: C.A.D.A, *Viuda*, 1985, fotografía.

Figura 5: Diana Dowek, *Paisaje con retrovisor II*, 1975, pintura

Figura 6: Gabriel Borba, *Nós*, 1977, instalação.

Figura 7: Gabriel Borba, *Nós II*, 1977, frame do vídeo.

Figura 8: Sonia Gutierrez, *Y con unos lazos me izaron*, 1979, pintura

Figura 9: Clemente Padín, *Por la vida y por la paz*, 1987-1988, frame de vídeo

Figura 10: Clemente Padín, *Por la vida y por la paz*, 1987-1988, frame de vídeo

Figura 11: Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001. fotografía.

Figura 12: Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001. fotografía.

Figura 13: Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001. fotografía.

Figura 14: Alfredo Jaar, *Geometria de la conciencia*, 2010, instalação.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1. O corpo no espaço coletivo: Intervenções como ato de denúncia</b>	<b>13</b>
1.1 3NÓS3, Ensacamento (1979), São Paulo, Brasil	16
1.2 Octaedro, Instalación (1980), Montevideú, Uruguai.	22
1.3 Colectivo Acciones de Arte, Viuda (1985), Santiago, Chile.	29
<b>CAPÍTULO 2. O corpo subjugado: A arte como representação do terror</b>	<b>35</b>
2.1 Diana Dowek, Paisaje con retrovisor II (1975), Buenos Aires, Argentina	38
2.2 Gabriel Borba, Nós e Nós II (1977), São Paulo, Brasil	43
2.3 Sonia Gutierrez, Y con unos lazos me izaron (1979), Colombia.	48
<b>CAPÍTULO 3. O corpo-vestígio: A construção de uma memória coletiva</b>	<b>53</b>
3.1 Clemente Padín, Por la vida y por la paz (1987 - 1988), Montevideú, Uruguai	56
3.2 Lucila Quieto, Arqueología de la ausencia (1999 - 2001), Buenos Aires, Argentina	62
3.3 Alfredo Jaar, Geometría de la conciencia (2010), Santiago, Chile.	69
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>75</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>78</b>



## INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo é analisar as múltiplas representações do corpo na arte sul-americana durante os governos repressivos que permearam o continente durante os anos 1960-1990. Busca-se compreender como tais regimes violentos influenciaram artistas de Argentina, Brasil, Colômbia, Chile e Uruguai a utilizarem a arte e, principalmente, a imagem do corpo como ferramenta de denúncia, luta, conscientização social e construção de memória. Procuo elucidar como essa relação se deu e sobreviveu durante os períodos máximos de opressão que acometeram grande parte desse território ao longo dos anos. Dessa forma, com o estudo de obras selecionadas de seis artistas e três coletivos de cinco países ao todo, este trabalho de conclusão pretende compreender o contexto e os embates sociopolíticos dos artistas e como a violência do Estado se apresenta em cada obra.

No final do século XX, uma parte da classe artística sul-americana assumiu um papel mais politizado e fincado em seu contexto social, se afastando, de certa forma, de uma arte mais formalista, tautológica e eurocêntrica; buscando comunicar suas próprias questões dentro de sua realidade, apesar das censuras, coerções e apagamentos. Para isso, o cerne deste estudo será a criação e representação artística de um corpo perseguido e subjugado que refletia as torturas, mortes, desaparecimentos no território sul-americano e que passou a simbolizar a memória desse período brutal e sanguinário.

Primeiramente, é necessário lembrar que neste período o mundo estava polarizado diante da Guerra Fria (c.1947-1991) e, por isso, geográfica e ideologicamente dividido entre os ideais capitalistas e comunistas dos Estados Unidos e da União Soviética, respectivamente. A partir desse momento, os EUA financiaram golpes de Estado pela América do Sul e viabilizaram a implantação de ditaduras no continente. Em 1959, quando a Revolução Cubana terminou com o êxito do *Movimiento 26 de Julio*, liderado por Fidel Castro, os Estados Unidos buscaram respostas imediatas para deter as possíveis propagações de ideais marxistas no território latino-americano que “os dirigentes norte-americanos atribuíam linearmente à penetração soviética e identificavam com a “infiltração comunista” (RAPOPORT e LAUFER, 2000, p.70).

A partir dessa visão, os EUA propositalmente desestabilizaram governos democraticamente eleitos que possuíam ideais populistas, centro-esquerdistas e/ou

socialistas e financiaram treinamento de soldados, operações conspiracionistas, navios com munição e armamento, campanhas alarmistas, greves, perseguição de “subversivos” e crises econômicas, criando uma instabilidade ingovernável com a escusa de que a normalidade só poderia ser restabelecida com as Forças Armadas alinhadas aos ideais de Washington.

Segundo dados levantados por Ana Jaramillo no *Atlas histórico de América Latina y el Caribe*, com a criação da Doutrina da Segurança Nacional (a DSN, também conhecida como Doutrina Truman) durante a Guerra Fria, os Estados Unidos treinaram cerca de 124 mil soldados de todos os países da América Latina desde 1950 até 1998 com a intenção de ensinar métodos de interrogação, tortura, repressão e assassinato para conter o avanço da URSS e do comunismo. Dentre os cinco países que veremos neste estudo, os Estados Unidos auxiliaram na formação de cerca de 19.209 soldados colombianos, 8.945 soldados brasileiros, 8.246 chilenos, 4.704 argentinos e 3.304 uruguaios (JARAMILLO, 2017, p.197).

Além disso, interferências diretas dos EUA nas democracias do Brasil e Chile em 1964 e em 1973 facilitaram a organização da *Operación Condor* em 1975, que foi uma junta militar transnacional que reunia e compartilhava informações sobre os “inimigos do Estado”, aprofundando o nível de repressão e perseguição ao redor do continente e, supostamente, levando à morte de líderes políticos da América do Sul.

A crise democrática orquestrada e financiada pelo governo de Washington facilitou o processo de militarização que tomou de assalto a democracia dos países aqui estudados, e esse contexto de repressão, arbitrariedade e violência será o cenário das obras e dos debates sobre a representação desse corpo desumanizado e subjugado. Nesta monografia pretendo analisar não somente as relações e representações do corpo violado pelos Estados, mas também compreender o espaço que a arte ocupou, o processo e a disputa pela memória coletiva contra táticas de apagamento, e pensar como os artistas aqui estudados resistiram, denunciaram e evocaram ausências, tanto durante quanto após o fim dos governos autoritários de 1960-1990.

A figura do corpo humano, como afirma Olga Larnaudie, vira um “veículo expressivo” no âmbito artístico uruguaio durante a ditadura por conseguir resumir e transmitir a dor e a rebeldia de vozes caladas (LARNAUDIE, 2005, p.28). Tal afirmativa também se aplica a um contexto artístico sul-americano que enxergava o corpo como um “território” e “material plástico” (GONZALES-VICTORIA, 2011, p. 60)

e expressivo que, com sua representação, seria capaz de evocar as dores e mazelas enfrentadas em seu contexto.

É preciso destacar que este trabalho não pretende — e sequer conseguiria — englobar todos os corpos afetados pela repressão no continente sul-americano. Contudo, é fundamental ressaltar que tais regimes não perseguiram somente militantes durante a expansão da ideologia anticomunista da Guerra Fria, perseguiram também grupos minoritários que fugiam de um padrão Ocidental e Católico, ou seja, perseguiram corpos negros, periféricos e LGBTs de forma arbitrária. A repressão sul-americana durante esse período teve um quê de higienização social pelo bem da moral e dos bons costumes.

Ao longo deste trabalho será visto como os artistas sul-americanos, estando atentos às novidades de movimentos artísticos como o conceitualismo, a Pop Art, etc, desdobravam essas linguagens para abordar a situação política vivida, na tentativa de colocar a arte como propositora de conhecimento, transformando-a em um “fator motivador para pensar na realidade” (PINI, 2003, p.14).

Ao discorrer sobre as propostas artísticas da América Latina nos anos de 1960-1970, Suely Rolnik declara que os artistas não produziam obras “engajadas” porque eram, necessariamente, militantes ou solidários, mas que o faziam porque a ditadura “incidia no corpo do artista (...) constituindo assim uma dimensão nodal das tensões sensíveis que o forçam a criar” e, além disso, a ditadura interferia diretamente na arte através das censuras e perseguições a artistas e intelectuais (2008, p. s/n). A representação desse corpo preso, subjugado, ausente e torturado que encontraremos neste trabalho é a visualização do que Meri Torras pressupõe, que “o corpo aponta signos e sinais; se converte em um texto que se lê em busca de significado” (TORRAS apud MEDICI, 2019, p. 428).

A pesquisa está dividida em três capítulos e cada um irá se deter sobre: denúncias no espaço público através das intervenções artísticas; tortura e assassinatos; desaparecimento e memória. Sendo assim, será possível refletir sobre a realidade violenta e sufocante do Brasil, Uruguai, Chile, Colômbia e Argentina durante os anos de 1960-1990. E, além disso, pensar como a arte tornou possível a visibilidade de assuntos proibidos e, sobretudo, assuntos que deveriam ser esquecidos. Com isso, também será abordada a ressignificação das ausências para a construção de uma memória possível; uma batalha pelo direito da lembrança que se deu, de diversas formas, através da arte.

O primeiro capítulo aborda como as intervenções urbanas propunham uma ruptura no espaço coletivo e artístico ditatorial através de distintas formas, provocando indagações e percepções sobre temas pungentes do cotidiano através da figura do corpo no espaço urbano e/ou particular. Com as intervenções dos grupos 3Nós3 (Brasil), Octaedro (Uruguai) e C.A.D.A (Chile), busco elucidar, juntamente com a contextualização, como essas reorientações da realidade ditatorial possibilitavam a experimentação do público de uma realidade brutal ocultada pela narrativa própria dos Estados.

No segundo capítulo, busco relacionar as representações do corpo em pinturas e videoarte aos principais métodos de tortura e desaparecimento encontrados na América do Sul durante o período aqui estudado. Além disso, as obras de Diana Dowek (Argentina), Gabriel Borba (Brasil) e Sonia Gutierrez (Colômbia) também possibilitam uma reflexão sobre como o corpo tido como subversivo era, além de coisificado e despido de humanidade, generalizado diante da repressão. Dessa forma, através destas obras, tento compreender como esses corpos representados demonstram a violência e arbitrariedade de um terror inimaginável.

No capítulo final, trago a questão do corpo-vestígio que, através de silhuetas e fotos 3x4 de desaparecidos, traz à tona testemunhos individuais e/ou coletivos na tentativa de se construir uma memória e, sobretudo, uma forma de lutar contra os processos de apagamento efetivados durante períodos ditatoriais. Os trabalhos de Clemente Padin (Uruguai), Lucila Quieto (Argentina) e Alfredo Jaar (Chile) visam romper com as narrativas negacionistas ao evocar a presença de vítimas e a memória daqueles que, hoje, contam essa história.

A presente pesquisa se justifica no cenário social de um Brasil que possui um chefe de Estado que não reconhece os mortos e desaparecidos de uma ditadura militar praticamente não-contabilizada; um país presidido por alguém que homenageia torturadores, seleciona corpos que devem ser chorados e que encerra grupos responsáveis pela identificação de corpos de desaparecidos políticos da ditadura. E que, quando parlamentar, posou ao lado de um cartaz que dizia: *“Desaparecidos do Araguaia: Quem procura osso é cachorro”*.

Neste sentido, a importância da análise proposta por este trabalho é reconhecer e interpretar os corpos representados por diversos artistas sul-americanos durante governos repressivos e ditatoriais, e vislumbrar a

conscientização social das obras que serão estudadas. E, dessa forma, pensar a história da arte como uma ferramenta que possibilita o vislumbre de uma história social. Assim, a relevância da presente pesquisa advém da possibilidade de contar a história de um continente sufocado através de seus corpos violados que foram representados através de pinturas, fotografias, intervenções, etc, e de buscar preencher a lacuna que a coibição e destruição de informações causou na memória sul-americana. Sendo assim, este trabalho tem o intuito de compreender como a arte pode, apesar de tudo, deflagrar uma possível memória coletiva a partir de seus vestígios.

## CAPÍTULO 1. O corpo no espaço coletivo: Intervenções como ato de denúncia

Desde o início da humanidade, seja em registros pré-históricos, fotografias, grafites ou pinturas hiper-realistas, a arte tem servido como uma ferramenta de relato, registrando hábitos, crenças, eventos históricos e, também, denúncias. A figura do corpo humano sempre aparece carregada de significados, por exemplo, como símbolo de uma revolução e/ou revolta popular (*i.e* Leopoldo Méndez, *A vingança dos Povos*, 1942; Nguyen Duc Nung, *Os Sovietes Nghê-Tĩnh*, 1958; Éugene Delacroix, *A liberdade guiando o povo*, 1830) ou como vítima de alguma forma de repressão (*i.e* Francisco Goya, *El Tres de Mayo* de 1814; Antonio Frasconi e sua série *Los Desaparecidos*, 1981-1986). Neste capítulo, busca-se compreender a visualidade de corpos como reveladora de queixas e contestação social nas ruas e exposições pela América do Sul, enquanto denúncia de censuras, torturas e ausências.

Neste primeiro capítulo, abordo o papel das intervenções urbanas dos grupos 3Nós3, do Brasil; Octaedro, do Uruguai e o Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A), do Chile, realizando contextualizações sobre o espaço público controlado pelos governos ditatoriais de seus respectivos países e procurando analisar como tais intervenções urbanas buscavam denunciar e provocar o cotidiano silenciado e sufocado de centenas de presos políticos e desaparecidos de seus países.

No texto *Corpografias urbanas*, a autora Paola Jacques aborda uma “memória urbana escrita do corpo” que proporciona experimentar a cidade através da nossa materialidade física. Tais sensações podem ser estimuladas por intervenções situacionistas e “corpos errantes” que, através dessa prática artística, são capazes de mobilizar percepções corpográficas múltiplas e desencadear porções da vivência da cidade naqueles que passam e, conseqüentemente, ativam as obras. Ao relacionar a corpografia urbana com o projeto urbanístico da cidade, a pesquisadora afirma:

Estas corpografias urbanas de resistência, que são estas cartografias da vida urbana não espetacular inscritas no corpo do próprio habitante, revelam ou denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram tudo o que escapa ao projeto espetacular, explicitando as micro práticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano que não são percebidas pelas disciplinas urbanísticas mais hegemônicas (preocupadas demais com projetos, projeções a priori, e pouco com os desvios a

posteriori), mas que não estão, ou melhor, não deveriam estar, fora do seu campo de ação. (JACQUES, 2008, s/n)

O que procuro aqui elucidar é, de certa forma, a possibilidade de uma reorientação da realidade através dos trabalhos artísticos feitos pelos grupos 3Nós3, Octaedro e *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) que, trazendo à tona uma representação da materialidade de corpos desaparecidos, torturados e a representação de uma sobrevivência, rompem com a experiência alienadora e arbitrária das ditaduras do Brasil, Uruguai e Chile. Através dos corpos suscitados pelos grupos, há uma possibilidade de acessar uma experiência reprimida por seu contexto político e, dessa forma, tais trabalhos redirecionaram o projeto de experimentação da cidade militarizada, fazendo com que o público pudesse, de forma muito mais explícita do que o permitido, experimentar a atualidade até então encoberta pelos véus da censura ditatorial. Esses trabalhos propunham corpografias urbanas de resistência.

Desde as décadas de 1960-1970, apesar da distância geográfica, as populações de Montevideu, São Paulo e Santiago se conectavam através da repressão ditatorial e da resistência cultural, como veremos a seguir. Além disso, o vazio cultural encontrado nesses países era estruturalmente diferente em cada contexto; enquanto no Uruguai e Chile havia uma dificuldade do acesso e distribuição de arte e perseguição recorrente aos artistas visuais, no Brasil pós-AI-5 houve um “êxodo de artistas” e “a hegemonia de uma cultura de massa buscando apenas o consumo fácil” (VENTURA *apud* AGUIAR, 2007, p. 66), além da abertura a partir de meados dos anos 70, quando surgem instituições de arte que passam a apoiar o experimentalismo brasileiro (como a Funarte, a Sala Experimental do MAM-RJ e o MAC-USP).

Com a possibilidade de se relacionar a experiência social à representação do corpo nos espaços coletivos e midiáticos, trago as obras *Ensacamento* do grupo brasileiro 3NÓS3, *Instalación* do grupo uruguaio Octaedro e *Viuda* do grupo chileno *Colectivo de Acciones de Arte*, para pensar como essas intervenções urbanas nas décadas de 1970-1980 buscaram reorientar a realidade de diferentes modos na cidade, nas galerias de arte e nos meios de comunicação, trazendo à tona uma denúncia sobre corpos violentados, torturados e desaparecidos. O uso de tais espaços por esses grupos impulsionou uma nova experiência sensorial e emocional

em seu público, removendo a narrativa de normalidade e paz criada pelo silêncio como invólucro artificial imposto pelas ditaduras militares sul-americanas.

O espaço urbano passa a ser constantemente utilizado por artistas a partir da Internacional Situacionista e das propostas de Guy Debord, escritor marxista francês e fundador do movimento Situacionista, que adotou uma postura de vivenciar a cidade através de uma arte não alienante, desmantelando as barreiras da sociedade parisiense moderna, altamente industrializada e hierarquicamente afastada. A crítica ao urbanismo racional feita por Debord e pelos situacionistas culminava na tentativa de intervir diretamente no cotidiano da cidade e, dessa forma, construir situações urbanas “contrarracionais” que efetivamente transformassem o convívio e a percepção da cidade — reapropriando a cidade como espaço democrático e igualitário. Nas palavras de Rodrigo Fernandes, a intenção do grupo era possibilitar “uma nova forma de se enxergar, entender e vivenciar a cidade a partir de uma abordagem pessoal e passional, ou seja, humanizadora” (FERNANDES, 2017, p. 7).

O intuito, tanto dos situacionistas quanto dos grupos/coletivos que aqui serão trabalhados, era gerar uma interação direta com o cotidiano, possibilitando uma nova forma de perceber o dia-a-dia, trazendo novas situações em relação ao tempo e ao espaço, como propunham os situacionistas. No caso dos grupos citados e do C.A.D.A., as intervenções possibilitaram uma ruptura com a realidade opressora, tornando possível uma visualidade e conscientização sobre os corpos ausentes e torturados pelo regime ditatorial. Independentemente das ações tomarem lugar no espaço público ou privado, elas pretendiam romper com a alienação social que impregnava os modos de viver e experienciar a sociedade através da representação do corpo; e buscaram, através das figurações que veremos a seguir, romper com a realidade de uma América do Sul militarizada e sufocada.



### 1.1 3NÓS3, *Ensacamento* (1979), São Paulo, Brasil

A ocupação do espaço urbano da cidade pela intervenção artística do grupo 3Nós3 aqui estudada se dá através da significação da cidade como âmbito democrático, e tal significação pode ser traçada desde a própria ideia grega de *polis*. Como afirma Julio Gomez (2008, p. 51), a *polis* era um lugar construído pelo sujeito que, em seu habitat, desenvolvia direitos e deveres políticos para sustentar as necessidades humanas. Estando ligada à própria origem da democracia, a cidade é o local onde se produz o encontro entre a diferença e a igualdade, sendo um espaço de cidadania e convivência. A cidade, no entanto, para ser um local de democracia plena não pode excluir nenhum grupo de sujeitos de seu status de cidadania (*Ibidem*).

O grupo paulistano 3Nós3, formado pelos artistas Mario Ramiro, Rafael França e Hudinilson Junior, atuou pela cidade de São Paulo entre os anos 1979 e 1982. O intuito do grupo era expandir a arte para a cidade e refletir uma outra ótica sobre a realidade através de suas “*interversões*” urbanas. O conceito de “*interversões*”, segundo Patrícia Bertucci (2015 p. 82), surge a partir da tentativa de inverter os códigos e moldes da cidade, intervindo na fluidez do espaço urbano, causando uma inversão na assimilação da realidade. Através das suas instalações efêmeras no espaço público, o grupo alterava a ordem habitual do cotidiano e provocava uma nova assimilação do contexto social nos espectadores, indo contra a corrente narrativa imposta pela ditadura militar brasileira.

Economicamente, o país era extremamente atraente para o capital externo por ser visto como uma “ilha de tranquilidade”, o que assegurou o investimento internacional no país, criando o famoso “milagre econômico” entre os anos de 1969 e 1973. A ilusão da tranquilidade e do milagre financeiro era, na verdade, fruto da coerção, censura e perseguição que fora autorizada pelo Ato Institucional nº 5<sup>1</sup>, de 1968, que deu início aos “anos de chumbo”. Durante esse processo de enriquecimento nacional, as artes visuais, o teatro e o cinema passam a ser

---

<sup>1</sup> O Ato Institucional nº5, conhecido como “golpe dentro do golpe”, foi promulgado pelo então ditador Arthur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968. Dentre outras coisas, o AI-5 permitiu o fechamento do Congresso Nacional, o decreto do Estado de Sítio, a suspensão de direitos políticos por tempo indeterminado, intervenção federal em Estados e Municípios e deu poder de exceção aos governantes para perseguir e punir arbitrariamente qualquer cidadão visto como “inimigo” da ditadura.

rentáveis e aderem, de certa forma, às exigências do mercado e do Estado. Sobre isso, Heloísa Buarque de Hollanda afirma:

O Estado que até então fora incapaz de fornecer opções para a produção artística passa agora a definir uma política cultural de financiamentos às manifestações de caráter nacional, tomando-se, aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado. (HOLLANDA, 2004, p. 101-102)

As manifestações críticas no teatro, nas artes visuais e no cinema brasileiro (que havia sido um dos maiores críticos à ditadura na década de 60) passam a ser mais escassas devido ao aparelhamento do Estado, que transforma a produção cultural nacional popular em comércio, como Heloísa Buarque afirma na citação acima. Esse momento artístico institucional acrítico foi visto por alguns artistas e intelectuais como um período de “vazio cultural”, quando a cultura de massa virou um produto lucrativo e perdeu sua liberdade de expressão essencial. No entanto, esse silenciamento gera novas maneiras de contestação política, causando uma mudança tática que impactou a abordagem do tema através da arte. Sendo assim, espetáculos teatrais e shows (a exemplo do *Grupo Opinião*) e eventos artísticos (i.e. *Do Corpo À Terra*), buscavam novas formas para se comunicar com o público, através de metáforas e alusões sobre o contexto sociopolítico vivido. Essa “cultura da resistência” fica, dessa forma, encarregada de expressar aquilo que o povo sentia e que gostaria de dizer, mas não podia (HOLLANDA, 2004, p. 103).

Portanto, o contexto artístico brasileiro durante os anos 70-80 passou a ser permeado por grupos artísticos ativistas que questionaram o espaço urbano como local de circulação de informação e exposição artística. Imbuídos por ideias próximas às dos Situacionistas liderados por Guy Debord, também buscavam uma reapropriação do espaço e da cidade (NICHELLE, 2010, p. 13). Sobre a arte brasileira da década de 70, Glória Ferreira, em catálogo da exposição *Arte como Questão – Anos 70*, declara que:

(...) a década desdobra-se em diferentes situações inseparáveis dos contextos sociopolíticos decorrentes da ditadura. Longe de serem uniformes em termos históricos, esses anos congregam repressão, tortura, ações transgressivas, luta armada, efervescência e vazio cultural, desbunde, patrulha ideológica, loucura, exílio, perseguição, censura, autocensura, assassinatos, indústria cultural, milagre econômico, inflação e a chamada “abertura lenta e gradual”. No que diz respeito ao período abordado na mostra *Arte como Questão – Anos 70*, a Nova Objetividade, em 1967, revela-se como ponto de inflexão condensando questões e

afirmando o experimentalismo, que perpassou a década como condição de possibilidade do fazer artístico e de sua inscrição no mundo. (FERREIRA, 2009, p.21)

A exemplo disso, temos no território nacional obras e intervenções que exploram a ruptura do cotidiano e a experimentação da cidade (i.e *Tropicália e Apocalipopótese* de Hélio Oiticica em 1967 e 1968; *4 dias...4 noites* de Artur Barrio em 1970) e obras que traziam à tona os limites e as vivências do corpo, fosse esse corpo o motor da obra (i.e *A casa é o corpo* de Lygia Clark em 1968; *Nós II* de Gabriel Borba em 1977; *Trabalho com máscara de gás* de Carlos Pasquetti em 1972) ou figura de representação para pensar e revelar os assassinatos, sequestros e as torturas realizadas pelo governo ditatorial brasileiro (i.e 3Nós3, *Ensacamento*, 1979; *Situação T/T* de Artur Barrio e *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político* de Cildo Meireles em 1970). Como afirma Patrícia Bertucci, o artista Hélio Oiticica tem um papel significativo de “precursor intelectual” do grupo 3NÓS3 que, com suas obras disruptivas e de indisciplina, desenvolve a ideia de uma arte pertencente ao espaço público, pois o grupo buscava provocar uma experiência de liberdade nesse espaço (BERTUCCI, p. 102).

O contexto político do *Ensacamento* do grupo 3Nós3 era o da reabertura política e do gradual processo de redemocratização iniciado por Geisel e finalizado por Figueiredo, generais que ocuparam o cargo de presidente da república entre 1974 e 1985. O tênue afrouxamento da opressão do Estado foi possibilitado através da revogação do AI-5, em 1978, e a sanção da Lei da Anistia, em 1979, acontecimentos que ocorreram após ampla mobilização popular de setores operários e estudantis. Um dos integrantes do 3Nós3, Mario Ramiro, discorre sobre esse período de reabertura e reapropriação da cidade em seu texto *O grupo 3Nós3 e o movimento de intervenção urbana em São Paulo*:

Com o início do período da ditadura militar no Brasil, em 1964, e com o endurecimento do regime em 1968, as manifestações públicas de estudantes e trabalhadores foram violentamente reprimidas pelo governo, resultando em torturas, mortes e na censura à liberdade de expressão. Mas em 1977, na cidade de São Paulo, como nas cidades mais próximas, que formam o maior polo industrial do país, tiveram início as primeiras manifestações que reagrupariam novamente trabalhadores e estudantes nas ruas, em decorrência de um amplo movimento político pelo retorno à democracia. Esses acontecimentos transformaram mais uma vez o espaço público num local de expressão cultural e política na vida dos brasileiros, que culminaria nas grandes concentrações populares em favor das eleições diretas para presidente, ocorridas em 1984 (RAMIRO, 2004).

A partir do contexto artístico e político brasileiro, o grupo 3Nós3 planejou sua primeira “*interversão*” urbana na cidade de São Paulo em uma reunião do grupo dias antes da visita do então presidente Figueiredo na praça Marechal Deodoro, em frente à casa de Rafael França, um dos integrantes. A proposta inicial era de interferir na estátua de Marechal Deodoro com tintas e jornais, no entanto, com o policiamento ostensivo nos arredores da praça, a ação não ocorreu neste dia.

Porém, Hudinilson Jr afirma em uma entrevista concedida a Aracéli Nichelle, que “a ideia ficou na cabeça até que a gente decidiu mexer com as outras esculturas da cidade” (HUDINILSON *apud* NICHELLE, 2010, p. 102) e então, tendo as intervenções de Jeanne-Claude e Christo que “empacotavam” árvores e edifícios como referência, no dia 27 de abril de 1979, durante a madrugada, a ação *Ensacamento* toma de assalto alguns monumentos históricos na região central da cidade.

A ação foi planejada estrategicamente com o mapeamento feito por Hudinilson Jr. de diversos monumentos históricos da cidade e, após essa organização, o grupo comprou sacos plásticos e dirigiu pela cidade, ensacando a cabeça e, por vezes, amarrando os braços das estátuas. Parafraseando Daniela Cidade (2017, p.113), o ato de ensacar as cabeças com sacos de lixo tem um poder de aludir aos procedimentos de tortura durante a ditadura, quando os militares asfixiavam presos políticos durante interrogação, impossibilitando a respiração e a visão das pessoas torturadas diante de seus torturadores (fig1).

Para além disso, o ensacamento das estátuas da cidade subverte o próprio significado dos monumentos, a saber que constantemente tais obras públicas são utilizadas para oficializar a história dos vencedores e representar uma história cívica da cidade/país em praça pública. O historiador brasileiro Nicolau Sevcenko, ao falar sobre o papel simbólico dos monumentos, afirma que a arte é “um veículo de mediação simbólica” capaz de disseminar o poder do Estado através de alegorias, edifícios, estátuas, etc. E, através do estabelecimento destas obras em espaço público, a cidade passa a exibir um discurso visual — criado e aprovado pelo Estado — sobre a história nacional e seus heróis, transformando o espaço urbano em um ambiente simbólico-político (SEVCENKO, 2009, *apud* NICHELLE, 2010, p. 38).



Figura 1. 3Nós3, *Ensacamentos*, 1979. Fonte: Mario Ramiro (org). 3Nós3: Intervenções Urbanas

A pesquisadora Cristina Freire, ao tratar sobre os significados do monumento em seu livro *Além dos mapas: os monumentos no imaginário contemporâneo urbano*, afirma que o substantivo “monumento” vem do latim “*monere*”, que indica o “fazer lembrar”, e fica esclarecido, dessa forma, que o papel dessas esculturas é proporcionar algum tipo de memória atrelada ao Estado. Freire também afirma que “para apagar a memória era também necessário que os monumentos fossem destruídos, para se destruir qualquer vestígio ou possibilidade de rememoração” (1997, p.95).

No entanto, no momento em que o grupo paulistano 3Nós3 intervém ensacando a cabeça de monumentos da cidade (i.e Monumento das Bandeiras, estátua de Marechal Deodoro, etc), eles não destroem ou apagam a memória neles imbuída, mas agem diretamente no significado das obras, subvertendo tais

memórias e narrativas heróicas para trazer à tona a realidade corpográfica de diversos corpos perseguidos pela repressão ditatorial que torturava e assassinava dezenas de pessoas diariamente.

Por mais que o *Ensacamento* tenha tido somente algumas horas de duração na madrugada e que grande parte da população paulistana não tenha podido ver enquanto as ações aconteciam (a clandestinidade da ação impedia a presença do público e exigia certa agilidade no ensacamento das obras, levando em consideração a possibilidade de perseguição e o policiamento), a ação foi multiplicada pelos jornais da cidade graças às denúncias anônimas que os próprios integrantes do grupo faziam para a imprensa. Dessa forma, o grupo também interferiu nas mídias, o que possibilitou o conhecimento do público sobre a ação e a reflexão sobre esse corpo ensacado e torturado através da multiplicação de imagens e matérias sobre o *Ensacamento*. Ao divulgarem a ação como notícia, eles romperam com a censura do Estado ditatorial ao mesmo tempo em que se distanciavam do sistema artístico.

## 1.2 Octaedro, *Instalación* (1980), Montevidéo, Uruguai.

O grupo uruguaio Octaedro, formado na cidade de Montevidéo em 1979, surge para propor a “busca de novos caminhos”, como afirmam no texto inaugural de sua primeira exposição na galeria da Cinemateca Uruguia (OCTAEDRO EXPONE, 1980). O grupo, composto por Carlos Barrea, Juan Carlos Iglesias, Carlos Rodríguez, Fernando Álvarez Cozzi, Gabriel Galli, Miguel Lussheimer, Carlos Aramburu e Abel Rezzano, não estava interessado em delimitar ou revolucionar a ideia de pintura ou trabalho, mas sim em criar uma arte capaz de deter múltiplas possibilidades.

O contexto artístico uruguaio, assim como o contexto artístico brasileiro e de todas as outras obras que serão estudadas nesta monografia, era de repressão, cerceamento da cultura e do espaço público. O golpe uruguaio, concretizado em 1973 pelo presidente democraticamente eleito Juan María Bordaberry junto aos militares, dissolveu a Câmara dos Representantes (composta por deputados e senadores) e suspendeu a constituição, além de controlar diretamente as áreas humanísticas, intervir nas universidades, desmontar e fechar a Escuela Nacional de Bellas Artes. Segundo Juan Italiano (2013. p.9), durante a ditadura que durou entre 1973 e 1985, inúmeros artistas saíram de seu país, foram detidos ou até mesmo proibidos de fazer suas obras.

Toda a repressão e perseguição à cultura causaram um certo vazio e desmantelamento cultural, dificultando qualquer acesso à arte de outros países. Ao falar sobre tal situação, a pesquisadora May Puchet menciona uma “orfandade de referências” e cita Carlos Seveso, que compara o contexto sociopolítico do desaparecimento físico ao desaparecimento artístico cultural do país. Em entrevista a Puchet realizada em outubro de 2012, o artista Gabriel Galli afirma que “uma ditadura é sempre a anticultura” (GALLI *apud* PUCHET, 2016, p. 72).

Com essa impossibilidade de ter acesso a diferentes expressões artísticas contemporâneas, a existência e resistência dos ateliês uruguaios tiveram um papel de extrema importância não só para a cultura uruguiaia, mas também para o surgimento do grupo Octaedro. Os *talleres* se mantiveram abertos, produzindo e expondo a arte de novos artistas e, sobretudo, funcionando como um local de estudo e aprendizado. O *taller* de Nelson Ramos serviu, além disso, como ponto de

encontro dos futuros integrantes do grupo Octaedro que eram alunos do artista. Os *talleres*, de modo geral, possibilitaram um questionamento da arte tradicional e viabilizaram livros e debates sobre artistas contemporâneos, transformando seu espaço em um local de reflexão sobre o estado da arte.

Tal dificuldade de acesso permeia a ideia de um vázio cultural que influenciou na diminuição da produção e criação artística do país, cerceando o âmbito artístico e cultural. Fato é que a criatividade em si foi afetada tanto pela censura quanto pela autocensura; cria-se uma noção de *insíllio* que, segundo a colombiana Betty Barrera, é um “fenômeno” que representa o estranhamento e o silenciamento causados pela conjuntura de seu país natal, sem que se saia dele (BARRERA, 2020, s/n). Os artistas eram vistos como inimigos diretos da ditadura e, dessa forma, eram perseguidos, presos e forçados ao exílio (MEDICI, 2019, p.414) e tais proibições produzem uma atmosfera de insegurança e de constante perigo.

Porém, a ideia de que nada ocorreu no âmbito artístico interfere, como afirma May Puchet, nos estudos feitos sobre o tema nas artes visuais uruguaias deste período. No entanto, com essa escassez e dificuldade de produzir e fazer arte, artistas uruguaios passaram a criar grupos artísticos por considerarem uma forma mais segura de fazer e expor arte nesse período.

Embora seja verdade que a cultura foi um campo marcado pela censura e pela estagnação, também é importante notar que a partir de um determinado momento surgiu o que poderíamos chamar de uma rede cultural alternativa do *insíllio*, que possuía uma estratégia muito própria de autogestão e sobrevivência. Por sua vez, isso permitiu o surgimento de certos processos criativos que se voltaram para a aprendizagem colaborativa e que, sem dúvida, fazem parte de nossa matriz cultural. (PUCHET, 2016, p.63, tradução nossa)

Uma das ferramentas de sobrevivência e escape diante da censura militar utilizada por artistas uruguaios e pelo grupo Octaedro foi a prática do conceitualismo e da metáfora para acessar a realidade. O conceitualismo latino-americano, que surgiu aproximadamente ao mesmo tempo, questionava práticas tradicionais e também denunciava o contexto sociopolítico no qual estava inserido. O conceitualismo, estudado pelo grupo Octaedro, caracteriza uma ruptura com o formalismo e uma aproximação entre a arte e seu público. Acerca desta particularidade intrínseca ao conceitualismo latino-americano, Mari Carmen Ramírez a relaciona a uma possível releitura da obra de Duchamp e faz a seguinte afirmativa:



Como elemento integrante das estratégias antidiscursivas de significação (mais amplas, mesmo que frequentemente efêmeras), a noção do ready-made como ferramenta para comunicar ideias implicava uma questão importante: a de questionar as funções visuais e semióticas do objeto para produzir significados em relação à sua posição estrutural dentro de um contexto ou circuito social mais abrangente. Por meio dessa inter-relação dialética alimentada por elementos do "real", os artistas buscaram uma proximidade participativa com o espectador. (RAMÍREZ *apud* PINI, 2013, p.13, tradução livre)

Com o conceitualismo em um contexto extremamente repressivo, o grupo Octaedro (assim como outros artistas e grupos uruguaios) utilizou, como veremos a seguir, o corpo como metáfora para criar semelhanças com o real, para escapar da impossibilidade de representar, de forma direta e crua, a reprodução da vivência concreta ditatorial.

Em 1980, em sua primeira exposição coletiva, o grupo realizou na Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos sua *Instalación*, pensada e realizada pelos seus oito integrantes (fig 2). Devo ressaltar que uma boaparte dos artistas uruguaios utilizaram locais tidos como alternativos para terem mais liberdade de expor suas obras — que foi o caso desta exposição —, fugindo do circuito artístico embebido pelas ordens autoritárias que buscavam, na cultura, a representação de “uma proposta cultural marcada pelo que deveria ser ‘o novo Uruguai’ que os ditadores aspiravam construir” (MARCHESI *apud* MONNÉ, 2014, p. 13).



Figura 2: Octaedro, *Instalación*, 1980. Fonte: May Puchet

A instalação consistia em quatro silhuetas humanas que, organizadas em forma de cruz, possuíam além de símbolos e desenhos, faces anônimas projetadas no rosto dos “bonecos”. Na instalação havia também paredes pretas atrás das silhuetas recostadas nas cadeiras e outros ambientes com registros fotográficos de uma performance prévia que havia levado os bonecos para situações cotidianas com membros do grupo pelas ruas de Montevideu. De acordo com Alvarez Cozzi, um dos oito integrantes, esses bonecos de borracha feitos a partir de silhuetas humanas possibilitam muitos significados e “quem quisesse vê-los como questão política dos desaparecidos, podia” (COZZI *apud* PUCHET, 2012, p. 9).

Em outra área da exposição, havia outras formas de registro da obra: eram desenhos, frases, anotações, moldes recortados de silhuetas e poemas filosóficos de Kierkegaard. Carlos Barea, em entrevista para May Puchet, conta que em um dos painéis havia imagens de uma “silhueta desenhada com giz no chão, como se o boneco houvesse morrido, junto com a data da morte que era o dia e a hora da abertura da exposição” e que o boneco era “um total desaparecido porque ninguém sabia quem era” (BAREA *apud* PUCHET, 2012, p. 71). As silhuetas desenhadas no chão com data de morte/desaparecimento virariam uma estratégia artística comum durante *El Siluetazo* da Argentina em 1983, tema que será visto no terceiro capítulo desta pesquisa.

Se o grupo 3Nós3 fez suas *interversões* em praça pública e nos jornais, a *Instalación* do grupo Octaedro aconteceu tanto no espaço alternativo da Alianza Cultural quanto nas ruas de Montevideu. Apesar das fotografias do *registro de muñecos a la calle* (fig. 3), a reação do público, da crítica e dos jornalistas não foi documentada, no entanto é possível pensar que o grupo teve êxito ao se reapropriar das ruas da cidade, tendo em vista que é nos registros fotográficos da intervenção que o choque entre o corpo presente e o ausente se faz explícito. Os bonecos, durante a intervenção, estão em pé, no meio de praças públicas e entre os integrantes do grupo; enquanto as pessoas caminham e conversam, os bonecos estão estagnados, quase que de uma forma fantasmagórica, como um sintoma lúgubre do contexto uruguaio.



Figura 3: Octaedro, *Registro de muñecos en la calle*, 1980. Fonte: May Puchet

Nesta exposição, o grupo utilizou o corpo como eixo de um mecanismo de projeção no qual cabia ao público completar seus significados possíveis. Os corpos anônimos, totalmente enfaixados, com rostos projetados na exposição mas sem rostos durante a performance e sem qualquer característica capaz de identificá-los, funcionaram como uma metáfora aflorada que permitiu aos espectadores refletirem sobre os presos políticos, corpos desaparecidos e as identidades apagadas.

Tal reconhecimento evocado pela exposição pode ter ocorrido pelo fato de que o país possuía um dos índices mais altos de presos políticos e desaparecidos em relação à sua população. A crítica de arte uruguaia Olga Larnaudie faz um levantamento de dados que certifica tal afirmação:

Cerca de 3.000 foram processados, com uma média de seis a oito anos de detenção, e outros 5.000 foram detidos sem julgamento. Cerca de 1.600 uruguaios desapareceram entre 1973 e 1982, mais de cem deles na Argentina, trinta no Uruguai (a maioria entre 1975 e 1977), e houve também desaparecimentos de uruguaios no Chile e no Paraguai. (LARNAUDIE, 2005, p.27, tradução nossa)

Além disso, Larnaudie utiliza sua própria experiência para dizer que as pessoas sempre conheciam alguém que havia sido preso, torturado, pessoas que

foram destituídas, exiladas ou que haviam sido “entregues às suas famílias em um caixão fechado” (*Ibidem*). Desta forma, a instalação era uma metáfora palpável e acessível para a maioria dos espectadores que, segundo Carlos Barea, faziam um “silêncio tremendo” ao entrar na exposição. Nas palavras do artista, “estava tudo muito ali, a ferida estava muito aberta, não era coisa do passado, era do momento” e que estar na exposição causava uma sensação de perigo porque “você não sabia se iria sair e os soldados iriam agarrá-lo, então as pessoas foram para o local com medo” (BARREA *apud* PUCHET, 2016, p. 72).

Esse medo e quase clandestinidade provocados pelo contexto ditatorial do país, que durante seus doze anos de duração perseguiu e cerceou a cultura uruguaia, são intrínsecos à instalação. Diante da repressão e dos altos números de presos e desaparecidos, a metáfora através do corpo se transforma em uma maneira de representar o horror de toda uma sociedade, fazendo com que a obra tivesse um poder de compreensão alto, a saber, segundo os dados levantados por Olga Larnaudie, que o grande número de prisões e desaparecimentos tornava essa questão levantada pelo grupo Octaedro familiar para muitos espectadores. Não fazia parte da intenção do grupo rotular a instalação como política, pois seria “um suicídio” (COZZI *apud* MENESES, 2019, s/n), no entanto, havia o intuito de romper com a alienação do cotidiano através da atividade artística. Através do seu conceitualismo de múltiplas interpretações, o grupo buscava mudar as tradições formalistas para poder “realizar obras que refletem o presente”, como declaram em seu catálogo *Octaedro Expone* de 1980 .

O grupo Octaedro, através de silhuetas, performances, projeções e desenhos, representou o corpo comum e desaparecido, provocando uma confrontação com a ausência. O corpo e a memória de centenas de uruguaios se encontram justapostos nesses quatro bonecos que denunciam a rotina brutal do país. No entanto, essa denúncia visual, metafórica e silenciosa, só pode ser compreendida como tal através do olhar do outro, da presença e experiência do público; como Maria Luiza Torrens reconhece, o grupo “obriga o espectador a completar com sua imaginação o que está exposto em mídias” (TORRENS, 1979), o corpo metaforizado através dos *muñecos* é a denúncia que retrata a vivência uruguaia no período ditatorial. A criação do grupo representou para seus próprios integrantes uma “sobrevivência mental e criativa” (GALLI *apud* PUCHET, 2016, p.

67) e, de certa forma, com *Registro de muñecos en la calle*, a instalação também denota a sobrevivência de uma voz coletiva repleta de dor, luto e rebeldia.

### 1.3 Colectivo Acciones de Arte, *Viuda* (1985), Santiago, Chile.

O *Colectivo Acciones de Arte* (C.A.D.A.), que atuou pelas mais diversas ruas do Chile durante os anos 1979-1985, colocava em diálogo os âmbitos artístico e social chilenos e isso se dava, inclusive, no encontro multidisciplinar de seus integrantes — que se reflete diretamente nas ações intervencionistas e multimidiáticas do coletivo. Faziam parte do C.A.D.A. os artistas visuais Juan Castillo e Lotty Rosenfeld; os poetas Diamela Eltit e Raúl Zurita e o sociólogo Fernando Balcells. Além disso, o coletivo produziu algumas de suas nove ações junto com organizações sociais, fotógrafos, cidadãos, etc.

Lotty Rosenfeld e Juan Castillo haviam previamente trabalhado em um projeto de viagem pelo norte do Chile que consistiria em uma obra coletiva, no entanto, o projeto não foi concretizado. Apesar disso, a ideia do fazer coletivo, reflexo dos interesses de ambos, foi perpetuada futuramente no *colectivo*.

O C.A.D.A. passa a existir após Lotty Rosenfeld e Juan Castillo se depararem com um panfleto de Raúl Zurita e, a partir desse encontro, o trio passa a se reunir na casa de Rosenfeld ou na casa de Diamela Eltit, a então parceira de Raúl Zurita. Posteriormente, Rosenfeld e Castillo convidam Fernando Balcells à conversa. Segundo Diamela Eltit, a ideia de criar um coletivo surge rapidamente junto ao questionamento de uma possível relação entre arte e política (ELTIT *apud* LAZZARA. 2002, p. 118). Eltit também afirma que o coletivo foi criado para não possuir “nenhuma assinatura pessoal, mas uma marca anônima”, e que o interesse pela cidade partia do fato de que a cidade de Santiago, sob a sangrenta ditadura de Pinochet, era “uma cidade interferida para sempre” (*Ibidem*). Esse aspecto de constante intervenção no âmbito público foi abordado pelo grupo em algumas *acciones* e será visto aqui posteriormente.

Em 11 de setembro de 1973, uma junta militar liderada por Pinochet e apoiada política e financeiramente pelos Estados Unidos da América para “salvar o Chile” (JARAMILLO, 2017, p. 333) destituiu brutalmente do poder o primeiro governo socialista escolhido por voto popular. A vitória da Unidad Popular (UP) de Salvador Allende em 1970 foi um marco na história política da América do Sul e, conseqüentemente, a ideia de um governo socialista era “intolerável” para o então presidente dos EUA, Richard Nixon (*Ibidem*, p.330).

Se alguns dos primeiros atos de Allende na presidência foram a reforma agrária, nacionalização de minérios, estatização de bancos, ampliação dos serviços básicos de saúde e redução da mortalidade infantil, um dos primeiros atos de Pinochet foi, segundo o primeiro comunicado oficial da Junta Militar Chilena, proporcionar o apagamento de todo e qualquer feito da Unidad Popular e mandar suspender o trabalho de qualquer meio de comunicação que apoiasse o UP através de uma ameaça: caso não acatassem tal medida, receberiam um “castigo aéreo e terrestre” (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 1973). Além disso, Pinochet interveio prontamente no espaço público e alertou para que os cidadãos não fossem às ruas para evitar a morte de inocentes (*Ibidem*).

De acordo com Rigoberto Reyes Sánchez, Pinochet foi responsável por uma *operación limpieza* que visava apagar o passado marxista do país e instaurar símbolos militares e nacionalistas. Ao nível institucional, a operação fechou os centros de educação e cultura que durante o governo de Allende passaram por um processo social de colaboração nacional que fazia parte da *vía chilena al socialismo* (2012. p. 21), negando todo e qualquer avanço do governo socialista de Allende; mudou nomes de ruas e escolas, previamente nomeados em homenagem a figuras socialistas ou representantes de movimentos sociais chilenos que após o golpe passaram a ter nomes militares (HIDALGO, 2014, p. 16-18); e ao nível mais extremo, eliminou, prendeu e/ou desapareceu com milhares de cidadãos chilenos.

Em muitos pontos a motivação social e artística do CADA se assemelha ao projeto cultural de Salvador Allende. A intenção de Allende junto à UP era proporcionar uma transformação que gerasse uma nova cultura para o novo Chile e, a partir disso, cabia à cultura abordar a realidade com um olhar crítico e a arte, nesse contexto, deveria sair às ruas, sendo construída em comunhão governamental e popular.

Os integrantes do CADA se identificavam com a ideia social e cultural da *Unidad Popular* e, de acordo com Cristiano Schwendler, eles “pertenciam ao Chile que tinha sido derrotado” com o golpe (SCHWENDLER, 2014, p.26). A exemplo disso, Lotty Rosenfeld e Juan Castillo eram militantes do *Movimiento Acción Popular Universitaria* (SÁNCHEZ, ano, p.36). Todas as nove *acciones* do coletivo buscaram intervir no cotidiano da cidade, questionar o controle político-administrativo e trazer à tona o golpe, a fome, as vítimas e os desaparecidos e, por fim, corrigir a realidade

e intervir em uma cidade em constante intervenção militar através de ações coletivas e criativas.

Se o grupo 3Nós3 e o Octaedro tiveram contato e ideias semelhantes aos situacionistas, o C.A.D.A fez uso de outras referências nacionais e internacionais. As *acciones* tinham como referência o trabalho do grupo chileno e clandestino M.A.P.U (*Movimiento Acción Popular Unitaria*) e o movimento austríaco multidisciplinar chamado Acionismo Vienense (*Wiener Aktionismus*). Segundo Diamela Eltit, o *happening*, a arte conceitual e as *acciones de apoyo* de Hernán Parada e Luz Donoso também foram precursores para as ações intervencionistas do coletivo.

Se para Allende a nova cultura chilena deveria sair às ruas e abordar a realidade de forma crítica, o C.A.D.A não se afastou desse ideal, como veremos a seguir. Para além disso, a atuação do coletivo na esfera social também passa pela seleção de seu nome e, sobretudo, do acrônimo que surge. A sigla C.A.D.A, comumente lida e falada como CADA parte da intenção de “evocar qualquer um: cada qual, cada quem, cada um, cada dia (...) cada homem que trabalha” (SÁNCHEZ, 2012, p. 37). Esse certo anonimato e a ideia de um coletivo que fosse imbuído pelo povo chileno são bem representados pelo trabalho *NO+*, iniciado em 1983 e continuado pela população do Chile em protestos mesmo após o final da ditadura de Pinochet. O *NO+*, que prontamente vira um slogan anti-ditatorial, cria um corpo social que tem participação direta de milhares de chilenos e funciona como um “texto aberto para ser completado pelos cidadãos de acordo com suas demandas sociais” (C.A.D.A., 1983, vídeo arte). O *Para no morir de hambre*, por exemplo, faz ponte com uma política social de Allende em combate à fome que era a distribuição de ½ litro de leite para cada criança chilena, e a ação foi constituída em parte também pela distribuição do alimento para crianças de povoados chilenos.

O CADA ao longo de seus anos de trabalho constrói diversas representações de corpos, seja o corpo desnutrido das crianças chilenas (*para no morir de hambre* de 1979), o corpo social (caso do *NO+*) ou o corpo que testemunhou os absurdos do Estado, um corpo que vive com a ausência e que carrega as cicatrizes e as dores da sobrevivência: esse é o caso da intervenção gráfica *Viuda*.

Feito em 1985, *Viuda* é a última ação do CADA, feita pelas integrantes remanescentes do coletivo, Lotty Rosenfeld e Diamela Eltit, em conjunto com o artista plástico Gonzalo Muñoz, a fotógrafa Paz Errázuriz e com o grupo *Mujeres por*



*la vida*. *Viuda* foi uma intervenção em revistas nacionais de oposição (i.e *Revistas Hoy; Cauce e Análisis; Apsis*) com a imagem de uma senhora anônima, de meia idade, com a palavra *VIUDA* (viúva) na parte inferior da imagem e um pequeno texto na margem superior da página que ressaltava a sobrevivência, a viuvez e a realidade do país (fig 4).



Figura 4: C.A.D.A, *Viuda*, 1985. Fonte: Revista *Apsis*, n° 162

No fragmento do texto que acompanha a figura da viúva, o grupo estabelece esse rosto anônimo como reflexo de toda uma repressão sistemática que a população chilena sofreu ao longo de 13 anos do atroz governo de Pinochet e, com isso, é possível acessar a história daqueles que foram silenciados.

Olhe com atenção a cara, a cara dos habitantes do nosso país, para ler nessa presença irrefutável dos gestos e rastros de uma narração concreta do trabalho de viver.

A cara do poder reprimiu desde sua pose escultural a textura escura, morena e massiva das caras anônimas que carregam inscritos os indelévels sinais de sua opressão: a condenação. (C.A.D.A. 1985, tradução nossa)

O contexto de 1985, segundo Schwendler, foi de uma imensa repressão que se intensificou a partir das manifestações ao redor do território chileno, com os tanques do exército saindo às ruas e aumentando o número de presos e mortos (2014, p. 47). Nesse contexto, a mulher da imagem, nas palavras de Rosenfeld, estava desamparada, sem lugar para denunciar, sem pertencer a nenhum lugar e/ou organização social. Seu marido havia sido assassinado há poucos meses quando saiu para olhar a manifestação que ocorria perto de sua casa, e deixou mulher e um filho de meses (ROSENFELD *apud* NEUSTADT, 2001, p. 54).

Em seguida, trazemos à tona um rosto anônimo, cuja força identitária é ser o portador do drama de continuar a habitar um território onde seus rostos mais queridos desapareceram. Veja seu gesto extremo e popular. Preste atenção à sua viuvez e sobrevivência. Entenda um povo. (C.A.D.A, 1985, tradução nossa)

Com esse rosto que denuncia a repressão e que engloba todas as dores e lutas de um povo, o coletivo inverte a representação comum da morte e do desaparecimento, vistas em obras de arte a partir de representação mais objetiva da vítima, que será o caso de algumas obras vistas em seguida. Ao falar dessa inversão, Eltit afirma que “queríamos inverter os parâmetros funerários que existiam nas obras de arte (...) Citar a morte, mas através da vida” (ELTIT *apud* NEUSTADT, 2001, p. 38).

O peso significativo dessa intervenção midiática do coletivo existe a partir desse olhar que olha de volta e que evoca seus mortos e, além disso, reflete o desamparo e a vida enlutada dos sobreviventes. Robert Neustadt declara que o uso indireto, no entanto nítido, de um parceiro ausente trazido à tona pelo olhar da viúva sobrevivente alude a resistência feminina durante a ditadura, a saber que “foram os grupos de mulheres que mais conseguiram organizar a resistência ao regime ditatorial” (*Ibidem*).

Esse corpo feminino resistente e sobrevivente à barbaridades ditatoriais, conservado e memorado nesta ação do coletivo, é um tema que merece sua própria investigação e que possui diversas possibilidades de apontamentos e fontes neste

contexto sul-americano; alguns exemplos de artistas mulheres que utilizaram seu corpo ou a representação do mesmo como ferramenta de luta e resistência são: Anna Maiolino, Roser Bru, Margarita Azurdia, Luz Donoso, Johanna Hamann, etc.

O corpo em *Viuda* tem a intenção de dar cara a toda uma população de um país que vivia sob o jugo de um dos governos ditatoriais mais sanguinários da América do Sul. O uso de um rosto popular, duro, enlutado e sofrido serviu à intenção de dar ao público sua própria cara, de denunciar os absurdos vividos, de dar voz ao povo; o rosto da viúva funcionou como um espelho no qual o povo poderia se enxergar e reconhecer a si mesmo. Além disso, o enfrentamento diante da viuvez tem um significado duplicado, como abordado previamente, ao fazer referência às vítimas da ditadura através dos sobreviventes, evidenciado a dor de um corpo que olha e é incorporado pelo seu público.

## CAPÍTULO 2. O corpo subjugado: A arte como representação do terror

A crítica à instituição artística manifesta-se ao redor da América do Sul a partir da década de 1960 e, como pôde ser observado até certo nível no primeiro capítulo, essa indagação e readaptação artística teve relação com o fato do sistema artístico estar ligado, controlado e/ou vigiado pelos governos autoritários que dominavam o continente. Para escapar dessa administração arbitrária e se afastar dos interesses mercadológicos da instituição, muitos artistas buscaram uma ruptura através de novas manifestações artísticas como meio de expressão individual, coletiva e política.

Neste capítulo, procuro estabelecer relações entre as representações do corpo subjugado sob o *modus operandi* da violência truculenta de Estados autoritários da América do Sul através de pinturas e videoarte de artistas da Argentina, Brasil e Colômbia. A barbaridade que afeta o corpo coisificado; corpos que, por manifestarem ideais dissidentes ao regime repressor, eram transformados em um caricato inimigo interno e despidos de sua humanidade. Neste segundo capítulo, trago as obras da argentina Diana Dowek, do brasileiro Gabriel Borba e da colombiana Sonia Guitierrez para compreender as suas formas de representar o contexto clandestino da tortura/assassinatos e vociferar a realidade de muitos sul-americanos.

Dessa forma, para Deborah de Oliveira e Lara Carlini (2016), a produção artística promoveu uma querela com a instituição artística e com os objetos, ampliando percepções e conceitos sobre tais assuntos, o que culminou em uma ligação entre arte e vida nas práticas da América do Sul. De acordo com Suely Rolnik (2009), os artistas se dedicam a abordar questões sobre o espaço físico e o contexto político que infringe diretamente o corpo; nas suas palavras, o que move os artistas é “o fato da ditadura incidir no corpo do artista, como no de todos mais, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana” (2009, p.1) e essa sensação de extrema opressão e terror “inscreve-se na memória imaterial do corpo” (*ibidem*), constituindo uma junção indissociável entre poética e política, arte e vida.

Ao escrever *O corpo como território político* (2009), Annateresa Fabris primeiramente nos questiona “por que certas fotografias nos obrigam a olhar para o que não queremos ver?” e, deste ponto, a autora traz a fotografia como meio de

representação do inimaginável, da angústia e da morte. Ao abordar as teses de Mondenard, Pultz e William A. Ewing, a autora estabelece o corpo ora como signo do trágico, ora como elemento político em qualquer fotografia que represente o corpo humano.

Fabris afirma que “a força inegável desse tipo de imagem” (*ibidem*, p. 417) faz com que o artista, já interessado na interpelação entre arte e vida / estética e política, coloque a problemática do corpo no cerne de suas obras. A potência do corpo, como vemos ao longo desta monografia, vem da sua capacidade de delimitar o terror impensável e por ser “um âmbito conflituoso difícil de delimitar, um lugar de convergência ou disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas” (RAMIREZ *apud* FABRIS, 2009. p. 418).

Esse corpo subjugado é passível de uma amplitude de vivências, dores e aflições ao ser torturado, fuzilado e preso nas ditaduras sul-americanas; é reduzido em sua humanidade e cidadania, passando a ser institucionalmente negado e invisibilizado. Tal invisibilidade surge, como afirma o historiador Anderson Soares (2016), da clandestinidade em que a tortura se dava por não ser oficializada a modo de respeitar, teoricamente, os direitos humanos.

O momento extremo de coisificação dos corpos, durante a Ditadura Militar, fica evidente, quando Paulo Malhões [tenente-coronel reformado do Exército], admite a mutilação e a ocultação dos cadáveres daqueles que eram barbaramente torturados e executados, incluindo falanges cortadas e dentes arrancados, para impedir a identificação das vítimas. (*ibidem*, p. 75)

A tortura em si foi uma prática essencial para o funcionamento dos governos autoritários, a saber que a partir disso, o torturador que agia sobre um corpo subversivo tinha a intenção de retirar a capacidade mental de seu opositor, desestabilizando-o “de suas convicções políticas e ideológicas” (*ibidem*, p. 71), de modo a eliminar seus ideais e corpo.

Desta forma, com uma prisão política e tortura não-oficial, os corpos de milhares de cidadãos sul-americanos se encontravam em uma espécie de limbo da inexistência e anonimato, ao mesmo tempo em que testemunhavam os terrores mais bárbaros do Estado. Com uma certa carência de registro redigido, a possibilidade de um registro fotográfico dos corpos diante da tortura, que possa conter em si a potência política abordada por Annateresa Fabris, torna-se escassa. No entanto, o testemunho de sobreviventes, relatos e confissões de militares sobre

a tortura permitiu representações diversas sobre os acontecimentos em pinturas, happenings, esculturas, etc. Algumas destas representações sobre o terror impensável da principal engrenagem autoritária serão abordadas neste capítulo.

As obras aqui utilizadas demonstram corpos que encarnam essa vivência. Apresentam corpos inimigos (subversivos) que são coisificados, desumanizados e abusados por uma tortura clandestina; são corpos que não podem ser salvos por estarem em condições bárbaras e imperceptíveis; corpos subjugados à algo imaterial e irregistrável. Em *O Espectador Emancipado* (2012), Jacques Rancière, ao debater *The eyes of Gutete Emerita* do chileno Alfredo Jaar, afirma que a representação da vítima funciona como um dispositivo de visibilidade que revela tragédias e realidades intoleráveis e, desta forma, segundo o autor, "uma imagem nunca está sozinha" (*ibidem*. p. 96).

Os corpos sul-americanos sofreram múltiplas violências micropolíticas de Estados autoritários ao redor do continente e uma das particularidades do corpo, como Michel Foucault afirma, é a possibilidade de representar uma "realidade biopolítica" (2006, p. 77), carregando em si reflexos sociais. Sendo assim, como veremos ao longo desta monografia, o corpo apresenta-se como um campo privilegiado para a compreensão de um contexto sociopolítico e, neste capítulo, utilizo obras de Diana Dowek, Gabriel Borba e Sonia Gutierrez que, através de suas representações de corpos torturados e assassinados pelos Estados da Argentina, Brasil e Colômbia, demonstram a violência e arbitrariedade de seus governos, ao mesmo tempo que retratam um testemunho do terror inimaginável vivido por milhares de sul-americanos.

## 2.1 Diana Dowek, Paisaje con retrovisor II (1975), Buenos Aires, Argentina

A obra da argentina Diana Dowek é indissociável de seu contexto político e, como veremos, sua obra no geral pode ser um reflexo social argentino, relacionando arte e vida com o “aqui e agora” de seu país (DOWEK apud ALATSIS, 2013, p.2). Diana Dowek, nascida em Buenos Aires no ano de 1942, presenciou a grande maioria dos golpes de Estado argentinos, sendo o primeiro deles em 1943. Em 1983, ano final da última ditadura, aos seus 41 anos de idade, Dowek havia vivido uma parte da sua vida em governos civis inconstantes e até autoritários e 21 anos sob governos *de facto*: em ditaduras provisórias e permanentes. Diana Dowek é, nas palavras de Silvia Marrube, sobrevivente de uma Argentina que, por diversas vezes, “não perdoou nem o talento, nem a rebeldia” (MARRUBE. 2012, p.22).

Para abarcar esses longos e turbulentos períodos em que a Argentina viveu de idas e vindas do autoritarismo militar é necessário um grande estudo de caso e, por isso, buscarei ressaltar apenas os pontos principais dos regimes em geral e, especialmente, do golpe de Estado chamado de Revolução Argentina (1966 - 1973) e o esquadrão Triple A (1973 - 1976) que precedeu a obra estudada neste tópico: *Paisaje con retrovisor II (1975)*.

Desde o golpe de Estado de 1955, que retirou do poder o presidente democraticamente eleito Juan Domingo Perón, o país apresentou grandes níveis de instabilidade política, econômica e social e essa situação se agravou com o golpe de 1966. Segundo Ernesto Bohoslavsky e Marina Franco (2020), o antiperonismo que retira Perón do poder e que, posteriormente, derruba outros governos civis que simpatizavam com as ideias do então ex-presidente, não pode ser entendido fora do contexto da Guerra Fria (*ibidem*, p.219). A ditadura militar de 1955 - 1958, conhecida pelos antiperonistas como *Revolución Libertadora* e pelos peronistas como *Revolución Fusiladora*, marcou “um antes e depois” (SPINELLI, 2005, p. 185) no enfrentamento entre ambas as ideologias por conta das estratégias repressivas adotadas pelo governo *de facto* que, no entanto, não foi tão repressivo quanto os posteriores governos autoritários.

A penúltima ditadura militar da história da Argentina aconteceu sob o comando de Juan Carlos Onganía, que derrubou o governo civil de Arturo Illia do partido *Unión Civil Radical* em 28 de junho de 1966. A *Revolución Argentina* (1966 -

1973), com Onganía, diminuiu o salário real, superexplorou a mão de obra, fechou exposições artísticas e reprimiu violentamente qualquer tipo de oposição e greves gerais. Sob o governo do militar Alejandro Lanusse (1971-1973), a sociedade argentina viu surgir, por conta do grande descontentamento social, grupos guerrilheiros como o ERP (*Ejército Revolucionario del Pueblo*) que, com o apoio popular para uma luta armada, foi parcialmente massacrado pelo Exército no sul do país no ano de 1972 (COGGIOLA, 2001, p.29). A repressão exercida pelo Estado neste período também provocou a radicalização de jovens e trabalhadores que começaram a se unir e a lutar contra o governo.

Diana Dowek, estudante da *Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano* e da *Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón* começa sua vida militante desde cedo: aos treze anos de idade, participa do *Movimiento Estudiantil de Unidad Reformista* e, posteriormente, entra para o *Partido Comunista Revolucionário (PCR)*.

Como afirma Gabriela Alatsis, toda a obra de Diana Dowek tem uma finalidade imersiva em seu contexto social e reflete seu pensamento político através de sua concepção pictórica (SAFONS apud ALATSI, 2013, p.2). O autoritarismo, de certa forma, obrigou diversos artistas a tomarem posição, como suscita Suely Rolnik (2009), previamente citada, e Lucía Cañada (2015), transformando a opressão sofrida na temática principal de suas obras; com Diana Dowek, isso não foi diferente.

Seu trabalho se encontra dentro das coordenadas da política e do ambiente artístico argentino. No geral, sua obra é tida como “transmissora fidedigna dos sentimentos mais dramáticos do período” e suas produções feitas entre os anos de 1974 e 1981 descrevem a repressão, a sensação de impossibilidade e a violência imposta pelo Estado Argentino em corpos dilacerados (MARRUBE, 2012, p.9). Influenciada pelo realismo social do pintor conterrâneo Antonio Berni e pelo seu estudo sobre o cinema italiano, Dowek trabalha constantemente com séries sequenciais com composições dinâmicas e uma potência narrativa que destrincha visualmente aquilo que não pode ser dito. Nas palavras da artista, cada série possui um “aqui e agora” e “são sequências daqueles elementos simbólicos e metafóricos que representam a realidade do país” (DOWEK apud ALATSI, 2013, p.2), atribuindo ao seu trabalho uma estrutura documental.

O realismo argentino da década de 1970 possuía um forte conteúdo político que refletia a violência social, denunciava torturas, fuzilamentos e a existência de



presos políticos. Todo esse contexto de efervescência sociopolítica obrigou os artistas a tomarem posição e, se na década de 1960 eles se distanciaram da instituição artística e utilizaram as ruas como ambiente de exposição e denúncia, na década de 1970, eles buscaram ocupar os museus argentinos. Esse ato de “levar as ruas ao museu”, como afirma Lúcia Cañada (2015. p.2), teve como intenção a potencialização do discurso político. No mesmo texto, Cañada cita que obras oriundas do realismo argentino desenvolvem o que a historiadora Ana Longoni chama de uma “estética da violência”. Tal estética utiliza a violência como temática com a intenção de comover, educar e retratar a realidade das ruas (*ibidem*, p.4), como aconteceu nas obras *Made In Argentina* de Ignacio Colombres e Hugo Pereyra, as obras de Juan Carlos Romero presentes na exposição “*Ezeiza es Trelew*”, e *Celda* de Gabriela Bocchi e Jorge de Santa María.

As obras de Dowek se encaixam no realismo argentino e, como veremos, tratam de forma direta o cotidiano violento e opressivo, externando a vivência traumática de seu contexto. Em suas séries *Las heridas del Proceso*, *Paisajes e Retrovisores*, Dowek explicita sua opinião e vivência política através de presenças taciturnas, corpos abandonados, pessoas em fuga, cercas de arame, e faz referência ao uso excessivo da força militar. As séries de Dowek abrem a possibilidade de uma análise em conjunto sobre o contexto de seu país, traçando um panorama histórico; nas palavras da artista, “a série me oferece a possibilidade de trabalhar um tema até esgotá-lo” (DOWEK apud AGOSTINI et al, 2010, p. 5).

*Paisaje con retrovisor II*, da série *Retrovisores*, foi feito em 1975 durante a operação da *Triple A (Alianza Anti Comunista Argentina - AAA)* do governo civil e autoritário de Isabel Perón (1974-1976). A *Triple A* também foi responsável pela perseguição, desaparecimento e assassinato de políticos da esquerda, intelectuais, estudantes, artistas e sindicalistas, vitimando de 700 a 1000 pessoas (LARRAQUY, 2018).

Na obra *Paisaje con retrovisor II*, o espectador encontra, pelo retrovisor, dois corpos assassinados, um deles decapitado, na beira de uma estrada rodeada por um matagal frondoso. Se essa paisagem brutal, nas palavras de Vanina Agostini (AGOSTINI, 2010, p. 5), mostra “o que vem e o que passou”, Dowek insere o espectador como testemunha e possível vítima em um matagal escuro e fechado. Esse corpo, no cerne da obra, se encontra no limbo da inexistência e do anonimato gerado pela ilegalidade das ações do Estado (fig.5).



Figura 5: Diana Dowek, *Paisaje con retrovisor II*, 1975. Fonte: Hammer Museum

A obra apresenta um caráter documental que utiliza recursos cinematográficos para criar uma narrativa plástica-discursiva e, nas palavras da artista, “o grande relato é a realidade e seus conflitos” (DOWEK *apud* AGOSTINI, p.5). A presença dos corpos assassinados refletidos pelo retrovisor nos dá uma dimensão de cenas distintas; através do retrovisor olhamos, obrigatoriamente e ao mesmo tempo, para frente e para trás; desta forma, “passado, presente e futuro se contrapõem e se tensionam em um ponto de encontro instável” (AGOSTINI et al, 2010, p.3).

Parte do terror desta obra advém do nosso olhar que encara a violência do Estado sobre os corpos abandonados, e a presença de cadáveres desconhecidos e dilacerados consiste na representação, não só das táticas e do contexto argentino, mas também dos “*cuerpos de la historia*” (MARRUBE, 2012, p.10). Através do corpo refletido e do olhar do observador como personagem principal, o horror da cena é encarnado pela perspectiva nula de uma fuga; estamos dentro e fora do quadro

testemunhando a violência e brutalidade do Estado sobre um corpo qualquer, em um acostamento genérico.

A obra de Dowek nos obriga a olhar para o passado arbitrário e ditatorial (que, como previamente dito, esteve presente por grande parte de sua vida) enquanto a artista vivia um presente dominado pela *Triple A*. Dessa forma, ela nos obriga a refletir também sobre o futuro. A pintura, feita em 1975, não deixa de ser um espelho da ditadura instaurada em 1976 pela Junta Militar liderada pelo General Jorge Videla: o *Proceso de Reorganización Nacional* foi classificado como um período de genocídio na história argentina.

Com os corpos violentados, *Paisaje con retrovisor II* nos confronta com o terror e a brutalidade do Estado que, segundo Andrea Giunta, não tinha presença nas artes visuais do país (GIUNTA apud ALONSO, 2017, p.225). Ao trazer corpos assassinados pelo Estado, Dowek aborda diretamente a violência e os conflitos sociais de uma Argentina que vivia, desde a década de 40, entre idas e vindas de repressões e perseguições sanguinárias.

## 2.2 Gabriel Borba, *Nós e Nós II* (1977), São Paulo, Brasil

O artista plástico e arquiteto paulistano Gabriel Borba é considerado um dos pioneiros da videoarte no Brasil, apresentando seus projetos e reflexões nas Bienais de Paris, de São Paulo, no MoMA, etc. Na década de 1970, além de experimentar com a videoarte, Borba fez a série *Imagens de Urgência* que consistia em painéis com recortes de notícias/imagens retiradas de jornais nacionais em uma tentativa de denunciar, através da estética do Pop Art, a realidade da ditadura brasileira que já se encontrava em seus “anos de chumbo”. O seu ímpeto pela denúncia também se faz presente em outros trabalhos, como seu álbum *TRĂMA* e as obras aqui estudadas: a instalação *Nós*, a performance em vídeo *Nós II* e as pranchetas e *caddi come un corpo morto cade*, que surgiram em 1977 durante sua instalação no Espaço B do MAC/USP.

O contexto político brasileiro e, principalmente, da cidade de São Paulo era semelhante à realidade vivida pelo grupo 3Nós3, visto no capítulo anterior, sendo os trabalhos citados separados por apenas dois anos. A partir da década de 1970, de acordo com Fábio Luis Franco (2021), o governo brasileiro fez o uso de um desaparecimento forçado e administrativo que alterou as práticas repressivas do país, institucionalizando o modelo autoritário e controlando de forma mais prática a violência e suas notificações.

A institucionalização do desaparecimento organizado pelo Exército teve centros de repressão e inteligência (i.e Centro de Informação e Segurança da Aeronáutica e Centro de Informações da Marinha), como afirma Franco (*ibidem*), e contou com a Operação Bandeirante (Oban), que funcionava nas dependências da 36ª delegacia da cidade de São Paulo e foi financiada por empresários e apoiada por políticos paulistas. A criação da Oban foi um passo primordial para a criação do Sistema de Segurança Interna (Sissegin), consolidado por Médici, que submetia toda a administração pública ao Exército. A partir desse momento, o poder administrativo do Exército se expande pelo território brasileiro com a criação dos Destacamentos de Operações de Informações (DOI) que funcionavam dentro dos Centros de Operação de Defesa Interna (Codi).

Os DOI-Codi, que possuíam orçamentos regulares, aparelharam todas as ações do Serviço Nacional de Informações (SNI), da Marinha, Aeronáutica, Polícia

Federal, Civil e Militar. Além disso, o DOI-Codi criou centros de repressão que funcionavam dentro de quartéis, delegacias, nos Departamentos de Ordem Política e Social (DOPS), etc.

(...) em São Paulo, as prisões extrajudiciais e as informações extraídas — na maioria das vezes sob tortura — pelo DOI-Codi eram formalizadas, ganhando aspecto oficial no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS/SP), que, em 1975, passou a ser designado Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo. (FRANCO, 2021, p. 81-82)

Uma das técnicas de desaparecimento era, além da descaracterização e desmembramento dos corpos, o fuzilamento dos presos políticos e sua incineração. Esses últimos modos, segundo depoimento do ex-delegado Cláudio Guerra, começou entre 1974 e 1975 por conta de uma pressão da política americana para que o governo brasileiro desaparecesse com os corpos; nas palavras de Guerra, “eles eram os coronéis. Queriam um meio de desaparecer mesmo” (GUERRA *apud* FRANCO, 2021, p. 85).

O desaparecimento se intensificava administrativamente através dos atestados de óbito com nomes falsos para os militantes políticos presos arbitrariamente que, com isso, eram sepultados em cova comum como indigentes, tornando impossível a identificação das vítimas por seus familiares. O total aparelhamento militar e administrativo, desde as delegacias ao IML, conferiam à repressão uma aparência de oficialidade através de perícias e documentos forjados.

O “milagre econômico”, como visto previamente, ampliou o consumo das classes dominantes e a arte foi transformada em um símbolo de capital econômico; para isso, a arte deveria responder ao que era esperado pelo mercado. Além disso, nas palavras de Marcos Napolitano, essa aproximação do governo com o mercado da arte, que poderia incluir até mesmo intelectuais e artistas da esquerda, era estratégica porque “mercado era cultura e cultura era mercado” (NAPOLITANO, 2011, p. 196). Com isso, Cristina Freire afirma que nesse período muitas obras de arte e artistas “desaparecem da cena artística”, sendo esquecidos pela historiografia da arte brasileira, enquanto “alguns artistas são mitificados” (FREIRE, 2005, p.147).

É válido ressaltar que, da mesma forma que Cristina Freire faz essas afirmações, Gabriel Borba, apesar de seu longo histórico artístico na década, possui uma historiografia limitada que dificultou, em certo nível, o aprofundamento deste tópico sobre seu trabalho.

Na tentativa de fugir de uma arte institucionalizada, foi criado um sistema artístico alternativo que explorava novos meios, novas técnicas e circuitos. Na década de 1970, os artistas brasileiros passaram a abordar as experiências do corpo, e esse “corpo encarnado, vivo, político”, como afirma Cristina Freire (*ibidem*), passa a ser um *locus* que tensiona o subjetivo, o político e o social.

A instalação *Nós* de Gabriel Borba (fig.6) toma lugar em um MAC/USP dirigido por Walter Zanini que abriu as portas para a experimentação artística, transformando o museu em um centro de liberdade, tendência e inovação. O Espaço B, local de exposição da obra no MAC/USP, foi instaurado em 1977 para acolher, fomentar a criação e exibir produções experimentais, possibilitando a concepção de novas linguagens através do vídeo (AGUIAR, 2006, p.50)



Figura 6: Gabriel Borba, *Nós*, 1977. Fonte: Acervo digital Gabriel Borba

A instalação trazia lençóis brancos estendidos com imagens de paisagens, pássaros, casais felizes, etc, e ao lado podiam ser encontrados calças e sapatos vazios/abandonados e um gravador que chamava, de forma quase fantasmagórica, nomes de presos políticos e desaparecidos (leia-se: torturados/assassinados). A inspiração de Borba, segundo entrevista concedida para o MAC/USP (BORBA, 2012), foi retirada de um filme que, em sua cena inicial, tem um compilado de

momentos felizes do cotidiano interrompido pelo enforcamento de um “sujeito” (*ibidem*). Nas palavras de Borba, “tudo aquilo que se via (no filme) era o instante antes do instante, ele pensou na vida dele e teve saudades antes de apagar, aí eu fiz isso” (*ibidem*). Dessa forma, as imagens pregadas nos lençóis projetam as imagens que Borba (e qualquer preso político brasileiro) poderia ver no instante final de sua vida.

A partir desta instalação, Borba coloca seu corpo como o receptáculo de uma vivência e de um terror que, apesar de não tê-lo vivenciado diretamente, era uma questão latente em tantos corpos brasileiros, a saber que, da mesma forma que Borba generaliza o sofrimento comunitário através do seu próprio, isso também revela a generalização arbitrária de uma tortura ditatorial que, independente de localização geográfica, não precisava de muitos motivos para prender e torturar um indivíduo - isso ficará ainda mais claro no próximo tópico do capítulo.

O primeiro trabalho de Borba nomeado *Nós* surgiu com as experimentações do *TRĂMA*, no qual o artista se amarra sentado a um poste, fazendo menção à tortura e morte do jovem espanhol Salvador Puig Antich (1948 - 1974) pela técnica do garrote, que consiste em amarrar as mãos e o pescoço da vítima e inserir um grande parafuso na nuca do indivíduo, provocando um óbito tortuoso e suplicado. A inspiração de Borba, que posteriormente criou a instalação e o vídeo aqui estudado, surgiu a partir da ligação entre o artista e a sociedade. Em entrevista para o MAC/USP, Borba afirma:

Estava amadurecendo a ideia de generalizar esse sentimento e essa pulsão, que é de todos nós (...) mas antes disso, eu tinha feito algumas coisas também tentando entender esse ‘nós’ muito mais como uma ligação minha com alguém que tivesse passado por alguma coisa que eu não passei. (BORBA, 2018)

No local da instalação, Gabriel Borba cria o vídeo *Nós II* no qual simula um fuzilamento diante de um paredão através de slides; em cada slide vemos o artista de costas, com as mãos amarradas para trás (fig.7). O fuzilamento também se faz presente no som entre as trocas das imagens que remetem ao barulho de um tiro de fuzil e o recarregamento de munição. Com o passar dos slides, o corpo cai e o vídeo continua para uma cena com calças e sapatos caídos e esvaziados no chão (também encontrada na instalação), nos remetendo ao apagamento e esquecimento corpóreo e administrativo desses corpos. Deste vídeo surgem as pranchetas do

álbum e *caddi come un corpo morto cade* (e caí como um cadáver cai, tradução livre) que nos mostra um corpo que aos poucos fica menos visível e mais granulado e cinzento, o que pode aludir às cinzas dos diversos corpos que, após o fuzilamento, eram incinerados pelo governo.

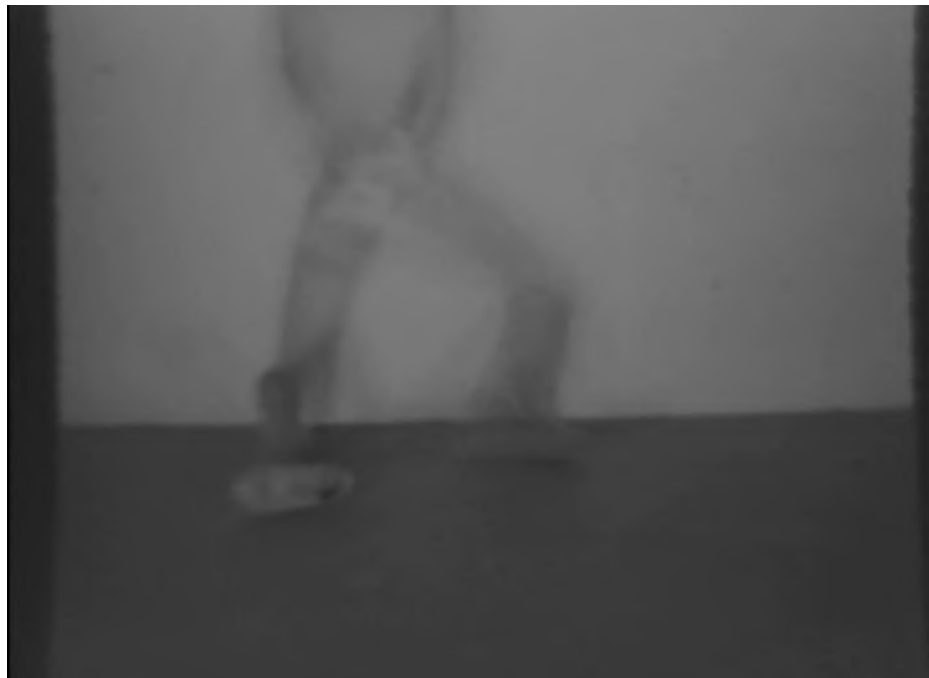


Figura 7. Gabriel Borba, *Nós II*, 1977. Fonte: Acervo digital Gabriel Borba.

O trabalho de Borba surge em um momento em que o fuzilamento era uma das técnicas principais de assassinato e desaparecimento do governo ditatorial brasileiro e, através do título de sua obra, Borba utiliza o seu corpo para representar corpos de toda uma sociedade que se encontrava oprimida, de frente a um paredão de fuzilamento, recapitulando silenciosamente suas memórias e vivendo “o instante antes do instante” (BORBA, 2012). O corpo, tanto na instalação *Nós* quanto no vídeo *Nós II*, demonstra a angústia vivida em um país onde o fuzilamento seguido por graus de desaparecimento (corpo não encontrado, incineração, enterrados com nomes falsos, subnotificação, etc) era a norma administrativa do governo militar. A obra *Nós*, tanto o vídeo quanto a instalação, espelha o desaparecimento administrativo e os corpos anônimos, fuzilados e abandonados à própria morte, que foram sepultados em valas coletivas e distantes de seus familiares e do resto da sociedade.



### 2.3 Sonia Gutierrez, *Y con unos lazos me izaron* (1979), Colombia.

A pintora e gravurista Sônia Gutierrez é um dos maiores nomes da pintura colombiana da década de 1970 e, antes mesmo disso, foi tida como um dos nomes mais promissores do país, participando de diversas exposições em Bogotá. Sua primeira exposição aconteceu em 1962, mesmo ano em que entrou para a *Escuela de Bellas Artes* na *Universidad Nacional*. Conforme a violência se alastrava ao redor do território Colombiano, a artista passou a explicitar os atos de perseguição e tortura do Estado através da representação de corpos violados e/ou amarrados, como é o caso da obra *Y con unos lazos me izaron* (1979). Sua guinada para uma temática política culminou em seu exílio forçado no início dos anos 1980 (FAJARDO-HILL e GIUNTA, 2017, p. 329).

Diferente de outros países aqui abordados, o contexto da Colômbia, aparente na obra de Sônia Gutierrez, não apresentou uma ditadura propriamente dita. No entanto, a Colômbia, de 1957 até 1978, viveu um Estado de Sítio altamente opressivo e, durante o governo de Turbay Ayala (1978 - 1982), viveu sob um Estado de Guerra, com a perseguição a um inimigo interno e a utilização da repressão como movimento de legítima defesa.

Para chegar até o contexto da obra de 1979, é preciso compreender um pouco da tumultuosa vida sociopolítica da Colômbia. O bipartidarismo do país foi a causa de algumas Guerras Civis desde 1840, dividindo todo o país entre Liberais e Conservadores; no entanto, com o assassinato de Jorge Eliécer Gaitán (líder popular da esquerda liberal) em 1948, manifestações populares irromperam em diversas cidades do país e com ainda mais intensidade em Bogotá: o *Bogotazo*, como ficou conhecido, perdurou por mais de dez horas, deixando boa parte da cidade destruída, e deu início a um período de Guerra Civil chamado de *La Violencia* (1948 - 1958), que deixou cerca de 200 mil mortos até a década de 1960.

Nas palavras de Esteban Garcia, durante o mandato presidencial do Conservador Mariano Ospina Pérez (1946 - 1950), um “exército de conservadores massacravam camponeses Liberais” enquanto os Liberais criavam grupos armados (movimentação que futuramente iniciou as guerrilhas) para matar membros do exército conservador, liderado por Ospina (GARCIA, 2009, p.165). Em 1953 acontece o Golpe do general Gustavo Rojas Pinilla que, com sua política repressiva, buscava pacificar os conflitos entre Conservadores e Liberais. A ditadura de Pinilla

entra em crise com o massacre de estudantes que protestavam em Bogotá que deixou 8 mortos e 40 feridos (*ibidem*).

Até a década de 1970, o país passou pela ascensão e queda de Rojas Pinilla (1953 - 1957), por um governo de transição da Junta Militar (1957 - 1958), a criação da Frente Nacional (1958 - 1974) — que de 4 em 4 anos teria um governo repartido entre liberais e conservadores —, instauração de Estado de Sítio (1957 - 1978) e o governo autoritário de Julio Cesar Turbay Ayala (1978 - 1982).

A Frente Nacional deixou a herança, segundo Zioly Paredes e Nordelia Díaz, de um constante Estado de Sítio no país e que, para aliviar os conflitos bipartidários através da coalizão, excluiu partidos e reprimiu os movimentos de oposição. Segundo as autoras, essa exclusão “lança toda uma geração de jovens radicais nas fileiras do nascente movimento guerrilheiro” que originou diversos movimentos políticos no país (PAREDES; DÍAZ, 2007, p.187).

Durante esse período surgiram os grupos guerrilheiros *Ejército de Liberación Nacional* (ELN) e as *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia* (FARC), em 1964; o *Ejército Popular de Liberación* (EPL); e o *Movimiento 19 de Abril* (M-19), criado após as eleições de 1970. Os grupos armados eram constituídos por camponeses e/ou estudantes que lutavam por seu povo e pelo direito à terra. A violência entre Estado e Guerrilhas se agrava com a criminalização dos protestos de oposição e tal insurgência se intensifica durante a afirmativa, feita por Turbay Ayala, de que o país vivia em um “Estado de Guerra”.

O Governo de Turbay Ayala é marcado pela execução da Doutrina de Segurança Nacional que, através do *Estatuto de Seguridad*, enfrenta a “ameaça subversiva” representada pelos movimentos urbanos e guerrilheiros, institucionalizando o Estado de exceção e transformando a tortura, o desaparecimento e a execução nas ferramentas principais de seu governo (PINHEIRO, M. 2015, p.104). Essa conjuntura do governo de Turbay Ayala é tema principal da obra de Sônia Gutierrez e será analisada posteriormente.

Os pensadores e artistas colombianos desta época, de acordo com Álvaro Tarazona (2013), se sentiam na obrigação de desnudar a realidade com um propósito revolucionário, distanciando-se de uma “arte pela arte” (*ibidem*, p.98). Os artistas colombianos tinham o intuito de utilizar a arte para afrontar a violência presente e cortar laços com uma arte neutra, na intenção de produzir uma “arte de massas” (*ibidem*, p.109).

A *Pop Art* chega na Colômbia em 1964 (através do *Salón de Arte Joven*) com diferenças intrínsecas com relação à *Pop Art* originada nos Estados Unidos. Segundo a crítica de arte Marta Traba, a *pop* estadunidense criticava a sociedade de consumo ao mesmo tempo em que se inseria no mercado, com artistas que não possuíam um interesse político de fato. Enquanto isso, na Colômbia os artistas utilizam a comunicação formal do estilo, que proporciona uma condensação da realidade de forma direta, para relatar as condições da realidade arbitrária vivida no país (TRABA, 2016, p.327).

A obra *Y con unos lazos me izaron* desnuda um dos métodos de tortura do Governo de Turbay Ayala, ao mesmo tempo em que faz uso de uma estética da *Pop Art*, se distanciando completamente das temáticas encontradas nos Estados Unidos. Os tons pastéis e personagens sem rosto estão presentes em algumas obras anteriores (i.e *Diseños de Pop-Art*, 1968; *How are you doing?*, 1971) mas, no entanto, durante o período em que o *Estatuto de Seguridad* de Turbay ficou vigente, a artista passou a denunciar veementemente os atos de tortura e as prisões arbitrárias através de corpos violentados em diversas obras (i.e *Seguiremos diciendo patria*, 1972; *Y con unos lazos me izaron*, 1979; *Más alla del estado de sitio*, 1976).

Nesse ambiente de Estado de Exceção administrado por Turbay Ayala, foi comum a instrumentalização do “inimigo interno” que era caracterizado como uma ameaça aos valores políticos da nação e, dessa forma, qualquer cidadão poderia ser tido como crítico do Estado e, conseqüentemente, uma ameaça nacional. Nesse sentido, como assinala Juan Pablo Torres, toda e qualquer ação repressiva tomada pelo governo Colombiano era considerada legítima defesa (TORRES, 2014, p. 25).

*Y con unos lazos me izaron* (fig. 8) foi inspirada na história verídica da doutora Olga López que, em 1979, foi presa arbitrariamente e torturada por duas semanas ao lado de sua filha de cinco anos de idade por, supostamente, ter prestado atendimento a Augusto Lara Sanchez, um guerrilheiro do M-19. López, depois de 14 dias consecutivos de torturas físicas e mentais, foi condenada por rebelião naquele mesmo ano — detida na Brigada de Institutos Militares — e solta em 1981, com sérias sequelas da tortura sofrida. O título da obra é retirado de uma fala do seu depoimento, na qual afirmou “amarraram meus pulsos com pano e com alguns laços me içaram”.



Figura 8: Sonia Gutierrez, *Y con unos lazos me izaron*, 1979. Fonte: Hammer Museum

A violência e repressão colombiana existia desde antes do governo Turbay, como citei previamente, no entanto, a tortura virou uma forma legal de obter informações sobre movimentos sociais nesse período. Segundo Maristela Pinheiro, para combater a subversão, as Forças Armadas Colombianas sequestraram, torturaram e mataram em uma escala nunca antes vista no país, a saber que todas as iniciativas sociais passaram a levantar suspeitas (PINHEIRO, 2015, p.104).

Através de seus traços lisos e cores simples, Gutierrez denuncia os corpos torturados ao mesmo tempo em que consegue contextualizar o conflito armado e o ambiente de uma lenta e colérica Guerra Civil entre os movimentos guerrilheiros e as Forças Armadas Colombianas. Seus corpos sem identificação, comuns na

estética da artista, remetem a uma perseguição generalizada e ostensiva do Governo perante sua população; o corpo sem rosto desta obra — embora possamos supor, pelo título, que seja o corpo de Olga — pode ser tanto da médica quanto o corpo de sua filha de cinco anos. É um corpo que espelha o corpo de qualquer mulher colombiana, seja ela campesina ou estudante, que vivia neste contexto repressivo, tendo ela ligações diretas com os movimentos sociais ou não.

Em outras obras, Gutierrez também retrata o abuso sexual sofrido pelas mulheres durante as sessões de tortura (que pode ser visto na obra *Mantel...o* de 1984) e, inclusive, na obra aqui estudada. Em entrevista para Carmen Jaramillo, a artista afirma que Olga López, além de ter sido brutalmente torturada, sofreu intimidação dos militares colombianos que ameaçaram ela e sua filha de estupro na tentativa de obter informações sobre o M-19 (GUTIERREZ *apud* JARAMILLO, 2017, p. 269).

O território da opressão Colombiana podia ser encontrado tanto nas ruas de Bogotá e nas áreas rurais quanto nos corpos subversivos. Através do corpo içado podemos refletir também sobre a arbitrariedade e a perseguição generalizada que se deu não só na Colômbia de Turbay Ayala mas também em tantos outros países sul americanos durante a última metade do século XX e o quanto a bipolaridade da Guerra Fria atingiu a América do Sul como um todo. Dessa forma, o corpo de *Y con unos lazos me izaron* contextualiza um conflito armado interno que afetou o cotidiano dos cidadãos, fazendo com que a obra comunique o terror social colombiano de um Estado dividido entre a violência e a resistência.

### **CAPÍTULO 3. O corpo-vestígio: A construção de uma memória coletiva**

As figurações dos acontecimentos traumáticos ocorridos ao redor da América do Sul na parte final do século XX configuram um processo narrativo discordante à realidade propagada pelos governos ditatoriais. Podemos afirmar que esses governos sul-americanos possuíam gestões negacionistas, pois com seus métodos clandestinos de tortura e não-documentação exata de presos, desaparecidos e assassinados, evidenciavam o intuito de destruir provas e impedir o processo de averiguação, luto e rememoração. Como afirma Márcio Seligmann-Silva em *Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina*, essa “guerra de arquivos” é gerada por um negacionismo que busca satisfazer os “interesses de Estado, que visa promover a conciliação nacional” (2010, p.61).

A questão acerca de um corpo-vestígio, que será tratada neste capítulo, busca compreender as linhas afetivas que conduzem a trabalhos artísticos engajados na construção de uma memória individual e/ou coletiva. Através de suas imagens, os trabalhos do uruguaio Clemente Padín, da argentina Lucila Quieto e do chileno Alfredo Jaar trazem à tona a representação de um testemunho ou de acontecimentos “vividos por tabela” (POLLAK *apud* BRUM, 2020, p.25) — como é o caso do Jaar, que viveu parte de sua vida longe do Chile de Pinochet —, que exprimem vivências e/ou cicatrizes individuais e coletivas diante das ditaduras. Se Annateresa Fabris (2009), como visto brevemente no capítulo anterior, nos questiona sobre fotografias que nos forçam a olhar o que não queremos ver, neste capítulo teremos imagens que, com seu testemunho, nos apresentam histórias de corpos que, tanto em silhuetas quanto em projeções, não devem ser esquecidos.

O testemunho que, neste caso, funciona como propagador de vivências e construtor de memórias é, como afirma Seligmann-Silva (2008, p.66), uma “condição de sobrevivência” que rompe com a narrativa negacionista e resgata histórias e desaparecidos políticos. Segundo o autor, o trauma representa uma diluição do espaço-tempo, dessa forma, o trauma é “uma memória de um passado que não passa” (*ibidem*, p.69), logo a imaginação representa um meio de narração capaz de redimensionar os acontecimentos.

A construção de uma memória coletiva acontece por diversos meios, seja através de documentos encontrados, testemunhos de oficiais nas Comissões da

Verdade, relatos de sobreviventes, obras de arte, fotografias, etc. Esse processo de “memorialização” também pode se dar na construção de monumentos em homenagem às vítimas (i.e Monumento *Tortura Nunca Mais*, Brasil; 30.000 de Nicolás Guagnini no Parque da Memória, Argentina), museus dedicados (i.e *Espacio Memoria y Derechos Humanos* [antiga ESMA], Argentina; *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, Chile; *Centro Cultural y Museo de la Memoria*, Uruguai, etc) e em feriados nacionais feitos a partir da necessidade de promover a memória e, além disso, recordar os motivos político-sociais de seu desaparecimento.

O trauma, bem definido por Cecília Macón como um passado que vive conosco (MACÓN *apud* MONTERO, 2010, p. 22), tem na arte pós-histórica (que não baseia o fazer artístico no sistema de representação da arte tradicional institucionalizada) uma maior possibilidade de enunciar seus eventos traumáticos, a partir de novos meios artísticos:

Ainda, se uma situação traumática instala-se na memória como algo que não consegue ser comunicado pelos veículos tradicionais, talvez a arte pós-histórica, como um sistema simbólico aberto, forneça alternativas de enunciação. (...) Isto é, as práticas artísticas como um meio de dizer o que não encontrava formas de ser dito. (MONTERO, 2010, p. 24)

A obra de arte, como vimos até então ao longo deste trabalho, pode enquadrar um panorama histórico, versar sobre as diversas violências do Estado a partir da figuração do corpo e, além de tudo, servir como um agente de memória que questiona, como afirma Elizabeth Jelin, a história hegemônica, criando reinterpretções capazes de redefinir a própria identidade grupal (JELIN *apud* MONTERO, 2010, p.20).

Ao abordar a relação entre fotografia e violência, Seligmann-Silva (2010) aponta a potência da imagem fotográfica (analógica ou digital) de nos aproximar e conceber o trauma e o terror ao registrar o instante e congelá-lo em um momento atemporal. Os trabalhos que veremos neste capítulo (fotográfico, expositivo ou em vídeo) levam adiante o questionamento da memória, da violência e do apagamento do corpo. Em algumas obras, somos confrontados com a saudade, o vazio e a ausência de corpos; em outras, com o ruído, com a violência e com a evocação direta dos desaparecidos.

Os retratos dos desaparecidos tomaram conta dos movimentos sociais do território da América do Sul durante e após as ditaduras militares. Essas fotos,

extraídas de álbuns de família, foram ressignificadas para comprovar a existência dos corpos ausentes, exigindo uma resposta sobre seu paradeiro ao Estado. Tais fotos espelham o que Walter Benjamin definiu em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* como um “culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos” (BENJAMIN, 1985, p. 174). Essas imagens-vestígio existem apesar do negacionismo e de censuras que, a partir de decretos, dificultavam a circulação dessas imagens e a criação de movimentos sociais.

Necessário deixar claro que a relação entre o corpo-vestígio e a memória coletiva passa pelo trauma, pois sendo este atemporal e contínuo, mantém sempre a potência de questionar a história oficializada, ou seja, pode perpetuamente confrontar a memória hegemônica. A maneira como esse corpo-vestígio é manifestado — seja através de imagens ampliadas, performances, etc — transforma-o em uma fonte de clamor pela memória, verdade e justiça. Essas imagens, por trazerem uma ausência pungente e extemporânea, não só revelam outras narrativas da história, como podem também participar do processo de construção de uma memória coletiva, a fim de provocarem uma conscientização social sobre o passado.

Diversos atos públicos, protestos e movimentos sociais utilizaram, desde o final dos anos 70, imagens ampliadas de seus familiares desaparecidos e/ou silhuetas vazias porém identificadas com os nomes: seus familiares lutavam contra o esquecimento e o silenciamento de suas histórias (i.e *Missa por Lonquén*, Chile, 1979; *Madres/Abuelas de la Plaza de Mayo*, desde 1977, e *El Siluetazo*, 1983, Argentina; *Mujeres por la vida*, 1986, Chile, etc).

Por fim, neste capítulo busco analisar obras que contam histórias que, como diz Eduardo Galeano, “se negam a calar a boca”, a saber que, para evitar que o passado se repita, é necessário e pungente reivindicar o direito ao luto e o direito à memória “para que sejamos capazes de falar com vozes não condenadas ao eco perpétuo da estupidez e da desgraça” (GALEANO, 1985, p.196).



### 3.1 Clemente Padín, *Por la vida y por la paz* (1987 - 1988), Montevidéo, Uruguai

O artista e teórico uruguaio Clemente Padín trabalha com diversas linguagens artísticas, como por exemplo: *arte correo*, poesia experimental, videoarte, performances ou *acontecimentos-artísticos-sociais*, além de ser crítico de arte, editor de revistas, curador e pedagogo. De acordo com Patricia Bentancur, seu trabalho pode ser dividido em três momentos: o primeiro seria um momento experimental, pré-ditadura Uruguaia; o segundo, durante a ditadura (1973 a 1984), quando busca relacionar sua arte com o contexto autoritário; e o terceiro em que a arte, mesmo após o fim da ditadura, segue sobrecarregada por seus eventos (BENTANCUR *apud* CARRAL, 2012, p.10).

Sendo assim, Padín utilizou diversos meios artísticos como forma de denúncia e de guerrilha cultural, cristalizando seu compromisso sócio-político através da arte. Toda sua obra existe à margem das instituições legitimadoras da arte e busca, em outros espaços, transformar a arte em uma maneira de resistir e denunciar a violência do Estado. Ao utilizar o espaço público em suas performances, como é o caso de *Por la vida y por la Paz* (1987-1988), Clemente Padín propõe, para além de uma ruptura e reapropriação de um espaço previamente ocupado pelo Exército, transformar o espectador em um “construtor criativo” (MEDICI, 2019, p.423) a partir da interação entre o público e a obra. Assim, *Por la vida y por la Paz* teve como intuito levantar questionamentos sobre o corpo social e a memória coletiva de seu país.

A ditadura uruguaia, brevemente vista no item 1.2 desta monografia, decorreu de um golpe do presidente democraticamente eleito Juan María Bordaberry em união com a Junta Militar em 1973, ainda que, mesmo antes da ditadura, seu governo já apresentasse forte perseguição e acossamento contra a guerrilha urbana, principalmente contra o *Movimiento de Liberación Nacional*, cujos integrantes são conhecidos como *Tupamaros*. O golpe uruguaio, segundo Magdalena Schelotto, deixou em torno de 116 vítimas fatais e aproximadamente “trinta e um presos a cada dez mil habitantes” (SCHELOTTO, 2012, p.4). Depois da instauração do golpe, Bordaberry foi retirado da presidência pelos militares, no que foi chamado por Mariana Monné de “golpe dentro de golpe” (MONNÉ, 2014, p.13).

Independentemente do alto nível de repressão e de presos políticos acumulados pela ditadura uruguaia, os militares reforçavam uma narrativa de “uma única e grande família” pertencente ao país, na tentativa de criar novas representações e símbolos da nação (MARCHESI, 2001, p.11). A *Dirección Nacional de Relaciones Públicas* (Dinarp), criada em 1975, tinha como intuito estabelecer, através de propostas culturais, um novo discurso de fundação para esse “novo Uruguai”.

Assim como em qualquer regime repressivo, a Dinarp potencializava sua propaganda através de meios de comunicação, filmes, exposições e festivais, ao mesmo tempo em que censurava a cultura subversiva de seu país. Além da “liberdade restringida” (MONNÉ, 2014, p.17), a constante censura sobre os meios de comunicação e as expressões artísticas obrigou diversos artistas a saírem de seu país. Nas palavras de Juan Italiano, durante o período ditatorial alguns artistas que não saíram do Uruguai foram presos ou, mesmo fora da cadeia, foram impedidos de produzir qualquer tipo de forma artística (ITALIANO, 2012, p.9) e, como veremos a seguir, o mesmo ocorreu com Clemente Padín. Essa repressão aos artistas era semelhante à perseguição que sofriam outros grupos partidários da esquerda, como afirma Antonella Medici; segundo a autora:

Os grupos artísticos e intelectuais eram inimigos diretos da ditadura e sofreram perseguição política como os Tupamaros, os sindicatos e os partidos em um contexto em que -nas palavras de Padín- “um em cada cinco patriotas foi preso; um em cada dez foi torturado; um quinto da população, cerca de 600.000, foi forçado a emigrar, centenas desapareceram; outros foram simplesmente mortos, etc.” (MEDICI, 2019, p.414).

No plebiscito constitucional de 1980, que buscava institucionalizar o governo *de facto* através do voto popular (em que o voto “*Sí*” indicava a continuação e institucionalização), o triunfo do “*No*” culminou na transição política do país que durou até 1984, com a eleição de Julio Sanguinetti. Apesar do retorno democrático ao país, o governo do *Doctor* Sanguinetti era, como afirma Mariana Monné, uma democracia “tutelada” pelos militares que mantiveram uma estrutura opressiva e a manutenção de seu poder e influência (MONNÉ, 2014, p.28).

As políticas uruguaias do pós-ditadura focaram em uma pacificação e reconciliação social através de leis como a *Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado* (1986) e a *Ley de Amnistía* (1985). As políticas, chamadas de

*políticas del Olvido* ou *políticas de impunidad*, proporcionaram um silenciamento sobre as violações de direitos humanos e sobre o pesar e luto de vítimas e familiares. As leis, apesar de retomarem os poderes e direitos civis, não permitiam punição ou investigações para os crimes cometidos pelos militares. A *ley de Amnistía*, como afirma Magdalena Schelotto (2012, p. 18), reconhece as condenações dos presos políticos e os libera, enquanto a *Ley de Caducidad*, "enterra qualquer possibilidade de investigações judiciais" e somente nos anos 2000, com a *Comisión para la Paz*, o Estado assume seus crimes e reconhece a existência de presos políticos desaparecidos.

A negação produzida pelo Estado suprime qualquer debate e rememoração das experiências de violência dos sobreviventes e dos familiares enlutados e, por décadas, a política nacional não se manifestou sobre as violações e as escolas sequer ensinavam seus alunos sobre os doze anos de ditadura. Segundo Gabriela Amilivia, "o Estado havia decretado que a ditadura 'havia passado' e que o passado estava 'selado'. Uma longa década de silêncio se seguiria aos anos de efervescência da abertura democrática" (AMILIVIA, 2020, p.3).

As intensas movimentações sociais desde finais dos anos 80 buscavam evocar experiências negadas e silenciadas não somente pela ditadura mas também pela *Ley de Caducidad*. Com o fim deste período, alguns artistas exilados e/ou presos voltaram a produzir e a buscar maneiras para expressar a realidade interna do país, propiciando um contexto artístico agitado. Nesse momento, a memória se transforma em um ponto de interesse mútuo, no qual os artistas questionam o apagamento e o passado coletivo uruguaio (MEDICI, 2019, p.218).

Clemente Padín foi um dos artistas presos durante a ditadura militar. Detido entre 1977 e 1978, ficou em "liberdade condicionada" por sete anos e nesse período foi proibido de produzir arte, de enviar e receber cartas, de sair do país, etc. Após obter total liberdade social e artística, Padín começa a dar um enfoque maior à questão da memória, a ações que denunciassem o desaparecimento forçado, e a ocupar as ruas com "acontecimentos-artísticos-sociais" ou "eventos artísticos" (*ibidem*, p.426) — expressões eleitas por Padín ao invés de "performance".

*Por la vida y por la Paz* (1987-1988) foi registrado em um vídeo no qual assistimos ao mesmo evento artístico acontecer em uma rua de Montevideu e em um ringue de boxe da cidade. Nas apresentações, enquanto Clemente Padín golpeia, ora com um cassetete, ora com uma marreta, um manequim de gesso —

semelhante a um busto humano (fig.9) —, o artista conta até o número 172, referente ao número de desaparecidos políticos do Uruguai. Enquanto Padín golpeia o busto de gesso, o também artista Antonio Ladra escreve os números vociferados em uma cartolina e, quando Padín termina o açoite e diz “172 desaparecidos políticos en Uruguay”, ele se coloca em frente à cartolina numerada e Ladra faz o contorno de sua silhueta. Por fim, Padín rasga sua silhueta e distribui os pedaços de um corpo social único, representante dos 172 desaparecidos, entre o público que assistia em silêncio ao evento (fig. 10).



Figura 9: Clemente Padín, *Por la vida y por la paz*, 1987-1988. Fonte: Performancelogía

O ato de colocar o corpo e construir silhuetas vazias para representar a “presença da ausência” foi muito comum na Argentina com um evento massivo denominado *El Siluetazo*, que aconteceu em dezembro de 1983 e em março de 1984. *El Siluetazo* foi iniciativa de artistas visuais em união com as *Madres e Abuela de Plaza de Mayo*, ativistas, movimentos sociais de direitos humanos, etc. O objetivo das milhares de silhuetas que tomaram conta da Praça de Maio era, além de “reivindicar pela aparição com vida dos desaparecidos”, chamar a atenção dos

meios de comunicação para o desaparecimento forçado provocado por *La última dictadura*, ocorrida entre 1976 e 1983 (FLORES, 2003, p.95).



Figura 10: Clemente Padín, *Por la vida y por la paz*, 1987-1988. Fonte: Performancelogía

*Por la vida y por la paz* foi um trabalho realizado para uma campanha que tinha como intuito instaurar um plebiscito nacional para derrubar a *Ley de Caducidad* para que fosse possível investigar os horrores sofridos pelo povo uruguaio e, além disso, clamar pelo reaparecimento dos desaparecidos. A ação de Padín, além de recriar um corpo que representa todo um corpo social abatido, remonta à violência inerente ao desaparecimento compulsório. A distribuição de uma silhueta despedaçada ao público configura, para pesquisadores como Dovile Kuzminskaitė, um ato que remonta à comunhão de Cristo (2018, p. 167), no entanto, pode também ser lido como uma questão silenciada que se multiplica através desse corpo repartido. Com isso, Padín convida o público a se recordar, a questionar o desaparecimento e a impunidade, a saber que o desaparecimento não afetou somente os 172 desaparecidos, mas toda uma população uruguaia que teve sua memória e seu luto negados pela *Ley de Caducidad* do Estado.

A sonoridade da ação é, ao mesmo tempo, uma evocação dos desaparecidos e a maneira como esses corpos foram violentados e, assim como a silhueta, é uma

presença daquilo que não está ali. A voz de Padín que enumera os desaparecidos e aciona a memória individual dos espectadores é em si “um motor de energia coletiva” (ZUMTHOR, 2007, p.63). A ação de Padín sela um compromisso artístico-social de evocar lembranças e lutar contra o esquecimento e o silenciamento propostos pelo Estado. Ainda assim, a violenta repetição de golpes diante de dezenas de uruguaios pode, de certa forma, confrontá-los com sua própria passividade perante o passado permeado de brutalidade, e sua passividade em um presente no qual a impunidade dos torturadores era vigente. No entanto, o acontecimento-artístico-social de Padín não pretendia simplesmente confrontá-los, mas fazê-los votar para rechaçar a *Ley de Caducidad*.

Dessa forma, a obra não só representa e denuncia a violência através do corpo, mas representa uma “condição de sobrevivência”, como vimos com Seligmann-Silva, da memória através de um acontecimento-artístico-social que enfrenta o discurso pós-ditatorial de que a ditadura “havia passado” e que tudo deveria ficar para trás. A memória questionadora de *Por la vida y por la Paz* renega a conciliação negacionista do Estado e denuncia os feitos do “nuevo Uruguay”. A força motriz deste trabalho aciona um testemunho que quer construir e fazer parte de uma política de memória, porque “a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.67).

### 3.2 Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (1999 - 2001), Buenos Aires, Argentina

*Arqueología de la ausencia* (1999-2001) é uma obra individual e coletiva, marcada pelos 7 anos da última ditadura argentina. Nascida em 1977, a artista e militante Lucila Quieto tem em sua produção inicial uma “obsessão”, como afirma em entrevista para Ana Longoni (2009), de ter uma foto com seu pai Carlos Alberto Quieto, militante montonero, desaparecido 5 meses antes do seu nascimento. *Arqueología de la ausencia* começa como um processo singular de Quieto como filha de desaparecido e avança para um projeto coletivo, com mais de 30 membros do H.I.J.O.S (*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*) e, através de fotografias sobrepostas no corpo desses filhos, tenta criar uma memória familiar que foi impossibilitada pelo Estado.

Anos antes da obra de Quieto, a Argentina passou por sua última e mais sangrenta ditadura militar, entre os anos de 1976 e 1983. O *Proceso de Reorganización Nacional (PRN)* foi um golpe executado em 24 de março de 1976 pelas Forças Armadas, retirando do poder Isabel Perón e dissolvendo o Poder Legislativo. Como visto no item 2.1, o passado político da Argentina é repleto de golpes de Estado, crises socioeconômicas e perseguições, no entanto, o autoritarismo durante o *Proceso* tomou proporções inimagináveis e nunca antes vistas no país.

Utilizando como justificativa a eliminação da corrupção e da demagogia peronista, o Processo, segundo Antonio Coggiola, “consistiu, em primeiro lugar, na eliminação de uma parte da população” (COGGIOLA, 2001, p.56). Pela narrativa proposta pelo governo *de facto*, o país enfrentava uma “guerra anti-subversiva” que não tolerava qualquer ação individual que não fosse a favor do governo, e isso fica claro nas palavras do General Jorge Videla, presidente *de facto* argentino que afirmou, “o terrorismo não é apenas matar com uma arma ou plantar uma bomba, mas também ativá-lo por meio de ideias contrárias à nossa civilização” (VIDELA *apud* JARAMILLO, 2017 p. 322). As ideias civilizatórias de Videla eram de um *way of life* ocidental, tradicional e cristão (BARROS, 2009, p.81) que, por estarem em risco diante da subversão, justificavam medidas drásticas.

O método repressivo utilizado pela Junta Militar é constantemente chamado de *guerra sucia* por utilizar técnicas aprendidas na Escola Francesa que recomendava o uso de sequestros e ocultações de cadáveres diante de qualquer forma de oposição (COGGIOLA, 2001, p.60). Como consequência de tal panorama, 2,5 milhões de argentinos fugiram do país, 362 campos de concentração e extermínio foram criados, 10.000 pessoas foram assassinadas e cerca de 9 a 30.000 pessoas desapareceram (*ibidem*).

O desaparecimento e o assassinato em massa atingiram militantes, operários, estudantes e até mesmo testemunhas dos sequestros. Os filhos das vítimas, como afirma Coggiola, foram criados por tios ou avós e, em alguns casos, foram “apropriados pelos mesmos assassinos dos seus pais e ainda permanecem sequestrados” (*ibidem*) — tal questão foi eternizada pela canção *El país de no recuerdo* e pelo filme *La Historia Oficial* (1985).

A generalização do desaparecimento e do assassinato perpetuou um silêncio reiterado pela população argentina, que deveria colaborar espontaneamente para ser considerada de “bons cidadãos”; dessa forma, uma parte da população passou a negar/ignorar as denúncias ou culpabilizar as vítimas como método de autoproteção (BARROS, 2009, p.84). No entanto, o silêncio sobre os desaparecidos — exemplificado pela frase do ditador Videla “não estão mortos, nem vivos; estão desaparecidos”— culminou na criação de diversos grupos e organizações sociais por familiares e amigos de vítimas que pressionaram o governo *de facto* e obtiveram apoio popular após a derrota da Guerra das Malvinas em 1982 — a derrota causou a perda do apoio midiático e religioso, que resultou nas eleições de 1983 (*ibidem*, p. 98) .

Com a vitória de Raul Alfonsín, a revogação de uma autoanistia militar e o julgamento dos algozes, a Argentina começa a romper com o silêncio instaurado pela Junta Militar e a buscar formas de conceber uma memória coletiva. Nesse contexto, os artistas contribuíram com organizações sociais e associações criadas pelos familiares das vítimas, auxiliando na circulação de imagens, criação de eventos, etc. Vemos isso explicitamente com os artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel que, junto com as Madres e Abuelas de Plaza de Mayo, construíram *El Siluetazo* em 1983, e o grupo H.I.J.O.S que, desde a década de 90, busca modos de socializar a memória e lutar pela reparação histórica, e trabalha com Lucila Quieto em *Arqueología de la ausencia* (1999 - 2001).



O processo de *Arqueología* começa em 1999 quando Lucila projeta slides de fotografias que possuía de seu pai e, em seguida, fotografa o seu próprio corpo intervindo na imagem projetada de Carlos Quieto (fig. 11), criando uma nova imagem que finalmente pôde suprir a “obsessão que a acompanhou durante vinte e cinco anos” de ter uma foto com seu pai (LONGONI, 2009, p. 56). Após essa experiência, Quieto decide convidar outros filhos, membros do H.I.J.O.S assim como ela, para “*tener la foto que nunca tuviste*” (ARMAS, 2013, p. 12) com seus pais desaparecidos.



Figura 11: Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001. Fonte: Museu de Arte y Memoria.

A intenção de Lucila Quieto era coletivizar a história de toda uma geração de filhos de desaparecidos e, nas palavras da artista, “não teria sido o mesmo se eu tivesse feito as fotos sozinha, não acabava de transmitir qual era o caráter de peso de toda uma geração desaparecida” (QUIETO *apud* LONGONI, 2009, p. 57). As fotografias de *Arqueología* foram construídas pela artista e pelos filhos que escolhiam onde e como queriam as fotos, resultando em 150 imagens (FABRIS, 2017, p. 270) que, posteriormente, compuseram um livro homônimo.

Toda relação de memória em *Arqueología* passa pela construção de um momento inexistente que preenche o vazio afetivo dos participantes e, para isso, Quieto utiliza o corpo como suporte principal da obra. Em uma entrevista para Ana Longoni, a artista afirma que o corpo, além de possibilitar esse encontro entre pais e filhos, possibilita a aparição de “gestos parecidos, as mesmas poses, as ressonâncias familiares no riso, a emoção, o olhar” (QUIETO *apud* LONGONI, 2009, p. 56) e, dessa forma, os pais e as mães desaparecidos durante os sete anos da ditadura, reaparecem (fig. 12). De acordo com Rodrigo Montero, esse corpo participativo e construtor de imagens remete ao *poner el cuerpo* do *El Siluetazo* (MONTERO, 2010, p. 90), a saber, que as silhuetas foram feitas a partir dos corpos de filhos, esposas e mães de desaparecidos que se deitavam no papel enquanto outra pessoa marcava a forma do corpo (FLORES, AGUERREBERRY et al, 2008, p.76;106), representando os corpos forçosamente ausentados pela *guerra sucia*. No entanto, se o *Siluetazo* contorna o vazio deixado, *Arqueología* preenche essa lacuna com um encontro impossível.



Figura 12: Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001. Fonte: InfoJus.

Os corpos de pais e filhos se encontram no que a artista chama de “terceiro tempo” (QUIETO *apud* LONGONI, *op.cit*, p.58), que consiste em um tempo inventado e fictício que possibilita o encontro familiar, subvertendo a própria noção de passado/presente e destino. Essa construção de um novo tempo é propiciada

pelo uso da fotografia junto ao projetor, demonstrando o novo caráter dessas imagens que “agora se tornam mais maleáveis, manipuláveis” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 48).

A manipulação do tempo e das imagens originais que viram colagens nos slides que atravessam os corpos dos filhos é uma tentativa de estabelecer um álbum familiar capaz de existir mesmo com a ausência de fotografias dos filhos com seus pais. Esse álbum familiar “de desencontros” da artista é a raiz de seu trabalho (MONTERO, 2010, p.87), a falta presente no álbum representa a falta da lembrança na memória. O álbum de fotografia corresponde àquilo que as famílias decidem mostrar e, conseqüentemente, representa também o que não pôde (ou não deve) ser mostrado. A fotografia doméstica presente nesses álbuns geralmente busca manter uma memória e uma identidade do que é a família, seus componentes, personalidade, etc, desse modo, o álbum guarda aquilo que deve ser lembrado, materializando uma memória familiar.

Ao trazer a ideia do álbum doméstico para seu trabalho, Quieto produz o álbum do impossível, revelando a violência do Estado que durante a ditadura ceifou a possibilidade de uma infância sem luto para esses jovens que, duas décadas depois, ressurgem com seus pais tatuados em seus corpos por um slide que beira o fantasmagórico. Dessa forma, quando Quieto traz as fotos dos pais para criar uma nova imagem em um novo tempo, ela legitima a existência de uma realidade mesmo que fictícia.

A fotografia tem isso, mostra algo que já não existe, mas que existiu, que aconteceu alguma vez, e permite voltar a reinventar, a lembrar o que aconteceu em algum momento. As fotografias ficaram como arquivo e como prova. Mas, ainda, voltamos para as fotos pela necessidade de reviver esse momento, extrair da foto algo a mais, o que resta. (DURÁN *apud* LONGONI, 2010, p.58)

Ao coletivizar a experiência, Quieto cria um mosaico de famílias que passaram pelo mesmo trauma, com corpos que jamais encontraram seus pais desaparecidos e, ao preencher esse vazio com o encontro impossível, a artista coloca os filhos de desaparecidos como um vetor construtor de memórias familiares (fig.13); como afirma Annateresa Fabris, “as imagens dos pais funcionaram como símbolo de uma história de luta e violência que a sociedade argentina não pode e não deve esquecer” (FABRIS, 2017, p.270) . Essa resignificação da memória através das fotografias originais utilizadas em *Arqueología* é, para Julio Pantoja, um

traço característico de uma geração que só pôde conhecer seus pais por fotos, criando seus laços e memórias familiares através dos álbuns (PANTOJA *apud* LONGONI, 2009, p.61).



Figura 13: Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, 1999-2001. Fonte: Rodrigo Montero.

Com a sobreposição dos vestígios dos pais nos corpos dos filhos, *Arqueología de la ausencia* corporifica essa desapareição que se faz presente através dos filhos que, agora, contam a história de seus pais e ajudam a reconstruir um senso de memória coletiva ao representarem o passado e o testemunho do desaparecimento de seus pais. Em uma das exposições da obra, Quieto adicionou uma epígrafe com os nomes, dados sobre o desaparecimento, profissão e militância dos desaparecidos, negando qualquer tentativa remanescente de silenciamento e esquecimento destas histórias. Sobre isso, a artista afirma:

Minha ideia é contextualizar, na sua vida, a pessoa desaparecida. Uma biografia que é interrompida pela desapareição. Em contrapartida o filho está vivo. Não coloco o sobrenome porque a minha idéia é coletivizar a história e que os desaparecidos não pertençam a ninguém. (QUIETO *apud* LONGONI, 2010, p.60).

Os corpos dos filhos órfãos que carregam a imagens de seus pais feito uma tatuagem fantasmagórica têm o intuito de reconstruir a identidade individual ao evocar a ausência que constitui sua existência, ao mesmo tempo em que evoca uma memória coletiva que afetou centenas de famílias argentinas. A representação da ausência em *Arqueología* denota um potencial de "ressurreição", intrínseco à

fotografia (BARTHES *apud* ALBUQUERQUE, 2020, p. 231), presente na sobreposição corporal que produz uma reparação afetiva através do luto e da construção de uma memória que impede o apagamento total da história dos desaparecidos — como declara Lucila Quieto, “só desaparece aquilo que não deixa vestígios” (QUIETO *apud* LONGONI, 2009, p.56). Dessa forma, *Arqueología* retifica a existência e a história dos desaparecidos através de seus vestígios, retratos e corpos que suportam e evocam uma memória social e coletiva.

### 3.3 Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia* (2010), Santiago, Chile.

O chileno Alfredo Jaar é mundialmente conhecido por seus trabalhos com forte cunho sócio-político através de instalações, fotografias e videoarte. Jaar viveu boa parte da sua vida fora do Chile, regressando ao seu país natal dos 16 aos 26 anos para estudar e, posteriormente, se mudou e se radicou em Nova Iorque ao receber uma bolsa de estudos. No período em que produziu no Chile, foi rejeitado pela elite artística e criou o *Estudios sobre la felicidad*, que questionava em outdoors de Santiago, durante a assombrosa ditadura de Pinochet, *es usted feliz?* (você é feliz?). Sobre a obra *Geometría de la conciencia*, Jaar afirmou, em 2011, que estava “muito interessado em como funciona a consciência humana, como às vezes ela interpreta radicalmente os mesmos fatos”, e esse fator de repetição será visto brevemente.

A possível vitória presidencial de Salvador Allende era mal vista pelos Estados Unidos de Richard Nixon que, ainda durante o início da campanha de Allende, acionou a CIA para evitar sua chegada ao poder ou, caso vencesse, ainda assim contribuir para sua queda (JARAMILLO, 2016, p.330). Desse modo, Nixon autorizou o investimento de 10 milhões de dólares para financiar uma campanha contra Allende pelos meios de comunicação, além de financiar campanhas conspiracionistas e greves para desestabilizar o governo, impedindo sua consolidação (*ibidem*). Apesar do esforço de Nixon, Salvador Allende, da coalizão *Unidad Popular*, foi eleito presidente do Chile em 1970, como vimos no item 1.3.

Além da pressão externa, segundo Osvaldo Coggiola, o empresariado chileno criou ações militares que invadiram bairros operários e implantaram greves patronais a fim de instaurar uma atmosfera caótica e ingovernável que contribuiu com o golpe militar encabeçado por Augusto Pinochet, que deu início a uma das ditaduras mais letais e violentas da América do Sul (COGGIOLA, 2001, p. 43).

A ditadura Pinochetista (1973 - 1989) perseguiu e eliminou seus “inimigos internos” que, por não seguirem os valores nacionais, representavam “verdadeiras ameaças à existência moral e física da Pátria” (BRUM, 2020, p.32). Na tentativa de expurgar o “câncer marxista” do Chile, a política secreta de Pinochet foi treinada pela CIA, que atualizara técnicas de sequestro e de tortura utilizadas pela Gestapo de Hitler (NETO, 2016, p.65).

Apenas uma semana após a queda de Allende, 7 mil chilenos foram presos no Estádio Nacional do Chile que passou a servir entre 12 de setembro a 9 de novembro de 1973 como centro de detenção e tortura de opositores (*ibidem*). Um dos chilenos mais conhecidos que foi brutalmente torturado e morto no Nacional foi o cantor e escritor Victor Jara que, além de ser amigo pessoal de Allende, fazia parte do Partido Comunista Chileno.

A narrativa criada pelo golpe afirmava a existência de um inimigo interno delimitado em um padrão comunista, e tal “verdade histórica” foi fabricada, como afirma Maurício Brum, pouco tempo depois do golpe, com o lançamento do *Libro Blanco del cambio de gobierno en Chile*, que justificava o golpe de Estado. No entanto, o inimigo interno era qualquer pessoa que não coubesse no ideal de chilenidade da ditadura, que consistia em uma pessoa católica, ocidentalizada e anticomunista (BRUM, 2020, p.32). Qualquer pessoa fora desse molde conservador ditatorial era o *outro*, o inimigo, sendo considerados como “fundamentalmente estrangeiros, demoníacos e inautênticos” (STERN *apud* BRUM, 2020, p.31).

Em 1980, Pinochet e outros membros da Junta Militar promulgaram uma nova Constituição chilena que, segundo Waldemar Neto, foi criada “no espírito da Doutrina de Segurança Nacional” (2017, p.61), deu a Pinochet oito anos de governo constitucional e garantiu um plebiscito em 1988 para manter, ou não, o General no poder. A perseguição à oposição passa a fazer parte da Constituição e, no artigo 8 do primeiro capítulo, o “espírito” da DSN fica nítido ao afirmarem que quaisquer atos que “atentem contra a família, que propaguem violência ou uma concepção de sociedade, do Estado (...) fundado na luta de classes é ilícito” e, sendo assim, qualquer organização social ou partido de oposição era inconstitucional (REPÚBLICA do Chile, 1980 *apud* NETO, 2017, p.63).

No plebiscito de 1988, com a vitória do *NO* que derrotou Pinochet e, posteriormente, com a eleição de Patricio Aylwin, o Chile tenta medir o estrago político social de 16 anos do governo de Pinochet, contabilizando suas vítimas e instaurando projetos de memória, mesmo tendo vigente, desde 1978, um decreto de *ley de amnistia* que impede a investigação e condenação dos principais responsáveis pelas violações de direitos humanos.

Entre 1990 e 2010 o Chile passa pelo governo *Concertación de Partidos por la Democracia*, que inicialmente era chamado de *Concertación de Partidos por el No*; a coalizão contava com partidos de centro-esquerda e democratas-cristãos

liderados pelo democrata-cristão Patricio Aylwin e elegeu um total de 4 presidentes em sequência, sendo derrotada e extinta com a primeira vitória do ultraconservador Sebastian Piñera. O governo de Aylwin estabeleceu investigações sobre as violações dos direitos humanos que haviam sido arquivadas previamente por pressão do exército chileno, designou a *Comisión Rettig* em 1990 e estabeleceu uma lei para a criação da *Comisión Valech*, que teve dados publicados em 2004 e em 2011.

O *Museu de la Memoria y los Derechos Humanos*, onde se encontra a instalação *Geometría de la conciencia* de Alfredo Jaar, teve sua criação recomendada no Informe Rettig como forma de política de apoio à construção de memoriais, a fim de combater a política de esquecimento e a verdade histórica fabricada pelo regime pinochetista. Inaugurado em 11 de janeiro de 2010, o MMDH é, segundo apresentação institucional presente em seu site oficial, “um espaço destinado a dar visibilidade às violações dos direitos humanos (...) para que esses feitos jamais se repitam” (MUSEU, 2010, s/n), abarcando o período entre 11 de setembro de 1973 e o dia que marca o fim da ditadura de Pinochet, 10 de março de 1990. Ao mesmo tempo em que o museu chileno tem uma “hipervalorização do arquivo” que surge da necessidade de “eliminar as subjetividades na construção do relato do passado” (LIMA; CARVALHO, 2019, p.97), o museu encontra espaço também para obras artísticas, como ocorre com *Geometría de la conciencia* de Jaar.

A obra *Geometría* foi feita exclusivamente para o museu em 2010 e, segundo Fernanda Teixeira Lima e Aline de Carvalho, sua inclusão surge da necessidade de expandir as narrativas, para que não se contasse a história do país somente com fatos e dados, mas também com representações capazes de atingir e transpassar o sensível dos visitantes (*ibidem*). A instalação se encontra fora do edifício principal do museu, em uma área externa e no subsolo. Antes de descer as escadas, um funcionário do museu explica que, dentro do espaço, o visitante encontrará um local totalmente vazio e que existe um botão de emergência caso o visitante precise sair, como relata Thays de Albuquerque em sua tese (2020, p.223).

A ida ao subsolo, segundo o poeta chileno e militante comunista Raúl Zurita, recria as fossas comuns e o “descenso da vida entrando na morte e o descenso dos corpos lançados ao mar” (ZURITA *apud* LIMA; CARVALHO, 2019, p. 98). Ao entrar no espaço da instalação, o visitante se depara com um cubículo escuro e fechado; logo de início, uma grande tela ao centro se ilumina enquanto os espelhos ao redor



repetem as 500 silhuetas iluminadas sobre um fundo negro (fig.14). Grande parte das silhuetas corresponde a rostos de desaparecidos, presos políticos e também há silhuetas de cidadãos vivos, como relata Jaar para o catálogo do museu. No entanto, não há como saber quais silhuetas correspondem à vítimas diretas ou a chilenos vivos: como afirma Jaar, essa simetria criada sugere que “estamos todos juntos neste projeto de país” (MUSEU, 2011, p.38).

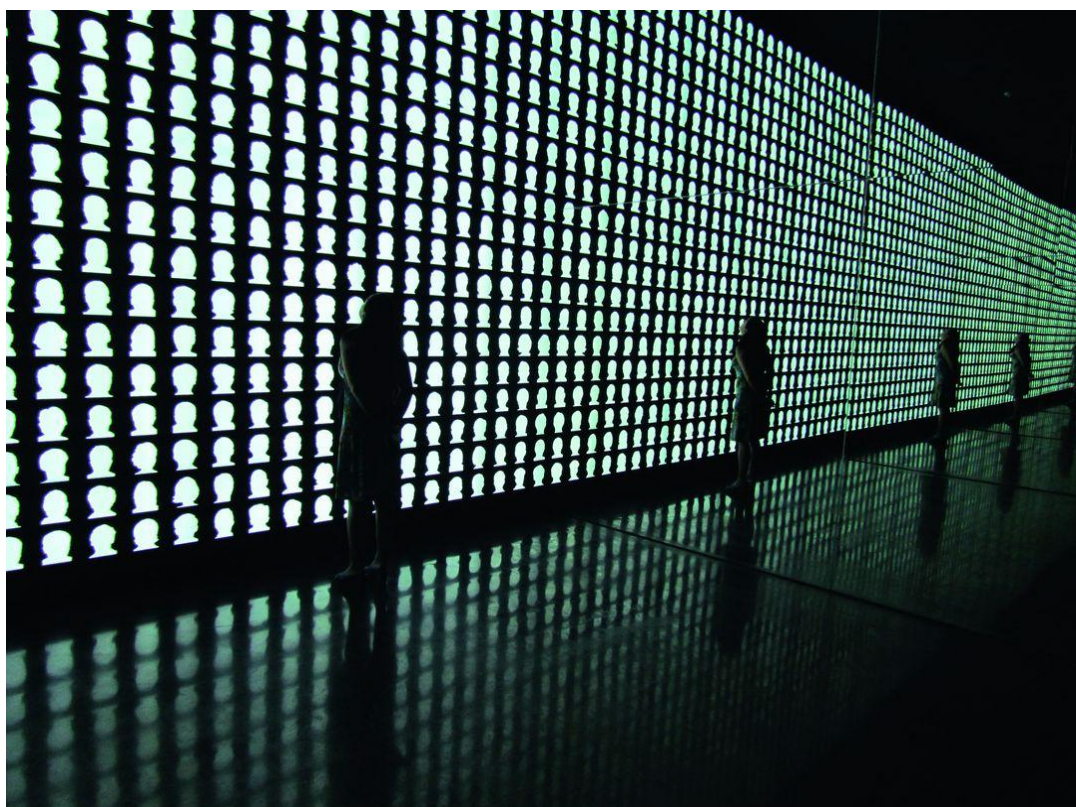


Figura 14: Alfredo Jaar, *Geometria de la conciencia*, 2010. Fonte: Cristobal Palma.

Nas palavras de Nancy Nicholls, essa incorporação entre vítimas e chilenos vivos passa a ser uma “vinculação entre memória e presente” e, diante da obra, a historiadora afirma que não pensou nos vivos, mas nas pessoas mortas pela ditadura (NICHOLLS, 2013, p.57). As silhuetas sem rostos e identificação possuem um caráter quase fantasmagórico, são rostos apagados pelo Estado, feições que se perderam. Essa estética minimalista que mistura vivos e falecidos em obras do Jaar é, para Jacques Rancière, uma forma de “falar da morte em massa, despercebida, ao falar de alguns desconhecidos que se encontram vivos” (RANCIÈRE, 2008, p.76), seguindo um princípio de Mallarmé de “não pintar a coisa, mas o efeito que é produzido” (*ibidem*, p.79).

Os espelhos fazem parte da lateral do cubículo e, para Nancy Nicholls, essa profundidade visual representava “a magnitude da repressão” (NICHOLLS, 2013, p.60) além disso, o reflexo das silhuetas sobre o piso pode suscitar a ideia das valas comuns com corpos não identificados e empilhados. Tal ideia também é encontrada na obra de Jaar chamada *I remember her eyes: The eyes of Gutete Emerita* (2001) sobre o genocídio do grupo étnico Tutsi em Ruanda. Os espelhos de *Geometría* mergulham o espectador, não na obra, mas no acontecido: como afirma Thays de Albuquerque, “as paredes de espelhos que multiplicavam infinitamente os rostos sem face e a minha imagem. Eu estava no meio dos desaparecidos” (ALBUQUERQUE, 2020, p.222)

A repetição infinita de 500 silhuetas denota um número de desaparecidos incontáveis. Antes da abertura do Museu, a Comissão de Rettig havia contabilizado 2.279 vítimas fatais, sem um aprofundamento sobre os presos e torturados sobreviventes. Contudo, a Comissão de Valech II, um ano depois da obra de Jaar, apresentou números mais amplos: pelo menos 40.018 cidadãos sofreram violações pelo Estado e 3.065 cidadãos foram mortos e/ou desaparecidos pelo governo de Pinochet. Ao criar um efeito óptico espelhando esses rostos, Jaar também evoca essa perda em massa incapaz de ser compreendida visualmente pelo olho humano. Além disso, as imagens apagam e acendem diversas vezes e, segundo José López Pérez, essa ação faz com que as silhuetas “continuem a ser percebidas na retina do espectador” (LÓPEZ PÉREZ, 2020, p. s/n) mesmo após a saída da obra. Dessa forma, *Geometría de la conciencia* funciona como um vetor do reconhecimento do terror e da necessidade da memória.

A questão do espelho em si é amplamente estudada pela filosofia e pela psicanálise; de forma geral, para Michel Foucault, a “utopia do espelho” é estar onde não se está, “olhar onde estou ausente” (FOUCAULT *apud* LÓPEZ PÉREZ, 2020, p.s/n), enquanto para Lacan, o “estádio do espelho” representa o momento de formação do Eu que se identifica com a imagem de si que é, ao mesmo tempo, o Eu e o *outro*, o reflexo. Essa relação entre se auto enxergar como ausente e *ser* o outro pode ser relacionada à questão pungente do desaparecimento encontrada em *Geometría*, enquanto o *outro* remete à generalização dos subversivos, segundo a qual existiriam os bons chilenos e os *outros*, os inimigos, os estrangeiros.

Para José López Pérez, Jaar cria este trabalho para resistir ao esquecimento e a obra recapitula estudos da neurologia que sugerem que, para evitar o

esquecimento, a memória humana obedece às formas geométricas, logo a bruta interrupção do padrão geométrico pode estar associada à amnésia (LÓPEZ PÉREZ, 2020, p.s/n). Alfredo Jaar, que ao fazer esta obra se dizia interessado em descobrir como funciona a consciência humana, utiliza a repetição entre claro x escuro, silhuetas x escuridão para que o corpo do visitante mergulhe na obra e, através da repetição, não se esqueça dos presos políticos e desaparecidos gerados pelo Estado.

Além da obra trazer as silhuetas — tática estética que ficou muito popular durante o *El Siluetazo* —, ela remete ao desaparecimento com as imagens e com o enclausuramento da prisão, por acontecer em um local escuro e fechado. Entre corpos do passado e do presente, entre silhuetas e visitantes, entre vestígios iluminados e experiência individual, o corpo do espectador é o interruptor da obra; sua inserção renova os vínculos entre o passado coletivo e o contexto contemporâneo. Ao olhar para o abismo de desaparecidos, o abismo olha de volta. A presença do visitante decreta seu início e interrupção, que não termina quando as luzes se apagam por fim: o visitante carrega dentro de si, a partir de sua experiência e de seus pensamentos gerados por essa “fossa” iluminada e espelhada *ad nauseum*, uma memória individual de um Chile que se nega a esquecer.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar a escrita destes três capítulos, foi difícil não refletir sobre a memória no Brasil, ou sua impossibilidade de rememorar e ressignificar seus desaparecidos. Enquanto alguns países *hermanos* lutaram para investigar e prender torturadores nos primeiros anos de suas redemocratizações, o Brasil conseguiu a abertura da Comissão Nacional da Verdade somente em 2011, durante o governo da Presidente Dilma Rousseff, guerrilheira e sobrevivente de torturas que foi, em 2016, retirada do poder em um impeachment que ecoou a fala inconstitucional "pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff" do até então deputado federal e agora presidente, Jair Messias Bolsonaro. Esse país condescendente diante da apologia à ditadura militar é o mesmo país que possui, desde 1979, uma lei de Anistia que perdoou assassinos e torturadores e tem sua revisão parada há décadas.

Em boa parte, esta monografia apresenta obras que lutaram contra uma estrutura repressiva e narrativa que prendia e apagava corpos e seus vestígios documentais durante e após os governos autoritários. O esquecimento dos mortos e consequentemente, o esquecimento de seus assassinos, constrói uma permissividade para a perpetuação de assassinatos arbitrários nos dias atuais de corpos que também devem ser esquecidos (GAGNEBIN, 2018, p. 47).

Os trabalhos aqui vistos auxiliam a visualização de uma estrutura política que enxergava os corpos subversivos como vidas descartáveis e, após a tortura, como corpos inservíveis que poderiam ser jogados ao mar ou à beira de estradas como se fossem dejetos, e o faziam para apagar rastros, destruindo as subjetividades e produzindo cadáveres sem identidade. Essa desfeita com a condição humana dos corpos é o fio condutor que conecta todas as obras aqui vistas que, juntas, dialogam sobre prisão, tortura e memória.

A permissividade causada pelo desaparecimento também é citada por Fábio Luis Franco, que afirma que a criação de corpos indigentes pelas instituições governamentais, e em seu caso de estudo, pelo IML, assegura "há décadas e continuam a assegurar hoje, associada a outros atores" (FRANCO, 2021, p. 109) o desaparecimento de corpos "inservíveis" e a arbitrariedade do Estado. Dessa forma, é possível pensar que o Estado que construiu um inimigo interno de forma arbitrária entre as décadas de 1960 e 1990 na América do Sul é o mesmo Estado que

aniquila e não investiga a morte de corpos periféricos e marginalizados nas mãos de suas polícias militares.

Pode-se dizer que essas obras propõem humanizar o corpo e derrocar a narrativa ditatorial que procura entoar um silêncio perpétuo, bem exemplificado pela fala de Augusto Pinochet, em 1993, de que “é melhor ficar calado e esquecer” (PINOCHET *apud* NETO, 2017, p. 71) ao invés de investigar e reparar os danos causados por governos militares.

Em *Lembrar Escrever Esquecer*, Jeanne Marie Gagnebin utiliza o conceito de declínio da experiência (*Verfall der Erfahrung*) de Walter Benjamin para tratar de desaparecimentos causados por fatores históricos. Sendo “a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração” (GAGNEBIN, 2018, p.50), a experiência é desmantelada por guerras e, pode-se dizer, por outros eventos repressivos e violentos que impedem, de alguma forma, o compartilhamento de narrativas tradicionais. Tanto Gagnebin quanto Seligmann-Silva utilizam o exemplo da Segunda Guerra Mundial e, principalmente, do holocausto judeu (*Shoah*) para exemplificar como esse processo traumático é capaz de apagar tradições e, além disso, impedir o testemunho direto dos sobreviventes.

Seligmann-Silva afirma, como visto no terceiro capítulo, que o testemunho é uma “condição de sobrevivência”, uma forma também de narrar o trauma impensável; no entanto, o desafio dos sobreviventes do *Shoah* era conseguir narrar sua história, pois “havia sido totalmente destruídos em sua capacidade de resistir” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.68). Essa capacidade paralisada pelo sofrimento traumático é ilustrada por Gagnebin:

Os sobreviventes que voltaram das trincheiras, observa Benjamin, voltaram mudos. Por quê? Porque aquilo que vivenciaram não podia mais ser assimilado por palavras. (GAGNEBIN, 2018, p.51)

A partir dessa impossibilidade de articular o trauma, a sobrevivência dessa experiência traumática resiste através do *outro* — o *outro* que possivelmente se encaixa na visão de inimigo interno do autoritarismo sul-americano —, e o outro (que no caso desta monografia são os artistas) narra uma história que não necessariamente lhe pertence. O trauma, para Freud, “fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, em particular à linguagem” (*ibidem*) e, dessa forma, esse narrador faz uma “narração nas ruínas da narrativa” (*ibidem*, p. 55), narrando aquilo

que dificilmente é recordado, narrando e representando sofrimentos e traumas indizíveis em uma tentativa de evidenciar o passado a fim de transformar o presente e, conseqüentemente, o futuro. Para que nunca mais aconteça. Para que não seja ensinado às futuras gerações aquilo que foi ensinado a Bertolt Brecht, eternizado em um dos seus mais famosos poemas — apagar os rastros.

A dimensão política do corpo e das imagens encontradas neste trabalho possibilita uma evidenciação do contexto da obra, de um aqui e agora violento e conturbado e a inter-relação entre arte e sociedade. Segundo Jacques Rancière, “não há mundo real que seja o exterior da arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 74) e, desse modo, tais obras são dificilmente compreendidas se desvinculadas do seu contexto.

As obras estudadas nesta monografia possuem rastros de memória e sobrevivência ao mesmo tempo em que buscam criar novas experiências e levantar sentimentos em seus observadores por meio de suas denúncias, corpos dilacerados e ausentes. Através da representação do indizível e do inimaginável, essas obras usam o corpo para “forjar contra o consenso outras formas de senso comum” (RANCIÈRE, 2012, p.75). Acredito que esta monografia também possa fazer parte de um combate ao esquecimento que se faz presente na contramão de uma narrativa que afirma constantemente que a ditadura brasileira “não foi assim tão ruim”, e/ou que ela “só prendia vagabundo” — falas comumente difundidas por alguns representantes políticos da extrema direita nacional. A luta contra o apagamento é também uma luta contra a repetição dos horrores ditatoriais, é um “trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje” (GAGNEBIN, 2018, p.47).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINI, Vanina *et al.* Retrovisores: una mirada sobre el pasado reciente desde la obra de Diana Dowek. **III Seminário Internacional: Políticas de La Memoria**, Buenos Aires, p. 1-19, out. 2010.

AGUIAR, Carolina. **Videoarte no MAC USP: o suporte de ideias nos anos 70**. USP 2007. p. 169.

AGUIAR, Carolina Amaral de. "MAC do Zanini", VideoArte e Pioneiros: 1974 - 1978. *In: ANAIS. IV FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE*. Curitiba, 2006. p. 46-53.

ALATSIS, Gabriela Cristina. Imágenes visibles e invisibles: producción y recorrido de la obra de Diana Dowek en los años de plomo. **Revista Question**, Buenos Aires, v. 1, n. 37, p. 1-14, fev. 2013.

ALBUQUERQUE, Thays Keylla de. **Nos fios da memória latino-americana: narrativas da pós-ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile**. 2020. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Departamento de Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020. Cap. 5. p.304

ALONSO, Rodrigo. In praise of indiscipline. *In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. Radical Women: Latin American Art, 1960 - 1985*. California: Prestel Publishing, 2017. p. 221-227.

AMILIVIA, Gabriela. Trauma social, memoria colectiva y paradojas de las políticas de Olvido en el Uruguay tras el terror de Estado (1973-1985): memoria generacional de la post-dictadura (1985-2015). **Ilcea**, [S.L.], n. 26, p. 1-23, 7 jul. 2016.

ARMAS, Florencia Larralde. Lucila Quieto, hijos atravesando el paisaje:: imágenes para construir el recuerdo añorado. **Aletheia**, La Plata, v. 7, n. 4, p. 11-22, out. 2013

BARBANCHO, J.R. **Arte, sociedad y política: otras formas de protesta**. p. 7, 2014.

BARRERA, Betty Puerto. **Del exilio al insilio**. International action for Peace. Disponível em: <<https://www.actionpeace.org/del-exilio-al-insilio/>> . Acesso em: 15 nov. 2021.

BARROS, Mercedes María. El silencio bajo la última dictadura militar en la Argentina. **Pensamento Plural**, Pelotas, v. 3, n. 5, p. 79-101, jun. 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura: obras escolhidas, vol I*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

BERTUCCI, Patrícia Morales. **Intervenção Urbana, São Paulo (1978 - 1982): o espaço da cidade e os coletivos de arte independente**, Viajou Sem Passaporte e

3Nós3. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 166. 2015.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Primer comunicado de la Junta Militar. 1973. Disponível em <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92134.html>> Acesso em: 28 de dez. 2021.

BOHOSLAVSKY, Ernesto; FRANCO, Marina. Elementos para una historia de las violencias estatales en la Argentina en el siglo XX. **Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani**, Buenos Aires, v. 1, n. 53, p. 205-227, 1 jul. 2020. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.34096/bol.rav.n53.8018>>. Acesso em 04 de jan. 2022.

BORBA, Gabriel. Gabriel Borba (06/11/2018). Realização de MAC USP. São Paulo, 2018. (100 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IswPOiC41Rk>. Acesso em: 06 mar. 2022.

BORBA, Gabriel. Gabriel Borba (07/08/2012). Realização de MAC USP. São Paulo, 2012. (125 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4XiMCIEmgJQ>. Acesso em: 06 mar. 2022.

BORBA, Gabriel. "Nós (Versão II), 1977". São Paulo: Gabriel Borba, 2019. (02 min). Disponível em: [https://vimeo.com/307586353?embedded=true&source=vimeo\\_logo&owner=92440658](https://vimeo.com/307586353?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=92440658). Acesso em: 06 mar. 2022.

BRUM, Maurício Marques. **Desumanização e resistência**: Disputas de memória na prisão política no Chile de Pinochet através do testemunho de três sobreviventes. 2020. 253 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

BRUZZONE, Ana Longoni e Gustavo A. (comp.). **El Siluetazo**. Córdoba, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. p. 514

CABRIO, L. J. Clemente Padín. **El artista contemporáneo y su archivo**. p. 16, [s.d.].

CAMPBELL, B. **Arte para uma cidade sensível**. 1ed. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015. 320 p.

CAÑADA, Lucía. La estetización de la violencia: efectos disruptivos del arte en los '70. **Argus-A**: Artes & Humanidades, Buenos Aires, v. 5, n. 18, p. 1-19, out. 2015.

CARRAL, Mabel. Una aproximación a la representación de lo in-decible en el arte popular latinoamericano: El pasado en conflicto en Paraguay y Uruguay. *In*: DESTERRITORIALIZACIÓN Y ANCLAJE DE LOS PROYECTOS ARTÍSTICOS CONTEMPORÁNEOS, II Jornada., 2012, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. **Anais[...]**. [S. l.: s. n.], 2012. Tema: Educación artística, investigación y sociedad.



CIDADE, Daniela Mendes. 3Nós3: arte como crítica política no cotidiano urbano. **Revista Gama: Estudos Artísticos**, Lisboa, p. 112-119, jul - dez 2017.

CLEMENTE, Padín: "Por la vida y por la paz" (1987 - 1988). Montevideu: Performancelogia: Performance Art Archive, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ruGmAz-db6s>. Acesso em: 20 abril 2022.

COGGIOLA, Osvaldo. O mercado comum do terror. In: COGGIOLA, Osvaldo. **Governos Militares na América Latina**. São Paulo: Editora Contexto, 2001. Cap.3. p. 51-78.

COGGIOLA, Osvaldo. Os Regimes Militares Sul-Americanos na Década de 1960. In: COGGIOLA, Osvaldo. **Governos Militares na América Latina**. São Paulo: Editora Contexto, 2001. Cap. 1. p. 11-34.

DALENOGARE NETO, Waldemar. A Redemocratização Chilena: Entre a constituição e a memória. **Revista Latino-Americana de História**, São Leopoldo, v. 6, n. 17, p. 60-76, jul. 2017.

DROGUETT, R. F. **The Memory Locations**: about the Strike and the Military Dictatorship in Chile. p. 15, [s.d.].

FABRIS, A. O corpo como território político. In: **Baleia na Rede: Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura**. Vol. 1, n. 6, ano VI, Dez/2009. p. 416-429.

FABRIS, Annateresa. Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 261-278, abr. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/q7zXtGLXZ3rnCywFMYV3yPx/?lang=pt>. Acesso em: 20 maio 2022.

FERNANDES, Rodrigo; FERNANDES, Ulisses. Guy Debord e a Internacional Situacionista: amparo à geografia na crítica à cidade moderna. **Caminhos de Geografia**, Uberlândia, v. 18, n. 62, p. 104-113, jun. 2017.

FERREIRA, Moisés Carlos. A implantação da D.S.N: Doutrina de Segurança Nacional e a Operação Condor no Brasil e Argentina. In: **ANAIS DO II SIMPÓSIO INTERNACIONAL: PENSAR E REPENSAR A AMÉRICA LATINA**, São Paulo, 2016, p. 1-10. Disponível em: [https://sites.usp.br/prolam/ii-simposio-internacional-pensar-e-repensar-america-latin\\_a\\_anais/](https://sites.usp.br/prolam/ii-simposio-internacional-pensar-e-repensar-america-latin_a_anais/). Acesso em: 15 de jan. 2022.

FICO, Carlos. **Ditadura militar**: prefácios, palestras e posts. Ebook Kindle: Amazon, 2020. 334 p.

FICO, Carlos. João Goulart e a "Operação Brother Sam". In: FICO, Carlos. **O Grande Irmão**: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo. O Governo dos

Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Cap. 2, p. 67-113.

FICO, Carlos *et al* (org.). **Ditadura e democracia na América Latina: Balanço histórico e perspectivas**. Rio de Janeiro: Fgv, 2008. 395 p.

FLORES, Julio, AGUERREBERRY, Rodolfo *et al*. Las Siluetas. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (comp.). **El Siluetazo**. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2008. Cap. 3. p. 73-107.

FLORES, Julio. Siluetas. In: LONGONI, Ana; BRUZZONE, Gustavo (comp.). **El Siluetazo**. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2008. Cap. 4. p. 83-107.

FOUCAULT, M. 2006. **A microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Edições Graal, 2006.

FRANCO, Luís. **Governar os mortos: Necropolíticas, desaparecimentos e subjetividade**. 1º ed. São Paulo: Ubu Editora, 2021, 176 pp.

FRANCO, Marina. La "transición a la democracia" en la Argentina frente a las cristalizaciones de la memoria. **Caravelle**, Université Toulouse, n. 104, p. 115-131, jun. 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/caravelle/1602>. Acesso em: 19 de maio de 2022.

FREIRE, Cristina; FRAYZE-PEREIRA, João Augusto. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo - um estudo na cidade de São Paulo**. 1995. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

FREIRE, Cristina. **O presente - ausente da arte dos anos 70**. In: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras. 2005. p. 147 - 155.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. p.224

GALEANO, Eduardo. **De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009. 384 p.

GARCIA, Esteban Mesa. El Frente Nacional y su naturaleza antidemocrática. **Revista Facultad de Derecho y Ciencias Políticas**, Medellín, Colombia, v. 39, n. 110, p. 157-184, jan. 2009. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=151412842007>. Acesso em: 14 mar. 2022.

GESTEIRA, Luiz André Maia Guimarães. A Guerra Fria e as ditaduras militares na América do Sul. **Scientia Plena**, Universidade Federal de Sergipe, v. 10, n. 12, p. 1-20, 11 dez. 2014. Disponível em: <https://www.scientiaplenu.org.br/sp/article/view/2062/1097>. Acesso em: 22 set. 2021.

GÓMEZ, Julio Alguacil. Espacio público y espacio político: La ciudad como el lugar para las estrategias participativas. **Espacio público, ciudad y conjuntos**

**históricos**, v. 22, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008. p 167 - 185.

GONZÁLEZ-VICTORIA, Luis Manuel. Artes de acción: Re-significación del cuerpo y el espacio urbano. **Revista Nodo**, Bogotá, Colombia, v. 5, n. 10, p. 55-72, jun. 2011. Disponible em: <https://revistas.uan.edu.co/index.php/nodo/article/view/52>. Acesso em: 26 dez. 2021.

GUTIÉRREZ, Alberto Valencia. La Violencia en Colombia de M. Guzmán, O. Fals y E. Umaña y las trasgresiones al Frente Nacional. **Revista Colombiana de Sociología**, Bogotá, Colombia, v. 35, n. 2, p. 15-33, dez. 2012. Disponible em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=551556230002>. Acesso em: 15 mar. 2022.

Hammer Museum. **Sonia Gutiérrez, Y con unos lazos me izaron**. Hammer Museum. California. Disponible em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/y-con-unos-lazos-me-izaron-and-they-lifted-me-up-with-rope>. Acesso em: 13 fev. 2021.

HIDALGO, Robinson Silva. El espacio público dictatorial: edificios y lugares significados por el poder político.. **Revista de Urbanismo**, Santiago, v. 30, n. 1, p. 15-29, 1 jun. 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

ITALIANO, Juan Angel. Proto-performance e inícios del Arte de Acción en el Uruguay. *In*: RENCONTRE INTERNATIONALE D'ART PERFORMANCE DE QUEBEC, 9., 2012, Canadá. Anais [...]. Quebec: [s. n.], 2012. p. 3-23.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em: 16 set. 2021.

JARAMILLO, Ana (org). **Atlas histórico de América Latina y el Caribe: aportes para la descolonización pedagógica y cultural: tomo 2. 1a ed** . Remedios de Escalada: De la UNLa - Universidad Nacional de Lanús, 2016. v. 2, 692 p.

JARAMILLO, Carmen Maria. In the first person: Poetics of Subjectivity in the work of Colombian Women Artists, 1960 - 1980. *In*: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Radical Women: Latin American Art, 1960 - 1985**. California: Prestel Publishing, 2017. p. 261-269.

KUZMINSKAITE, Dovile. **De la poesía visual a la performance**: Amanda Berenguer, Clemente Padín, Luis Camnitzer. 2018. 283 f. Tese (Doutorado) - Curso de Facultad de Filología, Departamento de Filología Española IV (Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2018.

LARNAUDIE, Olga. Uruguay en dictadura: imágenes de resistencia y memoria. In: JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana (org.). **Escrituras, Imágenes y escenarios ante la represión**. Madrid: Siglo XXI de España Editores S.A, 2005. Cap. 2. p. 27-38.

LAZZARA, Michel. **Los años de silencio**: conversaciones con narradores chilenos que escribieron bajo dictadura. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2002. p. 111 - 154.

LIMA, Fernanda Luíza Teixeira; CARVALHO, Aline Vieira de. Memórias em construção: o presente e o passado da ditadura militar chilena representados no museo de la memoria y los derechos humanos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 25, n. 53, p. 81-105, abr. 2019.

LONGONI, Ana. Apenas, nada menos: en torno a "Arqueología de la ausencia", de Lucila Quieto. **Ramona**: Artes Visuales, Buenos Aires, n. 97, p. 56-61, 30 nov. 2009

LÓPEZ PÉREZ, J. A. Proyecciones del ausente: una crítica a formas artísticas de visibilización del desaparecimiento forzado (análisis de Geometría de la conciencia de Alfredo Jaar). **Signo y Pensamiento**, [S. l.], v. 39, n. 76, 2020. DOI: 10.11144/Javeriana.syp39.pacf. Disponible em: <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/30377>> Acceso em: 17 jun. 2022.

MARCHESI, Aldo. La Dinarp y el "nuevo Uruguay". In: MARCHESI, Aldo. **El Uruguay inventado**: la política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario. Montevidéo: Ediciones Trilce, 2001. Cap. 1. p. 11-14.

MARRUBE, S. Diana Dowek. Paisaje-Cuerpo-Tela: Superficies de inscripción del poder opresor. In: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES NEUQUÉN (org.). **Diana Dowek**: La pintura es un campo de batalla. Neuquén, Argentina. 2012. p. 9 - 15.

MEDICI, Antonella. **Romper el Marco**: Memoria y producción artística en la postdictadura uruguaya 1985-2005. 520 f. Tese (Doutorado) - Curso de Historia da Arte, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2019.

MENESES, Federico. **De los que se quedaron**: entrevista fernando álvarez cozzi, ex integrante de octaedro. entrevista Fernando Álvarez Cozzi, ex integrante de Octaedro. 2019. Cooltivarte. Disponible em: <<https://cooltivarte.com/portal/de-los-que-se-quedaron-entrevista-fernando-alvarez-cozzi-ex-integrante-de-octaedro/>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MIYADA, Paulo. **AI-5 50 Anos**: Ainda não acabou de acabar. São Paulo: Tomie Ohtake 1º ed. 2018. p. 376 - 379.

MONNÉ, Mariana. **Los "rinocerontes" y el Estado**: aproximaciones al campo cultural durante la dictadura en Uruguay (1975-1980) y Chile (1977-1983). Tese (Mestrado em Ciências Humanas) - Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación, Universidad de La República de Uruguay, Montevidéo, p. 195, 2014.

MONTERO, Rodrigo. **Da silhueta ao álbum de família**: arte e práticas artísticas na construção de memórias da ditadura argentina. 2010. 112 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MUSEO de la Memoria y los Derechos Humanos. Catálogo. Santiago, 2011.

MUSEO de la Memoria y los Derechos Humanos. Disponível em <<https://web.museodelamemoria.cl/sobre-el-museo/>> Acesso em: 18 de jun 2022.

MUSEO DE LA TERTULIA. **Y con unos lazos me izaron**. Disponível em: <https://www.museolatertulia.com/museo/coleccion/artista-sonia-gutierrez/>. Acesso em: 24 fev. 2021.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (org.). **Intervención/Interversión/Interposición**. In: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (org.). **Perder la forma humana**: una imagen sísmica de los años ochenta en América latina. Espanha, Madrid. 2011. Cap. 16. p. 165-175.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: Arte, resistência e lutas culturais durante o Regime Militar Brasileiro (1964 - 1980). Tese (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas) USP. 2011. p. 375.

NEUSTADT, Robert. **CADA Día**: la creación de un arte social. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. p. 183.

NICHELE, Aracéli Cecilia. **O que está dentro fica/O que está fora se expande**: 3Nós3 — Coletivo de arte no Brasil. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, p. 154, 2010.

NICHOLLS, Nancy. **Memoria, arte y derechos humanos**: la representación de lo imposible. Santiago: Museo de La Memoria y Los Derechos Humanos, 2013. 74 p. (Série Arte, Colección Signos de la memoria).

OCTAEDRO. Catálogo de exposición “Octaedro expone”, Montevideo, 5 de junio de 1980, en la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos.

OLIVEIRA, D.; CARLINI, L. O corpo poético e político nos conceitualismos da América do Sul: La familia obrera e Miedo. *In*: A arte : seus espaços e/em nosso tempo. **Anais** do 25o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, setembro de 2016, Porto Alegre, RS. p .3100-3114.

PAREDES, Zioly; DÍAZ, Nordelia. Los orígenes del Frente Nacional en Colombia. **Presente y Pasado**: Revista de Historia, Mérida, Venezuela, v. 12, n. 23, p. 179-190, jun. 2007.

PINHEIRO, Maristela Rosângela dos Santos. **FARC-EP**: meio século de insurgência na Colômbia. que paz é possível?. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, 2015, p.269.

PINI, Ivonne. Anotaciones sobre los inicios del conceptualismo en América latina. **Ensayos: Historia y Teoría del Arte**, [S. l.], v. 9, n. 8, p. 11-24, 2003. Disponível em: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46205>>. Acesso em: 01 out. 2021.

POLLAK, Michael. **Memoria, Olvido, Silencio**: la producción social de identidades frente a situaciones límite. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006. 117 p.

PREDA, Caterina. The artist as witness in dictatorial regimes in Eastern Europe and South America. In: European Consortium for Political Research, n° 7, 2013, Bordeaux. Art as political Witness. [s/l], p. 1-15.

PUCHET, May. **Estética y política en el arte contemporáneo**: Un estudio de las prácticas artístico-políticas en Uruguay, Argentina y Chile durante los años Setenta y Ochenta. Tese (Mestrado em Filosofia Contemporânea) - Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación, Universidad de La República de Uruguay, Montevideú, p. 132, 2016.

PUCHET, May. Una narrativa sobre el arte uruguayo en dictadura. Las instalaciones y estrategias conceptualistas de los grupos Octaedro, Los Otros y Axioma, **Revista Encuentros Uruguayos**, vol. 1, n° 1, 2012, p.46-56.

RAMIRO, Mário. O Grupo 3Nós3 e o Movimento de Intervenção Urbana em São Paulo. **Revista Parachute**, Montreal, junho de 2004

RANCIÈRE, Jacques. El teatro de imágenes. In: DIDI-HUBERMAN, Georges; POLLOCK, Griselda; RANCIÈRE, Jacques; SCHWEIZER, Nicole; VALDÉS, Adriana (org.). **Alfredo Jaar**: La política de las imágenes. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2008. p. 69-89.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 1. ed. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2012.

RAPOPORT, Mario; LAUFER, Rubén. Os Estados Unidos diante do Brasil e da Argentina: Os golpes militares da década de 1960. **Revista Brasileira de Política Internacional**, Brasília, v. 43, n. 1, p. 69-98, abr. 2000.

ROLNIK, S. Desentranhando futuros. **ComCiência**, Campinas, n. 99, 2008. Disponível em <[http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-76542008000200007&lng=en&nrm=iso](http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542008000200007&lng=en&nrm=iso)>. acesso em 28 Dez. 2022.

SÁNCHEZ, Rigoberto Reyes. **Arte, política y resistencia durante la dictadura Chilena**: Del C.A.D.A. a Mujeres por la vida. Tese (Mestrado em Estudos Latino Americanos) - Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.

SCHELOTTO, Magdalena. La dictadura cívico-militar uruguayo (1973-1985): militarización de los poderes del estado, transición política y contienda de competencias. **Diacronie**: Studi di Storia Contemporanea, Bologna, v. 24, n. 4, p.

1-27, dez. 2012. Disponível em: [http://www.studistorici.com/2015/12/29/schelotto\\_numero\\_24/](http://www.studistorici.com/2015/12/29/schelotto_numero_24/). Acesso em: 02 maio de 2022.

SCHINDEL, Estela. Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. **Política y Cultura**, Distrito Federal, México, n. 31, p. 65-87, set. 2009.

SCHWENDLER, Cristiano. **Intervenções de resistência: O Colectivo Acciones de Arte (CADA) na ditadura de Pinochet**. 2014. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em História, Departamento de História, Ufrgs, Porto Alegre, 2014. p. 56.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. **Resgate**: Revista Interdisciplinar de Cultura, São Paulo, v. 19, n. 18, p. 46-66, jan. 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o Trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, jan. 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **São Paulo**, p. 28, 2005.

SOARES, Anderson. **Discursos e representações do corpo durante a ditadura militar no Brasil (1968 - 1979)**. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal/RN, p. 196, 2016.

SPINELLI, María Estela. La "revolución libertadora": Una ilusión Antiperonista. **Prohistoria**, Rosário, v. 1, n. 9, p. 185-189, 11 fev. 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=380135835010>. Acesso em: 20 fev. 2022.

TARAZONA, Álvaro Acevedo. ¿Revolución cultural en Colombia?: impresos y representaciones, 1968-1972. **Revista de Historia Regional y Local**, Medellín, v. 5, n. 10, p. 92-128, dez. 2013.

TORRENS, M.L., Octaedro. El surgimiento de la vanguardia. **El País**: Montevideo, 30 de maio de 1979.

TORRES, Juan Pablo Guzmán. **Teoría de regímenes híbridos: El caso de la administración Turbay Ayala (1978 - 1982)**. 2014. Monografía (Especialização) - Curso de Ciência Política, Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. p.58. 2014.

TRABA, Marta. El diseño «Pop». Sus cuatro soluciones más destacadas: a) Beatriz González; b) Sonia Gutiérrez y Ana Mercedes Hoyos; c) Santiago Cárdenas; d) Bernardo Salcedo. *In*: TRABA, Marta. **Historia Abierta del Arte Colombiano**. Bogotá: BC Arte, 2016. Cap. 9. p. 323-360.

URZÚA, Trinidad Sobarzo. **El imaginario del Colectivo Acciones de Arte y su devenir**: espacio público, arte y política (1979 - 1990). Santiago: Museo de La Memoria y Los Derechos Humanos, 2018. p. 117.

WIKIPEDIA. **Bogotazo**. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Bogotazo>. Acesso em: 21 mar. 2022.

WIKIPEDIA. **Estatuto de Seguridad**. Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Estatuto\\_de\\_Seguridad](https://es.wikipedia.org/wiki/Estatuto_de_Seguridad). Acesso em: 21 mar. 2022.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 63