

**MARIA MARGARIDA CINTRA NEPOMUCENO\***

***Centros Culturais, Museus***

Entre muitas referências, cito algumas, tais como o ***Centro Cultural Gabriela Mistral***, prédio com vinte e dois mil metros quadrados, onde funcionou a junta militar liderada por Pinochet, e que hoje abriga uma produção constante de artes cênicas e musicais; a ***Casa Museo La Chascona***, ou ***Fundación Pablo Neruda***, local de mobilização permanente de jovens através de concursos de poesia, também promove encontros de pensadores chilenos e edita inúmeras publicações.

Outro espaço importante é o ***Centro Cultural Palácio de La Moneda***, ao lado da sede central do governo presidencial, criado em 2006 pelo presidente Ricardo Lagos. É o lugar em que a arte contemporânea chilena e a tradicional, especialmente dos anos de resistência, estabelecem diálogos e mobilizam memórias e sentimentos. Cedida em comodato pela ***Fundación Violeta Parra*** desde agosto de 2012, a atenção de chilenos e turistas se volta, para este Centro Cultural, onde há uma mostra permanente da obra visual da artista chilena, morta em 1967. Violeta, uma das principais intérpretes da cultura originária do país, ativista política e cultural dos anos 50 e 60, além das canções que compôs, mundialmente difundidas pela cantora Mercedes Soza, produziu óleos, esculturas em papel maché e bordados (arpilheras). O ***Espacio Violeta Parra*** é o cartão de visitas do centro cultural construído sobre os escombros do ***Palácio de La Moneda***, destruído parcialmente no golpe de 11 de setembro de 1973.

Outra iniciativa foi a construção do ***Museu Salvador Allende***, dentro do campus da Universidade do Chile, em 2006. A Instituição de artes plásticas é a concretização de uma proposta de artistas e críticos de arte do Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile, fundado durante o governo de Allende, de criar um museu de solidariedade ao povo chileno frente ao turbulento processo de implantação de um governo popular. De 1970 a 1973, Miró, Tapiés, Picasso, Guayasamin, Calder, Seguí, e dezenas de outros artistas do mundo enviaram cerca de 1500 obras que hoje constituem o núcleo histórico do museu, que de ***Solidariedad con Chile***, denominação original, é conhecido hoje como ***Museo de la Solidariedad Salvador Allende***.

Nunca é demais rememorar a importância cultural dessa iniciativa, tanto para o campo das artes como para a política. Importância esta reconhecida nas palavras de agradecimento aos artistas escrita pelo então presidente Allende, em 1972.

*Mi conmueve muy particularmente esta noble forma de contribución al proceso de transformación que Chile ha iniciado como medio de afirmar su soberanía, movilizar sus recursos y acelerar el desarrollo material y espiritual de sus gentes. (...) Los artistas del mundo han sabido interpretar ese sentido profundo del estilo chileno de lucha por la*

*liberación nacional y, en un gesto único en la trayectoria cultural, han decidido, espontáneamente, obsequiar esta magnífica colección de obras maestras para el disfrute de ciudadanos de un lejano país, que, de otro modo, difícilmente tendrían acceso a ellas?*(ALLENDE, in MSA, 2006)

A criação de um **Museu da Memória e dos Direitos Humanos** finalizado em janeiro de 2010, pela ainda presidente Bachelet, é sem dúvida, a ação mais representativa da coesão política da sociedade chilena na busca de restabelecer a verdade através das investigações, identificar milhares de vítimas espalhadas por todo o país, e construir a memória dos fatos passados. Artistas, historiadores e demais profissionais unidos às comissões e entidades civis formadas após o período Pinochet organizaram documentos de arquivos, gravações, correspondências, fotografias e materiais gráficos, além de toda sorte de objetos para mostrar ao público os vários momentos da ditadura: desde o golpe que matou Allende, o último pronunciamento e a morte do presidente; o bombardeio *de la Moneda*, as prisões, as torturas, mortos e desaparecidos, a solidariedade internacional, as ações de resistência da sociedade chilena, o Plebiscito e a vitória do NO, e, por fim, as ações da Comissão da Verdade e as políticas de reparação às vítimas.

Para utilizar as reflexões de Ulpiano Bezerra de Menezes sobre os novos museus, diria que o Museu da Memória e dos Direitos Humanos do Chile, ao contrário de ter uma função única de conservar e oferecer condições de fruição dos objetos coletados tem, ao contrário, uma multiplicidade de funções que atende ao coletivo de organizações civis e jurídicas que dão suporte a esta Instituição. Cabe ao Museu tornar-se a acolhida necessária para apoiar novas descobertas, novos registros, novas demandas de uma sociedade que quer reconstruir-se. Longe de ser um memorial estático dos anos de terror, o Museu tem uma estratégia pedagógica que segue, como diria Ulpiano, como “um espaço de confronto, visão crítica e entendimento das memórias” (MENESES, s/d, n° 164).

### **Tapeçaria popular**

Além dos espaços museais citados, destacaria o trabalho das *Arpilheras* com seus bordados para contar histórias, costumes, festas e lutas do povo chileno nos tempos da ditadura. As *arpilheras* preservam uma antiga tradição de bordados do litoral central chileno, que foi recuperada nos anos 50 e 60 pela compositora e artista plástica Violeta Parra (morta em 1967). Durante a ditadura militar, mulheres de várias regiões do país registravam com seus bordados artísticos o cotidiano das comunidades, suas dificuldades, e mostravam ao mundo os valores de solidariedade e inconformismo diante da opressão. Utilizavam retalhos de tecidos, fixados à mão com fios de lã em sacos rústicos de farinha ou batatas (similar ao que no Brasil conhecemos como saco de estopa). Não eram simples bordadeiras à procura de distração em tempos difíceis, ou de

trabalho, muito embora muitas mulheres tiraram seu sustento da venda desses bordados. Muitas eram também ativistas políticas, sofreram torturas, perderam seus filhos, ficaram à margem das possibilidades de trabalho e reunidas buscaram um caminho para expressar o sofrimento e denunciar o que ocorria nos cárceres chilenos (KARDONSKY, 2011). O trabalho artístico das *arpilheras* ficou conhecido internacionalmente e à medida que aumentava o seu reconhecimento como ferramenta de denúncia, o governo de Pinochet aumentava a repressão contra essa prática alegando que as tapeçarias carregavam mensagens contra a ditadura. Eram os “bordados malditos”, cada vez mais difundidos como práticas de resistência. Roberta Basic assim descreve a pressão contra as *arpilheras*: “No jornal *La Segunda*(...) Ministro ordena ampla investigação sobre tapeçarias difamantes”. Mais abaixo o mesmo texto informa que o ministro estaria solicitando que se abrisse um processo por infração à Lei de Segurança contra a *arpilhera* Chinda Perez, envolvida na remessa ao exterior de tecidos artesanais com motivo de “evidente conteúdo político antichileno” (BASIC, 2011).<sup>1</sup>

As *arpilheras* trabalhavam sob a proteção das instituições de direitos humanos criadas durante a ditadura, em consonância com as igrejas Católica e Metodista. Trabalhavam nas dependências do Vicariato da Solidariedade, que abrigava vários agrupamentos sociais e políticos, entre os quais o Grupo de Familiares de Presos e Desaparecidos, bem como na FASIC- Fundação de Ajuda Social das Igrejas Cristãs-, entidade que reunia familiares de presos políticos executados. (BASIC, 2011).<sup>2</sup>

### Arte Pública e Coletiva

Outra importante prática artística dessa época, no Chile, não só na capital, mas em muitas cidades do interior do país foram os grandes murais pintados em paredes, pontes e lugares estratégicos das ruas das cidades. Herdeira da tradição da “arte para todos” do muralismo mexicano, e no Chile do muralismo político das Brigadas Ramona Parra, antes ainda, de artistas como Gregório de La Fuente, Julio Escámez, José Venturelli, e outros<sup>3</sup>, a pintura mural e pública, denominada no Chile de *Arte Callejero*, é uma das expressões artísticas que teve maior presença nas ruas, antecedendo, inclusive, o período Pinochet. Teve início em 1940, quando o artista David Alfaro Siqueiros, um dos principais muralistas mexicanos esteve no Chile e junto com os artistas chilenos Camilo Mori e outros, pintou o grande mural de Chillán, a 400 quilômetros de Santiago, tornando-se referência para o muralismo sul americano. No Chile, a escola de

---

<sup>1</sup> Em 2012, O Memorial da Resistência de São Paulo, apresentou a mostra *Arpilheras, de la resistencia política chilena*.

<sup>2</sup> Como forma de valorizar a importância dessa expressão popular para o processo de resistência e após 1990, de reconstrução política do Chile, o Museu dos Direitos Humanos mantém cursos abertos à população de bordados, denominados de *ostalleres de arpilheras “Relatando com mis manos”*.

<sup>3</sup> Orlando Silva, Fernando Marcos, Laureano Guevara. (PLAZA, 2011, 19)

Siqueiros desencadeou uma prática artístico-pedagógica apoiada pela Universidade do Chile, que abriu o espaço acadêmico para que os artistas ensinassem essa prática como uma disciplina prática. É de Gregório de la Fuente e de demais artistas chilenos o grande mural da Estação Central de *Concepción*, denominado de *Escenas de vida indígena*, concluído em 1946 (PALMER, 2011, 08) e que serviu de inspiração temática para as brigadas de artistas formadas nos anos 60.

Desde as primeiras ações de Allende, como representante da Frente de *Acción Popular*, e de Eduardo Frey, da Democracia Cristã, as pinturas murais foram utilizadas nas campanhas políticas. Segundo levantamento do historiador inglês Rod Palmer (2011), o primeiro mural de propaganda política foi usado por Allende, em 1963, para a campanha presidencial de 1964, com cenas representando as dificuldades e esperanças dos chilenos, como o mural com os dizeres: “*En el gobierno popular no habrán niños pobres*”. Alguns murais eram feitos na noite, clandestinamente, e por onde eram pintados, criavam uma espécie de marco inicial de núcleos de organização popular. A Democracia Cristã também utilizava o mesmo tipo de propaganda pública, dando início ao que ficou conhecido como a “*Batalla de propaganda de la Av. España*” (Espinoza, 2010). Não raro, especialmente no final das eleições, quando as disputas estavam polarizadas, os locais escolhidos para a pintura mural transformavam-se em palco de enfrentamento entre militantes opositores.

Os murais no Chile caracterizaram-se por serem trabalhos coletivos, que mobilizavam, antes da ditadura, escolas e institutos de arte. Era uma prática artística, política e pedagógica que buscava construir uma iconografia dos antigos líderes progressistas do Chile junto às massas populares, indígenas, camponeses, e militantes políticos. Eduardo Frey ganha as eleições de 1964, mas a campanha presidencial acabou por promover o uso definitivo da arte *callejero* nas práticas artísticas públicas e coletivas. Surgem a partir dessa campanha, entre jovens socialistas, comunistas e de outras vertentes políticas, as brigadas de muralistas em apoio aos seus candidatos. A principal delas foi a Brigada Ramona Parra,<sup>4</sup> que vai apoiar Allende quando ele é lançado à presidente pela *Unidad Popular*. Eram dezenas de jovens (150, segundo Palmer) a percorrer todo o Chile, imprimindo em espaços estratégicos, com suas cores fortes, os principais itens da plataforma política do candidato. Havia outras brigadas, de diferentes agrupamentos de esquerda, que ao final da campanha de Allende uniram esforços em torno da chamada “*Venceremos con Allende !Unidad Popular!*”, slogan reproduzido aos milhares pelo Chile.

Com a vitória de Allende, a arte *callejero* continua a ter presença nas ruas acompanhando os novos tempos de esperanças e de questionamentos provocados pelo

---

<sup>4</sup> As Brigadas Ramona Parra, segundo Alejandro González foi fundada em 1968, como resultado de uma mobilização política em que a palavra de ordem era “La juventude acusa el imperialismo norteamericano”. (PLAZA, 2001, PG 16).

governo da *Unidad Popular*: “*Construir la Patria Nueva*”, era o slogan de um dos primeiros murais após as eleições vitoriosas. É durante o curto período do governo socialista que a *arte callejero* se estabelece como prática artística, aperfeiçoando suas técnicas e estendendo sua ação para cidades mais distantes de Santiago. Passa a ser reconhecida como uma ferramenta inovadora no campo da estética que soube conjugar as demandas políticas com o aprendizado artístico. Em 1972, os brigatistas fizeram um mural de 400 metros homenageando os 50 anos do Partido Comunista do Chile. Foram pintadas figuras emblemáticas da história de luta chilena com textos de exaltação. Em alguns eventos políticos, para marcar o triunfo de Allende, os *brigatistas* era mobilizados para pintar muros e painéis, verdadeiras “cenografias políticas”.

Atuaram também em projetos estritamente artísticos, como a criação do *Tren de la Cultura*, exposição organizada pelo Comitê de Artistas Plásticos da Unidade Popular, em 1970 e propagandístico, auxiliam o Governo Allende. Essa liberdade das ruas não duraria muito tempo, como sabemos, e segundo Plaza mesmo em meio ao clima de incertezas políticas, os anos do governo da Unidade Popular “*incentivaron y ampliaron considerablemente las preocupaciones artísticas con respecto al espacio sociocultural callejero*” (PLAZA, 2001, 25).

Uma das primeiras medidas da Junta Militar após o Golpe, foi impedir a ocupação dos espaços públicos e a pintura de paredes. Os murais foram “limpos” ou “branqueados”, muito embora, o vazio ou a ausência de pinturas, tivesse mantido latente, no imaginário, a força das mensagens. Foram apropriados pela população como territórios públicos e culturais.

Como resultado dessa proibição, a *arte callejero*, praticada com sua técnica de pinturas coloridas, retirou-se para locais de menor concentração e visibilidade dando lugar ao grafite, de maior facilidade de execução. Não por esse motivo, a escritura pública, a mediação de artistas com a sociedade, deixou de existir. Timidamente, o grafite volta a ter presença, pontuando com rapidez e economia de traços, os grandes temas que seriam cruciais para marcar a resistência chilena: “*la represión, la lucha, la ditadura y la urgente necesidad de anunciar su término*” (PLAZA, 2011, 37).

Ou seja, a arte de ruas simplificou sua linguagem, em comparação às soluções formais da *arte callejero*, adotando, por exemplo, o uso de sprays e soluções gráficas mais ágeis, mas ainda assim foi reconhecida como uma expressão de resistência e de registro da memória de contestação.

### **A Cidade dos Fotógrafos**

*La Ciudad de los fotógrafos*, de 2006, um documentário dirigido por Sebastián Moreno, revelou à sociedade chilena e a opinião pública internacional, a importância dos fotógrafos não somente para o período de resistência ao regime militar como, na

atualidade, para o processo de reconstrução democrática. O documentário mostra os principais fotógrafos que atuaram durante esse período utilizando seu trabalho para revelar, registrar e propagar o arbítrio e o sistema de terror impetrado pela junta militar.

Reunidos em torno da AFI, Associação dos Fotógrafos Independentes- criada para dar legalidade aos fotógrafos que queriam estar nas ruas, mas não tinham vínculo empregatício-, a entidade oferecia uma proteção aos seus associados disponibilizando advogados que atuavam em defesa dos fotógrafos presos durante o exercício de suas atividades. Não havia manifestação pública que não contasse com a presença dos fotógrafos. Ana González, uma das entrevistadas, afirmou que os fotógrafos da AFI mantinham laços com a população e sabiam de todos os movimentos, manifestações, passeatas, ações da resistência, antes mesmo dos acontecimentos, provendo a população de certa segurança. Os fotógrafos andavam em grupos, para se auto proteger, e resguardavam com sua ação o direito de manifestação dos populares que se sentiam mais seguros sabendo que tudo estava sendo registrado.

Um dos fotógrafos destacados é Luiz Navarro, responsável por revelar, em 1979, o local onde foram enterrados vivos prisioneiros políticos. O episódio de Lóquen, na *Isla Maipu*, desencadeou uma comoção geral na população do Chile. Navarro, que já era um perseguido político, foi preso e torturado e somente foi libertado frente a uma campanha da Igreja Católica do Chile junto às organizações internacionais. Famílias perderam 5, 3 filhos de uma só vez nesse episódio que, segundo o fotógrafo despertou a consciência do horror, da crueldade praticada do Governo Militar contra seus opositores.

Para muitos fotógrafos, especialmente os ligados à AFI e ao *Vicariato de la Solidariedad*, suas funções ultrapassaram a de registradores conscientes dos fatos. Os fotógrafos ajudavam a população a identificar seus desaparecidos. Tornaram popular o uso dos retratos ampliados de documentos no peito de familiares durante as manifestações e protestos, e fizeram um minucioso levantamento das fotos de desaparecidos que iria compor o registro geral do Vicariato, de mortos e desaparecidos, presos e torturados pela ditadura contribuindo, até os dias de hoje, para as políticas de reparação das ações do terror.

Resultado desse trabalho conjunto entre população e fotógrafos foi a construção do *Muro de la Memória*, no *Parque dos Reyes*, inaugurado em 20 de julho de 2001, com cerâmicas sobre as quais estão impressos os retratos de desaparecidos de 1973 a 1975.

*La ciudad de los Fotógrafos* revela uma multiplicidade de relações entre arte e fotografia que abrange todas, ou quase todas as categorias em torno das quais podemos analisar os vários estatus da Fotografia ao longo do tempo. E por onde se inicie essa reflexão, seja pelo viés da fotografia documental, da fotografia como registro jornalístico, da fotografia artística e expressiva daqueles fotógrafos ou da fotografia como ferramenta política de resistência, de militância, o cenário será sempre o mesmo: o clima de revolta

e opressão diante das ações da Junta Militar de Pinochet, do golpe até o final dos anos 80. Esse foi o cenário, com variantes temporais, evidente, que originou a ação dos fotógrafos chilenos, das *Arpilleras* malditas e dos brigatistas da *Arte Callejera*, após a queda de Allende.

André Rouillé em *A Fotografia, entre documento e arte contemporânea* (2009), destaca as afirmações do francês Philippe Soupault para quem uma “fotografia é, antes de tudo, um documento” e que “não se deve isolá-la de seu sujeito ou de sua utilidade”. Para Rouillé, a fotografia-documento, categoria reconhecida para dar veracidade aos sujeitos e objetos, perdeu a sua força a partir da segunda metade do século XX, quando novas tecnologias da imagem vem se sobrepondo às técnicas da fotografia. Mesmo assim, seria incorreto separarmos completamente as várias fronteiras da fotografia uma vez que, mesmo durante o século e meio em que vigorou a função estritamente documental da fotografia, o aspecto expressivo sempre esteve presente, sua prática sempre esteve ligada a uma subjetividade:

(...) na verdade, a fotografia nunca esteve totalmente dissociada de seu aspecto ‘expressão’. Dependendo da época, das circunstâncias, usos, setores ou dos profissionais envolvidos, era um ou outro aspecto que prevalecia, pois a fotografia não é, por natureza, um documento (...) (ROUILLÉ, 2009,27).

E acrescenta:

“Mesmo não sendo em sua natureza um documento, cada imagem fotográfica contém, no entanto um valor documental, que não é fixo nem absoluto e que deve ser apreciado por sua variabilidade no âmbito do regime da verdade (...)”. (em que se baseia o regime documental). (Id.)

Os fotógrafos chilenos eram cidadãos envolvidos diretamente com a conjuntura do país, mesmo os repórteres fotográficos que trabalhavam para jornais locais ou para as agências internacionais. A grande maioria, conforme os depoimentos, trabalhou prioritariamente, no sentido de registrar, de denunciar e de também oferecer uma cobertura à população. As fotos identificavam opositores ao regime e opressores; mapeavam toda a movimentação política em uma situação de ausência completa de transparência, de desprezo dos códigos dos direitos civis, da arbitrariedade do poder e do amedrontamento da imprensa. A atuação em grupo dos fotógrafos, interagindo com a população em vários episódios, conferiu a esses profissionais, muitos ainda iniciantes nesse campo, um poder único de concentrar um conjunto de imagens que documentaram episódios da época.

Quando a imprensa deixou de publicar as fotos das ações de resistência, como resultado da censura imposta pelos militares ou da autocensura de jornais e revistas, os fotógrafos

reagiram prontamente. Ampliaram as fotos, penduraram nas costas e no peito, e em passeatas pelas ruas do Chile, chamaram a atenção da população para aquilo que havia sido censurado pelos meios de comunicação.

Trazidos para o centro do documentário de Sebastián Moreno e refletidos a uma distância de 30 ou 40 anos os trabalhos daqueles fotógrafos cumprem agora outros papéis, não mais de serem ferramentas de mobilização e de documentação histórica. Libertas do cenário que as originou, as fotografias revelam agora outras potencialidades expressivas. No entrecruzamento das imagens dos episódios da época, dos testemunhos de fotógrafos, de revelações de familiares há uma fusão das múltiplas categorias da fotografia (para utilizar as categorias de Rouillé). Elas são ao mesmo tempo fotografias-documentos, fotografias-expressão, fotografias-arte, ferramentas da memória encarceradas pelo medo.

Como documentarista Moreno propôs-se a revelar a importância da atuação dos fotógrafos nos 17 anos de Pinochet, e o balanço dessa experiência feita pelos próprios fotógrafos nos dias atuais. Fez isso com muita delicadeza, pois não relegou as fotografias da época a meras intermediárias de seu próprio discurso. Contrariando a afirmação de Susan Meiselas<sup>5</sup>, para quem as fotografias da ditadura carecem de autoria, Sebastián Moreno, deu-lhes autonomia, criando um campo de fruição independente, valorizando a potencialidade criativa de cada gesto, em cada tomada das cenas de desespero, de sofrimento silencioso, de solidariedade, do inconformismo.

- Doutoranda em Integração da América Latina no PROLAM- USP, linha de pesquisa Cultura e Comunicação da América Latina.

### Referencias bibliográficas

ACOSTA, Francisca Valdebenito. Tinta, Papel, Ingenio. Panfletos Políticos em Chile (1973-1990). Santiago, Ocho Libros Editores, 2010.

CORRADI, M.R., GONZÁLEZ, Laura, FONSECA, Mario. Visible/ Invisible. Santiago. OchoLibros. 2012.

FERRO, Amílcar. Valpo Streets. Santiago, OchoLibros Editores, 2012.

MUSEU DE Solidariedad Salvador Allende. Catálogo oficial da Instituição. Santiago, OchoLibros Editores, 2006.

---

<sup>5</sup> Citado em Visible/Invisible, de Montserrat Rojas (2012), pg11.



PALMER, Rod. Arte Callejero em Chile. Santiago, OchoLibros Editores, 2011.

PLAZA, Patricio Rodriguez. Pintura Callejera Chilena. Santiago, OchoLibros Editores, 2001.

ROUILLÉ, André. A Fotografia- entre documento e arte contemporânea. São Paulo, Ed. Senac, 2009.

VALDÉS, Adriana. Chile años 70 y 80. Memória y Experimentalidad. MAC Bicentenario. Santiago, Universidad de Chile, 2012.

## **CATÁLOGO**

AS ARPILLERAS, da resistência política chilena. São Paulo, Governo do ESP e Memorial da Resistência de São Paulo, 2011.

## **WEB**

Revista E/ SESC nº 164

[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link.cfm?Edicao\\_Id=393&Artigo\\_ID=5996&IDCategoria=6908&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=393&Artigo_ID=5996&IDCategoria=6908&reftype=2). Acesso 24/03/2013.

Fotografias do Chile: <http://nuevomundo.revues.org/63127?lang=pt>

Imagens de PALMER, Rod:

[http://books.google.com.br/books?id=8qc-t3pkkVUC&pg=PA18&lpg=PA18&dq=la+batalla+de+propaganda+espinoza&source=bl&ots=HWs4-2\\_LQX&sig=lxGxdDKu2yxvkS6\\_KsUkKK7Tsrk&hl=pt-BR&sa=X&ei=ka1RUbaYJcbZ0wGUloDACw&ved=0CEMQ6AEwAg#v=onepage&q=la%20batalla%20de%20propaganda%20espinoza&f=false](http://books.google.com.br/books?id=8qc-t3pkkVUC&pg=PA18&lpg=PA18&dq=la+batalla+de+propaganda+espinoza&source=bl&ots=HWs4-2_LQX&sig=lxGxdDKu2yxvkS6_KsUkKK7Tsrk&hl=pt-BR&sa=X&ei=ka1RUbaYJcbZ0wGUloDACw&ved=0CEMQ6AEwAg#v=onepage&q=la%20batalla%20de%20propaganda%20espinoza&f=false)