



Esta obra possui uma Licença

[Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/15200>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v17i28.15200>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 17 | N. 28 | Jan-Jun, 2023, pp. 311-330

Submissão: 28/06/2023 | Aprovação: 15/07/2023



MULHERES ATIVISTA NAS ARTES VISUAIS E AS DITADURA DO CONE SUL ACTIVIST WOMEN IN THE VISUAL ARTS AND THE SOUTHERN CONE DICTATORSHIPS

Augusto SARMENTO-PANTOJA  
Universidade Federal do Pará (UFPA)¹

Resumo: A sessão Margens das Artes se propõe apresentar análises de ensaios artísticos, publicando obras inéditas, pesquisas em arte, traduções de obras literárias, fotografias, pinturas, colagens, fotomontagens que apresente relação com o dossiê temático. Neste número publicamos o ensaio de pesquisa sobre mulheres ativistas nas artes visuais e as ditaduras no Cone Sul colaborando com o dossiê: *Dossiê: Memória do Terrorismo de Estado: Experiências de mulheres ativistas políticas e as infâncias no Cone Sul*. Neste texto analisamos obras representativa de seis artista que atuaram ativamente em seus países durante as ditaduras, são elas: Cybèle Varela, Ana Maria Maiolino e Maria Lídia Magliani, no Brasil; Virginia Errázuriz, no Chile; Diana Dowek, na Argentina; e Hilda Lopes, no Uruguai.

Palavras-chave: Mulheres, Ativismo. Ditadura. Artes visuais. Cone Sul.

Abstract: *The Margins of Artes session proposes to present analyzes of artistic essays, publishing unpublished works, research in art, translations of literary works, photographs, paintings, collages, photomontages that are related to the thematic dossier. In this issue we publish the research essay on women activists in the visual arts and dictatorships in the Southern Cone collaborating with the dossier: Dossier: Memory of State Terrorism: Experiences of women political activists and childhoods in the Southern Cone. six artists who actively worked in their countries during the dictatorships, they are: Cybèle Varela, Ana Maria Maiolino and Maria Lidia Magliani, in Brazil; Virginia Errázuriz, in Chile; Diana Dowek, in Argentina; and Hilda Lopes, in Uruguay.*

Keywords: *Women, Activism. Dictatorship. Visual arts. Southern Cone.*

¹ Doutor em Teoria e História Literária, pela UNICAMP. Pós-Doutorado no Centro de Estudos Comparatista, na ULISBOA. Professor de Literatura da Faculdade de Letras (FALE) e do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), no Instituto de Letras e Comunicação (ILC). E-mail: augustos@ufpa.br.

Tive a preocupação, nesse estudo, de buscar visibilizar para desinvisibilizar a produção visual de mulheres artista, que utilizaram sua arte como forma de ativismo e resistem ao apagamento e ao esquecimento de sua arte e de suas pautas fundamentais e necessárias, em especial, por se tratar de um tempo cheio de apagamentos e silenciamentos, as ditaduras se tornam um tempo impulsionador de reflexões sobre os autoritarismos e a censura imposta no Cone Sul.

As ditaduras no cone Sul tiveram suas particularidades, mas em geral utilizaram os mesmos dispositivos de controle e censura, nas décadas de 1960 e 1970 foram deflagradas inúmeros golpes de Estado, organizados por militares e setores da sociedade civil, em vários países da América Latina. Entre eles o Brasil, o Chile, o Uruguai e a Argentina, objetos desse estudo. Diversos cidadãos desses países sofreram perseguição, tiveram a liberdade sequestrada, assim como os direitos fundamentais, de ir, vir, ficar, se pronunciar e se expressar artisticamente.

As Ditaduras no Cone Sul da América Latina produziram uma das maiores atrocidades contra seus cidadãos, enveredados pelo discurso da luta anticomunista, levou a região a um dos mais sangrentos período da história desses países, aliado aos interesse de grupos, instituições e países que financiaram esses golpes, como o governo norte-americano de presidente Richard Nixon, a Igreja Católica, além de empresários e políticos latino-americanos e grandes corporações mundiais, principalmente ligadas à indústria automobilística e petroleira, como os grupos Volkswagen, Ultragás, Mercedes Benz, Molinos Río de la Plata, La Veloz del Norte, LEDESMA, MADECO, Aznárez, Vargas Garmendia, y Cardoso Cuenca. Sem sombra de dúvida esses não foram os únicos, mas nos dão uma pequena dimensão da importância do capital local e internacional no financiamento das ditaduras.

Em interessante publicação Vitória Basualdo nos revela como se deram essas relações no texto *Grandes empresas y dictaduras en América Latina durante la Guerra Fría: nuevas contribuciones*, observando os processos ocorridos na Argentina:

Ford Motor Argentina y Mercedes-Benz y por otro lado Siemens, dedicada a actividades de ingeniería, construcción y energía, casos que se analizan desde perspectivas distintas. El caso de Ford, uno de los más emblemáticos tanto en términos de la intensidad represiva como del proceso de judicialización, que culminó con una condena histórica en primera instancia en 2018, confirmada por la Cámara Federal de Casación Penal en 2021. (BASUALDO, 2022, p. 42)

Em outra passagem, a autora se refere ao caso brasileiro apontando que

las grandes empresas de ingeniería, particularmente Camargo Corrêa, Andrade Gutierrez, Norberto Odebrecht y Mendes Júnior, se convirtieron al final de la dictadura, que había iniciado en 1964, en algunos de los más grandes grupos económicos del país.¹⁷ Esto se basó en que uno de los rasgos centrales de la etapa

fue el desarrollo de proyectos eléctricos y viales de gran envergadura, incluyendo la autopista Trans-Amazónica, la planta nuclear de Angra dos Reis, y la represa hidroeléctrica Itaipú, la más grande del mundo en ese momento, entre otros, pero también en el desarrollo de obras de construcción e infraestructura a nivel internacional, lo que llevó a estos grupos a encontrarse entre los más grandes del mundo. (BASUALDO, 2022, p. 42)

Neste estudo, focalizamos o trabalho de resistência realizado por meio do ativismo de mulheres artistas plásticas, nele analisamos algumas obras representativa de seis artista que atuaram ativamente em seus países durante as ditaduras, são elas: Cybèle Varela, Ana Maria Maiolino e Maria Lúcia Magliani, no Brasil; Virginia Errázuriz, no Chile; Diana Dowek, na Argentina; e Hilda Lopes, no Uruguai.

As artes plásticas foram marcadas pela irreverência e a resistência nos anos mais sombrios de ditadura na América Latina. No Brasil, os anos de 1964 a 1985 gestaram uma política repressora, que se manteve mesmo com a democratização do país. Mas os anos de chumbo revelaram mulheres com talento e perspectiva artística *sui generis*, como será o caso de Cybèle Varela, que em 1967 terá a obra *O Presente*, censurada, retirada da exposição e que recentemente pudemos ter contato, quando em 2018, a artista reproduz a obra por conta das comemorações dos 60 anos do MAC/USP.

Imagem 1: *Presente*



Fonte: Cybèle Varela, MAC/USP, (1967-2018)²

A obra de Cybèle possui uma potência crítica representativa encetada na própria atmosfera dos anos iniciais da ditadura, uma vez que fica evidente que a obra representa a necessidade de

² Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2023/cybele-varela/index.html>

combater o militarismo imposto à sociedade, com a deflagração da ditadura civil-militar, em 1964. A obra que possui o formato de uma caixa, em que, quando fechada, parece desprezível, mas, ao ser aberta, revela o mapa do Brasil, uma farda de general e um coração vermelho com um trecho do Hino à Bandeira, em letras pretas, fabulando: “Recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil”. Temos ali, uma clara reflexão de como os militares estavam apelando para o patriotismo descabido e apelativo, tal como vimos nos últimos anos, quando vários símbolos nacionais foram arbitrariamente apropriados pelos movimentos de extrema-direita.

Uma faixa com as cores azul-claro e branco se esvai como um rio de lágrimas da cabeça minúscula do militar, que me arrisco a interpretar que podem ser de um general, que conta com 24 estrelas, as quais representariam os estados brasileiros na época. O rio azulado como faixas lembram a bandeira da vizinha Argentina, que em 1966 também sofre um golpe de estado que culminaria no primeiro etapa da ditadura civil-militar argentina, (1966-1973), a qual proibiu o peronismo de disputar as eleições e voltou ao poder novamente entre 1976-1983.

O ativismo fez com que Cybèle também buscasse recuperar em sua obra os contrastes discursivos, que envolvem Cristino Gomes da Silva Cleto (Corisco, o “diabo louro”), como personagem da história brasileira marcado pelos signos da vilania e do heroísmo, um herói sem caráter, como Macunaíma. Corisco se tornou o mais famoso cangaceiro do bando de Virgulino Ferreira da Silva (Lampião, o Rei do Cangaço). A artista, em sua tela, tenta recuperar ora a história da morte do cangaceiro, em 1940, ora se reportar ao Filme de Glauber Rocha *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, quando são expressos os signos da valentia e da esperança de luta contra o autoritarismo dos regimes ditatoriais. Podemos identificar essa forma de conceber o cangaço, o aproximando aos movimentos de guerrilha, quando na tela Cybèle convoca a população para o levante, ao utilizar mais de uma vez a frase “mais fortes são os poderes do povo”, que saltam aos olhos por meio de balões animados, como nas histórias em quadrinhos.

A tela com forte influência do tropicalismo e da cultura pop, se apresenta como uma página complexa de história “sem quadrinho”, uma composição que adjunta o corpo de um cavalo, uma alusão à alcunha do cangaceiro, relativa a várias referências, como a que associa a ideia de cavalo selvagem, como na novela de Assis Brasil: *Corisco, o último cavalo selvagem*. A obra Cybèle, expõe de um lado o heroísmo do “diabo louro”, quando se mostra feliz saltando à cavalo (no canto inferior da tela), ou empunhando a pistola (no centro inferior da tela) de peito aberto bradando: “eu não me

entrego não! Eu me entrego só na morte, de parabelo³ na mão!”. Essa arma de fabricação alemã, curiosamente, ficou muito famosa na primeira e segunda guerras mundiais. Outra leitura que proponho da obra de Cybèle, é a associação da morte de Corisco à Ditadura Vargas (1937-1945), já que foi nesse período que o cangaceiro foi morto, mesmo já não estando mais no cangaço, como atesta Jorge Vilela (1997, p. 86). Desse modo, Vargas seria metaforicamente uma mão armada da Gestapo Alemã, no Brasil, por conta da referência à parabelo, mas também por conta dos diversos movimentos que o governo brasileiro realizou de alinhamento e simpatia com o governo nazista de Hitler, como a criação de campos de trabalho forçado impostos às comunidades japonesas em Tomé-Açu no Pará e os campos de trabalho forçado nas imediações de Fortaleza, para impedir que os retirantes nordestinos ocupassem a Capital do Ceará. Vejamos a tela a seguir:

Imagem 2: *Corisco*



Fonte: Cybèle Varela, 1966, Óleo sobre tela.⁴

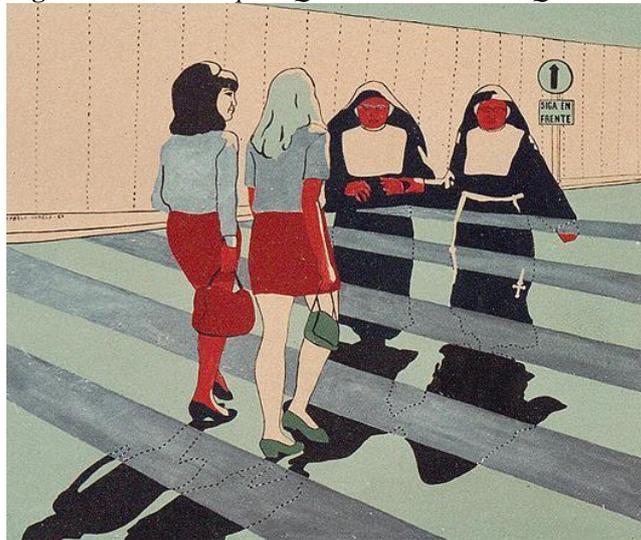
Ao fundo a imagem traz um grupo de cangaceiros que, em ciranda, empunham pistolas em uma noite estrelada, representando a luta do cangaceiros e a união de todos os povos, pois as cores dos rostos são plurais, temos brancos, negros, vermelhos e amarelos, representando a diversidade étnica brasileira, em contraste com a imagem do “diabo louro”, ao centro no coração do cavalo.

³ Se refere possivelmente à **Pistola Luger** (1908), calibre 9 mm, também chamada de parabellum, com cano de 4 polegadas. A pesquisadora Priscyla Viana atesta o uso dessa pistola pelos cangaceiros, tanto que assevera: “A Luger Parabellum foi uma das pistolas que foi utilizada pelas cangaceiras, pelos cangaceiros e, principalmente, por Lampião. No trágico acontecimento de Angicos, na qual resultou em sua morte, Lampião estava usando na sua cintura duas pistolas Parabellum.” (2018, p. 52).

⁴ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9533/corisco>

Em outra obra observamos o ativismo de Cybèle Varela com outros contornos, ela nos direciona ao questionamento da sociedade patriarcal e os efeitos dessa violência contra os corpos femininos. Me refiro a tela *De Tudo Aquilo Que Podia Ter Sido e Que Não Foi*, de 1967, nela encontramos duas duplas em posições opostas, quatro mulheres, duas freiras que estão em posição frontal, se encaminhando para as duas outras mulheres, que parecem caminhar de maneira tranquila por um faixa de pedestres, mas a faixa sobrepõe as personagens percebidas como religiosas do meio do corpo para baixo, vestidas com seus hábitos de freiras uma delas como se tivesse abismada segura abruptamente o braço da outra religiosa. Vejamos a seguir a tela:

Imagem 3: *De Tudo Aquilo Que Podia Ter Sido e Que Não Foi*



Fonte: Cybèle Varela, 1967, Esmalte sintético sobre madeira, Itaú Cultural.⁵

Seus corpos pontilhados sob a faixa de segurança, sob a imagem nos fazem pensar que a morte e a perseguição, durante a ditadura, atingiu, indiscriminadamente, as mulheres, sejam elas representantes da modernidade e da juventude revolucionária, seja do recato e do conservadorismo das religiosas.

A seguir temos a outra sequência, em formato de um tríptico complexando ainda mais a formulação realizada na tela anterior, que possui o mesmo nome. Mas apresenta uma compreensão ainda mais plural da anterior, as posições se invertem e se misturam quando o amálgama e a mutação das personagens fica mais evidente ao ponto de a freira aparecer na imagem de minissaia como se estivesse trocando de lugar com a jovem, em que a parte inferior de sua roupa passa a ser uma minissaia e a da jovem uma saia longa.

⁵ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9531/de-tudo-aquilo-que-podia-ter-sido-e-que-nao-foi>

O diferencial da sequência em relação a tela individual está na ampliação dos efeitos de apagamento e tons mais quentes, como se fosse uma ampliação do efeito de choque sobre os corpos femininos. A dicotomia visual de dois modelos femininos, no tríptico se esvai, hibridizando os corpos, seja por conta do efeito de apagamento ou ausência de partes dos corpos, como se estivesse se referindo às formas de subtração e desaparecimento dos corpos femininos pela ditadura, vejamos a tela a seguir:

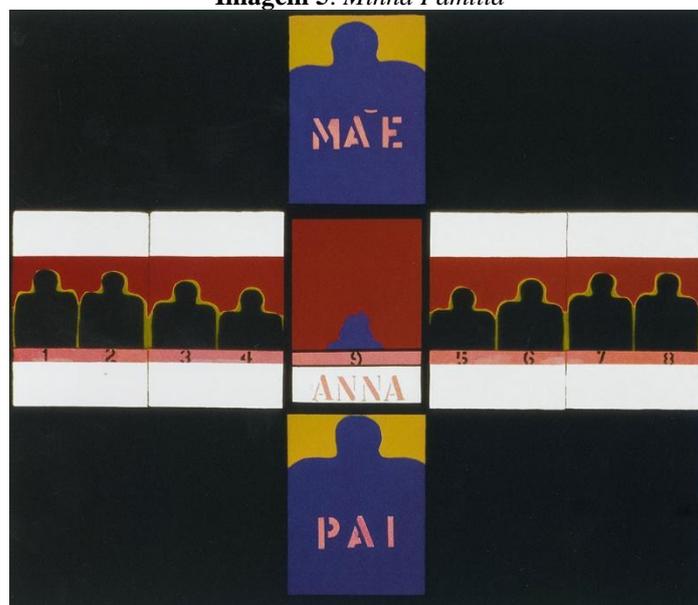
Imagem 4: *De Tudo Aquilo Que Podia Ter Sido e Que Não Foi (I, II e III)*



Fonte: Cybèle Varela, 1967. Esmalte sintético sobre madeira, MAC/USP⁶

Essa mesma perspectiva sobre a ação autoritária dos movimentos de repressão contra a sociedade de maneira generalizada, pode ser observada na obra de Ana Maria Maiolino, que em 1966, nos apresenta a tela *Minha família*, nela observamos que as famílias estão assujeitadas de tal modo, que estão sendo caçadas, dispostas na tela como em um vitrine de tiro ao alvo e o ANNA, encontra-se no centro da perseguição, como o boneco nº 9, central, entre a MÃE e o PAI, sem saída.

Imagem 5: *Minha Família*



Fonte: Ana Maria Maiolino, 1966, Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ

⁶ Disponível em <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2023/cybele-varela/index.html>

Essa forma de representar, mostra-nos que sem saída, estão ela, a família e os demais que formam a tela-cruz, encruzilhada, fúnebre, em o fundo negro. se destaca diante dos corpos patrióticos relegados à morte.

As inúmeras tentativas de calar e cercear homens e mulheres, mas principalmente as mulheres será discutido na instigante fotografia performática realizada pela artista, vejamos que, na em *O que sobra*, fica evidente a direta ação tolhedora de calar. A língua sendo evidenciada para ser cortada por uma tesoura, neste caso, um movimento de autoflagelo, expressa como os tempo sombrios impede que haja qualquer forma de resistência, questionamento das ações sobre o corpo feminino.

Imagem 6: *O que sobra*

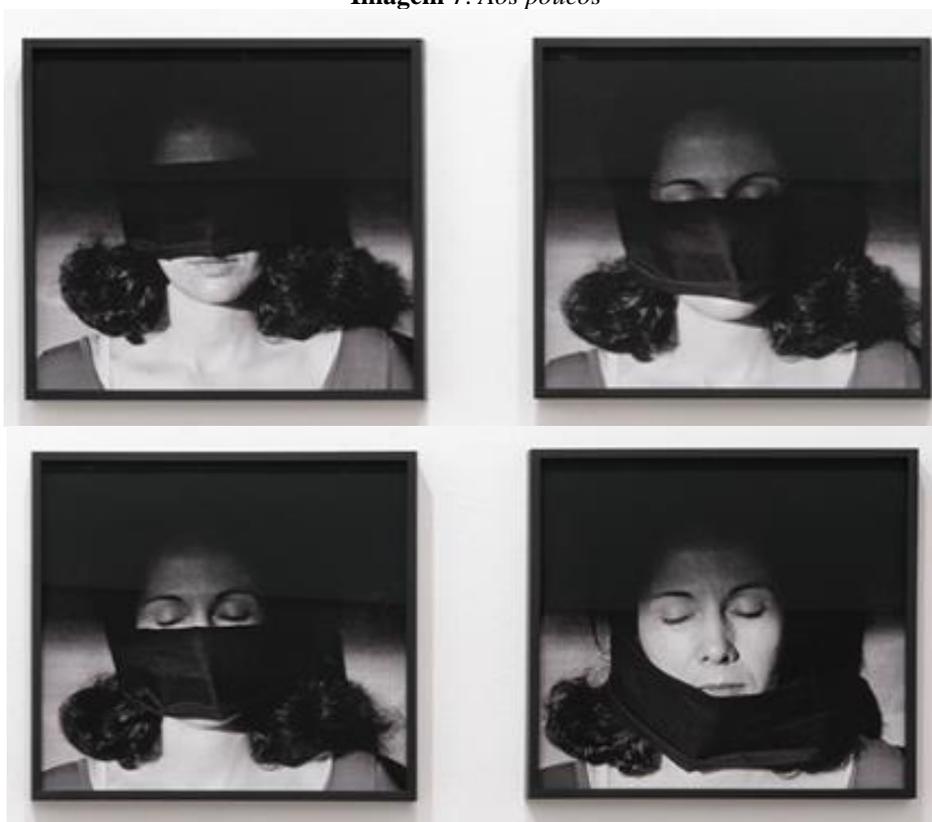


Fonte: Ana Maria Maiolino, 1974, Reprodução fotográfica Sérgio Guerini/Itaú Cultural

Essa fotografia, possui outras duas complementares, que nos mostram o uso da tesoura cortando o nariz, quando associamos a *foto-performance* de Maiolino, com outra *foto-performance*, de 1976, *Aos poucos* da série *fotopoemação* encontramos a mesma matéria da censura, mas percebida com outros contornos. Se a primeira descreve a violência eruptiva que ataca e dilacera, em aos poucos, vemos que a artista já nos direciona a compreender que o que impede as mulheres de se manifestar, de narrar sua própria história, de se compreender como protagonista de si são as vendas que são colocadas sobre elas, em que não vê e por isso, não tem condições de questionar ao que é submetida. Aos poucos essa venda vai caindo em direção à boca, fazendo com que além de não poder enxergar, também não pode falar. Essa amplificação dos cerceamentos contra os corpos femininos foram geradores de inúmeras denúncias pelas artes, mas não foram apagados por Ana Maria Maiolino. Entretanto, entendo que todas essas proibições tendem a ter um fim, pois a venda continua a descer,

pode ela fixar apenas na boca, liberando-as para enxergar, mesmo assim, a performer não abre os olhos, pois ficou durante muito tempo sem poder ver. A sequência se encerra com a venda liberando a boca, como se estivesse caindo do seu rosto e a libertando da possibilidade de constituir-se mulher e expressar suas opiniões, mas a *foto-performance* mantém o silêncio, como efeito da própria ditadura civil-militar, que iniciou como se ninguém visse, depois foi calando toda forma de oposição, e, aos poucos, passa se revela, mas continua agindo como se nada estivesse ocorrendo. Quero compreender que em *Aos poucos*, a artista deseja nos mostrar que há esperança, e que é possível derrubar a censura e o autoritarismo sobre os corpos femininos, como é possível derrubar a ditadura. Vejamos a seguir a sequência da *foto-performance*.

Imagem 7: *Aos poucos*



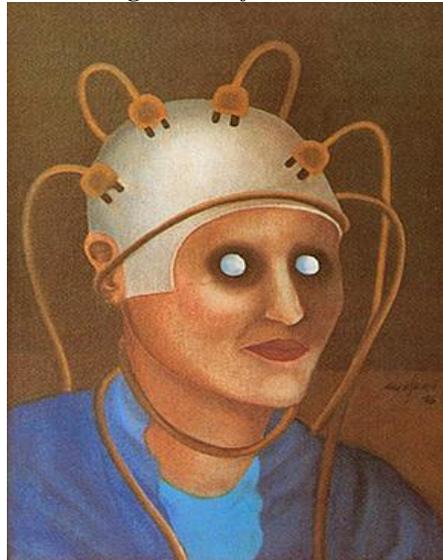
Fonte: Ana Maria Maiolino, 1976, Série *Fotopoemação*⁷

O terceiro nome desse estudo sobre ativismo de mulheres artistas nas ditaduras do cone sul é a produção de Maria Lúcia Magliani, que se utilizava do neoexpressionismo para questionar a situação política brasileira e, principalmente a condição dos corpos femininos e da própria expropriação da mulher na sociedade machista, tema que lhe foi caro até o fim de sua vida. Uma das poucas artistas negras que ganhou protagonismo na arte Brasileira, ela foi responsável por quebrar várias barreiras,

⁷ Disponível em: <https://raffaellacortese.com/exhibition/2019/anna-maria-maiolino-aqui-e-agora/>

gaúcha, nos anos 1960, lutou contra a censura nas artes com obras que de repercussão internacional como a tela abaixo:

Imagem 8: *Objeto de Cena*



Fonte: Maria Lídia Magliani, 1976, Fotografia Walter Fagundes/Itaú cultural⁸.

320

A denúncia contra a realidade repressiva que assola a sociedade latino-americana, especialmente a brasileira, pode ser compreendida na pintura em óleo sobre tela de *Objeto de cena*, que revela o processo de zumbilização produzida pela tortura, como é o caso dos choques elétricos ilustrados por Maria Lídia, uma reflexão que se põe diante de um capacete repleto de plugs e cabos que os interligam, como se fosse uma experiência científica, mas com requintes de crueldade, um dos cabos cerca o pescoço, remetendo ao enforcamento, outro cabo está sobre a testa, revelando um instrumento de tortura muito usado a coroa de cristo de cristo, em oposição à tranquilidade do semblante, que revela a normalização e naturalização dos instrumentos de tortura, já que se tornam um adorno, em que a tez plácida, criticamente, os efeitos nefastos sobre os torturados, já que os impõe um trauma contínuo, que os perseguirá por anos a fio.

Essa normalidade da violência será discutida por Maria Lídia em outro trabalho muito representativo de seu ativismo contra a censura na ditadura civil-militar brasileira, trata-se da série *Anotações para uma estória* (1976), que utiliza uma técnica que mistura colagem de jornais, com textos impactantes e alusivos ao período histórico, combatendo o apagamento do autoritarismo de estado, na tela a seguir *personagem*, vemos novamente a tortura com fios que se dispõe como uma forca, que se encontra na direção da boca, que se encontra vedada, mas que se pode ler os dizeres

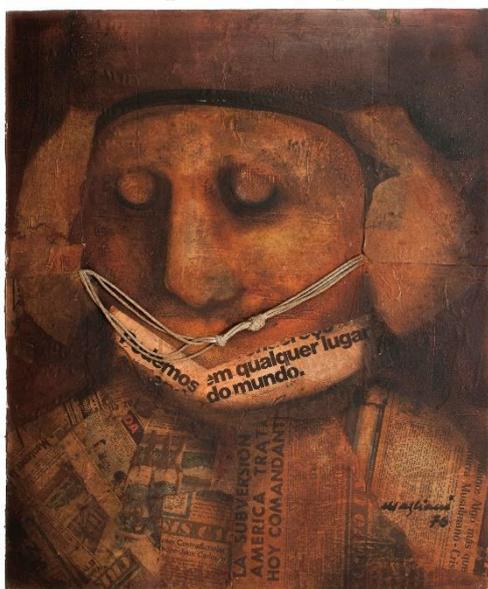
⁸ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58922/objeto-de-cena>

“podemos” “em qualquer lugar do mundo.”, no corpo desse personagem vários recortes de jornais em espanhol, como destaca Ana Laura Benachio (2015, p. 256):

A representação do corpo é constituída por recortes de jornais, com algumas manchetes legíveis, que versam sobre política e cultura, atentando para o detalhe que os textos são em língua espanhola. Destacam-se palavras como “guerra muçulmana”, “subversão [...] América [...] comandante” e a presença de uma tirinha da Mafalda, personagem de Quino (1932), conhecida por ser uma menina muito crítica, que levanta importantes debates sobre política, educação, condições sociais, entre outras.

Vejamos a seguir a tela *Personagem* e o efeito visual que ela nos aponta, temos o ativismo político que sem sombra de dúvida combate à ditadura.

Imagem 9: *Personagem*



Fonte: Maria Lúcia Magliani, 1976, IA UFRGS.⁹

Entretanto será com a série *Elas*, que Maria Lúcia Magliani produzirá maior incômodo na sociedade gaúcha, pois a crítica proposta ultrapassa os aspectos político ligados à ditadura e pauta outras formas de aprisionamento e autoritarismo, que estão no cotidianos das mulheres, que por conto da forte imposição cultural são compreendidas para serem adornadas e não para serem percebidas em suas múltiplas pluralidades de formas e corpos. Os modelos determinados, e impostos ao corpo feminino, em 1977 serão ressignificados, cheios de insinuações e malformações, se trata de uma série de desenhos, pinturas e xilogravuras que pudessem ressignificar o desejo e o prazer dos corpos femininos, que passam a ser evidenciados seminuas ou nuas, em que seios, púbis, coxas, pernas, ventre são de mulheres gordas e obesas, marcadas pelo uso de lingerie transparentes, insinuantes

⁹ Disponível em: <https://www.ufrgs.br/acervopbsa/acervo-do-instituto-de-artes-ufrgs/anotacoes-para-uma-estoria-personagem/>

com cintas liga, meias e saltos. Sem dúvida Magliani nos provoca a questionar os modelos instaurados pelas dançarinas de cancan ou pelas vedetes dos teatros de revista, com corpos provocantes e sedutoras. A artista, nos prova que o desejo e o prazer junto aos corpos femininos precisa quebrar os modelos e nos levar a experimentar a imperfeição como o princípio e não representação do insólito. Vejamos um dos desenho a seguir:

Imagem 10: Sem título. Série Ela



Fonte: Maria Lídia Magliani, 1979, Óleo sobre tela¹⁰

Maria Lídia Magliani, Ana Maria Maiolino e Cybèle Varela, de formas muito diferentes entre si, constituíram-se como grandes nomes do ativismo feminino nas artes brasileiras, esses nomes não foram os únicos, mas acreditamos que foram representativos para salientar neste estudo. A pesquisa que buscou visibilizar as artistas visuais durante as ditaduras do Cone Sul se completará com a apresentação de artistas de outros três países como serão os casos do Chile, Uruguai e Argentina, mostrando como a arte produzida por mulheres também se fez ativista seja com pautas relativas ao combate às ditaduras na América Latina, seja ao combate aos autoritarismos impostos historicamente às mulheres, pobres e LGBTQIAP+, entre outros, que por muito tempo foram impedidos de contar suas histórias e mostrar como pensam, seja no âmbito político, seja no âmbito social.

A seguir vamos enveredar pela obra de artistas de outros três países do Cone Sul, iniciaremos com a análise sobre a produção artística de Virginia Errázuriz, que com a série *Cancelados* ilustra a capa desta edição da Revista Margens, para a qual dedicamos a escrita deste texto. A escolha pela

¹⁰ Disponível em: <https://artishockrevista.com/2022/07/30/maria-lidia-magliani/>

imagem foi movida pela interessante reflexão que a artista chilena propõe em sua obra, um trabalho precioso que envolve a modulação de fotografias de militantes sequestrados e desaparecidos durante a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990), iniciado por um golpe militar que ataca o Palácio de La Moneda, sede do governo chileno, destituindo o presidente socialista Salvador Allende, que neste mesmo dia, teria cometido suicídio. Este ano, em 11 de setembro o golpe de estado completa 50 anos e será lembrado para que não se repita e que possamos refletir sobre os efeitos nefastos desse governos autoritários.

O modelo de golpe será aparentado nos vários países do Cone Sul. A ascensão de governos socialistas ou de esquerda produziram insatisfação entre os campos conservadores, os grupos econômicos e religiosos, pois, a própria guerra fria, determinava os padrões da política regional e internacional, o que produziu as perfeitas condições para que os Estados Unidos e as grandes corporações econômicas financiassem a constituição de diversas ditaduras na América Latina.

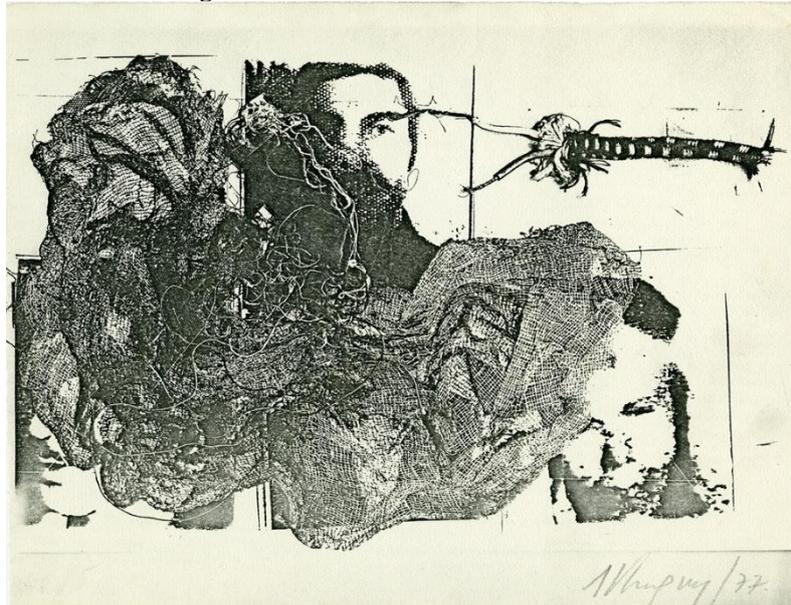
O trabalho de Virginia Errázuriz, propõe a denúncia dos processos de desaparecimento forçado, expressos nas imagens borradas em negro, que levam ao apagamento, envolvidas por uma tela ou tecido muito fino que ao mesmo tempo de esconde, tem certa transparência para nos mostrar, os rostos que ainda não foram cancelados, mas estão em processo de apagamento. A artista faz um jogo visual com o trabalho manual dos bordados ou da cesura, quando utiliza agulha e linha sobre a tela:

Imagem 11: *Sen título, de la serie cancelados*



Fonte: Virginia Errázuriz, 1977, Colección Leticia y Stanislas Poniatowski

O projeto estético do ensaio visual de Virginia nos revela uma complexa teia de significações pois um dos efeitos propostos no ensaio é a aniquilação produzida pela ditadura:

Imagem 12: *Sen título, de la serie Cancelados*

Fonte: Virginia Errázuriz, 1977, Colección Leticia y Stanislas Poniatowski.¹¹

Na parte superior esquerda da imagem, temos a ditadura metaforizado por uma verme, que seria na peça o responsável por esses cancelamentos, seriam eles alienígenas, vindos de outros planetas, certamente não são, mas agem como se fossem, como se estivessem caçando uma outra espécie. Estamos diante do pior dos predadores o ser humano, que durante séculos tem sido o maior destruidor de todos os tempo, seja contra seres de outras espécies, como tem acontecido com diversas espécies animais e vegetais completamente extintas por conta da implacável ganância econômica, seja contra seres da mesma espécie, que muitas vezes são cancelados, por conta de disputas territoriais, pela ignorante superioridade de raça, seja pela divergência política, seja pela diferença social. Todos esses cancelamentos são modelagens múltiplas de um mesmo germe o da intolerância e arrogância, que fazem com que grupos, governos, povos se unam para cancelar um ou mais seres, como atualmente ocorre em meio virtual com os cancelamentos na rede mundial de computadores. Sem dúvida este último com marcas muito menos danosas, mas que podem levar a morte ou ao suicídio do cancelado.

O trabalho de engajamento político nos revela muitas facetas e o trabalho a seguir une a delicadeza e a potência das imagens por si só. Refiro-me à produção de Diana Dowek, a primeira peça de 1972, está relacionada ao primeiro período de ditadura na Argentina, denominado de *revolución argentina*, que retirou do poder o presidente Arturo Umberto Illia, em um golpe de estado

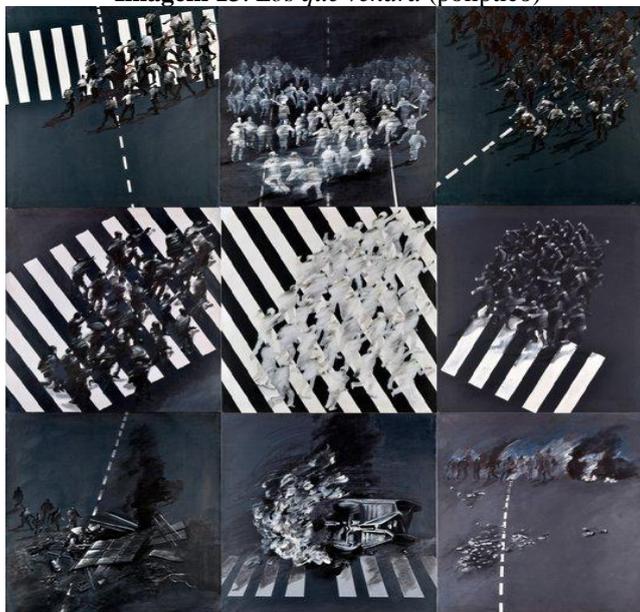
¹¹ Disponível em: <https://www.ceda.cl/desaparicion-forzada-y-grafica-experimental-en-los-cancelados-de-virginia-errazuriz-1977-1980/>

deflagrado em 28 de junho de 1966. Esta ditadura, mesmo sendo pouco debatida, produziu muitas fugas de cérebros e o nascimento de organizações guerrilheiras. Em *La pintura es un campo de batalla*, Alberto Giudici, considera que a obra de Diana Dowek,

esta atravesada por la historia y la mirada [...]. Ante todo como la saga visual de una artista que vivió y recreó jalones-jirones, más bien de la historia nacional. El punto de vista marca su inflexión con el tiempo vivido. Casi brechtiana, toda su producción respira un tiempo de ausencias, pero no solo porque gran parte de los lienzos aluda a los desaparecidos, sino porque lo que non se muestra, lo que no está, tiene una pulsación misteriosa cargada de silencios entrecortados, de reiterados desasosiegos. (Apud DOWEK, 2013, p. 39)

Diana Dowek nos apresenta na obra *Los que Vendrá*, sua reflexão sobre a ofensiva das organizações guerrilheiras na Argentina, as chamadas *puebladas*, organizadas contra o governo ditatorial entre 1959 e 1972, que tomaram as ruas e foram fortemente reprimidas pela ditadura, tanto nos governos de Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) e Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973). Desses movimentos se destacaram o Rosariazo e o Cordobazo. Causadores de muita instabilidade política no país. Diana Dowek recupera os conflitos do Cordobazo e representa-o à seguir:

Imagem 13: *Los que vendrá* (políptico)



Fonte: Diana Dowek, 1972, Colección Museo Nacional de Belas Artes

Em busca de se manter no poder, o governo ditatorial de Lanusse, acuados depois das *puebladas* tiveram que organizar eleições em 1973, para se legitimar, permitindo os peronistas pudesse disputar as eleições, depois do banimento de 1955, mas sem a participação de Juan Domingos Perón, que foi impedido de disputar o pleito. Mesmo sem Perón, o Partido Justicialista (PJ), que na

época se chamava Frente Judicialista de Liberación (FREJULI)¹², ganha a eleição, com Héctor José Cámpora, que se manteve no poder por apenas 49 dias, renunciando para a realização de novas eleições, desta vez, com Perón, que foi vitorioso com mais de 62% dos votos .

Este tempo conturbado, e marcado pelo nascimento de vários grupos revolucionários, que *Los que vendrá (políptico)*, de Diana Dowek se constitui. Inspirado no Cordobazo de 29 e 30 de maio de 1969 e o segundo Cordobazo, também conhecido como Viborazo de 15 de março de 1971, a artista produz uma obra muito contundente. Vejamos como Alberto Giudici analisa esta obra:

Un gran políptico: *Lo que vendrá* de 1972, compuesto por nueve paneles: grupos de manifestantes corriendo, un colectivo envuelto en llamas. Son los años que siguieron al Cordobazo. En esta obra ontológica todo está fijado y todo se mueve, como una secuencia fotográfica obturada a baja velocidad. Desde su mismo título, tiene algo profético este conjunto dominado por la ansiedad, por lo que es y por lo que será. (Apud DOWEK, 2013, p. 39)

Vemos que a obra de Dowek, joga com as imagens como se estivesse montando um jogo da velha, quando temos a oposição entre os militares e a população, peças brancas e negras sobrepostas, em campo de batalha em que não sabemos ao certo quem venceu. Temos a sensação de movimento observado por Alberto e acrescento que ela não poderia é desordenada, não se trata de uma sequência, mas de perspectivas múltiplas dos conflitos, em que ora temos o protagonismo das peças negras, ora o protagonismo das peças brancas levadas ao choque e à dispersão, como um jogo, que não teve vencedores, apenas conflito.

Imagem 14: Argentina '78



Fonte: Diana Dowek, 1978, Colección Museo Nacional de Belas Artes

¹² Ver SOUZA, 2013

A arte de Diana Dowek em *Argentina '78*:, possui o mesmo teor crítico encontrado na obra que analisamos anteriormente de 1966. Aqui encontramos um jogo simbólico representativo, pois os alambrados, o arame farpado cerando uma janela nos transporta para um tempo de exceção, em que a artista busca conflitar a copa do mundo de 1978 às ondas de desaparecimento, tortura e morte . Vejamo-la a seguir:

Dowek, novamente marca sua obra com elementos do tempo presente, pois recupera o acirramento do autoritarismo em meia a realização e a vitória da seleção argentina de futebol, da primeira copa do mundo que organizou, em meio a denúncias de favorecimento e de manipulação do governo para que a Copa do Mundo se tornasse a principal estratégia de publicidade prol regime e o escamoteamento dos atos terrorista da ditadura civil-militar (1976-1983), dirigida por uma junta governamental, que ficou conhecida como o *Proceso de Reorganización Nacional*.

Para finalizar esse estudo, analisamos a obra de Hilda López, artista Uruguaia, que ganhou protagonismo durante a ditadura civil-militar de seu país, inicialmente por construir uma composição marcada por grandes planos que representam espaços abertos, interiores obscuros adjuntos às cenas urbanas, que expressam o contraditório monumentalismo em tempos sombrios de ditadura, em séries como *Pueblos* (1981), *Campo* (1983), o *El problema principal es la pobreza* (1988), quando são discutidos, respectivamente, o vazio humano, as penúrias sociais do interior do seu país e uma sequência de testemunhos sobre a ditadura militar no Uruguai. Hilda em seu projeto estético se utiliza bastante o negro e outras cores escuras para contrastar com os espaços branco e luminosos para representar povos, artistas, ruas vazias ou abandonadas. Jorge Abbondanza, analisa a obra de Hilda López, salientando que ela

Reaparece más tarde, a fines de los años 70, para restablecer su presencia en el ambiente plástico y entregar una nueva vertiente de creación, dotada de espíritu documental, que inaugura con "Los retratos", serie de efigies de uruguayos prestigiosos que asume un significado emblemático, culminando con las maletas abandonadas de "Los adioses" en un momento de pavorosa emigración, y continuando con el vacío humano de "Los pueblos", las penalidades sociales de "El campo" y la estampa de la niñez callejera en "El problema principal es la extrema pobreza", con lo que redondeó una secuencia testimonial que a lo largo de una década dio cuenta de los golpes que sufrió el país, cuyo semblante ella ilustraba con ojo tan penetrante. (EL PAÍS, 15 de septiembre de 2009)

Vejamos a sequência de telas da série *El problema principal es la pobreza*, nelas vemos muito bem a importante denúncia realizada pela arte de Hilda López, que não se cala diante do autoritarismo e da perseguição realizada pela ditadura civil-militar.

Imagem 15: *El espacio representado*

Fonte: Hilda López, Museo de Bellas Artes, Uruguay, 2022¹³

Novamente opta por utilizar a atmosfera cinza, a sombra e a escuridão como forma de significar o seu tempo presente marcado pelo olhar penetrante do sofrimento do povo nas ruas.

328

A série de retratos de Hilda López, produzido em 1977, faz opção por construir espaço para a visibilização dos artistas de seu tempo que precisavam ser lembrados para que não se esqueçam o papel da arte e dos artistas para produzir reflexão e tirar o país do ostracismo e do silenciamento.

Imagem 16: Retrato de Eva Olivetti; Espíndola Gomes; Juan Campagory

Fonte: Hilda López, 1977, Museu Nacional de Arte Visuais

¹³ Disponível em: <https://blanes.montevideo.gub.uy/exposiciones/exposiciones-transitorias/el-espacio-representado-hilda-lopez>

Foram retratados Miguel Bresciano, Juan Campagory, Espíndola Gomes e Eva Oliveti. Os qual reproduzimos a seguir, fixando um estilo expressionista, que denuncia a perseguição de artista durante a ditadura civil-militar uruguaia (1973-1985), sua obra tem o compromisso em borrar as páginas expondo uma aura dos retratados para que os fixemos, em tempos obscuros que procuram apagar as imagens de seus artistas. Diferente do que encontramos no início da obra de Hilda López, que privilegia o expressionismo dos lugares e a ausência de pessoas.

O ativismo de López é reconhecível e deixa bastante evidente como a arte tem importante papel no combate ao autoritarismo dos estados ditatoriais que durante duas décadas assaltaram o século XX nos países do Cone Sul.

Este texto percorreu muito rapidamente quatro países que tiveram em comum durante os anos de 1964 a 1990 governos repressores que perseguiram, sequestraram e mataram diversos de seus cidadãos e grupos opositores aos regimes ditatoriais, suprimindo direitos e censurando artistas e suas artes. Se este é um dado na história desses países isso é fato. Entretanto, considero fundamental que encontremos o espaço das artistas plásticas que fizeram de sua arte o lugar de seu ativismo feminino que denunciou e combateu os silêncios produzidos nesses tempos sombrios.

Referências

BENACHIO, ANA LAURA. Maria Lúcia Magliani (1853–1929). In: GOMES, Paulo (Org.). **Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral (1910-2014)**. 1. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015.

CORRÊA, Larissa R.; SILVA, Marcelo Almeida de Carvalho; MARTINS, Richard (orgs.). **Repressão aos trabalhadores e responsabilidade empresarial nas ditaduras do Cone Sul**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), 2022. Disponível em: http://www.editora.puc-rio.br/media/Repressao_aos_trabalhadores%20-%20ebook_final.pdf

EL PAÍS, **Jorge Abbondanza sobre Hilda López**. Por: Jorge Abbondanza, 15 de septiembre de 2009. Disponible en: <https://blanes.montevideo.gub.uy/exposiciones/exposiciones-transitorias/el-espacio-representado-hilda-lopez/jorge-abbondanza-sobre>

FREITAS, Jimena de. **Obra de Hilda Lopes**. Uruguayeduca.org.uy. Disponible en: http://uruguayeduca.anep.edu.uy/sites/default/files/inline-files/obras_de_hilda_lopez_0.pdf

MNAV - Museo Nacional de Artes Visuales. **Hilda López**. MNAV [<http://mnav.gub.uy/cms.php>], Uruguay, SD. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php?a=631>

MULHERES PINTORAS. Disponível em: <https://www.muherespintoras.com/pintoras-uruguayas/>

SOUZA, Camila Fontes. “Cámpora ao governo Perón ao poder”: as expectativas de transformações sócio-políticas em cartazes da campanha eleitoral da FREJULI, de março de 1973. In. **ANAIS**

ANPUH: conhecimento histórico e diálogo social. Natal: 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364775059_ARQUIVO_ArtigoANPUH2013CAMPORAAOGOVERNOPERONAOPODER.pdf