



LAURA TUSCHINSKI PRATES

**A arte e a performance como forma de subverter a censura na ditadura chilena.**

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II.

Orientadora prof.<sup>a</sup> Dra. Alejandra Maria Rojas Covalski.

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em: 03/12/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof.<sup>a</sup> Dra. Alejandra Maria Rojas Covalski (UFFS)

Prof.<sup>a</sup> Dra. Rubi Iara Garcia Vieira (UFFS)

Me. Roselaine de Lima Cordeiro

# A arte e a performance como forma de subverter a censura na ditadura chilena.

Laura Tuschinski Prates

lauratuschinskii@gmail.com

**RESUMO:** Esse artigo pretende explorar os impactos da ditadura chilena e como esse período influenciou as linguagens artísticas da época, abordando principalmente as performances realizadas com objetivo de subverter as leis de censura desse período histórico para, dessa forma, inserir uma crítica social. Inicialmente, levantaremos dados acerca da violência na ditadura chilena (1973-1990), e como esta influenciou culturalmente o país, destacando principalmente os aspectos sociais, políticos e artísticos dessa influência. Este trabalho de pesquisa buscará, portanto, analisar a relação entre a ditadura e os movimentos artísticos chilenos que buscaram criticar profundamente a sociedade ditatorial, como as performances *Cueca<sup>1</sup> Sola* (1978), da agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) e *La conquista de América* (1989), do colectivo *Yeguas del Apocalipsis*, que criaram formas de expressão política e de combate às leis de censura instauradas nesse período histórico, com destaque à linguagem da performance. Ademais, o artigo explora de que modo essas performances se tornam um símbolo de resistência à opressão ditatorial, a partir da utilização de estratégias que se desviassem da censura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ditadura; Resistência; Censura; Performance.

## INTRODUÇÃO

Compreender a arte enquanto uma forma de expressão dos ideais, percepções e experiências humanas é fundamental para reconhecer seu papel na construção das identidades culturais, na comunicação e na reflexão sobre questões sociais e políticas. A arte, ao capturar e transformar a complexidade da experiência humana, permite que nos conectemos com o passado, compreendamos o presente e imaginemos futuros possíveis, operando como uma ponte entre o individual e o coletivo, o sensível e o intelectual.

Nesse sentido, esta pesquisa pretende investigar o tema da arte de resistência na ditadura chilena, em especial a arte de performance. Por performance entende-se uma linguagem artística que busca uma ruptura estética com o que está estabelecido em um tempo e espaço, buscando utilizar de múltiplas possibilidades para explorar objetos culturais, como um exercício de compreensão e modificação da realidade e, ao mesmo tempo, preservar a memória através de uma ação corporal, tendo em vista que as performances utilizam o corpo e o espaço como ferramentas de expressão de resistência, e transmitem, através da arte, experiências coletivas e pessoais de sofrimento e luta contra a opressão, ocupando um lugar de testemunho.

---

<sup>1</sup> Dança típica chilena.

Além disso, este trabalho investiga de que modo os conceitos de memória e performance se entrelaçam, para criar um discurso sócio-histórico de resistência a partir do corpo do performer. No contexto da ditadura, a arte foi utilizada como uma maneira de resistência política, enfrentando, muitas vezes de forma disruptiva, leis estabelecidas a fim de controlarem a população e seu livre-arbítrio.

As linguagens artísticas desse período, portanto, não podem ser separadas da conjuntura política operante, tendo em vista os atravessamentos sociais e históricos que fundamentam a própria estrutura dessas manifestações enquanto estratégias de enfrentamento das violências impostas. (Selistre, 2020, p 17).

Nesse ínterim, foram diversas as ferramentas que os artistas buscaram para driblar os agentes políticos em suas tentativas de repressão e censura, desde o uso de metáforas e figuras de linguagens em músicas e livros, até movimentos populares e clandestinos como o *Canto nuevo*, movimento iniciado nos anos 60 e que cresceu na ditadura como forma de resistência, assim como as *Arpilleras*<sup>2</sup>, que eram bordados feitos por mulheres dos desaparecidos como denúncia da violência militar.

Logo em seguida ao golpe militar houve uma reestruturação da arte chilena. Pinturas, músicas, literatura e outras produções tiveram de utilizar estratégias linguísticas e semióticas a fim de transformar os sentidos em suas obras de modo a dissimular suas mensagens subversivas e de potencial político contrário ao operante. Esse movimento foi compilado, entre outros, pela crítica de arte Nelly Richard (2000) no que ela chamou de *Escena Avanzada*.

A *Escena* foi altamente crítica e controversa ao regime militar, alterando a ordem, as convenções sociais e o próprio código de pensamento em questionamento. (Richard, 2000, p. 63). Para ela, esses artistas retorciam significados e questionavam as verdades absolutas estabelecidas pelas autoridades.

---

<sup>2</sup> “Arpillera é uma técnica têxtil antiga e popular criada por bordadeiras de Isla Negra, no litoral do Chile. Feitas com retalhos e sobras de tecidos bordados, as arpilleras eram fonte de sobrevivência e, com o tempo, se tornaram também meio de expressão. A exposição Arpilleras da resistência política chilena narra a história dessa arte a partir de 28 trabalhos originais realizados por mulheres, entre 1970 e 1990. Nas obras, elas registraram seu cotidiano, os valores de suas comunidades, e os problemas políticos e sociais enfrentados na época como, por exemplo, a ditadura.”

Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/exposicao/arpilleras/>. Acesso em 12 de Novembro de 2024.

Essa atitude crítica e provocadora possui extrema relevância em um contexto marcado pela repressão brutal, que foi a ditadura no Chile. Iniciada no dia 11 de setembro de 1973, a democracia chilena foi interrompida violentamente e o país sofreu, assim como outros países latino-americanos do Cone-sul, com a marca do autoritarismo, da tortura e da morte. Nesse contexto, o presidente eleito democraticamente em 1970, Salvador Allende, foi morto em consequência do golpe, e uma junta militar, composta pelos comandantes Augusto Pinochet, Gustavo Leigh, César Mendoza e José Toribio Merino, durante dezessete anos tomou o poder no país. A partir do golpe, uma série de abusos e violações dos direitos humanos tornou-se cotidiana no país: perseguições políticas, aprisionamentos, ameaças, desaparecimentos, torturas físicas e psicológicas. Silenciar através da ameaça e do medo foi a maneira de manter a ordem que garantiria a governabilidade. Assim, para manter essa ordem ditatorial e impedir atos de subversão, foram criados mecanismos de terror que mantinham a população sob controle, como o estado de sítio, o toque de recolher, as invasões às residências sem ordem judicial no meio da madrugada, entre outras. Portanto, com a retirada dos direitos fundamentais dos indivíduos e a suspensão das garantias constitucionais indefinidamente, se instaura a impunidade, que legitima os horrores que bem conhecemos, embora alguns governos pós-ditadura insistam em apagar.

Nessa circunstância de repressão, os atos de censura foram drásticos e atingiram não apenas a esfera institucional da educação, como escolas e universidades, mas também a arte em geral, pois viam nela ideias subversivas que poderiam desestabilizar a ordem. Desse modo, a arte era uma ameaça latente aos seus ideais de controle e autoritarismo, portanto, os militares buscavam instaurar na arte uma estética que satisfizesse e exaltasse seus ideais de moralidade e nacionalismo, instaurando um plano cultural de resgate histórico com a *Política Cultural del Gobierno de Chile* de 1975, redigida por Enrique Campos Menéndez. (Seliste, 2023, p. 161), cujo objetivo era estabelecer um mecanismo legítimo de controle sobre a atividade cultural do país. Os artistas progressistas, por outro lado, buscaram formas de subverter os mandados e códigos culturais estabelecidos, que driblassem a censura militar, como foi o caso da *Cueca Sola* e as performances do artista Pedro Lemebel, entre outras manifestações que reuniram-se em prol da liberdade de expressão.

Assim, este trabalho pretende investigar algumas dessas manifestações, em especial a *Cueca Sola* e *La conquista de América* (1989), e também os mecanismos que os artistas utilizaram para subverter as leis, de modo que não fossem compreendidas como atos que se enquadrassem nos parâmetros de censura. Além disso, a pesquisa irá basear-se também na

compreensão da arte enquanto *exercício da memória* e como estas acompanham sua subjetividade coletiva no período ditatorial.

Esta pesquisa encontra relevância a partir da necessidade de compreender a arte sob a ótica desta como um instrumento de resistência e memória durante a ditadura chilena. Estudar as performances artísticas desse período permite uma análise aprofundada dos métodos utilizados pelos artistas para desafiar a opressão e a censura estatal, mantendo viva a chama da resistência, da memória coletiva e da identidade cultural. Ademais, percebendo que a violência política não cessou com o fim da ditadura, inclusive hoje se apresenta remoldada com outra face, e considerando que as democracias, na América Latina e no mundo, estão fragilizadas e vulneráveis, esta pesquisa busca manter viva a memória da violência como um caminho que não queremos nunca mais percorrer.

Neste sentido, influenciados, principalmente, por uma luta anticomunista exportada dos Estados Unidos, e pelo contexto global de guerra fria, países como Brasil (1964), Chile (1973), Paraguai (1954), Argentina (1976) e Uruguai (1973), tiveram seus governos tomados por regimes autoritários e, assim, instauraram-se, no século XX, diversas ditaduras militares nos países citados.

A historiografia analisa que esse processo se expandiu e intensificou ao longo de quase vinte anos e identifica pelo menos três estágios distintos de colaboração entre as ditaduras, com participação brasileira. O primeiro estágio começa a partir de 1964, com o golpe militar brasileiro; o segundo, após o início da ditadura chilena em 1973, um estágio que passa a incluir troca de prisioneiros sem registro, sequestros e assassinatos; e, o terceiro estágio, a operação Condor, a partir de 1975. O Acervo Clamor e os Arquivos do Terror são importantes porque permitem analisar e perceber essas ações e o respectivo protagonismo brasileiro. (BARRETO e OLIVEIRA. 2019. p. 31)

Nesse cenário, os golpes militares foram orquestrados a partir de influências internacionais, como a dos Estados Unidos, que buscavam acabar com uma possível “ameaça” comunista nos países do território sul-americano, além de uma série de sabotagens internas, de cunho econômico e político, por apoiadores das ideias estrangeiras e opositores aos governos da época. Tais governos, à luz do *modus operandi* dos regimes autoritários, utilizaram mecanismos de tortura, coerções e perseguições para reforçar seu controle e domínio.

A modo breve de exemplificar tais articulações da violência, mencionamos: no Paraguai, o primeiro dos países a sofrer com a ditadura e também o de maior duração, de 35 anos, a violência deixou marcas, ainda hoje, latentes na vida e sociedade paraguaia. No Brasil, a ditadura submeteu, aproximadamente, duas mil pessoas a atos de tortura. A Comissão Especial Sobre Mortos e Desaparecidos Políticos da Secretaria Especial dos Direitos

Humanos da Presidência da República, SEDH-PR, indica, pelo menos, 50 mil pessoas detidas nos primeiros anos da ditadura. O Uruguai estima que, a cada 10 mil habitantes, 31 foram presos e submetidos a torturas (Quadrat, 2001). Já no Chile, segundo os dados da VALECH I (*Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*) estima que 27.255 foram vítimas de prisão política durante a ditadura.

No Chile, a ditadura tomou forma a partir da influência e boicote externos, mas também pela sabotagem interna dos políticos do campo ideológico de direita, que estavam insatisfeitos com a eleição de um político de esquerda para presidente, cujas medidas voltadas para a igualdade social, como a reforma agrária e aumento salarial, decretadas pelo governo, deixou a direita tradicional muito insatisfeita. Nesse contexto, o golpe estava em andamento e foi efetivado no dia de 11 de setembro de 1973, com uma Junta Militar no poder, e a frente desta, Pinochet assumiu e liderou o governo militar durante dezessete anos, instaurando uma das ditaduras mais violentas do continente.

Os meios de comunicação foram tomados a fim de espalhar a propaganda militar já no dia do golpe, com os barulhos de explosões e tiros sendo abafados na rádio pelo hino nacional chileno (Selistre, 2023, p. 44). A partir desse momento, a censura estava instalada, mas não atingiu só os meios de comunicação, e sim a sociedade como um todo, incluindo as instituições públicas e privadas, a cultura e a arte em geral. A manifestação dessa infâmia aparece, também, na arte literária, é o caso da obra *Tengo miedo torero* (2004), do escritor chileno Pedro Lemebel que, embora seja considerada uma obra de ficção, não deixa escapar o contexto histórico de repressão do qual surge: “De tanto escutar notícias no rádio sobre esse tema, havia conseguido sensibilizar-se, emocionar-se até as lágrimas, escutando os testemunhos dessas senhoras de quem tinham arrebatado o marido, um filho, ou algum familiar na noite espessa da ditadura”<sup>3</sup>. (Lemebel, 2004, p. 123, tradução nossa<sup>3</sup>).

Tais violências generalizadas causaram profundas cicatrizes nas sociedades, vítimas desses regimes que deixaram um legado de horror na história da América Latina e uma marca indelével em todos os cidadãos, mas em especial em uma geração de indivíduos que lutaram pela restauração da liberdade. Militantes e artistas de vanguarda, ergueram suas vozes contra as atrocidades presenciadas, tentando estabelecer códigos de comunicação que interrompam o fluxo dos códigos estabelecidos pelo autoritarismo militar. Desse modo, a arte da performance, em particular, oferece uma maneira de expressar resistência contra a censura.

---

<sup>3</sup> Do original: De tanto escuchar transmisiones sobre ese tema, había logrado sensibilizarse, emocionarse hasta vidriar sus ojos, escuchando los testimonios de esas señoras a quienes les habían arrebatado al marido, a un hijo, o algún familiar en la noche espesa de la dictadura

Foi dessa maneira que não só artistas, mas diversas manifestações populares, livres ou organizadas, como *Las Madres de la plaza de Mayo*, na Argentina, através da marcha incessante e sempre de forma circular ao redor da praça, com as fotografias de seus seres queridos coladas no peito, encontraram maneiras de buscar justiça em tempos de repressão e fazer ecoar suas vozes além do continente. É preciso observar que a caminhada se realizava em grupos e de forma contínua para burlar a repressão violenta da polícia, amparada pela lei antiterrorista que proibia qualquer tipo de reunião na rua e em espaços públicos.

Dessa forma, a performance, se qualifica enquanto exercício para a manutenção de uma memória coletiva e social nesse contexto, assim como uma expressão crítica e de denúncia da violência e repressão cometidas na época ditatorial. Surge então a já mencionada *Escena de Avanzada*, que reconfigura a linguagem artística, em uma tentativa de reverter o apagamento cultural no qual o país se encontrava e pôr em xeque toda a ordem implantada. É importante lembrar que a *Escena* foca-se no campo das artes formadas sob o regime militar, dentro de uma sociedade altamente repressiva. O movimento acredita e exalta a arte como força capaz de subverter a ordem estética estabelecida, ou seja, desestruturar uma arte inofensiva do ponto de vista sócio-histórico e propor novos códigos que permitam uma leitura menos atravessada pela ordem militar instituída. De certa forma, a *Escena* reconfigura ou rearticula o vínculo entre arte e a política, conectando o aspecto estético da arte às questões sociais, que revelam a violência e opressão. É dentro desse momento circunstancial que surge a obra performática de Pedro Lemebel, momento histórico de grande desamparo, de impotência ao ver o projeto social da Unidade Popular, desarticulado pelo golpe militar. Nas palavras de Nelly Richard, a *Escena*:

[...] surge em plena zona de catástrofe no momento em que o sentido naufraga, devido não apenas ao fracasso de um projeto histórico, mas à ruptura de todo o sistema de referências sociais e culturais que, até 1973 articulava - para o sujeito chileno - o controle dos seus códigos de realidade e pensamento” (Richard, 2001, p.3, tradução nossa<sup>4</sup>).

### **1. Performance e memória no Chile ditatorial:**

Quando se pensa em performance, o conceito mais difundido no imaginário coletivo é o de um momento artístico que ocorre em um espaço e tempo específicos e que utiliza do corpo do artista e dos envolvidos/participantes para sua realização. Entretanto, a definição de

---

<sup>4</sup> Do original: emerge en plena zona de catástrofe cuando ha naufragado el sentido, debido no solo al fracaso de un proyecto histórico, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, articulaba - para el sujeto chileno - el manejo de sus claves de realidad y pensamiento” (Richard, 2001, p. 3).

performance, é amplamente discutida por teóricos e artistas, portanto, para este trabalho, utilizaremos os Estudos da Performance<sup>5</sup>, com base nas pesquisadoras Beth Lopes e Stela Fischer (2014), que afirmam que performance ultrapassa o campo artístico para compreender as diversas manifestações presentes também no aspecto político, isso inclui linguagens como o teatro, cinema, e até mesmo manifestações em festas populares, protestos e manifestações públicas.

Em suas origens, nos anos 60, a performance surge como uma busca pela vanguarda e pela quebra dos paradigmas e padrões artísticos vigentes até então. A partir desse momento, os *performers* procuraram atingir o público de modo inédito, como, por exemplo, causar um choque no público através das performances, que muitas vezes, inclusive, feriam o corpo dos performers. Após algumas décadas, a performance adquire um novo sentido e estilo, incorporando, também, procedimentos artísticos tradicionais (Lopes 2009. p.6), como a retomada do teatro.

Assim, para compreender de que modo as performances que compõem o corpo deste trabalho contribuem para os objetivos citados, é necessário entender a performance enquanto ato político além de uma manifestação artística, desse modo, segundo Schechner e McNamara, (1982 *apud* Zeca Ligiéro, 2012)

Performance não é mais um termo fácil de definir: seu conceito e estrutura se expandiram por toda parte. Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais. (Schechner; McNamara, 1982, *apud* Ligiéro, 2012, p. 10).

A performance cria espaços de ruptura com as convenções sociais, políticas e artísticas, criando subversões e inovações na forma de se expressar. Neste sentido, como dissemos anteriormente, no cenário chileno ditatorial, observamos que as transgressões e inovações das linguagens artísticas se instalam fora do espaço da cultura dominante para integrar-se no espaço urbano e atingir o cidadão comum em seu espaço cotidiano. Dito isso, para discorrermos sobre a performance, partiremos dela a partir de uma perspectiva de

---

<sup>5</sup> Campo de estudos fundado por Richard Schechner, no início dos anos 80 do século passado, fruto do encontro com o antropólogo Victor Turner, aliando teatro e antropologia, onde eles vão usar o termo performance como um operador teórico para compreender situações de performatividade no teatro e no cotidiano. O Departamento de Performance Studies, da NYU, entende o termo performance como um conceito operativo para pensar a política nas práticas corporais, ampliando, desse modo, a noção do domínio artístico para o domínio da cultura. Os Estudos da Performance são um guarda-chuva que abriga, de modo interdisciplinar, as artes e outros campos de conhecimento. A relação com a 'arte da performance' como linguagem é associada e incluída no grande campo disciplinar, do mesmo modo que são o teatro, a dança, as artes visuais etc. (Fischer e Lopes, 2014. p. 42)

experiência humana, social e política. A arte, neste âmbito, não está relacionada com o entendimento de consumir e entreter, servindo ao propósito de recompensa no tempo livre, mas enquanto ação construída para questionar a realidade e o que nos cerca.

Outrossim, é importante reiterar o papel que a sociedade e o contexto social e histórico exercem também na arte. Essa relação nos leva a *performatividade*, termo que se refere especialmente à ideia de que certos atos, como discursos, performances artísticas, e gestos, têm o poder de "fazer algo" ou "tornar algo real" em vez de apenas descrevê-lo. O contexto social e histórico em que uma atividade artística é produzida é muitas vezes um fator fundamental em sua composição e não pode ser separado do resultado da obra, portanto, não ocupa um local periférico na produção artística pois imprime significados que somente podem ser compreendidos à luz das experiências coletivas vividas pela sociedade. Nesse sentido, Paul Zumthor, em sua obra *Performance, recepção, leitura* (2018), investiga os dialogismos de corpo, fala e recepção da "performance enquanto linguagem" e afirma:

As regras da performance- com efeito, regendo simultaneamente tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público- importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais expostas na obra na sequência das frases: destas elas ingerem o contexto real e determinam finalmente o alcance. (Zumthor, 2018, p.29)

Zumthor traz a ideia de que a efetividade de uma performance depende não somente do conteúdo em si, mas também das "regras" e contextos em que a performance é produzida. Esse pensamento se conecta diretamente com a ideia de performatividade, pois destaca que fatores como o tempo, o lugar, a intenção do locutor e a recepção do público são elementos que influenciam profundamente o significado e o alcance de uma obra performática.

A multiplicidade de definições para o termo performance não é em vão, seus estudos vêm sendo aprofundados desde o século XX e as teorias acerca do tema a definem quase imprecisamente de tão abrangente que o termo se torna. É como um termo guarda-chuva para as manifestações artísticas que atravessam os significados de sentidos comuns.

Diante disso, a performance é como uma busca pela significação, é onde o performista concretiza algo para a realidade. Nesse contexto, as performances estão ligadas a elementos marginais, relacionados à linguagem (gesto, entonação) ou situacionais (tempo, lugar e cenário) que transformam os sentidos semióticos (Zumthor, 2018) Para esta pesquisa, nos interessam principalmente os últimos elementos, a fim de analisar de que modo essas performances impactaram mudanças em seus tempos.

Ao relacionar memória e tempos históricos instáveis, social e politicamente, é necessário compreender que estamos nos debruçando sobre uma construção comunitária e identitária. Em tempos de repressão, como foi o caso da ditadura chilena, a memória coletiva ganha um papel crucial ao servir como amparo para uma ação de resistência. Assim, a memória histórica abrange o campo político, social e cultural do qual a coletividade faz parte, portanto, a memória de um grupo está ligada a um sentido de permanência ao longo do tempo, principalmente, em períodos de crise torna-se mais evidente a intenção de questionar a memória e a própria identidade. Sob esse viés, a pesquisa Elizabeth Jelin afirma:

Há um plano no qual a relação entre memória e identidade é quase banal, e, no entanto, importante como ponto de partida para a reflexão: o núcleo de qualquer identidade individual ou grupal está ligado a um sentido de permanência (de ser você mesmo, de "mismidad") ao longo do tempo e do espaço. Poder recordar e recordar algo do próprio passado é o que sustenta a identidade. (Gillis, 1994: 5 apud Jelin, 2012. p. 58 tradução nossa<sup>6</sup>)

A autora afirma que a noção de identidade, individual ou grupal, está intimamente relacionada com a memória, a partir das conexões estabelecidas no passado, através da ideia de permanência no tempo e do espaço, tendo em vista que estes geram uma sensação de permanência e continuidade nos indivíduos. Esta relação é constituída de subjetividade, já que se influenciam mutuamente na compreensão do que somos e o que pensamos, ou seja, são dependentes umas das outras para a criação de uma memória autoconsciente.

Ao irmos para o contexto da ditadura, compreendemos que este conceito de memória é influenciado pelas percepções e impactos que as violências e opressões deixam como marca na sociedade. A memória traumática pode, muitas vezes, reconstruir os fatos de forma alterada, de acordo com a maneira que eles foram percebidos e sentidos, na agonia da violência e da tortura. Nesse sentido, Elizabeth Jelin afirma que:

A memória e o esquecimento, a comemoração e a lembrança tornam-se cruciais quando estão ligados a acontecimentos traumáticos de caráter político e a situações

---

<sup>6</sup> Do original: Hay un plano en el que la relación entre memoria e identidad es casi banal, y sin embargo importante como punto de partida para la reflexión: el núcleo de cualquier identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de "mismidad") a lo largo del tiempo y del espacio. Poder recordar y recordar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad.

de repressão e aniquilação, ou quando se trata de profundas catástrofes sociais e situações de sofrimento coletivo. (Jelin, 2012. p. 45, tradução nossa<sup>7</sup>).

Assim, os impactos que as violências geram na memória de um povo reverberam, pois deixam marcas na sociedade. Lembrar e esquecer acontecimentos históricos é um movimento natural dos indivíduos e das sociedades, que pode acontecer permeado ou influenciado por diversas forças que alteram ou ressignificam esses fatos através do silenciamento e apagamento, como no caso da ditadura, que pretendia transmitir para a população um ideal de tranquilidade e de valores patrióticos. Mas, através da arte, de alguma forma, foi possível reconstruir parte dessa memória fraturada. Assim, a arte da performance atuou na reconstrução dessa memória fragmentada, produzindo uma denúncia e uma reflexão crítica sobre os acontecimentos que o regime ditatorial tentava silenciar com a ajuda da propaganda oficial do governo, como veremos mais adiante.

## **2. *Cueca Sola* e *La Conquista De América*: Manifestações enquanto performance da memória.**

A performance *Cueca Sola* é considerada hoje um dos símbolos de denúncia e resistência política durante o Chile ditatorial. Iniciada em 1978 pela *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD)*. O grupo, composto por familiares de cidadãos chilenos desaparecidos durante a ditadura, buscava justiça e informações sobre seus familiares e assim, por meio de diversas ações, clamaram por justiça e verdade.

Essa manifestação artística, chamada *Cueca Sola*, é proveniente da *cueca*, dança tradicional chilena que origina-se ainda no processo de independência do país, dançada não apenas em festas populares e datas comemorativas, mas também em cerimônias oficiais governamentais. No ano 1979, em plena ditadura, a *cueca* foi declarada como a dança nacional do Chile, através do decreto de nº 23, que também assegurava a responsabilidade do governo em promover ações de incentivo à essa expressão artística popular, como o ensino dela em escolas básicas e a organização de um concurso nacional de *cueca* (Biblioteca del Congreso Nacional del Chile). O decreto reflete o espírito da época, uma visão nacionalista e totalitária que expresa uma falsa unidade, que apaga o momento de forte tensão, assim como desconsidera a profunda ferida aberta no povo chileno: “Que a multiplicidade de sentimentos que nela se conjugam, refletem, apesar da variedade de danças, com maior propriedade do que qualquer outra, o ser nacional em uma expressão de autêntica unidade.” (Decreto 23, artigo

<sup>7</sup> Do original: La memoria y el olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan a acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación, o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo.

4º- Santiago, 18 de setembro de 1979, tradução nossa<sup>8</sup>). Portanto, observa-se que essas responsabilidades de divulgação e ensino da *cueca*, atribuídas ao governo, vinham com uma série de atributos que buscavam conferir um conceito de identidade e de nação envoltos pelos princípios da ditadura (Gallardo e Medella, 2019). Existem ainda outras variações da *cueca*, a exemplo da *cueca brava*, subgênero da *cueca* tradicional que está relacionada com temas sociais e do cotidiano cultural das cidades.

É, portanto, um símbolo nacionalista que, no período da ditadura, graças a uma ação performática, é transformada em uma dança sem par, solitária e triste, pois, em sua execução original e tradicional, é executada por um homem e uma mulher, mas, como expressa o nome, *Cueca Sola*, apenas a mulher dança, sem a presença do companheiro, o que transforma esta dança em uma denúncia referente aos desaparecidos. A *Cueca Sola* é apresentada pela primeira vez dentro do Teatro Caupolicán em 8 de março de 1978, em comemoração ao dia internacional da mulher (Hurtado, 2016 *apud* Vargas Araya, 2021).

Como dito anteriormente, a *cueca* encena a conquista de uma mulher por um homem. Na dança, o casal se ronda, se aproxima e se afasta sem nunca tocarem-se, mas mantendo um contínuo contato visual, em uma espécie de jogo de sedução. Mas, esse símbolo nacional, um verdadeiro patrimônio da nação chilena, se transforma em um ato de protesto pelas desapareções. “Com saias e sapatos pretos, uma blusa e lenço branco e no peito um cartaz do desaparecido, a *Cueca Sola* se converteu em um símbolo da luta contra o esquecimento.”<sup>9</sup> (Vargas Araya, 2021. p.5). Assim, de forma criativa, desestabilizando os valores pátrios, esta coreografia, performática e denunciadora, materializa as vozes silenciadas, a ausência e a desapareção ocorridas pela prática recorrente do terrorismo de Estado. A ausência do parceiro deu lugar a uma performance da realidade e da dor vivida por muitas mulheres/mães, mulheres/filhas, mulheres/esposas e familiares, denunciando as violências cometidas pelo Estado.

No contexto da ditadura, a *Cueca Sola* era realizada como forma de manifestação contra o regime militar um ano antes de ser declarada símbolo nacional. Ela surge a partir da organização de mulheres de detentos desaparecidos, articuladas pela Associação Nacional de Empregados Particulares junto com os Departamentos Femininos das diferentes Federações de Trabalhadores (Museu da Memória, 2018. *apud* Vargas Araya, 2021). Assim, a *Cueca Sola* originou-se a partir das ações do grupo AFDD (*Asociación de Familiares de Detenidos y*

---

<sup>8</sup> Do original: Que la multiplicidad de sentimientos que en ella se conjugan reflejan, no obstante, la variedad de danzas, con mayor propiedad que ninguna otra el ser nacional en una expresión de auténtica unidad.

<sup>9</sup> Do original: Con faldas y zapatos negros, una blusa y pañuelo blanco y en el pecho un cartel del detenido desaparecido, la *cueca sola* se convirtió en un símbolo de la lucha contra el olvido.

*Desaparecidos*), que se formou no ano de 1974 como forma de organização autônoma que buscava justiça e esclarecimento acerca dos familiares desaparecidos na ditadura.

Essa organização é criada em parceria com as igrejas e instituições cristãs que também lutavam pela justiça às vítimas de violência do Estado. (Vargas Araya, 2021.) A organização foi uma das vanguardistas com relação à coordenação de ações de protesto e denúncia ao regime militar. O ato onde a *Cueca Sola* foi realizada pela primeira vez em protesto também contou com a assistência da *Asociación Nacional de Empleadas Particulares junto con los Departamentos Femeninos de las distintas Federaciones de Trabajadores* que teria sido solicitado pela Igreja Católica de Santiago. A folclorista Gala Torres, que participou da organização e execução do primeiro ato, relata:

No início de 1978, Gala Torres, folclorista, falecida, irmã de Ruperto Torres Aravena, preso e desaparecido em outubro de 1973, me convidou para participar de um conjunto que seria criado no *Agrupación*. Como eu sabia guitarra desde os quinze anos e gostava de cantar, aceitei imediatamente. Ensaíamos com cerca de 25 colegas durante todo o verão de 1978 e estreamos com 'La Cueca Sola' da qual Gala é autora, diante de dez mil mulheres para o dia 8 de março, Dia Internacional da Mulher, no Teatro Caupolicán. (Caro, 2019, p. 268)

É a partir da mobilização desses diversos atores que a *Cueca Sola* se torna símbolo de resistência e é, até hoje, realizada em manifestações em prol dos direitos humanos. Segundo a escritora e pesquisadora Nelly Richard, o repertório simbólico chileno nos anos da ditadura e também no período de *transición*, ficaram marcados pela figura da memória em uma constante dualidade, recordação e esquecimento, ocultamento e revelação, assim os movimentos artísticos carregam a tensão dos direitos humanos postos em cheque, das perdas e das discontinuidades. Richard afirma que os movimentos desse período continham em si testemunhos. “E é, precisamente, a modalidade testemunhal um dos veículos privilegiados dessa reconstrução de vida por sua capacidade de modular novas formas de expressão e construção de locais das subjetividades em crise” (Richard, 2000. p. 28. Tradução nossa<sup>10</sup>). Assim, a performance da *Cueca Sola* passa a pertencer a este lugar de memória coletiva através da expressão da conjuntura vivida pelos performances e a denunciá-la.

---

<sup>10</sup> Do original: Y es, precisamente, la modalidad testimonial uno de los vehículos privilegiados de esa reconstrucción de vida por su capacidad de modular nuevas formas de expresión y construcción locales de las subjetividades en crisis



Imagem 1: Asociación de Familiares de Desaparecidos Detenidos, Cueca Sola, Arica, década de 1980.  
Fonte: [https://www.flickr.com/photos/jen\\_forward/3473214258/in/photolist-6hV8As/](https://www.flickr.com/photos/jen_forward/3473214258/in/photolist-6hV8As/) acesso em: 22 de outubro de 2024.

Nesse sentido, a *Cueca Sola*, simbolicamente, remete ao sentimento de impotência, insegurança e abandono sentida e vivenciada pelos familiares dos desaparecidos diante da falta de respostas dos órgãos oficiais no que diz respeito ao paradeiro e à segurança de seus entes queridos. Durante a performance, as mulheres dançaram com fotos dos familiares desaparecidos coladas no peito, onde aparecia a pergunta: onde *estão*? Interrogativa que ecoava não apenas nesse recinto, mas também em outros espaços artísticos e nos muros da cidade onde o graffiti e as palavras de ordem se faziam presentes. A *Cueca Sola* surge como uma das formas encontradas para subverter um símbolo pátrio e transformá-lo em algo mais profundo e punzante, o que gerou uma disputa, segundo Gallardo e Medalla (2019), pela reapropriação simbólica da nação. Sobre este assunto, os autores afirmam:

No marco desta batalha pelos símbolos que representam a comunidade nacional, a *Cueca Sola* se conecta com a reapropriação dos espaços públicos e com a disputa de micropoderes à ditadura, o que converte estes atos simbólicos em gestos de resistência dispostos desde a enunciação dos versos das cuecas e sua emblemática dança [...] constituindo-se como laço que atualiza um sentimento coletivo (Gallardo e Medalla, 2019, p. 195. Tradução nossa<sup>11</sup>)

---

<sup>11</sup> Do original: En el marco de esta batalla por los símbolos que representan a la comunidad nacional, la *Cueca Sola* se liga a la reapropiación de los espacios públicos y a la disputa de micropoderes a la dictadura, lo que convierte estos actos simbólicos en gestos de resistencia dispuestos ‘desde la enunciación de los versos de las cuecas y su expectante danza (...) (erigiéndose) como lazo que actualiza un sentimiento colectivo’ (Rojas 2009, p. 60).

Assim, a dança e a performance simbolizam um sentimento compartilhado, o que atribui a essa manifestação um valor de denúncia das ações da ditadura que atropelavam, sem cerimônia, os direitos humanos. O ato da escolha de um símbolo pátrio, a *cueca*, também não é em vão, pois se põe em questionamento a tradição e as convenções que sustentam os valores pátrios, expondo a realidade que não quer ser mostrada e que resguarda em suas entranhas os horrores da ditadura. Richard, neste sentido, aponta que:

Frente ao engano oficial de um passado distorcido pela fraude histórica, que foi a tomada de poder, e frente à nostalgia do outro passado sublimado -em seu reverso- pelo continuísmo do discurso ideológico. Foram várias as obras que procuraram deslegitimar as tradições do passado usando o subterfúgio de denunciar -parodiando o passado- que cada disciplina havia ritualizado como herança e patrimônio de linguagem e convenções (Richard, 2000, p. 25. Tradução nossa<sup>12</sup>)

Richard evidencia a estratégia dessas mulheres, ao empregar uma manifestação cultural extremamente enraizada na tradição chilena, e transformá-la, através da paródia e da ironia, em denúncia política, tornando evidente o caráter subversivo da arte neste período. Neste sentido, a *Cueca Sola* representa o luto, e de forma silenciosa destitui o caráter neutro e despolitizado que lhe foi atribuído pelo Departamento Cultural (Selistre, 2023, p. 172).

Neste mesmo âmbito da subversão simbólica como forma de protesto, está o dia da performance. Comemorado no dia 08 de maio, Dia Internacional da Mulher, essa data simboliza anos de luta feminista pela libertação do patriarcado. Ao realizar a performance nesse dia, especificamente, as mulheres, familiares dos desaparecidos, puderam realizar a manifestação de modo que a polícia não julgasse que seria um protesto contra a ditadura, mas sim uma comemoração em relação ao dia da mulher.

Ademais, a *Cueca Sola* possuiu alcance nacional, e no ano de sua execução ela percorreu o país inteiro, tornando-se até hoje um dos símbolos de resistência contra a ditadura. Atualmente a *Cueca Sola* representa um movimento artístico ativista, e que continua sendo executado por militantes como modo de não esquecimento e de luta contra a violência política.

Outra performance de grande impacto envolvendo a desestabilização de valores sacramentados pela história oficial, foi a ação do grupo *Las Yeguas del Apocalipsis*, intitulada *La conquista de América*, chamada popularmente também de *cueca marica* ou *cueca-cola* (Selistre, 2016, p. 172), que também foi realizada por corpos marginalizados, tanto pela

---

<sup>12</sup> Do original: Frente al engaño oficial de un pasado tergiversado por el fraude histórico toma de poder y frente a la nostalgia del otro pasado sublimado -en su reverso- por el continuísmo del discurso ideológico, fueron varias las obras que buscaron deslegitimar las tradiciones del pasado usando el subterfugio de denunciar -parodiándolo- que cada disciplina había ritualizado como herencia y patrimonio de lenguaje y convenciones.

orientação sexual, quanto pela condição social. Portanto, essa obra traz à tona questões da sexualidade e uma crítica à violência da colonização espanhola, que marcou o continente com o sangue dos povos originários.

É importante esclarecer, para uma melhor compreensão, que o termo *cola*, da expressão *cueca-cola*, falado no espanhol chileno, se refere, de modo desdenhoso, na linguagem coloquial, ao homossexual masculino. E no caso da performance *La conquista de América*, os dois homens que realizam a dança, Francisco Casas e Pedro Lemebel, são homossexuais. A troca de *sola* (sozinha) por *cola* foi exitosa em seu propósito, pois chama a atenção para a questão de gênero, muito silenciada na época da ditadura.

Do mesmo modo que a *Cueca Sola* vem de um movimento coletivo por justiça, a *La conquista de América* (1989), também surge de um coletivo de artistas, *Las Yeguas del Apocalipsis*, grupo formado por Pedro Lemebel e Francisco Casas Dias, em que realizaram diversas performances questionando os padrões políticos, sociais e de gênero da sociedade chilena. O coletivo iniciou suas performances no ano de 1987 e produziu até o ano de 1993, após esse período o coletivo se dissolveu, porém os artistas continuaram a produzir arte em conjunto ou separados até o final da década de 90.



Imagem 2 : Las Yeguas del Apocalipsis, La Conquista de América, performance, 1989. Fonte: <https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/> acesso em 23 de out. de 2024.

No dia 12 de outubro se comemora em todos os países hispânicos o Dia da Raça, fazendo uma alusão às vítimas da colonização espanhola. Assim, aproveitando essa data, no dia 12 de outubro de 1989, o coletivo *Yeguas del Apocalipsis*, formado pelos escritores e performers chilenos, Pedro Lemebel e Francisco Casas, realizaram uma ação performática, plena de simbolismos, na Comissão Chilena pelos Direitos Humanos, intitulada *La conquista de América*, na qual dançam uma *cueca*, descalços sobre o mapa da América Latina coberto

por cacos de vidro de garrafas de Coca-Cola. Com o dorso nu e vestindo calças pretas, os artistas, ao longo da dança, se feriram, propositalmente, os pés, ensanguentado o mapa durante a dança.

Essa performance apresenta uma analogia entre o significado da “conquista” da América hispânica, para além da história oficial, evidenciando a violência do sangue derramado nesse processo. Ao mesmo tempo, os cacos de vidro das garrafas de Coca-Cola, espalhados sobre o mapa da América Latina, desenhado no chão, representam a intervenção dos Estados Unidos nas democracias do continente e na política local, com o objetivo de instaurar ditaduras militares que, também, causaram torturas e mortes. As marcas da crítica à uma sociedade machista, patriarcal, moldada no rigor militar são evidentes, pois a *cueca marica* ou a *cueca cola*, produto do trocadilho, *sola* por *cola*, foi dançada por dois homens homossexuais. Ao mesmo tempo, como já dissemos, a crítica à neocolonização e à participação dos Estados Unidos na ruptura das democracias latino-americanas, ficou estampada nas marcas de sangue no mapa. Não se tratava apenas de uma denúncia das mortes ocorridas nas diferentes ditaduras da América do Sul, mas também de uma crítica à colonização cultural desses países pelos Estados Unidos, pois os pedaços de vidro eram de garrafas de Coca-Cola, símbolo do imperialismo e do capitalismo.

Enquanto as mulheres criaram, em 1978, a *Cueca Sola* como forma de resistência, Lemebel e Casas criaram a *Cueca Marica*, ou a *Cueca-Cola*, [...] A terminologia *Cueca-Cola* aplicada à ação de Las Yeguas del Apocalipsis ainda é pertinente pois faz menção à presença das garrafas de Coca-Cola quebradas presentes no chão enquanto os artistas dançavam. (Selistre, 2016, p.173)

A partir dessas questões, entende-se que esta performance, utilizando também a dança *cueca* como objeto de subversão, buscou explorar aspectos políticos diferentes dos da *Cueca Sola*. Como se trata de dois homens homossexuais, as terminologias adotadas à esta performance são pertinentes tendo em vista que tanto *marica* como *cola* são termos designados a homens gays, como forma de ofensa ou marginalização, mas os performers, Lemebel e Casas, satirizam o termo causando riso, e assim, ressignificando o termo. É preciso observar que o sangue derramado ao dançar sobre o mapa pode trazer diversas interpretações, desde a crítica ao financiamento dos golpes militares por parte dos Estados Unidos e seu poder imperialista, até a representação da violência e opressão que a comunidade LGBT sofreu, tanto pela ditadura, quanto pela sociedade conservadora. Outro aspecto apontado por

Carvajal (2012, p. 62 *apud* Selistre, 2016, p. 173) é que o sangue refere-se ao vírus HIV, que se transmite também através do sangue.

Ademais, outra crítica que a performance levanta é contra a sociedade heteronormativa chilena, ao trazer dois homens homossexuais para executar uma dança tão tradicional e machista. Os artistas levantam questões como a subversão do cortejo do homem para a figura da mulher e inverte os papéis de gênero ao trazer dois homens em evidência em uma representação tão carregada anteriormente pela tradição heteronormativa.

Segundo Richard (2000, p. 59), a perseguição e a censura dos primeiros anos do regime levaram vozes silenciadas a insurgirem e buscarem na arte e na literatura modos de representação. E, conforme o poder militar foi se assentando e surgindo fissuras, os artistas criaram maior mobilidade para explorar espaços de visibilidade pública. É possível notar esse reposicionamento na obra das *Yeguas del Apocalipsis*, que foi executada quase no fim da ditadura, em comparação com a *Cueca Sola*, que foi realizada nos anos iniciais da repressão.

Em síntese, após alguns anos de ditadura o governo buscou dar abertura a algumas produções vanguardistas a fim de mascarar seu autoritarismo (Selistre, 2020, p.177). Entretanto, os órgãos governamentais tentavam negociar com os artistas a fim de alterar suas obras e encobrir seus significados. A respeito da performance *La Conquista de America*, notou-se, uma maior exploração dos limites estabelecidos pela censura e pela repressão em suas linguagens. Os artistas levantaram diversos pontos de tensão sociais e políticos ao realizarem esta obra performática, e colocaram em questão convenções e ideias presentes até mesmo entre a esquerda militante.

É importante salientar que ambas as performances, para além de seu valor artístico, hoje representam a luta de dois grupos minoritários por fazer com que suas dores e vozes fossem ouvidas em meio à tanta violência praticada na ditadura. Esse trabalho de transformar as experiências individuais e coletivas em formas de expressão contribuiu para a documentação e preservação dos fatos e vivências, o que corrobora na construção de uma narrativa histórica de resistência. Segundo Nelly Richard “A experiência da pós-ditadura liga a memória individual e coletiva às figuras da ausência, da perda, da supressão, do desaparecimento” (Richard, 2001, p. 36). Nesse sentido, os espectadores podem compor os sentidos das obras e construir um espaço de resistência através da memória.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O período ditatorial chileno suscitou, no campo das artes, grandes mudanças culturais e na forma em que os artistas buscavam se expressar no antes e pós golpe. Em resposta à grande repressão vinda dos setores militares, os artistas tiveram de buscar formas de se expressar sem que a junta militar considerasse suas obras formas de revolta contra o regime. Nesse sentido, diversos campos artísticos se tornaram aliados à luta contra ditadura e um modo da oposição na luta contra as violações dos direitos humanos deste período.

Um dos principais motivadores desta pesquisa foi a compreensão da arte como um meio para a conservação da memória, principalmente no contexto da ditadura. Em contextos de grandes violências infligidas na população, a memória se torna uma forma de lutar contra o apagamento dos fatos e dos horrores cometidos. Esse processo, nesse sentido, reforça que a memória não é apenas a recordação de algo, mas também uma construção ativa e que permite que a sociedade compartilhe experiências coletivas.

A partir disso, escolhemos duas performances de grande potencial político e que reverberaram e ecoaram para além do significado imediato da performance, mas também promoveram uma reflexão sobre temas centrais da ditadura, como a violência e o sofrimento de uma grande parte da população. Ambas as performances contém em sua narrativa uma crítica à violência do Estado sobre os cidadãos, desafiando padrões de pensamento centrados no patriarcalismo. Ademais, enquanto uma é contada do ponto de vista de quem ficou para trás, e da dor que carregam estas mulheres ao não saberem o destino de seus familiares, a outra denuncia o sangue derramado para a construção dos estados ditatoriais, a violência com os corpos LGBT e a influência imperialista que Estados estrangeiros possuem no território latino-americano.

Desse modo, este trabalho buscou investigar como expressões artísticas, em meio à violência e repressão da ditadura, puderam atuar, não somente como uma forma de expressão, mas também, como denúncia aos crimes cometidos. Além disso, exploramos como essas performances emergiram em contextos de extrema opressão à liberdade de expressão, e portanto, precisaram integrar modos de incorporar ações corporais, gestos e elementos simbólicos de modo a desviar do controle direto da censura. Essas ações reforçam o poder da arte enquanto potência subversiva e desafiadora, amplificando vozes marginalizadas e silenciadas e preservando seus testemunhos.

## REFERÊNCIAS

BARRETO, Anna Flavia Arruda Lanna; DE OLIVEIRA, Natália Silva Teixeira Rodrigues. Histórias de violações dos direitos humanos na Era Pinochet: sequestros, desaparecimentos forçados e autoritarismo. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 45, n. 1, p. 29-42, 2019.

CHILE. Decreto Ley nº 2.306, de 19 de setembro de 1978. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 1978. Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=224886> . Acesso em: 28 ago. 2024.

CARO, Victoria Díaz. Formas de resistencia cultural en la Agrupación de Familiares de Detenidos-desaparecidos. **Taller de Letras**, n. 64, p. 263-272, 2019.

GALLARDO, Milena; MEDALLA, Tania. Para una política de la insistencia: trayectorias y desplazamientos de la Cueca Sola en Chile (1978-2019). **Índex, revista de arte contemporáneo**, n. 8, p. 192-200, 2019.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. 2ª ed. Lima, IEP, 2012. (Estudios sobre Memoria y Violencia, 1).

\_\_\_\_\_, KAUFMAN, Susana G. **Subjetividad y figuras de la memoria**. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2006.

Fischer, S., & Lopes, B. (2014). **CIDADE, CORPO E PERFORMANCE NAS AMÉRICAS: subjetividades como zonas de confronto**. *Sala Preta*, 14(1), 39-53. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i1p39-53>. Acesso em 05 de junho de 2024.

LEMEBEL, Pedro. **Tengo miedo torero**. Buenos Aires: Seix Barral-Planeta, 2002. 2004.

LIGIÉRO, Zeca. **PERFORMANCE E ANTROPOLOGIA DE RICHARD SCHECHNER**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LOPES, Beth. A performance da memória. **Sala Preta**, v. 9, p. 135-145, 2009.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. **Arpilleras da resistência política chilena.** Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/exposicao/arpilleras/>. Acesso em: 12 nov. 2024.

QUADRAT, Samantha Viz. As faces da repressão nos países da América Latina. **Dimensões**, n. 13, 2001.

RICHARD, Nelly. **La insubordinación de los Signos**: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis. Editorial cuarto propio: Providencia, Santiago. 2000.

\_\_\_\_\_. **Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición.** Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001.

SELISTRE, Jacks Ricardo. **Arte e resistência na ditadura militar chilena: a produção de Carlos Leppe e Las Yeguas del Apocalipsis.** 2023. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/266171>. Acesso em 23 de maio de 2024.

VARGAS ARAYA, Paloma. **La cueca sola**: Manifestación y lugar de memoria en las agrupaciones de familiares de DD. DD. y# NiUnaMenos. **Sophia Austral**, v. 27, 2021

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Ubu Editora 2018.

**RESUMEN:** Este artículo pretende explorar los impactos de la dictadura chilena y cómo ese período influyó en los lenguajes artísticos de la época, abordando principalmente las actuaciones realizadas con el objetivo de subvertir las leyes de censura de ese período histórico para, de esta manera, insertar una crítica social. Inicialmente, vamos a recoger datos sobre la violencia en la dictadura chilena (1973-1990), y cómo esta influyó culturalmente el país, destacando y cómo esta influyó culturalmente o país, destacando principalmente los aspectos sociales, políticos y artísticos de esa influencia. Este trabajo de investigación buscará, por lo tanto, analizar la relación entre la dictadura y los movimientos artísticos chilenos que buscaron criticar profundamente a la sociedad dictatorial, como las performances Cueca Sola (1978), del grupo Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) de la Conquista de América del colectivo Yeguas del Apocalipsis, que crearon formas de expresión política y de lucha contra las leyes de censura instauradas en ese período histórico, destacando el lenguaje de la performance, que es una expresión artística que utiliza el cuerpo de los involucrados y el escenario/ entorno para realizar una intervención o instalación en vivo, la performance busca causar impacto o un cambio en el espectador y participante.

**PALABRAS CLAVE:** Dictadura; Resistencia; Censura; Rendimiento