



# Poner el cuerpo: conectando Argentina e Chile através de intervenções coletivas e feministas no espaço público

Débora Machado Visini

## Como citar:

VISINI, D. M. Poner el cuerpo: conectando Argentina e Chile através de intervenções coletivas e feministas no espaço público. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 463–491, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8671362. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671362>.

**Imagem** [modificada]: Eduardo Gil. Marcha para resistência das Madres em Buenos Aires, 1982, fotografia. Fonte: Catálogo Uprisings, Editions Gallimard, 2016.

# Poner el cuerpo: conectando Argentina e Chile através de intervenções coletivas e feministas no espaço público

Poner el cuerpo: Connecting Argentina and Chile through collective and feminist interventions in the public space

Débora Machado Visini\*

## RESUMO

O presente artigo investiga intervenções artísticas que ocorrem no espaço público propostas por coletivos de mulheres e dissidências de sexo e gênero na Argentina e no Chile. A partir das intervenções refletiremos sobre o modo como o feminismo atravessa a prática de alguns grupos que estão no contexto de países “não centrais”, e permitem a apreensão de um importante fenômeno, que hoje é caracterizado como “Primavera Feminista” ou “Internacional Feminista” (Gago; Malo, 2020), relacionado à ações da *Marea Verde*. Objetivando compreender o momento de germinação dessa forma de produção, que é responsável por expandir o campo da arte e do feminismo na contemporaneidade, partiremos das ações coletivas promovidas pelas *Madres de Plaza de Mayo* e pelas *Mujeres por la vida*, respectivamente da Argentina e do Chile. Conclui-se, por meio de metodologia de análise qualitativa pautada na crítica feminista da cultura, que as experiências dos coletivos que atuaram em defesa das liberdades civis no contexto das ditaduras militares, serão determinantes na construção de um movimento atual, observado através do exemplo dos coletivos *Lastesis e Ni Una Menos*, que continuam a propor produções que abarcam elementos do campo político e da subjetividade.

## PALAVRAS-CHAVE

América Latina. Arte Política. Espaço Público. Feminismo. Intervenções.

## ABSTRACT

This paper investigates artistic interventions that take place in the public space proposed by women's collectives and gender and sexual dissidences in Argentina and Chile. Based on the interventions, we will reflect on the way in which feminism crosses the practice of some groups that are in the context of “non-central” countries, and

allow the apprehension of an important phenomenon, which today is characterized as “Feminist Spring” or “Feminist International” (Gago; Malo, 2020), related to the actions of *Marea Verde*. Aiming to understand the moment of germination of this form of production, which is responsible for expanding the field of art and feminism in contemporaneity, we will start from the collective actions promoted by *Madres de Plaza de Mayo* and *Mujeres por la vida*, respectively from Argentina and Chile. It is concluded, through a qualitative analysis methodology based on the feminist critique of culture, that the experiences of the collectives that acted in defense of civil rights in the context of military dictatorships, will be decisive in the construction of a current movement, observed through the example of the collectives *Lastesis* and *Ni Una Menos*, which continue to propose productions that encompass elements of the political field and subjectivity.

#### KEYWORDS

Latin America. Political Art. Public Space. Feminism. Interventions.

Em outubro de 2019, o Chile viu acontecer uma explosão social acarretada por uma série de medidas propostas pelo então presidente Sebastián Piñera, que envolviam a reforma previdenciária e o aumento das passagens do transporte público, e que fez eclodir uma crise política marcada por ondas de protestos seguidas por repressões violentas.

À medida que os movimentos sociais entravam no espaço público, uma importante arena de disputa, outras pautas passavam a integrar a agenda dos protestos, como por exemplo, a melhoria da saúde e da educação. No entanto, a repressão estatal, por meio da força policial e militar, resultou em manifestantes mortos e gravemente feridos<sup>1</sup>.

Dentro deste contexto surge uma intervenção produzida pelo coletivo de mulheres de Valparaíso conhecido como *Lastesis*<sup>2</sup>, pautada em uma performance que irá ser internacionalmente replicada. Nasce *Um violador em seu caminho*, envolvendo elementos importantes como grupos de mulheres vendadas no espaço público, dançando e entoando a letra de uma canção

que, de maneira literal, faz uma crítica ao Estado, acusando-o de estupro e apontando para uma série de violências institucionais, suscitadas pela então repressão policial contra os manifestantes dos protestos chilenos de 2019, mas que serão reelaboradas a partir da comparação à violência estatal sistêmica contra as mulheres, como é possível ver na transcrição da canção:

El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer, y nuestro castigo es la violencia que ya ves. Es femicidio. Impunidad para mi asesino. Es la desaparición. Es la violación. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía. Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía. El violador eras tú. El violador eres tú. Son los pacos, los jueces, el Estado, el Presidente. El Estado opresor es un macho violador. El Estado opresor es un macho violador. El violador eras tú. El violador eres tú. (Colectivo Lastesis, 2019).

Tal performance, *Un violador en tu camino*, ultrapassou fronteiras e foi parar em lugares bem diversos de seu contexto original, como por exemplo, na Turquia, desde as ruas até o parlamento, onde deputadas entoaram a letra da canção produzida pelas chilenas, em protesto à prisão de manifestantes que, anteriormente, reproduziram a mesma performance nas ruas de Istambul, o que gerou uma violenta reação policial<sup>3</sup>.

Na esteira dessas movimentações e dentro de conjuntura semelhante, observada pela ascensão de presidentes dentro do espectro político da direita, como é o caso do chileno Sebastián Piñera (2018-2022) e do argentino Alberto Fernández, no cargo desde 2019, o mundo assistiu com atenção uma outra manifestação intensa inundar as ruas argentinas portando lenços verdes em favor da legalização do aborto, uma escolha atribuída ao coletivo *Ni Una Menos*.

Mesmo que esse não tenha sido o único momento em que uma multidão de mulheres tenha ocupado as vias públicas, ele acabou se configurando como um marco por fazer referência a um acumulado de práticas que foram pavimentadas por um longo processo de organizações de mulheres e dissidências de sexo e gênero na América Latina em torno de pautas como os

direitos civis, a violência e o feminicídio, a liberdade sexual e, como é o caso observado, os direitos reprodutivos, como a legalização do aborto<sup>4</sup>.

No dia 30 de dezembro de 2020, com 38 votos a favor, 29 contra e uma abstenção, o senado argentino aprovou a lei que garante que o aborto seja realizado de maneira legal, segura e gratuita para mulheres até a 14<sup>a</sup> semana de gestação<sup>5</sup>.

A mídia internacional noticiou a conquista apontando para a intensa capacidade de mobilização do movimento nas ruas, o que suscitou um debate público que iria se espalhar de maneira transnacional, abrindo horizontes e aspirações para movimentos de mulheres que seguem e seguem acontecendo na América Latina, como é o recente caso da Colômbia, que passou a descriminalizar o aborto entre fevereiro e março de 2022<sup>6</sup>.

As semelhanças entre a performance chilena e a escolha consciente da utilização de lenços verdes pelas argentinas, ambas compreendidas como intervenções artísticas e culturais e empreendidas por uma multidão de mulheres e dissidências, se dão, sobretudo, pela sua realização coletiva no espaço público latino-americano e pela maneira como mobilizam a crítica feminista da cultura e o legado de produções coletivas propostas por mulheres que vêm sendo produzidas de maneira situada.

A potência disruptiva de tais intervenções pode ser compreendida quando são observados alguns movimentos históricos que se desenrolaram, mas que seguem acontecendo na América Latina, e que guardam uma profunda relação com os processos de colonização – incluindo aí o binômio colonialismo e colonialidade – de autoritarismo – como o que foi expresso pelas ditaduras militares<sup>7</sup> – e, em contrapartida, por processos de luta por emancipação e liberdade, como as que se deram nesses marcos da história latino-americana, anteriormente citados, mas também como as que seguem acontecendo, como os protestos que levam mulheres e dissidências às ruas de diversos países da região e que atualmente é conhecido como *Marea Verde*.

É possível ler a *Marea Verde* como parte de uma Primavera Feminista ou uma Nova Internacional Feminista conforme propõem Verónica Gago e

Marta Malo, abrindo um debate sobre a forma como as mulheres e as diversas dissidências de sexo e gênero têm se posicionado no espaço público como sujeitas de direito, por meio de marchas, greves, manifestações, propostas artísticas, desarticulando a, até então, única forma de subjetivação possível pela vitimização, e reatualizando as formas de subjetivação pelas pedagogias feministas que vão no sentido de práticas de insubordinação que se tornam referências para outras mulheres que irão replicá-las em diversos contextos geopolíticos (Gago; Malo, 2020).

Ademais, a *Marea Verde* também pode ser entendida pelo engajamento que herdou de uma origem matrilinear, e que está relacionada ao processo de construção coletiva e criativa de tomada do espaço público, através do uso do corpo e de ocupação das ruas, como será abordado a partir de ações ocorridas no contexto de ditaduras militares na década de 1970 e 1980 e que sugerem a existência de uma genealogia propriamente latino-americana de resistência feminista, encabeçada por mulheres e dissidências de sexo e gênero, no espaço público.

Objetivando compreender tais manifestações através daquilo que é semelhante à ambas – sua realização coletiva no espaço público latino-americano e a utilização de referências anteriores que se deram no mesmo território – lançaremos mão de uma análise qualitativa pautada na observação da prática artística contemporânea de mulheres em coletivos, de maneira comparativa, elencando exemplos na Argentina e no Chile, tendo como horizonte uma reflexão pós-estruturalista da temática, privilegiando a subjetividade e a ética de tais práticas, à maneira como propõe Luana Saturnino Tvardovskas, pois “a arte se compõe, assim, como um dos lugares do social em que são geradas múltiplas resistências e onde se tensiona complexamente os enunciados normativos” (Tvardovskas, 2015: 27).

No território que hoje é compreendido como América Latina, a resistência que tensiona a norma é uma velha conhecida e tem uma história que começa com a perda dos direitos de povos originários de Abya Yala<sup>8</sup>, a partir da dominação colonial. Contemporaneamente, parte

considerável dessas insurgências são formuladas a partir da ação de coletivos, especialmente aqueles relacionados ao ativismo de mulheres latino-americanas que envolvem teoria e práxis, e são basilares para os câmbios sociais. Esses movimentos são diversos e vão desde a organização das mulheres do Exército Zapatista de Libertação Nacional, em Chiapas, no México, até aqueles que abarcam propostas de ações artísticas e culturais como é o caso do coletivo boliviano *Mujeres Creando* (Federici, 2020).

Este panorama contemporâneo ladeia ações como a Maré Verde e a performance de *Lastesis*, pois partem do pressuposto da organização embasada em ações nas ruas e que podem trazer de maneira muito imbricada a arte e o ativismo, através de propostas que colocam o corpo e o coletivo como elementos-chave na ocupação do espaço público, que pode levar à possibilidade de formação de uma subjetividade libertária, conceito proposto por Margareth Rago (2015).

As subjetividades libertárias são entendidas como aquelas que projetam um mundo em que as relações sociais sejam prazerosas, lúdicas, expressões de desejos e afetos livres, e, principalmente, que não visem a produção de corpos e compreensões de si que sejam dóceis e obedientes, como impostos pelo colonialismo e pela colonialidade historicamente construídos com base no assujeitamento<sup>9</sup>.

Nesse sentido, observando as possibilidades da produção de subjetividades libertárias, das formas de resistência que geram o tensionamento de normas e narrativas, posicionam-se em perspectiva algumas questões atuais da produção artística, ativista e política da América Latina, especialmente realizadas em coletivos por mulheres e dissidências de sexo e gênero, e especialmente aquelas que problematizam questões relacionadas as mais diversas formas de violência, como o acesso ao espaço público ou a heterossexualidade compulsória e a busca pela liberdade e pelos direitos civis.

Portanto, a reflexão que seguirá adiante detém-se nas intervenções artísticas e culturais que ocorrem nas ruas e são propostas por coletivos

latino-americanos com enfoque na produção na região do Cone Sul, mirando a Argentina, com a atuação das Mães da Praça de Maio, e o Chile, com as *Mujeres por la vida*.

Este ponto de partida se faz a partir do levantamento de trabalhos produzidos dentro do contexto autoritário das ditaduras militares, em meados de 1970, e que deixaram uma espécie de legado, influenciando as produções mais recentes como *Um violador em seu caminho* e a *Marea Verde* que seguem em constante agitação encabeçando projetos que propõem novas visualidades, narrativas, subjetividades e visões de mundo gestadas no âmbito de ações coletivas e artísticas, movimentos sociais, organizações e associações comunitárias, de maneira muito diversa e heterogênea.

Então, dentro do arco temporal contemporâneo utilizado, nota-se dois momentos: um marcado pelas ações da década de 1970 e outro pelas ações que se desenvolvem a partir de 2000. As propostas trazidas pelo trabalho coletivo, em ambos contextos, envolvem acontecimentos como grafitti, frases e assinaturas escritas em muros e monumentos, colagem de cartazes, performances, manifestações diversas, e que, na maioria das vezes, são efêmeras, e serão compreendidas pelo prisma das intervenções coletivas artísticas e culturais, um conceito das artes visuais que ajuda a balizar as produções contemporâneas que acontecem no espaço público. No entanto, por serem realizadas por grupos de mulheres e dissidências, pretendemos trazer para o debate a possibilidade de ler essas intervenções como intervenções feministas.

As intervenções artísticas e culturais e as intervenções feministas são elementos distintos, mas este estudo seguirá na intersecção entre as duas formas de ação para refletir sobre as produções coletivas. As intervenções artísticas e culturais podem ser definidas como um grupo heterogêneo de manifestações realizadas nos espaços públicos em diálogo com as cidadãs e cidadãos e a cidade. Para Brígida Campbell, que desenvolve suas reflexões a partir de discussões que foram levantadas por teóricas como Vera Pallamin (2000) e Paola Jacques (2005), as intervenções são ações que “substituem a

concepção da criação da arte como um objeto, ou um bem mercadológico, por uma concepção de criação como forma relacional” (Campbell, 2015: 19).

Além disso, as intervenções artísticas, justamente por estarem intimamente associadas ao espaço onde são produzidas, aparecem como “alternativa de ação concreta e espontânea ao espaço físico, aos rótulos e parâmetros convencionais de instituições de arte” (Mesquita, 2008: 220).

Já as intervenções feministas nas artes visuais podem ser compreendidas como um conjunto de manobras epistemológicas inauguradas na década de 1970, no contexto europeu e norte-americano, e que se organizaram em torno do empenho em desconstruir a ideia de “mulher” como um objeto inspirador de um gênio masculino, seguindo na busca por outras representações e narrativas em torno do feminino. A historiadora da arte Griselda Pollock, propõem esse conceito-chave, de intervenções feministas, como aquilo que:

confronta os discursos dominantes acerca da arte, das noções aceitas de arte e artista (...) onde as intervenções feministas demandam o reconhecimento das relações de poder e gênero, fazendo visíveis os mecanismos do poder masculino, na desconstrução social da diferença sexual e do rol de representações culturais sob esta construção. (Pollock, 2010:18).

Pollock também adverte que a busca não é por um significado novo de “mulher”, mas sim por uma dissolução total do sistema através do qual se organiza de maneira binária o gênero e a sexualidade – dissolvendo a categoria universal “mulher” e incluindo contornos que borrem o binarismo, incluindo as mais diversas formas de performar e viver o gênero e a sexualidade, mas sem abandonar o significado político que a categoria “mulher” continua tendo na atualidade.

No entanto, as reflexões mencionadas por Pollock foram gestadas no contexto hegemônico, enquanto que o recorte proposto pelo estudo observa manifestações latino-americanas, e por esse motivo, é necessário reforçar algumas especificidades, conforme ressalta a pesquisadora argentina

María Laura Gutiérrez, desde pressupostos que consideram as construções históricas das sociedades da América Latina, que envolvem questões complexas e que imbricam raça, classe, sexualidade e corporalidade, e nesse sentido, guardam relações profundas entre visualidade, representação pública, poder e subjetivação (Gutiérrez, 2015).

Com esses pressupostos em mente, a analítica que orienta a reflexão sobre a tomada das ruas através de uma produção artística simbólica definida como intervenção passa necessariamente pelas proposições formuladas por um conjunto de artistas, educadoras, historiadoras, sociólogas e teóricas que são responsáveis pela inserção de um debate, no campo das Artes Visuais, que reflete sobre a produção coletiva e ativista a partir de uma perspectiva situada na América Latina, como as propostas por Ana Longoni (2010), Cecilia Sosa (2021), Julia Antivilo (2013), María Laura Rosa (2019) e Soledad Novoa (2017), entre outras, que abriram as possibilidades para construir conhecimento desde as intersecções entre arte, ativismo, espaço público, coletivos, gênero e sexualidade, no sul global<sup>10</sup>.

Essas pensadoras ajudaram a introduzir vieses importantes sobre a produção coletiva de mulheres, majoritariamente feministas na contemporaneidade e que mobilizaram e mobilizam o espaço público. A historiadora da arte e pesquisadora argentina Maria Laura Rosa chama a atenção para a importância de uma produção dentro dessa esfera, pontuando que:

Historicamente, o espaço público foi proibido e notável para mulheres. Proibido porque a dignidade da mulher foi construída pelo patriarcado baseado em sua atuação reservada para a esfera privada. Notável porque aquelas que saíam do espaço doméstico, o faziam por necessidade econômica. Ou seja, o espaço público era e em muitos lugares continua sendo atravessado por noções de classe e gênero às quais devemos acrescentar, se falamos da América Latina, o componente étnico. (Rosa, 2019: 37).

Ou seja, a construção histórica do espaço público, em oposição à esfera privada, relacionada aquilo que é doméstico, determina que o fazer político

é masculino, e carrega componentes que estão para além do gênero e envolvem classe e raça na América Latina. Portanto, a alternativa encontrada pelas mulheres e dissidências para expandir o campo de atuação dentro do espaço público passa pela tomada das ruas com o uso de um componente importante: o corpo.

Para Julia Antivilo, “poner el cuerpo”, ou, a utilização da corporalidade para criar repertórios simbólicos e espaços de autorrepresentação e ressignificação pelas mulheres latino-americanas, vai desempenhar um papel fundamentalmente político e será um substrato para a produção artística, conforme ressalta a mesma:

A construção sociocultural dos corpos das mulheres latino-americanas, com suas constantes ou continuidades, forma os processos duradouros que determinam em suas mentalidades a estreita relação com seus corpos; corpos que foram erigidos por meio de um controle rigoroso implantado por meio da censura e da autocensura, instalando a lógica que nega a propriedade do próprio corpo. Na história da América Latina, a invasão e a subsequente colônia hispano-lusitana aceleraram o avanço do patriarcado em muitos dos povos originários da região. Não estamos dizendo que o patriarcado não existia na América indígena, mas podemos reconhecer, por meio do olhar cristão censurador, que antes da conquista a relação com os corpos pode ter sido diferente e, sem dúvida, mais diversificada do que a resultante de séculos de colonialismo. De qualquer forma, há um antes e um depois na história dos corpos das mulheres latino-americanas, devido à invasão e à colonização da América Latina... A construção cultural do corpo, entendido como algo "natural" e repositório das divisões sociais entre os sexos, foi e é o esquema a ser quebrado por muitas artistas e ativistas feministas... O corpo de várias artistas feministas é o suporte do trabalho, seu corpo se torna a matéria-prima com a qual elas experimentam, exploram, questionam e transformam.<sup>11</sup>(Antivilo, 2013: 148).

Assim, ao reivindicar espaços públicos, mulheres e dissidências enfrentam normas e rompem politicamente com os estereótipos de gênero, raça e classe, e com a estética androcêntrica ocidental na representação do corpo feminino. Então, o que está em jogo é que quando tais propostas

artísticas e simbólicas são apresentadas no contexto público, elas geram esferas de contrapoder e oportunizam a criação de subjetividades libertárias (Rago, 2016), ao passo que ocupam um espaço que é constantemente negado a uma diversidade de sujeitos e grupos, o que acaba por redefinir os significados de uso dos espaços públicos através de produções artísticas com a tomada da rua.

### **Mapear las experiencias: um olhar sobre a Argentina e Chile**

O trabalho coletivo, realizado no espaço público, pode ser uma maneira de manifestar o interesse de um grupo, ou pode ser uma forma de executar um mutirão, uma passeata, um piquete, uma manifestação artística, ou seja, uma forma de ativismo. Quando pensado pelo prisma das Artes Visuais, geralmente, os trabalhos coletivos se manifestam pela proposição de grupos de vanguardas artísticas, no entanto, uma espécie de ingrediente alquímico se sobressai quando a arte e o ativismo estão imbricados, pois as propostas surgidas dos nexos entre a arte e a política são “sustentadas por experiências que renovam o poder criativo da imaginação” (Mesquita, 2008: 218).

Dentro desta premissa, o impulso de um coletivismo artístico levado a cabo por grupos de mulheres institui-se após a década de 1960, e efetivamente na década de 1970, com a emergência de práticas que promovem uma produção interdisciplinar que se mostrou frutífera em trabalhos realizados no espaço público, mas também em encontros, oficinas, seminários, mostras fotográficas, exposições, festivais e produção de mídia alternativa, processo que se deu em muitos países e passa a configurar-se como uma das principais características da arte feminista latino-americana em suas mais de quatro décadas de existência.

O compartilhamento de realidades e experiências e do impulso de ocupar lugares sem aviso e sem permissão, produzindo manifestações artísticas, que surgem da livre iniciativa, revelam que as experiências mais

recentes carregam traços comuns com as experiências do passado, como será explicitado a partir das *Madres de Plaza de Mayo* e das *Mujeres por la Vida*.

## **Madres na Argentina**

No âmbito argentino, o espaço público passou a ser associado a práticas coletivas e artísticas encabeçadas por mulheres e dissidências desde a década de 1970, um marco simbólico de iniciação que contou com produções interdisciplinares, coletivizações e encontros<sup>12</sup>.

Neste contexto, algumas iniciativas importantes foram a criação da UFA (*Unión Feminista Argentina*) em 1969, da qual participaram a cineasta María Luisa Bemberg, a fotógrafa Alicia D'Amico, a escritora Leonor Calvera, a dramaturga Marta Migueleza e as poetas Marta Miguelez e Hilda Rais, entre outras. Nessa esteira também surgiu o MLF (*Movimiento de Liberación Feminista*), em 1971, inaugurando o debate sobre a questão do aborto e propondo a publicação da revista *Persona* (Rosa, 2017).

Segundo María Laura Rosa (2017), a formação dessas coalizões coincidiu com um momento de renovação e expansão da *mass-media* argentina que passou a utilizar de maneira mais enfática os canais de comunicação e circulação de informações como fortes influenciadores do consumo com a objetificação do corpo feminino, proporcionando para grande parte do público, uma representação de um padrão de feminilidade, em contrapartida, essa modificação provocava uma reação de desidentificação com os estereótipos de passividade e maternidade. Em consonância, a troca entre as militantes de esquerda e as feministas acontecia de maneira contundente e se dava através de um diálogo. As mulheres do *Partido Revolucionario de los Trabajadores* (PRT) criaram o grupo *Muchacha*, além de uma publicação de mesmo nome, e várias membras circulavam pelo UFA e MLF, um reflexo de intercâmbios e de trocas. No entanto, o desenvolvimento

do feminismo na primeira metade de 1970 ficou truncado pelo golpe militar em 24 de março de 1976.

Vale ressaltar que o cenário argentino contava com uma instabilidade política desde 1955, com a derrubada do peronismo, gerando o enorme crescimento econômico que abriu espaço para sucessivos golpes militares, até a instalação do governo de Jorge Rafael Videla, de 1976 a 1981, que instaurou o autodenominado Processo de Reorganização Nacional (1976-1983), inaugurando o período mais repressivo da história argentina, marcado por violações sistemáticas aos direitos humanos (Romero, 2006).

Estima-se que foram cerca de 30 mil desaparecidos políticos, além de numerosos sequestros de crianças que tinham como o destino a adoção por famílias de militares ou o encaminhamento para orfanatos, de onde seriam adotadas por famílias de civis. Esses fatos geraram um movimento de luta por direitos humanos e seguem vivos até os dias de hoje, como o que foi encabeçado do pelas *Madres de Plaza de Mayo*<sup>13</sup>.

Dessa maneira, a violência da ditadura militar desencadeou um estancamento do movimento feminista, que foi amplamente reprimido no contexto ditatorial, ao mesmo tempo em que suscitou outras formas de coletivização ou associação, especialmente através do sentimento de parentesco compartilhado por um grupo de mulheres que não estavam necessariamente relacionadas ao movimento feminista, mas que se colocavam contra as violações de direitos humanos e os setores militaristas da sociedade argentina.

Em decorrência da perda de entes queridos, algumas mães, avós, filhas, irmãs e outras parentes dos desaparecidos políticos, invocaram seus laços biológicos com as vítimas como parte de uma demanda por justiça e direitos. No entanto, essas mesmas organizações de parentesco se desdobraram em formas internas de união, uma coalizão baseada no afeto, que automaticamente distanciava o movimento dos modelos clássicos de família, pois essas mulheres em busca de seus parentes acabavam formando uma grande família unificada pelo sentimento do luto. Segundo a socióloga

argentina Cecilia Sosa, esta constelação de intimidades não normativas surgiu como uma resposta às condições de desaparecimento, tortura e morte impostos pela violência do Estado (Sosa, 2021).

Esse processo de coletivização veio a tornar as *Madres de Plaza de Mayo*, desde 1977, responsáveis por formular diversas mobilizações, como passeatas e *siluetazos*<sup>14</sup>, contra o terrorismo de Estado da ditadura argentina, o que tornou o movimento internacionalmente conhecido pelo uso de lenços brancos, também chamados de *pañuelos* ou *pañal* – significado literal para fralda, em espanhol – e que geralmente eram bordados com o nome dos desaparecidos. Esse símbolo, que contemporaneamente foi ressignificado pelos lenços verdes, na já mencionada *Marea Verde*, passou a ocupar papel central nas mobilizações das *Madres* [Fig. 1].



FIG. 1. Eduardo Gil. *Marcha para resistência das Madres em Buenos Aires, 1982*, fotografia. Fonte: Catálogo *Uprisings*, Editions Gallimard, 2016.

As mobilizações das *Madres*, ainda que não estejam fortemente presentes nas discussões do campo das artes<sup>15</sup>, polinizaram as práticas artísticas nos anos subsequentes e continuam polinizando até os dias atuais, pois, a denúncia do desaparecimento de parentes coloca as mulheres desse contexto no centro da cena política, tomando a rua como um lugar de reivindicação de direitos, de resistência e de mobilização.

Os artistas não foram estranhos a esta situação, nas ruas também se juntaram, experimentando intervenções a partir de proposições artísticas coletivas, em ações ou eventos no espaço público, como foi o caso de *Tucumán Arde*, um coletivo de artistas argentinos que atuaram nos anos de 1970, do qual fizeram parte Roberto Jacoby e León Ferrari, entre outros, que propuseram intervir no discurso político questionando as instituições oficiais por meio de suas produções artísticas. Ganhou destaque a problematização feita pelo grupo sobre a crise da província de Tucumán, quando os engenhos de açúcar foram fechados, deixando inúmeros trabalhadores desempregados (Longoni; Mestman, 2008).

As coalizões e coletividades mobilizam, assim, a estética como parte de uma relação subjetiva e transgeracional, possibilitando uma relação entre signos, tempos, lutas, políticas e modos de existência, que surgiram no contexto de um movimento por direitos humanos durante os anos de regimes autoritários, momento em que impuseram-se repressões violentas, com a utilização de meios como tortura e assassinato, bem como uma ampla censura aos meios de comunicação, forçando muitas e muitos artistas a calarem-se ou a saírem do país, buscando exílio em outros lugares.

Os sujeitos que permaneciam em seus territórios, por vezes, acabavam por abandonar as atividades artísticas para dedicar-se exclusivamente à militância, dada a urgência e a percepção da imanência e inevitabilidade de uma revolução. Desse modo, ao tensionar a produção artística até o campo da ação política, as e os artistas desse contexto passaram a buscar intervenções que mobilizassem uma transformação coletiva da esfera pública, propondo

uma rebeldia dentro dos modos de produção e de circulação restrita da arte (Longoni; Mestman, 2008).

Na esteira desse movimento, o início da década de 1980 trouxe a reelaboração de algumas ações coletivas. A Argentina, marcada pelo trauma do regime ditatorial, presenciava a Terceira Marcha pela resistência realizada pelas *Madres*, em 1983, levando à Praça do Obelisco, no centro da cidade de Buenos Aires, uma multidão que carregava em protesto cartazes com silhuetas humanas, para dar conta de uma “presença da ausência” dos 30 mil desaparecidos da ditadura militar. Para a investigadora argentina Mabel Belluci:

(...) com a terrível crueldade de sua ofensiva, a ditadura militar despertou nessas mulheres anônimas a necessidade de resistir coletivamente, já que o esforço individual tinha muitas desvantagens e nenhum resultado.<sup>16</sup> (Belluci, 2000: 272).

Os desenhos de silhuetas foram um dos instrumentos utilizados pelo coletivo para o *poner el cuerpo* em um ato político de protesto, ações que ficaram conhecidas como *siluetazo*, e que marcaram a cena política argentina e latino-americana ao utilizar um dispositivo que estava profundamente relacionado com um projeto artístico<sup>17</sup>.

Dessa maneira, uma luta incessante para trazer a presença desses corpos e nomes, que se tornaram reais no espaço público através das silhuetas em traçado simples e escala natural, marcava um vazio indicativo das modalidades repressivas que estavam empenhadas no extermínio de pessoas que acabaram assassinadas sem deixar qualquer rastro (Longoni, 2010).

E o uso dos lenços brancos, com o nome de familiares desaparecidos bordados complementava o impacto visual, que, juntamente com as silhuetas, ajudavam a *poner el cuerpo* das mães, avós, tias e filhas argentinas, mas também para trazer a presença da ausência de seus entes queridos, na busca por justiça e reconhecimento num contexto de graves violações aos direitos humanos.

## Mujeres no Chile

Dentro do contexto chileno a utilização do espaço público como suporte para intervenções que partem de proposições artísticas pode ser observada desde 1969, momento em que a presença marcante de um trabalho nas ruas vinculado a ação das Brigadas Muralistas, como exemplo a Brigada Ramona Parra, vai fundamentar a formação de coletivos compostos por pessoas que não necessariamente são artistas visuais profissionalmente, mas que pintavam os muros das ruas com expressões gráficas. As brigadas tiveram um papel importante ao se reunirem, às vésperas das eleições de Salvador Allende para criar uma campanha que seria colocada nos muros de todo o Chile, a *+3 Allende, venceremos* (Sánchez, 2012).

Com a aclamação de Allende como presidente abre-se a possibilidade para a concretização de um período onde as manifestações culturais se tornam centrais para os debates políticos, que aconteciam de maneira crítica e efusiva. Essas manifestações, apoiadas pelo *Gobierno de la Unidad Popular* (1970-1973), se intensificavam, por exemplo, através das produções do movimento *Nueva Canción Chilena*, que se desenvolvia entre a música de protesto e a retomada de elementos do canto popular, sendo Violeta Parra um dos grandes nomes desse gênero musical, além de movimentações no campo das artes visuais, que, inclusive, vão ser suscitadas por parcerias de Allende com as Brigadas.

Segundo Nelly Richard, que atuou como crítica de arte e foi muito ativa no período de ditadura que viria após o Governo da Unidade Popular (UP), a aposta do investimento na área cultural e artística estava amparada pela organicidade que ela dava à representação coletiva, o artista era visto como um intelectual comprometido e a América Latina como uma totalidade (Richard, 2007).

Porém, mesmo que o governo da Unidade Popular tivesse uma proposta transformadora, ele não conseguiu compreender e dar conta de grande parte das demandas que as mulheres chilenas estavam solicitando desde o

final do século XIX, e ainda que as imagens que estavam identificadas com as marcas do governo popular apresentassem homens e mulheres, o sujeito da revolução era masculino, tipificado como “o homem novo” (Novoa, 2017).

Para a pesquisadora chilena Soledad Novoa (2017), ainda assim, não se pode ignorar a preocupação do governo para dar cabo de algumas problemáticas relacionadas às demandas das mulheres, como os programas acerca da maternidade desejada, da paternidade responsável, da igualdade de salários, entre outros, e também de perceber a ação de mulheres ligadas institucionalmente à *Unidad Popular* trabalhando com a ideia de uma mulher enquanto sujeito.

No entanto, a mensagem de que a emancipação feminina não seria inseparável da luta de classes reconstrói um movimento feminista no Chile que advinha tanto de um lastro teórico que estava interligado à Simone de Beauvoir, importante para a recepção dos principais pressupostos políticos utilizados na década de 1960, quanto ao trabalho exercido pelo *Movimiento de Emancipación de la Mujer* (MEMCH), fundado em fins de 1930 por Elena Caffarena, Olga Poblete y Marta Vergara, e considerado o primeiro movimento feminista que reuniu mulheres de diversos setores sociais (Novoa, 2017).

Ao analisar a política estatal da UP, Novoa (2017) encontra a figura da mulher em lugar contraditório, pois, a seu ver, a liberação do trabalho doméstico estaria vinculada à composição de uma força laboral que deveria sindicalizar-se e participar ativamente da luta política. Então, por mais que a mulher se desvinculasse de trabalhos afetivos não-remunerados e generificados, no âmbito doméstico, ela teria, necessariamente, que aderir a uma luta socialista com preocupações que eram de outra ordem e que não faziam o feminismo ser identificado com nitidez nos trabalhos artísticos, e, mesmo que uma movimentação acontecesse no campo político, o que era muito bem-vindo, não dava conta das dimensões e nuances mais complexas da luta das mulheres e das dissidências de sexo e gênero no contexto latino-americano.

A conjuntura política oportunizada pela UP fazia com que, em termos mais amplos, a relação com a arte e com a cultura estivesse enraizada na participação social, o que levava a uma tomada de posição que pode ter servido de gancho para uma “arte feminista”, nos termos que conhecemos hoje, incluindo os trabalhos de Cecília Vicunha, Valentina Cruz e Ximena Sotomayor, que propunham uma produção que pode tanto ser vinculada a reflexões feministas, quanto a uma produção que questionava a valorização da obra de arte como um objeto de contemplação e especulação econômica, levando-as à criação de produções efêmeras e com materiais experimentais.

No entanto, o golpe militar ocorreu e com a deposição e a morte de Allende, o espaço público foi interditado. É possível compreender essa interdição, uma forma de cancelamento, através do rádio, que veiculava mensagens de Pinochet exigindo que o povo permanecesse em suas casas a fim de evitar situações de violência a vítimas inocentes, e através de uma das primeiras ações do golpe com o bombardeio do edifício *La Moneda*, que tinha certa função enquanto um símbolo democrático, marcando a violência simbólica que dominaria o contexto.

Logo após os eventos citados uma operação de detenção sistemática, a desaparecimento de milhares de pessoas, bem como o apagamento de todos os murais pintados pelas cidades chilenas, não só cancelava como “limpava” as ruas do Chile. Uma forma de assujeitamento que envolvia cortes de barbas e cabelo forçados, troca de nomes de ruas, bairros e escolas, e que desmantelava o espaço público, mas também a memória, através de uma “limpeza” que agia na intimidade e no afeto (Errázuriz, 2006). A forte ação das brigadas foi, pouco a pouco, desaparecendo, mas no começo da década de 1980 floresceram novos coletivos, e entre eles, o *Mujeres por la vida* (1983) [Fig.2] (Sánchez, 2012).

Portanto, os anos 1970, de maneira geral, foi marcado por acontecimentos que redefiniram as dinâmicas sociais, políticas e culturais de maneira abrupta, pois, uma distância relativamente pequena separava a ascensão ao poder do presidente Allende e o governo da *Unidad Popular*

com sua promessa de transformação, do golpe militar que, três anos mais tarde, empreenderia a autodenominada “reconstrução nacional” para colocar um violento fim à utopia revolucionária produzida pelo socialismo. A “reconstrução”, por sua vez, aconteceria através da aplicação de um modelo econômico neoliberal em conjunção com a doutrina de seguridade nacional<sup>18</sup>.



FIG. 2. Kena Lorenzini. *Mujeres por la vida*, 1987, fotografia.  
Fonte: CEDOC - Museo de la Memoria e dos Derechos Humanos de Chile.

Enquanto isso, no cenário artístico, algumas coletivizações importantes passaram a acontecer, como foi o caso do grupo CADA (*Colectivo Acciones de Arte*), do qual fizeram parte Loty Rosenfeld e Juan Castillo (artistas visuais), Diamela Eltit (escritora), Fernando Balcells (sociólogo) e Raúl Zurita (poeta). O CADA foi um dos grupos de artistas ativistas chilenos que usou a performance entre 1979 e 1985 para desafiar a ditadura chilena e se firmou

como um dos mais importantes colaboradores da *Escena Avanzada*, também conhecida como “*la avanzada*”, uma cena de produção artística chilena que ocorre durante o regime militar (Richard, 2007).

Portanto, o CADA foi um movimento gestado dentro da perspectiva de *La Avanzada* e se firmou como um coletivo que utilizou estratégias como a teatralidade e a performance para construir suas ações, que vão no sentido de uma arte ativista que emerge no espaço público para questionar as práticas e as instituições políticas, concebendo arte como uma prática social necessária que erradicasse a distância tradicional entre o artista e o espectador.

No entanto, as artistas que compunham o coletivo não se reconheciam como feministas no contexto CADA, mas iriam se juntar para formar o *Mujeres por la vida* e passaram conectar as práticas do campo das artes visuais às ações no espaço público, problematizando o fato de este ser um espaço não somente vetado pelo regime militar, mas também pela masculinização. Com isso, o *Mujeres por la vida* surgiu como um coletivo feminista que desenvolveu um trabalho de denúncia, visibilização, memória e acesso ao debate político através do espaço público no campo das artes, reunindo mulheres provenientes de diferentes realidades: artistas, trabalhadoras, estudantes, donas de casa, *pobladoras*<sup>19</sup>, entre outras. Dessa maneira:

(...) as mulheres se tornaram protagonistas, agentes de mudança e ocupantes do espaço público, fato que se refletiu nas ações de rua das *Mujeres por la vida*, dando um rosto real à construção simbólica que a ditadura havia estabelecido em torno das mulheres.<sup>20</sup>(Sánchez, 2012: 227).

O acontecimento que detonou suas primeiras ações foi a imolação do trabalhador Sebastián Acevedo em protesto pela detenção de seus filhos por parte do aparato repressor da ditadura. A partir desse momento, um grupo de mulheres começou a se reunir, somando-se rapidamente outras, para a escrita de uma carta que foi lida como uma declaração, ou constituição, *Hoy y no mañana, por la vida*, assinada pelas *Mujeres por la vida* (Novoa, 2017).

A primeira aparição pública do coletivo foi em 1983, momento em que ressaltavam os “direitos das mulheres”, com um posicionamento de luta contra a ditadura e defesa da democracia. As ações das *Mujeres por la vida* caracterizavam-se por serem realizadas nas ruas através de manifestações pacíficas que buscavam apresentar através de uma desobediência criativa e simbólica a experiência da ditadura militar, compartilhando-a com os cidadãos e cidadãs no espaço público. Sua prática artística envolvia tanto a produção de cartazes, lenços, panfletos, e outros materiais gráficos, quanto ações performáticas, que juntavam ainda com lemas e frases para a criação de uma estratégia de comunicação assertiva (Novoa, 2017).

Em 1988 acontece um momento crucial na história chilena, o plebiscito popular pela manutenção no poder do governo ditatorial e, nesse contexto, as *Mujeres por la vida* planejaram uma ação de forte impacto visual, emocional e político, o *No me olvides*, que convidava as pessoas a votar pelo “não” no plebiscito.

A partir da ativação da memória dos crimes cometidos pela ditadura, a ação consistia em uma silhueta de tamanho real, que levava um nome de uma desaparecida ou desaparecido político, e na legenda se lia “*me olvidaste? \_\_\_\_ Si \_\_\_\_ No*”, emulando a decisão da votação (Sánchez, 2012).

A ação foi executada na ocasião do *Encontro Internacional del Arte, la Ciencia y la Cultura por la Democracia* no Chile, em 1988, e alguns meses depois foi trasladada para as ruas. Em pleno centro de Santiago, as mulheres reunidas formavam uma grande cruz e as silhuetas simbólicas eram empunhadas pelas filhas, viúvas e parentes dos desaparecidos. A ação foi complementada pela leitura de um comunicado, a inserção sonora do bolero *Para que no me olvides*, e um anúncio, que foi inserido na imprensa, apresentando a imagem de uma impressão digital ampliada com a pergunta “Quem vota pelos desaparecidos?”. A ação recebeu forte repressão policial, com mangueiras de água e golpes que deixavam um rastro de corpos de papel destruídos pelas ruas, dessa forma, a polícia militar reencenou, em

plena luz do dia, as ações que vinha realizando há anos contra a população civil em centros de detenção clandestinos (Novoa, 2017).

*Mujeres por la vida* surge como um coletivo de mulheres empenhadas na execução de intervenções e ações políticas no Chile, em meio ao período da ditadura militar, que envolveram *siluetazos*, fixação de cartazes, *graffiteadas* e performances, e que, por fazer uma oposição através da arte e do ativismo no espaço público, acabou por criar uma frente de combate ao governo autoritário em vigência, praticando o *poner el cuerpo* nas ruas e exigindo a derrubada da ditadura de Pinochet, mas também da própria ditadura do patriarcado.

### **Das origens matrilineares até a Marea Verde: intervenções no espaço público latino-americano**

No Chile, bem como na Argentina, os movimentos coletivos e as propostas de intervenções de mulheres e artistas feministas foram fundamentais na denúncia e oposição à ditadura militar. Conforme apontam as pesquisadoras Soledad Novoa e María Laura Rosa (2017), ao se debruçarem sobre as diversas experiências compartilhadas de mulheres nas artes, das quais algumas foram mencionadas neste artigo, é perceptível que um legado de ações e formas de luta pela liberdade estão no cerne de uma possível genealogia das práticas e intervenções coletivas encabeçadas por latino-americanas, sejam elas feministas ou pertencentes a grupos que se reconhecem como dissidências de sexo e gênero.

Ao refletir sobre as experiências do contexto argentino e chileno, objetivou-se perceber como práticas mais antigas podem estar conectadas às práticas mais atuais, pois as experiências foram repassadas através de um perspectiva matrilinear. As mais antigas podem ser visualizadas a partir das importantes movimentações no sentido da elaboração de propostas

de intervenções coletivas, como as manifestações das *Madres de Plaza de Mayo* na década de 1970 e das *Mujeres por la vida* na década de 1980, que aconteceram em um período violento e ditatorial, com a utilização do corpo de maneira performática, o *poner el cuerpo*.

Por fim, conclui-se que as experiências dos coletivos que atuaram em defesa das liberdades civis no contexto das ditaduras militares, serão determinantes na construção de um movimento mais atual, conhecido como *Marea Verde*, observado através do exemplo da performance do coletivo *Lastesis* e do uso do lenço verde nos movimentos de demanda por direitos reprodutivos, uma resignificação que as argentinas, especialmente do *Ni Una Menos*, fazem ao passar do uso de um lenço branco, relacionado às *Madres*, ao verde. Ambas movimentações, ao proporem intervenções coletivas que abarcam elementos complexos do campo político e da subjetividade, conectam suas práticas atuais àquelas de suas antecessoras em busca pela liberdade.

## Referências

- ANTIVILO, J. *Arte feminista latinoamericano*. Rupturas de un arte político en la producción visual. Tese para obter o Doutorado em Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Santiago, 2013.
- BALLESTRIN, L. América Latina e giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p.89-117, ago. 2013.
- BELUCCI, M. El movimiento de Madres de Plaza de Mayo. In: LOZANO, Fernanda Gil (Org.). *Historia de las mujeres en Argentina. Siglo XX*. Buenos Aires: Taurus, 2000, p.261-282.
- BUTLER, J. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. London: Routledge, 1990.
- ERRÁZURIZ, L. Política cultural del Régimen Militar chileno (1973-1976). *Aesthesis*, Santiago de Chile, n. 40, p.62-78, 2006.
- FEDERICI, S. Na luta para mudar o mundo: mulheres, reprodução e resistência na América Latina. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 28, n. 2, p.xx-xx, 2020.
- FOUCAULT, M. Outros Espaços. In: FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos. Estética: Literatura*

- e *Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, v. 3, p. 411-422.
- GAGO, V.; MALO, M. Against the day: The New Feminist Internationale. *South Atlantic Quarterly*, Duke, v.119, n. 3, p.620-628, jul. 2020.
- GUTIÉRREZ, M. L. Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Revista Asparkía*, n. 27, p.65-78, 2015.
- JACQUES, P. B. Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade. *Arqtexto*, Porto Alegre, n. 7, p. 16-25, 2005
- LONGONI, A. “El siluetazo’, en las fronteras entre el arte y la política”. In: BIRLE, Peter (Ed.). *Memorias urbanas em diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Aires: Buenos Libros, 2010, p.215-227.
- LONGONI, A; MESTMAN, M. *Del di Tella a “Tucumán Arde”: vanguardia artística e política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- MENESES, M. P. (Org.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo; Editora Cortez. 2010.
- MESQUITA, A. L. *Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)*. Dissertação para obtenção de título de mestre em História Social apresentada na FFLCH-USP, 2008.
- MIGNOLO, W. D. Desafio Decoloniais hoje. Trad. Marcos de Jesus Oliveira. *Revista Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu/PR, v.1 n.1, p. 12-32, 2017.
- NOVOA, S. Haga el amor y no la cama. Arte Feminismo y Política: Chile 1970/1980. In: NOVOA, S. e ROSA, M. L. (Orgs.). *Compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2017, p.145-176.
- PALLAMIN, V. *Arte Urbana: São Paulo: Região Central (1945- 1998): Obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.
- PÉREZ, J. P.; LIDA, C.; LINA, L. *Del centenario al Bicentenario: lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo - 1910-210*. Buenos Aires: Ediciones del CCC Floreal Gorini/Fondo Nacional de las Artes, 2010.
- POLLOCK, G. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra Ediciones, 2010.
- RAGO, M. *Inventar outros espaços, criar subjetividades libertárias*. São Paulo: Escola da Cidade, 2016.
- RICHARD, N. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- RICHARD, N. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Edit. Siglo XXI, 2007.
- ROMERO, L. A. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- ROSA, M. L. Un triángulo posible. Redes de relaciones entre el arte feminista argentino, brasileño y mexicano durante los años 70 y 80. In: NOVOA, S.; ROSA, M.

L. (Orgs.). *Compartir el mundo: la experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2017, p.109-144.

ROSA, M. L. Debunking the Patriarchy: Feminist Collectives in Argentina, Bolivia, Chile, and Peru. In: ROBINSON, H. e BUSZEK, M. E. (Orgs.). *A Companion to Feminist Art*. New Jersey: Willey Blackwell, 2019, p.37-52.

SÁNCHEZ, R. R. *Arte Política y Resistencia durante la Dictadura Chilena: Del C.A.D.A a Mujeres por la vida*. Tesis para obtener el grado de maestro en estudios latinoamericanos, UNAM, 2012.

SOSA, C. Mourning, Activism, and Queer Desires: Ni Una Menos and Carri's Las hijas del fuego. *Latin American Perspectives*, issue 237, v. 48, n. 2, p.137-154, mar. 2021.

TVARDOVSKAS, L. S. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

WHITEHEAD, L. *Transitions from Authoritarian Rule: Latin America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.

## Notas

\* Débora Machado Visini é historiadora formada pela FFLCH/USP e atualmente desenvolve pesquisa de doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP, conta com apoio da CAPES. E-mail: dehvisini@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9177-1086>.

- 1 Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/23/internacional/1571853243\\_392906.html#?rel=mas](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/23/internacional/1571853243_392906.html#?rel=mas). Acesso em: 05 mar. 2023.
- 2 Disponível em: <https://www.instagram.com/lastesis/?hl=pt-br>. Acesso em: 05 mar. 2023.
- 3 Disponível em: [https://elpais.com/sociedad/2019/12/16/actualidad/1576485012\\_315946.html](https://elpais.com/sociedad/2019/12/16/actualidad/1576485012_315946.html). Acesso em: 05 mar. 2023.
- 4 Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/02/19/um-ano-apos-mare-verde-argentinas-voltam-as-ruas-pela-legalizacao-do-aborto>. Acesso em: 05. mar. 2023.
- 5 Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2020-12-29/votacao-historica-no-senado-de-projeto-para-legalizar-aborto-na-argentina.html>. Acesso em: 05 mar. 2023.
- 6 Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-60501587>. Acesso em: 05 mar. 2023.
- 7 Tendo em vista o recorte selecionado, os regimes autoritários militares são iniciados no Brasil em 1964, em um ciclo de ditaduras militares disseminadas pela região, à Argentina (1966, e depois 1976) e ao Chile (1973) (Whitehead, 2013).
- 8 Abya Yala, nome dado ao continente americano na língua do povo indígena Kuna do Panamá, significa "terra madura de eterna juventude" ou "terra jovem em maturidade permanente".
- 9 O assujeitamento pode ser entendido como processo pelo qual passa qualquer pessoa, que, ao se entender enquanto sujeito utiliza modelos pré-fabricados pelas relações de poder e saber, ou seja, uma subjetividade que é construída a partir de normas espraiadas em todos os campos da vida social, impostas como formas de controle no espaço público e na regulação da vida (Foucault, 2003).

- 10 Sul global é um termo utilizado em estudos pós-coloniais e decoloniais que parte do traçado de uma linha geográfica e imaginária entre Norte e Sul, e que quando menciona o Sul pode referir-se tanto ao Terceiro Mundo como ao conjunto de países em desenvolvimento, mas também aqueles que passaram por processos históricos que envolvem o colonialismo e a colonialidade. O Sul Global é um termo que pode ser entendido a partir das proposições de Walter Mignolo (2017) e Maria Paula Meneses (2010).
- 11 Tradução da autora do trecho original: "La construcción sociocultural del cuerpo de las mujeres latinoamericanas, con sus constantes o continuadores, forma los procesos de larga duración que determinan en sus mentalidades la estrecha relación con sus cuerpos; cuerpos que se han erigido mediante un riguroso control desplegado a través de la censura y de la autocensura, instalando la lógica que niega la propiedad del cuerpo propio. En la historia de América Latina, la invasión y la posterior colonia hispano-lusitana aceleró el avance del patriarcado en muchos pueblos originarios de la región. No decimos que el patriarcado no haya existido en América indígena, pero podemos reconocer, a través de la censuradora mirada cristiana, que antes de la conquista la relación con los cuerpos pudo ser diferente y, sin duda, más diversa que lo que resultó de los siglos de colonialismo. De todos modos, existe un antes y un después en la historia de los cuerpos de las mujeres latinoamericanas, debido a la invasión y colonización de Latinoamérica... La construcción cultural del cuerpo, entendido como algo "natural" y depositario de las divisiones sociales entre los sexos, fue y es el esquema a romper por parte de muchas de las artistas feministas y activistas... El cuerpo de varias artistas feministas es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con el que ellas experimentan, exploran, cuestionan y transforman".
- 12 Esse aspecto também pode ser observado no contexto mexicano, especialmente no trabalho coletivo de *La Revuelta* com a produção de periódicos (Rosa, 2017). Os periódicos não são necessariamente uma manifestação no espaço público, mas podem ser observados como uma ferramenta relevante para criar uma voz ou presença pública através das publicações.
- 13 Disponível em: <http://www.madres.org/>. Acesso em: 05 mar. 2023.
- 14 Ação estético-política que simboliza os corpos de desaparecidos políticos e, de forma emblemática, conseguiu articular a arte com uma demanda social coletiva: a aparição com vida de milhares de pessoas que desapareceram durante a última ditadura militar.
- 15 Vale lembrar que atualmente elas vêm ocupando um papel de destaque nas discussões acadêmicas e em exposições, como por exemplo as fotografias de Eduardo Gil das ações empreendidas pelas Madres que integraram a exposição itinerante *Levantes* (2016-2018), curada por Georges Didi-Huberman.
- 16 Tradução da autora do trecho original: "(...) con la horrorosa crueldade de su ofensiva, la dictadura militar desencadenó en esas mujeres anónimas la necesidad de resistir colectivamente, ya que el esfuerzo individual tenía muchas desventajas y nulos resultados."
- 17 A prática de criar siluetas foram principalmente inspiradas pela obra do artista polonês Jerzy Skapsi, em alusão a Auschwitz (Pérez; Lida; Lina, 2010).
- 18 O modelo econômico foi transmitido por Milton Friedman (1912-2006), economista e professor da Universidade de Chicago. Já a doutrina de segurança nacional era repassada pela Escola das Américas, um espaço de treinamento militar e ideológico encabeçado pelos EUA e fundado em 1946 no Panamá em consonância com a guerra fria.
- 19 Mulheres que fazem parte de uma população ou comunidade específica, como uma *pobladora* indígena ou uma *pobladora* rural. Em alguns países, como o Chile, o termo tem sido historicamente usado para se referir a mulheres que participaram de movimentos sociais e lutas por moradia, direitos

humanos e segurança alimentar nas décadas de 1950 a 1980. Essas mulheres, conhecidas também como “*dirigentas poblacionales*”, lideraram várias organizações e movimentos que buscavam melhorar as condições de vida das pessoas mais pobres e marginalizadas nas cidades, como exemplo as *Ollas Comunes*.

20 Tradução da autora do trecho original: “(...) la mujer se transforma en protagonista, agente de cambio y ocupante del espacio público, cuestión que se vería reflejada en las acciones callejeras de Mujeres por la vida, oponiendo un rostro real al constructo simbólico que la dictadura había implantado en torno de la mujer.”

Artigo submetido em outubro de 2022. Aprovado em fevereiro de 2023.