



## ***La Bicicleta e o Colectivo Acciones de Arte (CADA): resistência político-cultural no Chile ditatorial***

### ***La Bicicleta and the Colectivo Acciones de Arte (CADA): political-cultural resistance in dictatorial Chile***

Adriane Vidal Costa

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
adrianevidal@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-0469-2353>

Isadora Bolina Monteiro Vivacqua

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil  
isadoravivacqua.historia@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-5320-6613>

**Resumo:** O artigo analisa a resistência político-cultural empreendida pela revista *La Bicicleta* e pelo grupo *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) no contexto da ditadura militar no Chile (1973-1990). Na análise, apresentamos, primeiramente, as transformações ocorridas no campo cultural chileno após o golpe de 1973, com destaque para a chamada “operação limpeza” realizada pela ditadura. Seu objetivo era minar as produções artísticas que apresentavam uma visão positiva sobre o governo de Salvador Allende e direcionar as artes para a construção de um imaginário consoante com as ideias propagadas pelo regime militar. Em seguida, o artigo destaca o surgimento de *La Bicicleta* e do grupo CADA em meio a esse conturbado contexto, as suas respectivas formas de atuação e as reflexões que suscitaram sobre o papel político e social das artes, especialmente diante de um regime de exceção. As conclusões do artigo demonstram como tais iniciativas culturais ajudaram a contestar leituras históricas oficiais propagadas pelo pinochetismo e ofereceram estratégias inovadoras de denúncia política e resistência cultural.

**Palavras-chave:** ditadura militar chilena; resistência político-cultural; *La Bicicleta*; *Colectivo Acciones de Arte*.

eISSN: 2358-9787

DOI: 10.17851/2358-9787.27.2.16-43

**Abstract:** The article analyzes the political-cultural resistance carried out by the magazine *La Bicicleta* and by the group *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) in the context of the military dictatorship in Chile (1973-1990). In this analysis, it was first presented the transformations that occurred in the Chilean cultural field after the 1973 coup, with emphasis on the so-called “cleaning operation” carried out by the dictatorship, which aimed to undermine artistic productions that presented an positive view of the Salvador Allende government, and direct the arts towards the construction of an imaginary in accordance with the ideas propagated by the military regime. Then, the article highlights the emergence of *La Bicicleta* and the CADA group in the midst of such a troubled context, their respective ways of acting and the reflections they raised on the political and social role of the arts, especially in the face of political exception regimes. The article’s conclusions demonstrate how such cultural initiatives helped to challenge official historical readings propagated by Pinochetism and offered innovative strategies of political denunciation and cultural resistance.

**Keywords:** Chilean military dictatorship; political-cultural resistance; *La Bicicleta*; *Colectivo Acciones de Arte*.

## 1 A ditadura militar chilena e as políticas para as artes

As políticas culturais da ditadura militar (1973-1990) não consolidaram um projeto e um modelo coerente e integral de ideias. O que possibilitou uma certa convergência às políticas para as artes foi a presença de um elemento unificador: a oposição e a negação das modalidades culturais pré-existentes a 1973, em especial aquelas colocadas em prática pelo governo socialista de Salvador Allende (1970-1973), eleito democraticamente pela coalização política Unidade Popular (UP) (Catalán; Munizaga, 1986). No período em que a revista *La Bicicleta* foi publicada (1978-1987) e o *Colectivo Acciones de Arte* (1979-1985) realizava suas intervenções urbanas – objetos de análise deste artigo –, esse elemento unificador foi evidente. No documento *Política Cultural del Gobierno de Chile* (p. 30-38), divulgado em 1974, estabeleceu-se diretrizes assentadas em uma política cultural capaz de extinguir o marxismo, “germe que corrói a sociedade,”<sup>1</sup> apresentando-o como uma

---

<sup>1</sup> O documento foi publicado em 1974, mas a edição a qual tivemos acesso foi lançada em 1975 e se encontra disponível para consulta em: <https://www.bcn.cl/>

doutrina maléfica que se infiltrou no país, principalmente por meio da produção artística durante o governo Allende.

Nesse sentido, a cultura era compreendida como um campo em disputa, capaz de difundir ideologias, crenças, concepções políticas, visões de mundo e promover memórias impositivas<sup>2</sup> e coletivas<sup>3</sup> sobre eventos da história do Chile. Diante disso, tornava-se de grande importância para o governo ditatorial a eliminação das produções culturais e dos artistas capazes de contribuir para a consolidação de uma leitura memorialística positiva sobre o governo da UP, processo denominado por alguns pesquisadores, como Luis Hernán Errázuriz (2009, p. 139), de “operação limpeza”.

Uma das primeiras medidas levadas a cabo por tal operação, conforme destacado por Errázuriz (2009, p. 139), consistiu na limpeza dos “lugares de memória”,<sup>4</sup> como muros, ruas, parques e entorno urbano em geral, para tentar apagar os vestígios de propagandas ou adesões políticas ao governo da UP. Os trabalhos executados pelas Brigadas Muralistas, em especial as *Brigadas Ramona Parra* (BRP) e *Brigadas Elmo Catalán* (BEC), foram alvos preferenciais dessa operação. Segundo Carine Dalmás (2006, p. 10-11; p. 52), os artistas pintavam diversas imagens favoráveis à eleição de Salvador Allende nos muros da cidade e, após a sua vitória em 1970, suas produções divulgavam as medidas do governo, além de retratarem aspectos da cultura popular chilena e da luta política operária. Um dos trabalhos mais famosos foi o mural intitulado *El primer gol del pueblo chileno*, pintado em 1971, em Santiago, por membros da BRP, em parceria com o artista Roberto Matta, que celebrava o primeiro ano da presidência de Allende. Logo após o golpe de Estado, o mural foi completamente ocultado pelo regime militar (Errázuriz, 2009, p. 141).

O campo literário, como destacou Bernardo Subercaseaux (2011, p. 140), foi amplamente impactado pelo regime ditatorial. Durante o governo da UP, houve uma grande preocupação com a popularização do acesso aos livros e uma das medidas realizadas à época foi a nacionalização da *Editora Zig-Zag* que, sob o comando estatal, passou

---

obtienearchivo?id=documentos/10221.1/39504/1/135512.pdf. Acesso em: 17 maio 2023.

<sup>2</sup> Cf. POLLAK (1989, p. 3-15).

<sup>3</sup> Cf. HALBWACHS (2012, p. 30).

<sup>4</sup> Cf. NORA (1993, p. 08-18).

a ser chamada de *Editora Nacional Quimantú*. Com o objetivo de promover o conhecimento, visava garantir à sociedade o acesso às obras literárias, educacionais, históricas etc. Os preços por ela cobrados eram baixos e alguns exemplares, inclusive, foram distribuídos gratuitamente, proporcionando um amplo alcance aos livros, em escala inédita no país. No entanto, após a implementação da ditadura e do projeto neoliberal<sup>5</sup>, esse “mecenasato estatal” foi descontinuado e a cultura passou a ser entendida como um bem econômico, sujeita às demandas da oferta e da procura do mercado (Subercaseaux, 2011, p. 264).

No caso da *Quimantú*, a editora foi rebatizada como *Editora Nacional Gabriela Mistral*.<sup>6</sup> Com isso, ocorreu um redirecionamento das temáticas das obras publicadas e a editora deixou de priorizar textos literários clássicos, além de outras produções centradas nas lutas populares, para editar livros de cunho nacionalista a fim de promover e resgatar a *chilenidad*. Os livros, ademais, deixaram de ser comercializados por valores reduzidos e suas temáticas não despertavam atenção do público. Como consequência, os índices de vendas e lucros foram baixos, o que levou à falência e extinção da editora em 1982 (Donoso Fritz, 2012, p. 14-15).

A historiadora Isabel Jara (2015, p. 322) destacou que a essa visão mercadológica se uniu um procedimento de censura e eliminação das produções literárias considerados ameaçadores à ditadura chilena. Como parte da “operação limpeza”, milhares de obras de bibliotecas públicas e universitárias foram destruídas – muitas publicamente queimadas – por serem classificadas como “subversivas”. Em conjunto a essas ações, o

---

<sup>5</sup> O modelo político e econômico neoliberal foi levado ao Chile principalmente pelos chamados *Chicago Boys*: um grupo de jovens chilenos formados na Universidade de Chicago, influenciados pelas propostas de economistas como Milton Friedman, e que defendiam um “tratamento de choque” para alterar o sistema econômico do país. Essas mudanças passariam pelo “enxugamento” do Estado, cortes de gastos públicos, políticas de privatizações e o fim de medidas de assistência social, tendo sido largamente implementadas no decorrer do regime pinochetista (Ffrench-Davis, 2003, p. 26-35).

<sup>6</sup> Importante ressaltar que o nome dado à editora se refere a uma tentativa do regime pinochetista de apropriar-se da imagem da poetiza Gabriela Mistral (Prêmio Nobel de Literatura em 1945). Quando seu nome foi escolhido para substituir Quimantú, Mistral foi retomada como uma figura maternal, “apolítica”, religiosa, de acordo com os valores defendidos pelo regime militar, em especial sobre as figuras femininas. Para mais informações, cf. COELHO NETO, 2017, p. 298-313.

regime militar criou o órgão repressor *División de Comunicación Social* (DINACOS), que instituiu um processo de censura prévia aos impressos, incluindo livros estrangeiros.<sup>7</sup> Proibiu-se obras de escritores como Gabriel García Márquez e Julio Cortázar e, em 1977, foi decretada a censura às tirinhas da Mafalda (do cartunista argentino Joaquín Salvador ou “Quino”), que, até então, eram livremente publicadas nos jornais. Foi determinado também o fechamento de diversos periódicos, como *Clarín*, *Última Hora*, *Puro Chile*, *Chile Hoy*, *Paloma* e *Punto Final* (Del Poso Artigas, 2018, p. 125-127; Donoso Fritz, 2012, p. 17).

Em relação à repressão sobre os trabalhos audiovisuais, Joan del Alcàzar (2013, p. 60) e Karen Donoso Fritz (2012, p. 15-16) destacam o simbólico caso da *Chile Films*. Essa empresa era uma das maiores responsáveis pela produção de filmes no país, com atuação desde a década de 1940, e tornou-se alvo da intervenção militar depois do golpe de Estado. Diversas de suas obras filmicas foram apreendidas por serem classificadas como difusoras de pensamentos políticos ligados às esquerdas. O governo pinochetista, assim como fez com livros, organizou fogueiras – uma delas localizada em frente à sede da empresa – e queimaram, dentre outros, filmes que mostravam a visita de Fidel Castro ao Chile em 1971, o “*Tancazo*”<sup>8</sup> e a divulgação de ações do governo Allende.

Quanto à atividade musical, deve-se recordar que relevantes iniciativas da UP cessaram durante a ditadura militar, como, por exemplo, a valorização dos artistas pertencentes à Nova Canção Chilena (NCCh). Segundo as historiadoras Natália Ayo Schmiedeck (2017, p. 48-55) e Isabel Jara (2015, p. 331), a NCCh foi um movimento cultural que emergiu na década de 1960, interessado no folclore chileno a partir de uma perspectiva latino-americanista, desenvolvendo letras de músicas

---

<sup>7</sup> Segundo Karen Donoso Fritz (2012, p. 17): “[...] DINACOS era la entidad que censuraba, que emitía las denominadas listas negras y también que controlaba la información. En la actualidad, es bastante poco lo que se sabe de esta oficina, pues sus archivos aún permanecen desaparecidos, habiéndose reconstruido parte de su historia a partir de entrevistas o documentos sueltos que quedaron archivados en algunas bibliotecas”.

<sup>8</sup> Tentativa fracassada de golpe de Estado contra o governo Allende, em 29 de junho de 1973, por um grupo militar sob a liderança do tenente-coronel Roberto Souper. Foi abafada principalmente pela atuação do general Carlos Prats, conhecido por ser um defensor da legalidade (Aggio, 1993, p. 148).

com análises político-sociais. Alguns de seus principais expoentes foram os membros da família Parra (em especial, Violeta, Ángel e Isabel Parra), Víctor Jara, Patricio Mans e de grupos como o Quilapayún e o Inti-Illimani.<sup>9</sup>

Schmiedeck (2017, p. 48) destaca que, em dezembro de 1970, pouco tempo após assumir a presidência, Salvador Allende instituiu um decreto requisitando que as rádios chilenas reservassem 25% de sua programação à canção nacional, sendo pelo menos 15% desta à música folclórica. Em seguida, foi inaugurado o chamado “Trem da Cultura”, que consistia em uma caravana musical responsável por percorrer centenas de quilômetros pelo país, levando artistas, folcloristas, dançarinos, escritores, músicos, que realizavam apresentações gratuitas, visando atingir a um amplo público.

O movimento Nova Canção Chilena ficou muito associado a UP. Por isso, para o regime ditatorial, era mais uma expressão cultural a ser extinguida no país. Diversos discos de integrantes desse movimento foram destruídos e a DINACOS se empenhou em excluir as canções da NCCCh da programação radiofônica e televisiva. Além disso, por meio da Secretaria de Relações Culturais, determinou-se que as gravadoras e as rádios não poderiam aceitar trabalhos de músicos comunistas, devendo promover, no lugar, aqueles que não despertassem conflitos com o regime em voga no país (Jara, 2015, p. 321). A musicóloga Laura Jordán (2009, p. 9) ressaltou que a censura levada a cabo pela ditadura se estendeu, inclusive, sobre os tipos de instrumentos musicais que poderiam ser tocados, como os *quenás* e as *zampoñas*,<sup>10</sup> considerados como parte de “tradição subversiva.”

Por meio das análises aqui expostas, conclui-se, portanto, que a cultura chilena, em suas mais diversas áreas (literatura, canção, produções audiovisuais, pinturas, esculturas, revistas etc), foi compreendida pelo pinochetismo<sup>11</sup>, como já apontamos, como um campo em disputa. Dessa

<sup>9</sup> Víctor Jara foi torturado e assassinado pela ditadura militar ainda no mês de setembro de 1973 e membros dos grupos Quilapayún e o Inti-Illimani passaram a viver, respectivamente, no exílio na França e Itália.

<sup>10</sup> O *Quena* é um instrumento da “família” das flautas, normalmente confeccionada em bambu ou em madeira. A *Zampoña* é um instrumento de sopro, formado por uma junção de tubos de madeira de distintos tamanhos.

<sup>11</sup> A expressão “pinochetismo” é mobilizada neste artigo com base nas reflexões de Verónica Valdivia de Zárate que a associa com o caráter personalista e projetual da

forma, era necessária uma grande mobilização e direcionamento das artes pela ditadura. As práticas de censura, repressão política, perseguição e controle do espaço público marcaram o cotidiano de muitos sujeitos nesse período.

Em meio a tal contexto, a sociedade chilena não permaneceu pacífica, despontando nela diversas formas de resistência política e cultural. Convergimos com o historiador Jacques Sémelin (1994, p. 60-61) que compreende a resistência como uma prática organizada, executada de forma consciente, exposta à riscos e que tem um duplo objetivo: rompimento e conservação. O rompimento refere-se à luta contra algum agente repressor e suas estruturas abusivas de poder. A conservação refere-se à busca pela manutenção de uma forma de organização política colocada em ameaça por tal agente repressor (como, por exemplo, os ataques ao regime democrático executados pela ditadura pinochetista). Alfredo Bosi também apresentou uma definição pertinente sobre resistência, destacando que “o seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*; o antônimo familiar é *de/sistir*” (Bosi, 2012, p. 188). Essas duas conceituações são válidas para compreendermos que *La Bicicleta* e o *Colectivo Acciones de Arte* atuaram, de modo crítico e consciente, contra a ditadura imposta em seu país e, ao mesmo tempo, lutaram pelo retorno a um regime político democrático no Chile. Seus trabalhos envolveram ações artísticas organizadas por grupo de intelectuais, que enfrentaram os riscos da repressão militar, tecendo redes de resistência político-cultural.

A crítica literária Nelly Richard (2014, p. 15) destacou que, especialmente em meados da década de 1970, emergiu uma geração artística, por ela denominada de *Escena de Avanzada*, responsável pelo

---

ditadura no Chile. A historiadora defende que ocorreu a centralização do poder na figura de Augusto Pinochet, de modo gradativo, após o golpe militar. O caráter personalista também estava associado, segundo a autora, às novas bases fundacionais do Estado defendidas pelo general, que almejava uma refundação total do país, passando por uma guerra contra o marxismo, nas frentes política, social e econômica, e no anseio de solidificar novas estratégias de desenvolvimento nacional e novos sistemas de crenças e valores na população chilena. A pesquisadora ainda ressaltou que “Tal disposição refundacional requeria um projeto global, assunto sobre o qual se conseguiu entrar em consenso no fim dos cinco primeiros anos de ditadura e que era uma mescla entre o neoliberalismo, o autoritarismo e a doutrina de seguridade social” (Valdivia, 2015, p. 123).

desenvolvimento de uma importante e arriscada produção engajada, contrária ao regime ditatorial. A *Avanzada*, como ficou mais conhecida, constitui-se, segundo a pesquisadora, como um campo não oficial de produção, que apresentava um olhar crítico sobre a situação em voga no país e compreendia que as artes deveriam ser mobilizadas como instrumento de denúncia política.

Segundo Richard (2014, p. 15-23), a *Escena de Avanzada* foi responsável por estreitar laços, ou redes de solidariedade, entre um amplo contingente de artistas e intelectuais, dentre os quais destacava Carlos Leppe, Catalina Parra, Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Juan Dávila, Ronald Kay, Adriana Valdés, Eugenia Brito, Gonzalo Muñoz e os membros do *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) – Diamela Eltit, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo e Fernando Balcells. Esses artistas, por terem vivenciado o mesmo trauma – a vida sob a ditadura pinochetista – e compartilharem visões políticas e artísticas próximas, sentiam-se pertencentes a uma mesma geração, envolvida em um projeto futuro comum: a luta pelo retorno ao sistema democrático no país. Nesse caso, essa questão geracional pouco tem a ver com as faixas etárias dos envolvidos, mas relaciona-se, sobretudo, com o compartilhamento de experiências e de horizontes de expectativas (Koselleck, 2006, p. 308). Foi em meio à emergência dessa geração que despontaram duas iniciativas de resistência política e renovação cultural de grande relevância no Chile: a revista *La Bicicleta* e o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), a serem debatidas nas próximas seções deste artigo.

## **2 Resistência política e cultural na revista *La Bicicleta***

*La Bicicleta* – que se autodenominava “*Revista chilena de la actividad artística*” – foi editada em um período de censura e intenso autoritarismo sob a ditadura militar de Augusto Pinochet. A revista se constituiu em um importante espaço de resistência política, de intercâmbio e circulação de ideias. Em suas páginas, manteve um amplo e profícuo debate sobre literatura, música, pacifismo e indústria cultural e se transformou em um veículo de formação de uma rede cultural que emergiu como oposição à ditadura. O nome *La Bicicleta*, como consta no editorial do seu primeiro número, de outubro de 1978, é uma referência ao poema *Los helicópteros*, do chileno Erik Pohlhammer Boccoardo, que, em uma linguagem metafórica, comparou a instauração da ditadura a helicópteros

que, estáticos e concêntricos, ficavam zumbindo sobre os cérebros, até se infiltrarem neles. *La Bicicleta* seria, portanto, uma contraposição aos helicópteros por representar a ideia de movimento artesanal, com tração humana, atuando como uma porta-voz dos movimentos artísticos-culturais com o objetivo de refletir sobre a função social da arte e do artista (Torres Vázquez, 2014, p. 41-43).

Como defendeu Beatriz Sarlo (1992, p. 9-14), as revistas, como *La Bicicleta*, pelo diálogo que mantém com seu presente, “são laboratórios de ideias”, “espaços de reconstrução histórica” e “bancos de provas”. O que demonstra a importância que as revistas de cultura e política tem para a história latino-americana desde meados do século XIX. Como sustentou Sarlo, as revistas podem ser compreendidas como atores do seu tempo e seu conteúdo “rende tributo ao presente justamente porque sua vontade é intervir (nele) para modificá-lo”. Portanto, são fruto de um determinado contexto e é precisamente sobre ele que elas buscam atuar, seja para apoiar ou opor-se a certos acontecimentos políticos, culturais ou econômicos de uma dada realidade histórica. Como espaço de fermentação de ideias, as revistas expressam afinidades, alianças e consensos, mas também confrontações, disputas, impugnações e dissensos, transformando-se em plataformas privilegiadas nas quais os intelectuais definem suas posições e estratégias para a disputa hegemônica. Horacio Tarcus (2020, p. 17) aponta que, nessa dinâmica, as revistas, em seus contextos de produção, podem caracterizar-se como contra-hegemônicas<sup>12</sup> e programáticas e, por isso, intervêm na esfera pública,<sup>13</sup> estabelecendo algum tipo de agenda. *La Bicicleta* possuía um conteúdo programático que a colocava no espaço

---

<sup>12</sup> Para Raymond Williams (1979, p. 116) a contra-hegemonia indica que o processo hegemônico jamais será total ou exclusivo. A qualquer momento, formas de política e cultura alternativas ou diretamente antagonicas, podem surgir como elementos significativos na sociedade. Para o autor, “a ênfase política e cultural alternativa, e as muitas formas de oposição e luta, são importantes não só em si mesmas, mas como características indicativas daquilo que o processo hegemônico procurou controlar, na prática.”

<sup>13</sup> Para Jürgen Habermas (2014, p. 35-80) o surgimento da esfera pública está ligado à ascensão da sociedade burguesa do século XVIII-XIX, a expansão dos meios de comunicação, da liberdade de expressão e de um público letrado que criaram as condições capazes de construir a opinião pública. O surgimento de uma esfera pública fez emergir um espaço público no qual assuntos de interesse geral são publicizados, debatidos, criticados e que podem levar ao consenso ou ao dissenso.

público como uma revista de resistência ao *status quo*, desafiando a ditadura pinochetista.

No ano anterior à criação da revista, em 1977, a Organização das Nações Unidas (ONU) havia manifestado sua preocupação com as violações dos direitos humanos no Chile e exigia explicações da ditadura. Em janeiro de 1978, em resposta, Pinochet, indignado com o posicionamento da ONU, que qualificou como afronta, convocou um plebiscito para consultar se os chilenos apoiariam ou não o governo militar. A opção “sim” ganhou com uma margem significativa. Para os opositores da ditadura, o resultado foi uma grande fraude, pois não existiam registros da votação e nem garantias mínimas de transparência. No ano de 1978, também foi aprovada a Lei da Anistia que proibia processos e condenações dos militares por delitos de “motivação política” praticados entre 11 de setembro de 1973 a 10 de março de 1978. Justamente o período mais violento da ditadura, marcado por sequestros, homicídios, torturas e outras violações aos direitos humanos. Tudo isso em meio a uma forte censura aos meios de comunicação (Cobo Maturana, 2015, p. 86).

Os anos de 1977 e 1978 também foram marcados pela reocupação dos espaços públicos como forma de resistência política. Nesse período, foi organizado o Primeiro Festival da Música Popular Universitária, que deu origem à Agrupação Folclórica Universitária; foi criada a Agrupação Cultural Universitária, primeira organização estudantil formada após o 11 de setembro de 1973; os Teatros itinerantes retomaram suas apresentações e as semanas pela Cultura e pela Paz ganharam fôlego. Em 1978, o governo ditatorial passou a permitir a criação de novas publicações como os suplementos, os semanários, os jornais e as revistas que começaram a surgir principalmente na capital Santiago (Osorio Fernández, 2011, p. 259). Tudo isso fazia parte de um emergente movimento social e cultural de oposição e denúncia à ditadura militar.

*La Bicicleta* surgiu efetivamente em setembro de 1978 após a permissão da Direção Nacional de Comunicação Social liberar uma notificação de registro da revista, e, como era de praxe, recomendar que a cada número a revista fosse enviada para avaliação. Publicada pela Editora *Granizo* em 75 números, entre 1978 e 1987, foi concebida como um projeto coletivo que envolvia jornalistas, sociólogos e jovens universitários. Eduardo Yetzén Peric foi seu diretor, um tipo de diretor

providencial,<sup>14</sup> e Álvaro Godoy, subdiretor. Ambos permaneceram na revista até seu fim em 1987. À medida em que *La Bicicleta* se estruturava e se profissionalizava, aumentava seu conselho editorial e agregava chefe de redação, cartunistas, fotógrafos, diagramadores e distribuidores.

A revista se propôs a ser um meio de difusão artística e reflexão crítica que girava em torno da atividade cultural e social do Chile, objetivo levado a cabo em todos os seus números. Foi claramente de resistência cultural no sentido de criação, difusão e valorização dos bens simbólicos de uma “nova” cultura – assim como defendia o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), como veremos – que deveria se contrapor à política cultural imposta pelo governo pinochetista que defendia que a cultura não fosse instrumentalizada pela política, com clara alusão ao governo da UP. Segundo documento oficial da ditadura, ela havia “corroído o espírito da nação” por meio das manifestações culturais (Política Cultural del Gobierno de Chile, p. 31).

A política cultural da ditadura levou ao que os chilenos na época chamavam de apagão cultural. Isso significava uma política cultural baseada no livre mercado, que levou a uma diminuição da produção e de consumo de certos bens culturais e pela inserção de uma cultura internacional de massas (segundo *La Bicicleta*, de má qualidade e alienante) que não expressava a realidade social e política que se vivia no país naquele período. Por tudo isso, o lema da revista e dos movimentos de resistência, ao implementar e divulgar programas culturais contrários aos interesses da ditadura, era “apagar o apagão”. A expressão “apagão cultural”, portanto, não era para designar uma fase de improdutividade cultural, mas uma crítica à forma como as políticas culturais governamentais eram conduzidas e implementadas (Cobo Maturana, 2015, p. 9-11; Osório Fernández, 2011, p. 265).

A revista denunciava em suas páginas, ora de forma velada ora de forma aberta, a redução do poder econômico do Estado, a ausência de liberdade de cátedra nas universidades, o controle dos meios de comunicação e assinalava que o Chile vivia uma severa crise de identidade sem nenhum outro precedente na história do país. De acordo ela – e o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) –, a televisão estava sendo

---

<sup>14</sup> Para Rocca (2014, p. 14), de modo geral, existe uma célula básica que forma uma revista, o grupo. No entanto, muitas têm à frente, como liderança, um editor providencial que as fundam, financiam e dirigem.

um instrumento eficaz para o projeto cultural da ditadura, pois convertia o Chile em um país consumista e apolítico. *La Bicicleta* foi um ponto de encontro para aqueles que não estavam de acordo com a censura e a repressão da ditadura militar. Ainda que sua posição política estivesse ligada aos espaços universitários e as esquerdas chilenas, o que, de algum modo, refletia em seu conteúdo e linha editorial, ela se constituiu como um espaço também para os *outsiders*, para a diversidade de opções e posicionamentos (Yentzén Peric, 2014, p. 30-36).

Durante toda a sua existência editorial, *La Bicicleta* apresentou uma série de seções, destinadas a temáticas variadas como música, dança, cinema, teatro, poesia, e também a temas poucos visitados à época, como feminismo, ecologia, sexualidade feminina, homossexualidade e bissexualidade. As seções não eram fixas e variaram muito durante sua publicação: “Cancionero”, a qual difundia letras e acordes musicais de distintas canções (a maioria de protesto); “Portada musical”, onde se realizava reflexões sobre música; “Librería”, a qual divulgava escritores chilenos; “Cartas de los lectores”, espaço dedicado ao diálogo com os leitores, que opinavam sobre os números anteriores, sugeriam temas para debates e faziam críticas ao contexto político e social chileno.

*La Bicicleta* publicava números especiais com o intuito de aprofundar o debate sobre temas diversos ou homenagear destacados escritores e músicos chilenos, como Violeta Parra (a alma da cultura popular, segundo a revista), Víctor Jara e Pablo Neruda (que se tornaram os dois grandes símbolos da resistência cultural neste período). Também apareceram especiais sobre música e músicos, democracia, paz, meio ambiente e muitos outros. No especial de 1983, Tomo I, sobre a paz, percebemos claramente o editorialismo programático<sup>15</sup> da revista:

Las amenazas materiales a la paz se perciben a nivel político-social como consecuencia de la dominación económico-político-militar que ejerce un sector de la sociedad sobre la mayoría de la población. Esta amenaza se percibe en Chile en forma directa, cotidiana, cara a cara, y contiene una gran carga emocional. (Yentzén Peric, 1983, p. 1)

---

<sup>15</sup> Em diálogo com as concepções metodológicas de Fernanda Beigel (2003, p. 108), compreendemos por editorialismo programático a linha editorial política de uma revista. *La Bicicleta* articulava e entrelaçava em suas páginas, como já apontamos, cultura e política como forma de resistência.

Além de divulgar inúmeras atividades artístico-culturais que ocorriam no Chile, organizava festivais de música, encontros com cantores e concursos de poesia, conto, desenho e fotografia, se transformando em uma importante gestora cultural. A revista publicava entrevistas com conhecidos expoentes das letras chilenas, como o poeta Nicanor Parra, o escritor Henrique Lihn e textos inéditos de escritores como Antônio Skármeta, Claudio Giacconi, Soledad Bianchi e do pesquisador Joaquín Brunner que contribuía com textos lúcidos sobre a cultura autoritária vigente no país em quase todos os números. Ao conceder espaços para os escritores, também promovia o debate sobre a literatura e seus distintos gêneros e estilos. Outra forte característica foi manter um constante diálogo com os intelectuais chilenos que estavam no exílio, publicando textos de escritores consagrados ou iniciantes sobre literatura, cinema e música. *La Bicicleta* também fez questão de estabelecer contato com escritores latino-americanos como o argentino Julio Cortázar que, além de enviar trechos inéditos de seus romances para serem publicados, ajudou a difundi-la na Europa, particularmente em Paris, onde vivia.

*La Bicicleta* reservou um espaço importante para retratar o panorama musical chileno e se tornou uma incansável divulgadora do movimento *Canto Nuevo* que surgiu em fins da década de 1970, em certa medida, herdeiro da *Nueva Canción*, pois incorporava muitos de seus intérpretes e repertórios. *Canto Nuevo* foi produzido por jovens músicos de origem universitária que recuperaram os espaços públicos como prática política de oposição à ditadura (Osório Fernández, 2011, p. 269-270). O movimento lançava propostas musicais que incorporavam tanto as influências nacionais quanto as internacionais como o jazz, a bossa nova e o rock – The Clash, Police, Sexy Pistols, Genesis. *La Bicicleta* concedia espaço também para músicos de outros países que possuíam vínculos com a canção política e social de protesto, como a norte-americana Joan Baez, a argentina Mercedes Sosa, o brasileiro Chico Buarque e os cubanos Pablo Milanêz e Silvio Rodríguez.

O número nove, publicado em 1981, marcou um momento de mudança para a revista. A partir daí ela dedicou um pouco mais de espaço para a música e passou a ser um fenômeno de vendagem, principalmente entre os mais jovens. Esse número foi dedicado quase que inteiramente ao músico cubano Silvio Rodríguez. Até então, a revista vendia de 500 a 1000 exemplares por número. Quando saiu o cancionário do músico cubano, vendeu 10.000 mil exemplares em apenas uma semana. Foi

necessária a impressão de mais volumes que, no final, chegou a um total de 45.000 mil exemplares (Torres Vásquez, 2014, p. 64). Um fenômeno impressionante se pensarmos que Silvio Rodríguez, um compositor cubano que fazia música de protesto, era pouco conhecido no Chile, inclusive era proibido tocar suas músicas nas rádios. A partir de então, *La Bicicleta* se vinculou de maneira significativa à experiência musical da juventude, não apenas como um simples registro ou testemunho da criação musical durante aqueles difíceis anos, mas também como um ator na construção das distintas e contraditórias memórias que se articulavam no cruzamento entre música e política sob o autoritarismo dos anos de 1980 no Chile (Osório Fernández, 2011, p. 279).

Além da música, o humor gráfico que narrava as desventuras de um anti-herói, criadas por Hérnan Vidal, também conhecido como Hervi, fazia um enorme sucesso na revista. Durante o governo da Unidade Popular, Hervi foi diretor de arte da Editora Quimantú e depois do golpe passou por importantes revistas como *Hoy* e *La Época*. O personagem central das historietas, criadas especialmente para a revista, era Supercifuentes. O anti-herói teve 33 episódios publicados na revista, apareceu pela primeira vez no número 8, em 1980, e teve sua última história publicada no n. 49, em 1984. Supercifuentes era um anti-herói desafortunado, um perdedor, um desempregado, um pária e subproduto dos experimentos econômicos da Escola de Chicago. Um típico chileno da classe média que morava na cidade de Caracópolis (nesse momento os caracóis eram símbolos do consumismo promovido pelo governo de Pinochet) e passava os dias como vendedor ambulante em uma cidade chamada Consumópolis, vendia produtos de primeira necessidade como bactérias infláveis, espelhos retrovisores para banheiros etc. Supercifuentes não possuía as formas atléticas de um super-homem, tinha cintura de ampulheta, era calvo, não bebia, não fumava, nunca era visto com mulheres, não possuía carro, não usava desodorante de marca conhecida. Seu lema era lutar pelo bem até derrotar o mal. Um super-herói que lutava por justiça social, mas que sempre terminava encarcerado (Torres Vásquez, 2014, p. 86-87). Hervi representava com muito humor centenas de desempregados pelo país afora.

Em 1984, ocorreu no Chile um forte debate sobre a censura e a liberdade de expressão e os movimentos nas ruas tornavam-se cada vez mais massivos, o que levou a uma forte reação do governo ditatorial, inclusive decretando, novamente, o Estado de Sítio, em resposta a uma

onda de bombas, greves e protestos de rua que vinham acontecendo desde maio de 1983 (Bravo Vargas, 2012, p. 89). A revista foi proibida de circular de novembro de 1984 a junho de 1985. Em julho de 1985, no número 61, *La Bicicleta* decidiu fazer uma edição quase que com somente as cartas dos leitores que tinham sido enviadas durante a suspensão, que manifestavam profundo apoio à revista e total repúdio às ações repressivas da ditadura. Em 1986, ano em que Pinochet sofreu um atentado, os chilenos assistiram a um retorno da violência praticada nos anos iniciais da ditadura. Nesse momento, a revista teve sua sede invadida, tudo foi destruído e seus membros perseguidos. Retornou em 1987 com mais dois números, porém sem condições de reerguer toda a estrutura anterior. Em 1990, com o fim da ditadura, publicou um volume, uma espécie de balanço sobre sua própria história. *La Bicicleta* se destacou como uma das mais importantes vozes de resistência naquele período, não só cultural, mas também política, junto com outros movimentos importantes como o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), o qual analisaremos na próxima seção do artigo.

### **3 O engajamento político-cultural do *Colectivo Acciones de Arte* (CADA) no contexto ditatorial chileno**

Em 1979, ano seguinte à criação da revista *La Bicicleta*, emergiu na *Avanzada* cultural chilena um inovador grupo artístico denominado *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), composto pelos escritores Diamela Eltit e Raúl Zurita, pelos artistas visuais Juan Castillo e Lotty Rosenfeld e pelo sociólogo Fernando Balcells. O CADA foi um coletivo responsável pela realização de atividades diversificadas de intervenção urbana e performances no conturbado cenário ditatorial, apresentando reflexões críticas ao regime de Augusto Pinochet e debatendo sobre o papel político e social das artes. O grupo atuou por aproximadamente seis anos, encerrando as suas atividades em 1985. Nesta seção do artigo, apresentamos alguns dos debates suscitados pelo coletivo, analisamos o seu modo de atuação na cena pública e verificamos de que forma as revistas culturais, como a *La Bicicleta* e *Hoy*, auxiliaram na divulgação dos seus trabalhos.

Logo após a formação do CADA, em outubro de 1979, o grupo lançou um manifesto intitulado *Fundamentación*, no qual apresentava suas principais ideias. No documento, o coletivo afirmou que o Chile se

encontrava submetido a um governo ilegítimo e violento, que cerceava os direitos da população e transformava radicalmente o estilo de vida chileno, tornando-o mais individualista e com menos capacidade de promoção de um modo de viver coletivo e igualitário. Era, então, necessário que os artistas desenvolvessem obras que combatessem as estruturas repressivas impostas pela ditadura e tentassem modificar o cotidiano da população (CADA, 1979, p. 1-6, *apud* Neustadt, 2001, p. 108-113).

No manifesto, o coletivo destacou que: “Definimos entonces la producción de una nueva vida como el sentido de nuestro trabajo, su enmarque final” (CADA, 1979, p. 6, *apud* Neustadt, 2001, p. 113). Para o CADA, a função da arte seria a de “correção da vida”, ou seja, as produções culturais deveriam dialogar com o cotidiano da população e propor reflexões visando alterar a realidade. A própria vida deveria ser compreendida como uma obra de arte passível de ser lapidada e, nesse sentido, todos os sujeitos seriam considerados, pelo grupo, como potenciais artistas.

Por realizar tais “fusões” entre “arte-vida” e “arte-política”, é possível considerar que o CADA contribuiu para o desenvolvimento de uma arte de caráter neovanguardista no Chile. Em suas produções, os membros do coletivo, além de fazer amplo uso de manifestos poéticos, inovaram ao utilizar de linguagens, objetos e espaços não tradicionais em suas obras, conferindo, assim, um sentido mais amplo para as artes, que provocaram tanto um rompimento com padrões estéticos tradicionais, como um questionamento ao contexto ditatorial chileno (Richard, 2014, p. 71).

Especificamente em relação aos locais de desenvolvimento de suas intervenções urbanas e performances, deve-se destacar que priorizava a execução de produções culturais em espaços abertos, como as ruas e entorno urbano em geral, visando romper com a ideia de que as expressões artísticas deveriam ser expostas apenas em locais “oficiais”, como os museus e as galerias. Os artistas propunham que toda a cidade fosse compreendida como um museu a ser ocupado pelos cidadãos e que a luta contra a ditadura envolvesse a reconquista da liberdade de se expressar e de atuar na cena pública. Nota-se, por conseguinte, que o coletivo apresentava uma ideia próxima a que pesquisadores como Henri Lefebvre (2006, p. 101) defenderam: a cidade como *prática*, fruto não só da matéria, mas da relação entre os seres humanos. Relação esta que deve primar pelo debate, incentivar o espírito crítico e a liberdade de pensamento.

Outra marca característica do CADA foi a constante utilização da expressão “ação de arte” (que, inclusive, compõe o nome do grupo: *Colectivo Acciones de Arte*), indicando que os seus trabalhos teriam uma dimensão prática. Ou seja, uma proposta de elaboração e execução de uma obra que envolvesse a atuação de seus integrantes, mas buscando, também, envolver o público, convidando-o para a reflexão e, sobretudo, para a ação. Assim, para entender essas “ações de arte” é também essencial considerar o valor dado à ideia de *coletividade*, visto que priorizava a realização de obras em conjunto com a população e rejeitava uma produção apenas comercial. A opção por realizar trabalhos gestados em um coletivo artístico possuía, assim, um claro sentido político. A valorização desse tipo de produção contrariava a própria ideologia individualista promovida pelo pinochetismo, e questionava o desmonte de um espírito de coletividade em voga naquele contexto por, entre outras razões, ser visto pelas forças armadas como potencializador de ações de impacto, capazes de desestabilizar a “ordem” imposta.

Para melhor elucidarmos a atuação do CADA, analisamos com mais detalhes o primeiro trabalho realizado pelo grupo, intitulado *Para no morir de hambre en el arte*, dividido em quatro etapas, todas realizadas em 1979. De modo geral, essa “ação de arte” apresentava uma crítica mais direcionada às consequências do projeto econômico neoliberal imposto no Chile durante a ditadura de Augusto Pinochet.

Na primeira etapa do trabalho, os integrantes do coletivo compraram cem pacotes de meio litro de leite e os distribuíram entre habitantes de uma região periférica de Santiago: a *Comuna la Granja*. Nessas embalagens haviam pintado a frase *1/2 litro de leite*, por meio da técnica de estêncil. Tal dado fazia referência ao projeto governamental implementado por Salvador Allende que objetivava a distribuição diária de meio litro de leite para as crianças chilenas. No item quinze do *Programa Básico de la Unidad Popular*, apresentado em 17 de dezembro de 1969, constava a proposta e, em seus discursos políticos, Allende reforçou a necessidade da medida, destacando o compromisso do seu governo em combater a desnutrição infantil. Essa ação mostrava, por conseguinte, a preocupação por parte da Unidade Popular (UP) com as comunidades que viviam em situação de abandono e exclusão e a compreensão de que o governo deveria intervir para minimizar os problemas sociais.

Com o golpe de Estado em 1973, uma nova agenda política e econômica foi implementada. O autoritarismo de Pinochet, acompanhado do modelo neoliberal imposto no país, findou com diversos projetos de assistência social. A perda de direitos marcou esse regime e trouxe inúmeros prejuízos para a população chilena. Foi objetivando denunciar tal situação que o grupo CADA realizou a sua primeira “ação de arte”. Ao distribuir os cem pacotes grafados com a frase *1/2 litro de leche* nas embalagens, convidava as pessoas a lembrarem e debaterem sobre a importância das ações governamentais promovidas (ou ampliadas) pela UP e a analisarem criticamente o sistema em voga naquele contexto.

Após a distribuição do leite, os artistas deram início à segunda etapa do trabalho. Eles escreveram e publicaram um poema na revista *Hoy*, uma das poucas contrárias ao governo ditatorial ainda em circulação no país e que ajudou na veiculação de obras do grupo:

Imaginar esta página completamente blanca.

Imaginar esta página blanca  
Accediendo a todos los rincones de Chile  
como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile  
privado del consumo diario de leche  
como páginas blancas para llenar.

*Colectivo Acciones de Arte*

(CADA, 1979, p. 46)

No texto, os artistas empregaram figuras de linguagens, utilizando de vários simbolismos, principalmente o da cor branca, que remetia tanto ao vazio de uma página “em branco”, a ser preenchida pelas palavras que compunham o poema, quanto ao branco do leite, alimento que deveria ser acessível para todas as famílias. A poesia nos leva, entretanto, a pensar sobre outra realidade, em que “cada rincón de Chile” estava privado do consumo desse alimento, sendo obrigado a lidar com a falta, com um vazio associado metaforicamente ao das “páginas blancas para llenar”. Dessa forma, por meio do poema, os membros do CADA reiteraram as suas críticas às consequências sociais do regime pinochetista e fizeram uso da revista *Hoy* como instrumento de divulgação de suas análises.

A terceira etapa da “ação artística” consistiu na escrita de um manifesto intitulado *No es una aldea*, traduzido para os idiomas oficiais da ONU à época (além do espanhol, o francês, inglês, russo e chinês) e declamado publicamente em frente ao edifício sede da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), em Santiago. No manifesto, o grupo destacou que o espaço de onde falava não deveria ser considerado como uma “aldeia isolada”, marcada somente pela fome e pela dor, mas “un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir” (CADA, 1979, *apud* Neustadt, 2001, p. 128). Assim, assumia que a realidade presente era passível e necessária de ser alterada. No manifesto também destacou que

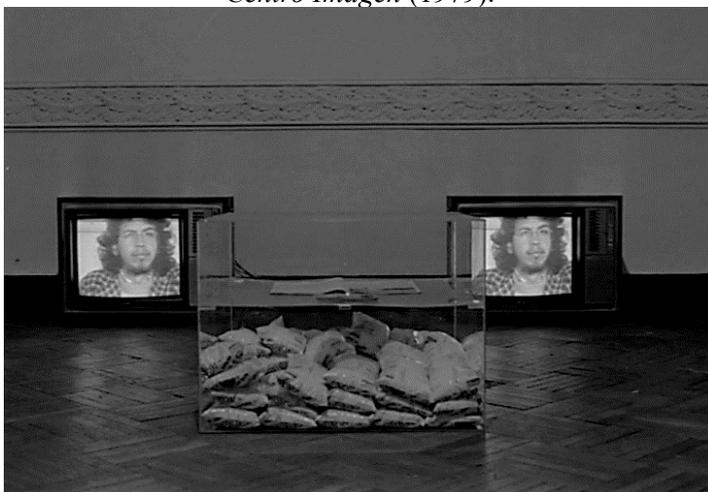
[...] ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país no es sólo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y una nueva forma colectiva de vida [...] (CADA, 1979, *apud* Neustadt, 2001, p. 128).

A busca pela “correção da vida” é associada diretamente aos trabalhos de arte. Em seguida, o grupo afirmou no manifesto que o único sentido que as palavras “arte”, “ciência”, “política” e “técnica” poderia assumir era de “produção de vida” e finalizou afirmando: “Despojados, hoy es el hambre, el dolor, la expropiación de nuestras fuerzas físicas y mentales; pero ese recorrido es también el mundo por ganar, no es una aldea” (CADA, 1979 *apud* NEUSTADT, 2001, p. 128). O texto destacou a necessidade de união entre os povos, percebendo a luta contra diversas formas de opressão e desigualdade como algo coletivo. A última frase retoma essa ideia por meio do simbolismo da aldeia, reforçando que não se falava de um lugar a ser visto como isolado, oposto e distante dos outros países, propondo, assim, relações colaborativas entre eles. O fato de traduzir o texto em todos os idiomas oficiais da ONU, tornando-o mais acessível em outras localidades, reforça tal proposta.

Após a leitura do manifesto *No es una aldea*, o CADA iniciou a quarta etapa da sua “ação de arte”, que consistiu em intervir em um espaço tradicional: a *Galería Centro Imagen*, em Santiago. Ao propor essa intervenção, objetivava realizar uma apresentação não usual, capaz de subverter as concepções artísticas mais tradicionais frequentemente presentes nos museus e nas galerias, como já apontamos. Para realizar essa fase do trabalho, os artistas compraram uma caixa de acrílico

transparente onde colocaram várias embalagens com meio litro de leite, semelhantes às distribuídas na primeira etapa da “ação de arte”. Na parte superior havia uma divisória onde posicionaram um exemplar da revista *Hoy*, aberta na página em que o poema do grupo foi publicado, além de colocarem uma fita que continha a gravação da leitura do manifesto *No es una aldea*. A obra era ainda composta por dois televisores (cada um disposto de um lado da caixa de acrílico) em que exibiam trechos das filmagens das quatro etapas que envolvia o trabalho. A instalação foi realizada no centro do saguão da galeria, visando despertar a atenção dos frequentadores do local:

Figura 01 – Fotografia da obra artística apresentada pelo CADA na *Galería Centro Imagen* (1979).



Fonte: Rosenfeld [...] (1979).

A intervenção na *Galería Centro Imagen* uniu, como destacamos, aspectos de todas as etapas do trabalho *Para no morir de hambre en el arte*. Ao colocar as embalagens de leite ao centro, dentro da caixa, o grupo as apresentou não apenas como um simples alimento, mas como uma obra artística sobre a qual as pessoas deveriam refletir, considerando tanto o sentido da forma, visto que extrapolam os suportes clássicos para a arte, quanto o sentido do conteúdo da mensagem transmitida, remetendo novamente à perda de direitos e a intensificação da desigualdade social, resultantes da ditadura militar no país. A fita e o poema presentes

convidavam o espectador a conhecer as outras etapas do trabalho e, em conjunto com as imagens exibidas nos televisores, contribuíram para divulgar as ideias defendidas pelo coletivo. O próprio uso das TVs como elementos constitutivos dessa obra também apresentava um forte simbolismo, visto que havia ampla censura sobre os canais televisivos estatais, por parte da ditadura militar (Duran, 2012, p. 15). Assim, ao exibir a sua “ação de arte” nos televisores, o grupo contestava o controle exercido pela ditadura e divulgava um contradiscurso<sup>16</sup> ao que era produzido e propagado pelo regime por meio desse veículo de comunicação. As cenas divulgadas pelo coletivo denunciavam as arbitrariedades e violências do pinochetismo, destacando as contradições entre o que se via na TV e o que ocorria no cotidiano da população naquele período.

Esse primeiro trabalho do grupo CADA, além de ter contado com o auxílio do periódico *Hoy*, também dispôs da colaboração de *La Bicicleta* em sua divulgação, o que demonstra, em termos analíticos, uma rede de resistência cultural à ditadura que interligava diversas frentes. O quinto número de *La Bicicleta* (referente aos meses de novembro e dezembro de 1979) cedeu três páginas, nas quais o coletivo pode apresentar o “passo a passo” das suas primeiras intervenções urbanas. Em seu oitavo número (referente aos meses de novembro e dezembro de 1980), a revista concedeu duas páginas para apresentar o processo de criação literária de Diamela Eltit e divulgar um trabalho artístico individual de Lotty Rosenfeld. Na mesma edição, cedeu outras duas páginas para Fernando Balcells publicar um texto, em nome do CADA, no qual debateu sobre as concepções de arte e política do grupo e divulgou o trabalho do coletivo. Em parte da matéria, Balcells escreveu:

Hablamos de ideologías. En una época en que el modelo político dominante busca reciclar nuestra conciencia de la historia, borrando de nuestra memoria y de nuestra vida cotidiana todo rastro de identidad cultural que no sea funcional a su proyecto. En momentos

---

<sup>16</sup> A expressão “contradiscurso” é utilizada nesse artigo para se referir a elaboração de uma argumentação de oposição e desnaturalização do discurso oficial, imposto pela ditadura pinochetista. Nesse sentido, o contradiscurso se caracteriza por resistir a uma leitura única sobre a história do país e sobre as possibilidades de ações, concepções políticas, sociais etc. de que dispunham os chilenos naquele contexto. O discurso do Estado não é entendido, portanto, como absoluto.

en que regiones completas de nuestra experiencia colectiva corren peligro de perderse, sepultadas bajo las exigencias disciplinarias de un conformismo fatalista, nuestras acciones de arte configuran una opción más que de arte, de vida (Balcells, 1980, p. 8).

O trecho reforça, assim, como as concepções de “arte-vida” e “arte-política” estavam imbricadas no processo criativo neovanguardista do grupo. A defesa por uma arte engajada, comprometida em intervir, coletivamente, nas vicissitudes históricas do país, ficava evidente. Por fim, o espaço cedido pela *La Bicicleta* para propagar as ideias do coletivo, demonstrava como partilhavam de anseios políticos e culturais comuns, comprometidos na luta contra o pinochetismo e pelo avanço da democracia no país.

Em todas as atividades realizadas pelo CADA, tais anseios de reconquista democrática ficaram evidentes. Pouco depois da realização de *Para no morir de hambre en el arte*, o grupo executou outras ações, como *Inversión de escena* (1979)<sup>17</sup>, *Ay Sudamérica* (1981)<sup>18</sup> e *Viuda* (1985)<sup>19</sup>. Em 1983, foi levado a cabo pelo CADA o trabalho *NO +*. Havia completado dez anos do golpe de Estado e o coletivo acreditava ser necessário criar alguma expressão que fosse empregada e completada pela própria população, convertendo-se em símbolo da luta pelo fim do regime pinochetista. O grupo, então, criou o *slogan No +*, acreditando que

---

<sup>17</sup> Em linhas gerais, se tratou de uma intervenção urbana em que o coletivo realizou um “desfile” com caminhões usados para comercializar leite em Santiago, objetivando denunciar a falta do alimento para setores empobrecidos pela ditadura, assim como denunciaram em *Para no morir de hambre en el arte*. Além disso, estacionaram os caminhões em frente ao Museu de Belas Artes e colocaram um enorme pano branco cobrindo a entrada do edifício. A proposta era “inverter a cena” ou “inverter o olhar” dos transeuntes e frequentadores do museu, para que considerassem a própria cidade um espaço a ser ocupado politicamente e artisticamente.

<sup>18</sup> Uma das mais ousadas obras do CADA. Os artistas lançaram panfletos com mensagens de protesto por meio das janelas de pequenas aeronaves, voando sobre Santiago. O efeito visual do lançamento dos panfletos remetia ao de bombas, em associação metafórica ao ataque de 11 de setembro de 1973 ao palácio *La Moneda*. As “bombas” do CADA, no entanto, eram “bombas” de protesto à ditadura.

<sup>19</sup> Publicação realizada em revistas culturais, em que apresentavam uma fotografia de uma mulher cujo marido se encontrava na categoria de “desaparecido político” pela ditadura. A proposta era denunciar a violência ditatorial por meio da imagem dos que restaram, da dor do luto.

poderia atrair a atenção dos chilenos para completá-lo com tudo aquilo que não mais desejavam que estivesse presente no país, formando frases como: *No + dictadura*; *No + hambre*; *No + censura*. Durante a noite, mesmo ameaçados pelo “toque de recolher”<sup>20</sup>, começaram a espalhar *No +* em diversos espaços da cidade. Os artistas optaram por escrever em alguns casos apenas o *slogan* e, em outros, o completaram formando frases antiditatoriais, assim, indicando que os outros *No +* também poderiam ser transformados pelos transeuntes em frases de denúncia política. A proposta deu certo e as ruas e muros das cidades passaram a exibir diversos *No +*, completados coletivamente.

Outrossim, embora *No +* tenha se espalhado e mobilizado muitos chilenos, algumas das obras do CADA desse projeto foram censuradas. No rio Mapocho, por exemplo, o coletivo havia colocado um enorme cartaz em que constava o *slogan No +* seguido por um desenho de uma arma, indicando, possivelmente, “não mais violência”, “não mais ditadura”. O cartaz foi recolhido pouco após a colocação pelo coletivo. No entanto, o fato de ter tido produções censuradas (assim como ocorreu com *La Bicicleta*) não levou os membros do grupo a deixarem de se mobilizar. O coletivo seguiu criando novas produções e estratégias de denúncias.

É, ainda, necessário fazer uma observação sobre o CADA. Não há um consenso claro, inclusive entre os próprios integrantes do grupo, sobre a data final de encerramento das suas atividades. No entanto, sabe-se que ele chegou ao fim aproximadamente em 1985, em um contexto em que as *protestas nacionales*<sup>21</sup> já ocupavam o país e integrantes do coletivo passaram a se engajar intensamente nessas manifestações. Raúl Zurita, por exemplo, associou o fim do grupo à emergência dessas manifestações, dizendo que o coletivo, para ele, “deja de tener sentido [...] cuando comenzaron las protestas masivas, cada una de las cuales implicaba una creatividad popular que me hizo entender que lo nuestro ya había cumplido con su tiempo” (Zurita *apud* Neustadt, 2001, p. 80).

---

<sup>20</sup> “Toques de recolher” referem-se aos decretos impostos durante a ditadura militar chilena que restringiam os horários em que os sujeitos poderiam circular pelas ruas das cidades (tanto a pé, quanto por meio de seus carros e/ou com outros veículos automotores), além de trazerem outras determinações, como sobre o número máximo de sujeitos que poderiam compor alguma reunião, mesmo em domicílios.

<sup>21</sup> Conjunto de manifestações civis que eclodiram em meados da década de 1980, responsável por promover uma ampla rearticulação social e política em setores de oposição ao pinochetismo (Fredrigo, 1998, p. 63-73).

O fim do coletivo, no entanto, não significou o encerramento das mensagens de suas obras. Quando ocorreu o plebiscito de 1988, no qual a população chilena deveria votar para a manutenção ou não de Pinochet por mais oito anos no comando do país, o slogan *No +* foi amplamente retomado por ativistas da oposição. Desse modo, pode-se afirmar que a mensagem da obra do grupo transcendeu os próprios artistas, convertendo-se em força motora da resistência. O mesmo também aconteceu com *La Bicicleta*. Em momentos de censura, em que a revista não pôde circular, os debates promovidos continuaram vivos na sociedade chilena, auxiliando na articulação de movimentos de protesto.

### Considerações finais

A ditadura chilena implementou novas políticas para reestruturar as artes e as práticas culturais no novo país que desejava construir, rompendo com o passado recente, em especial com tudo aquilo que pudesse representar uma memória positiva do governo de Allende. A palavra de ordem era destruir o que existia e reelaborar um novo cenário cultural com bases no nacionalismo autoritário. Com esse fim, livros e filmes foram queimados; murais foram ocultados; artistas e intelectuais foram presos, torturados e exilados; rádios e editoras foram fechadas. Em meio a tudo isso, e como resposta a esse contexto de rigidez cultural, surgiam vozes que colocaram em ação uma importante resistência cultural, como a revista *La Bicicleta* e o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), que trouxeram importantes críticas e testemunhos enriquecedores ao debate político-cultural para a sua época. Participaram como protagonistas de inúmeras atividades culturais que promoveram e geraram registros e análises em contraponto às políticas culturais autoritárias do regime pinochetista.

*La Bicicleta* e o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), com suas produções culturais, defendiam, cada um à sua maneira, a configuração de um “outro viver”, de novas expressões criativas e de novas formas de compreender a realidade plasmada desde 1973. Ambos tinham como objetivo central construir e legitimar novos espaços de resistência – cultural e política – e de expressão artísticas para romper com as estruturas impostas pela ditadura. A revista participava desse cenário com uma proposta de resistência gráfica que passava inclusive pelo humor; o coletivo, com intervenções urbanas e performances neovanguardistas

que ocupavam espaços singulares na vida da cidade, em um esforço para que a boa memória sobre o governo da Unidade Popular não se apagasse como queria a ditadura pinochetista. Ambos construíram uma memória (ou várias) por meio de diferentes linguagens e de produções simbólicas que fizeram surgir um sentimento de resistir.

## Referências

- AGGIO, A. *Democracia e socialismo: a experiência chilena*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- BALCELLS, F. Acciones de arte hoy en Chile. *La Bicicleta*, Santiago de Chile, v. 9, n. 8, p. 7-10, nov.-dic., 1980. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-99319.html>. Acesso: 26 maio 2023.
- BEIGEL, F. Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana. *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Maracaibo, año 8, n. 20, p. 105-115, 2003.
- BOSI, A. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BRAVO VARGAS, V. Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973-1989. *Política y Cultura*. México, n. 37, p. 85-112, ene. 2012.
- COBO MATURANA, M. *Revista La Bicicleta: lenguaje visual de una resistencia cultural*. 2015. 308f. Tesis – (Título en Diseño Grafico). Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2015.
- CATALÁN, C.; MUNIZAGA, G. *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago: CLACSO, 1986.
- COELHO NETO, R. *Exílio, intelectuais, literatura e resistência política nas revistas Literatura Chilena e Araucaria de Chile (1977-1989)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017.
- COLECTIVO ACCIONES DE ARTE. Poesia: imaginar esta página completamente blanca. *Hoy*, Santiago, Chile, v. 1, n. 115, s/p., 3 oct. 1979.
- DALMÁS, C. *Brigadas muralistas e cartazes de propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)*, 2006. 191 f. Dissertação – (Mestrado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS DEL GOBIERNO DE CHILE, Santiago, marzo 11 de 1974. *Archivo Chile/CEME*. Centro de Estudios Miguel Enriquez. Disponível em: [http://www.archivochile.com/Dictadura\\_militar/doc\\_jm\\_gob\\_pino8/DMdocjm0005.pdf](http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0005.pdf). Acesso em: 26 maio 2023.

DEL ALCÁZAR, J. *Chile en la pantalla*. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998). Santiago: DIBAN/Universitat de València, 2013.

DEL POZO ARTIGAS, J. *Diccionario histórico de la dictadura cívico-militar en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2018.

DONOSO FRITZ, K. Discursos y políticas culturales de la dictadura cívico militar chilena, 1973-1988. *Dossier Chile contemporáneo*. Santiago, n. 29, agosto, p. 01-34, 2012.

DURAN, S. *Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM Ediciones, 2012.

ERRÁZURIZ, L. H. Dictadura militar en Chile. Antecedentes del golpe estético-cultural. *Latin American Research Review*, v. 44, n. 2, p. 136-157, 2009.

FFRENCH-DAVIS, R. *Entre el neoliberalismo y el crecimiento con equidad: tres décadas de política económica en Chile*. Santiago: LOM Ediciones, 2003.

JARA, I. Discurso cultural da ditadura chilena. Entre a pátria e o mercado. In: MOTTA, R. P. S. (Org.). *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 313-333.

JORDÁN, L. Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, Santiago, v. 63, n. 212, p. 77-102, jul./dic. 2009.

HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*. São Paulo: Unesp, 2014.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2012.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

*La Bicicleta* (1978-1987). Disponível em: [www.memoriachilena.gob.cl](http://www.memoriachilena.gob.cl). Acesso: 26 maio 2023.

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2006.

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

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo: PUC-SP, n. 10, 1993, p. 12.

OSÓRIO FERNÁNDEZ, J. *La Bicicleta*, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia: música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984. *A contracorriente*, v. 8, n. 3, p. 255-286, 2011.

PARANO MORIR DE HAMBRE EN EL ARTE. COLECTIVO ACCIONES DE ARTE - CHILE. *La Bicicleta*, Santiago de Chile, v. 1, n. 5, p. 22-24, nov./dez, 1979. *Cronica*. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-54776.html>. Acesso em: 26 maio 2023.

POLLAK, M. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, vol. 2, nº3, 1989, p. 3-15

POLÍTICA CULTURAL DEL GOBIERNO DE CHILE, Santiago, Departamento Cultural - Asesoría Cultural de la Junta De Gobierno, 1975. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*. Disponível em: <https://www.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/39504/1/135512.pdf>. Acesso em: 26 maio 2023.

PROGRAMA Básico de la Unidad Popular, 17 dez. 1969. In: *Marxists Internet Archive: archivo Salvador Allende*. [01 jan. 2016]. Disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/allende/1969/diciembre17.htm>. Acesso em: 26 maio 2023.

RICHARD, N. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014.

ROCCA, P. Por qué, para qué una revista (sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano). *Hispanamérica*, ano 33, n. 99, p. 3-19, 2014.

ROSENFELD, L. *Instalación en Galería Centro Imagen*. Santiago: [s.n.], 1979. 1 fotografia. Disponível em: [http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/31%3Fas\\_overlay%3Dtrue&js=](http://archivosenuso.org/cada/accion#viewer=/viewer/31%3Fas_overlay%3Dtrue&js=). Acesso em: 29 maio 2023.

SÉMELIN, J. “Qu’est-ce que ‘résistir’?” *Esprit*, Paris, v. 01, n. 198, jan. 1994, p. 50-63.

SARLO, B. Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *America, Cahiers du CRICAL*, Paris, Sorbonne la Nouvelle, n. 9-10, p. 9-15, 1992.

SCHMIEDECKE, N. A. “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”: a Nova Canção Chilena e a “questão cultural” no Chile da Unidade Popular. 2017. 270 f. Tese (Doutorado em História e Cultura Social), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), 2017.

SUBERCASEAUX, B. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde Independencia hasta el Bicentenario*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, vol. III, 2011.

TARCUS, H. Las revistas culturales latinoamericanas: giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles. Buenos Aires: Tren en Movimiento, 2020.

TORRES VÁSQUEZ, R. P. *Así pedaleábamos*. Santiago de Chile: Salviat Impresores, 2014.

VALDIVIA DE ZÁRATE, V. Pinochetismo e guerra social no Chile. In: MOTTA, R. P. S. (Org). *Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 121-141.

YENTZÉN PERIC, E. *La voz de los setenta: un testimonio sobre la resistencia cultural a la dictadura, 1975-1982*. Santiago de Chile: CIPOD, 2014.

WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Recebido em: 10/06/2023

Aprovado em: 05/10/2023