


**Entre visualidade e contravisualidade:** a reivindicação do direito a olhar através dos desenhos *Las perreras* e *La parrilla*, de Miguel Lawner

**Between visibility and countervisuality:** claiming the right to look through the drawings *Las perreras* and *La parrilla*, by Miguel Lawner



JANUARIO, Hellen Morizza de A.C.\*

 <https://orcid.org/0000-0002-0591-0113>

**RESUMO:** Esta pesquisa propõe analisar a partir dos desenhos *Las perreras* e *La parrilla* feitos pelo arquiteto chileno Miguel Lawner a reivindicação sobre o direito a olhar (N. Mirzoeff). A ação testemunhal desses desenhos está aqui reconhecida, uma vez que neles se observam as denúncias das sevícias (des)humanas cometidas durante a ditadura chilena instaurada pelo general Augusto Pinochet, nos anos de 1973 a 1990. Assim, influenciado pelas linhas de pensamento e base teórico-metodológica dos estudos visuais, especialmente pelo professor e pesquisador da cultura visual Nichollas Mirzoeff, este texto procura compreender de que maneira podemos examinar uma dupla atuação de *visualidades* e *contravisualidades* nas obras elegidas para nossa reflexão.

**ABSTRACT:** This research proposes to analyze from the drawings *Las perreras* and *La parrilla* by the Chilean architect Miguel Lawner the claim on the *right to look* (N. Mirzoeff). The testimonial action of these drawings is recognized here since in them we can observe the denunciations of (un)human abuses committed during the Chilean dictatorship established by general Augusto Pinochet, between 1973 and 1990. Thus influenced by the lines of thought and theoretical-methodological basis approach of visual studies especially by the professor and researcher of visual culture Nichollas Mirzoeff, this text seeks to understand how we can examine a double role of *visualities* and *countervisualities* in the works chosen for our reflection.

**PALAVRAS-CHAVE:** Direito a olhar; Visualidades; Contravisualidades; Ditadura chilena.

**KEYWORDS:** Right to look; Visualities; Countervisualities; Chilean dictatorship.

Recebido em: 29/11/2023  
Aprovado em: 01/03/2023

---

\* Graduanda em História na Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, Lattes ID: 7175179010687364, e-mail: hellenmorizzacarvalho@hotmail.com. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).



## Introdução

Esta pesquisa busca analisar os desenhos *Las perreras e La parrilla*, feitos pelo arquiteto chileno Miguel Lawner, tendo como base teórico-metodológica o conceito do *direito a olhar*, de Nicholas Mirzoeff. Portanto, o objetivo central da pesquisa é analisar a maneira como as obras citadas desenvolvem um duplo movimento denunciando o autoritarismo empregado durante a ditadura chilena do general Augusto Pinochet, por meio da visualidade controlada pelo soberano, e atuando como uma contravisualidade que teve como meta a destruição de discursos hegemônicos do negacionismo e a reivindicação do direito ao real. As obras escolhidas para análise nesta pesquisa se encontram disponíveis no *Archivo Digital de la Fundación Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*. Entre tantas coleções, Lawner possui dezenove disponíveis nesse acervo, contudo, os desenhos que utilizaremos aqui se encontram em sua *Colección 000005 - Exposición La vida a pesar de todo* formada por oitenta e um desenhos, sendo dividida em cinco partes.

Esta coleção foi dividida conforme uma ordem própria e contém datas, com exceção dos desenhos feitos sobre a *Villa Grimaldi*. A partir de informações retiradas do próprio acervo digital, são quarenta e dois desenhos referentes à *Isla Dawson* (16/09/73 a 08/05/74), três à *Academia de Guerra Aérea (AGA)* (08/05/74 a 20/07/74), seis desenhos realizados a partir de depoimentos de sobreviventes da *Villa Grimaldi*, vinte e oito referentes à *Ritoque* (20/07/74 a 22/05/75), e por último três desenhos de *Tres Alamos y Cuatro Alamos* (22/05/75 a 18/06/75). As duas obras de Lawner mobilizadas aqui se encontram na parte dos desenhos produzidos em referência à *Villa Grimaldi*, não há informações sobre a data de produção de *Las perreras e La parrilla*, verificamos apenas uma descrição mais técnica que se refere ao uso da tinta china e do emolduramento dos desenhos com o uso de vidro.

Em vista das informações expostas, esta pesquisa analisa como as formas de torturas utilizadas no decorrer da ditadura militar chilena, entendendo tais ações como o uso extremo do poder e da força, expressadas em forma de violência, foram sustentadas pela visualidade e pelos mecanismos disciplinares que surgiram a partir da instauração do estado de exceção. É importante enfatizar que o uso da violência, do temor e das torturas não violaram apenas os corpos de militantes políticos em seu sentido físico. A utilização da força letal também teve uma ação que comprometeu os sentidos de subjetivação para criar corpos e mentes dóceis, impondo o silêncio e o controle destes

indivíduos, negando o direito de existência a partir das torturas e do desaparecimento forçado dos corpos.

### **Miguel Lawner, o arquiteto da memória**

As obras selecionadas para análise nesta pesquisa são frutos do trabalho produzido por Miguel Lawner Steiman, arquiteto chileno e filho de imigrantes ucranianos. Miguel Lawner nasceu em 1928, no antigo bairro *Matta-Portugal*, na capital do Chile, em Santiago. O arquiteto é licenciado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Chile, já ocupou o cargo de professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Chile, na Universidade Goethe na República Federal da Alemanha e na Real Academia Dinamarquesa de Belas Artes. Ao longo de sua vida participou ativamente em diversos projetos sociais, por exemplo, em construções de casas para famílias mais pobres, principalmente, durante o governo de Salvador Allende. No decorrer de sua trajetória, o arquiteto também assumiu cargos públicos e sindicais como Diretor Executivo da Corporação de Melhoramento Urbano (CORMU), Secretário Editorial da Revista de Arquitetura AUCA, Diretor Nacional da Associação Chilena de Arquitetos e da ONG Taller de Vivienda Social.

É importante mencionar a participação do arquiteto no filme *Nostalgia de la luz* (2010), do cineasta chileno Patricio Guzmán. Neste filme documentário são mobilizados diversos testemunhos de pessoas que vivenciaram o contexto da ditadura chilena ou que foram de certa forma atingidos pelos processos antidemocráticos do golpe de 1973, trazendo questões sobre a memória dos sobreviventes sujeitados às diversas atrocidades e reflexões acerca do tempo passado e presente. Em seu testemunho, Lawner descreve como realizou desenhos das plantas dos campos de detenção política onde ele foi detido. Ao longo das cenas do filme, o arquiteto relata suas estratégias e técnicas desenvolvidas para conseguir obter uma medição mais exata dos espaços físicos dos campos prisionais feita a partir de seus passos dados em cada ambiente e cálculos feitos por ele. Destacamos que devido tais estratégias desenvolvidas por Miguel Lawner, na obra de Guzmán ele é referenciado como “o arquiteto da memória”, pois seu propósito ao fazer os desenhos esteve intrinsecamente direcionado ao testemunho de sua experiência daquele contexto.

Após realizar esse breve balanço da carreira de Miguel Lawner, partiremos para uma exploração no que concerne à prática de desenhar, especificamente, no contexto da ditadura chilena. Para tal propósito, a obra *Dibujos en prisión. Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* (2014) nos ajudará a compreender as motivações

deste ato, assim como as táticas utilizadas para a produção dos desenhos feitos nos campos de prisão política. Este livro foi organizado pelo *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, museu chileno que fica localizado em Santiago. Conforme as informações presentes neste livro, a coleção do museu conta com mais de 300 desenhos e aquarelas realizadas por ex-prisioneiros políticos.

A obra em questão foi organizada a partir da exposição dos desenhos de dezesseis autores e por meio de entrevistas realizadas com eles ou com seus familiares, no caso dos que já não se encontram vivos e/ou ainda desaparecidos. Os autores das obras são totalmente diversos, e são referenciados no livro da seguinte maneira: três deles têm formação em escolas de arte, quatro são arquitetos, dois são engenheiros, um é médico, há uma professora de história e dois alunos do ensino secundário, há um marinheiro e um oficial da *Caja de Previsión de Carabineros de Chile*, atualmente conhecida como *Dirección de Previsión de Carabineros de Chile*, e por fim, há um cuja identidade é desconhecida, mas que assinalou seus desenhos como Montecinos.

Ao analisarmos o livro é possível notar como frequentemente aparece nos relatos que a produção dos desenhos e/ou aquarelas emergiu devido ao sentimento de terapia que este fazer artístico proporcionava aos prisioneiros. Desenhar naquele contexto era como uma válvula de escape para muitos destes autores, pois conseguiam se distrair de todas as tormentas que estavam passando nos ambientes das prisões. Assim, era uma forma de ficarem mais calmos e escaparem momentaneamente de toda tristeza em que mergulhavam. Todavia, o potencial de resistência cada vez mais passou a assumir uma posição nesta prática, o que antes era feito como uma forma de lazer tornou-se um ato político. Com o desenrolar das produções destas obras, o valor testemunhal começou a ganhar espaço, pois todos continuaram fazendo seus desenhos, mas muitos destes artistas passaram a pensar no futuro e na maneira como suas obras serviriam de registro de todas as aflições e torturas que foram submetidos.

Em suas entrevistas, tais autores também abordaram quais caminhos utilizavam para conseguirem materiais para confeccionarem suas obras. Na maioria dos relatos percebemos que muitos dos materiais eram obtidos por eles através de suas famílias. Em certas ocasiões alguns militares permitiam que eles recebessem blocos de papel, cartas e lápis. Outra forma de obter esses materiais se dava a partir dos trabalhos que eram forçados a realizarem nas prisões, principalmente, trabalhos ligados à infraestrutura. Desse modo, conseguiam ter acesso, por exemplo, a pedaços de madeira para fazerem xilogravuras.

Nesta obra também notamos a participação de Miguel Lawner. A partir da entrevista realizada com o arquiteto, é possível retomarmos um pouco do contexto

ditatorial vivenciado por ele. Conforme o relato de Lawner, quando ele foi capturado no dia 12 de setembro de 1973, estava ocupando o cargo de Diretor Executivo da Corporação de Melhoramento Urbano (CORMU), no qual realizava programas de renovação urbana e projetos de habitação para o Exército durante o governo de Salvador Allende. Após ser capturado, ele foi levado para o *Estadio Chile*, atualmente conhecido como *Estadio Víctor Jara*, sendo em seguida transferido para a *Escuela Militar*, local onde estavam presentes alguns dos líderes políticos de esquerda e funcionários do governo da Unidade Popular, que haviam sido detidos antes do arquiteto. Posteriormente, estes foram levados para *Compingim*, tal lugar que funcionava como sede da *Infantería de Marina*, localizado na *Isla Dawson*, no extremo sul do Chile.

Foi durante a sua detenção em *Compingim* que o arquiteto começou a produzir os seus desenhos. De acordo com Lawner, ele e alguns de seus companheiros ficaram presos neste local por cerca de oito meses. Em uma certa manhã Miguel Lawner e outros prisioneiros foram encarregados forçadamente de realizarem alguns trabalhos no campo de detenção, onde avistaram o povoado *Puerto Harris*. Naquele lugar havia uma igreja abandonada que chamou a atenção do arquiteto. Assim, foi feita uma inspeção do local e logo surgiu uma proposta de Lawner para poder fazer uma restauração na igreja

Com o andamento da reforma da igreja e por meio do acesso aos materiais, Lawner começou a fazer esboços de alguns de seus colegas, o arquiteto foi muito elogiado e incentivado a realizar desenhos que retratavam o ambiente em que viviam e as regras que eram impostas a eles. Desde então a prática de desenhar se formou em um potencial de testemunho para Miguel Lawner, pois ninguém tinha uma certeza sobre o que aconteceria com tais obras no futuro, mas almejavam fazer com que suas histórias estivessem retratadas naquelas folhas de papel. Conforme relata o arquiteto, em março de 1974 conseguiu fazer com que alguns desenhos saíssem da ilha durante uma visita feita pela delegação de parlamentares da República Federal da Alemanha. Nesta ocasião, Lawner driblou a vigilância do campo e conseguiu entregar seus desenhos para o chefe da delegação, que no mesmo dia esteve em Santiago e repassou as obras para Cecilia Bachelet, figura esta que era esposa de Hugo Miranda, que fazia parte do grupo de prisioneiros da *Isla Dawson*.

Após os desenhos serem entregues à Bachelet, ela rapidamente levou todos para Ana María Barrenechea, esposa do arquiteto. Miguel Lawner relata que na manhã do dia 8 de maio de 1974, todos os prisioneiros foram ordenados a fazerem suas malas para saírem da *Isla Dawson*. Nesse processo de deslocamento, Lawner transportou outros desenhos em sua mala e quando sua bagagem foi examinada por um dos guardas do campo, o arquiteto apenas argumentou que havia sido autorizado a desenhar pelo

comandante da base naval. Ao chegar em *Punta Arenas*, seus desenhos foram averiguados por autoridades superiores e devolvidos a ele em seguida, com um aviso de que todos seriam avaliados novamente ao chegarem no destino.

Ao chegarem em Santiago, todos os prisioneiros foram transportados para um local subterrâneo na *Academia de Guerra Aérea (AGA)*. Nesta noite em que chegaram puderam enviar suas vestimentas sujas e apenas uma página de carta às suas famílias. Na presente ocasião Lawner aproveitou para mandar seus novos desenhos à sua esposa, sendo autorizado por um oficial, após dizer novamente que fazia todos aqueles desenhos sob uma autorização. Assim, o arquiteto colocou todos em um pacote e na carta que enviou para sua esposa, escreveu *22 en total*, contudo, o envelope não chegou até ela. Ao notar a ausência das obras de seu marido, Ana María Barrenechea insistiu por explicações, tanto ela como seu marido fizeram esforços para saberem do paradeiro dos desenhos, mas não obtiveram respostas. Isso tudo resultou na prisão de Barrenechea, quatro meses após o ocorrido.

Ana María Barrenechea foi presa sob comando da *Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)*, e se encontrava no escritório de arquitetura *BEL Arquitectos Ltda* ao ser capturada e levada para *Villa Grimaldi*, local onde foram realizados diversos interrogatórios. Ao completar cinco dias de prisão, foi esclarecido para Barrenechea que o motivo dela ter sido presa foi devido suas alegações de desaparecimento dos desenhos de seu marido, os quais não havia nem sequer chegado a ela. Nessa altura de sua prisão, seguiram com os interrogatórios, mas em um dado momento perceberam que ela não tinha nenhum conhecimento sobre o conteúdo das obras de seu marido e logo a liberaram. Após duas semanas em sua casa, Barrenechea recebeu o envelope com os desenhos que haviam desaparecidos. Ao fazer uma visita a seu marido, que naquele momento já se encontrava no campo de prisão de *Ritoque*, desde julho de 1974, se deram conta de que seis desenhos não constavam no pacote que havia recebido.

Em seu relato, Miguel Lawner conta que quando estava detido na *Academia de Guerra Aérea (AGA)* quase não conseguiu fazer seus desenhos, já em *Ritoque* havia produzido várias obras e entregava todos para sua esposa em visitas que recebia semanalmente. Ana María Barrenechea guardava todos os desenhos para que não se perdessem, contudo, no mês de junho de 1975 ocorreu a emissão de um decreto que fez com ela fosse expulsa do país. Neste cenário receberam apoio de Sandra Dimitrescu, esposa do embaixador da Romênia, figura esta que havia apoiado uma organização das esposas dos prisioneiros da *Isla Dawson*. Devido à sua imunidade diplomática, Dimitrescu se oferece para retirar os desenhos de Lawner do país, alegando que faria uma viagem de férias à Europa. Ao chegarem na Romênia, todos os desenhos foram

colocados em um cofre do Comitê Central do Partido Comunista e depois enviados para Berlim Oriental (RDA), logo sendo exibidos publicamente pela primeira vez.

Ao ser questionado sobre o que o motivava a produzir seus desenhos nos campos de detenção, Miguel Lawner assinala que, assim como os outros prisioneiros que também praticavam este fazer artístico, realizava por puro passatempo e que sentia como se desenhar fosse uma terapia naqueles tempos difíceis. Em um dado momento, passou a acreditar que todas as suas obras testemunhariam as atrocidades vivenciadas na ditadura de Augusto Pinochet. Para além dos desenhos de denúncia das torturas que eram utilizadas naquele contexto, Lawner também realizou muitos desenhos de momentos felizes experienciados com seus companheiros. Em sua entrevista, ele menciona uma de suas obras intitulada como *Isla Dawson, Ritoque, Tres Alamos--: la vida a pesar de todo*, expressando que “a vida a pesar de tudo” ou se traduzíssemos a frase e pensarmos ela como “naquele contexto apesar de tudo” em muitos momentos ele conseguia visualizar a beleza da vida, admirando o céu, os pores do sol ou as montanhas. Para Lawner, não é possível expressar tamanha crueldade exercida no decorrer do processo ditatorial chileno, contudo, naquela situação em que estava inserido, até mesmo as coisas mais simples da vida se tornavam belas à sua visão, e eram essas coisas mais singelas que despertavam certa esperança por tempos melhores.

### **O direito a olhar e a exposição das sevícias (des)humanas**

Com o intuito de investigar o movimento da visualidade durante a ditadura chilena e as construções de contravisualidades, partiremos da perspectiva do *direito a olhar* desenvolvida por Nicholas Mirzoeff em um ensaio publicado como prévia de seu livro *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality (2011)*, originado de uma apresentação realizada na Conferência sobre Cultura Visual na Universidade de Westminster, organizada por Marq Smith e Jo Morra em 2010. Em seu texto ensaístico intitulado como *O direito a olhar*, Mirzoeff se debruça sobre o jogo de competição entre a visualidade e as contravisualidades presente desde a modernidade. Para esse teórico, a visualidade assume um papel autoritário que se firma essencialmente no período moderno como o olhar da autoridade. Ao trazer o conceito de *direito a olhar* para sua abordagem, o autor busca evidenciar que não se trata apenas do direito à liberdade, mas sim de existência. Assim, reivindicar tal direito é expresso a partir do enfrentamento e da recusa das formas de controle, dominação e segregação impostas na sociedade, pois quem reivindica o *direito a olhar*, exige seu direito ao real. Para compreendermos tal abordagem desenvolvida pelo autor, é necessário pensarmos sobre o complexo de



visualidade que tem como base a classificação, a separação e a estetização da sociedade em determinados contextos. Segundo o autor, o complexo de visualidade é formado pelo *Complexo plantation*, *Complexo imperial* e o *Complexo indústria militar*, sendo este último ainda presente na atualidade.

O primeiro complexo localizado por Mirzoeff se refere ao da *plantation*, que se configurava a partir das problemáticas que envolvem a escravidão das pessoas, empregado entre os anos de 1660 e 1865. Conforme o autor, os sistemas de vigilância soberana e o controle dos indivíduos era demasiado, a violência praticada com os escravizados era realizada a níveis extremos de crueldade. Segundo Mirzoeff, isso se intensificou a partir das doutrinas de segregação criadas durante o governo do presidente estadunidense Woodrow Wilson, após as experiências revolucionárias do século XIX, como a revolução haitiana, a abolição da escravatura e o chamado período de Reconstrução dos Estados Unidos ocorrido após a Guerra Civil Americana.

O segundo complexo exposto pelo autor concerne ao modelo imperial da visualidade no qual o princípio deste mecanismo era seguir um parâmetro civilizacional, sendo aplicado entre os anos de 1857 e 1947. Como explana Mirzoeff, esse complexo também estava conectado com uma autoridade que, nesse caso, detinha o poder central de uma hierarquia civilizacional, estabelecendo a diferença entre povos cultos dominantes e povos primitivos dominados. Conforme o autor, foi principalmente após a publicação de *Sobre a origem das espécies (On the Origin of Species)*, de Charles Darwin, no ano de 1859, que “a cultura tornou-se a chave para imaginar as relações entre os centros e as periferias coloniais, como visualizado pelos colonizadores.” (MIRZOEFF, 2016, p. 755). Isso ainda se intensificou a partir da definição do antropólogo britânico Edward Tylor que compreendia “que a civilização europeia (como ele a percebeu) encontrava-se numa situação de superioridade em relação a tais culturas.” (TYLOR, 1871, p. 1-5, apud MIRZOEFF, 2016, p. 755), podemos notar a predominância do caráter de estetização neste complexo, pois, ao se estabelecer a hierarquia cultural, vemos emergir o direcionamento da condição de perfeição na relação com à civilização ocidental.

Para combater a classificação, a separação e a estetização inseridas pelo mecanismo do complexo de visualidade presente nos sistemas *plantation* e *imperial*, Mirzoeff argumenta que foram as contravisualidades do *direito a olhar* que conduziram as ações dos sujeitos a reivindicarem seus direitos a olhar negado ao longo de muitos anos pela visualidade. As contravisualidades exploradas pelo autor não são necessariamente visuais, pois ele pontua “que elas são e foram visualizadas como metas,



estratégias e formas imaginadas de singularidade e coletividade.” (MIRZOEFF, 2016, p. 756).

O terceiro complexo explorado por Nicholas Mirzoeff é o da indústria militar que se originou a partir dos anos de 1945 e ainda se mostra presente em nossa atualidade. Segundo o autor, esse complexo surgiu quando os movimentos de resistência passaram cada vez mais a reivindicarem seus direitos, principalmente, o de existência. Portanto, visando dominar tais contravizualidades, vemos emergir neste complexo a política de contrainsurgência inspirada nos mecanismos dos complexos citados anteriormente, e a partir da tecnologia digital que ampliou as técnicas de visualidade. Ao investigar este complexo, Mirzoeff traz em suas análises as táticas de organização dos militares dos Estados Unidos, porém, o autor nota semelhanças com as práticas de contra-insurreição ocorridas nos territórios de Argélia, Indochina, América Latina e Oriente Médio.

Segundo o autor, o princípio da política de contrainsurgência presente no sistema militar tem como base as ações de limpar, manter e construir. Isso ocorreria iniciando pela remoção de indivíduos considerados como insurgentes de localidades estratégicas, por meio do uso da força, depois pela expulsão física, e pôr fim a construção de um governo neoliberal, pois “a contrainsurgência classifica e separa à força, para produzir uma governança imperial que se auto-justifica por ser tida como certa e, portanto, estética.” (MIRZOEFF, 2016, p. 758). O autor faz a seguinte observação: o que ocorre de fato neste complexo não é um processo intencionado a organizar a sociedade por meio do controle, mas sim ditar e fazer morrer quem não se encaixa no modelo governamental almejado.

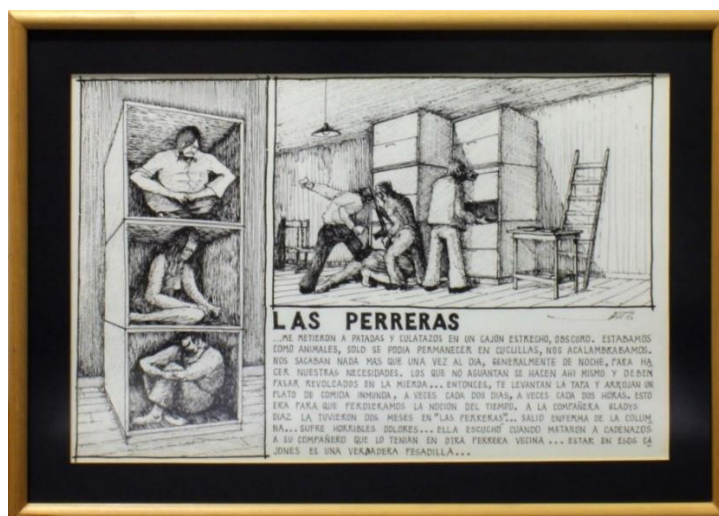
Durante a segunda metade do século XX, as sociedades do Cone Sul foram submetidas a um período marcado por grandes repressões e pelo autoritarismo institucional nos regimes ditatoriais. Dentre os países que instauraram um governo ditatorial ao longo deste contexto, temos o Chile, que possui um passado extremamente sombrio desde os anos de colonização, período que gerou um extermínio em massa de povos indígenas. Em setembro de 1970, com as eleições presidenciais no Chile, a América do Sul presenciava o primeiro socialista a tomar posse de tal cargo, o médico e político Salvador Guillermo Allende Gossens. Eleito pela Unidade Popular, coalisão de partidos de esquerda e com a aliança com a Democracia Cristã, visava adotar medidas que favorecessem os trabalhadores e as classes mais baixas que não tinham até então sua participação considerada.

A ditadura introduzida no Chile veio acompanhada de uma extrema violência expressada já nos seus momentos iniciais, especificamente, no golpe de 11 de setembro de 1973, quando as forças armadas bombardearam o *Palácio de La Moneda*, resultando

na morte do presidente socialista Salvador Allende. O golpe de estado aplicado no país foi financiado e teve participação direta dos Estados Unidos, dando início ao regime ditatorial chileno que durou 17 anos. Ao longo desses anos houve várias prisões secretas, campos de detenção política, locais de tortura onde as práticas de seviciar foram amplamente realizadas por militares torturadores. Em muitos casos, os presos foram esquartejados vivos, emparedados em concreto, as mulheres presas foram violadas na frente de seus filhos e maridos, queimaram suas peles com ácido e cigarros, aplicaram eletricidade por todo o corpo, foram presos em celas minúsculas, e submetidos também a outras diversas formas de torturas. Em vista disso, pontuamos a necessidade de trabalharmos as memórias dos sobreviventes do regime ditatorial chileno, assim como, suas ações e consequências, e mantê-las ativas e vivas.

Isto posto, faço referência ao arquiteto chileno Miguel Lawner que esteve preso em cinco lugares diferentes de detenção e gravou cada prisão em sua mente. Lawner é uma figura extremamente importante nesse exercício de rememoração e investigação sobre as visualidades e contravisualidades. Sabemos que ao adotarmos um caminho que parte da cultura visual e da base teórico-metodológica de Nicholas Mirzoeff não necessariamente devemos trabalhar com imagens, mas sim com os modos de visualização e existência que desde a modernidade vêm sendo configurados e reconfigurados, e principalmente controlados pela autoridade do olhar. Sendo assim, as plantas dos campos de detenção desenhadas por Lawner, os desenhos de seus companheiros de celas, dos objetos, dos torturadores e das torturas que eram aplicadas contra os prisioneiros, todos esses desenhos testemunham, revelam e nos falam sobre como foi a vivência de muitos sujeitos ex-presos políticos. Na composição de seus desenhos, Lawner utiliza tanto de sua técnica artística para denunciar os tipos de torturas que eram empregados nos campos de detenção política, como também relata por meio da escrita, de forma detalhada, a forma como tudo ocorreu.

Figura 1 – Las perreras



Fonte: Item 000052: Las perreras - Colección 000005 - Exposición La vida a pesar de todo (Archivo Digital de la Fundación Museo de la Memoria y los Derechos Humanos).

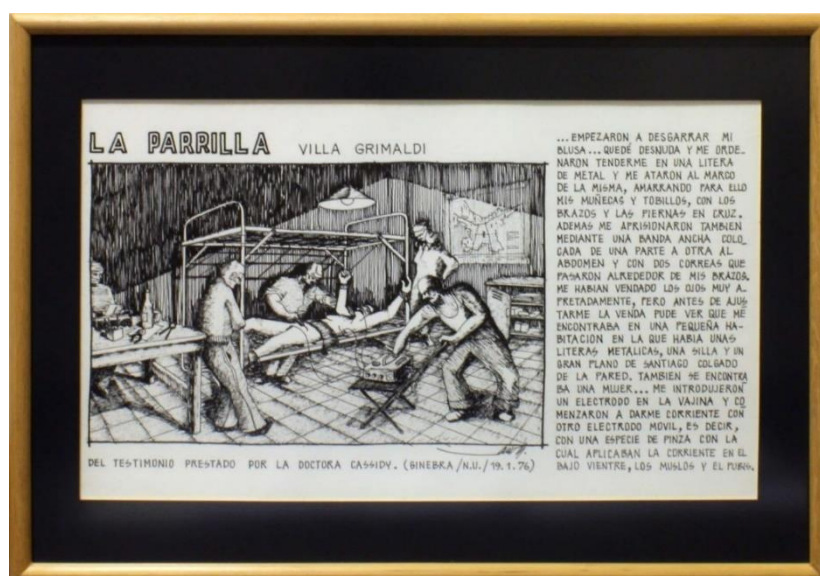
Na obra intitulada *Las perreras* (fig.1), Miguel Lawner segue um esquema de composição evidenciando dois pontos de vista e um relato escrito. Neste desenho, primeiramente, verificamos que há duas colunas, sendo cada uma dividida em três espécies de gaveteiros onde os ex-prisioneiros deviam ficar apenas sentados, devido tal estrutura seguir de fato uma forma de canis de cachorros. No ponto de vista externo, podemos observar a presença de quatro pessoas, entre elas, três parecem ser militares devido à posição em que são colocados no desenho. Nesse desenho, conseguimos ver três pessoas em pé, uma delas se encontra mais afastada, pois esta aparece fechando uma das caixas onde os presos eram torturados. As outras duas pessoas que se encontram em pé, aparecem batendo em uma quarta pessoa, dando chutes e golpes com uma espécie de arma.

Tal desenho nos leva a pensar que naquele momento estavam prendendo algum dos ex-prisioneiros. Já no ponto de vista interno, levando em consideração o que Lawner nos relata na parte escrita de sua obra, consideraremos o que o arquiteto expõe de sua experiência. De acordo com Miguel Lawner, ele foi colocado aos tapas e aos chutes em *Las perreras*. A forma como deveriam ficar posicionados parecia de fato como animais, só podiam ficar agachados naquele local extremamente apertado. O arquiteto também nos conta que os torturadores os tiravam pelas noites para fazerem suas necessidades, mas podemos pensar que, em alguns casos, nem isso era feito de fato, pois aqueles que não aguentavam faziam suas necessidades nos canis.

Outro aspecto pontuado por Miguel Lawner é em relação à alimentação. O arquiteto descreve que os torturadores levantavam a tampa das caixas em que ficavam e

entregavam uma comida horrível para eles. Como forma de deixarem confusos em relação ao tempo em que estavam presos, às vezes os alimentavam a cada dois dias ou a cada duas horas, isso era feito para perderem a noção temporal. Ainda em seu relato escrito no desenho, ele nos conta sobre a experiência de sua companheira Gladys Diaz, descrevendo que ela ficou presa por dois meses em *Las perreras*, retornando de lá completamente doente e com dores fortes em sua coluna. Lawner também pontua que Diaz presenciou a morte de seu amigo que estava em um dos canis ao seu lado. Por fim, o arquiteto encerra o trecho escrito exclamando que era um pesadelo estar preso naquelas caixas.

Figura 2 – La parrilla



Fonte: Item 000053: La parrilla - Colección 000005 - Exposición La vida a pesar de todo (Archivo Digital de la Fundación Museo de la Memoria y los Derechos Humanos).

Em seu desenho intitulado com *La parrilla* (fig.2), Lawner elabora tal fonte a partir de um testemunho dado por uma de suas companheiras do campo de prisão política, ou seja, pelo relato da doutora Cassidy. O desenho contém o local Genebra/U.N.U e a data 19.1.76, possivelmente sinalizando onde e quando tal testemunho foi escrito, a respeito disso não obtivemos nenhuma outra informação. Distanciando-se da forma padrão de composição de seus outros desenhos, em *Las parrilla* evidenciamos apenas um ponto de vista, até mesmo pelo tipo de tortura ser completamente diferente de *Las perreras*. Na obra da figura 2, temos uma visão geral de um cômodo onde podemos constatar a presença de seis pessoas. Uma dessas pessoas se encontra sentada

em uma cadeira bem próxima da mesa, no canto direito do desenho, não é possível afirmar qual a função exercida por tal indivíduo, mas podemos levantar uma hipótese de que seria um médico que teria o conhecimento de controlar os aparelhos utilizados naquele tipo de tortura.

Ainda no desenho também vemos a aparição de quatro pessoas, nesse caso, estão em uma posição bem próxima de onde os ex-prisioneiros eram torturados. Dessas pessoas, duas delas aparecem apenas observando o que estava ocorrendo, mas podemos pensar que antes também estavam ajudando a amarrar o torturado na estrutura que se encontra no centro do cômodo. Uma outra pessoa aparece mexendo em uma máquina, provavelmente, de onde saíam os choques que aplicavam nos sujeitos presos. E, por fim, também vemos o ex-prisioneiro já amarrado, e uma pessoa ao seu lado realizando a tortura por meio dos choques no corpo do torturado.

De acordo com depoimento de Cassidy que aparece como a parte escrita que compõe o desenho feito por Lawner, podemos destacar outra vez a forma como era brutal a ação dos torturadores. Ao levarem os ex-prisioneiros para tal cômodo, eles os amarravam em uma espécie de beliche de metal, especificamente, seus pulsos e tornozelos, pernas e braços eram amarrados juntos para que não soltassem. No trecho evidenciado no desenho, nas palavras de Cassidy: “Inseriram um eléctrodo na minha vagina e começaram a dar-me corrente com outro eléctrodo móvel, ou seja, com uma espécie de pinça com a qual aplicaram a corrente no meu abdómen inferior, coxas e púbis”<sup>1</sup>. Cassidy relata também que foi presa com uma faixa em seu abdómen e com duas tiras envolta de seus braços. Além disso, foi vendada e nos conta que antes de apertarem a venda em seus olhos, ela conseguiu olhar como era o cômodo onde estava.

Essa mesma forma de tortura é destacada em uma cena do filme *Colonia (2015)*, do diretor Florian Gallenberger, onde o personagem Daniel é sequestrado pela *Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)* e torturado compulsivamente na Colonia Dignidad, por meio de vários choques em seu corpo. Após realizar essa breve descrição com teor analítico dos desenhos de Lawner, podemos identificar como a visualidade atravessa tais desenhos que também assumem uma ação de contravisualidade. Ao expressar suas experiências, como também de outros ex-prisioneiros políticos, o arquiteto tanto denuncia os horrores que ocorriam nos campos de detenção política, como também reivindica seu direito ao real.

---

<sup>1</sup> Lê-se no original: Me introdujeron un electrodo en la vagina y comenzaron a darme corriente con otro electrodo movil, es decir, con una especie de pinza con la cual aplicaban la corriente en el bajo vientre, los muslos y el pubis.

No texto *O Estado de Contrainsurgência* escrito pelo economista e cientista social brasileiro Ruy Mauro Marini, o autor destaca três aspectos fundamentais para compreendermos a configuração do estado de contrainsurgência que veio à tona na América Latina nas décadas de 1960 e 70, política esta que é subsequente aos processos e forças contrarrevolucionárias. Primeiramente, o autor chama a atenção para a ação dos militares com o caráter totalmente voltado ao sentido não apenas de derrota de seus oponentes, mas também o de aniquilação. Seguindo para o próximo aspecto de considerar o movimento revolucionário como algo subversivo e que também deve ser destruído, e finalmente, o último aspecto que se apresenta como um restabelecimento da “saúde do organismo social infectado, isto é, da sociedade burguesa sob sua organização política parlamentar e liberal (...)” (MARINI, 2018, p.4).

A política de contrainsurgência instaurada no período da ditadura militar chilena, foi completamente articulada pelas forças militares chilenas, pela polícia e por meio dos organismos criados para realizarem operações de sequestros, como por exemplo: a *Dirección de Inteligencia Nacional (DINA)*, em seguida sendo substituída pela *Central Nacional de Inteligencia (CNI)* e os *Carabineros*. É possível dizer que estes foram os mecanismos iniciais que retiraram o direito a olhar de sujeitos militantes vistos como insurgentes. Após serem presos e levados para os campos de detenção política, vemos que esse movimento vai se intensificando a cada vez mais pela forma em que os ex-prisioneiros eram tratados, especificamente a partir das torturas impostas a essas pessoas. Considerando os apontamentos de Giorgio Agamben, sobre o campo como um:

(...) espaço que se abre quando o estado de exceção começa a se tornar a regra. Nele, o estado de exceção, que era essencialmente uma suspensão temporal do ordenamento, adquire uma ordem espacial permanente que, como tal, fica, porém, constantemente fora do ordenamento normal. (AGAMBEN, 2015, p.31).

Podemos pensar nos campos de detenção política como locais onde o poder exercido pelo soberano se excede, o biopoder e a biopolítica que foram inicialmente praticadas e vistas por Michel Foucault (1975) como elementos cruciais do poder constitutivo dos Estados da modernidade vai se tornar a cada vez mais um jogo de poder avançado. Isto posto, inferimos que os campos de detenção implantados no Chile foram marcados por um poder não apenas biopolítico, em que o soberano utilizava de suas táticas governamentais para controlar as vidas precárias de sujeitos que compunham a sociedade, mas vemos emergir também um poder sustentado pela necropolítica que ditava e fazia morrer aqueles designados como insurgentes.



Como forma de confrontar os poderes autoritários emergidos da política de contrainsurgência e da visualidade, foram as contravisualidades que lutaram pelo *direito a olhar*. Para além da reivindicação de existência, compreendemos aqui que os desenhos produzidos pelo arquiteto Miguel Lawner podem ser concebidos como uma reivindicação pelo real. Ao desenhar e tornar a sua vivência como algo vivido por meio da rememoração, Lawner também consegue fazer com que ocorra uma experiência sensorial despertada no público que entra em contato com suas obras. Ainda em relação aos desenhos, também vemos transparecer um duplo movimento praticado pelo arquiteto, pois entendemos que ocorre uma oscilação entre os tempos, ao pensarmos sobre o campo de experiência (os campos de prisão política) e o horizonte de expectativa (prática testemunhal) do arquiteto. Em virtude do que foi dito, entendemos que além dos desenhos *La perrera* e *La parrilla* assumirem uma posição de rememoração, fonte histórica e evidência visual, essas obras também se transformaram em armas, não apenas para Lawner, mas para todos os chilenos que reivindicam seu direito ao real.

### Considerações finais

A partir do conceito *direito a olhar* desenvolvido pelo professor e pesquisador da cultura visual Nicholas Mirzoeff buscamos examinar a maneira como os desenhos *Las perreras* e *La parrilla*, feitos pelo arquiteto chileno Miguel Lawner, podem atuar tanto como elementos visuais que nos mostram as ações desenvolvidas pela visualidade na ditadura militar chilena, como também contravisualidades que se atrevem e entram em combate indo contra os discursos hegemônicos criados pela visualidade. Em virtude do que foi trabalhado, podemos levantar outras questões que giram entorno da negação do direito ao real.

De certa forma, podemos afirmar que em todos os estágios do governo autoritário instaurado por Augusto Pinochet, e ainda atualmente, vemos os rastros das ações implantadas por meio da visualidade. Assim, ao nos deslocarmos do objetivo central desta pesquisa, acreditamos que o *direito a olhar* não foi negado apenas para as pessoas que foram sequestradas e torturadas durante aquele contexto, mas também, nos faz pensar que até mesmo as pessoas que estiveram em exílio e sujeitos que não tinham informações do paradeiro de seus familiares presos tiveram, de certa maneira, uma negação do real.

Portanto, destacamos que os desenhos de Miguel Lawner são essenciais para reflexões sobre o contexto explorado nesta pesquisa, mas também para os estudos que buscam pensar sobre o movimento dado pela visualidade. Fazendo referência ao historiador de arte Georges Didi Huberman, sublinho que os desenhos de Lawner são



“uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216). Os desenhos analisados no decorrer deste trabalho, além de nos contar sobre os terrores da ditadura chilena, também nos questionam, fazendo a cada vez pensarmos sobre a sua ardência em contato com o real na busca do *direito a olhar*.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Autêntica, 2015.

COLONIA. Direção: Florian Gallenberger. Produção: Benjamin Herrmann. Roteiro: Torsten Wenzel e Florian Gallenberger. Distribuição: Majestic Filmverleih (Alemanha), Rezo Films (França) e NOS Lusomundo Audiovisuais (Portugal). Original da plataforma de streaming Netflix (online) e DVD, 110 min, 2015.

DE LA MEMORIA, Museo. *Dibujos en prisión*. Colección del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S.l.], 2012, 206-219.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Editora Vozes, 2014.

LAWNER, Steiman Miguel. *Las perreras*. Desenho em tinta chinesa. Copenhagen, maio de 1976. Las perreras também são chamadas de “Las Casas Corvi”. Item 000052. Colección 000005 - Exposición La vida a pesar de todo. In: Archivo Museo de la Memoria. Disponível em: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/163666;isad>. Acesso em: 03 de março de 2022.

LAWNER, Steiman Miguel. *La parrilla*. Desenho em tinta chinesa. Copenhagen, janeiro de 1976. Item 000053. Colección 000005 - Exposición La vida a pesar de todo. In: Archivo Museo de la Memoria. Disponível em: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/163680;isad>. Acesso em: 03 de março de 2022.

MARINI, Ruy Mauro; CASTELO, Rodrigo. O Estado de Contra-Insurgência. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, [S.l.], v. 12, n. 3, p. 1-15, 2018.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. *ETD-Educação Temática Digital*, [S.l.], v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016.

NOSTALGIA de la luz. Roteiro e Direção: Patricio Guzman. Produção: Antonio Ballestrazzi, Jutta Krug, Meike Martens, Fernando Osorio, Verónica Rosselot, Renate Sachse e Cristóbal Vicente. Coprodução: Atacama Productions (França), Blinker Filmproduktion e WDR (Alemanha) e Televisão Espanhola - TVE (Espanha). Icarus Films, DVD, 90 min, 2010.