

**UNIVERSIDADE ESTADUAL “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO”**

FELIPE BASSO FERREIRA SILVA

PELAS LENTES E VOZES DA MULTIDÃO

Estética, memória e insurgência no *estallido social* chileno de 2019

Franca

2026

FELIPE BASSO FERREIRA SILVA

PELAS LENTES E VOZES DA MULTIDÃO

Estética, memória e insurgência no *estallido social* chileno de 2019

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: História e Cultura Social.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia.

Franca

2026

S586p Silva, Felipe Basso Ferreira
Pelas lentes e vozes da multidão : estética, memória e
insurgência no estallido social chileno de 2019 / Felipe
Basso Ferreira Silva. -- Franca, 2026
206 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais,
Franca
Orientadora: Tânia Costa Garcia

1. Música engajada. 2. Estallido Social Chileno. 3.
Neoliberalismo. 4. Mobilização popular. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Dados
fornecidos pelo autor(a).

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Do ponto de vista teórico-analítico, esta pesquisa contribui para os debates sobre memória, estética e mobilização social ao analisar o *estallido social chileno de 2019* enquanto fenômeno que articula usos do passado, práticas artísticas como ferramentas políticas e construção de identidades coletivas. Metodologicamente, propõe o uso de registros audiovisuais produzidos pelos próprios manifestantes como fontes históricas, ampliando as possibilidades da pesquisa na atualidade. Social e politicamente, a pesquisa evidencia o papel da arte como instrumento de disputa simbólica, destacando a complexidade das formas contemporâneas de ação coletiva. Ao dialogar com o contexto latino-americano, contribui para a compreensão de processos mais amplos de contestação ao neoliberalismo e de produção de sentidos coletivos em contextos de insurgência.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

From a theoretical-analytical perspective, this research contributes to debates on memory, aesthetics, and social mobilization by analyzing the 2019 Chilean social uprising as a phenomenon that articulates uses of the past, artistic practices as political tools, and the construction of collective identities. Methodologically, it proposes the use of audiovisual records produced by the protesters themselves as historical sources, expanding the possibilities of research in the present. Socially and politically, it highlights the role of art as an instrument of symbolic dispute, emphasizing the complexity of contemporary forms of collective action. By engaging with the Latin American context, it contributes to a broader understanding of processes of resistance to neoliberalism and the production of collective meanings in contexts of insurgency.

FELIPE BASSO FERREIRA SILVA

PELAS LENTES E VOZES DA MULTIDÃO

Estética, memória e insurgência no *estallido social* chileno de 2019

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do título de mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____

Dr^a Tânia da Costa Garcia

1º Examinador: _____

Dr^a Natália Ayo Schmiedecke

2º Examinador: _____

Dr^a Mariana Martins Villaça

Franca, 27 de janeiro de 2026.

À minha avó, Maria Helena.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a todas as pessoas que tornaram possível esta dissertação.:

À minha orientadora, professora Tânia da Costa Garcia, pelo acolhimento, pelas orientações constantes e por puxar minha orelha quando necessário, desde a graduação até a conclusão deste trabalho;

Aos entrevistados no Chile — Marylin Lizama Muñoz, Marisol Molina, Cecilia Concha Laborde e Jonathan “Congaman” — pela disposição em colaborar com a pesquisa, esclarecendo questões e oferecendo o ponto de vista de quem viveu a revolta nas ruas;

À Maria Luiza Franca Ramalho, pelas contribuições e pelo apoio ao longo da redação. Ao professor Marcos Sorrilha Pinheiro, pelos apontamentos durante o exame de qualificação. E à Natália Ayo Schmiedecke, tanto pelas sugestões valiosas quanto pela generosidade em compartilhar bibliografia que me foi muito útil; seu trabalho acadêmico segue sendo referência e inspiração.

Agradeço também aos meus familiares e amigos:

Aos meus pais Carlos e Lucilene, e minha irmã Beatriz, por todo estímulo, pela certeza de que sempre posso ir um pouco mais adiante, por sonharem por mim, pela vida;

Aos amigos João Gabriel Silva, João Pedro Leite, Julia Peixoto, Ingrid Gandolfi, Gustavo Carneiro, Gabriel Zena, Guilherme Canassa e Italo Ferreira, pelo auxílio e por simplesmente ouvirem meus desabafos;

À Rafaela, por ser meu maior apoio, pela paciência e por dividir comigo risos e lágrimas. Seu carinho torna todo caminhar mais agradável.

Por fim, em especial, agradeço aos meus avós. A Lauro Basso, por sempre ter sido presente e pelos seus sacrifícios, sem você eu não seria quem sou. Se pudesse, dividiria com você uma cerveja para comemorar. E a Maria Helena, pelos choros nas despedidas aos domingos e pelas ligações sempre que a saudade apertava. Queria que soubesse o quanto foram importantes. A ela, dedico esse trabalho.

SILVA, Felipe B. F. **Pelas Lentes e Vozes da Multidão**: Estética, memória e insurgência no estallido social chileno de 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2026.

RESUMO

As mobilizações de rua que começaram em outubro de 2019 no Chile constituem um grito de basta contra as crescentes medidas neoliberais implementadas no país por diversos governos após o fim da ditadura do general Augusto Pinochet, um dos pioneiros na aplicação de políticas neoliberais no mundo ocidental. Nestas manifestações, que marcaram o episódio denominado *Estallido Social Chileno*, observamos a recuperação e ressignificação do tradicional repertório da canção de protesto do século XX, caracterizado pelo movimento da *Nueva Canción Chilena* e, posteriormente, pelo *Canto Nuevo*. A pesquisa realizada tem observado a presença de variados dispositivos mnemônicos que permitiram o resgate e ressignificação dessas canções do passado, entrelaçando-as profundamente com o sentimento de revolta dos manifestantes. Este processo revelou elementos intrigantes cuja compreensão contribui para o entendimento do potencial sociopolítico dos usos do passado na construção da identidade coletiva. Além disso, demonstra a influência significativa que um movimento artístico-musical pode exercer para instigar uma mudança no status quo e os mecanismos ativados para tal transformação. A análise da apresentação estética e do discurso político do estallido é respaldada pelo estudo da documentação audiovisual produzida pelos manifestantes. A compreensão de como essas práticas estéticas do passado se relacionam com um fenômeno mnemônico robusto forneceu valiosos esclarecimentos sobre a forma como os grupos sociais interpretam processos históricos a partir da influência da memória coletiva e da estética. Este estudo envolveu a minuciosa análise dos elementos estéticos, simbólicos e discursivos trazidos pelos manifestantes às ruas chilenas. Os resultados indicam que o *estallido* não é apenas uma reverberação das ideias presentes nos repertórios mobilizados, mas uma amálgama de elementos estéticos e pautas políticas distintas, originadas em diferentes grupos sociais que se uniram na revolta popular de 2019.

Palavras-chave:

Música engajada; *Estallido Social Chileno*; Neoliberalismo; Mobilização popular.

SILVA, Felipe B. F. **Pelas Lentes e Vozes da Multidão: Estética, memória e insurgência no estallido social chileno de 2019**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2026.

RESUMEN

Las movilizaciones callejeras iniciadas en octubre de 2019 en Chile constituyen un grito de basta frente a las crecientes medidas neoliberales implementadas en el país por diversos gobiernos tras el fin de la dictadura del general Augusto Pinochet, uno de los pioneros en la aplicación de políticas neoliberales en el mundo occidental. En estas manifestaciones, que marcaron el episodio denominado *Estallido Social Chileno*, se observa la recuperación y resignificación del repertorio tradicional de la canción de protesta del siglo XX, caracterizado por el movimiento de la *Nueva Canción Chilena* y, posteriormente, por el *Canto Nuevo*. La investigación realizada identifica la presencia de diversos dispositivos mnemónicos que permitieron rescatar y resignificar esas canciones del pasado, entrelazándolas profundamente con el sentimiento de revuelta de los manifestantes. Este proceso reveló elementos relevantes cuya comprensión contribuye al entendimiento del potencial sociopolítico de los usos del pasado en la construcción de la identidad colectiva. Además, demuestra la influencia significativa que un movimiento artístico-musical puede ejercer al impulsar un cuestionamiento del *status quo* y los mecanismos activados para tal transformación. El análisis de la presentación estética y del discurso político del estallido se sustenta en el estudio de la documentación audiovisual producida por los propios manifestantes. Comprender cómo estas prácticas estéticas del pasado se articulan con un fenómeno mnemónico robusto ofreció aclaraciones valiosas sobre la manera en que los grupos sociales interpretan procesos históricos a partir de la influencia de la memoria colectiva y de la estética. Este estudio involucró un examen minucioso de los elementos estéticos, simbólicos y discursivos movilizados por los manifestantes en las calles chilenas. Los resultados indican que el estallido no es solo una reverberación de las ideas presentes en los repertorios recuperados, sino una amalgama de elementos estéticos y demandas políticas distintas, originadas en diversos grupos sociales que se unieron en la revuelta popular de 2019.

Palabras clave:

Música comprometida; Estallido Social Chileno; Neoliberalismo; Movilización popular.

SILVA, Felipe B. F. **Pelas Lentes e Vozes da Multidão: Estética, memória e insurgência no estallido social chileno de 2019**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2026.

ABSTRACT

The street mobilizations that began in October 2019 in Chile represented a collective outcry against the growing neoliberal measures implemented in the country by successive governments after the end of General Augusto Pinochet's dictatorship, one of the pioneers in applying neoliberal policies in the Western world. In these protests, which defined the episode known as the Chilean *Estallido Social*, it is possible to observe the recovery and re-signification of the traditional repertoire of twentieth-century protest songs, shaped by the *Nueva Canción Chilena* movement and, later, by *Canto Nuevo*. The research conducted has identified the presence of various mnemonic devices that enabled the revival and reinterpretation of these songs from the past, deeply intertwining them with the protesters' sense of revolt. This process revealed significant elements whose examination contributes to understanding the sociopolitical potential of the uses of the past in the construction of collective identity. Moreover, it demonstrates the substantial influence that an artistic—musical movement can exert in stimulating a challenge to the status quo, as well as the mechanisms activated in such transformations. The analysis of the aesthetic presentation and political discourse of the *estallido* is supported by the study of audiovisual documentation produced by the protesters. Understanding how these aesthetic practices of the past relate to a robust mnemonic phenomenon has provided valuable insights into how social groups interpret historical processes through the influence of collective memory and aesthetics. This study involved a meticulous analysis of the aesthetic, symbolic, and discursive elements brought by protesters to the Chilean streets. The results indicate that the *estallido* is not merely a reverberation of the ideas found in the mobilized repertoires, but an amalgamation of aesthetic elements and distinct political agendas originating from different social groups that united in the 2019 popular uprising.

Keywords:

Engaged music; Chilean *Estallido Social*; Neoliberalism; Popular mobilization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1. ARTE E POLÍTICA NO CHILE: UMA HISTÓRIA DE QUASE UM SÉCULO	25
1.1 Democracia, repressão e hiperprivatização	25
1.2 A arte e a tradição como instrumentos de revolta	32
CAPÍTULO 2. A PRESENÇA DO PASSADO NAS DEMANDAS DO PRESENTE: MÚSICA E MEMÓRIA NO LEVANTE POPULAR CHILENO DE 2019	71
2.1. Primeira fase: O sensível compartilhado. Conexões passado-presente	89
2.2. Segunda Fase: O repertório expandido	107
CAPÍTULO 3. ARTE E POLÍTICA NAS IMAGENS DO LEVANTE CHILENO	139
3.1 O <i>smatphone</i> como testemunha da história: protestar, registrar e propagar	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
REFERÊNCIAS	191

INTRODUÇÃO

Durante o *estallido social* de 2019, nas semanas iniciais, circulou nas manifestações a frase “não são trinta pesos, são trinta anos”¹, evidenciando o quanto o levante da população chilena era também um acerto de contas com o passado. As palavras de ordem se reportavam ao ano de 1989, com as primeiras eleições depois de mais de quinze anos de ditadura militar. A democracia restaurada não respondia às expectativas de mudança do modelo político e econômico neoliberal consolidado sob Pinochet. Longe de ser a primeira revolta contra esse sistema, o *estallido* representou o ápice de um ciclo de manifestações do período pós-ditatorial que buscavam contestar as heranças autoritárias no Chile contemporâneo.

O *estallido* pode ser ainda relacionado a um passado mais distante, cujas raízes remontam ao golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, que retirou do poder o presidente eleito, Salvador Allende, candidato pela coalizão de partidos da esquerda reunidos na *Unidad Popular* e que morreu durante a invasão e bombardeio do palácio La Moneda ao se recusar a deixar a sede do governo. Seu projeto de governo ambicionava a construção do socialismo pela via democrática e gradual². Grosso modo, as reformas que possibilitariam essa transição almejavam a estatização de setores econômicos estratégicos, ampliação da oferta de serviços públicos e a participação popular na esfera pública. Para convencer a população da necessidade dessas mudanças foi muito importante a participação ativa no cotidiano dos músicos da *Nueva Canción*, que também estiveram engajados na campanha para eleição de Allende. O projeto estético do movimento buscava associar a canção de protesto à expressão do indivíduo “comum”, herdeiro do povo indígena ancestral, dialogando com práticas e convicções do folclorismo em ascensão desde a primeira metade do século XX³. Esses artistas atuaram como verdadeiros militantes na construção da via chilena ao socialismo. Além de

¹ O estopim da revolta de 2019 ocorreu com o aumento da tarifa do metrô, no início de outubro. Inicialmente, o movimento estudantil — formado por secundaristas e universitários — passou a ocupar as linhas do metrô em protesto. Gradualmente, à medida que os confrontos com a polícia e os atos de depredação se intensificavam, as manifestações ampliaram seu alcance, recebendo o apoio de outras camadas sociais. Em 18 de outubro, o presidente Sebastián Piñera decretou estado de exceção, sob o argumento de garantir a “segurança do Estado”. A partir desse momento, as mobilizações cresceram exponencialmente, tomando as ruas nos meses seguintes. SANHUEZA, Carlos. No lo vimos venir: los expertos bajo escrutinio. In: CHILE DESPERTÓ: lecturas desde la Historia del estallido social de octubre. Santiago: Universidad de Chile, 2019, p. 47. Disponível em: <https://uchile.cl/publicaciones/160577/chile-desperto-lecturas-desde-la-historia-del-estallido-social>. Acesso em: 10 mar. 2024.

² AGGIO, Alberto. **Democracia e socialismo: a experiência chilena**. 3ª Edição – Curitiba: Appris, 2021. p. 17-26.

³ SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Tomemos la historia em nuestras manos”: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973)**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP Franca, 2013, p. 32.

produzirem repertórios alinhados à mensagem da Unidade Popular, apresentavam-se em sindicatos, universidades e espaços de moradia popular, onde a música não era tratada como produto artístico a ser consumido, mas como instrumento de mobilização social e de construção da revolução socialista⁴.

No entanto, as reformas empreendidas pela *Unidad Popular* não foram bem recebidas pelos detentores do capital no Chile, nem por uma significativa parcela da população, especialmente da classe média⁵, que apoiaram o golpe militar que colocou o general Augusto Pinochet no poder. O regime militar, como é característico das ditaduras latino-americanas sob influência dos Estados Unidos, promoveu a abertura do setor econômico ao capital internacional e ofereceu à iniciativa privada os serviços públicos, seguindo a lógica da minimização do Estado⁶. Enquanto o campo econômico era reorganizado com base nas regras do “livre mercado”, a censura estatal rapidamente atingiu os meios de comunicação. Na manhã de 11 de setembro, as rádios pró-Allende foram advertidas de que enfrentariam punições severas caso não interrompessem suas transmissões imediatamente⁷. Ideologicamente, a junta militar buscava eliminar qualquer forma de oposição política ao seu governo, especialmente as de orientação marxista, consideradas uma espécie de patologia social inoculada na população chilena pelo governo da *Unidad Popular*⁸.

Com as crescentes críticas à ditadura expressas por mobilizações populares ao longo dos anos de 1980, os militares foram forçados a dialogar com os grupos organizados que pediam a volta da democracia. Assim, a *Concertación de Partidos por la Democracia*⁹ nasceu da campanha *Concertación de Partidos por el No*, no contexto do Plebiscito de 1988 que decidiria pela extensão ou não do governo de Pinochet. Com a vitória pela saída do general, a *Concertación* emplacou quatro governos, de 1990 até 2010.

A redemocratização e solidificação da democracia pela *Concertación* foi gradual, e apesar de restabelecer a organização política pluripartidária, não alterou as estruturas sociais estabelecidas pela ditadura¹⁰, o que deixou a impressão, em grande parte da população, de que

⁴ *Ibidem*, p. 199.

⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁶ MOTA, Aldir de Almeida. **Neoliberalismo e repressão no Chile: os degradados na ditadura militar (1973-1990)**. Dissertação (Mestrado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. p. 23.

⁷ STERN, Steve J. **Battling for Hearts and Minds: Memory Struggles in Pinochet's Chile, 1973-1988**. Duke University Press – Durham & London, 2006. p. 11.

⁸ *Ibid.*, p. 43-57.

⁹ Formada pelos seguintes partidos: Partido Demócrata Cristiano (DC), Partido Socialista, Partido por la Democracia (PPD) e Partido Radical Social Demócrata.

¹⁰ NETO, Waldemar D. **A redemocratização chilena: entre a constituição e a memória**. Revista Latino-Americana de História Vol. 6, nº. 17 – jan./jul. de 2017. p. 62.

a ditadura ainda podia ser sentida no cotidiano do Chile democrático. Assim, novas manifestações que começaram logo ao início dos anos 2000, sobretudo com o movimento estudantil¹¹, trouxeram demandas relacionadas à hiperprivatização dos serviços públicos iniciada no período ditatorial.

Em 2019, no mês de outubro, a revolta que teve início com a paralisação das linhas do metrô de Santiago por estudantes secundaristas e universitários, rapidamente tomou proporções gigantescas, resultando na destruição de uma parcela significativa das linhas. As manifestações cresceram; em alguns dias já agregavam diferentes faixas etárias e grupos sociais, além do apoio gigantesco da população. A resposta do governo de Sebastián Piñera foi truculenta, utilizando da força militar repressiva que entrou em choque com os revoltosos.

A participação popular nas manifestações cresceu exponencialmente, reunindo, no dia 25 de outubro, cerca de um milhão e meio de pessoas apenas em Santiago, e espalhando-se por todo o território chileno. Cartazes e palavras de ordem tomaram as ruas, denunciando a continuidade de políticas que impediam uma maior equidade social, tais como a expansão do ensino privado em detrimento do ensino público; o sistema de saúde público que funcionava através de filiação e mensalidade¹²; e o sistema previdenciário de AFPs (*Administradoras de fondos de pensiones de Chile*)¹³, que beneficiava mais empresas do setor privado do que o próprio trabalhador que contribuiu com o serviço. Ou seja, as críticas apontavam para a profunda desigualdade social intensificada pela mercantilização de serviços antes garantidos pelo Estado. No Chile, alcançar qualidade de vida havia se tornado um objetivo altamente custoso¹⁴.

¹¹ Em especial, as manifestações de 2001, popularmente denominadas de “*El Mochilazo*”, e as de 2006, conhecidas como “*Revolución Pingüina*”. Tratamos mais desses dois movimentos populares no primeiro capítulo deste trabalho.

¹² O sistema de saúde chileno é dividido entre o Fundo Nacional de Saúde (FONASA) e as Instituições de Saúde Previsional (ISAPRE). Enquanto o ISAPRE representa o setor privado, o FONASA representa o setor público que atende a maioria da população, para isso é necessária uma inscrição no sistema e uma contribuição mensal de 7% do salário.

¹³ Eis o funcionamento das AFPs: com o pagamento obrigatório da mensalidade de cerca de 1% do salário, o valor investido durante anos de contribuição (65 anos para homens e 60 para mulheres) seria revertido ao trabalhador como aposentadoria em no máximo 35% do valor total depositado. O resto seria revertido em investimentos, sendo que desse valor 38,4% são destinados às instituições financeiras e 23,2% para outras empresas do setor privado, sendo apenas 34,3% destinados às instituições estatais. Se como fundo previdenciário as AFPs não são benéficas para o trabalhador, enquanto operação de acumulação capital são um sistema exímio, representando 80% do PIB chileno. OCHOA, J. **Fondos de pensión que administran las AFP equivalen al 81% del PIB de Chile**. *Diario Concepción*, Chile, 29 de Abril 2020. *Economía y Negocios*. n.p. Disponível em: <<https://www.diarioconcepcion.cl/economia/2020/04/29/fondos-de-pension-que-administran-las-afp-equivalen-a-l-81-del-pib-de-chile.html>>. Acesso em 13 de julho de 2023.

¹⁴ De acordo com a Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico, se “[...] comparado a outros países do Índice para uma Vida Melhor, o Chile apresenta desempenho abaixo da média nos quesitos renda, trabalho, educação, qualidade do meio ambiente, conexões sociais, engajamento cívico, segurança e satisfação com a vida”. Em relação ao desemprego e disparidade de condições entre homens e mulheres: “[...]aproximadamente 56% das pessoas com idades entre 15 a 64 anos no Chile têm emprego remunerado,

Durante os meses em que as manifestações estiveram ativas, a revolta e a indignação foram expressas por intervenções artísticas diversas e simultâneas¹⁵, como música, dança e artes visuais. Mesmo nos dias em que não havia as grandes marchas, permanecia nas ruas uma ebulição cultural, fazendo do *estallido* social não somente um conjunto de manifestações pontuais, mas um estado perene de revolta popular. A paisagem sonora, em especial, foi bastante impactada. O repertório mobilizado durante o período da Unidade Popular, retomado como forma de resistência nos da ditadura de Pinochet, ressoou novamente nas vozes de centenas de milhares. Nas ruas, parques, e outros locais públicos, velhas canções, já quase hinos, dividiram o espaço sonoro com o *rap*, com o *rock*, com o *reggaeton* e com o *pop*, assim como os símbolos e figuras políticas do passado dividiram espaço com o *pixo* e as artes de rua contemporâneas. A multidão ocupou a urbe e imprimiu nela a sua presença. Artistas anônimos e clandestinos inscreveram na surdina da noite mensagens contundentes em muros e fachadas de edificações, monumentos sofreram intervenções radicais ou foram destituídos de seus usos, derrubados.

O conceito de artivismo, um neologismo, sintetiza parte dessas manifestações de rua. Artivismos, ou ativismos artísticos, são produtos do já tão destacado relacionamento entre a arte e a política e não podem ser pensados apenas por um dos campos de forma isolada, pois “indicam em geral sobreposições e intersecções complexas entre as experiências políticas e as experiências estéticas”¹⁶. O artivismo não tem uma fórmula, podendo ser tanto duradouro e numeroso, tal qual uma ocupação de um local com a apresentação de diversas expressões artísticas, como também pode ser realizado em escalas de pequeno porte¹⁷ – é definido, basicamente, como qualquer tipo de manifestação, revolta, ou demonstração de determinado posicionamento político, que recorre a “diferentes expressões artísticas como uma forma de sensibilizar e mobilizar segmentos sociais mais significativos”¹⁸.

abaixo da média de empregos da OCDE de 66%. Aproximadamente 65% dos homens têm um emprego remunerado, comparado a 47% das mulheres”, e quanto ao ensino “67% dos adultos com idades entre 25 e 64 anos completaram o ensino médio, abaixo da média da OCDE, de 79%”. OECD. *How's Life? 2020: Measuring Well-being*. Paris: OECD Publishing, 2020, p. 54. Disponível em: <<https://www.oecdbetterlifeindex.org/pt/paises/chile-pt/>>. Acesso em 13 de julho de 2023.

¹⁵ As manifestações numerosas cessaram em 2020, devido à pandemia de Covid-19, mas logo que o perigo de contágio arrefeceu, as ruas foram sendo paulatinamente ocupadas. Na Praça Baquedano, rebatizada pelos manifestantes como Plaza Dignidad, esporadicamente ainda ocorrem apresentações artística, embora a frequência tenha diminuído ao longo dos anos, desde o estopim dos protestos.

¹⁶ FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci (orgs.). **Artivismos urbanos**: (sobre)vivendo em tempos de urgências. Porto Alegre: Sulina, 2022, p. 15.

¹⁷ FELINTO, Erick; GRUSIN, Richard. **Mediação gore e o bromance de Jair Bolsonaro e Donald Trump**. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci (orgs.). **Artivismos urbanos**: (sobre)vivendo em tempos de urgências. Porto Alegre: Sulina, 2022, p. 53.

¹⁸ FERNANDES; *et al.*, *op. cit.*, p. 17.

A construção identitária da revolta popular se beneficia da rápida assimilação das artes midiáticas, como música e cinema, que oferecem objetos de “recepção simultânea” de forma homogênea para um público amplo. Ou seja, são eficazes na “partilha do sensível” – termo que Jacques Rancière descreve como a capacidade dos movimentos artísticos de usar a forma estética para compartilhar o conteúdo significativo da obra. Trata-se de uma comunicação pelo que é estético, não verbal, que permeia o regime de pensamento das obras de arte¹⁹. Rancière destaca a racionalidade intrínseca ao pensamento artístico e às suas transmissões, revelando uma lógica com normas e significados definidos que reside no inconsciente estético. Em síntese, as artes conseguem transmitir valores e significados sem necessariamente utilizar palavras – uma linguagem única que transmite ideias de um inconsciente ao outro²⁰.

Como colocam Erick Felinto e Richard Grusin, mais do que um ato de oposição, o ativismo é um ato de interrupção (principalmente tratando-se de ativismos decoloniais do século XXI): ao ser efetuado, o ativismo coloca em hiato “os fluxos ‘normais’ da vida cultural” cotidiana e as “formas de pensamento tradicionais”²¹, propondo aos seus receptores que adentrem um novo “fluxo de sensibilidade”. Esse conceito dialoga diretamente com a teoria do sensível de Jacques Rancière, segundo a qual, no corpo social, há uma sensibilidade dominante – uma ordenação de símbolos e ideias que estrutura o modo como percebemos o mundo. Felinto e Grusin denominam essa configuração hegemônica do sensível como “fluxo de sensibilidade”. Para eles, práticas estéticas como o ativismo possibilitam o acesso a um novo fluxo, que reorganiza o corpo social ao instaurar outras formas de perceber, sentir e significar²². Ademais, Miguel Alfonso Bouhaben ainda acrescenta: o ativismo é também a interrupção do estado de não-ver que domina o cotidiano²³; o não-ver de grupos silenciados, marginalizados ou oprimidos, que lutam pela ampliação ou cumprimento dos seus direitos, seja enquanto cidadãos, seja como seres humanos.

Para que pudéssemos compreender as formas de ativismo empreendidas durante a revolta, e realizar sua análise, foram fundamentais uma bibliografia que foi produzida quase que conjuntamente com as manifestações, como outras que vieram após os acontecimentos de 2019, que aprofundaram as leituras iniciais formuladas em meio à urgência dos acontecimentos. Assim, este trabalho se apoia em um conjunto diversificado de estudos, que

¹⁹ RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível, estética e política**. 2ª Edição, Editora 34, 2009, p. 15-26.

²⁰ RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente Estético**. São Paulo: (1ª Edição) Editora 34, 2009, p. 46.

²¹ *Ibidem*, p. 52-54.

²² FELINTO; GRUSIN, 2022, *op. cit.*, p. 54.

²³ BOUBAHEN, Miguel Alfonso. No-ver corporal, no-ver mediático y no-ver en las prácticas activistas del estallido social en Chile (2019). **Kamchatka**: Revista de Análisis Cultural, Valência, n. 24, 2024, p. 9.

vão desde análises sobre a conjuntura histórica da revolta, até reflexões sobre memória, política e cultura visual.

Por exemplo, a coletânea organizada pela *Universidad de Chile*, “Chile Despertó: lecturas desde la Historia del estallido social de octubre”, lançada logo após a eclosão da revolta, apresentou um panorama histórico das demandas presentes nas manifestações, analisando o impacto do modelo neoliberal sobre o acesso a direitos civis, além de já destacar as múltiplas intervenções artísticas que marcaram o período²⁴. Outro trabalho essencial, também lançado ainda em 2019, é “Se oía venir: Cómo la música advirtió la explosión social en Chile”, organizado por David Ponce, voltado ao aspecto musicológico do *estallido*. A obra demonstra como a indústria fonográfica chilena, quase uma década antes da revolta, já apresentava produções de forte teor crítico e político, retomando elementos da canção engajada chilena e antecipando algumas das demandas que emergiram em 2019. Além disso, oferece análises das composições inéditas criadas durante o levante e das músicas mais recorrentes nas manifestações²⁵.

Nos anos seguintes, novas pesquisas ofereceram leituras mais complexas e diversificadas sobre o *estallido*. Entre elas, destacamos os trabalhos de Tereza Maria Spyer Dulci – no artigo “La memoria octubrista: un estudio del Museo del Estallido Social de Chile (2023)”, escrito em colaboração com Vania Alvarado Sadivia, as autoras investigam a preservação da memória do levante em espaços digitais, caracterizando-os como arquivos e museus alternativos de caráter decolonial e contra-hegemônico²⁶. Já em “Arte e resistência no Chile durante o Estallido Social: a contestação da herança autoritária no espaço público (2024)”, Spyer Dulci analisa detidamente as intervenções artísticas urbanas – pixações, grafites, lambes, entre outras intervenções artísticas – que configuraram uma verdadeira batalha por visibilidade e disputa simbólica no espaço público²⁷.

Em 2024, a Revista Kamchatka dedicou um número especial ao tema, reunindo alguns estudos que serviram de base para nossas formulações. Entre eles, Miguel Alfonso Bouhaben

²⁴ ARTAZA BARRIOS, P. et. al. **Chile Despertó**: lecturas desde la Historia del estallido social de octubre. Santiago: Universidad de Chile, 2019. Disponível em: <https://uchile.cl/publicaciones/160577/chile-desperto-lecturas-desde-la-historia-del-estallido-social>. Acesso em: 10 mar. 2024.

²⁵ PONCE, David (ed.). **Se oía venir**: Cómo la música advirtió la explosión social en Chile. Santiago: Cuaderno y Pauta, 2019.

²⁶ SPYERDULCI, Tereza Maria; ALVARADO SADIVIA, Vania. **La memoria octubrista**: un estudio del Museo del Estallido Social de Chile. Revista Eletrônica da ANPHLAC, v. 23, n. 35, jan-jun. 2023. Disponível em: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/4137>. Acesso em: 02 out. 2025.

²⁷ SPYER DULCI, T. M. **Arte e resistência no Chile durante o Estallido Social**: a contestação da herança autoritária no espaço público. Revista Wamon, v. 9, n. 2, 2024, p. 50. Disponível em: <https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/wamon/article/view/17620/11215>>. Acesso em: 20 jul. 2025.

examina as práticas artivistas do período, dialogando com o arcabouço teórico do sensível de Rancière, ampliado por Felinto e Grusin²⁸. Cristóbal Friz realiza uma análise discursiva sobre as categorias políticas em disputa, discutindo como a noção de “povo”, amplamente mobilizada durante a Unidade Popular, tornou-se eixo articulador de uma unidade transversal nas ruas²⁹. E finalmente, José Santos Herceg investiga o fenômeno da Primera Línea, abordando as formas de organização o papel dessas milícias autoconvocadas na defesa das manifestações contra a repressão policial³⁰.

Se, por um lado, esta dissertação dialoga diretamente com essas publicações, por outro, apresenta uma perspectiva abrangente, interdisciplinar e não convencional. Buscamos mapear as diferentes formas de mobilização popular por meio da arte no Chile nas últimas décadas, articulando memória, política, música, imagem e tecnologias digitais em um esforço integrado de compreensão do *estallido social* enquanto fenômeno estético de grande complexidade. Essa abordagem é sustentada, ainda, por um corpus heterodoxo de fontes, composto por arquivos digitais e entrevistas realizadas com indivíduos diretamente envolvidos na revolta.

Embora tratemos da composição da revolta também por meio da retomada de elementos pretéritos, vale destacar que não é nosso objetivo analisar o panorama histórico e político de formação dos movimentos artísticos do passado, nem suas articulações culturais e desdobramentos sociais. Esse empreendimento historiográfico já foi realizado de inúmeras maneiras e a partir de diferentes perspectivas. Esses estudos, inclusive, servem como base para o presente trabalho, com destaque para a pesquisa minuciosa de Natália Ayo Schmiedecke sobre a *Nueva Canción*, que inspira e fundamenta solidamente este projeto. Também merece menção a obra "*Ecos del tiempo subterráneo*" de Chiappe e Farfán, que aborda a persistência da herança deixada pela geração dos anos sessenta e setenta no Canto Novo nas *peñas* chilenas³¹.

²⁸ BOUHABEN, Miguel Alfonso. **No-ver corporal, no-ver mediático y no-ver público en las prácticas artivistas del estallido social de Chile (2019)**. Kamchatka: Revista de Análisis Cultural, n. 24, p. 7-39, 2024.

²⁹ FRIZ, Cristóbal. **Pueblo, emergencia popular y democracia: categorías disputadas**. Kamchatka: Revista de Análisis Cultural, n. 24, p. 257-273, 2024.

³⁰ HERCEG, José Santos. **Milicias en el octubre chileno: la primera línea de la protesta**. Kamchatka: Revista de análisis cultural, Valencia, n. 24, 2024.

³¹ As *peñas* eram casas de espetáculos que abrigavam grande efervescência cultural desde os anos 50. Ambientes normalmente escuros, que serviam comida e bebida, com apresentações de poetas, dançarinos, músicos e bandas, ligados às raízes folclóricas tradicionais do Chile. Esse espaço que serviu para o desenvolvimento e divulgação da Nueva Canción Chilena, mais tarde serviu como bunker de resistência cultural nos anos de ditadura. CHIAPPE, Gabriela; FARFÁN, Cristian. **Ecos del tiempo subterráneo**. Las peñas em Santiago durante el regimen militar – 1ª Edição – Santiago: LOM Ediciones, 2009, p. 65.

Nosso objetivo central é analisar o processo que articula passado e presente mediados pelo uso da arte nos levantes populares do Chile em 2019, investigando permanências, omissões, ressignificações e novas demandas. Entendemos que o *estallido* não foi apenas um acerto de contas com o passado, tampouco a projeção de uma nova utopia, e sim um movimento que abrigou outros tantos movimentos, com diferentes pautas, que reunidos no fazer das manifestações, construíram conexões estruturais e conjunturais. Do ponto de vista estético, o *estallido* pode ser representado por uma bricolagem, compondo-se tanto de grupos que se apropriaram de referências artísticas e políticas do passado, quanto de coletivos que mobilizaram novas linguagens para representar suas demandas.

Para tanto, elegemos como fonte principal vídeos produzidos pelos próprios manifestantes durante os protestos de rua, disponibilizados na web entre o último trimestre de 2019 e o primeiro de 2020. Esse material era veiculado, eventualmente de maneira simultânea, em diversos meios de comunicação virtual, como Facebook, Instagram, e YouTube. Optamos por concentrar a busca nesta última, maior plataforma de compartilhamento audiovisual do mundo, que permite comparar com rapidez diferentes tipos de registros publicados pelos perfis ao longo de sua atividade. O número de visualizações, variando entre alguns milhares até milhões, servirá como critério de seleção dos vídeos analisados. A alta circulação dessas imagens, registradas nas manifestações através de câmera e celulares, mostra-se crucial para a compreensão da organização do *estallido* como mobilização espontânea popular. Entendemos que estes registros produzidos e veiculados constituem parte integrante da construção das identidades presentes nas manifestações.

Sobre os perfis que disponibilizaram os vídeos, comumente chamados de canais, alguns estão vinculados à cobertura jornalística e difusão de conteúdos político-ideológicos. Exemplos são: “24 Horas - TVN Chile”, ligado à rede de televisão nacional *Televisión Nacional de Chile*; “Ongeco”, que de acordo com a descrição do perfil se autodenomina uma ONG “dedicada à investigação, à ação formativa e à promoção da associatividade e organização de base”³²; “Noticias De Hoy”, um canal que se propõe a divulgar informações originalmente transmitidas em noticiários; “Meganoticias”, vinculado ao conglomerado de comunicação Mega; “Revista Emancipa”, canal de comunicação da revista de temática feminista; “Nandu Picture News”, canal pessoal de um indivíduo que disponibiliza registros audiovisuais variados, por vezes relacionados à pautas sociais e notícias internacionais; e “Terrenos de Chile”, um canal de divulgação da produtora audiovisual de mesmo nome.

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/@ongeco/about>. Acesso em: 06 de set. de 2023.

Além dos canais voltados para a divulgação de notícias, outros canais, anteriormente dedicados a fomentar a arte, passaram a divulgar exclusivamente as manifestações artísticas presente nos protestos de rua durante os meses do estallido. Exemplos desse tipo são os canais “Tremendo Luis Fica”, “Música Espacio Kuyen”, e o canal de YouTube da banda Inti-Illimani.

A produção e propagação desses registros foi possibilitada pela abundante disseminação dos aparelhos celulares *smartphones*. Utilizando o Brasil como parâmetro, Daniel Oikawa Lopes destaca que o uso desses aparelhos é comum à imensa maioria da população desde o final da década de 2010. Lopes nota que, apesar da distribuição não ser homogênea entre as classes sociais e faixas etárias, o uso de *smartphone* atinge cerca de 85% da população brasileira, sendo o número de aparelhos muito superior ao da população³³. No Chile, as cifras são semelhantes, dezenove milhões de habitantes para vinte e seis milhões de celulares, cerca de 1,3 celulares por habitante³⁴.

O altíssimo nível de distribuição desses aparelhos e o acesso à internet proporcionam um fluxo de conteúdos gigantesco. Com esse fluxo, aqueles que participam da cibercultura – termo que referencia a cultura disseminada de forma online – tendem a sempre buscar novas informações e fontes de entretenimento, gerando uma hiper atualização dos conteúdos acessados pelos indivíduos³⁵. A convergência de tantos sujeitos que depositam seus saberes em um mesmo local (a internet), “mostram como as novas tecnologias podem atuar não apenas como vetores de alienação e de desagregação, mas também como máquinas de comunhão, de compartilhamento de ideias e sentimentos, de formação comunitária”³⁶.

No espaço virtual está armazenada uma quantidade gigantesca de informação, ali depositada pelos saberes individuais. Esse espaço permite que o indivíduo rapidamente encontre informações sobre um determinado assunto, e mais, possibilita que ele mesmo

³³ LOPES, Daniel Oikawa. **Ponto de convergência**: a câmera do smartphone como catalisadora da produção de imagens do cotidiano do usuário amador. 2020. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2020. p. 13.

³⁴ MEDINA, K. Rosgaby. **Estadísticas de la situación digital de Chile en el 2021-2022**. Branch Metrics – Palo Alto, California. EUA, 2022. Disponível em: <https://branch.com.co/marketing-digital/estadisticas-de-la-situacion-digital-de-chile-en-el-2021-2022/#:~:text=E n%20Chile%2C%20la%20poblaci%C3%B3n%20total,ciudadano%20tiene%201%2C3%20celulares>. Acesso em: 06 de set. de 2023.

³⁵ LOPES, *op. cit.*, p. 16.

³⁶ LEMOS, André. **Cibercultura**: tecnologia e vida social na cultura contemporânea. 7. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 140. In: LOPES, Daniel Oikawa. **Ponto de convergência**: a câmera do smartphone como catalisadora da produção de imagens do cotidiano do usuário amador. 2020. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2020. p. 16.

colabore com a construção desse saber sem muitas barreiras burocráticas, gerando o que Pierre Levy chama de “inteligência coletiva”³⁷. Como afirma o autor:

“Dar a uma comunidade os meios para manifestar uma expressão pluralista, sem passar por representantes, esse é o objetivo tecnopolítico da democracia no ciberespaço”. Esta expressão coletiva poderia, por exemplo, ser apresentada como uma imagem complexa ou espaço dinâmico, um mapa móvel de práticas e das ideias do grupo. Cada um poderia se colocar em um mundo virtual que todos contribuíram para enriquecer e forjar através de seus atos de comunicação. Coletivo não é necessariamente sinônimo de maciço e uniforme. O desenvolvimento do ciberespaço nos oferece a oportunidade de experimentar modos de organização e regulamentações coletivas que exaltam a multiplicidade e a variedade”³⁸.

Essa construção comunitária do conhecimento é realizável pela facilidade de se compartilhar o que é percebido, capturado da realidade pelos indivíduos, já que ao armazenar um registro audiovisual, a câmera atua como extensão dos nossos olhos, ouvidos e memória³⁹. Ademais, os aparelhos celulares modernos permitem que o usuário amador possa, em poucos segundos, registrar e armazenar fotos e vídeos, coisa que décadas atrás seria um processo muito mais longo e complicado do que um simples apertar de botões. O potencial de compartilhamento de sensibilidade dos registros visuais é gigantesco, pois como bem afirma Oikawa Lopes, as “câmeras não são apenas ferramentas, mas atuam na formação de novas práticas culturais por meio da produção de imagens, pois possibilitam o compartilhamento de novos conteúdos, que apresentam novas formas, sentidos e usos no cotidiano”⁴⁰.

A imagem, seja ela analógica ou digital, carrega em si uma temporalidade como qualquer objeto. A fotografia ou o vídeo é essencialmente um registro de um acontecimento inscrito no tempo, e por isso pode ser compreendido de diferentes formas, variando de acordo com o grupo social, e de acordo com o distanciamento temporal entre o acontecimento registrado e o receptor da imagem⁴¹. A produção e recepção dessas imagens também são “(...) influenciadas pelas características do equipamento, que ajudam a definir seu uso e imprimem

³⁷ LÉVY, Pierre. **Inteligencia colectiva**: por una antropología del ciberespacio. Centro Nacional de Información Ciencias Médicas (INFOMED), Facultad de Lenguas Extranjeras, Universidad de la Habana, 2004, p. 18.

³⁸ *Ibid.*, p. 45. Tradução nossa.

³⁹ LOPES, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*, p. 50-61.

uma estética própria às imagens”⁴². Ou seja, a foto ou vídeo não é representação fidedigna do acontecimento.

A recepção dos registros de uma câmera não se esgota no indivíduo. O espaço de convergência online proporciona uma forma de organização dos grupos sociais com a mediação imanente dos indivíduos, que ao produzirem e compartilharem conteúdo nos meios virtuais geram um debate e síntese dos significados atribuídos aos enunciados e acontecimentos⁴³. Pierre Lévy expõe essa dinâmica claramente ao destacar que:

[...] os indivíduos e grupos que animam a comunidade inteligente podem expressar os problemas que consideram mais importantes para a vida coletiva, posicionar-se sobre eles e formular argumentos para sustentar as suas posições. Desta forma, repitamos, a identidade política efetiva de um indivíduo já não se distingue pelo seu pertencimento a uma categoria, mas por uma distribuição singular e provisória do espaço aberto de problemas, posições e argumentos, espaço que cada um contribui para plotar e redesenhar em tempo real⁴⁴.

Sumariamente, há uma síntese entre o processo de construção da representação, operado por quem maneja a câmera, e o processo de interpretação, realizado por quem é impactado pelo registro. Essa síntese – que orienta os sentidos e pauta as principais problemáticas – se dá no interior do grupo social que recebe e reinterpreta essas imagens. O que se evidencia aqui é o processo coletivo de construção da realidade, mediado pelos códigos culturais e ideológicos do próprio grupo⁴⁵. Nesse sentido, o ato de compartilhar gravações próprias, assistir às de terceiros e também redistribuí-las, bem como discutir seus conteúdos nos espaços públicos – sejam eles virtuais ou presenciais – constitui um mecanismo de homologação de comportamentos, signos e sentidos que se replicam e se consolidam no contexto da revolta.

Assim, de certa maneira, este trabalho reverbera a contribuição de Marc Ferro à historiografia. Já na década de 1960, Ferro defendia a inclusão do filme como objeto historiográfico legítimo e potente, sendo um dos principais responsáveis por introduzir a

⁴² O exemplo de Lopes, apesar de sua exposição completa não caber no corpo do texto, é interessantíssima: “Deste modo, a percepção do mundo retratado nas fotografias de hoje é influenciada pelas características do equipamento, que ajudam a definir seu uso e imprimem uma estética própria às imagens. Muitos amadores dos anos 80 viram seu cotidiano por meio das poucas imagens, em comparação com hoje, feitas com câmeras point and shoot (automáticas), com lentes de plástico, em filmes coloridos revelados em processos químicos como o C-41. Nossa percepção atual sobre os anos 80 também sofre a influência dessas imagens desbotadas com o tempo, assim como a ideia que fazemos a respeito dos anos 40 pode ser influenciada pela riqueza de tons e qualidade das imagens de médio formato em preto e branco que sobreviveram”. *Ibid.*, p. 63.

⁴³ LÉVY, Pierre. **Inteligencia colectiva**: por una antropología del ciberespacio. Centro Nacional de Información Cientias Médicas (INFOMED), Facultad de Lenguas Extranjeras, Universidad de la Habana, 2004, p. 48.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁵ KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª edição – Ateliê Editorial, Cotia, São Paulo, 2002, p. 42.

análise fílmica no escopo da chamada “Nova História” dos Annales. O filme, enquanto arte da reprodutibilidade técnica – nos termos de Walter Benjamin –, surgia como objeto profundamente moderno, capaz de expressar valores sociais, posições políticas e significações históricas em larga escala. Sua singularidade, contudo, estava na capacidade de recortar o real, de evocar no presente um fragmento do acontecimento⁴⁶. Entretanto, importa destacar que o projeto de Marc Ferro não se limitava ao filme, tratava-se de uma proposta mais ampla, voltada à imagem fílmica, no geral, como fonte histórica. Seu esforço visava instaurar uma nova discussão sobre os modos de se lidar com a imagem no trabalho historiográfico. Seu projeto foi, claramente, bem sucedido – hoje, há uma infinidade de historiadores que tomam a fotografia, o filme e o documentário como objetos centrais de pesquisa e reflexão⁴⁷.

A contemporaneidade, no entanto, nos apresenta um novo campo de interesse: o registro audiovisual captado por celulares – ferramentas presentes no cotidiano da maioria das pessoas. Esse material, marcado pela urgência e pela difusão em redes, tensiona os parâmetros estabelecidos e exige novas abordagens. Embora ainda pouco explorado pela historiografia, esses registros começam a ser investigado por outras ciências sociais – como a filosofia, a sociologia, a antropologia e até mesmo a linguística –, que nas últimas décadas vêm se debruçando sobre o fenômeno do chamado “cinegrafista amador” e sobre a força política das imagens por ele produzidas.

Como destaca Eduardo Morettin, ao analisar o filme, empreendemos um exercício crítico que busca compreendê-lo não apenas como forma de expressão, mas também como forma de relação com o público e que dialoga com outros suportes midiáticos⁴⁸. Ao analisar o registro audiovisual amador, realizamos, em grande medida, o mesmo exercício. Examinamos como o usuário manuseia a câmera, mesmo sem técnica profissional – os enquadramentos e ângulos das filmagens –, buscando mapear o que chama sua atenção, qual seu objetivo, onde ele ou ela escolhe disponibilizá-la, sendo esse “onde” as redes sociais os suportes midiáticos contemporâneos. Não se trata de um gesto neutro, pois os cinegrafistas que nos interessam produzem para um público específico – o manifestante chileno que, assim como quem filma, está inserido nas manifestações e carrega consigo valores e significações históricas.

Joël Candau destacou a forte ligação entre a construção identitária e a memória coletiva, ilustrada pela ideia de prosopopéia na memória, anteriormente explorada por

⁴⁶ MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena (org.) et al. **História e Cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual**. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2011, p. 44.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 44-47.

⁴⁸ MORETTIN, Eduardo. Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 14.

Maurice Halbwachs – o conceito apresenta o fenômeno no qual antigos símbolos e figuras históricas passam a representar novos valores e significados. Ou seja, é assim que o *estallido* elegeu Violeta Parra, Victor Jara, Pablo Neruda, e outras figuras da arte engajada do passado, como símbolos das críticas às mazelas do Chile democrático. A interdependência entre memória coletiva e lembranças individuais⁴⁹ revela como as idiossincrasias de um grupo social influenciam profundamente a interpretação dos acontecimentos passados pelos indivíduos. Para que essa influência mútua ocorra, é necessário que as consciências individuais se abram umas às outras em busca de um objetivo comum, constituindo uma determinação coletiva. Nesse contexto, a revolta popular serve como um catalisador poderoso para essa reação mnemônica⁵⁰.

Sendo assim, como fontes complementares, utilizamos o testemunho de alguns manifestantes que estiverem imersos na revolta durante o *estallido*, sendo três desses entrevistados músicos que atuaram diretamente nas manifestações e em performances artísticas que tomaram as ruas durante a revolta, e uma produtora cultural e militante partidária, também muito ativa durante as manifestações. Essas pessoas foram selecionadas a partir de uma rede de contato e entre aquelas que se dispuseram a colaborar. Cabe ressaltar que alguns desses manifestantes estiveram presentes em manifestações fora de Santiago, na parte sul do país, em cidades muito menos populosas.

O uso do testemunho, enquanto fonte histórica, situa-se em território melindroso – mesmo pretendendo-se relatar o acontecimento de forma direta e neutra, o testemunho é permeado pelos valores, percepções e intencionalidades de quem narra – é justamente essa dimensão que o torna instigante e, ao mesmo tempo, complexo. Os usos do testemunho tornaram-se recorrentes nas pesquisas voltadas à história do tempo presente e à história imediata, consolidando-se como um campo metodológico próprio e interdisciplinar que, desde

⁴⁹ Ou lembranças de pequenos grupos amostrais, tendo em vista que Halbwachs já mostrara que nenhuma lembrança é individual em totalidade – “[...] se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter suporte em um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. [...] Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios.” HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. 2. ed. São Paulo: Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1990, p. 34.

⁵⁰ Candau estabelece uma infinidade de formas e implicações para a construção da memória coletiva, inúmeras dessas formas de transmissão e recepção de estímulos memorativos se encaixam aqui – como a passagem de um “tempo emotivo” que ignora as balizas do tempo vivido e deixa certos acontecimentos mais vívidos na memória, a ideia de “prosopopeia memorial” que atribui às figuras e discursos da época em que estavam em vigor a Nova Canção e o Canto Novo novos significados pós-acontecimentos, ou o conceito de “manipulação da memória” pela História, em qual se baseia grande parte do entendimento da transmissão da memória coletiva de Halbwachs. CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. 1. ed., 5º Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019, p. 169.

a segunda metade do século XX, rompeu paradigmas ao legitimar a oralidade como fonte histórica⁵¹.

Como nos lembra Maria Janotti, os relatos são grandemente influenciados pela mídia hegemônica, sobretudo em contextos de tensão ou conflito político. As narrativas que circulam nos relatos são mediadas, por vezes, por grandes veículos e tecnologias de comunicação, que moldam percepções públicas e produzem múltiplas versões sobre os mesmos acontecimentos⁵². O perigo, aqui, é de que o testemunho acabe abrindo margem para distorções e manipulações, servindo para reforçar essas narrativas e teses preexistentes – sejam elas construídas por forças políticas ou carregadas pelo próprio entrevistador⁵³.

O testemunho, portanto, não é um dado bruto nem uma evidência incontestável do real, mas uma construção discursiva que deve ser permanentemente interpretada. Ao colher os dados da entrevista, o historiador precisa desarmar a ilusão da neutralidade e encarar o testemunho como um terreno de disputas simbólicas, no qual acontecimento, opinião e interpretação coexistem e se tensionam.

Nesse processo, o historiador não é um ouvinte passivo, mas um agente ativo. A formulação das perguntas, a ordem e o modo como são feitas, e a posterior análise do material, revelam que a entrevista é uma prática de coautoria⁵⁴. Além disso, Marc Bloch nos lembra que o testemunho é imperfeito, mas quase sempre muito útil – não se trata de aceitar ou rejeitar integralmente os dados colhidos na entrevista, mas de discernir, dentro dela, elementos a serem mantidos daqueles que devem ser descartados⁵⁵. O testemunho, longe de ser relato fidedigno do passado, é o resultado de um encontro situado entre memórias, discursos e mediações.

Por fim, para analisar as imagens da revolta registradas pelas câmeras, na sua maioria, de celulares, e a paisagem sonora dos protestos capturada também por esta mesma ferramenta

⁵¹ JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. **A incorporação do testemunho oral na escrita historiográfica: empecilhos e debates.** Revista História Oral, São Paulo, v. 13, n. 1, 2010, p. 9-10. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/126>. DOI: <https://doi.org/10.51880/ho.v13i1.126>. Acesso em: 29 set. 2025.

⁵² *Ibidem*, p. 13.

⁵³ *Ibidem*, p. 8.

⁵⁴ SANTHIAGO, Ricardo. **Da fonte oral à história oral: debates sobre legitimidade.** SAECULUM, Revista de História, v. 18, 2008, p. 43. Disponível em: https://www.academia.edu/42449310/Da_fonte_oral_%C3%A0_hist%C3%B3ria_oral_Debates_sobre_legitimidade. Acesso em: 29 set. 2025.

⁵⁵ BLOCH, Marc. **Crítica histórica e crítica do testemunho.** Tradução de uso restrito de Estevão de Rezende Martins. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Curso de Teoria da História. Disponível em: https://www.academia.edu/35920955/BLOCH_CRÍTICA_HISTÓRICA_E_CRÍTICA_DO_TESTEMUNHO. Acesso em: 29 set. 2025. Texto original em: BLOCH, Marc. *Histoire et historiens*. Textes réunis par Étienne Bloch. Paris: Armand Colin, 1995. p. 8-16.

mediática, organizamos o texto em três capítulos: o histórico dos protestos populares no Chile; a paisagem sonora do *estallido*, marcada pela sobreposição de repertórios; e as características imagéticas partilhadas pelos registros. Ressaltamos que essa divisão é apenas um recurso prático para tornar a leitura mais coesa e fluida, já que esses elementos frequentemente se entrecruzam na análise.

De forma mais detida: no primeiro capítulo, traçamos um histórico das *protestas callejeras* no Chile, com ênfase nas performances e manifestações populares que fizeram da arte um instrumento político. Para compreender as posições políticas do *estallido*, investigamos a origem e as causas das principais reivindicações que levaram os manifestantes às ruas. Investigamos, assim, a formação de um repertório de gestos, símbolos e formas de ocupar o espaço público, sendo que muitas dessas táticas e representações que o compõem seriam reativadas e ressignificadas em 2019. O capítulo, portanto, estabelece as condições de possibilidade histórica para a explosão estética que analisamos, mostrando que as manifestações que tiveram início em outubro dialogaram criticamente com um passado de resistência cultural.

No segundo capítulo, analisamos a trilha musical das manifestações – tanto repertórios do passado apropriados pelos manifestantes e suas relações com as versões originais, quanto o surgimento de composições inéditas, circunstanciais, produzidas no próprio contexto da revolta de 2019. Demonstramos como essas práticas musicais, mobilizadas sob a forma de ativismo, funcionaram como um dispositivo central de construção comunitária e de inserção em um fluxo de sensibilidade. Por meio da análise das canções presentes no material audiovisual, examinamos como a música articulou as lutas populares históricas às demandas do presente, servindo simultaneamente à convergência de diferentes grupos sociais e à expressão de pautas específicas. E ainda como os novos repertórios dialogaram com as canções de protesto do passado, adensando novas configurações estéticas e pautas do presente

Por fim, no terceiro capítulo, abordamos os aspectos imagéticos do levante, examinando os usos – e as implicações – da câmera e do celular como ferramentas de manifestação, bem como os elementos estéticos e as mensagens transmitidas pela propagação desses registros que se consolidam como fonte e também memória desse momento histórico. Analisamos como a produção e a circulação dessas imagens configuraram uma forma de comunicação multitudinária, alternativa e contra-hegemônica. Investigamos, ainda, como a estética da revolta procurou enquadrar uma representação popular como protagonista político de um processo de transformação social, ressignificando o espaço urbano por meio de ações

artísticas específicas – bandeiras, cartazes, gestos performáticos, pixações e intervenções sobre monumentos. Este capítulo demonstra que a lente do celular não apenas documentou, mas também construiu ativamente a memória visual do *estallido*, contestando as versões oficiais e difundindo uma narrativa própria, elaborada coletivamente pelos diferentes grupos e estratos sociais atuantes na revolta.

CAPÍTULO 1. ARTE E POLÍTICA NO CHILE: UMA HISTÓRIA DE QUASE UM SÉCULO

1.1 Democracia, repressão e hiperprivatização

As manifestações de 2019 integram uma onda de protestos cujo início data do ano de 2001, quando as ruas foram ocupadas pelo movimento estudantil, após uma década de redemocratização. Este cenário não pode ser compreendido sem levarmos em conta o alinhamento do governo de Augusto Pinochet (1973-1990) ao modelo econômico neoliberal, herdado e endossado pelos governos que lideraram o processo de redemocratização, representados pela *Concertación*⁵⁶. Como bem afirma Carlos Ruiz Encina, a revolta no Chile

se vincula, intimamente, às excepcionais condições da refundação capitalista nesse país e, de modo concomitante, às restrições da transição para a democracia, assim como às dificuldades do processamento institucional de conflitos e interesses sociais que ocorrem sob o marco conservador dominante. De tal modo, não é possível uma compreensão de seu caráter atual, sem revisar, à guisa de antecedentes, aqueles elementos que emanam do passado imediato e que, agora, parecem explodir de forma inesperada.⁵⁷

Logo na última década do século XX, a ideologia neoliberal se tornou dominante em “quase todos os Estados, dos recém-criados após o colapso da União Soviética (URSS) às sociais-democracias e Estados do bem-estar social ao velho estilo, como a Nova Zelândia e a Suécia⁵⁸”. Até mesmo as esquerdas passaram a compartilhar do consenso de que era preciso aceitar o menor papel do Estado e, a partir daí, adaptar-se ao novo mundo altamente globalizado⁵⁹.

David Harvey afirma que, de certa forma, o neoliberalismo pressupõe a sua aplicação universal, pois depende da inserção do país na economia global de livre mercado.⁶⁰ Em linhas gerais, o sistema neoliberal promove a redução de tarifas e barreiras comerciais e incentiva a

⁵⁶ A *Concertación* constituiu um tipo de governo de coalizão, próprio do período pós-queda da URSS. A união de partidos de centro-esquerda conseguiu se manter de forma relativamente estável no poder ao apostar em composições tecnocráticas de gabinetes – as figuras que compunham os governos da coalizão foram escolhidas por sua força e capacidade de negociação dentro das elites políticas chilenas (DÁVILA, M.; OLIVARES LAVADOS, A.; AVENDAÑO, O. **Los gabinetes de la Concertación en Chile (1990-2010)**. *América Latina Hoy*, v. 64, p. 67–94, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.14201/alh.10232>. Acesso em: 9 set. 2025).

⁵⁷ ENCINA, C. R. **O conflito social no Chile**: Estado, mercado e democracia. *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.22, n.1, 2015, p. 54.

⁵⁸ HARVEY, D. **O neoliberalismo**: História e Implicações. São Paulo: EDIÇÕES LOYOLA, 2008, p. 12.

⁵⁹ DIERCKXSENS, Wim. **Los límites de un capitalismo sin ciudadanía**: Hacia una mundialización sin neoliberalismo. Ed. 4. San José: DEI, 1998. p. 164.

⁶⁰ HARVEY, 2008, *op. cit.*, p. 194.

privatização de empresas estatais, ao mesmo tempo que impõe políticas de austeridade para conter os gastos públicos. Em síntese, ao enfraquecer a relação entre o Estado e a economia nacional, o neoliberalismo favorece a expansão de empresas transnacionais e integra as economias locais ao fluxo do capital internacional.

O neoliberalismo chileno⁶¹ tinha como objetivo o extremo encolhimento do Estado, o qual deveria “se abster de qualquer atividade que pudesse ser realizada por agentes privados”.⁶² As relações de trabalho foram rapidamente influenciadas por uma abordagem militarista que priorizava a Segurança Nacional⁶³ visando preservar a integridade física e social do território, sobretudo contra uma intervenção alienígena das ideias comunistas. Essa abordagem buscava estabelecer relações "harmoniosas" entre patrões e trabalhadores, o que se traduziu na proibição de greves e manifestações populares, bem como na redução dos direitos trabalhistas.⁶⁴

Outras metas como a industrialização e o fomento dos setores que ainda não podiam se inserir na competição de mercado, tais como pequenos e médios empreendimentos, foram descartadas. Ao longo prazo, com o desmantelamento da industrialização, parte da classe operária migrou para o setor de serviços.⁶⁵ Em verdade, nas palavras do próprio Pinochet, o que se pretendia quanto ao projeto de nação “era tratar de fazer do Chile um país de proprietários e não de proletários”⁶⁶, no qual as relações de trabalho fossem guiadas puramente pela lógica de mercado.

Para entender melhor a conexão entre o modelo político-econômico imposto pela ditadura de Pinochet e os grandes protestos de 2019 é crucial examinar os principais pontos

⁶¹ Aqui é importante esclarecer o que chamamos de "neoliberalismo chileno". Embora iniciativas neoliberais tenham sido introduzidas no Chile desde a década de 1950 – como o programa da Universidade de Chicago que formou economistas chilenos sob a tutela de Milton Friedman e Arnold Harberger e os cortes de gastos públicos no governo de Jorge Alessandri (1958-1964) –, ao longo deste texto o termo "neoliberalismo" se refere às transformações econômicas radicais implementadas durante o regime de Pinochet. Essas mudanças incluem a drástica redução do papel do Estado na economia, a mercantilização de serviços públicos essenciais, a promoção de privatizações em larga escala e a abertura ao capital internacional. Sobre a história deste modelo político-econômico e a complexidade do referido conceito, ver: BOAS, T. C.; GANS-MORSE, J. Neoliberalism: From new liberal philosophy to anti-liberal slogan. **Studies in Comparative International Development**, v. 44, n. 2, p. 137-161, 2009.

⁶² VERGARA, Pilar. **Auge y caída del neoliberalismo en Chile**: un estudio sobre la evolución ideológica del régimen militar. Santiago: Ediciones Ainavillo, 1985, p. 81. Tradução nossa.

⁶³ “Esta doutrina foi desenhada nos Estados Unidos como uma ferramenta para buscar alianças com as Forças Armadas latino-americanas – uma verdadeira política externa – através de ajuda econômica e técnica, mas elaborando um marco doutrinário que deu uma responsabilidade política dentro de cada país” (FRITZ, Karen. **Cultura y dictadura**. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile (1973-1989). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado – Alameda 1869, 2019, p. 33, tradução nossa).

⁶⁴ VERGARA, op. cit., p. 136.

⁶⁵ ENCINA, 2015, op. cit., p. 56.

⁶⁶ **EL MERCURIO**. Santiago, 24 abr. 1987, apud ENCINA, C. R. **O conflito social no Chile**: Estado, mercado e democracia. **PLURAL**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.22, n.1, 2015, p. 12.

de insatisfação que impulsionaram o levante popular. Três demandas são especialmente reveladoras nesse contexto: 1) a solicitação de uma nova Constituição; 2) a reformulação do sistema previdenciário; 3) as exigências por melhorias no sistema educacional chileno. Esses aspectos ajudam a traçar um paralelo claro entre as heranças do regime ditatorial e os clamores da população por mudanças profundas.

O pacto firmado entre os aparelhos de repressão de Estado e os *Chicago Boys*⁶⁷ foi sacramentado pela Constituição outorgada em 1980, documento extremamente restritivo quanto aos direitos civis⁶⁸ e, diga-se de passagem, em vigor até a atualidade no Chile, em que pese as várias e sutis reformulações realizadas desde 1992. A ausência de uma oposição legal, pelo menos até a década de 1980⁶⁹, e a desarticulação das organizações de base trabalhadora, fizeram com que, gradativamente, o Estado neoliberal pudesse entregar à iniciativa privada os serviços ofertados pelo governo. Previdência, saúde, educação, todos esses sistemas passaram a atuar, antes de tudo, como uma fonte de lucro para as grandes oligarquias internacionais que apartaram a população chilena dos serviços que, até então, eram públicos. Décadas depois, com a democracia já consolidada, uma gigantesca parte da sociedade não pode desfrutar de um ou mais serviços essenciais para a garantia de qualidade de vida.

No que tange especificamente à aposentadoria, na mentalidade neoliberal a previdência constituía um gasto desnecessário com um sistema que não se convertia positivamente na lógica produtivista extremada, visão que se estendia aos outros serviços públicos. Assim, a reforma previdenciária durante a ditadura chilena teve como objetivo eximir o Estado da responsabilidade direta pela oferta do referido sistema, convertendo-o em um vasto fundo de poupança. Este fundo, por sua vez, serviria como investimento tanto para o setor público quanto, e sobretudo, para o setor privado, dando origem às *Administradoras de Fondos de Pensiones* (AFPs).

Na esfera educacional, a Lei Orgânica Constitucional de Educação (LOCE), promulgada no último ano da ditadura, foi criada para regulamentar a educação no Chile com um enfoque em um ensino tido como neutro, sem viés político. Ao mesmo tempo que

⁶⁷ Grupo de jovens economistas que cuidaram da política econômica ditatorial. O nome *Chicago Boys* resulta do fato de que a maior parte desses jovens estudou em universidades dos Estados Unidos. Advogavam pela desregulamentação do Estado, pelas privatizações dos sistemas públicos e por uma série de outras medidas baseadas na concepção de autorregulação do mercado.

⁶⁸ MOTA, Aldir de Almeida. **Neoliberalismo e repressão no Chile**: os degredados na ditadura militar (1973-1990). 2020. 118 f. Dissertação (Mestrado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2020, p. 32.

⁶⁹ Acentuada no sentido de ser ampla, com número elevado de opositores que fazem frente ao governo de forma direta a partir de atos, posicionamentos e manifestações de grupos contrários ao regime. A ditadura no Chile sempre teve opositores, mas essa oposição acontecia de forma velada, quase nunca explicitamente e em espaços públicos. Esse cenário se altera a partir da greve de 1983, processo que será abordado mais adiante no trabalho.

incentivou a privatização, a lei também transferiu a responsabilidade pela educação para os municípios e regiões, permitindo que escolas particulares fossem subsidiadas pelo governo⁷⁰. Em suma, a LOCE sintetizava a ideologia educacional da ditadura, a qual visava suprimir ideias marxista-leninistas e descentralizar o sistema educacional, entregando-o ao setor privado.

Já na passagem para a democracia, durante os anos 1990, com o intuito de assegurar o êxito do projeto de governo, os partidos que compunham a *Concertación* optaram por harmonizar suas posições dissidentes, priorizando a implementação de medidas básicas, em especial aquelas relacionadas ao restabelecimento dos direitos humanos fundamentais. Isso envolveu deixar de lado pautas polêmicas e propostas de mudanças expressivas, como o aumento da oferta de serviços públicos e a revitalização do setor econômico estatal⁷¹. As tensões aumentavam ao longo dos primeiros governos da *Concertación*, e as insatisfações levaram a uma nova leva de grandes levantes populares, frequentes nos últimos anos da ditadura, e que ressurgiram em 2001 com o movimento estudantil conhecido como "*El Mochilazo*"⁷². Este primeiro levante foi desencadeado pela elevação das tarifas dos passes escolares em Santiago, uma medida que foi revertida após a mobilização dos estudantes secundaristas.

Mas o cerne dos problemas continuava: a falta de investimentos públicos em educação e saúde, juntamente com a coalizão de interesses da *Concertación* no projeto de consolidação democrática, constituíram fatores determinantes para novas manifestações em 2006. O impulso por mudanças fomentado no movimento estudantil marcou as manifestações conhecidas como "*Revolución Pingüina*"⁷³, as quais demonstraram a crescente organização e autonomia dos estudantes. Este movimento se distanciou de "organizações como a FESES (*Federación de Estudiantes Secundarios de Santiago*) e a *Parlamento Juvenil*", que tinham ligações com autoridades estatais, partidárias e religiosas.⁷⁴

Os estudantes se organizaram principalmente por meio de assembleias, apresentando demandas abrangentes — uma parte dos jovens estava associada ao Partido Comunista, outra

⁷⁰ CHILE. Ministerio de Educación Pública. *Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (Ley n° 18.962)*. Promulgada em 7 mar. 1990. Publicada em 10 mar. 1990. Última versão de 27 set. 2005, com modificação de 17 nov. 2006 (Ley 20.129). Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=30330>. Acesso em: 9 jul. 2025.

⁷¹ DÁVILA, M.; OLIVARES LAVADOS, A.; AVENDAÑO, O. Los Gabinetes de La Concertación en Chile (1990-2010). *América Latina Hoy*, v. 64, p. 67-94, 2013.

⁷² Ocorreram outras manifestações pontuais em 1997 e 2005. Escolhemos destacar as de 2001 e 2006 pois, além de serem as duas com maior dimensão, são as mais lembradas dentro do próprio movimento estudantil chileno.

⁷³ Uma alusão ao uniforme utilizado pelos estudantes secundaristas chilenos.

⁷⁴ MARQUES, D. Lutas estudantis e juvenis na América Latina. *Revista Despierta*, Curitiba, ano 08, n.10, jan-dez. 2021, p. 38.

aos partidos membros da própria *Concertación*, enquanto uma parcela significativa tinha vínculos com o movimento anarquista. Havia até mesmo uma minoria de jovens ligados às ideologias conservadoras de direita. Essa diversidade resultou em um movimento que buscava agendas independentes, desvinculadas de lealdades partidárias, o que pode ter auxiliado na boa recepção das manifestações pelas classes populares chilenas.⁷⁵

Em 2006, frente ao descontentamento popular com a persistência das privatizações, o governo de Michelle Bachelet (2006-2010), por meio da conciliação entre os interesses populares e do capital privado, “impulsionou novas levas de orçamento estatais para subsidiar a expansão desatada da educação superior privada”⁷⁶ por meio da ampliação do *Crédito con Aval del Estado* (CAE). Basicamente, ao preço de contraírem dívidas quase que impagáveis com o setor financeiro, jovens sem recursos passaram a ingressar em universidades privadas.

Após a manifestação dos estudantes universitários, passam a aparecer também pautas feministas, exigências ambientalistas, entre outras demandas⁷⁷ que sinalizavam a adesão popular à revolta estudantil da primeira década dos anos 2000. Já em 2011, uma nova leva de revoltas trazia as primeiras manifestações contra as AFPs, com o surgimento do movimento *No Más AFPs*. A luta contra o novo sistema de pensões empregou uma variedade de táticas, desde manifestações pontuais até propostas concretas para substituir as AFPs por um sistema mais solidário em relação aos trabalhadores.⁷⁸ As manifestações de 2011 marcam a grande insatisfação de distintos setores sociais com a privatização das instituições públicas em geral.

Figura 1



⁷⁵ SILVA PINOCHET, Beatriz. *La “Revolución Pingüina” y el cambio cultural en Chile*. Investigación resultante da Beca CLACSO para jóvenes investigadores no concurso “Cultura, Poder y Contrahegemonía”, 2007, p. 18. Disponível em: <https://bibliotecadigital.mineduc.cl/handle/20.500.12365/18741>. Acesso em: 18 abr. 2023.

⁷⁶ ENCINA, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 62.

⁷⁸ BUGUEÑO, Joaquín R.; MAILLET, Antoine. Entre marchas, plebiscitos e iniciativas de ley: innovación en el repertorio de estrategias del movimiento No Más AFP en Chile (2014-2018). *Izquierdas*, n. 48, nov. 2019.

Fonte: TERRENOS DE CHILE, 2019⁷⁹. Minutagem: 0:21.

Figura 2



Fonte: ONGECO, 2019⁸⁰. Minutagem: 3:30.

Em síntese, a permanência de uma configuração autoritária do aparelho do Estado pós-redemocratização chilena demonstra quão profundas são as raízes do sistema político-econômico herdado da ditadura. Portanto, o *estallido* é o ponto culminante de uma série de manifestações que passam a contestar a hegemonia política neoliberal, a qual, durante a ditadura, esvaziou o Estado de seu papel social em prol de uma exacerbada concentração de capital. A revolta de 2019 é a retomada e amplificação das pautas que foram apresentadas durante o período de redemocratização como AFPs, pautas feministas, políticas de afirmação indígena, a gritante desigualdade de condições, questões estas que foram incorporadas nessa nova leva de manifestações a qual tenta, mais uma vez, alterar as estruturas sociais atadas aos sistemas hiperprivatizados. Ademais, é importante conferir destaque à organização dos jovens estudantes chilenos que, desde pelo menos o início da primeira década de 2000, já demonstravam sua força para a mobilização social da população chilena.

1.1.1 A oferta da cidadania na democracia chilena

O modelo econômico do Chile culminou no aumento da concentração de renda e da desigualdade social. Ou ainda, nas palavras de David Harvey, trata-se de um projeto político de “restabelecimento das condições de acumulação do capital e da restauração do poder das

⁷⁹ TERRENOS DE CHILE. **El baile de los que sobran de los prisioneros Marcha más Grande de Chile.** YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tMaJ3ctXoAI>. Acesso em: 22 jan. 2023.

⁸⁰ ONGECO. Chile despertó y no se duerme (Marcha 041119). [S.l.], YouTube, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3rWqJ2xh3-s&ab_channel=ongeco>. Acesso em 09 out. 2025.

elites econômicas”.⁸¹ Contudo, o projeto levado a cabo durante a ditadura, condição fundamental para sua implementação, contou com a suspensão dos direitos civis, afetando, posteriormente, durante o período de redemocratização, a retomada de participação na vida política da nação, distanciamento este acirrado pela lógica neoliberal.⁸² Vejamos.

Para Stuart Hall⁸³, com a crescente desvinculação entre indivíduo e Estado nas democracias neoliberais, também crescem as tensões internas. Essas tensões estão relacionadas à contestação do Estado liberal universalizante desvinculado do grupo social nacional: o sistema altamente globalizado infla a importância das individualidades e peculiaridades de nichos sociais ao responsabilizar os sujeitos por si mesmos, levando a uma revisão dos processos identitários.⁸⁴ Para os neoliberais, a identificação do indivíduo com a nação deve ser substituída pela conexão com as práticas de mercado promovidas pelo Estado, enquanto a cidadania é gradualmente esvaziada de seus direitos para favorecer a igualdade de condições na competição de mercado oferecida a todos. O resultado é uma universalização ainda maior da competição de mercado, beneficiando o capital internacional enquanto a identificação cultural com comunidades locais — como a conexão com símbolos municipais ou regionais — passa a ganhar destaque.⁸⁵

O autor discute como a globalização proporciona aos indivíduos uma variedade de sistemas culturais com os quais podem se identificar. Agora, eles tendem a estabelecer identificações com identidades que transcendem o nível nacional, seja localmente ou globalmente. Isto é, como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, públicos para as mesmas mensagens e imagens, detentores de mesmos valores sociais. Um processo de busca pelo que é próprio de uma região específica ou por aspectos culturais que extrapolam as fronteiras nacionais.⁸⁶

A nação sempre foi fracionada por gênero, raça, estrato social, etc. Mas está ficando cada vez mais difícil para o Estado apaziguar as relações público-privado e garantir os interesses desses grupos distintos. O fato é que os direitos coletivos, cada vez mais ampliados na modernidade — direitos da mulher, das crianças, dos idosos, dos povos originários —, são incompatíveis com a lógica individualizante do neoliberalismo. Os interesses de um dado grupo se mostram impossíveis de serem atendidos por um Estado que tenta universalizar a

⁸¹ HARVEY, 2008, *op. cit.*, p. 26.

⁸² DIERCKXSENS, 1998, *op. cit.*, p. 140.

⁸³ HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Ed. 3. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023, p. 74.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ HALL, 2023, *op. cit.*, p. 141-143.

⁸⁶ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Ed. 11. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 74.

oferta de direitos, desconsiderando as particularidades e demandas específicas, principalmente ao tentar chegar em moderações entre interesses antagônicos.⁸⁷

Seria lógico que, ao sair de um estado de expressão civil restrita como a ditadura, a passagem para democracia no Chile resolvesse a questão da reestruturação da ampla oferta dos direitos civis. Não apenas isso, mas também seria natural esperar que essa transição atualizasse a oferta de direitos civis em relação à contemporaneidade e em consonância com o processo de constante ampliação da oferta de cidadania mencionado acima. Contudo, a passagem tímida para a democracia chilena em 1990 não atendeu às expectativas no tocante à prática da cidadania. Essas expectativas permanecem negligenciadas em 2019, alimentando a sensação de um presente que se estende até a ditadura e que, conseqüentemente, ainda não desapareceu.

Vale ressaltar que as noções a respeito do longo contexto histórico que permeia o imaginário coletivo no Chile foram também embasadas em entrevistas realizadas pelo autor, as quais serão citadas ao longo do trabalho. Todos os entrevistados estiveram ativamente presentes nas marchas multitudinárias e, em muitos casos, participaram de expressões artísticas politizadas em suas regiões, seja como músicos ou promotores culturais. O objetivo das entrevistas foi coletar as percepções dos manifestantes sobre o *estallido*, explorando as motivações, os grupos envolvidos, o uso da arte como forma de protesto, bem como referências a movimentos musicais e figuras do passado. Notou-se, entre os entrevistados algumas recorrências, como o uso frequente da palavra "injustiça" vinculada ao modelo político vigente; a ideia de que o *estallido* representou o auge de movimentos de contestação civil no período democrático; a desconexão da classe política em relação às dificuldades sociais enfrentadas pelo povo; as insatisfações quanto aos direitos humanos e civis garantidos no país; e a frustração com o andamento da assembleia constituinte.⁸⁸

1.2 A arte e a tradição como instrumentos de revolta

As manifestações de 2019 informam não apenas sobre a continuidade de antigas mazelas sociais e levantes populares que buscam romper com esse paradigma, mas também evidenciam uma característica marcante da história chilena: a forte ligação entre arte e política, com destaque para a canção de protesto.

⁸⁷ HALL, 2023, *op. cit.*, p. 76-80.

⁸⁸ As entrevistas foram realizadas entre dezembro de 2022 e janeiro de 2023. Até aquele momento, havia acontecido apenas uma proposta de Constituição, a qual fora rejeitada pelos chilenos em setembro de 2022. Uma segunda proposta também seria rejeitada em dezembro de 2023.

No Chile, a história da revolta popular expressa pela arte é muito mais antiga do que a história de seu atual modelo socioeconômico. Encontramos no país uma relação íntima entre o folclore e as lutas sociais, talvez tão antiga quanto a própria projeção folclórica⁸⁹ empreendida nas primeiras décadas dos anos noventa, como supõe Karen Donoso Fritz⁹⁰. Como forma de argumentar por essa antiga relação, Fritz nos traz a trajetória artística e acadêmica de Margot Loyola (1918-2015), uma das grandes responsáveis pela propagação e compreensão do folclore através de uma perspectiva de classe, “concebida desde a experiência de subalternidade”⁹¹ da cultura popular.

A relação de Margot Loyola com a arte engajada, tanto na produção quanto na difusão, iniciou-se na década de 1930, marcada pela sua aproximação com o Partido Comunista do Chile (PC). Loyola e outros folcloristas envolvidos na catalogação e integração do folclore nos estudos acadêmicos, como o caso da própria Violeta Parra⁹², mantiveram vínculos com o PC enquanto militantes ou simpatizantes. Essa conexão resultava da convergência entre o programa partidário e a visão desses folcloristas sobre a cultura popular, tendo os últimos reconhecido no partido uma plataforma alinhada com seus ideais de valorização e preservação das expressões culturais do povo.⁹³

Na década de 1940, alguns desses mesmos folcloristas, somados a outros artistas do período — como Pablo Neruda —, dedicaram-se, nas eleições de 1946, ao apoio à campanha presidencial de Gabriel González, candidato da coalizão de centro-esquerda denominada *Alianza Democrática*. Na década de 1950, Margot Loyola buscou estabelecer um circuito cultural de propagação do folclore chileno na Europa, retornando ao Chile ainda em 1958, em tempo de auxiliar na primeira campanha eleitoral de Salvador Allende, candidato pelos Partidos Socialista e Comunista.⁹⁴

⁸⁹ Como caracterizado pelo próprio arquivo da Biblioteca Nacional do Chile, a “projeção folclórica refere-se, em termos gerais, à divulgação de manifestações folclóricas em contextos externos às comunidades de origem”. Esse movimento data das primeiras décadas do século XX, quando pesquisadores iniciam os processos de catalogação, investigação e difusão do folclore nacional, sobretudo em círculos acadêmicos (**BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Proyección folclórica***. Minisitio “Estudios de folclor, cultura popular y patrimonio cultural inmaterial (1909-2003)”. Memoria Chilena. Tradução nossa. Disponível em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-348818.html>. Acesso em: 26 jul. 2024).

⁹⁰ FRITZ, Karen D. Margot Loyola: folclor, política y canción social. In: PALOMINOS MANDIOLA, Simón; RAMOS RODILLO, Ignacio (eds.). **Vientos del Pueblo**: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: LOM Ediciones, 2018, p. 50.

⁹¹ *Ibidem*, p. 41, tradução nossa.

⁹² Nascida em 1917, além de folclorista, Violeta Parra foi compositora, artista plástica e poeta. Apesar de sua obra apresentar um forte caráter político, além de popular, Parra é creditada como pioneira no estabelecimento de padrões para a produção da música popular e folclórica no Chile. E ainda, mesmo relacionada ao PC, tornou-se símbolo nacional que extrapola as esquerdas chilenas.

⁹³ FRITZ, 2018, *op. cit.*, p. 28-29.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 38.

Não obstante, é importante mencionar que a música folclórica já constituía um tema em disputa, visto que, nesse período, consolidava-se o movimento da *Música Típica* — estilo que se origina no momento em que a indústria cultural almejava cativar os ouvidos da crescente população urbana oriunda do campo após os projetos de industrialização e modernização capitalista empreendidos no Chile na década de 1930 durante o governo de Arturo Alessandri Palma.⁹⁵ A Música Típica trouxe uma nova abordagem para o repertório rural ao reinterpretá-lo dentro do contexto urbano, o que serviu para moldar o imaginário coletivo de acordo com os padrões estéticos predominantes da indústria musical.⁹⁶ O estilo solidificou ritmos como a *cueca* e a *tonada* enquanto símbolos nacionais-folclóricos, apesar de expressarem o estilo de vida das elites agrárias, distante da veia popular mantida por artistas como Loyola, Parra e Neruda.

Tendo ressaltado essa antiga ligação entre folclore e luta política, o movimento que deve ser destacado aqui acontece na segunda metade do século XX, momento em que o Chile passa por uma primeira grande renovação de suas raízes folclóricas e quando começa a se desenhar na cena musical, ao final dos anos 1960, o movimento da *Nueva Canción*. No contexto da Guerra Fria, seus músicos, engajados politicamente à esquerda, e muitos inspirados pela Revolução Cubana (1953-1959), põem em prática uma releitura do cancionero folclórico chileno que extrapola a região central e incorpora instrumentos e timbres andinos, apresentando novas temáticas composicionais.

Ao analisar a NCCh (*Nueva Canción Chilena*), Natália Ayo Schmiedecke afirma que o projeto estético do movimento tinha como objetivo vincular a canção de protesto como expressão do indivíduo “comum”, fruto do povo indígena ancestral. Ao se aproximar das expressões culturais arraigadas, as quais já eram exploradas pelo folclorismo em ascendência, o movimento conferia legitimidade ao conjunto de obras altamente politizadas que emergiram a partir dos anos sessenta. Essa produção, enraizada na tradição, buscava conferir à Nova Canção uma aura de continuidade com as raízes folclóricas. Um exemplo elucidativo é a entrevista concedida pelo cantautor⁹⁷ Victor Jara ao jornal *El Siglo*:

⁹⁵ RODILLO, Ignacio Ramos. Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. **Revista NEUMA**, Ano 4, v. 2, p. 113.

⁹⁶ GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021, p. 43.

⁹⁷ O termo “cantautor” refere-se, de acordo com Alvaro Godoy, a “um ‘músico-poeta-compositor’, cujo caráter pessoal se impregna no sentido de sua própria obra, configurando-se como um tipo de personalidade ‘carismática’ e representativa” (Godoy; González, 1995 *apud* FERNÁNDEZ, Javier Osorio. 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, 2011, p. 260).

Atribuindo à canção de protesto os “valores essenciais do canto”, Jara afirma que ela seria “um fato, uma realidade e uma necessidade do homem contemporâneo” na medida em que “Efetua uma verdadeira ação de limpeza do câncer que inculcaram ao povo os invasores. Fala-lhes da liberdade e daqueles que lutam em todo o mundo para alcançá-la”. Ao abordar temas como o “imperialismo” norte-americano, a Revolução Cubana, a Guerra do Vietnã e as condições de vida dos trabalhadores latino-americanos, denunciando os “opressores” e posicionando-se ao lado dos “oprimidos”, “A canção de protesto destrói [...] esta ação alienante do capitalismo e é por isso que cumpre um papel importantíssimo na reivindicação do homem”, comunicando massivamente o trabalho dos combatentes “que guiam os povos à sua libertação”. Desse modo, caberia ao artista revolucionário — porta-voz de uma consciência humanista e universal — comprometer-se com as questões de seu tempo, utilizando seu ofício como meio de transformar a sociedade.⁹⁸

Como movimento sociocultural, a NCCh nunca teve a pretensão de se apresentar como a representação pura e autêntica da cultura popular chilena. Em vez disso, buscou influências de uma ampla gama de sonoridades latino-americanas que transcendem o folclore tradicional chileno.⁹⁹ Esteticamente, o movimento incorporou arranjos mais sofisticados e até virtuosos, como evidenciado nos trabalhos de Inti-Illimani, Quilapayún e Victor Jara, enriquecendo ainda mais a sua musicalidade.¹⁰⁰ Conforme nos lembra Simon Frith, a identificação com a cultura popular é uma construção narrativa: o “popular” não é necessariamente aquilo que melhor reflete os valores do povo, mas o que melhor se apresenta como tal, utilizando esses valores em seu discurso para interpretar a realidade dessa comunidade.¹⁰¹ O sucesso da Nova Canção como movimento engajado reside justamente na sua capacidade de mobilizar a cultura popular como uma ferramenta de compreensão social e de transformação da sociedade.

Ainda em termos estéticos, a NCCh buscou se apresentar a partir de uma abordagem indigenista ao estabelecer aproximações com os ritmos e instrumentos andinos, afirmando uma identidade americana que transcende o tradicional folclore do Vale Central chileno representado na *cueca* e na *tonada*¹⁰². Ao mesmo tempo, a Nova Canção também é fruto de uma “transvanguardia”, evocando-se o termo utilizado por Silvia Herrera Ortega, entre a música douta e a música popular. Como já mencionado, o folclore chileno começou a ser integrado ao meio acadêmico no início do século XX. Nesse contexto, músicos com formação

⁹⁸ SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “**Não há revolução sem canções**”: Utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. Ed. 1. São Paulo: Alameda, 2015, p. 81.

⁹⁹ GOMEZ, Caio de Souza. “**Quando um muro separa, uma ponte une**”: conexões transnacionais na canção engajada na América—Latina (anos 1960/70). 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013, p. 99-101.

¹⁰⁰ SCHMIEDECKE, 2015, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰¹ FRITH, Simon. Music and Identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (eds.). **Questions of Cultural Identity**. London: SAGE Publications, 1996, p. 122.

¹⁰² GARCIA, 2021, *op. cit.*, p. 135-136.

erudita e cantautores populares se influenciaram mutuamente¹⁰³. O cenário era o seguinte: enquanto as universidades promoviam novas propostas estéticas advindas das vanguardas europeias — em particular, da Nova Escola de Viena, que desafiava os padrões do tonalismo “clássico”¹⁰⁴ —, os estudos sobre o folclore se inseriam na academia trazendo um novo horizonte da música popular para além dos ritmos relacionados ao ambiente rural da zona central.

Um dos exemplos mais emblemáticos dessa influência folclórica é a *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis. Sobre a obra, que inaugura o gênero da *cantata popular*, Sergio Ortega — compositor do tema “*Venceremos*” utilizado pela *Unidad Popular* e da icônica canção “*El Pueblo Unido Jamás Será Vencido*” de Quilapayún —, afirma que a criação da cantata foi resultado de um “ato voluntário” por parte dos músicos do conservatório, muito inspirados pela nova forma de se utilizar a música como ferramenta crítica aproximada das angústias do povo proposta por Quilapayún.¹⁰⁵ A cantata, apresentada em 1970, retrata a repressão estatal contra a greve dos trabalhadores das minas de Iquique, ocorrida em 1907. Sobre sua composição, Natálio Ayo Schmiedecke descreve que

a cantata popular se divide em nove partes: dois pregões que abrem e fecham o relato; quatro canções cujos motivos são a vida do trabalhador salitreiro, a ilusão da viagem a Iquique, o medo das consequências da greve e o triste desfecho do episódio; um interlúdio cantado, que versa sobre as esperanças e frustrações dos pampianos frente à solidariedade dos pobres e o desdém dos ricos; uma canção-ladainha, súplica cujo ritmo e tonalidade adquirem a forma de um réquiem no qual se enfatiza o número de vítimas; e uma canção final, que busca chamar a atenção para os acontecimentos lamentáveis, clamando por um futuro diferente. A composição inclui também cinco relatos em verso, sem música, que resumem brevemente os fatos desde a origem do conflito até seu desfecho.¹⁰⁶

Obras como a *Cantata Santa María de Iquique*¹⁰⁷ contribuíram não apenas para a expansão sonora da música erudita no Chile, mas também promoveram a difusão e

¹⁰³ ORTEGA, Silvia Herrera. Entre la Nova Canción y la música docta: síntesis de la transvanguardia de los sesenta. In: GONZÁLEZ, Juan Pablo; RODRÍGUEZ, Oscar Ohlsen. **Vientos del Pueblo**: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 146.

¹⁰⁴ A Nova Escola de Viena popunha uma sonoridade que rompia com as convenções tradicionais no tocante à composição musical, baseada, até o momento, na procura dos intervalos tonais e escalas tradicionais. Essa proposta apostava em músicas atonais e experimentais, tendo o pai do dodecafonismo, Arnold Schönberg, como seu principal expoente.

¹⁰⁵ QUERALT, Pilar Peña. ¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARIAS, Martín (orgs.). **Palimpsestos Sonoros**: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Ed. 1. Santiago: Ceibo, 2014, p. 127.

¹⁰⁶ SCHMIEDECKE, 2015, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰⁷ *La Fragua* (1972), de Sergio Ortega; *Canto para una Semilla* (1972), de Luis Advis; *Cantata del carbón* (1971) de Gustavo Becerra; *Cantata por los obreros de Yarur* (1971) de Roberto Parra; *Vivir como él* (1971), de Luis Advis e Frank Fernández; todas elas com temática popular ou folclórica.

valorização dessa produção, tradicionalmente complexa e acadêmica, para além dos limites da universidade. Segundo Pilar Queralt, essas obras, originárias do universo erudito e destinadas ao público popular, são "de grande importância precisamente por essa fusão e pela ideia de democratização cultural que ela implica".¹⁰⁸ Assim, elas legitimam a produção musical ao vinculá-la a uma leitura crítica da história e da sociedade chilena.

Os benefícios dessa transvanguardia são ainda maiores para a Nova Canção. Natália Schmiedecke destaca que a aproximação entre o campo erudito e o popular, além de conferir legitimidade às composições mais complexas derivadas dos artistas tradicionais, também serviu para uma ampliação considerável do repertório, que agora contaria com arranjos virtuosos e apresentações teatrais, além das letras potentes.¹⁰⁹ Dessa maneira, a Nova Canção se tornava um movimento valorizado não apenas enquanto produção política, mas também artística e popular.

A relação entre a academia e a arte popular também é destacada pela importância das *peñas* como núcleo do desenvolvimento estético e político desse movimento, sendo o público estudantil-militante parte quase inseparável desses ambientes. Surgidas na década de 1960, as *peñas* ofereciam um espaço intimista¹¹⁰ que promovia uma arte comprometida com questões sociais e distante dos estilos artísticos da grande mídia, ao passo que facilitavam a interação entre artistas e público, reduzindo a barreira entre o palco e a plateia.¹¹¹ Segundo Ariel Hernán Mamani, em 1966, cerca de trinta *peñas* foram fundadas em todo o Chile, tendo muitas delas sido criadas pelo movimento universitário¹¹². Entre os exemplos, destacam-se: a *Peña de Valparaíso*, fundada por estudantes da *Escuela de Arquitectura* no sótão da casa de um deles; a *Peña de la UTE*, organizada por estudantes de artes da *Universidad Técnica del Estado* (UTE) no subsolo da universidade; a *Peña Estudiantil da FESES (Federación de Estudiantes Secundarios de Santiago)*; entre outras.¹¹³

A formação desse *círculo peñero* pelo movimento estudantil chileno resultou da convergência de fenômenos políticos e culturais que transformaram os jovens estudantes em

¹⁰⁸ QUERALT, 2014, *op. cit.*, p. 128.

¹⁰⁹ SCHMIEDECKE, 2015, *op. cit.*, p. 101.

¹¹⁰ A sua estrutura variava de acordo com o local, mas, em geral, eram ambientes noturnos onde as pessoas se encontravam para comer, beber e assistir apresentações artísticas normalmente ligadas às raízes folclóricas chilenas.

¹¹¹ CHIAPPE, Gabriela; FARFÁN, Cristian. **Ecós del tiempo subterráneo**. Las peñas en Santiago durante el régimen militar. Ed. 1. Santiago: LOM Ediciones, 2009, p. 64.

¹¹² MAMANI, Ariel Hernán. Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973). **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 2, jan-jun. 2013, p. 137-138.

¹¹³ Para fins bibliográficos, é fundamental mencionar a primeira *peña* chilena: a *Peña de Los Parra*. Fundada em 1965 pelos filhos de Violeta Parra, Isabel e Ángel, essa *peña* é considerada pioneira na estrutura de "casa de cultura" das *peñas* chilenas, tornando-se um ponto central de articulação do movimento da Nova Canção (*Ibidem*, p. 128).

agentes importantes de transformação. Em primeiro lugar, a juventude já se consolidava como uma força política potente com reivindicações próprias, sendo que “a música foi um espaço fundamental neste processo em geral, já que a juventude, como grupo etário bem definido, estabeleceu uma ligação particular com o fenômeno musical, e em particular com a indústria musical”.¹¹⁴ Essa efervescência cultural se somava à crescente expectativa por mudanças sociais e políticas no Chile — as reformas do governo de centro-esquerda de Eduardo Frei (1964-1970), embora consideradas excessivas pela direita, foram vistas como insuficientes por grande parte dos setores populares, os quais demandavam transformações mais profundas.¹¹⁵ Como resultado, surgiram esses espaços onde o debate político e a arte podiam acontecer de forma concomitante.

E ainda, o folclorismo chileno também tem um papel evidente na construção desse cenário político-cultural. Como resultado da projeção folclórica da primeira metade do século XX, e em resposta à demanda juvenil por uma música que refletisse a sua própria identidade, a indústria cultural chilena promoveu uma renovação folclórica direcionada a essa geração predominantemente urbanizada e distante do estilo de vida campesino do Vale Central. Desse ensejo, no início da década de 1960, antes mesmo da Nova Canção, surge o *Neofolklore*, marcado pela forma inovadora de se abordar o folclore chileno. Os artistas do movimento “incorporaram gêneros como a *sirilla*, o *rin* e a *pericon* da região de Chiloé, a *refalosa* da zona central e gêneros andinos como a *cueca* nortenha, o *trote*, e principalmente o *cachimbo*, não buscando uma expressão fiel desses gêneros”¹¹⁶, mas realizando composições autorais e aproximadas da estética jovem.¹¹⁷

Como destaca Juan Pablo González, mesmo antes do advento da Nova Canção Chilena, a aproximação entre o folclore e a academia já era evidente no Neofolklore. Isso pode ser observado no cuidado com as harmonias vocais, já que muitos artistas do movimento haviam participado de coros estudantis, o que lhes conferiu habilidades para explorar as dinâmicas entre diferentes registros vocais, além de estarem habituados a se apresentar com os trajes formais adotados por grande parte dos artistas que produziam canções do estilo.¹¹⁸

Ainda no auge do movimento Neofolklore, aproximadamente entre 1963 e 1965, já se percebia a construção de uma sonoridade alinhada a uma identidade política que afirmava o

¹¹⁴ MAMANI, 2013, *op. cit.*, p. 135, tradução nossa.

¹¹⁵ AGGIO, Alberto. **Democracia e socialismo**: a experiência chilena. Ed. 3. Curitiba: Appris, 2021, p. 105-108.

¹¹⁶ GOMEZ, 2013, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁷ ARANTES, Mariana O. **Representação sonora da cultura jovem no—Chile (1964-70)**. 2009. 126f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Franca, 2009, p. 91.

¹¹⁸ GONZÁLEZ, Juan Pablo. Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. **Revista Musical Chilena**, v. 50, n. 185, ene-jun. 1996, p. 29.

caráter nacionalista dos músicos e de suas produções. Tanto a música erudita quanto a popular foram impactadas por uma onda nacionalista, impulsionadas por figuras nacionais que ganharam destaque internacional nesse período, como Pablo Neruda e Violeta Parra. Esses artistas exerceram grande influência sobre a música chilena, contribuindo para a consolidação de um nacionalismo musical no país.¹¹⁹ As letras das canções, por exemplo, expressavam declarações apaixonadas e patrióticas sobre a geografia chilena, retratando tanto o campo quanto a cidade.¹²⁰

À medida que o contexto político da época, marcado pela influência das revoluções socialistas ao redor do mundo, radicalizou a juventude latino-americana e a mobilizou em partidos de esquerda¹²¹, o ideal nacionalista e a sua relação com figuras como Parra e Neruda também sofreram transformações. A partir da metade da década de 1960, o caráter nacional-popular¹²² da música chilena começou a ser evidente em obras notáveis como *La Araucana — Machu Picchu* (1967), de Gustavo Becerra-Schmidt, a qual homenageia o livro *Alturas de Machu Picchu* (1950) de Neruda e exalta as tradições indígenas e populares do Chile. Ademais, outro exemplo é a colaboração entre Sergio Ortega e Neruda que resultou, em 1965, na musicalização da obra dramática *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*¹²³, a qual destaca a figura de Joaquín Murieta, um líder popular do banditismo chileno.

Além disso, é interessante notar que o uso do ideal nacional-popular como forma de representação pela Nova Canção Chilena foi impulsionado pela noção de subalternidade do povo latino-americano, presente nas ex-colônias espanholas desde o século XIX.¹²⁴ Em seu clássico *Comunidades Imaginadas*, Benedict Anderson (2008) expõe como a diferenciação entre europeus e americanos — ou peninsulares e *criollos* — serve como um dos grandes combustíveis para a construção dos ideais nacionalistas que impulsionaram as independências na América hispânica.¹²⁵ A inovação trazida pela NCCh, possibilitada pelo contexto político

¹¹⁹ ORTEGA, 2013, *op. cit.*, p. 151.

¹²⁰ ARANTES, 2009, *op. cit.*, p. 46.

¹²¹ *Ibidem*, p. 154.

¹²² O conceito mobilizado por Ortega se refere ao tipo de abordagem política e estética de expressões artísticas chilenas da segunda metade do século XX, sobretudo em se tratando da Nova Canção. A proposta nacional-popular busca referenciar as raízes indígenas, folclóricas e/ou populares do Chile no tratamento da identidade cultural e das lutas sociais presentes no território nacional. As obras dessa vertente não apenas funcionam como referência artística, mas também como instrumentos de comunicação que contribuem para a construção da consciência política e social (Ortega, 2013, p. 151).

¹²³ QUERALT, 2014, *op. cit.*, p. 131.

¹²⁴ PALOMINOS MANDIOLA, Simón. Música y memoria: Apuntes para la comprensión de la Nueva Canción Chilena como vehículo de una memoria colectiva popular. In: PALOMINOS MANDIOLA, Simón; RAMOS RODILLO, Ignacio (eds.). **Vientos del Pueblo**: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: LOM Ediciones, 2018, p. 263.

¹²⁵ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre as origens e a difusão do nacionalismo. Ed. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 96-101.

chileno e pelo engajamento das juventudes estudantis, foi a inclusão dos grandes eventos e processos nacionais (como as batalhas pela independência, a invasão das terras e a transformação do modo de vida dos ancestrais indígenas, além da formação da cultura tradicional campesina enquanto jovem nação em desenvolvimento) em uma leitura comunista do processo histórico¹²⁶.

Aproveitamos aqui para sumarizar todos esses elementos e como eles dão forma à Nova Canção:

De fato, a abertura progressiva do sistema político, a efervescência estudantil da Reforma Universitária e a resistência cultural latino-americana contra a hegemonia dos Estados Unidos num contexto de Guerra Fria e mesmo a influência da revolução cubana como alternativa de desenvolvimento para as nações latino-americanas, em contraste com a Aliança para o Progresso e a Doutrina Kennedy, fizeram parte do cenário de radicalização política da última década do Estado de Compromisso sobre o qual se construiu o movimento da Nova Canção Chilena.¹²⁷

Em outras palavras, a Nova Canção se originou como um movimento político profundamente engajado nas lutas e aspirações do povo latino-americano; aproximou-se do universo acadêmico para construir sua identidade estética; e floresceu no contexto de efervescência cultural, impulsionada pela renovação do folclore voltada às juventudes chilenas, o que contribuiu para seu crescimento e amadurecimento.

Ademais, é necessário aprofundar um aspecto crucial da formação da Nova Canção: sua relação com a indústria cultural, bem como sua difusão e recepção por diversos grupos da sociedade chilena. Entender essa conexão entre um movimento politicamente engajado à esquerda revolucionária e uma indústria cultural situada na periferia do capitalismo global é fundamental para analisarmos como seu impacto permanece, mesmo que seu significado original se transforme ao longo das décadas, até chegar ao contexto contemporâneo do *estallido*.

A relação entre a NCCh e a indústria cultural no Chile está longe de ser simples ou linear. Em primeiro lugar, é importante ressaltar que a Nova Canção não alcançou popularidade universal entre a população chilena. Sendo um movimento politicamente engajado, a NCCh enfrentou duras críticas de setores conservadores, especialmente no meio corporativo internacional e em parte da classe média empresarial¹²⁸. Além disso, o estilo

¹²⁶ PALOMINOS MANDIOLA, 2018, *op. cit.*, p. 263.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 260.

¹²⁸ Conforme analisado por Mariana Arantes, havia uma verdadeira disputa pela hegemonia político-cultural nas produções voltadas para as juventudes. Do lado crítico ao movimento, encontramos a revista *Ritmo de la Juventud*, publicada pela Editora Lord Cochrane, que fazia parte do grupo *Edwards*, o mesmo que controla o jornal de maior circulação entre as direitas chilenas, *El Mercurio*. Diferente de outras representações juvenis da

desagradou àqueles que valorizavam a "pureza" do folclore chileno, sem interferências externas às tradições nacionais¹²⁹. Entretanto, embora sua criação e difusão tenham sido amplamente impulsionadas pelas juventudes universitárias do país, isso não significa que a NCCh tenha permanecido completamente alheia à indústria cultural. Pelo contrário, ela ocupava uma posição intermediária entre um estilo musical alternativo e um estilo que, em certa medida, foi absorvido pela lógica da cultura fonográfica do capitalismo globalizado.

De forma a esclarecer a relação entre a NCCh e a indústria cultural, começamos salientando sua interação com outro gênero musical: o rock estadunidense. Embora o impacto do rock sobre os artistas posteriormente seriam associados à Nova Canção tenha sido menor em comparação à música erudita, suas influências nos artistas engajados oferecem uma perspectiva reveladora a respeito da relação desses cantatores com a indústria cultural. O instrumento basilar do *rock and roll*, a guitarra elétrica, já havia se estabelecido no Chile com o movimento da *Nueva Ola*, um dos estilos mais populares no país entre 1950 e 1960. No entanto, é importante ressaltar que havia uma diferença marcante, tanto estética quanto política, entre os dois movimentos. A *Nueva Ola* buscava adaptar a sonoridade do *rock 'n' roll* norte-americano, que já havia alcançado projeção mundial ao final dos anos cinquenta, à língua e ao público chilenos. Por essa razão, os músicos da *Nueva Ola* eram vistos como pró-imperialistas por aqueles que defendiam o fortalecimento da cultura e da música com raízes latino-americanas.¹³⁰

Mesmo com certa ressalva sobre as influências imperialistas no país, os cantatores tradicionais deixaram alguma influência de origem norte-americana se infiltrar na sonoridade do campo de renovação folclórica que daria origem à Nova Canção. Em 1964, Rolando Alarcón gravou duas músicas com o grupo de *Nueva Ola* Los Tickets em seu álbum *El nuevo Rolando Alarcón*, um dos discos de renovação folclórica mais bem-sucedidos da década de 1960. Esse projeto representou o primeiro encontro entre a raiz folclórica e o rock. A partir desse momento, com a diminuição da resistência dos cantatores tradicionais à influência estadunidense e à amplificação elétrica, a guitarra foi gradativamente incorporada à produções folclóricas, e, por outro lado, até mesmo a poética politicamente engajada começou a surgir

época, a revista não retratava o jovem como um rebelde disposto a romper com os valores morais da sociedade. Ao contrário, como destaca Arantes, *Ritmo de la Juventud* procurava moldar seu leitor como um jovem de acordo com os valores da direita conservadora chilena (Arantes, 2009, p. 93).

¹²⁹ Tânia da Costa Garcia (2021, p. 64) afirma que, de modo geral, a Nova Canção teve menos popularidade em comparação ao Neofolclore ou ao rock nacional. Esse cenário foi influenciado, em grande parte, pelas críticas de veículos de comunicação importantes, como a revista *El Musiquero*, os quais questionavam a autenticidade do folclore promovido pela Nova Canção Chilena, gerando polêmica e afetando sua recepção.

¹³⁰ ZÚÑIGA, Martín Fariás. Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARIÁS, Martín (orgs.). **Palimpsestos Sonoros**: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena. Ed. 1. Santiago: Ceibo, 2014, p. 141.

em algumas produções da Nova Onda¹³¹. Em 1967, Gonzalo "Payo" Grondona, associado à Nova Canção, participou do álbum dos “rockeiros” *Los Mac's*, que incluía uma introdução em prosa sobre a invasão dos EUA na República Dominicana. Além disso, músicas norte-americanas foram gravadas por Victor Jara e Quilapayún, incluindo *Hush a Bye*, interpretada em inglês por Jara. A performance de Jara é notável, pois, como defende Martín Farías Zúñiga:

Embora seja uma gravação que aparentemente não gerou grande repercussão, o gesto é tremendamente revelador, pois evidencia, por um lado, a intenção de integrar os Estados Unidos no discurso como mais um dos países do continente, mas, além disso, cantar o tema em sua língua original, em vez de traduzi-lo, denota um interesse em abandonar a concepção do inglês como um idioma intrinsecamente negativo.¹³²

Caio Gomez reforça essa perspectiva ao defender que tal conexão com a língua norte-americana se origina do *I Encuentro de la Canción Protesta*, o qual contou com a participação de artistas de todo o continente e teve como objetivo estabelecer um circuito transnacional da Canção de Protesto. Gomez argumenta que, a partir desse encontro, realizado em 1967 em Havana, ocorreu uma mudança significativa nas opções estéticas em obras em toda a América — uma verdadeira troca de influências que consolidou a busca de muitos artistas por uma afirmação nacionalista correlata à afirmação americanista.¹³³ Assim, a noção de integração americana presente em muitos dos artistas que viriam a consolidar a Nova Canção transcende a América Latina, refletindo uma integração pan-americana no sentido estrito de todos os americanos, até mesmo os do norte, e reiterando a ideia de subalternidade histórica do povo americano.

Vale destacar também a conexão entre o grupo Los Blops e Víctor Jara, que colaboraram nos álbuns *Canto Libre* e *El Derecho de Vivir en Paz*.¹³⁴ A canção que dá título a este último conta com a presença marcante da guitarra elétrica, o que é notável, já que a canção é, possivelmente, a obra mais icônica do movimento da NCCCh e, de longe, uma das mais replicadas no *estallido* de 2019. De fato, como demonstrado, os folcloristas associados à Nova Canção se mostraram muito mais abertos às influências da indústria cultural do que inicialmente se poderia pensar.

¹³¹ Produções mais voltadas às temáticas sociais começam a ser produzidas por alguns artistas da Nova Onda como *Los Blops*, *Los Blue Splendor*, entre outros. Apesar da temática, a sonoridade permanecia típica do rock compreendido pela *Nueva Ola* (*Ibidem*, p.144-150).

¹³² *Ibidem*, p. 142, tradução nossa.

¹³³ GOMEZ, 2013, *op. cit.*, p. 116.

¹³⁴ ZÚÑIGA, 2014, *op. cit.*, p. 144.

Contudo, ainda é necessário explorar a relação entre o movimento da Nova Canção e as gravadoras que distribuíram seus discos. É amplamente reconhecido o papel crucial do selo DICAP (*Discoteca del Cantar Popular*) — vinculado às juventudes do Partido Comunista Chileno — no apoio às obras engajadas do movimento. Inclusive, foi a DICAP que facilitou a colaboração entre Los Blops e Víctor Jara, mencionada anteriormente.¹³⁵ No entanto, antes da Nova Canção encontrar um lar definitivo na DICAP, suas músicas foram disseminadas por outros meios, incluindo algumas das maiores gravadoras presentes no Chile. Inicialmente, o campo musical que daria origem à *Nueva Canción* tomou o espaço que havia sido perdido pelo Neofolclore na indústria fonográfica. Sobre isso, como observa Schmiedecke (2014):

Com a crise vivida pelo Neofolclore entre 1965 e 1966, as empresas saíram em busca de novos talentos que pudessem renovar o interesse do público pela música nacional. De acordo com uma notícia publicada na revista Rincón Juvenil em agosto de 1965, Víctor Jara teria despertado o interesse tanto de Camilo Fernández (diretor da Demon) quanto de Rubén Nouzeilles (diretor artístico da Odeon), passando a ser disputado pelas duas gravadoras (González et al., 2009, p. 401). Depois de lançar dois singles e um LP pela Demon — que tinha em seu elenco Patricio Manns e os irmãos Parra — o músico migrou para a Odeon em 1967, juntando-se assim ao Quilapayún, que havia iniciado ali sua produção discográfica. Por sua vez, Rolando Alarcón divulgou seus discos associados ao Neofolclore pela RCA Victor, mudando para a Odeon também em 1967, pela qual lançou o LP O novo Rolando Alarcón, explicitando sua intenção de se reinventar como artista (González et al., 2009, p. 407-408).¹³⁶

Nesse período, sob a guarda exclusiva dos grandes selos fonográficos — RCA Victor e EMI Odeon —, o movimento, que ainda buscava refinar sua identidade estética e se aproximar do folclore chileno, acabou por assimilar elementos estruturais estabelecidos pela indústria musical. Dentre eles, destacam-se introduções instrumentais, canções estruturadas em primeira e segunda partes separadas por refrãos marcantes, o uso de efeitos como *fade in* e *fade out*, além da padronização da duração das faixas, geralmente entre 2 e 4 minutos.¹³⁷

Uma mudança qualitativa ocorreu em 1968, quando Ricardo García, em colaboração com a *Vicerrectoría de Comunicaciones da Pontificia Universidad Católica de Chile*, fundou o selo Jota Jota. Conforme observado por Schmiedecke, até então o repertório dos artistas relacionados à Nova Canção era bastante heterogêneo, raramente politizado e carecia de uma coesão ideológica clara.¹³⁸ A partir dos lançamentos do selo Jota Jota, no entanto, houve uma

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ SCHMIEDECKE, Natália Ayo. La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena. In: KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (orgs.). **Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena**. Ed. 1. Santiago: Ceibo, 2014, p. 204.

¹³⁷ SCHMIEDECKE, 2015, *op. cit.*, p. 178.

¹³⁸ De acordo com a autora, até o *I Festival de la Nueva Canción Chilena*, as músicas de caráter politizado eram tão frequentes quanto as populares baladas e canções folclóricas sem cunho marcadamente político, refletindo a

mudança perceptível com a presença mais acentuada de produções de cunho politizado. Essa mudança não decorreu da criação do selo em si, mas do contexto de crescente engajamento político de parte desses artistas, processo do qual o selo passou a participar e que ajudou a difundir.

Posteriormente, o selo seria incorporado e reorganizado pelas Juventudes Comunistas na forma da DICAP (*Discoteca del Cantar Popular*). Nesse momento, passa a existir explicitamente a proposta de “difundir canções alinhadas ao imaginário comunista”, o que contribuiu para consolidar a produção e a circulação de um repertório engajado.¹³⁹ A DICAP incorporou, tanto em sua produção visual quanto na distribuição dos discos, diversas características marcantes das canções que promovia. O selo se destacou por sua estética refinada e pela diversidade de influências artísticas, as quais iam da *pop art* e psicodelia ao realismo social e muralismo político.¹⁴⁰ No entanto, assim como a Nova Canção Chilena, a DICAP não escapou da lógica da indústria cultural. A substituição de Eduardo Carrasco, militante das juventudes comunistas, por Juan Carlos Carvajal, um contratado externo ao partido, simbolizou uma ampliação das produções, as quais passaram a incluir materiais exteriores ao repertório engajado, embora continuassem a apoiar a música folclórica e popular.¹⁴¹

Em linhas gerais, a DICAP não foi criada para iniciar a circulação de artistas vinculados ao movimento, visto que muitos desses grupos e cantautores já produziam em gravadoras como Odeon e Demon e, mesmo após a criação do selo, continuaram a produzir para as grandes gravadoras enquanto lançavam álbuns pelo selo das juventudes comunistas.¹⁴² A DICAP funcionou como uma extensão da Nova Canção, garantindo a produção e a distribuição de um repertório politizado, sem que este fosse sufocado pela indústria fonográfica dominante¹⁴³. No entanto, assim como os próprios artistas da Nova Canção, o selo também ocupava um "entre-lugar", navegando entre a indústria cultural globalizada e uma cultura alternativa engajada.

De qualquer forma, é visível que as canções engajadas se casaram muito bem com o projeto de governo da Unidade Popular (UP). Uma parte considerável dos artistas da NCCh eram inclusive militantes do Partido Comunista Chileno, como é o caso do próprio Victor Jara

diversidade da produção musical da época. Concordamos com a autora ao negar que o festival simplesmente deu nome a um movimento que já se mostrava elaborado (*Ibidem*, p. 67).

¹³⁹ SCHMIEDECKE, 2014, *op. cit.*, p. 206.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 209.

¹⁴¹ SCHMIEDECKE, 2014, *op. cit.*, p. 210.

¹⁴² *Ibidem*, p. 212.

¹⁴³ SCHMIEDECKE, 2014, *op. cit.*, p. 207.

e de integrantes dos grupos Inti-Illimani e Quilapayún. Contudo, assim como o movimento da Nova Canção, a coalizão partidária da esquerda não era homogênea. Do lado da NCCh, as músicas engajadas dividiam espaço nas produções fonográficas com baladas românticas e canções que, apesar de tradicionais, não abordavam temas políticos propriamente ditos.¹⁴⁴ Em relação ao projeto da UP, havia uma heterogeneidade marcante entre seus apoiadores. O Partido Comunista, por exemplo, legitimava a "via pacífica" para a transição ao socialismo, visão essa defendida de maneira coerente por Allende. Já dentro do Partido Socialista, assim como em outros setores, predominava a ideia de que essa via era impraticável ou, no máximo, apenas uma etapa inicial de um processo revolucionário mais longo, que inevitavelmente levaria à luta armada. Essa diversidade de perspectivas refletia-se não só nos partidos políticos, mas também em outros grupos e indivíduos que apoiavam a UP, muitos dos quais divergiam sobre o melhor caminho para alcançar as transformações sociais almeçadas.¹⁴⁵ Ainda assim, mesmo se tratando de uma base de apoio heterogênea, em 1970, tanto os artistas da NCCh quanto os partidos e grupos da esquerda convergiram para a realização de seu objetivo imediato: a eleição de Salvador Allende.

A *Nueva Canción Chilena* conseguiu destacar os pontos em convergência desse programa que parecia fracionado nos “bastidores”, e os artistas que aderiram à UP continuaram a fazê-lo através dos projetos de fomento à cultura promovidos pelo governo Allende. Um dos maiores símbolos dessa aliança entre o projeto da UP e a NCCh é o disco *Canto ao Programa*, lançado pelo selo DICAP. O disco tinha como objetivo “tornar mais acessíveis os principais pontos do programa defendido pela Unidade Popular”.¹⁴⁶

Embora a repercussão concreta dessas produções na vitória da UP permaneça assunto de debate, como conclui Schmiedecke, essas canções que espalharam a leitura marxista da histórica sobre o Chile foram parte fundamental da campanha de Salvador Allende em 1970. Nesse contexto, é importante frisar que a atividade musical desses cantautores era entendida por eles próprios como uma forma de militância política – além da produção com a mensagem favorável à UP, os artistas por vezes se apresentavam em sindicatos, universidades e locais de moradia popular. Nesses espaços, não apresentavam a música como produto artístico a ser consumido, mas como instrumento de mobilização social para realização da revolução socialista.¹⁴⁷

¹⁴⁴ SCHMIEDECKE, 2015, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁵ AGGIO, 2021, *op. cit.*, p. 54, 109, 111.

¹⁴⁶ GOMEZ, 2013, *op. cit.*, p. 129.

¹⁴⁷ SCHMIEDECKE, 2015, *op. cit.*, p. 264.

Além da Nova Canção, outras manifestações artísticas também foram utilizadas para expressão política durante o período de ascensão e governo de Allende. Destaca-se, nesse contexto, o movimento muralista, desenvolvido por brigadas artísticas compostas por militantes de partidos e movimentos de esquerda que atuaram intensamente nesse período. A organização em brigadas é um fenômeno político-cultural que tem suas raízes na URSS, onde, após a Revolução de 1917, surgiram grupos organizados de trabalhadores em diversas áreas, incluindo escritores, pintores, músicos, entre outros.¹⁴⁸ Esse sistema de organização foi adotado pelas juventudes dos partidos comunista e socialista chilenos, que fundaram as duas mais engajadas brigadas do período: Brigada Ramona Parra¹⁴⁹ (BRP), associada ao Partido Comunista, e Brigada Elmo Catalán¹⁵⁰ (BEC), associada ao Partido Socialista, ambas receberam seus nomes em homenagem a militantes comunistas assassinados. Os grupos nas brigadas eram separados por função: *Trazadores* (pensavam a obra), *Fileteadores* (pintavam os contornos das formas e letras básicas), *Pondeadores* (pintores de fundo), *Rellenadores* (preenchedores de letras e formas) e *Guardias* (vigias).¹⁵¹ Todo militante deveria exercer sua função de maneira rápida e eficiente para evitar confrontos com a polícia ou grupos contrários ao projeto.

As brigadas muralistas se inspiraram no movimento muralista mexicano das décadas anteriores. A origem do movimento se encontra no contexto da Revolução Mexicana nos anos 1910, na qual os artistas buscaram legitimar a revolução ao lançar mão de uma arte de caráter popular, afastando-se da arte tradicional “de cavalete”. De acordo com Carine Dalmás:

No caso do muralismo brigadista chileno, sua aproximação com o movimento muralista mexicano se deu pela vontade de trabalhar de forma coletiva baseada nos postulados de socialização da arte. Isto representa uma contraposição ao individualismo burguês e, com ele, à pintura de cavalete e qualquer proposta artística voltada para os meios intelectuais elitistas.¹⁵²

Algumas ações muralistas já se delineavam desde a campanha pró-Allende de 1964, organizadas pelos militantes da FRAP (Frente Revolucionária de Ação Popular), uma

¹⁴⁸ DALMÁS, Carine. **Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chil—na (1970-1973)**. 2006. 191 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007, p. 43.

¹⁴⁹ Ramona Aurelia Parra Alarcón foi militante da JJCC (Juventude do Partido Comunista), morta por policiais em 1946 enquanto participava de uma greve realizada em solidariedade aos sindicatos do setor salitreiro (*Biblioteca Nacional de Chile*, 2024).

¹⁵⁰ Elmo Catalán Avilés foi militante do Partido Socialista Chileno e membro do *Ejército de Liberación Nacional*, foi assassinado por Aníbal Crespo Ross, um dos integrantes da guerrilha que estava descontente com o process— disciplinar ao qual foi submetido (*Partido Socialista de Chile – Comunal Suecia*, s.d.).

¹⁵¹ DOUGHTY, Craig. The Brigada Ramona Parra and the art of muralising protest during the Pinochet Regime. *SAUC - Journal*, v. 5, n. 1, 2019, p. 45.

¹⁵² DALMÁS, 2007, *op. cit.*, p. 45.

coalizão de partidos marxistas anterior à UP que tinha o objetivo de criar alternativas para a propaganda usual. A intenção era garantir uma produção rápida e barata, o que inicialmente fez com que a arte muralista tivesse um caráter rústico e sem um referencial estético fixo¹⁵³, o que se deveu também à composição das brigadas, formadas por jovens cujo principal objetivo era difundir suas ideias políticas, priorizando a função comunicativa da arte sobre seu aspecto estético.¹⁵⁴ Tomando como exemplo a BRP, sua estética rústica refletia tanto sua composição quanto sua atuação, ambas incomuns para uma produção artística em larga escala. No entanto, essas características eram típicas de uma arte de vanguarda política e popular. Seus membros incluíam operários “de fábricas, moradores de favelas, estudantes universitários e até crianças do ensino médio”¹⁵⁵ que frequentemente conseguiam os materiais por meio de itens descartados ou os roubavam das fábricas onde trabalhavam, mantendo a essência colaborativa e subversiva da brigada.

Com a derrota do candidato socialista nas eleições 1964, a frustração com o resultado levou à desarticulação do movimento. Todavia, com a aproximação das eleições de 1970, as brigadas voltaram a se organizar.¹⁵⁶ Nesse período, o movimento muralista havia alcançado uma maturidade significativa: a maior brigada, a BRP, contava com cerca de três mil membros, o que possibilitou que na manhã das eleições de 1970, o slogan “*Con Allende venceremos ¡Unidade Popular!*” cobrisse quinze mil paredes do Chile.¹⁵⁷ Os murais eram elaborados principalmente em locais com muita visibilidade e frequentemente ocupados por transeuntes, sendo a intenção utilizar de uma apresentação direta para despertar no trabalhador a identificação com o ideal revolucionário.

O muralismo chileno tratou de construir um imaginário coletivo no qual o candidato e a organização rumo à revolução seriam os grandes aliados do proletariado. O objetivo era sintetizar a mensagem de que as mudanças necessárias para o combate às mazelas do povo latino-americano seriam possibilitadas através da organização dessa imensa parte da população.¹⁵⁸ Aqui também cabe ressaltar que as discordâncias entre PC (Partido Comunista) e PS (Partido Socialista) a respeito da aplicabilidade do projeto revolucionário eram externadas nas artes de suas respectivas brigadas. Enquanto na BRP encontramos murais com

¹⁵³ SALGADO JARA, Francisco. **El Libro de la Brigada Muralista**: Propuesta de diseño editorial experimental para contribuir a poner en valor el trabajo colaborativo de las Brigadas Muralistas (entre 1970 y 1973). 2017. Projeto (Diseñador Gráfico) – Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2017, p. 30.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 31.

¹⁵⁵ DOUGHTY, 2019, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁶ DALMÁS, 2007, *op. cit.*, p. 52.

¹⁵⁷ DOUGHTY, 2019, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 111.

a mensagem de que a arte, o trabalho e o estudo concatenados em direção à construção do poder popular seriam os instrumentos para a revolução, nos murais feitos pela BEC a referência ao confronto inevitável de classes aparece lado a lado às mensagens de organização pacífica da classe trabalhadora.¹⁵⁹

Com a eleição de Allende, tanto as brigadas quanto os músicos intensificaram seus esforços para organizar a população em torno do projeto revolucionário. Essa transição, da arte engajada e alternativa para a arte oficializada pelo governo, é evidente nas brigadas muralistas. O que antes era marginalizado, a partir de 1971 passou a ter destaque no governo da UP, transformando-se de "muralismo clandestino, produzido por atores sem voz que exigiam necessidades coletivas, para a pintura mural à luz do dia, realizada por vozes políticas vitoriosas".¹⁶⁰ Esse processo é visível na mudança estética dos murais, os quais passam a incorporar as cores nacionais com maior frequência no lugar das letras "blocadas" pretas sobre fundo amarelo, utilizadas anteriormente por serem rápidas e baratas de produzir.¹⁶¹

O setor cultural havia se mostrado essencial para a manutenção da legitimidade do governo, por isso os artistas muralistas e cancionistas receberam reforços vindos tanto de investimentos governamentais quanto de iniciativas particulares, frutos da ebulição cultural do período. Uma das ações governamentais mais interessantes e que exemplifica essa importância depositada no campo cultural-artístico foi a criação, em 1971, do GMCT (*Grupo Motivador de Comunicaciones en Terreno*). Grupos organizados da sociedade civil se dirigiam às periferias com o objetivo de pôr em prática uma "educação cultural popular" para, assim, fazer frente à influência das mídias burguesas. No grupo, jovens estudantes, teatrólogos, antropólogos, sociólogos e psicólogos realizavam oficinas de arte, educação física e teatro destinados à população local. Depois de passarem cerca de um mês em uma dada habitação, dirigiam-se à próxima, por isso ficaram conhecidos como "*Los Saltamontes*".¹⁶² De modo semelhante, ainda em 1971, centros culturais foram instalados pelo INAP (*Instituto de Desarrollo Agropecuario*) e a *Confederación Ranquil* nas habitações rurais. Esses centros ofertavam aos trabalhadores do campo oficinas variadas como teatro, folclore, artesanato, pintura muralista, entre outras.¹⁶³

¹⁵⁹ DOUGHTY, 2019, *op. cit.*, p. 161-164.

¹⁶⁰ SAN MARTÍN, Florencia. Politics of Collectivity: Muralism and Public Space in the Practices of the Brigada Ramona Parra during the Unidad Popular. *Seismopolite Journal of Art and Politics*, v. 10, 30 abr. 2015, s.p.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² CARRASCO, Ramón Fica. Relato de mis años dorados en la Unidad Popular, Operación Saltamontes, del compañero Salvador Allende. [Entrevista concedida a] Ileana Silvia Sorgentoni. *El Cardo*, n.16, p. 179-187, 2020.

¹⁶³ PINTO VALLEJOS, Julio (Org.). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005, p. 152.

Para aprofundarmos nossa compreensão sobre a política cultural durante o governo da Unidade Popular, é pertinente recorrer à análise de Natália Schmiedecke em sua tese de doutorado sobre o tema. Como destaca a historiadora, a principal referência governamental no campo cultural foi, sem dúvida, a editora *Quimantú*. A antiga editora *ZigZag*, adquirida pelo Estado em 1971, tornou-se um veículo central para a distribuição de revistas, coleções, documentos e outros materiais impressos voltados à democratização da cultura no Chile.¹⁶⁴ O objetivo da *Quimantú* era produzir e divulgar uma grande quantidade de publicações que seguissem uma linha editorial popular, apresentando ao público o projeto da *Via chilena ao socialismo*. De forma semelhante às brigadas muralistas, a editora visava não apenas conquistar o apoio popular para o projeto político da UP, mas também envolver o leitor na construção da via pacífica ao socialismo por meio de um ensino didático da visão marxista sobre o processo histórico.¹⁶⁵

Com uma "produção média entre 500 e 800 mil livros mensais"¹⁶⁶, a *Quimantú* investiu em estratégias de distribuição que refletiam a abordagem cultural da Unidade Popular (UP). Entre essas ações estavam “visitas de representantes a centros trabalhistas e universitários, exposições itinerantes e distribuição gratuita de cartilhas de educação popular”.¹⁶⁷ A editora não apenas buscou tornar o acesso aos livros algo popular, mas também promoveu revistas de ampla circulação e impacto cultural, como *La Quinta Rueda*, que abordava temas da cultura nacional; *Onda*, direcionada ao público jovem; *Paloma*, voltada ao público feminino; e *Cabrochico*, destinada ao público infantil. Esses periódicos serviram como instrumentos de disputa ideológica entre diferentes estratos sociais e faixas etárias em um contexto de polarização política que já se delineava antes mesmo do período da UP.¹⁶⁸

Como podemos notar, a questão cultural durante o período da Unidade Popular estava direcionada, sobretudo, a educar a população de maneira didática para que o projeto de uma revolução socialista pacífica pudesse ser efetivado. Todavia, para além desse objetivo pedagógico, as políticas culturais também buscavam desarticular pensamentos e hábitos enraizados na sociedade capitalista, promovendo uma transformação profunda do cotidiano e propondo a formação de um novo *ethos*, distante do estilo de vida típico das sociedades

¹⁶⁴ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Editora Nacional Quimantú (1971-1973) - Onda (1971-1973). **Biblioteca Nacional Digital**, s.d., n.p.

¹⁶⁵ SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “**Nuestra Mejor Contribución la Hacemos Cantando**”: A Nova Canção Chilena e a “Questão Cultural” no Chile da Unidade Popular. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Franca, 2017, p. 43.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 44.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

regidas pelo capital¹⁶⁹. Sob uma perspectiva marxista, essa nova forma social seria atingida por meio de uma série de mudanças econômicas.¹⁷⁰ A proposta cultural da UP, de forma concisa, visava a criação do “homem novo” idealizado por Ernesto Che Guevara (1928-1967): um indivíduo que transcende o individualismo, orientando suas ações para o bem coletivo, vivendo em solidariedade com o próximo e se desprendendo do consumismo e da moral burguesa.¹⁷¹

De acordo com o historiador Alvarez Vallejos, o projeto cultural da Unidade Popular se traduziu em uma verdadeira “prática cotidiana de voluntarismo”, essencial para fornecer a força de trabalho necessária a diversos projetos sociais e iniciativas de arte popular durante o governo de Allende.¹⁷² Embora não possamos afirmar que os milhares de voluntários que participaram dessas atividades estivessem cientes ou totalmente alinhados com a ideia da construção do “homem novo” no Chile, muitas iniciativas governamentais voltadas à expansão e manutenção da base de apoio do governo foram realizadas com alicerce nessa dedicação voluntária, especialmente das juventudes militantes de esquerda, entusiasmadas com a possibilidade de transformações significativas no país.¹⁷³

Entre os exemplos mais marcantes dessa prática de voluntariado, destacam-se as *Brigadas Luis Emilio Recabarren* (BLER) e os *Voluntários de la Patria*. As BLER, compostas por artistas e ativistas, dedicavam-se principalmente ao muralismo, a projetos educacionais e a atividades comunitárias, com o objetivo de divulgar e promover os ideais e o projeto político da UP por meio da arte, em sintonia com outros movimentos artísticos mencionados anteriormente.¹⁷⁴ Os *Voluntários de la Patria*, por outro lado, possuíam uma composição e metas distintas dos projetos artísticos da UP, mas compartilhavam o mesmo espírito de solidariedade e coletividade. Esses grupos, formados por cidadãos comprometidos, assumiam tarefas manuais que frequentemente demandavam esforço físico considerável. Concentravam-se em trabalhos de infraestrutura, como a construção de moradias populares e a manutenção de serviços e edifícios públicos.¹⁷⁵ Essas iniciativas só se tornaram possíveis graças à mobilização voluntária de cidadãos movidos pelo desejo de transformação social, os quais, ao unirem esforços, contribuíram para mudar a realidade chilena.

¹⁶⁹ PINTO VALLEJOS, Julio (ed.). **Fiesta y Drama**: nuevas historias de la Unidad Popular. Ed. 1. Santiago: LOM Ediciones, 2014, p. 176.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 174.

¹⁷¹ GUEVARA, Che. **El socialismo y el hombre en Cuba**. La Habana: Ocean Sur, 2011.

¹⁷² PINTO VALLEJOS, 2014, *op. cit.*, p. 181.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ PINTO VALLEJOS, 2014, *op. cit.*, p. 183.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 192.

O que deve ficar claro é que a efervescência cultural e o incentivo às artes como instrumento para a mobilização social foram essenciais para a vitória da UP e continuaram sendo durante os anos subsequentes em que Allende esteve à frente do governo. O trabalho e a atenção com as classes populares serviram como principal ponto de apoio do governo até os últimos meses de 1972, quando as investidas da oposição fragilizaram e muito a governabilidade da coalizão.

1.2.1 A arte entre memória e a resignificação

Com o golpe militar em 1973, toda essa efervescência cultural e artística é impactada. O projeto cultural da ditadura se baseava, antes de tudo, na ideia de proteger a cultura contra o marxismo e qualquer instrumentalização crítica.

No primeiro ano da ditadura, a questão cultural foi marcada por uma repressão severa às produções politicamente engajadas, incluindo grandes queimas de livros, discos e revistas vinculadas às esquerdas e à Unidade Popular.¹⁷⁶ Karen Donoso Fritz destaca que essa repressão inicial apresentava um caráter bastante desorganizado, resultante da ansiedade dos militares pela limpeza ideológica no país. Muitas obras que não contavam com as chamadas ideias subversivas foram queimadas, sendo frequentemente confundidas com aquelas de artistas engajados. A sistematização da repressão só ocorreria ao final do primeiro ano de governo, com a implementação de oficiais de censura e a definição de diretrizes a serem seguidas pelos periódicos do país.¹⁷⁷

Antes mesmo do golpe de Estado, durante a emergência da Nova Canção e o governo da UP, já haviam aqueles que criticavam a politização presente na NCCh e reivindicavam a Música Típica como verdadeiro estilo do popular chileno, visto que esse seria, supostamente, uma expressão folclórica intocada por qualquer tipo de interesses.¹⁷⁸ Na prática, a Música Típica não apenas ignorou a diversidade cultural dos povos originários e das regiões fora da zona central do Chile, como também se aproximou de estilos estrangeiros para evitar o desgaste no mercado¹⁷⁹. Ao recuperar o estilo da Música Típica, a ditadura fez uso de uma estética popular que exaltava os valores e o modo de vida dos grandes proprietários rurais do vale central, que historicamente haviam detido o poder no país.¹⁸⁰ Essa escolha representava

¹⁷⁶ FRITZ, Karen. **Cultura y dictadura**. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile (1973-1989). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado – Alameda 1869, 2019, p.46.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 47.

¹⁷⁸ FRITZ, 2019, *op. cit.*, p. 63.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 61.

¹⁸⁰ GONZÁLEZ, 1996, *op. cit.*, p. 28.

tanto um gesto em direção às elites abastadas quanto uma ação populista, ao buscar contrapor o "verdadeiro povo chileno" às forças marxistas que governaram o Chile durante o período da Unidade Popular. Agora, sob o regime militar, essas forças estariam sendo sistematicamente expulsas do cenário político e cultural do país.

Embora a cultura não tenha sido considerada um dos principais focos do governo Pinochet¹⁸¹, houve, de fato, projetos de grande relevância. A questão nacionalista continuava a ser de suma importância, mas seu significado foi profundamente alterado. O que seria considerado tradicional, como já mencionado, foi homogeneizado, refletindo a cultura das antigas elites *criollas* do Vale Central. Dentro desse projeto cultural-nacionalista, o Chile passou por um intenso esforço por parte da política cultural ditatorial para reimaginar a nação. Nesse novo Chile, o exército era visto como o guardião do que era considerado verdadeiramente nacional, já que, em teoria, não respondia a nenhum governo específico, mas ao Estado e ao povo chileno.¹⁸² Além disso, a concepção de nação durante a ditadura era caracterizada pela reinterpretação de eventos históricos que deveriam fundamentar a identificação nacional com seus heróis e datas emblemáticas. A conquista espanhola passou a ser vista como um marco civilizatório e religioso a ser celebrado. A “República Liberal” (ou “República Conservadora”) de Diego Portales, marcada pela Constituição de 1833, a qual restringia direitos civis e excluía as classes populares do poder, além de promover a repressão política e militar contra opositores, tornou-se uma fonte de inspiração.

É interessante observar que a tentativa de estabelecer uma linha coerente para a política cultural estava profundamente vinculada ao projeto ditatorial de controle sobre a memória. Como afirma o historiador Steve J. Stern, o objetivo dos militares ao manipular a memória era justamente suprimir as forças dissidentes, tanto por meios ideológicos quanto por repressão violenta, convencendo os descontentes de que estavam em minoria.¹⁸³ Sob a censura militar, desenvolveu-se um verdadeiro mecanismo de revisionismo e esquecimento, o qual buscava eliminar, ou incorporar à ideologia hegemônica, os elementos culturais dissidentes. Até mesmo figuras icônicas como Violeta Parra e Pablo Neruda foram despolitizadas, convertendo-se em símbolos de uma arte que exaltava a vida e os costumes chilenos.¹⁸⁴

¹⁸¹ De acordo com Karen Donoso Fritz (2019, p. 153), a própria bibliografia sobre a cultura na ditadura é escassa, pois a cultura era entendida pelos militares como um suporte, não como tema central.

¹⁸² GONZÁLEZ, 1996, *op. cit.*, p. 97-104.

¹⁸³ STERN, Steve J. **Battling—for Hearts and Minds: Memory Struggles in Pinochet's Chile, 1973–1988**. Durham: Duke University Press, 2006, p. 253.

¹⁸⁴ FRITZ, 2019, *op. cit.*, p. 105-111.

Ao final de 1975, com a consolidação do modelo neoliberal, a compreensão da arte como produto a ser comercializado era imperante. Isso se somou ao profundo impacto elitista sentido pelas produções artísticas: movimentos que buscavam valorizar elementos das camadas e grupos subalternos, ou que tentavam reduzir as barreiras entre arte erudita e popular, foram preteridos como expressão “oficial” de arte. Em contraste, estilos como a ópera, a pintura e a escultura europeias do século XIX foram incentivados e ganharam destaque.¹⁸⁵

Embora os projetos de fomento às artes não fossem inexistentes, funcionavam de maneira distinta dos programas empreendidos pela UP, possibilitados por meio de parcerias com o capital privado. Um dos maiores exemplos é a “*Amigos de la Arte*”, que operava com patrocínios e apoios financeiros, incentivando a produção artística de forma independente da esfera estatal e estabelecendo uma espécie de mecenato, determinando, assim, a distinção entre artistas e gerentes, ou organizadores, da arte. Da mesma forma, o Ministério da Educação também promoveu artistas itinerantes que visitavam comunidades e escolas, levando a “alta cultura” para esses locais, sendo estes remunerados em parte com dinheiro público e em parte pelo capital vindo de empresas privadas.¹⁸⁶ Um dos poucos projetos voltados para a esfera pública durante a ditadura foi o incentivo à leitura por meio da abertura de bibliotecas. Embora o número de bibliotecas fundadas entre 1973 e 1990 tenha chegado a quase mil, a criação desses espaços públicos foi financiada por meio de um aumento significativo no imposto sobre os livros. Essa medida, que, por um lado, refletia o interesse do regime na promoção da cultura, gerou controvérsia ao tornar o livro chileno um dos mais caros do mundo, afastando as populações carentes da posse dessas produções.¹⁸⁷

Em 1978, a *Oficina de Planificación Nacional* (ODEPLAN), órgão responsável pelo desenvolvimento econômico e social no Chile — e que empreendeu as privatizações de editoras, produtoras de cinema e canais de rádio e televisão —, por meio do documento “Política de Cultura”, isentou o Estado da obrigação de criar e disseminar arte e cultura no país, afirmando que era dever do indivíduo realizar a busca pela cultura. Assim, o papel do Estado se limitava a orientar os cidadãos na adaptação às demandas da modernização e suas implicações, como a incorporação da mulher no mercado de trabalho, os efeitos sociais e educacionais provocados pelo surgimento da televisão, a educação sexual e espiritual, entre outros aspectos.¹⁸⁸

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 49-53.

¹⁸⁶ FRITZ, 2019, *op. cit.*, p.127.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 86.

¹⁸⁸ FRITZ, 2019, *op. cit.*, p. 155-156.

Como não havia meios de angariar espaço na mídia tradicional, que estava sob controle da censura e da iniciativa privada, a resistência cultural encontrou seu lugar nas *peñas*, nos movimentos clandestinos e autônomos. Por proporcionarem um espaço único de cultura, as *peñas* foram cruciais para a construção da sonoridade da Nova Canção, servindo, mais tarde, como refúgio para a memória folclórica e para a força política de resistência à ditadura. Nesses locais, os artistas engajados passaram os anos iniciais do regime usando de elementos simples, que não fossem perceptíveis pelos censores, para estabelecer a identificação com os espectadores que ansiavam pela volta da arte politicamente comprometida¹⁸⁹. Canções ou trechos de letras de Violeta Parra e outros cantatores da NCCCh, mesmo que de forma mais subjetiva e discreta, serviam para a afirmação política¹⁹⁰.

Na ditadura, as *peñas* ainda constituíam lugares que proporcionavam uma maior “intimidade” entre seus frequentadores. Os pratos típicos como o “*vino navegado*”¹⁹¹ e as batatas fritas ainda estavam presentes e continuaram a desempenhar um papel secundário se comparado à música. Os símbolos políticos e ideológicos desapareceram por completo, contudo, ainda era possível encontrar quadros que faziam referência às obras de Neruda ou Violeta Parra aqui e ali, figuras que já haviam tomado uma proporção maior do que a de símbolos da esquerda, transformando-se em verdadeiros patrimônios nacionais.¹⁹² As *peñas* atuavam, ainda, como espaços de resistência multifacetados nos quais a música não era a única forma de arte a utilizar o ambiente para preservar as expressões sociais populares, visto que esses locais também funcionavam como centros de artesanato, teatros e oficinas artísticas ao longo da semana.¹⁹³ As populações carentes afastadas dos centros urbanos, negligenciadas pelas políticas governamentais de inspiração neoliberal, agora encontravam um novo espaço para fomentar a arte e partilhar a revolta.

Nas *peñas*, a arte muralista também encontrou algum refúgio, apesar da maior impossibilidade de realizá-la se comparada às músicas engajadas por conta do aparato necessário para a produção dos murais. Por esse maior impedimento, a arte muralista ao estilo do período UP tem um hiato forçado de quase uma década, como relata Craig Doughty:

¹⁸⁹ Cabe lembrar que nem toda *peña* era comprometida com a resistência cultural. Além das *peñas* onde era possível encontrar as apresentações de artistas politizados, havia locais onde a política acompanhando as canções não era bem-vinda. Já as chamadas *peñas-blancas*, apesar de não haver uma posição política clara defendida por seus mantenedores, serviam como espaço de agregação de grupos de resistência à ditadura (Chiappe; Farfán, 2009, p. 78-82).

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 78.

¹⁹¹ Bebida servida quente, típica do sul chileno, preparado a partir de vinho, rodela de laranja, açúcar, canela, e possivelmente outras especiarias como cravo e anis.

¹⁹² CHIAPPE; FARFÁN, 2009, *op. cit.*, p. 68-69.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 185.

O enfoque repressivo do regime em relação à cultura pode ser visto como uma das razões pelas quais historiadores da arte apontam o desaparecimento das brigadas muralistas em todo o Chile por quase uma década após o golpe. Em 2009, a Biblioteca de Harvard adquiriu os slides do fotógrafo Andrés Romero Spethman. De particular importância, a coleção não contém uma única imagem de um período de sete anos a partir de setembro de 1973, sugerindo que o regime, nos primeiros anos, foi amplamente bem-sucedido em anular formas artísticas e expressivas de oposição.¹⁹⁴

Todavia, mesmo marginalizada, como o era em suas origens, a arte muralista não desapareceu completamente. Após o silenciamento inicial, surgiram grupos clandestinos que retomaram o legado das antigas brigadas. Nesse novo contexto, as intervenções artísticas tornaram-se "rápidas, clandestinas e voltadas principalmente para denunciar questões sociais urgentes, como o desemprego, a fome, a tortura, as detenções arbitrárias, o desaparecimento de pessoas, além da falta de justiça e liberdade".¹⁹⁵ Essa retomada se somou aos crescentes movimentos antiditadura nos anos 1980 — até o final da década, centenas de novos grupos reivindicariam a sigla BRP como forma de continuar a memória do movimento, mesmo que desconectados dos quadros partidários e brigadistas originais.¹⁹⁶

Por um lado, esse processo conseguiu enfrentar a hegemonia memorial da ditadura, a qual buscava apagar os símbolos das artes politizadas do período anterior. Por outro lado, como destaca Claudia Valentina Páez Sandoval, também resultou em um distanciamento da arte engajada em relação aos partidos políticos.¹⁹⁷ O muralismo ressurgiu, mas não de forma orgânica como nas antigas experiências da BRP ou do BEC. Ao invés disso, manifestou-se de maneira autônoma, financiado por grupos e indivíduos dissidentes. Essas novas brigadas não apenas expressavam descontentamento com a ditadura, mas também sinalizavam um crescente afastamento dos movimentos de emancipação social radical representados pelos partidos marxista-leninistas.¹⁹⁸

Com o desmantelamento da União Soviética e as mudanças de rumo trazidas por Khrushchov e Gorbachev¹⁹⁹, movimentos e partidos de esquerda ao redor do mundo começaram a reavaliar suas estratégias e posições ideológicas. Esse contexto culminou em

¹⁹⁴ DOUGHTY, 2019, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹⁵ SALGADO JARA, 2017, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹⁶ PÁEZ SANDOVAL, Claudia Valentina. **La práctica de la resistencia en las brigadas muralistas de los '80**. Colectivo Muralista La Garrapata, unidades muralistas Camilo Torres, Brigada Mariqueo. —012. 64 f. Memoria (Licenciatura en Teoría e Historia del Arte) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2012, p. 41.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 43-45.

¹⁹⁸ PÁEZ SANDOVAL, 2012, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹⁹ Nikita Khrushchov foi sucessor de Stalin como Primeiro Secretário do Partido Comunista. Seu período é marcado pela “destalinização”, pelo esforço de reverter as políticas mais autoritárias em relação às diferentes esferas da sociedade soviética. Já Mikhail Gorbachev foi o último secretário-geral na União Soviética. Seu período é marcado pelas iniciativas de abertura política e econômica que desestruturaram o modelo baseado nos soviets e aceleraram o processo de independência das repúblicas em relação à federação socialista.

movimentos politicamente engajados que buscavam uma essência plural e anti-identitária, frutos da reivindicação de múltiplas temporalidades, posições políticas e influências estéticas.²⁰⁰ Além disso, é fundamental considerar que as ditaduras militares na América Latina promoveram o desmantelamento sistemático dos partidos de esquerda por meio da perseguição, da prisão, do exílio e da eliminação física de seus militantes. No Chile pós-ditadura, verifica-se tanto a ausência da antiga esquerda parlamentar vinculada ao projeto UP quanto o enfraquecimento de uma esquerda revolucionária, que emergiu retraída e desarticulada.²⁰¹ Como observa Gabriel Salazar Vergara, o léxico e o horizonte estratégico da revolução foram profundamente abalados no país. Após os anos de regime sob Augusto Pinochet, as referências a Marx, Lênin ou Mao passaram a soar distantes, inclusive entre aqueles que antes haviam se alinhado ao projeto da Unidade Popular ou que defendiam um governo popular.²⁰² A experiência socialista foi violentamente interrompida e, em seguida, reconfigurada pela narrativa das elites como inviável ou condenada à repetição do fracasso, consolidando um imaginário de impossibilidade histórica. Posteriormente, a nova esquerda parlamentar, articulada em torno da *Concertación*, assumiu a centralidade institucional ao priorizar a conciliação entre interesses de classe e a governabilidade. Esse deslocamento estratégico implicou um progressivo afastamento das bases políticas e contribuiu para a sua deslegitimação como alternativa efetivamente transformadora no cenário político chileno.²⁰³

No muralismo chileno, esse processo deu origem às novas brigadas autônomas, cujos principais representantes eram a Brigada UMCT (Unidades Muralistas Camilo Torres), a Brigada Pedro Mariqueo e a Brigada *La Garrapata*. Sobre seu estilo, Páez Sandoval observa uma diminuição do uso dos tradicionais símbolos da esquerda, acompanhada por uma crescente influência estadunidense manifestada através do uso de *graffiti*, do estilo *comic* e de caricaturas.²⁰⁴

Sobre a diferença qualitativa entre o muralismo do período ditatorial em relação ao período UP, Páez Sandoval nos traz a visão de dois grandes brigadistas do período, Rolando Millante e Maurício Muñoz:

²⁰⁰ PÁEZ SANDOVAL, Claudia Valentina. El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los '80: hacia una contribución del concepto de "arte político" en Chile. **Contenido**. Arte, Cultura y Ciencias Sociales, n. 5, 2015, p. 10.

²⁰¹ SALAZAR VERGARA, Gabriel. **En el nombre del Poder Popular Constituyente: Chile, Siglo XXI**. 1. ed. Santiago: LOM Ediciones, 2011, p. 19.

²⁰² *Ibidem*, p. 27.

²⁰³ *Ibidem*, p. 28.

²⁰⁴ PÁEZ SANDOVAL, 2012, *op. cit.*, p. 59.

Para Millante e Muñoz, a solução estava nos atores sociais que, organizados — na solidariedade e na autogestão — lutaram contra a ditadura. Por isso, esses líderes e atores sociais sentiram que “[...] todo o doloroso custo pago pela classe popular e pela cidadania para expulsar Pinochet havia sido em vão” (Salazar, 2011: 19). Os muralistas desta década não eram os artistas do período da propaganda política para a terceira e quarta candidatura de Allende, nem os da Unidade Popular, ao mesmo tempo que já não precisavam “da aprovação” de um partido ou organização, pois, ao começar este período, os grupos se integraram por meninas e meninos, trabalhadores, secundaristas e universitárias que se formavam em oficinas populares, na maioria das vezes dirigidas por artistas e amparadas pela igreja. Além disso, desenvolveu-se um muralismo espontâneo, facilitado porque agora não se tratava de ilustrar uma esperança, um programa político ou uma ideia pela qual trabalhar, pois os grupos que participavam da pintura do muro precisavam verbalizar seu grito, que não foi puramente de horror, mas de rejeição a aceitar o inaceitável; um grito “[...] que se agarra à possibilidade de uma abertura, nega-se a aceitar o fechamento da possibilidade de uma alteridade radical” (Holloway, 2011: 23).²⁰⁵

Em síntese, as brigadas independentes dos partidos políticos, surgidas durante o período da ditadura, refletiam uma mudança nas aspirações de transformação dos artistas engajados e dos cidadãos insatisfeitos com o regime. O foco na revolução socialista começou a se dissipar, dando lugar à busca por uma convergência democrática que buscasse amplificar as vozes das inúmeras pessoas dissidentes silenciadas desde setembro de 1973. Essa transição indica não apenas um descontentamento com as estruturas autoritárias, mas também uma nova compreensão da luta política, a qual se estendia para além das fronteiras tradicionais dos partidos.

Apesar disso, é importante destacar que os símbolos da esquerda revolucionária chilena não foram completamente apagados, mesmo com a censura, o projeto ditatorial de esquecimento e o crescente afastamento da ideologia marxista. A persistência desses símbolos ficou evidente com a greve convocada pela *Confederación de Trabajadores del Cobre* em 1983.²⁰⁶ A ampla adesão à greve por toda a sociedade civil, e não apenas pelos trabalhadores da mineração, surpreendeu muitos chilenos, inaugurando as grandes manifestações contra a ditadura nos anos 1980, conhecidas como *Jornadas de Protesta*.

A greve de 1983 rompeu a hegemonia narrativa da ditadura que buscava construir a imagem de uma ampla base de apoio civil. Esse primeiro ciclo de grandes manifestações foi marcado pela evocação dos símbolos de memória considerados subversivos. Em um contexto cultural com aspectos carnavalescos e musicais, os manifestantes cantavam “*Venceremos*” e “*El pueblo unido jamás será vencido*”. Jovens tocavam violões e carregavam cassetes da Nova Canção²⁰⁷ — um cenário que, diga-se de passagem, não destoa muito do que é

²⁰⁵ PÁEZ SANDOVAL, 2015, *op. cit.*, p. 11, tradução nossa.

²⁰⁶ É interessante destacar como a greve é tratada de forma negativa pela grande mídia, principalmente pelo grupo de comunicação de *El Mercurio*, demonstrando seu apoio ao governo ditatorial (Stern, 2006, p. 251).

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 253.

apresentado pelos manifestantes do *estallido*. Já no contexto do plebiscito de 1988, o qual determinava a continuidade ou o fim da ditadura militar, testemunhamos a volta do muralismo no estilo da Brigada Ramona Parra (BRP) por meio da campanha que clamava “Não”. As obras retratavam “sofrimento pessoal, prisões, o Palácio da Moneda em chamas, imagens do presidente Salvador Allende e ícones assassinados, como Víctor Jara, Pablo Neruda e Jesus Cristo”.²⁰⁸ Por meio de paralelos como esses, que evocam a figura de Cristo com o intuito de martirizar essas personalidades, os murais da brigada ressignificaram as figuras do período da Unidade Popular. Nesse novo contexto, os símbolos não convocavam a população à revolução socialista, mas lembravam o povo de um passado democrático interrompido pela censura, pelas prisões, torturas e assassinatos.

Algo semelhante aconteceu com o repertório da Nova Canção Chilena. Nos primeiros anos da ditadura, sua difusão ocorreu de maneira marginal, principalmente por meio de fitas cassetes piratas da época de Allende e por apresentações discretas em *peñas*, uma vez que a maioria dos músicos da Nova Canção estava em exílio.²⁰⁹ No exterior, inicialmente os artistas exilados produziam um repertório com caráter diplomático, buscando apoio internacional ao denunciar o regime de Pinochet. Embora não tenham surgido muitas novas canções nesse período, houve uma aproximação significativa entre as produções da Nova Canção e o eurocomunismo²¹⁰ emergente. Essa conexão inicial levou a um estreitamento de laços com o Partido Comunista, uma vez que os exilados contribuíram financeiramente para o partido mandando uma parte dos lucros das vendas de seus discos.²¹¹

A partir da década de 1980, observou-se uma mudança significativa de paradigmas entre os músicos exilados. Com a percepção de que a ditadura poderia se prolongar por mais tempo do que inicialmente acreditavam, a esperança de um retorno rápido ao Chile começou a se dissipar. Essa nova realidade impactou suas produções artísticas, que passaram a refletir um distanciamento das identidades ligadas à Unidade Popular e às raízes chilenas. Durante essa

²⁰⁸ DOUGHTY, 2019, *op. cit.*, p. 51.

²⁰⁹ GONZÁLEZ, Juan Pablo. Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983). *E.I.A.L.*, v. 27, n. 1, 2016, p. 65-66.

²¹⁰ Na década de 1970, os partidos comunistas da Europa começaram a adotar uma tendência reformista que prometia um socialismo radicalmente democrático. Essa corrente, conhecida como “eurocomunismo”, surgiu como uma alternativa ao modelo soviético, que já se mostrava desgastado. A definição da corrente é imprecisa, mas, em linhas gerais, “o termo ‘eurocomunismo’ incorporava, no entanto, a aspiração por uma versão adaptável do socialismo, na qual a liberdade de expressão e o pluralismo complementassem o potencial ‘humanista’ da solidariedade de classe. Recuperou um marxismo ‘aberto’ e ‘ocidental’ em que o(s) caminho(s) para o socialismo não poderia ser separado das lutas históricas para ampliar a —emocracia parlamentar europeia tradicional (leia-se: liberal) e — nas palavras—do líder do Partido Comunista Italiano (PCI), Enrico Berlinguer — construir uma ‘democracia progressista e substancial’” (Maccaferri, 2023, online).

²¹¹ RODRÍGUEZ, Javier. “No venimos para hacer canción política”: o retorno da Nova Canção Chilena e o plebiscito de 1988. *Resonancias*, v. 23, n. 45, jul-nov. 2019, p. 173.

década no exterior, enquanto a *world music* ganhava força na Europa, os músicos chilenos começaram a criar um repertório o qual, embora ainda latino-americano, incorporava novas influências e se adaptava para atrair o público europeu, onde grande parte dos músicos se encontravam.²¹²

Além disso, esse segundo momento ficou marcado, do mesmo modo como ocorreu com os movimentos engajados no Chile, pela ruptura com o Partido Comunista, divisão que se deu por dois fatores principais. O primeiro foi o descontentamento com a DICAP europeia, filial aberta justamente para lançar as produções desses artistas exilados e que havia tomado um rumo mais comercial, passando a ser vista como “mais uma empresa comercial do que uma verdadeira instituição defensora dos valores de nossa cultura popular”.²¹³ O segundo foi a recusa do PC Chile em aderir ao revisionismo promovido por Kruschev, permanecendo fiel às posições que eram encaradas pelos músicos como autoritárias e que apontavam para o dogmatismo cultural.²¹⁴ Esse distanciamento culminou, em 1982, no fechamento da DICAP europeia após diversos confrontos entre os músicos exilados e o partido, e se consolidou em 1984, quando Eduardo Carrasco, membro exilado do *Quilapayún*, escreveu um artigo contundente contra o stalinismo que dominava o PC.²¹⁵

Ao final da década de 1980, o retorno dos músicos da Nova Canção Chilena ao país gerou uma quebra de expectativas. Representantes importantes do período pré-ditadura enfrentaram uma recepção de estranhamento por parte do público, que esperava algo diferente, tanto estética quanto politicamente. Isso ocorreu porque os ouvintes chilenos desconheciam as mudanças estilísticas desenvolvidas pelos músicos durante os anos de exílio. Devido à censura e à distância geográfica, os discos lançados no exterior não chegavam ao Chile, mantendo a audiência local alheia às transformações ocorridas nesse período.²¹⁶

Assim como os símbolos do período da Unidade Popular, o repertório da Nova Canção foi mobilizado pela campanha do "Não" em 1988. No entanto, Javier Rodríguez observa que, embora presente nas manifestações, sua participação não foi crucial. A campanha se destacou pela “confluência de diferentes estratégias, com partidos e organizações políticas heterogêneas, cada qual promovendo suas atividades de maneira separada, mas simultânea”.²¹⁷ O repertório, apesar de ainda presente na memória chilena após quase duas décadas de ditadura, já não era invocado de maneira abrangente como na época da UP. Esses

²¹² *Ibidem*, p. 175.

²¹³ RODRÍGUEZ, 2019, *op. cit.*, p. 175, tradução nossa.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 176.

²¹⁵ RODRÍGUEZ, 2019, *op. cit.*, p. 177.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 172.

²¹⁷ RODRÍGUEZ, 2019, *op. cit.*, p. 185.

músicos e repertório, grandes símbolos da Nova Canção, ocupavam um entre-lugar esquisito na temporalidade do final dos anos 1980: já não representavam a antiga identidade da arte politizada chilena, mas também não pareciam dialogar com a nova. Se o distanciamento entre os músicos engajados e sua terra natal não serviu para o esquecimento absoluto do repertório político do período anterior à ditadura, certamente contribuiu para o esvaziamento de seu potencial para mobilização revolucionária na memória coletiva chilena.

No Chile ditatorial, o repertório engajado também tomou outros rumos. No final da década de 1970, os artistas que reinterpretavam as músicas da NCCh também passaram a agregar novas influências. A linguagem musical se alterou, já que não se podia ser mais direto e combativo como antes, e a poetização foi tomando um espaço maior, com músicas cada vez mais subjetivas. Desse processo resultou o *Canto Nuevo*, um movimento que tomou para si a aproximação das tradições populares, tentando ao máximo ser a continuação daquela mobilização social pela música presente nos artistas da NCCh.²¹⁸ Inicialmente, o movimento era composto em grande parte pelos artistas da Nova Canção que permaneceram no Chile e não foram exilados, caracterizando o Canto Novo como um estilo de contracultura e de expressão intimista. Tal caráter foi moldado tanto pela censura imposta pela ditadura quanto pelos espaços pequenos e discretos onde os artistas podiam se apresentar.²¹⁹

Quanto à temática do *Canto Nuevo*, obviamente a questão da revolução socialista estava em suspenso: era mais urgente tratar sobre os problemas sociais que apareceram com a ditadura de Pinochet. Com isso, a Guerra do Vietnã e a revolução de Cuba, além do discurso revolucionário e anti-imperialista, transformaram-se em denúncias da tortura, da desigualdade social e da repressão ditatorial. Igualmente, se a temática do movimento já se diferenciava da NCCh, é necessário pontuar que, em termos estéticos, o movimento do Canto Novo também culminou em uma sonoridade distinta da empreendida no período anterior. A nova geração de músicos, com grande maioria proveniente das universidades, passou a agregar uma nova gama de influências — como o jazz, a *new wave*, e o pop —, distanciando o movimento das raízes folclóricas.²²⁰

Apesar de muito dependente do circuito *peñero*, o *Canto Nuevo* conseguiu se inserir em outros espaços de difusão. Sob a liderança de Ricardo Garcia, o selo Alerce foi

²¹⁸ “Existia a necessidade de rotular, etiquetar um movimento. Buscamos muitos nomes que cumprissem com dois requisitos: que fosse fácil de lembrar e que sugerisse um vínculo com a Nova Canção Chilena. Assim surgiu este nome que é uma forma de mostrar ao público a existência de um grupo de artistas que está trabalhando por objetivos similares” (Chiappe; Farfán, 2009, p. 140, tradução nossa).

²¹⁹ *Ibidem*, p. 65.

²²⁰ DÍAZ INOSTROZA, P. **El canto nuevo de Chile**. Un legado musical. Santiago: Universidade Bolivariana, 2007, p. 140.

responsável pela maioria esmagadora dos lançamentos do movimento. Garcia já havia se notabilizado nas décadas de 1950 e 1960 por ser apresentador de programas de rádio nos quais a Nova Canção tinha grande destaque. Além disso, foi responsável por organizar o primeiro *Festival de la Nueva Canción Chilena* e o primeiro *Festival de la Canción de Viña del Mar*.²²¹ O nome "Alerce" faz referência a uma árvore chilena resistente e robusta, simbolizando a persistência da música engajada. Seu lema era "a outra música", representando a alternativa musical que não encontrava espaço nos meios hegemônicos.

No âmbito radiofônico, uma das poucas incursões do movimento ocorreu na Rádio Chilena, mantida pela Igreja Católica. Um programa em especial, *Nuestro Canto*, mantido desde 1976 devido a sua enorme audiência, transformou-se também em produtora de eventos. Assim, através de recitais e encontros organizados pela produtora, os quais tinham como objetivo fomentar novamente a música popular chilena, o Canto Novo conseguiu cativar ouvintes no grande público.²²²

Quanto aos meios impressos, a revista *La Bicicleta* se destacou como uma das mais importantes para as expressões artísticas engajadas. Fundada em 1978, a revista não apenas divulgava eventos e *peñas* relacionados ao Canto Novo, mas também realizava análises profundas das músicas desse movimento.²²³ A proposta de *La Bicicleta* a diferenciava de outras publicações, tanto as politizadas quanto as voltadas à música: seu objetivo não era atrair os jovens, mas atingir um público com pensamento crítico e livre de interesses comerciais. Embora a revista tenha conseguido alcançar um grande número de leitores, é fundamental destacar que a maioria de seus consumidores pertencia às classes média e universitária, setores que também formavam os emergentes grupos de Canto Novo. E ainda, de acordo com a própria revista, a preferência desse público por rock psicodélico e progressivo estrangeiro superava consideravelmente o seu interesse pelo Canto Novo.²²⁴

Aqui, é necessário aprofundar a análise sobre a difusão do movimento. Embora ao final da década de 1980 o *Canto Nuevo* já parecesse um movimento de ampla aceitação, é essencial delimitar que tipo de produção contribuiu para essa popularidade. O Canto Novo, mais do que a NCCh, não era homogêneo. As obras de artistas engajados politicamente de

²²¹ BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL (Chile). **Ricardo García**. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, [s.d]. [n.p].

²²² FERNÁNDEZ, Javier Osorio. 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, 2011, p. 269.

²²³ CHIAPPE; FARFÁN, 2009, *op. cit.*, p. 198-203.

²²⁴ FERNÁNDEZ, 2011, *op. cit.*, p. 271-273.

forma explícita começaram a desaparecer na segunda metade dos anos 1980.²²⁵ Isso se deu, em parte, por sua rejeição categórica pela grande mídia, o que limitou sua disseminação. Além disso, havia uma dependência significativa em relação ao público jovem universitário, cuja fidelidade é volátil, já que pode se dissipar ao término da vida estudantil. Por fim, a invasão do pop internacional cativou os chilenos e impulsionou o surgimento do pop chileno, o qual se tornou um novo fenômeno entre os jovens que, assim, abandonariam o Canto Novo.²²⁶ Desse modo, os artistas que conseguiram estabelecer uma conexão com o grande público foram aqueles que “preferiram cantar sobre o amor e problemas existenciais em vez de sobre a contingência política”.²²⁷

Na análise de Javier Osorio Fernández, enquanto força política para a mobilização, o Canto Novo mostrou-se frágil. Sua gênese foi proporcionada pelas bases deixadas pela Nova Canção, ou seja, “o movimento autônomo e marginal das *peñas* e festivais era, na verdade, o efeito de uma comunidade política e cultural já existente, e não a causa de uma nova articulação simbólica e social da sociedade chilena”.²²⁸ E, ao citar Mark Mattern, Fernández afirma que, apesar de exitoso enquanto ferramenta para a lembrança política da identidade democrática, ao mesmo tempo o movimento confinou essa memória em uma “‘nostalgia politicamente impotente’ que é motivo de uma crescente ‘elitização’ ou desconexão com o público de massas, e do afastamento de uma nova geração de jovens e adolescentes demarcados pelos símbolos da modernização neoliberal”.²²⁹

Em suma, ao final da década de 1980, a memória da Nova Canção e do Canto Novo não pareciam ter potencial para mobilizar milhares de pessoas nas ruas em prol de mudanças sociais significativas, especialmente décadas após o auge desses movimentos musicais. Juan Pablo González reforça essa perspectiva em seu texto “*Nueva Canción en Dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983)*”, publicado em 2016, no qual descreve um cenário desanimador em relação à propagação do repertório engajado entre as novas gerações chilenas. Na década de 1980, o maior selo de distribuição da Nova Canção durante a ditadura, o selo Alerce, reservava apenas 18% de sua produção ao repertório da NCCh.²³⁰ Mesmo com o aumento dessa difusão após o fim da regime ditatorial nos anos 1990, uma pesquisa realizada em 2012 pelo *Consejo Nacional de la Cultura y las Artes* revelou que, entre os mais

²²⁵ Artistas que não se mostravam tão politizados se diferenciavam ao reivindicarem pertencer ao “*Canto Joven*” ao invés de “*Canto Nuevo*” (Díaz Inostroza, 2007, p. 160).

²²⁶ *Ibidem*, p. 159.

²²⁷ FERNÁNDEZ, 2011, *op. cit.*, p. 277.

²²⁸ *Ibidem*, p. 277, tradução nossa.

²²⁹ FERNÁNDEZ, 2011, *op. cit.*, p. 280.

²³⁰ GONZÁLEZ, 2016, *op. cit.*, p. 72.

de 8000 entrevistados, apenas 26,4% afirmava apreciar o folclore nacional, enquanto os dois estilos de música engajada nem sequer eram mencionados.²³¹

Assim, apenas três anos após a publicação dessa análise de González, mais de um milhão de pessoas enchia as ruas de Santiago cantando as canções de 1970 e 1980, usando-as como ferramenta política para unir a população e exigir as mudanças que já eram historicamente construídas. No segundo capítulo, exploraremos como essa mudança de paradigma é possibilitada, tentando responder ao questionamento sobre como foi possível esse multitudinário resgate.

1.2.2 Ressonâncias da resistência: arte e memória nas ruas

Na primeira década do governo de Pinochet, além do movimento Canto Novo, surgiram diversos grupos que empregaram a arte como meio de resistência à ditadura. Como observado por Rigoberto Reyes Sánchez, é importante destacar que, após o golpe de 11 de setembro de 1973, não ocorreu um prolongado "apagão cultural" como afirmado por uma certa literatura sobre o assunto. Já em 1974, surgiram os primeiros atos pontuais de desobediência civil por meio da arte, justamente nas tradicionais galerias que eram bem-vistas pelo regime. As exposições satirizavam e criticavam o autoritarismo e a censura, ainda que de maneira discreta.²³²

Ao final da década de 1970, emergiu o movimento “*Escena de Avanzada*”, um coletivo heterogêneo de artistas, de certa forma mobilizados pelo mesmo espírito voluntarista do período UP, unidos pelo objetivo de criticar a ditadura de Pinochet. Segundo Nelly Richard, o movimento se destacou pela intenção de romper as barreiras entre os gêneros artísticos, utilizando apresentações e intervenções que mesclavam diferentes linguagens e estratégias.²³³ De maneira geral, os artistas associados a esse movimento buscavam transformar o espaço público da cidade, que era vigiado e restringido pela violência estatal,

²³¹ *Ibidem*, p. 79.

²³² Em 1976, ainda no âmbito da arte tradicional, foi lançado o grupo V.I.S.U.A.L, composto por intelectuais e artistas de vanguarda. Este grupo promoveu exposições que combinavam fotografia e vídeo com poesia, visando "criticar a hegemonia artística e a ordem social vigente", embora não propusessem necessariamente usar a arte como ferramenta de mobilização social (SÁNCHEZ, Rigoberto Reyes. **Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena: del C.A.D.A. a mujeres por la vida**. Tesis (Maestría en Ciencias Políticas y Sociales) – Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2012, p. 33. Disponível em: <<https://ru.ceiich.unam.mx/>>. Acesso em: 23 abr. 2024).

²³³ RICHARD, Nelly. **Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007, p. 16.

em seu território de atuação. A proposta era ocupar esses espaços sob o controle ditatorial e, por meio da arte, interromper essa opressão.²³⁴

O *Colectivo Acciones De Arte* (C.A.D.A), fundado em 1979, é o grande exemplo do movimento artístico da *Avanzada*. O grupo, que se reivindicava sucessor da Brigada Ramona Parra, combinou os experimentalismos de vanguardas artísticas com a proposta de organização Leninista.²³⁵ Em sua primeira iniciativa, o coletivo delineou sua posição política ao realizar a distribuição de 100 bolsas de meio litro de leite para a comunidade periférica de La Granja, em Santiago, além de publicar uma declaração em forma de poema sobre o direito ao leite na revista *Hoy*.²³⁶ Essa ação foi uma homenagem à política de Allende de "assegurar a entrega diária de meio litro de leite a cada criança do Chile".²³⁷ Em uma sequência dessa ação, dez caminhões da marca SOPROLE foram posicionados em frente ao *Museo Nacional de Bellas Artes*, enquanto uma tela gigante foi estendida na fachada do prédio. Em seguida, as portas traseiras dos veículos se abriram, revelando monitores exibindo a entrega do leite à comunidade, realizada alguns meses antes.²³⁸

Desde o início, as ações demonstraram a audácia do coletivo, assim como sua organização para executar feitos tão arrojados. Em outra ocasião marcante, no ano de 1981, uma esquadrilha sobrevoou Santiago e lançou 400 mil panfletos contendo inscrições político-poéticas. Os panfletos exaltavam o homem latino-americano, a figura do trabalhador chileno urbano e campesino, e o uso da arte como ferramenta política pela população.²³⁹ Uma última iniciativa que vale a pena ser citada é a apresentação exposta em Washington, em 1983, intitulada "Resíduos Americanos". Tal apresentação consistiu em expor 100 quilos de roupas de segunda mão fabricadas nos Estados Unidos e mandadas para grupos marginalizados no Chile, isso enquanto o som de uma cirurgia realizada no cérebro de um mendicante chileno era transmitida em alto falantes²⁴⁰. Uma sátira pujante contra a potência norte-americana e sua dominação política e econômica do sul global.

O trabalho realizado pelo C.A.D.A é fascinante por diversos aspectos. Em primeiro lugar, revela conexões com setores abastados da sociedade chilena que auxiliaram no custeio dessas ações impressionantes. Isso corrobora a ideia de que a insatisfação com o regime não

²³⁴ *Ibidem*, p. 18-20.

²³⁵ SÁNCHEZ, 2012, *op. cit.*, p. 38.

²³⁶ SAN MARTÍN, 2015, *op. cit.*, n.p.

²³⁷ SÁNCHEZ, 2012, *op. cit.*, p. 44.

²³⁸ *Ibidem*, p. 51.

²³⁹ SÁNCHEZ, 2012, *op. cit.*, p. 56.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 66.

se restringia exclusivamente às classes populares.²⁴¹ Além disso, demonstra a grande visibilidade do grupo, uma vez que suas ações foram observadas e discutidas não apenas pelos círculos artísticos e acadêmicos, mas por uma parcela significativa das sociedades chilena e internacional. Por fim, o enfoque em ações artísticas multifacetadas e monumentais em espaços públicos, realizadas até 1985, está relacionado às crescentes manifestações de massa que se desenrolam a partir da década de 1980.

O intuito do grupo com este tipo de arte de ação tem como consequência a quebra do curso habitual da vida cotidiana. Como intervenção, a arte não funciona somente enquanto denúncia, mas convida o espectador a pensar e mobilizar o coletivo no sentido de sanar o problema ao qual se quer chamar atenção. Novamente, o espírito de mobilização popular se mostra presente no Chile, não enquanto vocativo à revolução, como no período de 1970, mas como lembrete de que ainda há força na coletividade e esperança para resolução das angústias sociais do presente vivido na ditadura.

C.A.D.A. exemplifica como as "vozes dissidentes" — conforme termo cunhado por Steve Stern — se tornaram mais audíveis ao longo da primeira década da ditadura no Chile. Em 1983, a greve convocada pelos trabalhadores do setor minerador levou, pela primeira vez, milhares de pessoas às ruas contra o regime, desencadeando uma multiplicação dos atos contra o governo de Pinochet.²⁴² O período pós-1983 se destaca nesta narrativa devido à continuidade das intervenções artísticas civis, as quais passaram a atrair diversos indivíduos que anteriormente não teriam se envolvido com a arte.

Nos meses subsequentes às manifestações realizadas após a convocação da greve em maio de 1983, grupos começaram a se reunir com o objetivo de formar redes de apoio aos afligidos pela ditadura, assim como denunciar os atos de violência e tortura que persistiam em aumentar.²⁴³ Nesse contexto, o grupo *El Movimiento Contra la Tortura "Sebastián Acevedo"*, nomeado em homenagem ao construtor que morreu por autoimolação em protesto ao rapto de seus dois filhos pela CNI²⁴⁴, pôe em prática sua primeira experiência com ações artísticas nos moldes do C.A.D.A. Cerca de setenta pessoas participaram da primeira ação, ocorrida em frente a um centro de tortura da CNI no centro de Santiago. O grupo distribuiu folhetos e

²⁴¹ Em parte, essas conclusões já se encontram no trabalho de Rigoberto Sánchez (2012), que apresenta não somente uma descrição das ações e entrevistas com membros do coletivo de artes, mas também uma análise da recepção dessas ações dentro e fora dos círculos acadêmicos.

²⁴² STERN, 2006, *op. cit.*, p. 251.

²⁴³ *Ibidem*, p. 259.

²⁴⁴ *Central Nacional de Informaciones*, órgão de inteligência que efetuou torturas, sequestros e desaparecimentos de opositores políticos da ditadura chilena. O órgão foi antecedido pela D.I.N.A (*Dirección de Inteligencia Nacional*), que atuou entre 1974 e 1977 sob o comando do coronel Manuel Contreras (*Biblioteca Nacional de Chile*, s.d, online).

ergueu um estandarte com a inscrição "Aqui se tortura" em frente ao edifício, enquanto entoavam: "Pelo pássaro na gaiola / pelo peixe no aquário / pelas árvores podadas / pelos corpos torturados / eu invoco você, Liberdade / eu escrevo seu nome / nas paredes / da minha cidade".²⁴⁵ O grupo, que conseguiu fazer o ato antes que os policiais pudessem compreender o ocorrido, voltou ao mesmo prédio e realizou ações parecidas com a primeira por diversas vezes.

Concomitante à formação dos grupos antitortura, mulheres de diferentes classes sociais se uniram em coletivos, por vezes ligados aos partidos e organizações políticas da esquerda, e colocaram em prática atos que também se encaixam perfeitamente no estilo de ações artísticas. Esses grupos eram a *Organización de Mujeres de Chile* (MUDECHI), de orientação comunista; *Movimiento de Mujeres Pobladoras* (MOMUPO), que atuava no combate à fome, ao desemprego e ao abuso doméstico; *Comité de Defensa de los Derechos de las Mujeres* (CODEM), ligado ao *Movimiento de Izquierda Revolucionario*; e *Mujeres por la Vida*, movimento de convocação para mobilização de mulheres de qualquer posição política.²⁴⁶

Os grupos de mulheres realizavam suas ações em datas significativas, como nos aniversários de 11 de setembro, utilizando de uma linguagem simples e que desafiava a narrativa predominante de ordem e prosperidade propagada na mídia hegemônica. Um dos primeiros exemplos dessas ações ocorreu no Dia Internacional da Mulher de 1983, quando o MUDECHI reuniu mulheres amordaçadas em frente à Catedral de Santiago, simbolizando a censura e o apagamento histórico perpetrados durante a ditadura. Anos mais tarde, em maio de 1986, mulheres formaram uma corrente humana enquanto entoavam o *Himno de Alegria*, canção lançada em 1970 por Miguel Ríos e baseada no quarto movimento da nona sinfonia de Beethoven. Essa música se tornou um sucesso comercial internacional e um símbolo de paz nos países de língua hispânica. Outro exemplo notável ocorreu no 11 de setembro de 1984, quando 150 mulheres, vestidas de preto — como se estivessem de luto —, posicionaram-se em silêncio diante da Catedral de Santiago. Essa ação foi replicada várias vezes em diferentes ocasiões²⁴⁷, tornando-se uma das manifestações artísticas mais marcantes da época.²⁴⁸

²⁴⁵ STERN, 2006, *op. cit.*, p. 260, tradução nossa.

²⁴⁶ Ver mais sobre os grupos em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92915.html>

²⁴⁷ STERN, 2006, *op. cit.*, p. 279.

²⁴⁸ Neste ensejo, os coletivos artísticos LGBTQ+ *Ayuquelén* e *Yeguas del Apocalipsis* foram pioneiros no Chile. A *Colectiva Lésbica Feminista Ayuquelén* (CLFA) liderou o movimento lésbico, criando redes de apoio para mulheres lésbicas e promovendo eventos culturais, exposições e ações públicas. Esses projetos usavam a arte para conscientizar sobre as causas lésbicas e feministas em um período de repressão estatal e marginalização. Já *Las Yeguas del Apocalipsis* focou em performances públicas, usando o corpo como ferramenta de expressão para denunciar a brutalidade da ditadura e dar visibilidade à homossexualidade marginalizada, em especial ao travesti pobre, criticando a homossexualidade acrítica e elitizada (SHATS, Ilán Yudilevich. **Identidad colectiva y**

Uma ação crucial merece destaque, já que se tornou uma das iniciativas mais amplamente replicadas durante o *estallido*. O C.A.D.A desempenhou um papel fundamental ao popularizar o lema "NO+", lançado no aniversário de 10 anos do golpe militar em parceria com outros artistas que ajudaram a disseminar esse lema pintando-o nas paredes do centro de Santiago²⁴⁹. Devido à sua simplicidade e poder de comunicação, o lema continuaria sendo replicado décadas depois, adaptando-se amplamente às demandas do período democrático. A partir dos anos 2000, surgiram variações como “NO+AFPs”, “NO+ABUSOS”, “NO+VIOLENCIA”, “NO+LUCRO”²⁵⁰, entre outras.

Ainda na década de 1980, esse símbolo inspirou a criação de uma segunda insígnia por duas militantes do C.A.D.A, Diamela Etit e Lotty Rosenfield, que desenvolveram o lema “SOMOS+” para as manifestações do grupo *Mujeres por la Vida*²⁵¹. O novo lema trazia uma adição interessante à ideia de “dar basta” à ditadura presente em “NO+”, já que também afirmava a numerosidade das vozes que deslegitimavam a narrativa ditatorial. Essa ideia já está presente no ato realizado por *Mujeres por la Vida* no Teatro Caupolicán, em 29 de dezembro de 1983, quando Ana González — talvez a principal figura do grupo — afirma em discurso:

“Por eso estamos aquí, porque compartimos una historia, porque compartimos un dolor. Porque hoy somos más los conscientemente rechazamos este sistema de muerte. Porque somos más los que hoy y no mañana, luchamos por terminar con este sistema de muerte. Un sistema construido sobre la mentira. Dicen que los desaparecidos son presuntos. ¡Mentira! Dicen que la CNI no tortura. ¡Mentira! Dicen que no hay presos políticos. ¡Mentira! Dicen que mueren en enfrentamientos. ¡Mentira! Dicen que hay libertad de expresión ¡Mentira! Dicen que no hay hambre ¡Mentira! Dicen que hay educación para todos. ¡Mentira! Dicen que no persiguen las ideas. ¡Mentira! Dicen que las mujeres pidieron el golpe militar. ¡Mentira! Dicen que las mujeres están con Pinochet. ¡Mentira!”²⁵²

marginación en la oposición a la dictadura chilena: Ayuquélén y las Yeguas del Apocalipsis (1983–1991). Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Historia, 2015, p. 34-46. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/137418>. Acesso em: 09 dez. 2025.)

²⁴⁹ SÁNCHEZ, 2012, *op. cit.*, p. 68.

²⁵⁰ Esta última aparece em 2011 nas manifestações estudantis. Seu contexto é o da exigência quanto ao fim da entrega do sistema educacional à iniciativa privada (Sánchez, 2012, p. 197).

²⁵¹ *Ibidem*, p. 176.

²⁵² “Por isso estamos aqui, porque compartilhamos uma história, porque compartilhamos uma dor. Porque hoje somos em maior número os que conscientemente rejeitamos este sistema de morte. Porque somos em maior número os que hoje, e não amanhã, lutamos para acabar com este sistema de morte. Um sistema construído sobre a mentira. Dizem que os desaparecidos são supostos. Mentira! Dizem que a CNI não tortura. Mentira! Dizem que não há presos políticos. Mentira! Dizem que morrem em confrontos. Mentira! Dizem que há liberdade de expressão. Mentira! Dizem que não há fome. Mentira! Dizem que há educação para todos. Mentira! Dizem que não perseguem ideias. Mentira! Dizem que as mulheres pediram o golpe militar. Mentira! Dizem que as mulheres estão com Pinochet. Mentira!” (*Museo de la Memoria y DDHH*, 2021, [0:01-1:55], tradução nossa).

As inscrições que estavam nos panfletos entregues nas manifestações de *Mujeres por la Vida*, “NO+ PORQUE SOMOS+”, popularizaram-se ao ponto de aparecerem em protestos na Argentina e voltarem posteriormente nas manifestações do período democrático.²⁵³ Ato de arte como esses se mantiveram presentes nas ruas das cidades chilenas até a abertura do processo de redemocratização que se iniciaria ao final dos anos 1980.

Com as críticas crescentes à ditadura expressas por mobilizações populares ao longo da década de 1980, os militares foram forçados a dialogar com os grupos organizados que pediam a volta da democracia. Assim, a *Concertación de Partidos por la Democracia*²⁵⁴ nasceu da *Concertación de Partidos por el No*, campanha midiática e popular empreendida no contexto do Plebiscito de 1988 que decidiria pela extensão ou não do governo de Pinochet.

Com a vitória pela saída do general, a *Concertación* emplacou quatro governos, de 1990 até 2010. A redemocratização e solidificação da democracia pela *Concertación* foi gradual e, apesar de restabelecer a organização política pluripartidária, não alterou as estruturas sociais estabelecidas pela ditadura.²⁵⁵ Tornou-se evidente para grande parte da população que o governo ditatorial ainda tinha eco no autoritarismo do Estado chileno democrático, no sistema econômico neoliberal e nos desafios contínuos enfrentados pela classe trabalhadora ao longo dos séculos. Tal conjuntura incluía a falta de diálogo e inclusão do povo na prática democrática, a manutenção da Constituição outorgada por Pinochet em 1980, ou seja, em suma, as mazelas sociais acumuladas ao longo dos quase vinte anos de regime autoritário ainda permaneciam palpáveis.

Um novo ciclo de manifestações foi inaugurado com o *Mochilazo* de 2001 e, com ele, também foram retomadas as práticas de ação de arte. Desta vez, os protestos apresentavam uma diversidade e quantidade notáveis, apresentando como característica comum uma atmosfera festiva que tomava conta das manifestações. Estas foram marcadas pela presença de fantasias satíricas e por uma euforia coletiva em torno do ato de se manifestar.²⁵⁶ O novo ciclo de manifestações enfrentava questões herdadas da sociedade chilena ditatorial, mas com nova roupagem e novas imbricações. As demandas relacionadas à identidade ganhavam destaque, especialmente ao considerar as sequelas deixadas pelo sistema político-econômico implementado durante o regime militar. Isso se refletia na diversidade de grupos sociais

²⁵³ SÁNCHEZ, 2012, *op. cit.*, p. 177.

²⁵⁴ Formada pelos seguintes partidos: *Partido Demócrata Cristiano* (DC), *Partido Socialista*, *Partido por la Democracia* (PPD) e *Partido Radical Social Demócrata*.

²⁵⁵ NETO, Waldemar D. A redemocratização chilena: entre a constituição e a memória. **Revista Latino-Americana de História**, v. 6, n. 17, jan-jul. 2017, p. 62.

²⁵⁶ ÁLVAREZ, Valentina. **Observándonos, objetivándonos, organizándonos**: Sobre la articulación en la “Revolución pingüina”. 2008. 122f. Memoria (Antropología Social) - Faculdade de Ciências Sociais Departamento de Antropologia, Universidade do Chile, Santiago, 2008, p. 89.

participantes das manifestações, cada qual com suas próprias demandas e objetivos. As questões de gênero passaram a englobar temas como a igualdade de oportunidades no mercado de trabalho, o direito ao aborto e a reformulação da educação sexual no Chile.²⁵⁷ Demandas relacionadas à comunidade LGBTQIA+ também emergiram, representando uma novidade quase exclusiva do período democrático. Além disso, a questão indígena ganhou renovada importância com ocupações de terras pelo movimento indígena, áreas que haviam sido estatizadas por Pinochet ainda na década de 1970.²⁵⁸

Em se tratando das manifestações do período democrático, a diversidade de grupos e agendas se refletia não apenas na multiplicidade de manifestantes e suas origens culturais, mas também nas diversas formas de ação adotadas. Isso fica evidente no relato de Valentina Álvarez sobre a Revolução dos Pinguins de 2006:

Nos dias de greve, saí com minha câmera fotográfica tentando investigar o que havia além da marcha. Perguntava-me quem eram aqueles que se mobilizavam sob o nome de secundaristas ou pinguins, entre os quais sua diversidade se tornava evidente. Havia pokémons, mas também punks, emos, góticos, hippies, rappers ou pelolais, — categorias de estilo adolescente pouco conhecidas no mundo adulto daquela época e expandidas no Chile pós-revolução pingüina —, embora não fossem evidentes sob as calças, saias ou uniformes escolares. Não só vestiam de maneira diferente, mas também agiam de maneira diferente. Porque enquanto alguns se dedicavam a fazer performances artísticas para se manifestar, outros preferiam marchar. Enquanto alguns, com ou sem capuz, danificavam pontos de ônibus e luzes públicas para fazer barricadas ou atiravam pedras e tomates nos carabineiros, outros se colocavam na frente dos projéteis tentando deter a violência ou usavam capuzes para não serem identificados nas telas de televisão e evitar assim um castigo.²⁵⁹

Nas manifestações a partir de 2001, observamos o mesmo processo de "jogo de identidades" descrito por Stuart Hall.²⁶⁰ Com a globalização em estágio avançado, a grande diversidade de influências culturais que alcançam os indivíduos provocou o declínio da unidade de classe — tônica dominante nos movimentos de esquerda que apoiaram a candidatura de Allende —, cedendo protagonismo a outras identidades. O relato de Álvarez evidencia a expressão da multiplicidade dos sujeitos em relação aos acontecimentos. São evidentes outras exteriorizações de identidade que fragmentam o amplo grupo de "estudantes-manifestantes" em dezenas de outros grupos culturais.

Parece existir uma compreensão de diferentes grupos como aliados frente a um grande inimigo comum, representado pelo atual sistema político-econômico tido como prejudicial

²⁵⁷ HUTCHINSON, E.; KLUBOCK, T.; MILANICH, N. B.; WINN, P. **The Chile reader**: history, culture, politics. Durhan e Londres: Duke University Press, 2014, p. 539-543.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 568.

²⁵⁹ ÁLVAREZ, 2008, *op. cit.*, p. 39.

²⁶⁰ HALL, 2006, *op. cit.*

para a maioria das camadas sociais chilenas²⁶¹. Seguindo a compreensão de Homi Bhabha, esses grupos, enquanto minorias, exilados e marginalizados, acabam apoiando as agendas de seus aliados, considerando como opositores tudo o que é politicamente contrário a essa comunhão construída.²⁶² Assim, os coletivos feministas defendem a autodeterminação dos povos originários, os movimentos indígenas combatem as violências de gênero, e partidos da esquerda revolucionária adotam as pautas LGBT como uma de suas bandeiras.

Em conclusão, embora possamos dividir as manifestações artísticas chilenas entre 1973 e 2019 em períodos distintos — a campanha pela eleição e manutenção do projeto de governo da UP; as lutas pela memória e liberdade na ditadura; e as manifestações contra a continuidade do sistema neoliberal —, o que será sustentado nos próximos capítulos é a continuidade de um processo que conecta arte, memória e insurgência popular. O golpe de 1973 interrompeu um projeto de reforma social e política com protagonismo popular, o qual ressurge nas novas ondas de protesto com a arte desempenhando papel central. Apesar das diversas bandeiras político-ideológicas estarem mais ligadas à diversidade multicultural, não se perdem de vista as palavras de ordem representadas pelos cantautores engajados e pelos símbolos da mudança, que agora parecem apontar para a luta por direitos civis.

²⁶¹ O trabalho “The Chile Reader”, editado por Elizabeth Quay Hutchison, Thomas Miller Klubock, Nara B. Milanich, e Peter Winn, tem uma seção destinada ao tema (Hutchinson; Klubock; Milanich; Winn, 2014, p. 521-601).

²⁶² BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Traduzido por Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Ed. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 242.

CAPÍTULO 2. A PRESENÇA DO PASSADO NAS DEMANDAS DO PRESENTE: MÚSICA E MEMÓRIA NO LEVANTE POPULAR CHILENO DE 2019

Neste capítulo, elegemos como objeto de análise a trilha musical que animou os protestos de rua ou as manifestações que constituíram o *estallido social* de 2019, registrada predominantemente pelas câmeras dos *smartphones*. Embora reconheçamos o intrincamento entre os dois campos, o visual e o sonoro, dada a complexidade dos discursos envolvidos, optamos por priorizar, aqui, o aspecto sonoro, deixando a análise mais detida das imagens para o terceiro capítulo.

Como já mencionado na introdução, a seleção dos registros audiovisuais das manifestações teve como critério principal o alto número de visualizações na maior plataforma de vídeos do mundo, o YouTube. Genericamente, essa documentação, pode ser categorizada em três grupos: 1) Gravações de showmícios ou eventos de grande porte; 2) Performances de manifestantes-artistas durante as marchas, interpretando determinada

canção; e 3) Apresentações “isoladas”, ou seja, executadas por indivíduos fora do contexto direto das manifestações, mas amplamente difundidas e reconhecidas por milhares de pessoas graças ao registro audiovisual.

As mobilizações multitudinárias do *estallido* foram organizadas de maneira descentralizada e quase espontânea. Inicialmente, os chamados surgiam de diferentes organizações políticas, como grêmios estudantis, sindicatos, conselhos de bairro ou de condomínio, tendo como suporte as redes sociais. Posteriormente, esses chamados foram fortalecidos por grupos que desempenharam um papel ativo no *estallido*, como a Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios (ACES), a Central Unitaria de Trabajadores (CUT) e a Asociación Nacional de Empleados Fiscales (ANEF)²⁶³. Os showmícios eram organizados pelos próprios artistas, por vezes aproveitando o espaço das grandes manifestações, como os shows de Sol y Lluvia e Santaferia, realizados em 25 de outubro de 2019, durante a maior mobilização do *estallido*.

O período analisado abrange desde a primeira semana de manifestações nacionais, com o primeiro registro em 23 de outubro de 2019, até a segunda semana de março de 2020, com o último registro datando de 13 de março. Nesse intervalo, foi possível identificar duas fases distintas de repertórios e performances. Na primeira, que vai do início das manifestações até 14 de novembro estão a maior parte dos registros das canções politicamente engajadas em apresentações de grandes showmícios organizados por grupos renomados, como Inti-Illimani e Sol y Lluvia, e em performances de bandas ou pequenos grupos de manifestantes em espaços públicos. De 15 de novembro a 13 de março de 2020, compreendida aqui como a segunda fase do *estallido*, não obstante a presença de alguns showmícios com a participação de grandes nomes da música chilena, como Inti-Illimani, Illapu e Ana Tijoux, o que se destaca são intervenções artísticas que se afastam do repertório engajado tradicional.

Situado na primeira fase das manifestações está o seguinte grupo de canções:

- *El Emperador* (Sol y Lluvia) — 1 registro em showmício ou evento de grande porte;
- *Don Satan* (Santaferia) — 1 registro em showmício ou evento de grande porte;
- *Armas Vuélvanse a Casa* (Sol y Lluvia) — 1 registro em showmício ou evento de grande porte;

²⁶³ La CUT llama a paro nacional mientras los portuarios realizan movilizaciones desde mañana. LA TERCERA. Santiago, 21 out. 2019. Disponível em: <https://www.latercera.com/pulso/noticia/la-cut-llama-paro-nacional-los-portuarios-realizan-movilizaciones-desde-manana/871007/>. Acesso em: 31 out. 2025.

- *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* (Quilapayún) — 1 registro em showmício ou evento de grande porte;
- *El Derecho de Vivir en Paz* (Víctor Jara) — 1 registro em showmício ou evento de grande porte;
- *En un Largo Tour* (Sol y Lluvia) — 2 registros em showmícios ou eventos de grande porte;
- *Adiós General* (Sol y Lluvia) — 2 registros em showmícios ou eventos de grande porte;
- *Plegaria a un Labrador* (Víctor Jara) — 1 registro de performance de manifestantes-artistas durante as marchas;
- *El Baile de Los Que Sobran* (Los Prisioneros) — 1 registro de performance de manifestantes-artistas durante as marchas;
- *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* (Quilapayún) — 2 registros de performance de manifestantes-artistas durante as marchas;
- *El Derecho de Vivir en Paz* (Víctor Jara) — 5 registros de performance de manifestantes-artistas durante as marchas;
- *La Carta* (Violeta Parra) — 1 registro de apresentação “isolada”;
- *Para que Nunca Más* (Sol y Lluvia) — 1 registro de apresentação “isolada”;
- Composição espontânea e improvisada no piano²⁶⁴ — 1 registro de apresentação “isolada”;
- *El Derecho de Vivir en Paz* (Víctor Jara) — 1 registro de apresentação “isolada”.

Aqui, é importante apresentar um breve panorama dos artistas e grupos responsáveis pela criação e difusão dessas obras, bem como dos sentidos que algumas das canções mais replicadas adquiriram nas manifestações.

Violeta Parra — como discutido no primeiro capítulo — é uma das figuras centrais da música popular chilena. Na primeira metade do século XX, desempenhou um papel fundamental na valorização do folclore e na difusão da cultura popular articulada ao engajamento político. Apesar de ter mantido vínculos com o Partido Comunista, sua imagem acabou por transcender fronteiras ideológicas, tornando-se um símbolo nacional. Sua obra,

²⁶⁴ Apesar de não constituir uma canção de protesto icônica, nem uma produção folclórica ou tradicional, o registro é bastante impactante, sendo uma gravação amplamente difundida no Chile. Também revela características importantes sobre a identidade estética do *estallido*. Abordaremos o referido registro mais adiante no texto.

com o passar do tempo, foi apropriada de maneira mais ampla, evocada como ícone da tradição cultural chilena e, frequentemente, dissociada de suas convicções políticas. Mesmo durante a ditadura, quando as performances culturais expostas nos grandes canais de comunicação eram filtradas para manter um tom neutro, suas canções permaneceram em circulação. “*Gracias a la vida*”, por exemplo, foi reinterpretada sob uma perspectiva quase ufanista, celebrando o modo de vida chileno e dialogando com o projeto de afirmação de uma cultura nacional popular.²⁶⁵

Víctor Jara foi professor, teatrólogo, cantor, compositor e militante comunista. Dando continuidade ao movimento folclorista que marcou o Chile na metade do século XX, ampliou as possibilidades da música popular chilena ao romper fronteiras entre o popular e o erudito, mesclando sonoridades modernas de ritmos internacionais com influências andinas e tradições dos povos originários chilenos. De forma semelhante ao que ocorreu com a figura de Violeta Parra, após seu assassinato pela ditadura militar em 1973, gradativamente Jara passou a ser reconhecido como uma figura transnacional, símbolo da resistência política e da luta antirrepressiva. Talvez sua obra mais icônica — e certamente a canção mais replicada no *estallido* —, “*El Derecho de Vivir en Paz*”, exemplifica muito bem essa transformação: sua mensagem é hoje associada à defesa da paz e da liberdade como fundamentos democráticos, passando a ressoar em movimentos diversos por justiça e direitos humanos²⁶⁶. Embora traga uma letra que exalta a luta armada como meio de conter o imperialismo, tomando a revolução vietnamita como modelo, é o refrão que dá título à canção que parece ressoar com mais força na atualidade. Aliás, como veremos mais adiante, dada a sua popularidade, foram feitas novas versões desta canção, atualizando seu discurso.

*El derecho de vivir
Poeta Ho Chi Minh
Que golpea de Vietnam
A toda la humanidad
Ningún cañón borraré
El surco de tu arrozal
El derecho de vivir en paz*

*Indochina es el lugar
Más allá del ancho mar
Donde revientan la flor
Con genocidio y napalm
La Luna es una explosión*

²⁶⁵ CHIAPPE; FARFÁN, 2009, op. cit., p. 145.

²⁶⁶ RODRÍGUEZ AEDO, Javier; CAMPOS PÉREZ, Marcy. **La muerte de Víctor Jara: mediaciones y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975)**. *El Oído Pensante*, v. 10, n. 1, mar.—sept. 2022, p. 5-30. Universidad de Buenos Aires, Cidade Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5529/552972595002.pdf>. Acesso em: 6 nov. 2025.

*Que funde todo el clamor
El derecho de vivir en paz*²⁶⁷

Quilapayún, por sua vez, talvez seja o grupo de maior expressão dentro do movimento da Nova Canção Chilena. Formado por militantes do Partido Comunista e inicialmente dirigido artisticamente por Víctor Jara, o grupo não apenas apoiou como também manteve uma relação estreita com o governo de Salvador Allende, sendo seus integrantes nomeados “embaixadores culturais” do governo em 1973²⁶⁸. Contudo, após o golpe de 11 de setembro e o subsequente exílio na França, o grupo gradualmente se afastou do Partido Comunista, passando inclusive a tecer críticas ao governo de Josef Stálin na União Soviética²⁶⁹. A partir desse período, a sonoridade e a mensagem de suas canções se transformaram significativamente: de um lado, a temática revolucionária cedeu espaço a uma poética mais subjetiva e a letras alegres e bem humoradas, de outro, foram incorporadas novas influências musicais. A canção “*El pueblo unido jamás será vencido*”, uma das mais recorrentes nas manifestações, foi lançada em defesa do governo de Allende em 1973 e traz uma letra que convoca a união popular para sustentar o projeto socialista chileno. Entretanto, rapidamente ultrapassou o contexto nacional, convertendo-se em um hino latino-americano de mobilização coletiva, e, com o tempo, em um símbolo universal de resistência e solidariedade entre os povos²⁷⁰. A facilidade dessa universalização deve-se, em parte, ao caráter aberto de seus versos, que, mais do que evocar diretamente a revolução, exaltam o poder que emana do povo na luta por seus direitos²⁷¹:

*El pueblo unido, jamás será vencido
El pueblo unido jamás será vencido*

*De pie, cantar
Que vamos a triunfar
Avanzan ya
Banderas de unidad*

²⁶⁷ JARA, Víctor. *El derecho de vivir en paz* [disco de vinil]. Santiago: DICAP, 1971. 1 LP (33 ½ rpm), estéreo.

²⁶⁸ SOARES, Rodrigo Lauriano. **Canções para não serem esquecidas: os rastros da Nueva Canción Chilena na memória da resistência cultural brasileira nos anos 1970.** *Em Tempo de Histórias*, Brasília-DF, n. 39, p. 69-90, jul./dez. 2021, p. 72. DOI: 10.26512/emtempos.v1i39.37002. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/37002> Acesso em: 6 nov. 2025.

²⁶⁹ RODRÍGUEZ, 2019, *op. cit.*, p. 155.

²⁷⁰ COUTINHO, Eduardo Granja. **Música popular, emoção e política: a batalha dos afetos.** *O Social em Questão*, v. 24, n.º 51, p. 171-186, set.—dez. 2021, p. 182. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/54033/54033.PDF>. Acesso em: 6 nov. 2025.

²⁷¹ BRUEY, Alison J. **Protest and the persistence of the past.** *Radical Americas*, v. 6, n. 1, 2021, p. 7. DOI: <https://doi.org/10.14324/111.444.ra.2021.v6.1.001>. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/348694581_Protest_and_the_persistence_of_the_past. Acesso em: 6 nov. 2025.

*Y tú vendrás
Marchando junto a mí
Y así verás
Tu canto y tu bandera florecer
La luz
De un rojo amanecer
Anuncia ya
La vida que vendrá*

*De pie, luchar
El pueblo va a triunfar
Será mejor
La vida que vendrá
A conquistar
Nuestra felicidad
Y en un clamor
Mil voces de combate se alzarán
Dirán
Canción de libertad
Con decisión
La patria vencerá*

*Y ahora el pueblo
Que se alza en la lucha
Con voz de gigante
Gritando: ¡Adelante!*

*El pueblo unido, jamás será vencido
El pueblo unido jamás será vencido²⁷²*

Já Sol y Lluvia — grupo formado em 1978, durante a ditadura —, embora seja frequentemente associado ao Canto Novo, posiciona-se de forma distinta frente ao público chileno. De acordo com a análise da musicóloga Patricia Díaz Inostroza, em consonância com Javier Osório Fernández²⁷³, o Canto Novo restringiu-se às *peñas* e à academia, sendo poucos os grupos que conseguiram se consolidar em meio ao grande público. Inclusive, os grupos que conseguiram sucesso midiático nem ao menos se identificavam com o estilo enquanto movimento político, optando por canções que não tinham a mesma carga política das produções do gênero e, por vezes, autodenominando-se *Canto Joven*.²⁷⁴ Do outro lado, temos o caso de artistas como os de Sol y Lluvia, grupo caracterizado pela autora como parte de um estilo denominado “música suburbana” — termo derivado de uma coletânea lançada pelo selo Allerce em 1993, intitulada *El Sonido de los Suburbios*, que reúne artistas do Canto Novo, do rock, do hip hop, entre outros gêneros. Mais do que um estilo musical propriamente dito,

²⁷² QUILAPAYÚN. **El pueblo unido jamás será vencido**. [S.l.]: DICAP, 1975. 1 disco sonoro (LP), estéreo.

²⁷³ Nos referimos à visão de Fernandes sobre o Canto Novo apresentada no primeiro capítulo. De acordo com o autor, o movimento representa uma “‘nostalgia politicamente impotente’ que é motivo de uma crescente ‘elitização’ ou desconexão com o público de massas, e do afastamento de uma nova geração de jovens e adolescentes demarcados pelos símbolos da modernização neoliberal” (Osorio Fernández, 2011, p. 280).

²⁷⁴ DÍAZ INOSTROZA, P. **El canto nuevo de Chile**. Un legado musical. Santiago: Universidade Bolivariana, 2007, p. 160.

trata-se de um circuito de músicos que se vincula mais aos espaços periféricos do Chile do que à intelectualidade que tradicionalmente moldava o Canto Novo.²⁷⁵

De acordo com Inostroza, Sol y Lluvia, assim como Los Zunchos e Transporte Urbano, realizou

um canto de rua que busca despertar as pessoas diante dos acontecimentos decorrentes da ditadura militar. Poderia ser a continuação da anterior canção de protesto, mas com o olhar desta nova geração. Também não é o canto popular das *peñas* que estava sendo desenvolvido nesses anos e que abordaremos nas próximas páginas. Ou seja, participa delas, mas é mais itinerante, vai aos lugares onde é necessário de forma solidária, não é estacionário ou estável como o cantor popular das *peñas*. De nossa perspectiva, seu canto é essencialmente jogralesco, em contraste com o *Canto Nuevo*, que é eminentemente trovadoresco. Busca, com um trabalho sério, interpretar a realidade concreta e o sentimento das pessoas ao seu redor. Sua temática aborda o cotidiano, captando — como destaca Oscar Riveros, do *Transporte Urbano* — “o reflexo do que acontece no nível popular e transformando-o em canções”. O canto dos subúrbios, também denominado cantores populares, como já mencionamos, é uma mistura de *Canto Nuevo* e rock. Ou seja, é contestatório, mas onde o aspecto musical ocupa um papel secundário, e o poético está deslocado.²⁷⁶

Essa distinção reflete não apenas a natureza da música de Sol y Lluvia, mas também as mudanças nas dinâmicas políticas e sociais do Chile dos anos 1980 e 1990, quando essa “música dos subúrbios” se torna um símbolo que dialoga com a juventude de forma mais abrangente, enquanto o Canto Novo perde espaço no cenário político-musical do momento, restringindo-se aos ambientes de intelectualidade.

A partir de construções musicais relativamente simples e de ritmos marcadamente alegres, as canções do grupo Sol y Lluvia expressaram de forma singular a resistência antiditatorial. Isso se evidencia ao observar algumas de suas composições mais emblemáticas, performadas no showmício realizado em frente à sede do Partido Comunista Chileno, no cruzamento entre a avenida Vicuña Mackenna e Carabineros de Chile, em 25 de outubro de 2019. Entre essas obras, destaca-se “*En un largo tour*”, seu maior sucesso, lançado de forma independente no álbum “Canto + Vida”, em 1980. A gravação original apresenta apenas violão, vocais e percussão — um arranjo simples e de andamento moderado. Apesar da sobriedade instrumental, a letra é envolvente e convida o ouvinte a “caminhar por um longo

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 113.

²⁷⁶ *Ibidem*.

caminho” através de bairros como Pudahuel²⁷⁷ e La Legua²⁷⁸, marcados pelas dificuldades econômicas de seus moradores e pela resistência à repressão dos anos 1970 e 1980. Esse “passeio” funciona como metáfora para o despertar diante da alienação imposta pela ditadura, como expressa o verso: *A esta hora justamente a esta hora / En que necesitas despertar / Alejando de tu vida la mentira / Quisiera sacarte a caminar / En un largo tour; Por Pudahuel y La Bandera / Por Pudahuel y por La Legua*²⁷⁹. Contudo, como podemos observar na regravação dessa canção, no álbum “+ *Personas*”, de 1988, Sol y Lluvia apresentou uma versão com maior complexidade harmônica e com número mais elevado de batidas por minuto (bpm), consolidando uma mudança de estilo da banda, com ritmos dançantes, percussões que exploram rudimentos rápidos e sopros com melodias cativantes.

Outra de suas canções, também performada no *estallido*, “*Armas vuélvanse a casa*”, lançada de forma independente em 1987 no álbum *A desatar esperanza*, já evidencia a presença de estilo musical mais animado e vigoroso. A canção se estrutura em dois momentos distintos: uma introdução lenta, de arranjo melancólico, e um corpo principal acelerado, de caráter combativo e enérgico. Na introdução, o andamento situa-se em torno de 120 bpm, com violão e charango executando um ritmo de balada, enquanto os sintetizadores e a percussão em marcha conferem um tom épico à seção. Já na parte principal, o andamento salta para 195 bpm; a percussão dobra o número de batidas; violão e charango passam a executar um ritmo de “galope”, mantendo as melodias conduzidas pelos sintetizadores. A mensagem da canção convoca a ação coletiva e a transformação do espaço social, como forma de reconstrução e pacificação do país, após os anos de ditadura:

*Los vendedores, los miedos, los perseguidores
Y la mirada inteligente de mi hijo que se encoge
Los vendedores, los miedos, los perseguidores
Y la mirada inteligente de mi hijo que se encoge*

²⁷⁷ Pudahuel é uma comuna fundada ainda no século XIX. Se destacou na resistência à ditadura, inicialmente, na década de 1970, com a mobilização de organizações religiosas de padres católicos e, mais tarde nos anos 1980, com o movimento estudantil. COORDENADORA DE ORGANIZACIONES POPULARES DE PUDAHUEL. **Boletín Informativo de la Coordinadora de Organizaciones Populares de Pudahuel**: BOLECOPP. Pudahuel, n. 5, ano 1, 1987.

²⁷⁸ O bairro La Legua foi fundado na década de 1930 por trabalhadores das indústrias de salitre e expandido por meio de ocupações populares na metade do século XX. La Legua se tornou um símbolo de resistência especialmente pela atuação da juventude contra o golpe militar de 11 de setembro de 1973. ECO, EDUCACIÓN Y COMUNICACIONES. **La Población La Legua: desde la historia oral hacia la historia local**. Santiago: LOM Ediciones, 2012. p. 53-69.

²⁷⁹ Neste momento precisamente neste momento/ Em que você precisa acordar / Removendo mentiras da sua vida / Eu gostaria de te levar para passear / Em um longo passeio; Por Pudahuel e La Bandera / Por Pudahuel e por La Legua. LABRA, Amaro. En un largo tour. In: Sol y Lluvia. **Canto + Vida**. Santiago: Produção independente, 1980. 1 CD. Faixa 6. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OWdBC-FqE3s>. Acesso em: 26 mai. 2025.

*Se desintegran los aires del valle
Los temores se toman la calle
Las chimeneas individuales
Van matando las ansiedades*

*Pero el aire volverá
La conciencia crecerá
En el campo y en el mar
Y también en la ciudad*

*Pero el aire volverá
La conciencia crecerá
En el campo y en el mar
Y también en la ciudad*

*Armas, vuélvase a casa
Manos desarmadas construirán la paz
Armas, vuélvase a casa
Manos desarmadas construirán la paz²⁸⁰*

Los Prisioneros foi um grupo formado em 1982 e tornou-se uma das principais referências do pop-rock chileno dos anos 1980. Inserido no contexto de uma liberalização controlada do regime nos anos 1980, o grupo consolidou-se como uma representação fonográfica eficaz do descontentamento social frente à ditadura. Ao se afastar por completo da sonoridade andina tradicional, desempenhou um papel relevante na rearticulação das identidades estético-políticas no país, sobretudo quando sua música passou a circular com maior amplitude e a integrar o debate público — algo viabilizado pela crescente tolerância midiática à dissidência no final da década.²⁸¹ Mais do que isso, de acordo com Javier Osório Fernández, o grupo conquistou uma projeção muito maior do que o Canto Novo, em grande parte devido às suas práticas estéticas: Los Prisioneros conseguiram dialogar com as novas gerações ao apresentarem ritmos animados, ainda que suas músicas transmitissem diagnósticos pessimistas sobre o futuro da juventude chilena que ingressava no período democrático.²⁸²

Com “*El Baile de Los Que Sobran*” — lançada em 1986 no álbum *Pateando Piedras* — Los Prisioneros, para além da denúncia das desigualdades sociais no país, desconstruem o

²⁸⁰ Os vendedores, os medos, os perseguidores / E o olhar inteligente do meu filho que se encolhe / Os vendedores, os medos, os perseguidores / E o olhar inteligente do meu filho que se encolhe /; O ar do vale se desfaz / Os medos tomam as ruas / As chaminés individuais / Vão matando as angústias; Mas o ar vai voltar / A consciência vai crescer / No campo e no mar / E também na cidade / Mas o ar vai voltar / A consciência vai crescer / No campo e no mar / E também na cidade; Armas voltem para casa / Mãos desarmadas construirão a paz / Armas voltem para casa / Mãos desarmadas construirão a paz. LABRA, Amaro. *Armas vuélvase a casa*. In: SOL Y LLUVIA. **A desatar esperanza**. Santiago: Produção independente, 1987. Faixa 5. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ufx_Pv3Qp4E. Acesso em: 7 nov. 2025.

²⁸¹ FERNÁNDEZ, Javier Osorio. 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, 2011, p. 275.

²⁸² *Ibidem*, p. 281.

discurso meritocrático típico da lógica neoliberal, de que a educação e o esforço individual, desde a juventude, seriam caminhos seguros para a ascensão econômica e social. Ao utilizarem da metáfora dos “doze jogos”, enquadram o ciclo educacional chileno de doze anos — fortemente sustentado pelo setor privado —, como mero processo simulado, que prepara apenas uma minoria “com louros e futuro”, já privilegiada, enquanto condena a maioria ao desemprego e à frustração. O refrão — *Únanse al baile / De los que sobran / Nadie nos va a echar de más / Nadie nos quiso ayudar de verdad* — é um chamado de união entre os excluídos por um sistema que, mesmo após a ditadura, segue reproduzindo mecanismos de seleção e marginalização:

*Es otra noche más
De caminar
Es otro fin de mes
Sin novedad*

*Mis amigos se quedaron
Igual que tú
Este año, se les acabaron
Los juegos, los doce juegos*

*Únanse al baile
De los que sobran
Nadie nos va a echar de más
Nadie nos quiso ayudar de verdad*

*Nos dijeron cuando chicos
Jueguen a estudiar
Los hombres son hermanos
Y, juntos, deben trabajar*

*Oías los consejos, los ojos en el profesor
Había tanto Sol sobre las cabezas
Y no fue tan verdad, porque esos juegos, al final
Terminaron para otros con laureles y futuro
Y dejaron a mis amigos pateando piedras*

*Únanse al baile
De los que sobran
Nadie nos va a echar de más
Nadie nos quiso ayudar de verdad*

*Hey
Conozco unos cuentos
Sobre el futuro
Hey
El tiempo en que los aprendí
Fue más seguro*

*Bajo los zapatos
Barro más cemento
El futuro no es ninguno
De los prometidos en los doce juegos*

*A otros le enseñaron secretos que a ti no
 A otros dieron de verdad esa cosa llamada educación
 Ellos pedían esfuerzo, ellos pedían dedicación
 ¿Y para qué? Para terminar bailando y pateando piedras*

*Únanse al baile
 De los que sobran
 Nadie nos va a echar de más
 Nadie nos quiso ayudar de verdad²⁸³*

Mesmo que a mensagem indique um sério diagnóstico para o futuro da juventude chilena, Los Prisioneros utilizam de uma abordagem dançante, fazendo desta canção um verdadeiro hino *pop* internacional, que conta com samplers e sintetizadores eletrônicos, bateria em ritmo de balada típica dos anos 1980 e refrões marcantes.

Desde os anos finais da ditadura e ao longo da transição para a democracia, uma nova geração passou a encontrar nos ritmos mais agitados ou dançantes uma opção estética para suas manifestações. Tal escolha é coerente com o contexto: expressa a euforia de poder protestar livremente e o sentimento de pertencimento coletivo entre aqueles que compartilhavam o desejo por transformações sociais. Esse espírito de celebração e rebeldia, contudo, distancia-se da melancolia típica do Canto Novo e nem sempre dialoga com a seriedade e o discurso revolucionário das figuras históricas evocadas pela Nova Canção. Nesse cenário, bandas como Sol y Lluvia e Los Prisioneros, ao incorporarem uma sonoridade mais dançante, superaram parte das barreiras enfrentadas pela música engajada para alcançar maior difusão. E ainda, suas canções oferecem modos de significar o período ditatorial e, simultaneamente, no presente do *estallido*, evidenciam a persistência das desigualdades e injustiças sociais, articuladas por uma linguagem estética mais acessível e atraente à juventude.

²⁸³ É mais uma noite / De caminhar / É mais um fim de mês / Sem novidade; Meus amigos ficaram / Iguais a você / Este ano, acabaram-se para eles / Os jogos, os doze jogos; Juntem-se à dança / Dos que sobram / Ninguém vai nos tirar a mais / Ninguém quis nos ajudar de verdade / Nos disseram quando crianças / "Brinquem de estudar / Os homens são irmãos / E, juntos, devem trabalhar"; Você ouvia os conselhos, os olhos no professor / Havia tanto sol sobre as cabeças / E não foi tão verdade, porque esses jogos, no final / Terminaram para outros com louros e futuro / E deixaram meus amigos chutando pedras; Juntem-se à dança / Dos que sobram / Ninguém vai nos tirar a mais / Ninguém quis nos ajudar de verdade; Hey / Conheço algumas histórias / Sobre o futuro / Hey / A época em que as aprendi / Foi mais segura; Debaixo dos sapatos / Lama mais cimento / O futuro não é nenhum / Dos prometidos nos doze jogos; A outros ensinaram segredos que a você não / A outros deram de verdade essa coisa chamada educação / Eles pediam esforço, eles pediam dedicação / E para quê? Para terminar dançando e chutando pedras; Juntem-se à dança / Dos que sobram / Ninguém vai nos tirar a mais / Ninguém quis nos ajudar de verdade. *In*: LOS PRISIONEROS. Pateando Piedras [álbum]. Santiago: WEA Discos S.R.L.; EMI-Odeon S.A.I.C.; Fusión Producciones, 1986. Faixa 4.

Finalmente, Santaferia é uma banda chilena fundada em 2006, sendo um dos maiores destaques da cumbia²⁸⁴ nos cenários nacional e internacional. O grupo, em seu álbum de estreia, *Le Traigo Cumbia* (2011), já revelava a sonoridade singular que se tornaria marca registrada da banda, ao mesmo tempo em que escancarava seu posicionamento político, abordando com ironia o cotidiano chileno, os dilemas sociais e críticas afiadas ao sistema neoliberal. Sua canção de maior sucesso, “*Don Satán*”, é por vezes mencionada como uma das canções de repertório recente mais mobilizadas nas marchas²⁸⁵. Lançada justamente no álbum *Le Traigo Cumbia*, a canção está inserida no movimento da Nova Cumbia Chilena, também conhecida como “Cumbia Rock”, “Nova Cumbia Rock” ou ainda “Cumbia Caseira” — como a definem os próprios integrantes da banda Santaferia —, um gênero relativamente recente, surgido nos anos 2000. Esta “nova cumbia” distingue-se por sua pulsação política, marcada pela adesão das juventudes urbanas e universitárias de Santiago, as quais a transformaram em linguagem sonora de crítica, celebração e resistência. O estilo é caracterizado pela fusão da cumbia tradicional com influências andinas, reggae, rock, hip-hop e salsa.

A letra, por sua vez, combina habilmente a atmosfera dançante dos arranjos com incisivas observações sociais, criando um tom satírico e bem-humorado. Também vale a pena lembrar que o álbum foi lançado em meio às manifestações estudantis de 2011. Logo, “*Don Satán*”, no momento do lançamento, se inscreve imediatamente no contexto de mobilizações multitudinárias do primeiro governo de Sebastián Piñera²⁸⁶. No corpo da canção, identificamos versos que abordam a privatização de serviços, as altas taxas de impostos e a ânsia pela sublevação popular frente à uma situação de crise social duradoura:

*Don Satán te queremos ver
 Cuando los locos nos tomemos el poder
 Don Satán que risa me da
 Ver tu circo ruso solito se va a quemar
 Dice que lo tiene todo
 Pero yo no pienso igual
 Te hace falta escuchar cumbia
 Te hace falta humildad
 Te hace falta escuchar cumbia
 Te hace falta dignidad*

²⁸⁴A Cumbia tradicional é fruto da diáspora africana na região do Caribe colombiano — uma fusão potente de sonoridades indígenas, africanas e espanholas que, a partir da década de 1950, espalhou-se e se reinventou por toda a América Latina.

²⁸⁵ PONCE, David (ed.). **Se oía venir**: Cómo la música advirtió la explosión social en Chile. Santiago: Cuaderno y Pauta, 2019, p. 42.

²⁸⁶ Como tratamos no primeiro capítulo, as manifestações de 2011 foram s mobilização popular do período democrático até a eclosão do *estallido social*. Foram lideradas pelo movimento estudantil, que já vinha organizando grandes manifestações contra a gestão privada do ensino chileno desde a década de 1990.

*También te falta la del jurro
Pa' que sepa que se siente
Que vengan lo de Dicom²⁸⁷
Y me embarguen hasta los dientes
Que vengan lo de Dicom
Y me embarguen hasta los cuetes
See upcoming pop shows
Get tickets for your favorite artists*

*¡Y las manitos bien arribas
Hacemos palmas
Y las palmas!*

*Y si me privatizan el agua
Prefiero pagar por una chela
Y yo sabia que salías
Pero igual te hago la guerra*

*Y por una colita
A mi me quieren llevar
Vo' andai' entero trucho
De tal que no te quieren ver mas.²⁸⁸*

A grande maioria das gravações reunidas é proveniente das últimas semanas de outubro — 18 registros —, período em que as manifestações eram mais intensas e contavam com um número significativamente maior de participantes. O número de registros é menor em novembro, o que atribuímos à tentativa de diálogo do governo de Sebastián Piñera com a oposição em meados deste mês, diminuindo a intensidade dos protestos de rua — após as constantes manifestações que culminaram na Greve Geral de 12 de novembro, Piñera anunciou, em uma transmissão televisiva, uma série de medidas com o objetivo de fazer concessões e abrir negociações tanto com os manifestantes quanto com a oposição, incluindo a promessa de dar início ao processo de promulgação de uma nova constituição.²⁸⁹ Contudo,

²⁸⁷ DICOM é a sigla para Departamento de Informações Comerciais, instituição gerida pela empresa Equifax, responsável por avaliar a situação financeira dos chilenos, especialmente daqueles que solicitam linhas de crédito. Por isso, a fim de manter a adequação do termo sem perder o sentido da canção, optamos por traduzi-lo como “cobradores”. As informações sobre a instituição estão disponíveis em: https://sec.equifax.cl/compraonline/productos-equifax?gad_source=1&gclid=CjwKCAiA34S7BhAtEiwACZzv4Zq88_M7wD15pyrlxh4ZPDvWqpaE8O4Xrljkmvof8jKWUYegGaVjxoc5v0QAvD_BwE. Acesso em: 17 dez. 2024.

²⁸⁸ Don Satán, queremos te ver / Quando nós loucos tomarmos o poder / Don Satán, que risada me dá / Ver seu circo russo se queimar sozinho / Diz que tem tudo / Mas eu não penso igual / Falta te ouvir cumbia / Falta humildade / Falta te ouvir cumbia / Falta dignidade; Também te falta os jurros / Pra saber o que se sente / Que venham os cobradores / E me embarguem até os dentes / Que venham os cobradores / E me embarguem até os rojões; E as mãozinhas bem no alto! / Fazemos palmas! / E as palmas!; E se privatizam minha água / Prefiro pagar por uma cerveja / E eu sabia que você saía / Mas mesmo assim faço guerra / E por uma briguinha / Querem me levar / Você anda todo falsificado / Tão falso que não te querem mais. SANTAFERIA. Don Satán. In: SANTAFERIA. **Le Traigo Cumbia**. Santiago: Plaza Independencia Música, 2011. Vinil LP. Faixa 11. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xrVmclUwLAI>. Acesso em: 7 nov. 2025.

²⁸⁹ GONZÁLEZ F., Tomas. Presidente Piñera anuncia reintegro de policías en retiro y llama a "acuerdo por la paz". **Diario Uchile** — Radio Universidad de Chile, Santiago, 12 nov. 2019.

grande parte dos setores de oposição, assim como grande parte dos manifestantes, não enxergou essas negociações com bons olhos, sobretudo após o governo e o exército chileno rejeitarem, em 22 de novembro, o relatório da Anistia Internacional sobre as violações de direitos humanos durante as manifestações, e Piñera, em 24 de novembro, propor um projeto de lei que aumentava a presença militar nas ruas sem a necessidade de decretar o estado de exceção constitucional²⁹⁰, aspectos que levaram a uma nova leva de showmícios e manifestações.

Na segunda fase estão as intervenções artísticas com uma forte temática feminista, impulsionadas pelo fenômeno global da performance *Un violador en tu camino*, criada pelo grupo LasTesis, coletivo feminista fundado em 2018 por alunas da Universidad de Valparaíso e Universidad de Playa Ancha. Apresentada originalmente no final de novembro e posteriormente replicada mundialmente, essa performance deu início a uma onda de intervenções artísticas feministas inéditas. Além da criação de LasTesis, destacam-se outros fenômenos relevantes, como a música de protesto *Los pacos son bastardos*, do grupo Arauko Rock; a *Canción de la rebeldía*, lançada pela Coordinadora Feminista 8 de Marzo; a versão feminista de *Viejito pascuero, acuérdate de mí*; e o hino *Piñera asesino*, popularizado durante uma partida de futebol entre Colo Colo e Universidad Católica. As canções presentes na documentação selecionada referente à segunda fase são:

- 1) Composição espontânea e improvisada (saxofone, trombone e pratos) — 1 registro de performance de manifestantes-artistas durante as marchas;
- 2) *Viejito pascuero, acuérdate de mí* — 1 registro de performance de manifestantes-artistas durante as marchas;
- 3) *Yo Tomo* (Amar Azul) — 1 registro de performance de manifestantes-artistas durante as marchas;
- 4) *Ya no sos igual* (2 Minutos) — 1 registro de performance de manifestantes-artistas durante as marchas;
- 5) *Piñera asesino* — 2 registros em showmício ou eventos de grande porte;
- 6) *Canción de la rebeldia* (Coordinadora Feminista 8 de Marzo) — 2 registros de performance;
- 7) *Piñera asesino* — 3 registros de performance de manifestantes-artistas durante as marchas;

²⁹⁰ ROLLANO, Montserrat. Militares a la calle en tiempos de paz: el último paso en falso del Presidente Piñera. **Diario Uchile** - Radio Universidad de Chile, Santiago, 27 nov. 2019.

- 8) *Un violador en tu camino* (LasTesis) — 3 registros de performance;
- 9) *Los pacos son bastardos* (Arauko Rock) — 3 registros de performance;
- 10) *Ya Van a Ver* (Meta Cumbia) — 5 registros de performance de manifestantes-artistas durante as marchas.

LasTesis, formado por Daffne Valdés, Sibila Sotomayor, Lea Cáceres e Paula Cometa, define-se como um coletivo voltado à “divulgar teses e demandas feministas através da performance e da videoperformance, combinando artes cênicas, sonoras, gráficas e visuais com a história, a filosofia e as ciências sociais”²⁹¹. A intervenção “*Un violador en tu camino*” foi apresentada pelo grupo como um esforço de tradução dos conceitos da antropóloga argentina Rita Laura Segato para uma linguagem prática, direta e acessível ao público.

Segato se dedica ao estudo da violência perpetrada contra a mulher, articulando seus pensamentos para entender de quais maneiras essa violência ao feminino é estruturada no Estado e legitimada no “horizonte do simbólico”.²⁹² A partir da sua lógica de “guerra declarada ao feminino”, a autora destaca como as guerras e conflitos violentos na atualidade, efeitos do capitalismo e da modernidade tardios, imersos em instabilidades políticas e econômicas, caracterizam-se por seu caráter informal. Nesse contexto, a baixa formalidade dos conflitos leva à terceirização da violência, com a atuação de gangues, forças privadas, grupos paramilitares, entidades de segurança estatal, entre outros. Como consequência, elementos complementares da guerra, como a tortura e o abuso sexual, assumem um papel central nas estratégias bélicas. Portanto, a autora conclui afirmando que, no corpo da mulher, antecipa-se a “capacidade letal das facções antagônicas”²⁹³ por meio da instrumentalização do abuso sexual.

A banda Arauko Rock, formada por três amigos — Danilo Garcés, Pablo Cerda e Pablo Millache — que já tocavam juntos, decidiu reorganizar-se em dezembro de 2019: “diante da percepção de que a força dos protestos estava diminuindo, tomaram a decisão de fazer algo mais do que ir se manifestar como vinham fazendo desde o início do *estallido*”²⁹⁴. Ainda ativa, a banda lançou nas ruas de Santiago “*Los pacos son bastardos*”, executada com

²⁹¹ LASTESIS. Colectivo LASTESIS. Disponível em: <https://www.colectivolastesis.com/>. Acesso em: 08 nov. 2025. Tradução nossa.

²⁹² SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003, p. 40.

²⁹³ *Ibidem*, p. 22.

²⁹⁴ TUDELA, César. Arauko Rock, intérpretes de “Los pacos son bastardos”: “Nos emociona que en las poblaciones estén cantando la canción”. *El Desconcierto*, 19 jan. 2020. Disponível em: <https://eldesconcierto.cl/2020/01/19/arauko-rock-interpretes-de-los-pacos-son-bastardos>. Acesso em: 08 nov. 2025. Tradução nossa.

um conjunto portátil de instrumentos: guitarra; bateria reduzida a caixa e chimbal; amplificador de som; e microfone. A performance ganhou destaque por constituir uma reinterpretação de “*Killing in the Name*”, clássico de Rage Against the Machine, grupo reconhecido pela fusão de rock, rap e *funk music*²⁹⁵. O caso de Arauko Rock evidencia de forma clara o caráter sincrético do *estallido* chileno, capaz de incorporar e ressignificar posicionamentos políticos e estéticos já consolidados. Rage Against the Machine é notoriamente reconhecida por suas influências revolucionárias, com é o caso do vocalista Zack de la Rocha, ativamente ligado ao Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN)²⁹⁶. “*Killing in the Name*”, lançada no álbum de estreia da banda em 1992, traz uma mensagem potente que denuncia as forças policiais norte-americanas e as associa a ideologias supremacistas e higienistas.

O coletivo Coordinadora Feminista 8M, criado em 2018 para organizar a marcha feminista de 8 de março — que reuniu cerca de 800 mil participantes espalhadas pelo país um ano antes do início do *estallido*²⁹⁷ — consolidou-se rapidamente como um dos principais articuladores do movimento feminista no país. Em 2019, uniu-se ao histórico grupo antiditatorial *Mujeres por la Vida* na marcha de 10 de dezembro, promovendo o encontro intergeracional de diferentes gerações de militantes feministas em uma única mobilização. Nessa marcha, a multidão performou uma nova versão de “*Himno de Alegría*”, intitulada “*Canción de la rebeldía*”. A escolha da data funcionou como gesto comemorativo e, sobretudo, como reafirmação mnemônica: o dia 10 de dezembro, além de celebrar o Dia Internacional dos Direitos Humanos, também marca a morte de Augusto Pinochet e, especificamente no ano de 2019, esse dia ainda lembrava os 35 anos da intervenção artística realizada pelo movimento *Mujeres por la Vida* em 1985, na qual o “*Himno de Alegría*” foi entoado nas ruas contra a ditadura.

As novas gerações preferem os ritmos da contemporaneidade, os quais transcendem a identidade cultural nacional, frutos do mundo globalizado — como rap, metal ou música eletrônica. É o que Stuart Hall caracteriza como um processo de dominação do período

²⁹⁵ Estilo que se originou dos ritmos negros dos EUA — soul, jazz, R&B — na década de 1960, caracterizado por ser enérgico e dançante, sendo James Brown o artista mais reconhecido do gênero.

²⁹⁶ O Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) é um movimento indígena anticapitalista que surge no sul do México, no estado de Chiapas, em 1994. Fundado como uma guerrilha armada, o movimento combina elementos do marxismo com perspectivas indigenistas, tendo Emiliano Zapata como uma de suas principais referências ideológicas. Atualmente, o EZLN organiza-se em comunas autônomas de autogestão, reivindicando e ocupando terras que historicamente pertenciam a povos originários, sobretudo nas regiões rurais e indígenas de Chiapas.

²⁹⁷ ARCHIVO NACIONAL DE CHILE. **El movimiento feminista del 2018**. Santiago: Archivo Nacional, s.d. Disponível em: <https://www.archivonacional.gob.cl/galeria/el-movimiento-feminista-del-2018>. Acesso em: 08 nov. 2025.

pós-colonial, colocado em prática por meio da homogeneização cultural que parte da universalização de valores culturais exportados pelos EUA.²⁹⁸ Todavia, não se trata simplesmente de um sinal do imperialismo estadunidense no Chile. Utilizar essa sonoridade “universal”, ou ainda pop²⁹⁹, é estabelecer uma conexão direta com uma multidão, com o contemporâneo, e garantir que a mensagem se espalhe de forma rápida e eficaz pelo público que consome as produções recentes da indústria fonográfica.

Diferente da introspecção do Canto Novo ou da solenidade da Nova Canção, os ritmos pop — no sentido de sonoridade universal contemporânea — oferecem uma linguagem que atinge mais fortemente o público atual, trazendo a mensagem para o aqui e o agora, em sintonia com as preferências estéticas das novas gerações. Dessa forma, parece ocorrer no *estallido* uma limitação quanto à sua homogeneidade estética, a qual, embora não seja tão aparente, reside justamente na distância temporal entre as gerações mais antigas, que se lembram mais vividamente dos tempos da UP ou da ditadura, e as gerações mais jovens.

E ainda que grande parte dos ativismos tenham recorrido às sonoridades latinas, nem sempre reproduziram exatamente as práticas estéticas e estruturas sonoras das canções engajadas do passado. Em diversas ocasiões, ao performá-las, os manifestantes adaptaram as obras da *Nueva Canción* ao ambiente festivo e carnavalesco das manifestações.

De qualquer modo, as canções do repertório engajado chileno presentes nessa segunda fase são:

- *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* (Quilapayún) — 1 registro de gravação em showmício ou evento de grande porte;
- *La Fiesta de San Benito* (Inti-Illimani) — 1 registro de gravação em showmício ou evento de grande porte;
- *Vuelvo para vivir* (Illapu) — 1 registro de gravação em showmício ou evento de grande porte;
- *El Baile de Los Que Sobran* (Los Prisioneros) — 1 registro de performance de manifestantes-artistas durante as marchas;
- *El Derecho de Vivir en Paz* (Víctor Jara) — 4 registros de performance de manifestantes-artistas durante as marchas;

²⁹⁸ HALL, 2023, *op. cit.*, p. 56.

²⁹⁹ Embora possa parecer confusa, a distinção entre o popular e o pop é fundamental para a compreensão desse aspecto. O popular, como já amplamente discutido no presente trabalho, fundamenta-se na sonoridade e na estética próprias das tradições do povo, expressões moldadas ao longo de um processo histórico de longa duração. Já o pop, por sua vez, pode ser entendido como algo amplamente conhecido, banalizado, que integra um conhecimento geral e é amplamente disseminado pelos meios de comunicação.

Dessas canções, *La Fiesta de San Benito* (Inti-Illimani) e *Vuelvo para vivir* (Illapu) são inéditas, não figuram no que chamamos de “primeira parte” do *estallido*. Essas obras foram apresentadas, respectivamente, em 13 de dezembro de 2019 e 6 de março de 2020, durante uma nova série de showmícios, interpretadas pelos próprios grupos que as compuseram originalmente. Tanto Inti-Illimani quanto Illapu são conjuntos formados entre as décadas de 1960 e 1970, no auge do movimento da Nova Canção Chilena. Assim como Víctor Jara e Quilapayún, reúnem músicos que mantiveram vínculos estreitos com o governo de Salvador Allende. O Inti-Illimani, em especial, lançou a icônica “*Venceremos*”, que se consolidou como hino da campanha e do governo da Unidade Popular. Décadas depois, os integrantes dessas bandas voltaram a ocupar o espaço público, participando das marchas de 2019, como será discutido adiante.

Com exceção de apenas cinco vídeos, produzidos em La Serena, Antofagasta, Valparaíso e Temuco, a documentação audiovisual concentra-se majoritariamente na capital, Santiago do Chile, e em sua zona metropolitana. Isso, contudo, não significa que a mobilização artística tenha se limitado à está região. Manifestações foram registradas em todo o país e relatos de manifestantes indicam que a arte esteve presente em diversos momentos do *estallido*, abrangendo todo o território nacional.³⁰⁰ Ainda assim, a maior parte das marchas multitudinárias foi registrada em Santiago, isso porque o Chile é um exemplo de país onde a capital desempenha um papel central como eixo político, demográfico, cultural e econômico, com cerca de 40% da população nacional residindo na zona metropolitana de Santiago. Por essas razões, não surpreende que a esmagadora maioria da documentação audiovisual das manifestações, especialmente aquela com maior alcance e visualização, tenha se concentrado nessa região.

Quanto à localização exata registrada nos documentos, é difícil precisá-la em alguns casos. No entanto, destaca-se a Plaza Dignidad como área principal dos registros — anteriormente conhecida como Plaza Italia e renomeada pelos manifestantes —, situada em frente à estação de metrô Baquedano, epicentro inicial do *estallido* social. Inclusive, é provável que muitas das gravações cuja localização não foi precisamente determinada tenham ocorrido nas imediações da praça. De qualquer forma, podemos listar as localidades identificadas nos registros filmados da seguinte maneira:

³⁰⁰ Em especial, destacam-se duas pessoas entrevistadas pelo autor que residem na região sul do país. De acordo com ambas as entrevistas, as marchas, apesar de não tão numerosas, assemelhavam-se muito às de Santiago. As canções que marcaram as manifestações em Santiago foram, de maneira geral, as mesmas que apareceram em outras regiões, assim como o modo eufórico e artístico de se revoltar também foi o mesmo em todo o território.

- Comuna de Pudahuel: Rua Teniente Cruz com Claudio Arrau, metro Barrancas — 1 registro;
- Trajeto pelo centro de Santiago: imediações entre o Palácio La Moneda, Museo de Arte Popular Tomás Lago, e Universidade Católica do Chile — 1 registro;
- Plaza Buenos Aires, La Serena, província de Elqui — 1 registro;
- Metro Estación Del Sol — 1 registro;
- MAC Quinta Normal, Facultad de Artes, Universidad de Chile — 1 registro;
- Shopping Costanera Center — 1 registro;
- Estádio Nacional de Chile — 1 registro;
- Palácio de los Tribunales de Justicia de Santiago, localizado na Rua Compañía n° 1140 — 1 registro;
- Plaza de Armas — 1 registro;
- Gravações em estúdios privados — 2 registros;
- Plaza Ñuñoa — 2 registros;
- Biblioteca Nacional — 3 registros;
- Sede do Partido Comunista do Chile: Av. Vicuña Mackenna com Carabineros de Chile — 4 registros;
- Plaza Dignidad e imediações — 21 registros.

Vale lembrar também que, embora nem sempre houvesse chamados ou planejamento prévios, as ruas chilenas eram diariamente tomadas pela revolta popular, nas quais embates constantes entre civis e militares se entrelaçavam às manifestações políticas e performances artísticas. Vale esclarecer que as imagens das manifestações e performances pontuais utilizadas como fonte neste trabalho não pretendem representar a totalidade da revolta nem esgotar o papel da arte nesse levante popular, mas sim evidenciar fragmentos de uma ampla efervescência política-estética que se espalhou pelo país ao longo de meses. Pela lógica da “partilha do sensível” de Jacques Rancière (2009), não é tão simplesmente o uso do que é político pela arte ou vice-versa. A partilha do sensível é a partilha de um modelo de mundo constituído pela arte, a qual tem a capacidade de organizar o imaginário ao dar sentido aos acontecimentos³⁰¹. Para o autor a arte consegue abarcar toda essa complexa rede de possibilidades de transmissão de ideias, tomar para si as inscrições feitas pela história nas

³⁰¹ RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**: estética e política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009a, p. 52-54.

coisas, decifrá-las e torná-las visíveis ao público através de “práticas estéticas”. Estas, por sua vez, atuam como ferramentas das expressões artísticas

[...] no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar em que ocupam. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.³⁰²

Mas quais “práticas estéticas” estão sendo utilizadas e quais significados são trazidos por elas? Como se convoca essa sensibilidade que se quer partilhar? É neste ponto que o conceito de ativismo se adequa muito bem ao arcabouço teórico do sensível de Rancière. Seja em meio às manifestações de milhares de pessoas, seja na apresentação artística individual, entende-se que os revoltosos do *estallido* estariam não somente se opondo a algo e utilizando da música para fazê-lo, mas também adentrando — retomando o conceito de Erick Felinto e Richard Grusin — o mesmo fluxo de sensibilidade. Ou seja, imersos em uma mesma dinâmica de percepções e afetos que constituem o modo como esses manifestantes compreendem e se relacionam com seu entorno. No que segue, pretendemos expor como esses mecanismos do sensível operam na prática.

2.1. Primeira fase: O sensível compartilhado. Conexões passado-presente.

Na madrugada do dia 24 de outubro de 2019, o jornal televisionado *Meganoticias*³⁰³ veiculava um acontecimento interessante ocorrido na noite do dia anterior na comuna de Providencia, bairro de classe média da cidade de Santiago.³⁰⁴ Tratava-se de um *cacerolazo*³⁰⁵, tipo de manifestação que consiste em panelas e recipientes de cozinha receberem pancadas em ritmo acelerado enquanto manifestantes entoam palavras de ordem. A manifestação era uma resposta ao toque de recolher imposto pelo governo de Sebastián Piñera, que outorgara a medida como tentativa de conter as manifestações que eclodiram no final de outubro. Contudo, eis o incidente que realmente chamou atenção: em meio a um conjunto de edifícios

³⁰² RANCIÈRE, 2009a, *op. cit.*, p. 17.

³⁰³ O jornal faz parte do *holding* de comunicações *Megamedia*, sendo *Meganoticias* o principal noticiário do canal de sinal aberto *Mega*. A proposta do jornal é a de ser uma fonte de atualizações quase que constante, estando no ar de segunda a domingo em horários da manhã, tarde e noite. Fora a grade da televisão, o noticiário também conta com atualizações no site e em sua página do YouTube.

³⁰⁴ MEGANOTICIAS. Pianista conmueve a vecinos de Providencia en medio de cacerolazo. [S.l.]: YouTube, 2019. 1 vídeo (2 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5uTVfDHvASK&ab_channel=Meganoticias>. Acesso em: 20 abr. 2023.

³⁰⁵ Prática replicada ao redor do mundo e que no Brasil recebe o nome de panelaço.

residenciais no centro de Providencia, o alarido das panelas foi interrompido pelo som do piano de algum dos vizinhos.

O pianista registrado não parece tocar algo cognoscível, talvez estivesse apenas improvisando ou entoando uma composição própria. De qualquer maneira, a música performada é contida e executada num andamento lento. O fato de os manifestantes terem prontamente se silenciado, dando espaço ao som do piano para, em seguida, aplaudi-lo, demonstra como a arte é bem-vinda nas mobilizações sociais. Ao mesmo tempo, também apresenta o ingresso do (a) pianista no fluxo de sensibilidade da própria manifestação. Nessa perspectiva, a multidão que efetuava o *cacerolazo*, replicando em conjunto as batidas nas panelas como sinal de concordância, é interrompida pelo pianista, o qual parece pedir permissão para contribuir com a sensibilidade que estava sendo partilhada pelos manifestantes. Mesmo que de uma forma distinta daquela que estava sendo expressa, o ingresso no fluxo de sensibilidade é aceito, a prática estética é validada.

Esse ingresso possibilitado pelas formas de partilha do sensível acontece por meio de uma comunicação que não é verbal, mas estética, unindo-se ao regime de pensamento das obras de arte. Nesse sentido, Rancière ressalta a profunda racionalidade presente no pensamento sobre a arte e nas transmissões desse pensamento, defendendo a existência de toda uma lógica, com normas e sentidos definidos, a qual habita o inconsciente estético e tensiona com a lógica do inconsciente freudiano, aquele das pulsões, vontades e representações.³⁰⁶

Essa forma de comunicação entre indivíduos está presente em toda expressão artística que se desenrola nos artivismos chilenos. É o que levou, por exemplo, à colaboração entre dois vizinhos em um contexto semelhante ao apresentado anteriormente: durante as mesmas últimas semanas de outubro, ainda em uma Santiago sob toque de recolher, uma mulher começa a cantar na varanda de seu apartamento e é acompanhada por seu vizinho no violão de forma espontânea. O registro foi disponibilizado pelo canal independente *Chile desperto Chile*, criado em 21 de outubro de 2019, poucos dias após o início das manifestações, com o propósito de divulgar vídeos sobre o *estallido*. De acordo com a descrição provida no vídeo, trata-se de uma “mulher se manifestando cantando ‘*Para que nunca más en Chile*’, e é acompanhada por um violão de outro prédio. Durante o toque de recolher, quarta-feira, 23 de outubro de 2019.”³⁰⁷

³⁰⁶ RANCIÈRE, 2009b, *op. cit.*, p. 46.

³⁰⁷ CHILE DESPERTO CHILE. Para que nunca más en chile, Sol y Lluvia (desde balcón). [S.l.]: YouTube, 24 out. 2019. 1 vídeo (2min15s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cl7WqakEBII>>. Acesso em: 21 abr. 2023.

A canção interpretada pela dupla, *Para Que Nunca Más*, do grupo Sol y Lluvia, mantém a tonalidade e execução do violão originais da produção, lançada de forma independente em 1987. A letra da canção traz uma reflexão pessimista ao rememorar os anos de ditadura militar no Chile, incluindo um interlúdio em verso falado, em tom assertivo, com menção às prisões secretas da DINA³⁰⁸ que “desumanizaram o povo” por meio da tortura:

*Al contemplar tu mirada tan triste
Vuelvo a pensar en ayer
Que caminaba sin miedo a tu lado
Sin preguntar el porqué
Donde se oían todas las voces
Y el canto de todos se hacía escuchar*

*Hay que apretar el presente con brazos
Y voces que hoy puedan cantar
Hay que apretar el presente con brazos
Y voces que hoy puedan cantar*

*Para que nunca más en Chile
Para que nunca más
Para que nunca más en Chile
Para que nunca más*

*Para que nunca más en Chile
Los secretos calabozos
Vuelvan a morder la humanidad de mi pueblo*

*Para que nunca más en Chile
El hambre vuelva a estar
En la boca de mi humilde pueblo*

*Para que nunca más en Chile
La sangre hermana sea derramada
Y no deje florecer la libertad*

*Hay que apretar el presente con brazos
Y voces que hoy puedan cantar
Hay que apretar el presente con brazos
Y voces que hoy puedan cantar³⁰⁹*

No início de sua interpretação, a cantora, por meio de um tratamento vocal mais intenso e com notas prolongadas, imprime à obra de Sol y Lluvia um caráter sofrido. Contudo, com a entrada do vizinho violonista, a apresentação recebe mais ânimo, aproximando-se do tom combativo característico da versão original. A cantora declama a parte final em plenos pulmões, terminando a performance com um último refrão: *Para que*

³⁰⁸ Sigla para *Dirección de Inteligencia Nacional*, organização que serviu como polícia política no regime militar.

³⁰⁹ SOL Y LLUVIA. *Para Que Nunca Más*. In: SOL Y LLUVIA. *A desatar esperanza!!*. Santiago: Produção independente, 1987. Faixa 2

nunca más en Chile / Para que nunca más / Para que nunca más en Chile / Para que nunca más.

A escolha da música pela cantora expõe o sentimento de que o Chile pós-redemocratização ainda sofre com medidas que cerceiam as liberdades civis de forma igualmente desumanizadora, percepção a qual parece ser partilhada pelo vizinho que prontamente a acompanha. Os participantes parecem compreender o momento presente como análogo àquele marcado pelas repressões ditatoriais. A conotação não é a de um lamento pela suspensão dos direitos democráticos, como ocorreu quase quarenta anos antes, mas pelo retrocesso ou pela persistência fantasmagórica de um prolongamento simbólico da ditadura que, de algum modo, ainda se manifesta no país.

Esse tipo de performance, de partilha de um mesmo fluxo sensível, como já mencionado, não é um fenômeno restrito aos casos em que não há um grande número de participantes do ativismo. O mesmo tipo de partilha de sensibilidade pode ser identificada nos casos de ativismo “multitudinários”. Tratando-se do ambiente das grandes marchas e manifestações públicas, há certa dificuldade em se delimitar o momento exato no qual acontece o ingresso simultâneo dessas pessoas no fluxo sensível, já que por vezes a canção também é iniciada de forma espontânea pelos manifestantes.

De acordo com entrevistados por este autor, não era incomum a sensação de que as músicas simplesmente surgiam nas manifestações. Se, por vezes, eram acordadas previamente pelos artistas, também aconteciam quando alguém instintivamente sentia vontade de cantar nos espaços públicos e era seguido por outras dezenas ou centenas de pessoas. Marisol Molina Silva, ativista dos direitos humanos, produtora cultural e militante do Partido Comunista Chileno, residente da cidade de Valdivia, ao falar sobre as formas como as músicas surgiam, afirmou:

[...] creio que surgiam todos os dias de distintas maneiras, eram interpretadas por toda a gente que queria somar, [...] (havam) grandes coros de cidadãos, com todos acompanhando a música, era maravilhoso escutar a forma massiva como se entoavam as canções³¹⁰.

Sobre a mesma temática, Marilyn Lizama Muñoz, jornalista e musicista, declarou, por sua vez:

Sempre havia música (nas manifestações), havia música espontânea porque saíamos com instrumentos, então cantávamos em marcha. Às vezes saíamos em marcha até

³¹⁰ SILVA, Marisol Molina. Entrevista concedida a Felipe Basso F. Silva. Rio Claro, 6 jan. 2023.

um gramado ou uma praça, e tocávamos ali até cansar [...] ao final tinha um grande cenário principal onde haviam artistas nacionais apoiando com amplificação.³¹¹

No material audiovisual analisado, são comuns cenas que se encaixam nessa descrição de um estado perene de manifestações artísticas, com ativismos sendo performados de maneira, aparentemente, espontânea e colaborativa. A manifestação que aconteceu na Plaza Buenos Aires na comuna de La Serena, província de Elqui, localizada na região de Coquimbo, a cerca de 472 quilômetros de Santiago, foi noticiada ao vivo no *Canal 24 Horas*³¹², logo na primeira semana de protestos — a performance é caracterizada pelo jornalista como uma “intervenção artística inesperada”, na qual os músicos-manifestantes, de maneira voluntária e improvisada, “usam como arma apenas seus instrumentos e suas vozes”³¹³ (Figura 3).

Figura 3



Fonte: 24 HORAS TVN CHILE, 2019. Minutagem: 02:11.³¹⁴

A canção performada pelo coral é *El derecho de vivir en paz* de Victor Jara, lançada no álbum de mesmo nome em 1971. A letra traz um discurso anti-imperialista no contexto da guerra do Vietnã, e a música é uma das mais experimentais já produzidas pelo cantor, contando com a fusão de guitarras elétricas e teclados com a sonoridade das raízes chilenas. Na versão da orquestra em La Serena, contudo, a canção é apresentada em um andamento ligeiramente mais lento, com harmonizações mais complexas em relação à versão original. Nesse caso, além dos violões que sustentam os arranjos basilares, identificam-se trompetes e trombones que acompanham a melodia dos corais, enquanto violinos e violoncelos

³¹¹ MUÑOZ, Marilyn Lizama. Entrevista concedida a Felipe Basso F. Silva, 16 jan. 2023.

³¹² O canal é mantido pela rede televisiva estatal TVN (*Televisión Nacional de Chile*), transmitindo notícias ao vivo pelo sinal aberto de televisão e por veículos de transmissão online próprios.

³¹³ Tradução nossa.

³¹⁴ 24 HORAS TVN CHILE. Emocionante manifestación cultural se vive en La Serena | 24 Horas TVN Chile. [S.l.]. YouTube, 23 out. 2019. 1 vídeo (3min7s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8tVly0ih-I0>. Acesso em: 21 abr. 2023.

harmonizam nas vozes de quintas justas, conferindo profundidade aos arranjos. Essa versão, que se destaca pelo caráter emotivo imprimido pela orquestra e coral, recebe contornos ainda mais sentimentais durante o primeiro minuto, quando os espectadores são convidados pelo maestro a participar do coro, quebrando a barreira entre artista e público.

Assim, evidencia-se essa partilha do sensível também nos espaços onde as multidões se aglomeravam. As canções eram constantemente mobilizadas diante de grandes públicos, funcionando como instrumento de convergência dos manifestantes em uma mesma sensibilidade. Essa convergência, que abarcou diferentes grupos políticos, coletivos e faixas etárias, encontrou no repertório da Nova Canção um ponto de apoio fundamental para a formação de uma identidade artística nas manifestações, ao menos nesse momento inicial do *estallido*, que delimitamos até o final de novembro. Sobretudo *El derecho de vivir en paz*, que se tornou um dos grandes símbolos da revolta popular de 2019, sendo, de longe, a canção mais replicada nas manifestações.

A canção de Victor Jara foi revisitada de inúmeras maneiras e mobilizada em diferentes formas de ativismo — como mostraremos neste capítulo — figurando, inclusive, nas maiores marchas e manifestações que marcaram o mês de outubro. No vídeo de 24 de outubro, que registra o showmício do Inti-Ilumani na Plaza Ñuñoa, a canção de Jara evidencia sua força mobilizadora. No registro, disponibilizado pelo perfil do próprio grupo, observamos uma multidão compacta, portando cartazes com críticas ao governo e às forças policiais, bandeiras nacionais e mapuche, entremeadas pela mensagem pacifista da canção. O evento configura um momento em que arte e política se entrelaçam e compartilham o mesmo espaço.

Entretanto, o registro também revela uma das marcas mais notáveis das manifestações: a ausência de separação física entre artistas e público. O grupo se apresenta no mesmo nível da plateia, a poucos metros de distância, o que permite uma interação direta e a participação ativa dos espectadores na performance (figura nº4). Na apresentação do Inti-Ilumani, não há guitarras — instrumento marcante na gravação de 1971. As percussões ganham destaque, com uma percussão que sustenta a base rítmica junto aos violões, enquanto a flauta conduz a melodia e cria uma atmosfera sonora de marcha. Os arranjos, em comparação com a versão original, são mais enxutos. Ainda assim, é possível ouvir chocalhos e panelas utilizadas como instrumentos pela multidão, reforçando o caráter participativo da performance. Ao final, o público ainda entoia gritos de “*el que no salta es Piñera!*”, reverberando o antigo coro “*el que*

*no salta es momio!*³¹⁵, difundido durante a ditadura, levando artistas e espectadores a saltarem juntos ao ritmo do canto. Assim, observa-se que, mesmo nesse momento inicial da revolta, o repertório engajado do passado cumpriu um papel de potente aglutinador. Nas manifestações, a música não serve apenas como pano de fundo para a insurgência: ela é, desde o início, instrumento e expressão da própria revolta. Seja nos grandes recitais ou nos ativismos locais, a canção se torna veículo de diálogo direto com as demandas do *estallido*. As fronteiras entre público e artistas se dissolvem — todos são, antes de tudo, manifestantes.

Figura 4



Fonte: INTI-ILLIMANI, 2019. Minutagem: 2:41.³¹⁶

Outro registro que expressa muito bem essa coligação, entre a música e a revolta, também é disponibilizado pelo grupo Inti-Illimani — a gravação é da canção de *El pueblo unido jamás será vencido*, também realizada na Plaza Ñuñoa, durante o mesmo showmício apresentado na figura nº4. No entanto, desta vez, a câmera se posiciona entre o público e a banda, permitindo uma captação mais nítida do áudio da performance e possibilitando a alternância entre planos médios, que focam nos integrantes do Inti-Illimani, e planos de conjunto, que revelam a vastidão da multidão.

Figura 5

³¹⁵ “Momio” é um apelido pejorativo historicamente utilizado no Chile, difundido pelas esquerdas desde os anos 1970 para se referir aos setores conservadores da direita. O termo alude à ideia de “múmia”, sugerindo que esses grupos seriam estáticos, atrasados ou retrógrados.

³¹⁶ INTI-ILLIMANI. Inti-Illimani canta El Derecho de Vivir en Paz, con los manifestantes de Plaza Ñuñoa (24/10/19). [S.l.]. YouTube, 27 out. 2019. 1 vídeo (3min3s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4_fOCfpMv8k. Acesso em: 21 abr. 2023.



Fonte: INTI-ILLIMANI, 2019. Minutagem: 02:15.³¹⁷

A música apresenta um compasso que remete fortemente ao de uma marcha, enquanto sua letra convoca o povo à mobilização ao exaltar a potência do poder popular. Composta por Sergio Ortega, do grupo Quilapayún, a canção foi lançada em 1973, em meio ao caos que marcou o último ano do governo da Unidade Popular, tendo se tornado rapidamente um hino para aqueles que defendiam Salvador Allende. O pré-refrão, ou gancho, sintetiza muito bem essa convocatória: “*Y ahora el pueblo / Que se alza en la lucha / Con voz de gigante / Gritando: ¡adelante!*”³¹⁸. Já o marcante refrão — “*El pueblo unido, jamás será vencido / El pueblo unido, jamás será vencido*”³¹⁹ —, por sua vez, transformou-se em palavra de ordem, consagrando a obra como uma das mais conhecidas canções de protesto na América Latina.

Na Plaza Ñuñoa, Inti-Illimani interpreta a canção em seu tom original — incluindo as harmonizações vocais em coro da gravação de Quilapayún —, mas com arranjos que acrescentam baixo e bombo. A participação do público é destacada pela câmera nos refrões, mostrando a multidão composta por pessoas de todas as idades, desde crianças até idosos. Além do filtro em preto e branco, o que revela um tratamento de imagem um pouco mais detido, a gravação apresenta um *fade-out*, abrindo espaço para uma segunda parte do registro audiovisual. A partir de então, em um ambiente privado, somos apresentados ao depoimento de Jorge Coulon, do Inti-Illimani: nesse minuto final, o músico destaca a alegria e a força demonstradas pela multidão na Plaza Ñuñoa, mas alerta para o árduo caminho que ainda se colocava diante dos manifestantes do estallido. Ele enfatiza que, diferentemente de outros momentos da história chilena, não deveria haver negociações ou recuos nas reivindicações,

³¹⁷ INTI-ILLIMANI. Plaza Ñuñoa, jueves 24 de octubre de 2019, 18 hrs. YouTube, 24 out. 2019. 1 vídeo (4min25s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CjVfzTb2HW8>. Acesso em: 18 fev. 2025.

³¹⁸ E agora o povo / Que se levanta na luta / Com a voz de um gigante / Gritando: avançar! (Inti-Illimani, 2019, tradução nossa).

³¹⁹ O povo unido jamais será vencido / O povo unido jamais será vencido (*Ibidem*, tradução nossa).

defendendo como único caminho a “solidariedade, a comunidade e a colaboração”³²⁰. Ou seja, o registro é utilizado como forma de chamamento às mobilizações, desempenhando assim, uma dupla função: serve como ativismo político, ao atuar como meio para legitimar o levante popular, e também como difusão multitudinária da canção.

Ainda assim, embora o repertório engajado tenha sido utilizado como meio de reunir mais pessoas nas manifestações populares, seu uso não se restringiu à simples reprodução. O *estallido* apropriou-se efetivamente dessas obras enquanto ferramentas políticas — não apenas realizando adaptações superficiais para performances artistas, mas incorporando-as de modo profundo, ressignificando-as e aproximando suas mensagens do contexto específico da revolta. Trata-se de um exercício característico da identidade estética e política do *estallido*, em que os manifestantes não apenas dialogam com um passado de lutas populares expresso pela arte, mas, ao retomá-lo, o moldam à sua própria imagem.

Após a década de 1980, a elevada produção de arquivos de tipos variados resultou no aumento drástico da transmissão não apenas de informações, mas também de memória.³²¹ Em um mundo altamente globalizado e informatizado, o qual consegue armazenar e difundir documentações em uma quantidade anteriormente impossível, essa memória se encontra “dilatada”³²² — sobretudo no Chile, onde o passado traumático da ditadura ainda se faz muito presente nos museus e locais de memória. Nunca foi tão fácil recordar os eventos transcorridos, aproximar-se do passado e modificá-lo. Sucintamente, a aparelhagem, somada à produção e armazenamento extremos de documentos, torna não somente possíveis, mas fáceis, as ressignificações do passado. Assim, mesmo quando enraizada num passado histórico, transportada para o presente, a canção torna-se autônoma, adquire novos significados.

Esse movimento pode ser observado, de forma exemplar, na versão de *La Carta*, de Violeta Parra, interpretada por Norma Montserrat Bustamante, mais conhecida pela redução nominal artística Mon Laferte. Todavia, antes de abordarmos essa interpretação de *La Carta*, convém destacar a proximidade entre a artista e o *estallido*. Laferte é uma figura proeminente na cena artística chilena, com posicionamentos políticos bem demarcados, tendo obtido reconhecimento internacional por seu protesto no Grammy Latino de 2019, ação que conferiu uma maior notoriedade às manifestações chilenas em nível mundial. Durante a cerimônia de

³²⁰ Jorge Coulon provavelmente refere-se às manifestações pós-redemocratização, como em 2006 e 2011, que acabaram, como expomos no primeiro capítulo, em conciliações entre manifestantes e governo, alterando pouquíssimo as estruturas do modelo neoliberal tão criticado nessas revoltas.

³²¹ CANDAU, 2019, *op. cit.*, p. 112.

³²² *Ibidem*.

premiação, ao receber o prêmio de Melhor Álbum de Música Alternativa por *Norma*, Laferte declamou um poderoso poema sobre a situação no Chile:

“Chile, você me machucou por dentro, me sangra por todas as veias, me pesa cada corrente que te aprisiona até o centro. Chile afora, Chile adentro. Chile ao som da injustiça, da bota da milícia, da bala que não escuta. Não vão parar nossa luta, até que seja feita justiça”.³²³

No dia seguinte, no tapete vermelho, Mon Laferte apareceu com o busto desnudo, exibindo em seu colo a frase *En Chile torturan, violan y matan*³²⁴, referindo-se à brutalidade policial e à violação de direitos humanos no *estallido*.³²⁵ No pescoço, ela usava um lenço verde, símbolo da luta pela legalização do aborto na América Latina.³²⁶

Figura 6



Fonte: MON, 2019.³²⁷

³²³ MON Laferte se desnuda: la contundente denuncia de la artista chilena que revolucionó la alfombra roja de los Latin Grammy. **BBC News Mundo**, Londres, 15 nov. 2019, tradução nossa.

³²⁴ “No Chile, eles torturam, estupram e matam” (*Ibidem*, tradução nossa).

³²⁵ Algumas dezenas de casos de abusos sexuais e torturas foram relatados durante os meses de outubro e novembro de 2019. Retornaremos a esse assunto mais adiante no texto.

³²⁶ O símbolo remonta às jornadas de legalização do aborto no início dos anos 2000. O movimento, iniciado na Argentina, rapidamente inspirou protestos semelhantes em países vizinhos, fomentando não apenas a luta pela legalização do aborto na América Latina, mas também mobilizações por outras causas, como as manifestações com temática LGBTQIA+. Com as marchas argentinas, o movimento pró-aborto passou a ser conhecido como "Onda Verde", em referência ao lenço verde que se tornou o acessório-símbolo da causa. Esse símbolo foi amplamente adotado, sendo comum entre as mulheres que participaram do *estallido* social de 2019 (SUTTON, Barbara; VACAREZZA, Nayla Luz (eds.). **Abortion and Democracy: Contentious Body Politics in Argentina, Chile, and Uruguay**. 1. ed. New York: Routledge, 2021, p. 12).

³²⁷ MON Laferte y la vez que mostró los pechos como protesta a la crisis de Chile en el Grammy Latino 2019. **EL COMERCIO**. Lima, 20 dez. 2019. Disponível em: <https://elcomercio.pe/luces/musica/mon-laferte-y-la-vez-que-mostro-los-pechos-como-protesta-a-la-crisis-de-chile-en-el-grammy-latino-2019-latin-grammy-video-fotos-noticia/>. Acesso em: 28 nov. 2024.

Agora sim, voltemos à performance disponibilizada pela própria cantora em 24 de outubro de 2019. Em um plano americano, fixo e sem cortes, com duração de três minutos e dezessete segundos, a imagem está centrada na artista e seu violão. Essa fonte apresenta uma das cenas mais singulares desta análise: uma figura solitária, sem grandes movimentações, em uma sala vazia, onde ao fundo se vê uma bandeira muito utilizada no *estallido* — semelhante à chilena, mas inteiramente preta. Apesar da simplicidade, a apresentação é de uma força marcante. Laferte interpreta *La Carta* em seu tom e arranjo originais — o violão mantém um ritmo constante, característico da tonada chilena em compasso 6/8, com notas graves bem marcadas; a voz, embora apresente uma cadência quase declamatória ao deixar intervalos de um compasso entre os versos, alcança registros altos, intensificando o sentimento de indignação na mensagem da canção.

Mas a potência do discurso não se restringe à letra da música, estendendo-se à linguagem corporal da artista. Seu olhar permanece fixo “ao longe”, como se imerso em um devaneio, e suas feições carregam uma expressão de desolação que persiste ao longo de toda a performance, intensificando a carga emocional do canto.

Figura 7



Fonte: LAFERTE, 2019. Minutagem: 01:46.³²⁸

Além de se aproximar simbolicamente da figura de Violeta Parra, Laferte reforça o caráter apartidário das manifestações ao omitir a referência aos “irmãos comunistas” presente na versão original. Ao mesmo tempo, estabelece um diálogo direto com o presidente, clamando por paz e justiça — um claro contraponto à sua declaração de 21 de outubro, na

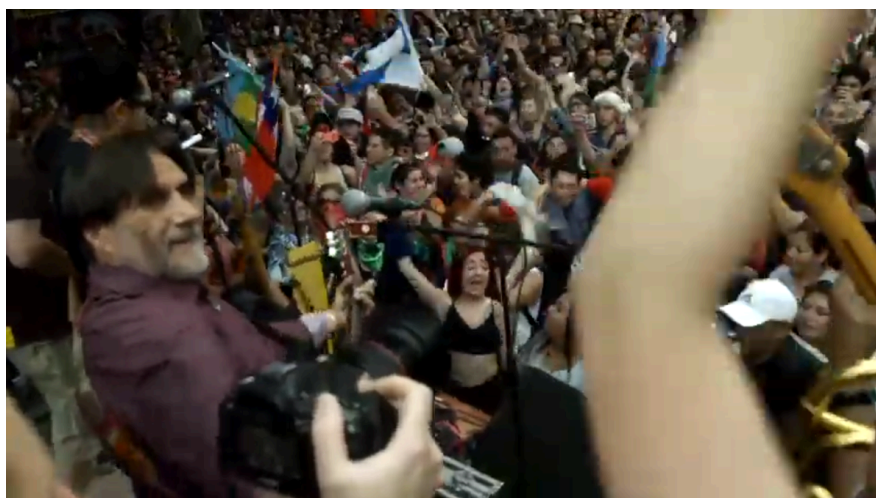
³²⁸ LAFERTE, Mon. Mon Laferte - La Carta (Cover Violeta Parra). YouTube, 24 out. 2019. 1 vídeo (3min17s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mz3Mt-zL0o0>. Acesso em: 7 jun. 2023.

qual o presidente condenava a revolta e afirmava que o país estava em “guerra interna contra um inimigo poderoso”.

Também podemos encontrar essa intervenção na letra de canções já consagradas, como faz Mon Laferte, em outro registro. Após dias de manifestações lideradas pelo movimento estudantil desde a primeira semana de outubro de 2019, e após a declaração infeliz de Sebastián Piñera em 21 outubro, ocorreu, no dia 25 do mesmo mês, o que ficou conhecida como “*La Marcha Más Grande de Chile*”. Mais de um milhão de pessoas em Santiago protagonizaram uma mobilização sem precedentes, reafirmando a união nacional diante da repressão estatal. O ato quebrou o recorde de participação em manifestações no país, até então pertencente às jornadas pelo “NO”, no contexto do plebiscito de 1988.

É nesse contexto que a banda Sol y Lluvia apresentou um show público em frente à sede do Partido Comunista Chileno, no cruzamento entre a avenida Vicuña Mackenna com Carabineros de Chile³²⁹. O registro, disponibilizado por um perfil pessoal denominado “Salsa”, um dia depois o concerto, a performance de *Adiós General* — o vídeo abre com uma cena de poucos segundos da multidão, capturada em plano de conjunto, entoando palavras de ordem contra o presidente Piñera; após o corte, assistimos a performance da canção. No vídeo, fica claro o caráter interativo da apresentação ao se observar o alto número de pessoas coladas ao palco, algo que é evitado ou incomum em shows “formais” onde existe a separação entre artista e espectador (Figura nº8).

Figura 8



³²⁹ Vale ressaltar que esta apresentação foge um pouco à regra das manifestações, as quais, em geral, não contavam com posicionamentos partidários — fossem eles expressos em bandeiras ou na participação pública de membros de partidos. Essa característica partidária será abordada mais adiante no texto.

Fonte: SALSA, 2019. Minutagem: 0:09.³³⁰

Sol y Lluvia reafirma a congruência com os ativismos na performance de *Adiós General*: na performance de 25 de outubro, a banda apresenta a canção em sua instrumentação original, entretanto, a palavra “general” cantada nos refrões é substituída por “Sebastián” em um ato de ressignificação do discurso contido na música, direcionando a mesma mensagem desta vez ao presidente chileno. Vale destacar que substituição de General por Sebastian na letra original, não é inédita em 2019 — em outro registro, também publicado pelo mesmo perfil, “Salsa”, em 22 de agosto de 2011, assistimos à uma cena parecida: Sol y Lluvia performam *Adiós General*, no contexto das manifestações estudantis que tomaram o país durante aquele ano, no primeiro mandato de Sebastian Piñera, já com a mudança no refrão (Figura nº9).

Figura 9



Fonte: SALSA, 2011. Minutagem: 2:11.³³¹

Durante o 25 de outubro, diversos ativismos foram apresentados, inclusive showmícios de renomados artistas, para além de Sol y Lluvia, performaram ao ar livre em meio à revolta. Não obstante, talvez a performance de maior relevância nesse dia tenha sido a intervenção artística convocada pelo coletivo *Mil Guitarras por Victor Jara*, o qual, há mais de uma década, organiza homenagens ao icônico cantor Victor Jara. Em frente à Biblioteca Nacional, o coletivo interpretou algumas músicas que se tornaram rapidamente parte da trilha musical da revolta popular. As milhares de pessoas presente no espaço público no 25 de

³³⁰ SALSA. Adios Sebastián - Sol y lluvia / 25 de Octubre 2019. YouTube, 26 out. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-yB7aPnnSgo>. Acesso em: 16 out. 2025.

³³¹ SALSA. Adios Sebastián - Sol y Lluvia - Parque O'Higgins, 21 agosto. YouTube, 22 ago. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iQRKR2SQ2ZY>. Acesso em: 16 out. 2025.

outubro uniram-se ao coletivo para cantar *Plegaria a un Labrador* (Victor Jara), *El Derecho de Vivir en Paz* (Victor Jara), *El Baile de Los Que Sobran* (Los Prisioneros), e *El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* (Quilapayun). Notamos como a própria estrutura da interpretação proposta pelo coletivo, cuja performance é aberta à colaboração da multidão desde 2013, já demonstra como grande parte dos chilenos não é totalmente estranha ao molde participativo dos artivismos, o que facilita o uso da música e das colaborações espontâneas nas manifestações.

As canções são apresentadas com a formação instrumental original; podemos ouvir os violões e charangos mantendo a base harmônica, acompanhados de instrumentos percussivos, como tambores e chocalhos, enquanto alguns instrumentos de sopro e violinos tocam a melodia das canções. Mas o que verdadeiramente se destaca nas imagens são as vozes da multidão agigantando as performances, transformando as canções em algo semelhante aos cantos épicos de uma epopeia chilena, na qual o povo emerge como herói na luta pela justiça e igualdade (Figura nº10).

Figura 10



Fonte: MÚSICA ESPACIO KUYEN, 2019. Minutagem: 03:08.³³²

Como destaca Rancièrè, o espectador — indivíduo que não contribuiu diretamente com a criação da canção que lhe é apresentada — não atua de maneira passiva na partilha do sensível. Mesmo aquele que observa de longe, em silêncio, aparentemente de forma “formal”, realiza uma escolha: a de assistir, confirmando o papel de audiência que lhe é atribuído³³³. No entanto, quem assiste também interpreta a obra, “refazendo-a à sua maneira”.³³⁴ Em outras

³³² MÚSICA ESPACIO KUYEN. El derecho de vivir en paz. [S.l.]. YouTube, 2019. 1 vídeo (3min40s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V_xRSfjCyrq. Acesso em: 22 abr. 2023.

³³³ RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 16.

³³⁴ *Ibidem*, p. 17.

palavras, o público confere novos sentidos à obra à medida que a recebe, e, nesse processo, a critica, reconta e difunde, ressignificando-a.

Todavia, na revolta popular chilena, esse apagamento entre os limites do público e os do palco, entre espectadores e artistas, é acentuado. A barreira que os separa é propositalmente destruída pelos indivíduos que ingressam no fluxo de sensibilidade, o que concede, aos manifestantes do *estallido*, acesso direto à obra interpretada, uma espécie de convite para construí-la de modo colaborativo. É justamente esse caráter de colaboração das apresentações, expresso não somente nos showmícios de grupos musicais reconhecidos, mas em artivismos colaborativos como o da Biblioteca Nacional, que dá ênfase à partilha do sensível.

As manifestações multitudinárias, mesmo organizadas por sindicatos e organizações políticas, afirmaram-se antes de tudo como apartidárias, democráticas e autônomas. Nelas, os partidos da esquerda e, principalmente, os da direita — encarados pelos manifestantes como aliados governistas de Piñera — encontraram uma barreira enorme para sua inserção. As convocações para as manifestações eram realizadas por indivíduos ou grupos políticos os quais não atuavam como vanguarda política do movimento, mas sim como seus porta-vozes, com vistas a adesões em nível de organização local. Além da participação de grupos políticos organizados internamente e de grêmios estudantis, os indivíduos que não faziam parte de nenhum tipo de organização política formal reuniam-se em conselhos públicos de bairro, os chamados *cabildos abiertos*. Sobre essa organização, Marilyn Lizama Muñoz afirma:

“Diria que foi orgânico e espontâneo, não havia liderança clara e nacional para nada, (os manifestantes) respondiam ao território e ao grupo de organização. Por exemplo, os estudantes tinham o presidente dos centros de estudantes que podiam falar como porta-vozes, sempre como porta-vozes da assembleia. Todos os líderes que surgiram foram porta-vozes, e nisso os meios de comunicação informavam quem eram os líderes e tratavam como caudilhismo, não foi assim, a assembleia era um espaço democrático horizontal onde todos e todas podiam opinar, e o resultado se levava a um espaço de comunicação maior e para as ruas”.³³⁵

A prática dos *cabildos* durante o período do *estallido* constitui apenas um dos exemplos da longa tradição chilena de disposição de espaços de debate e organização civis, não somente em nível local, mas também nacional. De acordo com o historiador chileno Cristián Guerrero Lira, a prática de conselhos públicos de debate é tão antiga quanto a própria colonização espanhola no Chile, podendo ser traçada até a primeira metade do século XVI³³⁶.

³³⁵ MUÑOZ, Marilyn Lizama. Entrevista concedida a Felipe Basso F. Silva, 16 jan. 2023..

³³⁶ “O *Cabildo* era a instituição que em cada cidade se ocupava da administração da vida em comum dos habitantes dela, motivo pelo qual sempre está associado aos atuais municípios. No entanto, existe uma grande

Nesses espaços, as expectativas e exigências plurais são alinhadas, pois a convergência conjuntural diferentes posições políticas atua, ao mesmo tempo, como pedagogia e como performance — ensina os valores a serem defendidos e proporciona as ações a serem replicadas.³³⁷ Um método pedagógico facilitado, quando não impulsionado, pela alta produção e disseminação de vídeos, como os selecionados para constituir o *corpus* documental do presente trabalho.

Na realidade, o nosso interesse não é assegurar a ideia de que todos os manifestantes do *estallido* compartilhavam de uma mesma interpretação histórica sobre as últimas cinco décadas no Chile. Na presente investigação, o aspecto mais importante é evidenciar pontos de convergências de uma sensibilidade compartilhada. Nesse sentido, o antropólogo Joël Candau proporciona uma importante contribuição à nossa análise a partir de seu conceito de metamemória — aquilo que se manifesta no discurso, a interpretação do passado construída e difundida por um coletivo. Em outras palavras, a simples recorrência de uma lembrança comum entre diferentes indivíduos não comprova, por si só, a existência de uma memória coletiva; ela indica, antes, a presença de uma metamemória, isto é, de um discurso capaz de atribuir sentido ao passado e de ser reproduzido por outros sujeitos que se reconhecem nessa representação.³³⁸

Quando milhares de pessoas cantaram “*El baile de los que sobran*”, na performance do coletivo *Mil Guitarras*, em frente à Biblioteca Nacional no dia 25 de outubro de 2019, é retomado o sentido do discurso original da obra³³⁹. Naquele momento, mobilizam a canção enquanto forma de significar a ditadura como a “dança dos que sobraram” — *Únanse al baile / De los que sobran / Nadie nos va a echar de más / Nadie nos quiso ayudar de verdad*.

Mesmo assim, a metamemória não constitui uma memória objetiva e estática, mas um processo contínuo de reconstrução, no qual as lembranças são apropriadas e reconfiguradas dentro de uma narrativa compartilhada. Candau enfatiza que a construção desse discurso ocorre ao longo do tempo, o que permite às gerações mais jovens atribuir significado a um passado que não viveram ou do qual não se recordam.³⁴⁰ Tal processo se dá por meio da escolha do modo como um grupo irá interpretar o passado: quais posições adotará a respeito

diferença: nele a representação política dos vizinhos acontecia pelo exercício dos direitos que o Rei tinha concedido aos seus vassallos, os de representação e súplica, através dos quais a execução das leis podia mesmo ser adiada, pedir ao monarca para criar instituições e mudar a política tributária, entre outros assuntos”. ARTAZA BARRIOS, P. et. al. **Chile Despertó**: lecturas desde la Historia del estallido social de octubre. Santiago: Universidad de Chile, 2019, p. 23.

³³⁷ BHABHA, 2013, *op. cit.*, p. 239-243.

³³⁸ CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. 1. ed., 5º Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019, p. 34.

³³⁹ TERRENOS DE CHILE. *El baile de los que sobran de los prisioneros Marcha más Grande de Chile*. [S.l.]: YouTube, 25 out. 2019. 1 vídeo (43 segundos).

³⁴⁰ CANDAU, 2019, *op. cit.*, p. 40-50.

dele e como irá difundir a memória desse período ao recontá-lo. A elaboração de sentido gerada por esse processo possibilita a formação de uma identidade compartilhada, que consegue conectar não apenas diferentes grupos político-sociais, mas também distintos grupos etários, os quais se influenciam mutuamente ao longo desse processo de edificação de metamemória.

As canções do *estallido* são exemplos claros dessa metamemória, difundidas nas redes sociais e espaços públicos. Músicas de artistas como Víctor Jara, Quilapayún e Violeta Parra, replicadas nos ativismos, se reportam a um período histórico vivido no Chile. Nesse sentido, no contexto do *estallido*, o século XX passou a ser reinterpretado, relido a partir das novas demandas das manifestações, conectando passado e presente. Nesse processo de ressignificação, contudo, alguns sentidos são perdidos ou silenciados. A “cronologia rigorosa da História”³⁴¹, assim como as especificidades dos acontecimentos, são preteridos pelas associações emotivas da memória³⁴². Os elementos ligados à construção do socialismo e à dimensão revolucionária dessas canções são suplantados por um discurso de união popular e de exaltação da legalidade democrática anterior ao golpe.

Ademais, é importante lembrar que, conforme o prognóstico de Juan Pablo González, já nos anos 1990 se observava uma perda significativa de popularidade das músicas da NCCh, e em 2012, uma pesquisa quantitativa sobre as preferências musicais do público jovem revelou que esse repertório estava pouco presente entre as novas gerações³⁴³. Logo, a escolha da trilha musical da revolta não se deu a partir de uma revisão de canções consideradas “atemporais” ou “clássicas”. Pelo contrário, trata-se de obras de forte caráter político, circunscritas a um contexto social bem delimitado, bem menos populares que outros gêneros nacionais contemporâneos³⁴⁴. O que se observa é um novo fôlego — uma popularidade renovada por meio de ressignificações.

Aliás, segundo a entrevistada Marisol Molina, o processo de mobilização, e reapropriações de repertórios foi amplificado pela criação de novas versões dessas músicas, gravadas no contexto do *estallido social*³⁴⁵. Essas novas gravações auxiliaram o movimento a cooptar indivíduos não familiarizados com as canções engajadas do passado, encurtando as distâncias temporais entre as gerações e o distanciamento cultural entre os grupos sociais.

³⁴¹ CANDAU, 2019, *op. cit.*, p. 87.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ GONZÁLEZ, Juan Pablo. Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983). *E.I.A.L.*, v. 27, n. 1, 2016, p. 72-79.

³⁴⁴ GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021, p. 64.

³⁴⁵ SILVA, Marisol Molina. Entrevista concedida a Felipe Basso F. Silva. Rio Claro, 6 jan. 2023.

Um exemplo destacado por Molina é regravação de “*El Derecho de Vivir en Paz*”³⁴⁶, realizada por meio de uma colaboração entre artistas contemporâneos e músicos já consagrados, como Roberto Márquez, do grupo Illapu. Tal versão foi lançada no canal Musicxs De Chile, em 27 de outubro, criado exclusivamente para a divulgação da música no *YouTube*.³⁴⁷

Na letra da nova versão, temas centrais da revolta popular são incorporados à composição. As referências à Guerra do Vietnã e a crítica ao imperialismo estadunidense cedem espaço a um discurso que legitima a insurreição liderada pelos estudantes e reivindica um “novo pacto social”, fundamentado em justiça, igualdade e humanidade, a ser alcançado por meio de reformas políticas e econômicas. A regravação representa um aspecto interessante sobre a evocação da figura de Víctor Jara pelos manifestantes. No contexto do *estallido*, Víctor Jara já não era o homem que pretendia auxiliar na passagem ao socialismo; tornou-se, antes de tudo, símbolo da resistência popular em decorrência de seu assassinato no início da ditadura. Da mesma forma, a mensagem de “*El Derecho de Vivir en Paz*” já não constituía tanto uma crítica contra o imperialismo, muito menos uma honraria a Ho Chi Minh e à revolução socialista na Indochina, mas uma súplica pelas práticas da paz, da vida e da liberdade:

*El derecho de vivir
Sin miedo en nuestro país
En conciencia y unidad
Con toda la humanidad
Ningún cañón borraré
El surco de la hermandad.
El derecho de vivir en paz*

*Con respeto y libertad
Un nuevo pacto social
Dignidad y educación
Que no haya desigualdad
La noche es una explosión
Que funde todo el clamor
El derecho de vivir en paz (paz paz, Chile quiere paz)*

*Con respeto y libertad
Un nuevo pacto social
Que no haya desigualdad (¡sentimiento!)
(¡Un poquito más fuerte!)
(Los estudiantes no los dejarán dormir, si ustedes no los dejan soñar)
(¡Vamos vamos, este es el cambio! ¡Chile Chile!)*

³⁴⁶ Na verdade, Molina se refere ao que chama de “la versión de Illapu”, devido a participação do vocalista do grupo na regravação. De acordo com a militante e produtora cultural, “essas canções nunca foram esquecidas”, apenas ganharam uma repercussão maior com esse tipo de regravação. Sobre a versão da canção de Víctor Jara, realmente tornou-se um símbolo no *estallido*, contanto atualmente com mais de 7 milhões de visualizações.

³⁴⁷ MUSICXS DE CHILE. *El Derecho de Vivir en Paz* (Vídeo Oficial 2019). [S.l.]: YouTube, 27 out. 2019. 1 vídeo (3 minutos).

*Es la paz nuestra canción
Es fuego del puro amor
Es paloma del palomar
Es el canto universal
La corriente que hará triunfar
El derecho de vivir en paz*

*Es el canto universal
La corriente que hará triunfar
El derecho de vivir en paz
El derecho de vivir en paz.³⁴⁸*

Como propõe o filósofo Walter Benjamin, o passado, em relação ao presente, torna-se irrecuperável se não for interpelado pelo tempo do agora³⁴⁹. Por isso, a regravação “*El Derecho de Vivir en Paz*” é um grande lembrete de que, apesar da eleição dessas canções enquanto representação simbólica, o repertório apropriado pelas manifestações não carrega, por completo, os mesmos sentidos de outrora. O momento histórico é outro, e a memória inscreveu novas cargas emocionais sobre o passado. Ao serem retomadas, essas canções não apenas o evocam, mas o atualizam — denunciando a persistência de antigas injustiças e, simultaneamente, formulando novas demandas e objetivos políticos diante das desigualdades históricas.

2.2. Segunda Fase: O repertório expandido.

Neste segundo bloco de repertórios, pertencente ao que denominamos de “segunda fase do *estallido*”, que vai de 15 de novembro a 13 de março de 2020. Diferente da primeira fase, estão aqui presentes novas criações musicais, que inserem no *estallido* gêneros mais modernos ausentes da primeira fase, como o heavy metal, cumbia, e a música eletrônica.

³⁴⁸ O direito de viver / sem medo em nosso país / em consciência e união / com toda a humanidade / nenhum canhão apagará / o sulco da irmandade / o direito de viver em paz; Com respeito e liberdade / um novo pacto social / dignidade e educação / que não haja desigualdade / a noite é uma explosão / que funde todo o clamor / o direito de viver em paz (paz paz, o Chile quer paz); Com respeito e liberdade / um novo pacto social / que não haja desigualdade (sentimento!) (um pouquinho mais forte!) (os estudantes não os deixarão dormir, se vocês não os deixarem sonhar) (vamos vamos essa é a mudança! Chile Chile!); É a paz nossa canção / é fogo do puro amor / é pombo do pombal / é o canto universal / a corrente que fará triunfar / o direito de viver em paz; É o canto universal / a corrente que fará triunfar / o direito de viver em paz / o direito de viver em paz (tradução nossa), cf. MUSICXS DE CHILE. *El Derecho de Vivir en Paz* (Video Oficial 2019). [S.l.], 2019. 1 vídeo (3 minutos). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wlfAf2AibA8&ab_channel=MusicxsDeChile. Acesso em: 30 ago. 2023.

³⁴⁹ “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. ‘A verdade nunca nos escapará’ — essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” (FABRE, Daniel. **Walter Benjamin – Teses sobre o conceito de História**. LavraPalavra, 2 out. 2015. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2015/10/02/walter-benjamin-teses-sobre-o-conceito-de-historia/>. Acesso em: 31 ago. 2023).

Ainda merecem destaque nessa segunda fase palavras de ordem que, ao serem musicadas, tornaram-se verdadeiros bordões entoados pelas multidões, como “*Piñera, concha tu madre / Asesino, igual que Pinochet*” ou “*El pueblo, el pueblo, ¿dónde está? / El pueblo está en la calle pidiendo dignidad*”.

Na coletânea *Se Oía Venir*, organizada pelo jornalista David Ponce, somos apresentados a uma série de registros de repertórios contemporâneos politicamente engajados. O autor dá destaque inicial ao papel crucial que os meios alternativos de comunicação, sobretudo os digitais, desempenharam na preservação e difusão da memória dessas canções com foco político. Essa dinâmica reforça o conceito de um arquivo hiperatualizado de conhecimento que mencionamos na introdução deste texto, o qual, segundo o próprio David Ponce, opera por meio de “sites digitais de distribuição na ausência de selos discográficos, softwares na falta de estúdios de gravação, redes sociais na falta de imprensa, e fundos concursáveis na ausência de recursos no mercado”.³⁵⁰

Como bem analisa Ponce, enquanto as manifestações aumentam em número, com músicas de Victor Jara e Sergio Ortega sendo cantadas pela multidão, ocorre ao mesmo tempo a absorção, pelos manifestantes, das canções produzidas durante os meses de manifestações de 2019, com destaque para os raps e cumbias³⁵¹. Mas é importante destacar que, de forma geral, conforme observado pelo autor na introdução de *Se Oía Venir*, esse repertório não é mobilizado com a mesma intensidade que o repertório tradicional do passado³⁵². Há uma escassez de registros audiovisuais, tanto em quantidade quanto em relevância, que capturem esse novo repertório sendo entoado de forma coletiva nas manifestações.

Nesse contexto, um vídeo que merece ser destacado é da apresentação de “*Don Satán*”, realizada em 25 de outubro, em frente à estação de metrô Estación Del Sol. Esse registro atesta pela presença desse repertório contemporâneo desde o início das manifestações. Semelhante aos exemplos de Inti-Illimani e Musicxs De Chile, tal gravação servia a um propósito: para além de aproveitar o momento favorável para divulgar uma música engajada, atuava também como um mecanismo de legitimação do *estallido* por meio da canção.

³⁵⁰ PONCE, David (ed.). *Se oía venir*: Cómo la música advirtió la explosión social en Chile. Santiago: Cuaderno y Pauta, 2019, p. 8.

³⁵¹ Entre as canções mais populares estão *Dictadores Fuera*, de Jonas Sanche (com cerca de 49 mil visualizações no vídeo postado em 24 de outubro de 2019 no YouTube); *Un paso más*, de Seo2 (com 8 mil visualizações no YouTube e média de 50 mil em outras plataformas de música); *Bandera Negra*, de Kanitrou (com médias de até 10 mil visualizações em plataformas de vídeo e música); e *Cacerolazo*, de Ana Tijoux (com um milhão e meio de visualizações no YouTube e média de 3 milhões em plataformas de música). PONCE, 2019, *op. cit.*, p. 42.

³⁵² PONCE, 2019, *op. cit.*, p. 12.

No vídeo veiculado, a captação de áudio, em vez de ser registrada simultaneamente pela câmera ao vivo, foi feita de forma profissional e separada. O vídeo, por sua vez, é marcado por uma profusão de efeitos visuais — cortes, *slow motion*, sobreposições de imagem, entre outros — que cumprem um papel essencial na construção narrativa da gravação. Esses recursos permitem destacar, em detalhes, por meio de planos fechados e de conjunto, os indivíduos que assistem ao show e se manifestam, destacando os muitos signos trazidos ao showmício pelos manifestantes — bandeiras, faixas e cartazes contendo demandas e enunciados políticos, que recebem, assim, atenção especial pelas lentes.

Figura 11



Fonte: SANTAFERIA, 2019. Minutagem: 0:24.³⁵³

Na interpretação do dia 25 de outubro, a tonalidade e os arranjos originais são mantidos — guitarra, baixo, guiro, timbau, congas e outras percussões seguram a base rítmica ao estilo cumbia, enquanto o acordeão performa a melodia dançante e os metais trazem os temas característicos da salsa. Todavia, o que chama atenção é a introdução feita por Alonso González antes do início da canção. Enquanto a banda sustenta uma base musical um pouco mais retraída, Gonzalez direciona um ataque verbal à Piñera: “*oye colega no te asombres cuando veyá / Oye colega no te asombres cuando veyá / A Piñera robando plata / A Piñera robando plata / Costumbre de mi pais hermano / Sí, sí, robando plata*”.³⁵⁴

Adicionalmente, o vídeo de Santaferia não é o único registro que nos mostra práticas estéticas distintas da Nova Canção, próprias de um repertório musical mais recente. Também podemos notar como a apropriação do repertório engajado do passado gradativamente dá

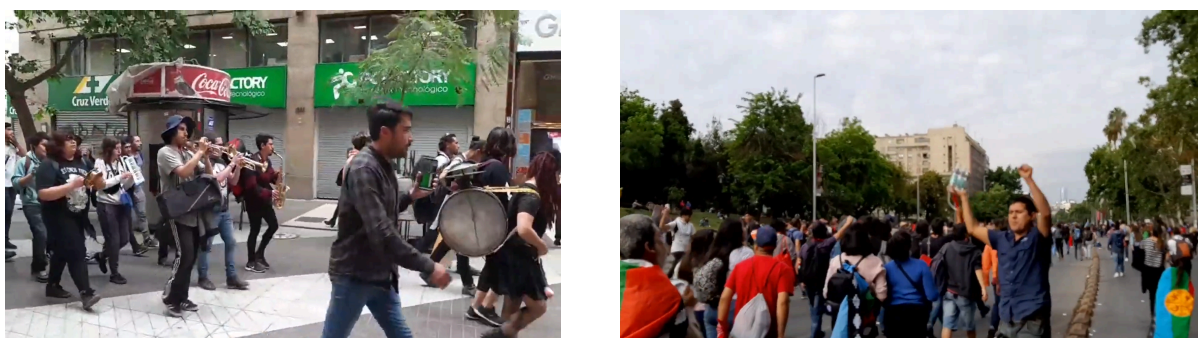
³⁵³ SANTAFERIA. Don Satán - Santaferia. YouTube, 27 out. 2019. 1 vídeo (1min53s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o7-1hN-b9k8>. Acesso em: 18 fev. 2025.

³⁵⁴ "Oye, colega, não te surpreendas ao ver / Oye, colega, não te surpreendas ao ver / O Piñera roubando dinheiro / O Piñera roubando dinheiro / Costume do meu país, irmão / Sim, sim, roubando dinheiro." (Santaferia, 2019, tradução nossa).

origem a novos arranjos em sintonia com o sentimento eufórico e carnavalesco do *estallido* — nessas performances, canções de Victor Jara e Sergio Ortega são apresentadas em ritmo mais acelerado, com harmonias que imprimem um tom festivo à canção original.

No vídeo disponibilizado no dia 04 de novembro, pelo canal da Ong. ECO, observamos, logo no início, uma banda em marcha pela rua Paseo Huerfanos durante as manifestações do próprio dia quatro, convocadas por movimentos sociais e sindicais como ANEF, Confusam (Confederación Nacional de Funcionarios e Funcionarias de la Salud Municipal) e Mesa de Unidad Social³⁵⁵. Bandas improvisadas, como a que vemos na cena inicial do vídeo, foram recorrentes durante os meses de revolta popular, sendo comum que manifestantes saíssem de suas casas com instrumentos em mãos, cantando e marchando ao lado de outros músicos-manifestantes.

Figura 12



Fonte: ONGECO, 2019. Minutagem: 00:20; 02:42. ³⁵⁶

Em mais um exemplo de apropriação e repaginação, destaca-se o ativismo realizado por uma banda composta exclusivamente por mulheres, no dia 8 de novembro de 2019. Pela filmagem, também disponibilizada pela Ong. ECO, no mesmo dia oito, observamos como a apresentação se inicia com *chinchineras* (Figura nº13) — prática de rua tradicionalmente desempenhada por homens e que consiste em uma performance simultaneamente musical e visual, na qual o artista carrega nas costas um bumbo e um chibal, controlando os pratos com uma das pernas e tocando o bumbo com duas baquetas longas. A banda prossegue com a entrada de instrumentos de sopro, acordeões, pratos e guiros, apresentando uma versão

³⁵⁵ A *Unidad Social* é um organismo fundado em agosto de 2019 que reúne militantes de diferentes partidos, sindicatos e movimentos sociais. Foi bastante ativo durante o *estallido*, tendo convocado greves e manifestações em grande escala.

³⁵⁶ ONGECO. Chile despertó y no se duerme (Marcha 041119). YouTube, 4 nov. 2019. 1 vídeo (3min54s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3rWqJ2xh3-s>. Acesso em: 22 abr. 2023.

instrumental de “*El Derecho de Vivir en Paz*”. A instrumentalização e o bpm são muito parecidos aos da apresentação da banda marcial de rua no Paseo Huefarnos — tempo mais acelerado que a gravação de Victor Jara, com os metais desempenhando o papel da melodia. No encerramento, junto ao público, a banda entoia gritos de “paco violador”, denunciando a violência policial contra mulheres, uma questão intensificada durante as manifestações.

Figura 13



Fonte: ONGECO, 2019. Minutagem: 00:48.³⁵⁷

Por se tratar de um grupo composto apenas por mulheres, muitas delas utilizando o pano verde simbólico da legalização do aborto, e considerando a adição da referida fala ao final da apresentação, é possível afirmar que se trata de um dos diversos grupos feministas que se tornaram extremamente atuantes durante o *estallido*. Nesse caso, a noção de “viver em paz”, que Victor Jara coloca como um direito universal, recebe uma nova leitura: a mensagem passa a ser direcionada à experiência de violência vivenciada pelas mulheres.³⁵⁸ Essas performances foram amplamente replicadas e repercutidas, inclusive internacionalmente, demonstrando como as produções contemporâneas também atuaram de modo marcante nas manifestações.

A compreensão das novas abordagens artísticas adotadas pelas jovens gerações no *estallido* deve passar, sobretudo, pelo movimento feminista no Chile, responsável por fornecer

³⁵⁷ ONGECO. Chinchineras - El derecho de vivir en paz. YouTube, 8 nov. 2019. 1 vídeo (4min8s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QDAjYR6M6S8>. Acesso em: 10 jul. 2019.

³⁵⁸ GONZÁLEZ, Mónica. La negación del abuso sexual femenino y sus consecuencias. **CIPER Chile**, Santiago, 10 nov. 2022.

diversas formas de ativismo inovadoras para as manifestações, destacando e conferindo centralidade à pauta dos direitos das mulheres. Como mencionado anteriormente, um número considerável de ativismos de grande escala surge a partir do final de novembro, o que atribuímos à performance “*Un violador en tu camino*”, criada pelo coletivo LasTesis. Sendo assim, essa intervenção artística feminista foi escolhida como grande marco de passagem para essa “segunda fase de repertório”.

A filmagem da primeira performance, realizada em 20 de novembro em Valparaíso por um pequeno grupo de mulheres, já apresenta a estrutura que posteriormente se tornaria mundialmente consagrada (Figura nº 14). O registro evidencia a maleabilidade do ativismo que posteriormente foi replicado em diversas línguas e países — resultado de seu discurso direto e de uma coreografia de fácil assimilação. Para sua execução, o grupo de mulheres declama os versos da performance, geralmente acompanhadas por um fundo musical eletrônico de ritmo constante. Elas aparecem vendadas — gesto que, ao mesmo tempo em que simboliza a invisibilidade da mulher e da questão feminista pelo Estado, remete também às vítimas oculares da polícia chilena. Embora o ativismo se baseie essencialmente na declamação, o acompanhamento eletrônico confere ritmo à performance, favorecendo o engajamento tanto das participantes quanto do público. Assim, ainda que o trabalho de LasTesis não utilize canções propriamente ditas, pode ser compreendido como uma obra audiovisual, em virtude da presença marcante da batida eletrônica que estrutura a ação performática.

Figura 14



Fonte: COLECTIVO LASTESIS, 2019. Minutagem: 01:06.³⁵⁹

³⁵⁹ COLECTIVO LASTESIS. Intervención colectivo LASTESIS. YouTube, 20 nov. 2019. 1 vídeo (3min49s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9sbcU0pmViM>. Acesso em: 20 fev. 2025.

A performance do coletivo, fundado em 2018, estava programada para acontecer no mês de outubro, contudo, com as manifestações que eclodiram no país, foi adiada para o mês de novembro. O intuito era destacar a culpabilidade do Estado e da sociedade em geral na opressão feminina e na cultura do estupro, trazendo o gênero de volta ao destaque. Mesmo que inicialmente a intervenção artística não estivesse ligada ao *estallido*, o protesto do coletivo feminista pode ser entendido como parte da repulsa à ascensão de medidas e governos de caráter neoliberal na América Latina.³⁶⁰ Assim, ainda que não planejada para o contexto da revolta, a performance revelou-se particularmente significativa diante dos acontecimentos de outubro de 2019, já que o título e os versos finais da intervenção constituem uma sátira ao hino dos Carabineros do Chile, responsáveis pela repressão das manifestações:

*El patriarcado es un juez
que nos juzga por nacer
y nuestro castigo
es la violencia que no ves*

*El patriarcado es un juez
que nos juzga por nacer
y nuestro castigo
es la violencia que ya ves*

*Es feminicidio
impunidad para mi asesino
es la desaparición
es la violación*

Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía

(...)

*El violador eras tú
El violador eres tú*

*El Estado opresor es un macho violador
El Estado opresor es un macho violador*

*El violador eras tú
El violador eres tú*

*Duerme tranquila, niña inocente
sin preocuparte del bandolero
porque por tus dulces y sonrientes sueños
vela tu amante carabinero*

El violador eres tú

³⁶⁰ Aspecto que pode ser exemplificado pelo próprio governo de Piñera, o qual, além de ser predominantemente formado por homens, também era criticado por suas políticas sexistas e, sobretudo, pela oposição veemente à legalização do aborto (Martin; Shawn, 2021).

(...)³⁶¹

É justo afirmar que o movimento feminista não apenas fez parte das manifestações do *estallido*, mas também se posicionou como vanguarda, influenciando e impulsionando novas intervenções artísticas a partir de novembro de 2019. Um exemplo expressivo desse protagonismo é a rápida assimilação e difusão da performance de LasTesis: logo após o anúncio presidencial sobre o reforço da presença militar nas ruas, em 24 de novembro, no dia seguinte já se observavam as vias públicas ocupadas por coletivos que mimetizavam “*Un violador en tu camino*” em Santiago. Um dos registros audiovisuais dessa circulação, divulgado em 25 de novembro pelo canal independente “Resumen TV” — voltado à cobertura jornalística das comunas da região de Biobío — mostra um coletivo feminista diante do Palacio de los Tribunales de Justicia (Figura nº 15), local simbolicamente adequado para um ativismo que aborda, de maneira direta, as desigualdades e violências estruturadas em razão do gênero.

Figura 15



Fonte: RESUMEN TV, 2019. Minutagem: 00:13.³⁶²

Um outro registro, publicado pelo perfil pessoal de Romina Akemi em 26 de novembro, ocorreu na Plaza de Armas (Figura nº 16), principal praça pública de Santiago e marco histórico da fundação da cidade. No vídeo, somos apresentados à um outro coletivo

³⁶¹ O patriarcado é um juiz / que nos julga por nascer / e nosso castigo / é a violência que não vês ; O patriarcado é um juiz / que nos julga por nascer / e nosso castigo / é a violência que já vês ; É feminicídio / impunidade para o meu assassino / é o desaparecimento / é o estupro ; E a culpa não era minha, nem de onde eu estava, nem de como me vestia ; (...) ; O estuprador era você / o estuprador é você ; O Estado opressor é um macho estuprador / o Estado opressor é um macho estuprador ; O estuprador era você / o estuprador é você ; Dorme tranquila, menina inocente / sem se preocupar com o bandido / pois pelos teus sonhos doces e sorridentes / vela teu amante carabineiro ; O estuprador é você (Colectivo Lastesis, 2019, tradução nossa).

³⁶² RESUMEN TV. Potente intervención feminista en jornada de protesta del 25 de noviembre. YouTube, 25 nov. 2019. 1 vídeo (1min19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pDdrg9AACK4>. Acesso em: 20 fev. 2025.

feminista, que também replicou, no mesmo dia 25 de novembro, a performance de LasTesis nas marchas que negavam à ocupação militar da ruas chilenas.

Figura 16



Fonte: AKEMI, 2019. Minutagem: 00:37³⁶³.

Em ambos ativismos a estrutura formal proposta inicialmente por LasTesis é seguida à risca — a declamação é acompanhada pela trilha eletrônica simples e por uma coreografia que imita uma marcha sincronizada, contendo também passos que simulam uma abordagem policial.

No registro audiovisual da performance realizada em 29 de novembro de 2019, na Plaza Dignidad (Figura nº 17), publicado pelo perfil “Archivos música electrónica Chile (y otros)” — canal voltado à divulgação de apresentações musicais eletrônicas de diversos DJs, que durante o *estallido* publicou duas gravações da performance de LasTesis —, é possível perceber como “*Un violador en tu camino*” se consolidou rapidamente como um dos ativismos mais potentes da revolta. O vídeo, em plano geral, mostra uma multidão composta por milhares de mulheres ocupando a Plaza Dignidad. A trilha eletrônica original está ausente, possivelmente por não ser suficiente para alcançar toda a extensão da praça; em seu lugar, ouvem-se batidas de tambor e linhas de instrumentos de sopro executadas por uma banda marcial não visível no enquadramento. Devido ao grande número de participantes, a sincronia da performance se perde em alguns momentos. No entanto, mesmo que não apresente a precisão proporcionada pela trilha eletrônica, como em outras reproduções da performance, a apresentação na Plaza Dignidad ganha uma potência colossal que demonstra não apenas a dimensão simbólica e coletiva do *estallido*, mas também o papel do movimento feminista como vanguarda estética e política da revolta.

³⁶³ AKEMI, Romina. *Las Tesis “Un violador en tu camino”*. YouTube, 26 nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hgQOzlHYWy0>. Acesso em: 4 nov. 2025.

Figura 17



Fonte: ARCHIVOS MÚSICA ELECTRÓNICA CHILE (Y OTROS), 2019. Minutagem: 00:52.³⁶⁴

A partir da performance de LasTesis, observamos a proliferação de registros de performances artísticas de diferentes formas. Ainda no dia 29 de novembro, o registro audiovisual disponibilizado pelo canal do YouTube “PRIMERA LINEA Chile” — dedicado a divulgar gravações das manifestações, especialmente aquelas que envolviam a brutalidade policial — apresenta, em plano de conjunto, a cooperação entre dois manifestantes-artistas: um ao saxofone e outro ao trombone, improvisando em meio à barreira da *Primera Línea*. Rapidamente, uma manifestante se sente confortável em colaborar com a composição da dupla, tocando os pratos em intervalo regular para marcar o tempo da música. A filmagem é interrompida pela fuga da multidão com o avanço das forças policiais (Figura nº18).

Figura 18

³⁶⁴ ARCHIVOS MÚSICA ELECTRÓNICA CHILE (Y OTROS). Un violador en tu camino. YouTube, 29 nov. 2019. 1 vídeo (2min17s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0EvPBoiS7E4>. Acesso em: 20 fev. 2025.



Fonte: PRIMERA LINEA CHILE, 2019. Minutagem: 01:05.³⁶⁵

No registro audiovisual disponibilizado no dia 2 de dezembro pelo perfil pessoal de Javier Vicente — manifestante que publicou dezenas de vídeos durante o levante, geralmente denunciando a brutalidade policial —, em plano geral, a Plaza Dignidad aparece lotada, com uma infinidade de instrumentos de sopro e percussão preenchendo o espaço sonoro, enquanto os manifestantes entoam em uníssono: "*Piñera, concha tu madre*³⁶⁶ / *Asesino, igual que Pinochet*" (Figura nº19). Basicamente, o canto que inicialmente se tratava de palavras de ordem evocadas em meio às manifestações estudantis de 2011³⁶⁷, tornou-se outro hino do *estallido*. Embora não dialogue diretamente com o repertório engajado do passado, o hino "*Piñera Asesino*" exemplifica como os manifestantes do *estallido* recorreram à memória histórica em seu discurso. Simples, mas potente, a canção emprega um recurso metafórico que condensa a percepção temporal em poucas palavras: Piñera e Pinochet representam, respectivamente, a democracia neoliberal e a ditadura chilena, além disso, em um nível ainda mais simbólico, figuram como o inimigo do povo de hoje e de ontem. A comparação entre as duas figuras traduz a sensação de continuidade entre períodos distintos da história chilena, ambos marcados por repressão e violência. Assim, a associação reforça a ideia de que a lógica da violência estatal persiste no Chile, perpetuada pelas forças policiais sob o comando do chefe de Estado. Ao serem musicadas, as palavras de ordem eram geralmente acompanhadas por uma percussão simples e regular, enquanto os metais reforçavam a melodia das palavras entoadas. O resultado lembra fortemente os cânticos de torcidas em partidas de futebol.

³⁶⁵ PRIMERA LINEA CHILE. Jam session en Primera Línea Chile 29-11-2019: "Primera Línea". YouTube, 2 dez. 2019. 1 vídeo (1min49s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=loTYPGz-rzM>. Acesso em: 12 fev. 2025.

³⁶⁶ A gíria tem conotação muito ofensiva no Chile; a tradução mais adequada para o termo no Brasil seria algo como "vá se danar".

³⁶⁷ A versão de 2011 é levemente diferente da apresentada em 2019, ao invés da comparação à figura de Pinochet, a segunda parte do hino clamava "aprenda a governar!".

Figura 19



Fonte: VICENTE, 2019. Minutagem: 00:27.³⁶⁸

A conexão entre a arte politizada e o futebol durante o *estallido* não se encerra aí. As torcidas organizadas de diversos clubes chilenos foram, em várias ocasiões, convocadas a participar das manifestações. Se, por um lado, as ruas não exibiam bandeiras partidárias, por outro, era possível observar nas marchas a convivência pacífica entre bandeiras e integrantes de diferentes torcidas³⁶⁹. No registro de 6 de dezembro, publicado no dia seguinte pelo produtor audiovisual Leonardo Toro em seu perfil pessoal, o hino “*Ya Van a Ver*” é novamente performado na Plaza Dignidad, em frente à estátua do general Baquedano, pela própria torcida do Colo Colo (Figura nº20). Os arranjos seguem o padrão característico das bandas marciais do *estallido*: metais diversos — trombones, saxofones, tubas e trompetes — conduzem a melodia em conjunto com as vozes, enquanto as percussões, igualmente variadas, marcam o ritmo com bumbos regulares e instrumentos típicos de fanfarra na base rítmica.

³⁶⁸ VICENTE, Javier. "Piñera, concha tu madre, asesino, igual que Pinochet..." Sí, en Chile. YouTube, 2 dez. 2019. 1 vídeo (52 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PfvslWV-V64>. Acesso em: 21 fev. 2025.

³⁶⁹ MARÍN, José. El “neo-barrismo” en el estallido social: las calles como una extensión de la galería. CIPER Chile, Santiago: INJUV — Ministerio de Desarrollo Social y Familia, [s.d.]. Disponível em: <https://www.ciperchile.cl/wp-content/uploads/Neobarrismo.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2025.

Figura 20



Fonte: TORO, 2019. Minutagem: 00:23.³⁷⁰

No registro feito pela OPAL³⁷¹ Chile, e disponibilizado pelo perfil Nandu Pictures News em 8 de dezembro de 2019, encontramos mais uma vez a arte sendo exaltada como principal instrumento político, mesmo em meio à *Primera Línea*. A filmagem trata, inicialmente, da cobertura sobre a participação de Luis Kike Galdames, membro do grupo Illapu, no enfrentamento com as forças repressivas do Estado. O jornalista, que também faz a filmagem, acompanha Galdames e exalta a coragem do músico em auxiliar a linha de frente do *estallido*. Contudo, as filmagens revelam uma participação de Galdames que provavelmente pareceria estranha em um outro contexto: enquanto os manifestantes enfrentam as forças policiais, Luis Kike Galdames toca sua quena em meio à multidão (Figura nº21 — Fotograma 1). O músico performa o hino “*Piñera asesino*” para, depois, tocar “*El derecho de vivir en paz*” de Victor Jara. A gravação acaba justamente no momento em que um veículo blindado da polícia adentra o local onde a multidão está reunida, sendo recebido com pedras e um coquetel molotov (Figura nº21 — Fotograma 2).

³⁷⁰ TORO, Leonardo. Las balas que nos tiraron van a volver. YouTube, 7 dez. 2019. 1 vídeo (1min35s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0O5vgeFy2hw>. Acesso em: 26 fev. 2025.

³⁷¹ Oficina de Prensa para América Latina (OPAL) é uma agência de comunicação e jornalismo que tem como objetivo fornecer uma cobertura de eventos significativos na América Latina. A OPAL atua por meio da comunicação alternativa, fornecendo um ponto de vista distinto da grande mídia, através de matérias com posicionamento político bem demarcado.

Figura 21



Fonte: NANDU PICTURE NEWS, 2019. Minutagem: 04:05.³⁷²

Assim, nesses registros da *Primera Línea*, observa-se que a arte — e, em especial, o ativismo — tornou-se o *modus operandi* da revolta chilena. Para além das grandes manifestações multitudinárias de outubro e dos showmícios protagonizados por figuras da canção engajada, nota-se que a performance musical assumiu um papel central como ferramenta política do *estallido* durante toda sua duração. Essa centralidade se evidencia no fato de que, mesmo em meio aos confrontos com as forças policiais, os manifestantes da *Primera Línea* reconheciam na música um instrumento fundamental de mobilização popular, filmando e divulgando as performances nas redes sociais.

É nesse contexto que a cantora Mon Laferte, reconhecendo o papel de difusão das performances artísticas, lança, no dia 4 de dezembro, a canção “*Plata Ta Tá*”, acompanhada de um videoclipe de produção sofisticada que reúne referências ao *cacerolazo*, à estética combativa da *Primera Línea*, à cultura dos povos originários chilenos e até à prática dos *diablos rojos*³⁷³. Conhecida por transitar entre o blues, o rock e, sobretudo, os ritmos tradicionais chilenos e mexicanos, Laferte escolhe em “*Plata Ta Tá*” um caminho inusitado em sua trajetória: o reggaeton, gênero pop amplamente difundido na América Latina e no mundo. A escolha não é meramente estilística — através de uma abordagem simples,

³⁷² NANDU PICTURE NEWS. Luis Kike Galdames del grupo "Illapu". YouTube, 8 dez. 2019. 1 vídeo (4 min30s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mAwAenbISIE>. Acesso em: 30 jan 2025.

³⁷³ Esses símbolos tradicionais de revolta — fantasias de demônios com aspecto circense — apareceram pela primeira vez no início dos novecentos, nas comemorações da festa de Virgen del Carmen de la Tirana na cidade de Iquique, região anexada ao final da Guerra do Pacífico e que no começo do século passava por uma “chilenização” compulsória. Além de aparecerem por vezes nas manifestações de Santiago, são muito recorrentes no norte chileno. DAPONTE, J. F.; ARAYA, A. D.; ALIAGA, N. C.; LLANES, J. A. *Diablos y bronces rebeldes. La música en las marchas del estallido social en el norte chileno*. *Boletín Música* # 54, Arica, 2020. p. 129 — 131.

dançante, e cativante, a canção condensa, em sua letra e sonoridade, uma síntese simbólica da revolta chilena, funcionando como um verdadeiro manifesto da identidade política do *estallido*³⁷⁴.

Laferte começa logo na primeira estrofe a tecer a crítica às desigualdades econômicas : “*Los de siempre quieren plata / Tienen el culo forraíto' las rata' / A los papito' de cobarta / Se los come con limón esta gata*”.³⁷⁵ Nessa passagem, a cantora denuncia como apenas as classes abastadas, representadas pelos “de terno e gravata”, beneficiam-se do modelo econômico chileno. Em sequência, na segunda estrofe, Laferte direciona sua crítica aos aparelhos de repressão estatal, enquanto celebra o espírito carnavalesco da revolta: “*Tengo el cumbión, tengo calentura / Y perreo hasta en medio de la basura / Somos caleta, más que los paco' / Somos más choro', peleamos sin guanaco*”.³⁷⁶ Laferte retoma a crítica à polícia chilena em outra estrofe da canção, desta vez destacando os milhares de chilenos que sofreram graves lesões oculares causadas pela atuação policial durante as manifestações³⁷⁷: “*Aunque nos quedemo' cojo' / Aunque nos arranquen los ojos (cómo sea) / Le entré al reggaetón y hasta el culo te muevo / Pa' así mandarte el mensaje de nuevo (pa' que entienda')*”.³⁷⁸

Ademais, também é interessante notar como Laferte dissemina a noção de que a grande ferramenta revolucionária dos revoltosos chilenos de 2019 teria sido justamente o celular, muito longe de qualquer menção à luta armada ou violência no geral:

*Deja que te entre el hmm, mmm
Graba con el phone, phone, phone
Dale con el reggaeton (reggaeton)
Los de siempre quieren plata, pom-pom-pom*

*Esta generación tiene la revolución
Con el celular, tiene más poder que Donald Trump
De Ecatepec a Nueva York
Toda la gente quiere darle al flow*”.³⁷⁹

³⁷⁴ Sobre o assunto ver: SPENCER ESPINOSA, C. Con todo sino pa qué, política y multivocalidad en la revuelta social chilena. In: CONGRESSO IASPM (online), 14, 2020, Medellín, **Piezas audiovisuales CIAH**. Medellín: Universidade EAFIT e Universidade de Antioquia, 2020. Disponível em: <http://repositorio.umayor.cl/xmlui/handle/sibum/7679>. Acesso em: 7 jun. 2023.

³⁷⁵ “Os de sempre querem grana / Têm o rabo bem forrado, as ratazanas / Os papais de gravata / Esta gata come com limão” (tradução nossa), cf. MON LAFERTE; GUAYNAA. Plata Ta Tá. Universal Music México S.A. de C.V., 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tAcJhezQz7E>. Acesso em: 10 dez. 2024.

³⁷⁶ “Tenho o ritmo quente, estou pegando fogo / E danço até no meio do lixo / Somos muitos, mais do que os policiais / Somos mais bravos, lutamos sem blindado” (Mon Laferte; Guaynaa, 2019, tradução nossa).

³⁷⁷ GUALA MALDONADO, Johanna. Estallido Social y Violaciones a los Derechos Humanos en Chile. **Espacio Regional**, Osorno, v. 1, n. 17, jan-jun 2020, p. 95-108.

³⁷⁸ “Mesmo que fiquemos mancos / Mesmo que arranquem nossos olhos (de qualquer forma) / Entrei no reggaetón e até o quadril eu mexo / Para assim te mandar a mensagem de novo (pra que entenda)” (Mon Laferte; Guaynaa, 2019, tradução nossa).

³⁷⁹ “Deixa que eu te envolva com o hmm, mmm / Grava com o celular, celular, celular / Vai com o reggaeton (reggaeton) / Os de sempre só querem dinheiro, pom-pom-pom”; “Esta geração tem a revolução / Com o celular,

Por fim, nas últimas estrofes, a artista também enaltece o povo Mapuche, o qual emerge como um dos grandes símbolos do *estallido*: “*Que salgan, que salgan, que luchen, que luchen / Vamo' a hacer que el mundo lo escuche / Saquen pa' afuera toda' las pieza' del estuche / A ver quién va a joder ahora con los mapuche*”³⁸⁰. A pauta Mapuche representa uma afirmação de resistência, sendo um marco simbólico da luta por direitos dos povos originários. O povo Mapuche é lembrado por resistir a três grandes tentativas de dominação no Chile: primeiramente, ao final do século XV³⁸¹, contra o Império Inca; depois, ao longo dos séculos seguintes — até a independência —, contra a colonização espanhola; e, por fim, na contemporaneidade, ao lutar por seus direitos indígenas, frequentemente ignorados pelo Estado chileno.³⁸²

Mesmo que “*Un violador en tu camino*” tenha sido a performance mais replicada e conhecida, outras performances feministas seguiram presentes no *estallido*. Por exemplo, a marcha de 10 de dezembro organizada pela Coordenadora Feminista 8M, a qual performou “*Canción de la rebeldía*”. Com essa releitura da icônica performance de *Mujeres por la Vida*, os coletivos subvertem a mensagem da canção de Miguel Ríos. O pacifismo de “*Himno de Alegría*” é reelaborado em um chamado à rebelião frente à injustiça sexista, explicitado, em ritmo de marcha, nos versos: “*Escucha, hermana, la Canción de la Rebelión / El canto fuerte de las quienes esperan la Justicia / Ven, marcha, sigue luchando, fuerte, gritando frente al horror / Y que los Pueblos condenen a los tiranos*”³⁸³.

Nos registros audiovisuais da marcha, disponibilizados pelos perfis *Nandu Picture News* (Figura nº22) e *Revista Emancipa* (Figura nº23), é possível ver as manifestantes entoando a canção ao longo do trajeto pela Avenida Providencia e, novamente, na Plaza Dignidad. Na gravação da performance na praça, em plano aberto, observa-se um grupo composto por mulheres de diferentes faixas etárias, portando diversos símbolos feministas. Algumas usam capuzes e lenços vermelhos, que se tornaram emblemas do feminismo durante o *estallido*; outras exibem os icônicos panos verdes; algumas estão vendadas, enquanto outras carregam cartazes com “Somos +”, o slogan histórico de *Mujeres por la Vida*. Todas, no

tem mais poder que Donald Trump / De Ecatepec a Nova York / Todo mundo quer entrar no ritmo do flow” (*Ibidem*, tradução nossa).

³⁸⁰ “Saíam, saíam, lutem, lutem / Vamos fazer o mundo ouvir / Mostrem todas as peças do estojo / Pra ver quem vai mexer agora com os mapuches”. (*Ibidem*, tradução nossa).

³⁸¹ LEÓN, Leonardo. Expansión Inca y resistencia indígena en Chile, 1470-1536. *Revista Chungará*, Arica, n. 10, p. 95-115, mar. 1983.

³⁸² BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL (Chile). *Memoria Chilena*: El pueblo Mapuche. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, [s.d]. [n.p].

³⁸³ Ouça irmã a Canção da Rebelião / O forte canto dos que esperam a Justiça / Venha, marche, lute, forte e gritando frente ao horror / E que os Povos condenem os tiranos. Tradução nossa.

entanto, adotam a posição de “mãos ao alto”, possivelmente em referência à abordagem truculenta da polícia chilena. As vestimentas e a simbologia do ato revelam não apenas a censura imposta ao corpo feminino, mas também como a mulher é historicamente enquadrada como um sujeito subversivo. Ao final da intervenção, o grupo entoa o lema “Somos +”. Aqui observamos mais uma vez um diálogo direto com o passado, mobilizando-se símbolos e práticas estéticas de repertórios e grupos politicamente engajados.

Figura 22

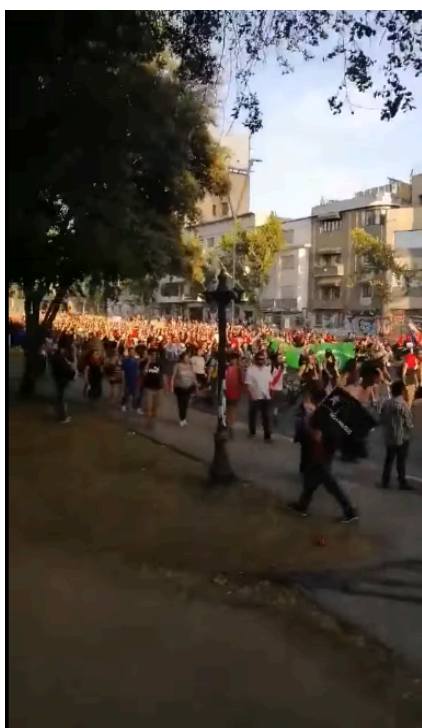


Figura 23



Fonte: REVISTA EMANCIPA, 2019. Minutagem: 00:50.³⁸⁴

Fonte: NANDU PICTURES NEWS, 2019.
Minutagem: 00:06.³⁸⁵

Nesse estágio das mobilizações, embora se possa argumentar por certo arrefecimento das marchas em relação ao início do *estallido*, conseguimos encontrar performances e atos que ainda conseguiam levar milhares pelas ruas de Santiago — como a marcha organizada pela Coordinadora Feminista 8M. Outro registro que demonstra como o *estallido* ainda estava longe de se esvaziar é a performance de Inti-Illimani em 13 de dezembro de 2019, na Plaza

³⁸⁴ REVISTA EMANCIPA. "Feministas entonan la Canción de la Rebeldía." YouTube, 11 dez. 2019. 1 vídeo (1min49s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ogJ0uCfAImw>. Acesso em: 20 fev. 2025.

³⁸⁵ NANDU PICTURES NEWS. Miles de personas cantando. Chile. YouTube, 12 dez. 2019. 1 vídeo (1min32s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CR1rBXyT4Ss>. Acesso em: 20 fev. 2025.

Dignidad. Além de performarem os já estabelecidos hinos da revolta — “*El Pueblo Unido Jamás Será Vencido*” e “*El Derecho de Vivir en Paz*”, o grupo ainda adiciona uma canção do repertório engajado do passado ao performar “*La Fiesta de San Benito*”. A canção, de origem folclórica boliviana, celebra a cultura negra e latino-americana ao homenagear São Benedito, santo católico de origem africana. Na gravação original do álbum homônimo de 1969 — lançado pelo selo Jota Jota, na transição para a DICAP — o grupo preserva uma sonoridade marcadamente folclórica, com harmonias vocais em coro, charango, quena e tambor. Já na performance de 2019, embora o tom original seja mantido, a peça adquire um caráter mais festivo: os vocais seguem em coro, mas a base harmônica é ampliada com baixo e violão, enquanto a melodia da quena passa a dialogar com novos timbres, como clarinete, violino e saxofone. Esse arranjo, inclusive, aproxima a canção da sonoridade alegre e vibrante típica do *estallido*.

A filmagem da performance, disponibilizada pela própria banda no YouTube, alterna planos fechados dos músicos e planos gerais da multidão, sem cortes. O registro atribui ao público a mesma centralidade conferida aos intérpretes, evidenciando o cuidado em representar o povo chileno, em sua diversidade, enquanto protagonistas da revolta. Enquanto o Inti-Illimani entoava versos que evocam figuras da cultura afro-latina — “*Negra, samba, aunque tunante / Siempre adelante; Hay un lorito con su monito / Es un regalo de San Benito / Para la fiesta de los negritos; Un viejo caña con su caballo / Están durmiendo en su cabaña*”³⁸⁶ —, a câmera revela uma infinidade de bandeiras mapuche, *wiphalas*³⁸⁷, estandartes chilenos, símbolos feministas e cartazes (Figura nº24). A performance, assim, dialoga diretamente com a pluralidade e heterogeneidade do movimento chileno.

Figura 24

³⁸⁶ “Negra, samba, mesmo sendo arteira / Sempre avante; Tem um papagaio com seu macaquinho / É um presente de São Bento / Para a festa dos negritos; Um velho cana com seu cavalo / Estão dormindo em sua cabana”. INTI-ILLIMANI. Fiesta de San Benito. In: INTI-ILLIMANI. Inti-Illimani. Chile: Jota Jota, JYL-05, 1969. 1 LP. Lado B, Faixa 7.

³⁸⁷ A *wiphala* é uma bandeira, caracterizada pela sua multiplicidade de cores dispostas em padrão quadriculado, que representa a união e orgulho das diferentes etnias andinas.



Fonte: INTI-ILLIMANI, 2020. Minutagem: 1:25³⁸⁸

De qualquer maneira, mesmo sem grandes showmícios, o estado perene de manifestação — que levava expressões artísticas às ruas diariamente — ainda se mantinha nessa fase da revolta. Na filmagem publicada em 13 de dezembro de 2019 (Figura nº 25) por Juan Rivas López, cujo perfil pessoal ainda é focado na difusão de performances artísticas engajadas no Chile, observa-se uma pequena multidão acompanhando a execução de “*Ya Van a Ver*” por uma banda marcial que desfila pela rua.

Figura 25



Fonte: LÓPEZ, 2019. Minutagem: 01:23.³⁸⁹

³⁸⁸ INTI-ILLIMANI. La Fiesta de San Benito | Plaza de la Dignidad. YouTube, 11 mai. 2020. 1 vídeo (4min10s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XkNtfZB6peA>. Acesso em: 17 fev. 2025.

³⁸⁹ LÓPEZ, Juan Rivas. Y van a ver. Las balas que nos tiraste van a VOLVER. YouTube, 13 dez. 2019. 1 vídeo (2min19s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sqqFK1XbXis>. Acesso em: 25 fev. 2025.

Na interpretação do grupo, os metais conduzem a melodia original, enquanto a seção de percussão — formada por bombos, caixas, maracas, congas e até chinchineros — combina o ritmo carnavalesco típico dessas apresentações com a cadência da cúmbia. O resultado é uma fusão rítmica em que o balanço característico da cúmbia é substituído por marcações graves e contínuas dos tambores. Quanto à letra, o refrão preserva elementos da versão original, mas palavras de ordem entoadas durante as manifestações foram adicionadas enquanto primeiros versos: *El pueblo, el pueblo, ¿dónde está? / El pueblo está en la calle pidiendo dignidad.*

Outro exemplo expressivo de *artivismo* realizado diante de uma multidão muito menor que as marchas de outubro — e relevante por envolver mais um coletivo feminista — ocorreu em 24 de dezembro de 2019, no Costanera Center, imponente complexo financeiro situado no coração de Santiago. A ação foi conduzida por um grupo de mulheres, algumas encapuzadas, outras vendadas, todas vestidas de preto e vermelho (Figura nº26), estética já amplamente difundida entre coletivos feministas após o surgimento de “*Un violador en tu camino*”.

Figura 26



Fonte: NANDU PICTURE NEWS, 2019. Minutagem: 00:06.³⁹⁰

³⁹⁰ NANDU PICTURE NEWS. 24/12/2019. Colectivo feminista realiza una intervención en Costanera Center. YouTube, 24 dez. 2019. 1 vídeo (1min42s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ccCdxz8IUBI>. Acesso em: 23 jul. 2023.

O ato consistiu em uma releitura satírica da canção popular natalina “*Viejito pascuero, acuérdate de mí*”. Sem qualquer instrumentalização, as participantes cantavam os versos em uníssono:

*Viejito Pascuero, acuérdate de mí,
en la entrada para casa tampoco voy a vivir.
No nos sobró ni el agua, también la dignidad,
tenemos que educarnos y saber la verdad.*

*La gente se muere en el hospital,
las pensiones no alcanzan ni para el pan.
No compraremos flores ni iremos al Cesfam,
a levantarnos temprano para hacer vida social.*

*En Chile se lucra con la educación,
en el Sename mueren los niños sin razón.
Camilo Catrillanca, Macarena Valdés, Alejandro Castro,
asesinados por el poder.*

*Viejito Pascuero, hay que devolver
las tierras mapuches y dejar de vender.
Los recursos naturales se deben proteger
de las forestales y mineras también.*

*Al paco lo tienen bueno pa' jalar,
pa' que le supla todo y manden a matar.
Viejito Pascuero, tenemos que impedir
que el gobierno nos mate solo por existir...*

*Viejito Pascuero, acuérdate de mí,
quiero salir de casa sin tener que morir.
Las mujeres nos matan, al Estado patriarcal.
Queremos que renuncie la ministra Plá.³⁹¹*

Embora centrada na militância feminista — marcada, entre outros pontos, pela exigência de renúncia da então ministra da Mulher e Equidade de Gênero, Isabel Plá³⁹² —, a

³⁹¹ “Viejito Pascuero, lembra de mim / na entrada de casa tampoco vou viver / não sobrou nem a água, também a dignidade / temos que nos educar e saber a verdade; A gente morre no hospital / as pensões não dão nem para o pão / não compraremos flores nem iremos ao posto de saúde / acordamos cedo para fazer vida social; No Chile lucram com a educação / no Sename morrem crianças sem razão / Camilo Catrillanca, Macarena Valdés, Alejandro Castro / assassinados pelo poder; Viejito Pascuero, é preciso devolver / as terras mapuches e parar de vender / os recursos naturais devem ser protegidos / das florestais e mineradoras também; O policial está bem servido para cheirar / para que tenha de tudo e mande matar / Viejito Pascuero, temos que impedir / que o governo nos mate só por existir; Viejito Pascuero, lembra de mim / quero sair de casa sem ter que morrer / as mulheres são mortas pelo Estado patriarcal / queremos que renuncie a ministra Plá” (Nandu Picture News, 2019, tradução nossa).

³⁹² Isabel Plá é uma política chilena filiada à União Democrata Independente (UDI). Sua trajetória na política começou com sua eleição ao cargo de vereadora por Peñalolén em 2004. Entre 2010 e 2014, atuou como coordenadora da Unidade de Conjuntura do Ministério Secretaria-Geral da Presidência. Depois, foi ministra da Mulher e da Equidade de Gênero no governo de Sebastián Piñera (2018–2020). Enquanto ministra, teve atuação marcada por críticas devido à sua postura conservadora frente a temas como o aborto e a violência de gênero, especialmente durante o *estallido* social de 2019. Atualmente, atua como colunista e lidera iniciativas voltadas à política e aos direitos das mulheres no Chile.

performance evidencia novamente o caráter de vanguarda política do movimento das mulheres . A sátira expande o escopo da crítica ao incorporar uma série de questões associadas ao modelo político e econômico consolidado no Chile, desde a ditadura: destruição ambiental; conflito entre Estado e povo mapuche; desaparecidos durante as manifestações; precariedade do sistema de saúde privatizado; aposentadorias insuficientes; o alto encarceramento de menores-infratores; e o lucro gerado pela educação privada. Em síntese, além de condensar demandas centrais do *estallido*, a intervenção expressa de forma clara a leitura histórica que os manifestantes fazem das últimas décadas sob o neoliberalismo. A escolha do centro comercial Costanera Center, na véspera de Natal, intensifica o tom satírico da crítica, sublinhando a responsabilização do sistema neoliberal por essas dinâmicas sociais.

Ainda em 2019, outra performance artística alcançou grande repercussão: “*Los pacos son bastardos*”, a reinterpretação de “*Killing in the Name*” (Rage Against the Machine) realizada pela banda Arauko Rock. Ao se apropriar da canção, o grupo mobiliza tanto o impacto global da obra original quanto a contundência de sua mensagem, adaptando-a ao contexto chileno. Do ponto de vista estrutural, a versão preserva elementos centrais da instrumentação original: frases marcadas de guitarra, além de ritmo e tempo idênticos. No entanto, por se tratar de uma apresentação de rua, a percussão é reduzida a uma bateria composta apenas por caixa e chimbau. Na letra original de “*Killing in the Name*”, Rage Against the Machine denuncia não só a violência policial nos Estados Unidos, mas também seu caráter racializado, chegando a estabelecer conexões entre forças policiais e grupos supremacistas brancos, como a Ku Klux Klan:

Killing in the name of

*Some of those that work forces
Are the same that burn crosses
(...)*

*Killing in the name of
Killing in the name of*

*And now you do what they told ya
And now you do what they told ya
(...)*

*Those who died are justified
For wearing the badge, they're the chosen whites
(...)³⁹³*

³⁹³ RAGE AGAINST THE MACHINE. Rage Against the Machine. [Álbum]. Epic Records, 1992. Faixa 2: Killing in the Name.

Arauko Rock, de forma semelhante à letra original, teceu versos diretos e potentes para expressar sua revolta, dialogando diretamente com o discurso do *estallido* ao apontar policiais, o presidente e as elites políticas e empresariais como principais opositores das transformações reivindicadas pela sociedade:

Los pacos son bastardos.

*Son asesinos a sueldo.
Son violadores a sueldo.
(...)*

*Los pacos son bastardos,
los pacos son bastardos.*

*Son perros del presidente,
son perros del empresario.
(...)*

*Ahí están, ellos son los que matan sin razón.
Ahí están, ellos son los que matan sin razón.
(...)³⁹⁴*

A banda tornou-se particularmente ativa entre dezembro e janeiro, apresentando a canção “*Los pacos son bastardos*” em diversas ocasiões, sobretudo nas manifestações realizadas nas imediações da Plaza Dignidad. Em uma das primeiras execuções da música, realizada em 26 de dezembro na própria praça e ilustrada nas imagens abaixo, já se evidencia o potencial da intervenção. Na filmagem dessa performance, disponibilizada por Pablo Cerda, membro da Arauko Rock, nota-se que, antes mesmo do início da letra da versão de “*Killing in the Name*”, os marcantes *riffs* de guitarra e a batida da bateria são imediatamente reconhecidos pelo público, o qual começa a dançar no ritmo da canção (Figura nº27 — Fotograma 1). Rapidamente, a plateia, composta majoritariamente por jovens e enquadrada em plano de conjunto, aprende e acompanha o vocal com energia. No desfecho, enquanto o vocalista entoa “e quem não pula é um *paco* desgraçado”, um caminhão de choque da polícia intervém, lançando jatos d’água sobre os presentes (Figura nº27 — Fotograma 2).

³⁹⁴ “Eles são assassinos pagos / eles são estupradores pagos / (...); Os “pacos” são bastardos / os “pacos” são bastardos; São cães do presidente / são cães do empresário / (...); Aí estão, eles são os que matam sem razão / aí estão, eles são os que matam sem razão”. A letra do ativismo é ligeiramente diferente dependendo da gravação. LA CUNA FILMS. RAGE AGAINST THE MACHINE (cover por Arauko Rock) - "Los pacos son bastardos". YouTube, 2 jan. 2020. 1 vídeo (4min22s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gDjoSYY_OFU. Acesso em: 21 fev. 2025.

Figura 27

Fonte: CERDA, 2019. Minutagem: 00:25; 03:45.³⁹⁵

A apresentação que consolidou a performance como amplamente conhecida no Chile ocorreu no dia seguinte, 27 de dezembro, novamente nos arredores da Plaza Dignidad. A gravação — feita à noite e publicada pela produtora audiovisual independente La Cuna Films — utiliza plano de conjunto e ausência de cortes, com a câmera posicionada entre as pessoas que acompanham a performance. O resultado é uma imersão direta no público, majoritariamente jovem, que frequentava os encontros noturnos nas imediações da praça (Figura nº 28).

Figura 28

³⁹⁵ CERDA, Pablo. Arauko Rock. (RATM). EN PLAZA DE LA DIGNIDAD...dándolo todo. YouTube, 26 dez. 2019. 1 vídeo (4min57s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pjEiFfwdzsc>. Acesso em: 21 fev. 2025.



Fonte: LA CUNA FILMS, 2020. Minutagem: 03:02.³⁹⁶

Embora, ao longo das décadas, o gênero do *rock'n'roll* tenha dado origem a estilos mais voltados ao entretenimento — com a ascensão do rap enquanto estilo próprio da “contracultura” —, sua essência marginal dos anos 1950 permaneceu viva em diversos subgêneros. A atitude contestadora, que visava romper com normas e convenções sociais, foi impulsionada, especialmente, pelo movimento punk na década de 1970, o qual se perpetuou por meio de um circuito de música alternativa e marginal na década seguinte³⁹⁷.

O historiador Fábio Alexandre Tardelli Filho — baseando-se nos cenários do Brasil e dos Estados Unidos — destaca que, na segunda metade dos anos 1980, o surgimento do *thrash metal* foi marcado pela formação de grupos compostos por indivíduos rebeldes e politizados, que mantinham um diálogo constante com outros estilos como punk, *hardcore* e rap³⁹⁸, criando, assim, um cenário de interinfluências sonoras voltado para um público marginalizado e periférico. As letras desses estilos musicais canalizavam indignação e agressividade como formas de contestação e oposição às normas e à narrativa de bem-estar social na contemporaneidade. Essa postura se manifestava por meio de temáticas que abordavam a violência, a psicopatologia, os desvios de comportamento e a morte.

³⁹⁶ LA CUNA FILMS. RAGE AGAINST THE MACHINE (cover por Arauko Rock) - "Los pacos son bastardos". YouTube, 2 jan. 2020. 1 vídeo (4min22s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gDjoSYY_OFU. Acesso em: 21 fev. 2025.

³⁹⁷ Luis Felipe Saavedra destaca a relação entre o rap (e a música eletrônica, por extensão) e a música crítica no Chile: à medida que o rock se distanciava da sua característica de "contracultura" ao se associar cada vez mais às grandes gravadoras internacionais, o rap e a *techno* se consolidaram como os principais gêneros politicamente engajados a partir dos anos 1990. Desde então, no contexto chileno, em festas com públicos mais populares, produções de rap e techno frequentemente incorporavam samplers de artistas engajados como Victor Jara e Violeta Parra, ou faziam referência a figuras e acontecimentos marcantes, como o bombardeio de La Moneda ou os discursos de Salvador Allende. PONCE, 2019, *op. cit.*, p. 46.

³⁹⁸ BARCHI, Rodrigo (org.). **Diálogos com a música extrema**. São Paulo: Editora XYZ, 2018, p. 70.

No caso do Chile, a cineasta Susana Díaz e a jornalista Leyla Manzur descrevem um cenário alinhado à visão de Tardelli. Segundo as autoras, bandas como Fiskales Ad-Hok, Supersordo e Disturbio Menor — entre outros grupos ligados aos estilos metal, punk e *hardcore* — conquistaram as novas gerações durante a ditadura e a redemocratização ao apresentarem uma música engajada, cuja abordagem se distinguia das práticas estéticas da música popular latina da época³⁹⁹, mas ainda era capaz de refletir a revolta dos jovens chilenos daquele período. Adicionalmente, Díaz e Manzur enfatizam a persistência do uso da música como ferramenta política nas produções das bandas atuais, especialmente no movimento feminista⁴⁰⁰, destacando-se o surgimento de projetos musicais formados apenas por mulheres.

Adentrando 2020, observa-se que, a partir do primeiro trimestre, os registros tornam-se mais espaçados e retratam, por vezes, mobilizações significativamente menores do que as do último trimestre de 2019. Ainda que mobilizações pontuais continuassem a ocorrer fora da capital — preservando a percepção de um movimento de alcance nacional —, as grandes marchas haviam arrefecido na virada do ano, sensação compartilhada inclusive pelas forças de segurança⁴⁰¹. Nesse contexto, como aponta Ignacio Cofré Véliz, durante janeiro e fevereiro dizia-se, de forma irônica, que “a revolução tinha tirado férias”⁴⁰². Esse esfriamento explica a queda no volume de registros audiovisuais divulgados, sobretudo em fevereiro. Contudo, as grandes manifestações voltariam a ganhar força em março⁴⁰³, um mês antes da data prevista para início do processo constituinte.

Em 31 de janeiro, o canal Rodosusaher Libre — página dedicada a conteúdos políticos e sociais, incluindo vídeos de performances artísticas e manifestações — apresenta uma das mobilizações mais expressivas desse primeiro trimestre. A manifestação, que reuniu cerca de cem mil pessoas, foi convocada após a morte de um torcedor do Colo-Colo, atropelado por um caminhão policial na saída de um dos jogos de abertura do campeonato

³⁹⁹ PONCE, 2019, *op. cit.*, p. 56-59.

⁴⁰⁰ PONCE, 2019, *op. cit.*, p. 62-63.

⁴⁰¹ AP. **Disturbios en Chile llegan a festival de Viña del Mar.** *Los Angeles Times*, 24 fev. 2020. Disponível em: <https://www.latimes.com/espanol/internacional/articulo/2020-02-24/disturbios-en-chile-llegan-a-festival-de-vina-del-mar>. Acesso em: 08 nov. 2025.

⁴⁰² COFRÉ VÉLIZ, Ignacio. **Una historia política reciente:** la persistencia de la Constitución neoliberal como problema en la sociedad chilena. Tese (Prof. Ensin. Média em História e Ciências Sociais) — Univ. de Valparaíso, Fac. de Humanidades y Educación, Instituto de Historia y Ciencias Sociales, Valparaíso, jul. 2022, p. 74. Disponível em: <https://repositoriobibliotecas.uv.cl/items/56ff5fa1-0d02-4fc0-91ed-8d582affe295>. Acesso em: 08 nov. 2025.

⁴⁰³ De acordo com Cofré Véliz, as manifestações voltaram em março “com a 'super segunda-feira' (primeira marcha de março) e a Marcha Internacional da Mulher, no dia 8 de março, que marcou uma presença histórica de manifestantes nas ruas. A isso se somaram os protestos liderados por estudantes do ensino médio, no dia 11 do mesmo mês, contra Piñera, data em que o mandatário completou seus dois primeiros anos de governo.” *Ibidem*.

nacional⁴⁰⁴. O vídeo mostra um dos ativismos realizados no dia, baseado na canção “Ya Van a Ver”. A força imagética da performance deriva diretamente do contexto de indignação pela morte do torcedor. Além da execução integral da canção, com a adição de versos construídos a partir de palavras de ordem das manifestações — “*El pueblo, el pueblo, ¿dónde está? / El pueblo está en la calle pidiendo dignidad.*” —, a performance incorpora passos de dança que fazem alusão aos tiros disparados pela polícia, enquanto os manifestantes que performam vestem camisetas de futebol (Figura nº29) e exibem olhos pintados nas palmas das mãos, fazendo referência às vítimas de traumas oculares.

Figura 29



Fonte: RODOSUSAHER LIBRE, 2020. Minutagem: 00:29.⁴⁰⁵

No plano musical, os arranjos mantêm grande proximidade com outras performances da mesma canção: metais conduzindo a melodia em diálogo com as vozes e uma percussão em fanfarra sustentando o ritmo carnavalesco. Já o uso das camisetas de diferentes clubes carrega forte densidade semiótica. A escolha parece afirmar unidade na diversidade: embora provenientes de torcidas rivais, os manifestantes apresentam-se como parte de um mesmo

⁴⁰⁴ ALMEIDA, Andrés; HIGUERA, Camila; MASSAI D., Nicolás; OYARZÚN, Francisco; VELÁSQUEZ, Francisco. **Enero negro para Piñera: 5 muertos, una protesta redoblada y el fútbol en la cuerda floja.** Interferencia, 01 fev. 2020. Disponível em: <https://interferencia.cl/articulos/enero-negro-para-pinera-5-muertos-una-protesta-redoblada-y-el-futbol-en-la-cuerda-floja>. Acesso em: 11 nov. 2025.

⁴⁰⁵ RODOSUSAHER LIBRE. **Comparsa de las camisetas de fútbol un solo equipo de lucha y dignidad YA VAN A VER...** YouTube, 1 fev. 2020. 1 vídeo (4min5s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3MxcFmEnmn0>. Acesso em: 25 fev. 2025.

coletivo, unido contra o absurdo da morte do torcedor. Essa opção reforça a ideia de que, apesar das diferenças de classe, origem ou pautas específicas, todos convergem no *estallido*, afirmando-se como um povo chileno unido contra inimigos comuns — polícia, governo e elites políticas e empresariais — que insistem em perpetuar um sistema que aprofunda a desigualdade.

Também é importante destacar que, nesse momento final do *estallido*, os “dois repertórios” — o das canções engajadas do passado, associadas à Nova Canção, e o repertório mais recente, marcado por múltiplas práticas estéticas — continuavam a conviver nas performances. Isso se comprova com a gravação do showmício do grupo Illapu na Plaza Dignidad⁴⁰⁶, em 6 de março de 2020, compartilhada por *JezTv* — perfil dedicado à divulgação de vídeos de ativismos e marchas durante o *estallido*. No registro podemos observar um momento espontâneo em que a plateia começa a entoar o hino “*Piñera Asesino*”. O grupo, além de apoiar a manifestação, junta-se ao canto da multidão: as quenas imitam a melodia das vozes, enquanto os violões e o charango sustentam a base rítmica. Em seguida, o grupo interpreta uma de suas canções, “*Vuelvo para vivir*”, composta após o retorno do exílio durante a ditadura. Lançada em 1991, no álbum *Vuelvo amor... vuelvo vida*, a canção expressa a emoção de retornar ao país e reencontrar elementos naturais e culturais que compõem sua identidade.

Os arranjos, embora próximos à versão original, apresentam diferenças: a percussão e os violinos, marcantes na gravação original, não estão presentes na apresentação da Plaza Dignidad, o que amplia o protagonismo da quena nas linhas melódicas. A letra adquire novos contornos no contexto do *estallido*. Ao exaltar as características geográficas e culturais do Chile e, ao mesmo tempo, afirmar o abandono de antigas dores em direção a um recomeço, a canção ganha ressonância política. No cenário da revolta, seus versos parecem celebrar um despertar coletivo — um retorno à consciência histórica e política, à vontade de mudança que marcou a geração da Nova Canção — projetando a ideia de que a revolta de 2019 inaugura um novo início no qual as dores produzidas por décadas de injustiças sociais finalmente podem ser superadas:

*Vuelvo a casa, vuelvo compañera.
Vuelvo mar, montaña, vuelvo puerto.
Vuelvo sur, saludo mi desierto.
Vuelvo a renacer, amado pueblo.*

⁴⁰⁶ O showmício é apresentado pela *Radio Dignidad*, estação de rádio organizada por manifestantes a qual se propôs a tocar as músicas-temas do *estallido*, além de organizar showmícios nas dependências da rádio.

*Vuelvo, amor vuelvo. A saciar mi sed de ti
Vuelvo, vida vuelvo, a vivir en ti país.*

*Traigo en mi equipaje del destierro,
Amistad fraterna de otros suelos.
Atrás dejo penas y desvelos,
Vuelvo por vivir de nuevo entero.*

*Vuelvo, amor vuelvo. A saciar mi sed de ti.
Vuelvo, vida vuelvo, a vivir en ti país.*

*Olvidar por júbilo no quiero,
El amor de miles que estuvieron
Pido claridad por los misterios,
Olvidar es triste desconsuelo.*

*Vuelvo, amor vuelvo. A saciar mi sed de ti.
Vuelvo, vida vuelvo, a vivir en ti país.*

*Bajo el rostro nuevo de cemento,
Vive el mismo pueblo de hace tiempo,
Esperando siguen los hambrientos,
Más justicia, menos monumentos.*

*Vuelvo, amor vuelvo. A saciar mi sed de ti.
Vuelvo, vida vuelvo, a vivir en ti país.*

*Vuelvo, vuelvo, vuelvo, vuelvo, a vivir en ti país.
Vuelvo, vuelvo, vuelvo, vuelvo, a vivir en ti país.
Vuelvo, vuelvo, vuelvo, vuelvo⁴⁰⁷.*

No mesmo 6 de março de 2020, como documentado no material audiovisual compartilhado pelo “archivo REDES”, o hino “*Ya Van a Ver*” ainda ressoava em ações artivistas. No vídeo, filmado em plano geral, vê-se a performance de uma banda marcial diante da antiga entrada do Metro Baquedano. A entrada da estação, localizada bem ao lado da Plaza Dignidad, foi completamente transformada ainda nos primeiros dias de *estallido* pelo movimento estudantil, tornando-se um espaço cultural, palco de inúmeras intervenções artísticas (Figura nº30). Na filmagem, os arranjos mantêm a estrutura de execução do hino — percussões em fanfarra sustentam o ritmo, enquanto metais variados desempenham a melodia

⁴⁰⁷ Volto pra casa, volto, companheira. / Volto pro mar, montanha, volto pro porto. / Volto pro sul, cumprimento meu deserto. / Volto a renascer, amado povo.; Volto, amor, volto. Pra saciar minha sede de você. / Volto, vida, volto, a viver no seu país.; Trago na minha bagagem do destierro, / Amizade fraterna de outros lugares. / Deixo pra trás as penas e as insônias, / Volto pra viver de novo inteiro.; Volto, amor, volto. Pra saciar minha sede de você. / Volto, vida, volto, a viver no seu país.; Esquecer por alegria não quero, / O amor de milhares que estiveram. / Peço clareza pros mistérios, / Esquecer é triste desamparo.; Volto, amor, volto. Pra saciar minha sede de você. / Volto, vida, volto, a viver no seu país.; Sob o novo rosto de cimento, / Vive o mesmo povo de antigamente, / Esperando seguem os famintos, / Mais justiça, menos monumentos.; Volto, amor, volto. Pra saciar minha sede de você. / Volto, vida, volto, a viver no seu país.; Volto, volto, volto, volto, a viver no seu país. / Volto, volto, volto, volto, a viver no seu país. / Volto, volto, volto, volto. ILLAPU. *Vuelvo para vivir*. Faixa 1. In: ILLAPU. *Vuelvo amor... vuelvo vida*. EMI, 1991. Tradução nossa.

—, mas, nesta ocasião, os vocais concentram-se apenas no refrão, enquanto a percussão insere pausas estratégicas que amplificam as vozes da multidão ao redor.

Figura 30



Fonte: ARCHIVO REDES, 2020. Minutagem: 00:30.⁴⁰⁸

Esses registros do início de março ganham relevância especial quando situados no contexto da pandemia de COVID-19 — enquanto algumas manifestações ainda ocorriam, embora em escala reduzida e majoritariamente em forma de pequenos ativismos, o Chile já havia confirmado seu primeiro caso de coronavírus em 3 de março. Nos dias seguintes, crescia no país a apreensão diante da iminência de um *lockdown* e de outras medidas de contenção. As mobilizações diminuíram drasticamente, sendo a mais expressiva a do 8 de março liderada pelo movimento feminista, que, apesar da ausência de dados oficiais, reuniu cerca de um milhão de manifestantes em todo o país⁴⁰⁹.

Nessa conjuntura, os últimos registros de ativismo datam de 13 de março, também divulgados pelo canal Rodosusaher Libre. Em um dos vídeos, o hino “*Piñera asesino*” é novamente interpretado por uma banda marcial⁴¹⁰. A performance ocorre na antiga entrada do metrô Baquedano e, em plano geral, é possível identificar a seção percussiva — composta por bombos, congas, pratos e caixas — sustentando um ritmo animado e carnavalesco, típico das bandas do *estallido*. A seção melódica, formada por saxofones, tubas, trompetes e trombones, reproduz os versos entoados pela multidão. Percebe-se também a presença de um maestro e

⁴⁰⁸ ARCHIVO REDES. **Las Balas Q Nos Tiraron Van a Volver, Banda de Bronces Plaza de la Dignidad Viernes 6 Marzo 2020**. YouTube, 7 mar. 2020. 1 vídeo (2min25s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lRiHJbyDPjw>. Acesso em: 25 fev. 2025.

⁴⁰⁹ COFRÉ VÉLIZ, 2022, op. cit., p. 74.

⁴¹⁰ RODOSUSAHER LIBRE. **El Hit Piñera CTM asesino igual que Pinochet - Plaza DIGNIDAD**. YouTube, 14 mar. 2020. 1 vídeo (3min7s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Hv3t6UexNQ>. Acesso em: 25 fev. 2025.

um notável refinamento nos arranjos: os sopros sustentam a melodia principal, alternando-se com uma segunda voz no intervalo de quinta. Em certos momentos, a banda silencia intencionalmente, permitindo que as vozes da plateia assumam o protagonismo da performance. No outro vídeo, a mesma banda marcial que performa “*El Derecho de Vivir en Paz*”, mais uma vez atestando pela coexistência dos dois repertórios até os momentos finais do *estallido* (Figura nº31). Os arranjos desse ativismo dialogam com os de *Piñera asesino*: enquanto os sopros mantêm a melodia original, as percussões reforçam o caráter rítmico carnavalesco.

Figura 31



Fonte: RODOSUSAHER LIBRE, 2020. Minutagem: 00:50.⁴¹¹

Poucos dias depois, em 18 de março de 2020, o governo de Sebastián Piñera decretou estado de exceção constitucional de catástrofe em todo o território chileno — não para reprimir o movimento do *estallido*, mas como medida de contenção diante da pandemia de COVID-19⁴¹². A partir desse momento, diversos coletivos divulgaram comunicados pedindo a suspensão temporária das manifestações, em nome da proteção da saúde pública⁴¹³.

⁴¹¹ RODOSUSAHER LIBRE. **El derecho de vivir en Paz - Plaza de la Dignidad**. YouTube, 14 mar. 2020. 1 vídeo (4min47s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kaj4Wacj0QY>. Acesso em: 26 fev. 2025.

⁴¹² CHILE. Presidencia de la República. **Presidente Piñera anuncia extensión de Estado de Excepción por 90 días**. 11 sept. 2020. <https://prensa.presidencia.cl/comunicado.aspx?id=165861>. Acesso em 13 nov. 2025.

⁴¹³ ALIANZA ENTRE GRUPOS DE LA PRIMERA LÍNEA. Coronavirus. **Primera Línea: “Exigimos a las autoridades de gobierno que paralice el 100% las actividades del país.”** La Izquierda Diario, Santiago, 17 mar. 2020. Disponível em: <https://www.laizquierdadiario.cl/Exigimos-a-las-autoridades-de-gobierno-que-paralice-el-100-las-actividades-de-l-pais>. Acesso em: 13 nov. 2025.

A pandemia havia pausado uma das maiores e mais duradouras mobilizações de rua ocorridas no Chile após o retorno da democracia, qual o rumo que esta história tomaria se não fosse o vírus altamente letal da COVID?

CAPÍTULO 3. ARTE E POLÍTICA NAS IMAGENS DO LEVANTE CHILENO

3.1 O *smatphone* como testemunha da história: protestar, registrar e propagar

Em algum momento durante as três semanas de manifestações intensas em outubro de 2019, um indivíduo da cidade de Antofagasta, ao observar policiais que dispersavam manifestantes que ocupavam uma das ruas da sua vizinhança, registrou uma cena potente. A gravação, feita provavelmente a partir de uma janela próxima, em *plongée*, acompanha em movimento de câmera na mão que se desloca da esquerda para a direita, ao longo de quase dois minutos, a figura de um jovem solitário tocando trompa em uma rua quase deserta sob a chuva. Patricio Tapia Alfaro (Figura nº31), estudante da Escuela de Bellas Artes del Teatro Municipal de Antofagasta, membro do coro municipal e da orquestra sinfônica da cidade, em um ato de protesto, toca em seu instrumento as estrofes de “*El pueblo unido jamás será vencido*”. Em seguida, passa a cantar o bordão, desafiando o grupo de policiais concentrado à sua esquerda.

Figura 31



Fonte: CHILE DESPIERTA, 2019⁴¹⁴. Minutagem: 0:21.

⁴¹⁴ CHILE DESPIERTA. Hombre civil se manifiesta frente a militares tocando el corno francés en Antofagasta, Chile. YouTube, Chile, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TnbuLEw7rWs>. Acesso em: 18 mai. 2025.

O *Estallido*, além de um movimento fortemente impulsionado pela música, teve também no apelo visual, seu combustível. Registradas largamente pelas câmeras dos celulares, as cenas capturadas por cinegrafistas amadores circularam intensamente entre a população, alimentando o ânimo geral. O ato de produzir e compartilhar essas imagens — utilizadas aqui como fontes — tinha como objetivo central atrair novos adeptos para as diferentes causas da revolta e ampliar a participação nas manifestações.

Dado o impacto dessas imagens sobre as manifestações e a disponibilidade desses registros na internet, propomos, neste capítulo, uma análise centrada nos elementos que compõem o campo visual da revolta — gestos, atos performáticos, bandeiras, cartazes, inscrições, pixações⁴¹⁵, entre outros. Mantendo uma estrutura semelhante à adotada no capítulo anterior, objetivamos introduzir a câmera como elemento central da análise, buscando posicionar o cinegrafista amador profundamente imersos no calor da revolta, como um militante que utiliza a câmera, na grande maioria das vezes do celular, como ferramenta de luta social, divulgando expectativas, ações e pautas das manifestações.

A análise desses registros constitui um desafio metodológico, considerando que no campo da historiografia, ainda são raros os estudos que se debruçam sobre material de natureza semelhante. Sendo assim, optamos por fazer uso dos procedimentos de análise utilizados pelos historiadores que se debruçaram sobre fontes do audiovisual enquanto ferramenta política.

Para tanto adotamos como aporte teórico-metodológico as reflexões do historiador Marcos Napolitano sobre a produção cinematográfica. Para o autor a obra cinematográfica é, antes de tudo, uma ficção que recebe contornos de verdade por meio da fidelidade ao real proporcionada pela câmera. O espectador, ao se deparar com a obra, inevitavelmente a transporta para sua própria realidade, ao tempo e lugar do agora, e ao fazê-lo, torna-se suscetível a deixar-se influenciar pela mensagem, ao mesmo tempo em que projeta sobre essa produção seus valores⁴¹⁶. Trata-se, portanto, de uma interação marcada por influências, mesmo que anacrônicas e transculturais, entre obra e espectador. Dessa perspectiva, Napolitano ainda adverte: nem mesmo o documentário é um recorte fidedigno da realidade.

⁴¹⁵ Cabe explicitar: apesar da grafia correta ser “pichação”, o termo pixo/pixação é frequentemente utilizado pelos que praticam o ato e estão imersos na cultura. Sendo assim, a grafia com X vem sendo utilizada pelos autores que querem tratar das inscrições nos locais públicos enquanto movimento artístico de estrutura delimitada. Por esse motivo, preferimos chamar as inscrições que serão expostas adiante no texto de pixo ou pixações, sobretudo tendo em vista o contexto de ativismo político em que essas inscrições estão inseridas.

⁴¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. 5. ed., 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2018, p. 13.

Apesar de sua proposta de abordar os acontecimentos com seriedade, por vezes sob a aparência de neutralidade, a produção documental está impregnada de destaques, cortes, enquadramentos e julgamentos oriundos de seus realizadores⁴¹⁷.

Transportando essas noções ao nosso recorte, podemos afirmar que a filmagem amadora, feita no calor do momento pelo manifestante, é carregada de urgência, emoção e posicionamentos políticos. Quer dizer, trabalhamos aqui com registros, sim, mas também com enunciados, reflexos de discursos historicamente construídos. A conclusão de Napolitano sobre a captura fílmica não pode ser perdida de vista: mais do que qualquer outra obra da era da reprodutibilidade técnica, o produto cinematográfico dialoga intimamente com o imaginário social do espectador.

De início, de acordo com a proposta de historiadora Rosane Kaminski, podemos dividir os registros que tomamos como fonte da seguinte maneira: (1) aqueles em que as pessoas não têm consciência da câmera, agindo de forma espontânea — comuns em atos públicos e manifestações; (2) aqueles em que os indivíduos, ao perceber a presença da câmera, performam justamente para a filmagem, realizando conscientemente gestos ou declarações direcionados às lentes; e (3) as imagens com função didática ou ideológica, nas quais as ações são propositalmente simuladas, dirigindo-se ao espectador de forma direta⁴¹⁸.

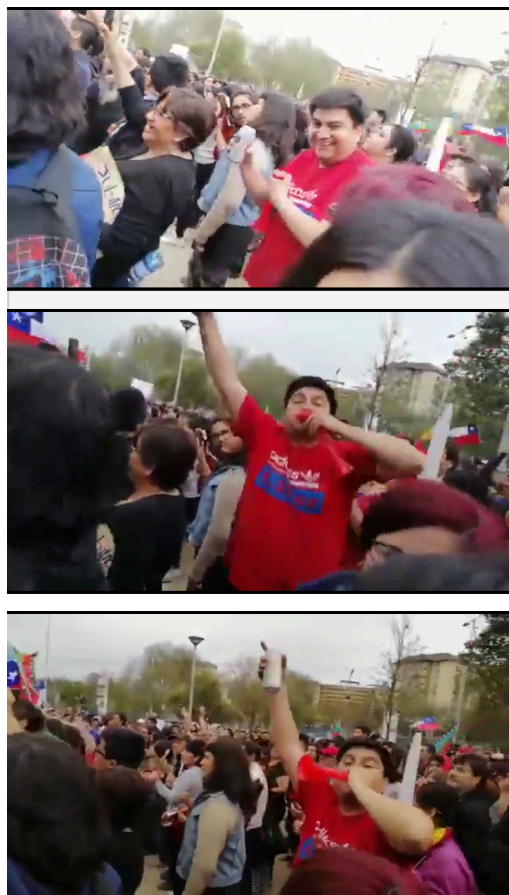
Compreendemos que embora a maioria dos registros se enquadre no primeiro tipo exposto por Kaminski (de captura espontânea) — como o músico que munido de instrumento e canto, capturado pelo cinegrafista que registra o acontecimento da janela do seu apartamento, confronta a tropa de policiais — em muitos casos é possível identificar manifestantes conscientes da câmera, posando para as lentes que os capturam. Essas exposições improvisadas cumprem funções específicas. No registro do showmício da banda Sol y Lluvia, realizado em 27 de outubro de 2019 na estação de metrô Barrancas, em Pudahuel, encontramos um desses momentos reveladores — o cinegrafista, em movimento de câmera na mão, inicia com um plano geral do palco para, em seguida, enquadrar a platéia próxima. No meio desse deslocamento contínuo, um homem com uma corneta de plástico e uma lata de cerveja se coloca diante da câmera, sorri, ergue a lata em saudação e sopra a corneta algumas vezes (Figura nº32). Mais adiante, ao voltar a ser focalizado, repete o gesto. Um ato simples, mas carregado de significados da alegria insurgente e da celebração da

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹⁸ KAMINSKI, Rosane. Yndio do Brasil, de Sylvio Back: histórias de imagens, histórias com imagens. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 188-189.

presença coletiva nas ruas. Um gesto que reivindica o direito ao júbilo político, à festa como forma de resistência.

Figura 32



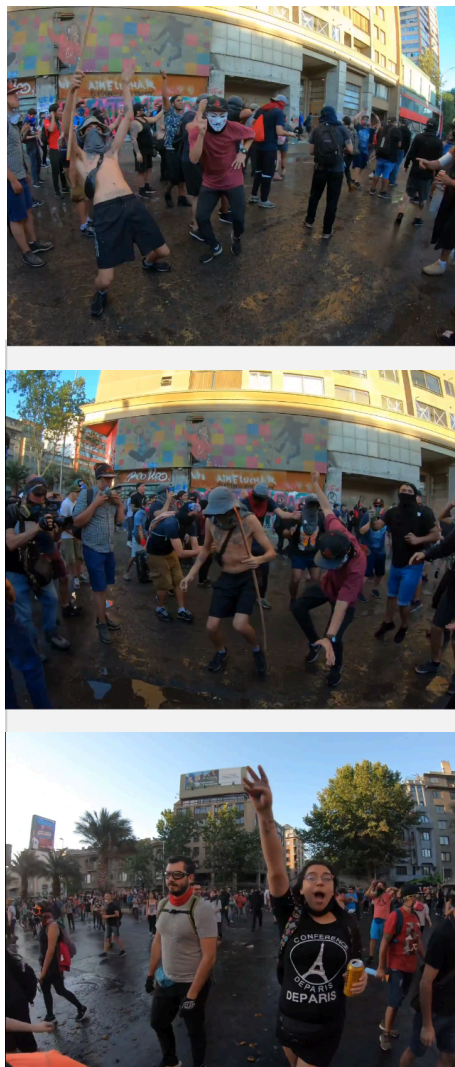
Fonte: TREMENDO LUIS FICA, 2019⁴¹⁹. Minutagem: 015, 0:18, 1:12.

Gestos semelhantes reaparecem no registro de 11 de dezembro, que documenta o bloqueio de um caminhão policial pela *Primera Linea* (Figura nº33), a barreira de manifestantes que impede o avanço policial sobre as marchas. Dançando ao som de “*Yo Tomo*”, os manifestantes são registrados pela câmera em plano de conjunto, em permanente estado de euforia. Não apenas reconhecem a presença das câmeras, mas performam para elas — olhares diretos, gestos exagerados e, sobretudo, uma coreografia que se intensifica quando voltada às lentes, adquirindo um tom quase burlesco. Mais adiante na gravação, uma manifestante avança em direção ao caminhão policial segurando uma lata de cerveja: a mulher, enquadrada de frente, ergue o braço em saudação à câmera enquanto brada gritos de

⁴¹⁹ TREMENDO LUIS FICA. Lluvia y Sol en recital de Pudahuel: En un largo tour 27.Oct.2019. YouTube, 8 nov. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CVqxPyHtN7E>. Acesso em: 25 mai 2025.

entusiasmo. Essa cena, que paradoxalmente entrelaça a alegria por manifestar-se à tensão do confronto com a polícia, reforça novamente a característica carnavalesca do *estallido*.

Figura 32



Fonte: ALMA NEGRA, 2019⁴²⁰. Minutagem: 0:41, 1:00, 2:53.

Mas a relação entre a câmera e os manifestantes vai além da demonstração de alegria ao participar da revolta. Ela se manifesta também no destaque deliberado aos signos empunhados, prática recorrente nas imagens analisadas neste trabalho. Posar para a câmera com bandeiras e cartazes contendo palavras de ordem pode ser interpretado tanto como a intenção de divulgar uma pauta ou signo associado ao movimento, em apoio explícito à

⁴²⁰ ALMA NEGRA. Chile 11/12/2019 Primera Línea también baila pacos CTM. YouTube, 12 dez. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ar0K5HHFhGQ>. Acesso em: 25 mai 2025.

revolta, quanto como esforço em ampliar sua circulação, consolidando-o como elemento constitutivo do *estallido*.

Retomando Kaminski, situamos no terceiro tipo os registros em formato de clipe musical, que, mesmo destoando das filmagens amadoras de manifestantes, ainda apresentam proposta de intervenção política no ambiente do *estallido*. Incluem-se aqui, ainda, as filmagens de artivismos, registradas e posteriormente publicadas. Entretanto, ressaltamos como essas intervenções artísticas e políticas são compostas por atos ensaiados e organizados de modo performático, cujo objetivo é transmitir uma mensagem mais objetiva. Assim, a inclusão de artivismos e clipes musicais constitui uma aproximação menos rigorosa, mas que dialoga com essa proposta de intuito didático-pedagógico apontado pela autora.

Abaixo, apresentamos dois casos que podem ser classificados nos marcos desse tipo de registro. No primeiro (Figura nº 33), retomamos a versão de Musicxs De Chile da canção “*El Derecho de Vivir en Paz*”. Com o título “*El Derecho de Vivir en Paz (Video Oficial 2019)*”, essa produção foi publicada em 27 de outubro no YouTube, no perfil que leva o nome do coletivo. A data é relevante: poucos dias após as manifestações multitudinárias ocuparem as ruas, o coletivo conseguiu produzir rapidamente um material com montagem e tratamento audiovisual de alta qualidade, contando com a participação de diferentes figuras proeminentes da música chilena. A descrição do vídeo, além de conter os nomes dos músicos que participaram da filmagem, também foi utilizada como plataforma para uma mensagem direta:

Os músicos e músicas presentes nesta colaboração, além de um importante número de colegas em todo o Chile, unimo-nos a esta iniciativa de realizar uma versão (autorizada) de “*El Derecho de Vivir en Paz*” para retratar a atual luta pela dignidade do país.

Nas palavras de Victor: “...A nova canção chilena foi uma canção que surgiu da necessidade total do movimento social no Chile. Violeta nos mostrou o caminho, e por ali seguimos...”.

Nós, como artistas, repudiamos as ações do governo ao militarizar as ruas, assassinar e torturar nosso povo. Elevamos este canto como uma genuína tentativa de gerar mudanças profundas e estruturais em nossa sociedade.

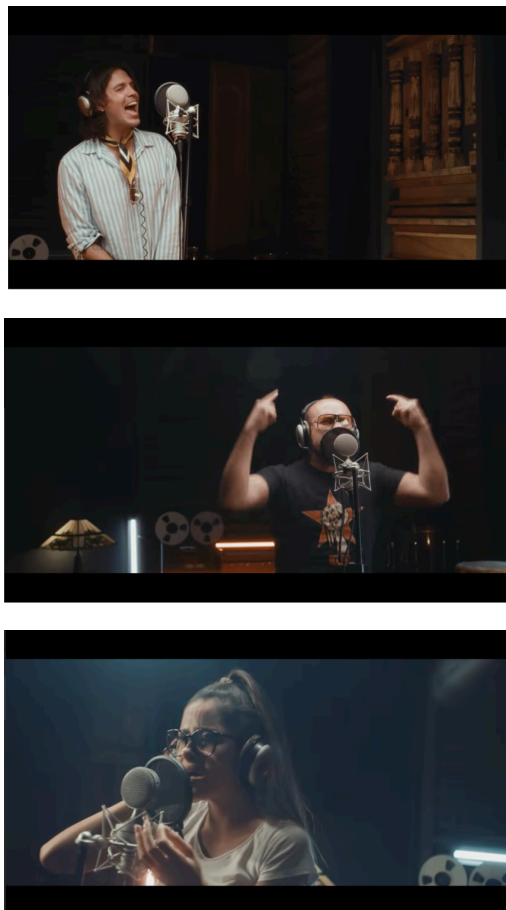
Por um país justo e digno.⁴²¹

A filmagem, repleta de cortes rápidos, enquadra os músicos em planos médios, fechados e planos americanos, alternando-se a cada corte, conferindo dinamismo à montagem do vídeo. Quanto ao conteúdo imagético, as gravações registram gestos carregados de sentimento por parte de todos os músicos filmados, que ganham potência gradativamente

⁴²¹ MUSICXS DE CHILE, *El Derecho de Vivir en Paz (Video Oficial 2019)*. [S.l.], YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wlfAf2AibA8>. Acesso em: 25 mai 2025. Tradução nossa.

juntamente com a canção. As ações registradas pela gravação acompanham muito bem a letra desta versão⁴²², além de, mais uma vez, expressarem a euforia provocada pela união popular.

Figura 33



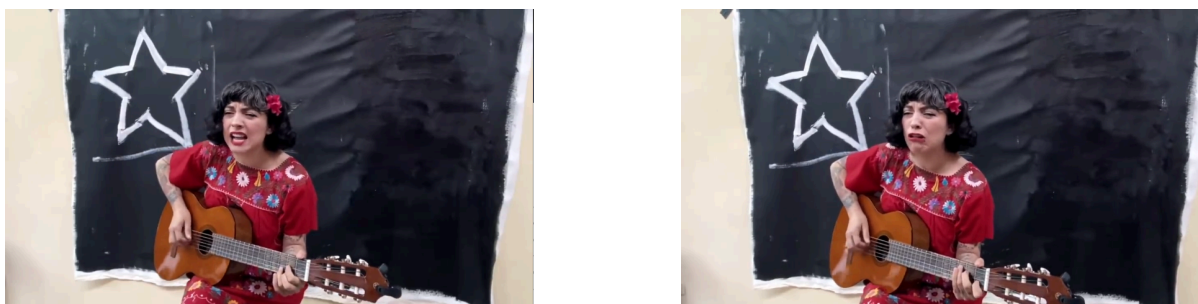
Fonte: MUSICXS DE CHILE, 2019⁴²³. Minutagem: 1:47; 1:34; 3:42.

No segundo caso, a performance já analisada de Mon Laferte (Figura nº 34) permite observar como determinados gestos e enquadramentos, longe de serem neutros, integram uma gramática visual recorrente no *estallido*. Gestos semelhantes aos de Laferte, presentes em outros ativismos da revolta, imprimem ao contexto chileno um tom de gravidade intensa, fazendo do *estallido* um movimento em que expressões de alegria, júbilo e euforia coexistem com manifestações de seriedade, violência e disciplina política.

Figura 34

⁴²² Lembrando, a versão de Musicxs de Chile apresenta fortes alterações nas estrofes, como, por exemplo logo na primeira parte da canção: *El derecho de vivir / Sin miedo en nuestro país / En conciencia y unidad con toda la humanidad / Con toda la humanidad / Ningún cañón borrará / El surco de tu arrozal / El derecho de vivir en paz.*

⁴²³ MUSICXS DE CHILE, El Derecho de Vivir en Paz (Video Oficial 2019). [S.l.], YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wlfAf2AibA8>. Acesso em: 25 mai 2025.



Fonte: MON LAFERTE, 2019⁴²⁴. Minutagem: 1:05; 1:32.

Fato é que todas as filmagens têm intencionalidade, não importa de qual dos tipos expostos aqui — existem motivações, conscientes ou inconscientes, por trás do ato de filmar essas expressões artísticas no contexto do *estallido*, seja por parte da pessoa que opera a câmera ou daqueles que estão sendo capturados pelas suas lentes. As gravações, são produtos filmicos carregados de sentido, que visam a partilha do sensível e, como tal, dialogam diretamente com as pulsões e afetos do espectador⁴²⁵. Sendo assim, mesmo sem intenção explícita, as imagens gravadas durante o *estallido* recorrem reiteradamente à estratégia de narrativa própria das produções filmicas: a mobilização da emoção. Sendo que esse apelo ao sentimento não é um subproduto, mas sim um recurso narrativo estruturante. Mostrar o povo unido, expressando-se por meio da arte, cantando em uníssono, é por si só um dispositivo emocional; a performance de Mon Laferte, densa de tristeza e gravidade, é um apelo direto à empatia; os ativismos com discursos incendiários e vibrantes, ressoam a indignação dos manifestantes; a imagem de Patricio Alfaro, enfrentando a tropa policial, serve para encorajar o ato de se manifestar.

Vale destacar que não apenas o ato de registrar, mas também a forma como as imagens são produzidas acrescenta carga narrativa às filmagens, influenciando o significado e a força de sua mensagem. Isso é possível de ser percebido no registro veiculado pelo canal “ONGECO” no YouTube (Figura nº35), em 4 de novembro de 2019, com o título “*Chile despertó y no se duerme (Marcha 041119)*”. Composto de cinco cenas — cerca de um minuto cada —, retrata a marcha que ocorreu no próprio dia 4 de novembro. A forma como essas

⁴²⁴ MON LAFERTE. Mon Laferte - La Carta (Cover Violeta Parra). [S.l.] YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mz3Mt-zL0o0>. Acesso em: 25 mai 2025.

⁴²⁵ NAPOLITANO, Marcos. Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango, de Silvio Tendler (1984). In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

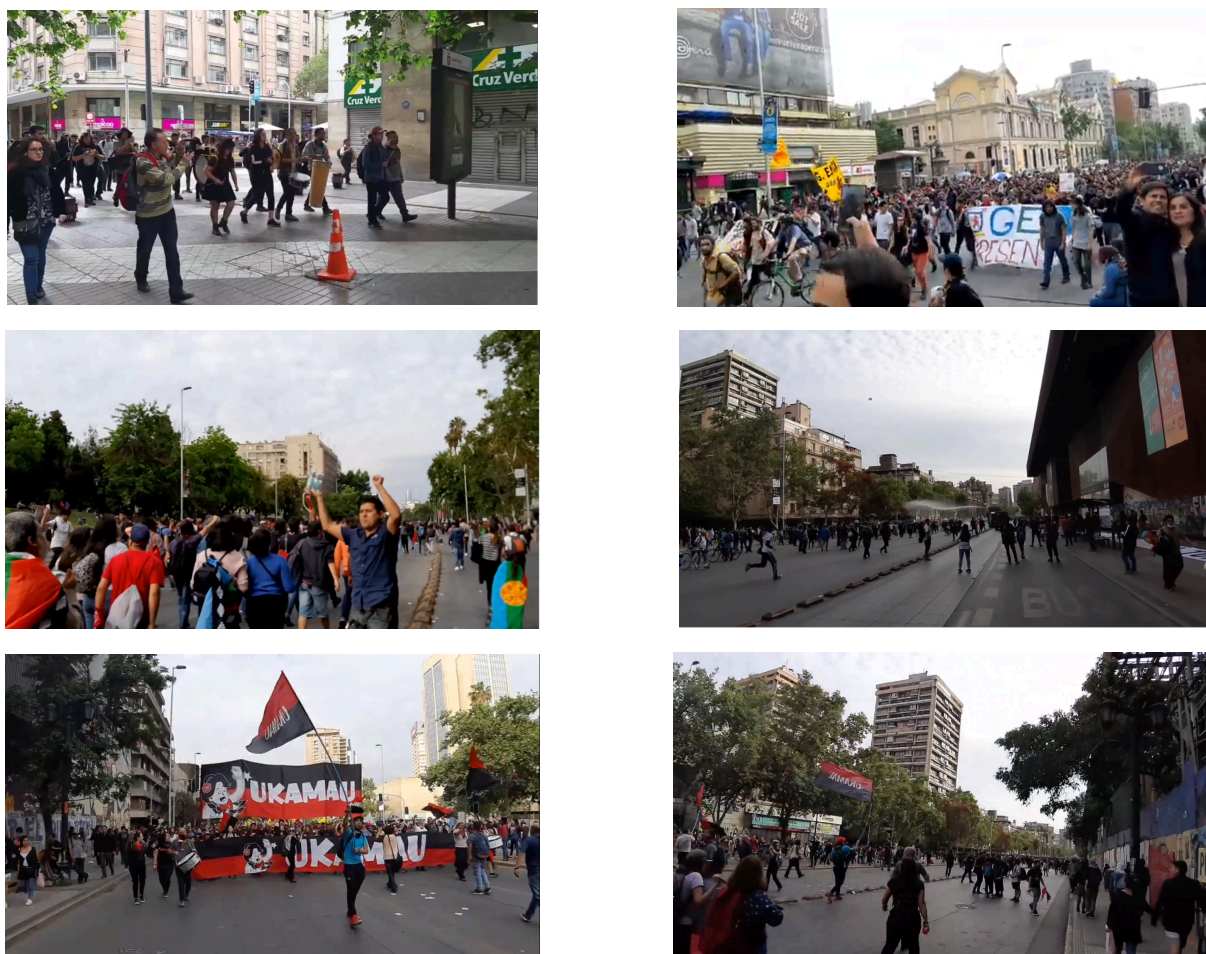
imagens são produzidas, e posteriormente montadas em sequência, consegue imprimir a sensação de urgência e seriedade à marcha gravada.

A primeira cena registra uma banda marcial de manifestantes executando “*El derecho de vivir en paz*”, interpretada em uma releitura festiva e enérgica, como ocorreu com diversas canções durante a revolta, enquanto percorrem a rua Huerfanos, no centro de Santiago (Fotograma 1). A câmera acompanha o deslocamento, inicialmente posicionada à frente da marcha, depois paralela aos músicos e, por fim, registrando-os de costas. Essa variação de enquadramentos reforça a sensação de agitação e mobilidade da marcha, em sintonia com a formação marcial e o caráter vigoroso da versão da canção de Víctor Jara.

Na sequência, a sensação de agitação é ampliada: vemos, em plano de conjunto com leve *plongée*, uma enorme multidão em marcha por uma larga avenida, enquanto ouvimos sons de apitos e batidas em panelas (Fotograma 2). Situada no canteiro central da avenida, a câmera mostra a rua completamente tomada pela marcha, com bandeira de movimentos estudantis sendo ostentadas. A terceira cena mantém a sensação de movimento — agora inserida no meio da multidão, a câmera captura as costas dos manifestantes em plano de conjunto (Fotograma 3). Ao fundo, uma banda marcial executa “*El pueblo unido jamás será vencido*”. No refrão da canção, os sons de batidas e apitos dão lugar ao coro da multidão, alguns estiram os punhos cerrados ao alto. Com crescente tensão conferida pelo refrão da canção, a sensação de movimento agora também recebe contornos de uma verdadeira marcha militar, como um exército indo de encontro ao inimigo.

A próxima cena captura, em plano de conjunto, a multidão de costa para a câmera recebendo jatos de água disparados por um caminhão da força policial em frente ao Centro Cultural Gabriela Mistral, na Alameda Libertador Bernardo O’Higgins (Fotograma 4). Nesta cena, os sons de batidas em panelas e apitos dividem espaço com sirenes policiais. Após o corte, na última cena, a câmera apontada no sentido oposto ao da cena anterior, captura de frente uma marcha que avança pela mesma avenida (Fotograma 5); identificam-se manifestantes portando bandeiras e grandes faixas do movimento Ukamau, coletivo de caráter popular e autodeclarado anti-neoliberal. As batidas em panelas e apitos são agora acompanhadas por bumbos e palavras de ordem. A marcha é capturada, em plano de conjunto, enquanto passa ao lado do local em que se encontra o cinegrafista amador, acompanhada pelas lentes em movimento de câmera na mão que se desloca da esquerda para direita. A montagem da cena transmite a impressão de que essa imensa multidão marcha em direção aos policiais para confrontá-los (Fotograma 6).

Figura 35



Fonte: ONGECO, 2019⁴²⁶. Minutagem: 0:07; 1:16; 2:40; 3:08; 3:20; 3:36.

Ao mostrar essas multidões sendo reprimidas pelas forças policiais, ou justamente a resposta da população que com coragem as enfrenta, como vemos nessa gravação ou na que retrata Patricio Alfaro, as imagens corroboram com a distribuição simbólica de papéis de heróis (povo) e vilões (Estado e polícia). A lente, aqui, não apenas registra, mas organiza uma ordem lógica e dissemina o enredo. A câmera narra.

O historiador Henri Arraes Gervaiseau, retomando as reflexões de Beatriz Sarlo em “Tempo passado”, destaca a transformação no processo de construção da memória impulsionada pelos grandes veículos midiáticos na modernidade. Segundo essa perspectiva, os cidadãos comuns passaram a se apoiar cada vez mais nas narrativas e reconstituições midiáticas do que em memórias pessoais ou fontes externas à mídia, como documentações ou

⁴²⁶ ONGECO. Chile despertó y no se duerme (Marcha 041119). [S.l], YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3rWqJ2xh3-s>. Acesso em: 25 mai 2025.

literatura científica⁴²⁷. Ainda assim, na maioria das vezes, a grande mídia tem um discurso alinhado aos grupos dominantes. No contexto chileno não foi diferente. Desde o início, veículos da imprensa, como TVN, Mega, e La Tercera tratavam de salientar os aspectos violentos e negativos da revolta⁴²⁸. El Mercurio, por sua vez, foi além — inicialmente negou qualquer mal estar social, e mesmo depois de reconhecer a questão, passou a tratar como um crise ética, apoiando a institucionalidade e união democrática, ao passo que associava os atos violentos à anarquista e comunistas, ou à simplesmente saqueadores e delinquentes⁴²⁹.

Para além da grande mídia, o avanço técnico das últimas décadas fez da “videosfera” (conceito que se traduz na ideia de um superarquivo imagético impulsionado pela internet) uma das principais mediadoras da memória coletiva⁴³⁰. É nesse contexto que se compreende como os manifestantes conseguem enfrentar a hegemonia das forças políticas dominantes — Estado, capital e mídia corporativa — na comunicação e interpretação do passado e na construção do presente. A câmera, e sobretudo o celular, tornam-se a principal ferramenta de comunicação alternativa, capaz de organizar movimentos multitudinários ao narrar e interpretar o contexto social e político da revolta.

O significado atribuído ao “jornalismo cidadão” se aproxima de diversos usos da câmera de celular no levante chileno. O conceito, definido por Stuart Allan como “um tipo de reportagem em primeira pessoa, em que indivíduos comuns adotam temporariamente o papel de jornalista a fim de participar da produção de notícias”⁴³¹, crescentemente explorado a partir da década de 2010, refere-se à cobertura midiática realizada por civis sem treinamento, sem habilidades para desempenhar as funções de operador de câmera ou de jornalista, sobretudo

⁴²⁷ GERVAISEAU, H. Arraes. Imagens do passado: noções e usos contemporâneos. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

⁴²⁸ NALVARTE, Paola. **Estallido social en Chile y crisis de credibilidad de la prensa tradicional generaron más medios alternativos y de fact-checking**. Knight Center for Journalism in the Americas, 24 nov. 2020. Disponível em: <https://latamjournalismreview.org/es/articles/estallido-social-en-chile-y-crisis-de-credibilidad-de-la-prensa-tradicional-generaron-mas-medios-alternativos-y-de-fact-checking/>. Acesso em: 10 set. 2025.

⁴²⁹ ZAPATA CISTERNAS, Carlos. **Cobertura editorial de El Mercurio de Santiago sobre el estallido social de 2019**. Universidad de Chile, Santiago, 2022, p. 79-86. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/200563>. Acesso em: 10 set. 2025.

⁴³⁰ A “videosfera” é nítida na contemporaneidade — a quantidade de vídeos e imagens, relacionadas à notícias e fontes de informação no geral, é gigantesca. Não seria um exagero afirmar que grande parte das pessoas adquire informação mais por fontes imagéticas do que escritas. LEON, Christian. Usos criativos do arquivo e políticas da memória no documentário equatoriano. In: AGUIAR, Carolina Amaral de et al. (org.). **Cinema: estética, política e dimensões da memória**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2019, p. 155.

⁴³¹ ALLAN, Stuart. **Citizen witnessing: revisioning journalism in times of crisis**. Cambridge: Polity Press, 2013, p. 8.

“durante momentos de crise, acidentes, tragédias ou desastres, quando por acaso estão presentes no local dos acontecimentos”⁴³².

Em casos de embate ou crise política, enquanto o jornalista profissional é formado para buscar supostamente a imparcialidade, ou ao menos esforçar-se ao máximo para alcançá-la, o cidadão, por sua vez, assume um papel ativo, posicionando-se diante do contexto, escolhendo lados e defendendo seus valores⁴³³. Com a disseminação acelerada dos smartphones e a popularização das redes sociais⁴³⁴, esse jornalismo alternativo demonstrou ser muito mais eficiente do que a grande mídia na cobertura dos chamados “fatos-relâmpago” ou “furos de reportagem”, aqueles eventos de extrema urgência que demandam atenção instantaneamente. Se a grande imprensa consegue oferecer, ainda que nem sempre, uma análise mais abrangente do cenário político e das estruturas por trás das crises, o jornalismo cidadão consolida-se como a primeira linha de cobertura, capturando os acontecimentos em seu momento mais imediato⁴³⁵.

Ainda sobre o poder político-social da câmera, Stuart Allan argumenta que o exercício do jornalismo cidadão pode se constituir como uma autêntica força contra-hegemônica⁴³⁶. O espectador, como já discutido, está longe de ser um sujeito neutro ou passivo — hoje, ele observa, vigia, registra e denuncia. A câmera do celular transformou qualquer indivíduo em um jornalista em potencial: capaz de testemunhar, filmar, narrar e difundir sua versão dos fatos quase instantaneamente para um público significativo⁴³⁷. As revoltas articuladas nas redes sociais da contemporaneidade, impulsionadas por esse

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ *Ibidem*, p. 1.

⁴³⁴ Entretanto, é um equívoco supor que o avanço tecnológico seja o motor primário da mudança social. Como já argumentava Manuel Castells, sem transformações nas estruturas, nos valores, nas condições materiais e nos bens considerados essenciais à vida econômica e social de uma dada temporalidade, a própria tecnologia não evoluiria — trata-se de uma relação dialética, em que sociedade e tecnologia se moldam mutuamente. Smartphones e redes sociais são, portanto, tanto consequência quanto expressão do imediatismo gerado pela globalização e da profunda imbricação entre o imaginário social e os produtos audiovisuais — uma relação que se intensifica desde o século passado. CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede: A era da informação: economia, sociedade e cultura** — Volume I. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

⁴³⁵ ALLAN, 2013, *op. cit.*, p. 2-18.

⁴³⁶ No contexto brasileiro, um grupo pioneiro nesse tipo de abordagem, alternativa e cidadã, é a Mídia Ninja — uma rede midiática alinhada à esquerda política, fundada em 2011, que passou a cobrir acontecimentos por uma perspectiva dissonante da narrativa hegemônica, e focando em eventos normalmente ignorados pela grande mídia.

⁴³⁷ Como nos lembra Stuart Allan, eventos como o Tsunami do Sudeste Asiático (2004), a Guerra Civil Síria (2011-atual) e a Primavera Árabe (2010-2012), são os primeiros exemplos de eventos transnacionais nos quais observamos como a mídia global apoiou-se grandemente nos testemunhos gravados por indivíduos sem preparo técnico. Desde então, veículos jornalísticos de todo o globo já incorporaram sistematicamente registros amadores em suas matérias. Essa prática, de utilizar imagens feitas pelo “cinegráfico amador”, que se tornou padrão no jornalismo contemporâneo, revela como os conteúdos produzidos por testemunhas ocasionais transformaram-se em elementos indispensáveis para a cobertura de fatos relevantes. ALLAN, 2013, *op. cit.*, p. 31.

jornalismo cidadão, revelam um papel crucial dessas plataformas como instrumentos de resistência. Frente ao esforço do poder estatal e do capital pela desunião — como na ditadura chilena, quando se promovia uma imagem de prosperidade e se tentava reduzir os descontentes a uma minoria —, as redes sociais podem operar no sentido oposto, promovendo a convergência, reunindo milhares ou milhões num espaço metafísico compartilhado, preparando o terreno para sua transposição ao espaço público físico⁴³⁸.

O avanço técnico, especialmente nas últimas quatro décadas, permitiu que um único indivíduo pudesse realizar tarefas antes atribuídas a diferentes dispositivos e especialidades, mobilizando múltiplas práticas técnicas e estéticas, ainda que sem demonstrar domínio em nenhuma delas⁴³⁹. Por isso, as últimas décadas são atravessadas pela presença intensa da “multimodalidade”. Transportemos o conceito ao contexto contemporâneo: as redes sociais e a conectividade global tornaram visíveis sujeitos sem qualquer grande expertise técnica; se antes, para produzir imagens como as utilizadas neste trabalho, seriam necessários dois ou três profissionais especializados — operadores de câmera, técnicos de som, montadores — com equipamentos que definitivamente não caberiam em um bolso, hoje tudo isso pode ser feito por uma única pessoa com um *smartphone*. A era do discurso multimodal é a era da emergência visual do indivíduo comum, do sujeito médio.

A própria horizontalidade do *estallido*, e de outros movimentos artísticos e políticos, também é um possível reflexo do domínio multimodal na contemporaneidade — antes, o discurso “monomodal” orquestrava as relações de produção de forma hierárquica bem estabelecida; a expressão de um determinado discurso seria muito bem dividida em etapas, justamente pela dificuldade de se disseminar a mensagem em grande escala⁴⁴⁰. Hoje, essa hierarquia, embora ainda presente em diversas esferas, vem sendo progressivamente flexibilizada. As fronteiras entre funções se atenuam, os cargos acumulam competências, e a multimodalidade contribui para o esgarçamento dessas divisões tradicionais⁴⁴¹. Por isso, na

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 133-136.

⁴³⁹ KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Multimodal discourse**: the modes and media of contemporary communication. New York: Oxford University Press, 2001, p. 2.

⁴⁴⁰ Gunther Kress e Theo Van Leeuwen dividem a prática da comunicação em quatro camadas ou *strata*: (1) o discurso, definido como a escolha e mobilização da mensagem; (2) o projeto, que estabelece a forma de apresentação, como a linguagem a ser utilizada; (3) a produção, a aplicação prática do projeto; e (4) a distribuição, ou seja, a maneira como a mensagem chega ao público. Os autores ilustram essa estrutura com a organização de um trabalho editorial em um jornal: o editor-chefe define a linha editorial, o coordenador concebe o produto como um todo (tom, ritmo, relação entre texto e imagem, formato), os redatores redigem as matérias e o gerente de produção controla tiragem e prazos de circulação. *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴¹ Se pensarmos na concepção do papel do professor em alguns modelos pedagógicos contemporâneos — como nos modelos que visam a dita “pedagogia ativa”, que incentiva a autonomia do aluno — a multimodalidade é nítida: anos atrás um educador seria responsável por ensinar de maneira direta, exigindo o silêncio da sala de aula para que pudesse exteriorizar o conhecimento a ser adquirido pelos alunos. Hoje, o professor é incentivado a ter o domínio de diferentes linguagens e diferentes métodos para exteriorizar o conhecimento para além da

revolta chilena não vemos funções estáticas atribuídas à grupos ou indivíduos, o mesmo que filma, participa da manifestação, e atua como jornalista amador.

Mas o que leva o espectador do acontecimento a participar, tomar partido, testemunhar e filmar em momentos de crise, manifestações e enfrentamentos policiais? Trata-se de um gesto que não se explica somente por uma racionalidade utilitária, carrega motivações morais e emocionais claras: colocar-se em risco é um ato de empatia, uma forma de engajamento ético diante da vontade ou dor coletiva⁴⁴². No contexto do *estallido* chileno, esse impulso remete, de forma análoga, àquela vontade de “tomar a história em suas mãos” que, segundo Schmiedecke, caracterizava a classe trabalhadora durante o governo da UP — uma ânsia por participar da história como sujeito ativo, agora mediada pelas lentes dos celulares e pelos meios alternativos de comunicação.

Para compreender a centralidade da câmera no *estallido*, basta observar a quantidade de celulares e câmeras empunhados por manifestantes em meio às ruas tomadas pela multidão, mesmo em contextos de enfrentamento com a polícia, fora de showmícios ou recitais. Nas imagens abaixo, é possível identificar ao menos cinco manifestantes filmando a participação de Luiz Galdames (Illapu) na Primera Línea (Figura nº36). O registro, disponibilizado pelo perfil NANDU PICTURE NEW no YouTube em 8 de dezembro de 2019 — com o título “Luis Kike Galdames del grupo ‘Illapu’” —, consiste em um único plano de quase quatro minutos e meio. O foco do cinegrafista recai sobre Galdames, enquadrado ora em plano médio, ora em plano americano, em meio à multidão. Enquanto o músico interpreta “*El derecho de vivir en paz*” e o hino “*Piñera asesino igual que Pinochet*”, é abraçado e cumprimentado por manifestantes que exaltam sua contribuição, ao mesmo tempo em que recebe comentários do próprio cinegrafista, que destaca o “aporte musical importante” de muitos artistas que participam das manifestações.

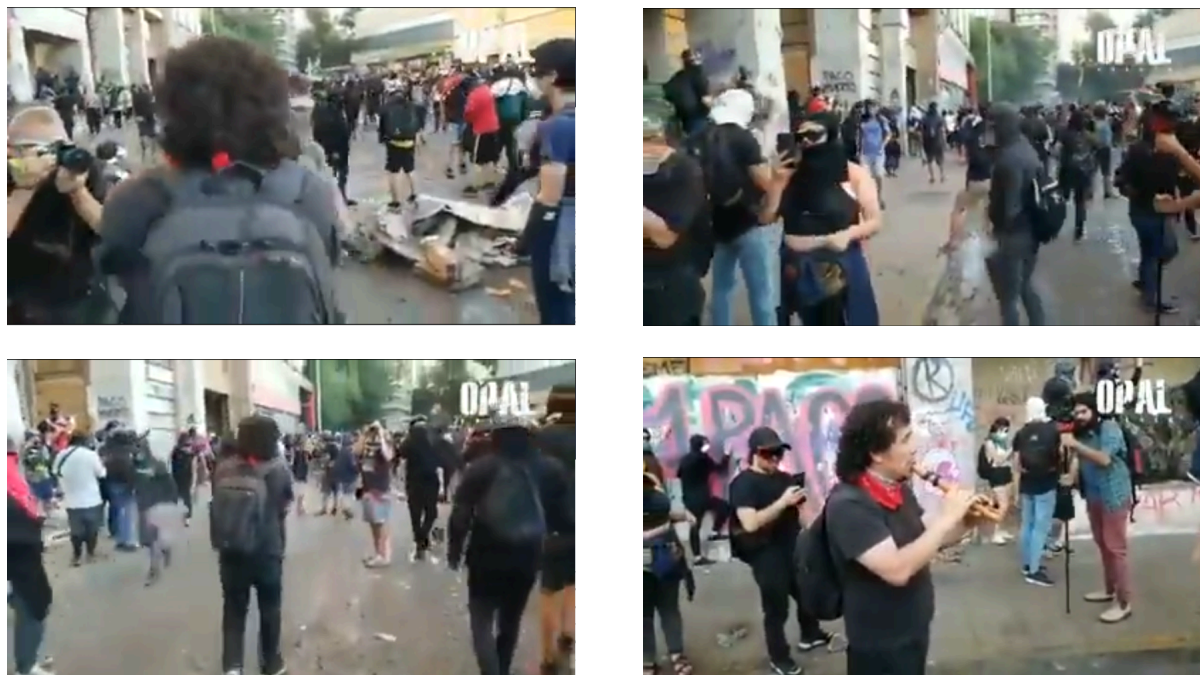
Mais adiante, o cinegrafista muda rapidamente seu foco para os manifestantes que compõem a *Primera Línea*, enquadrados em plano de conjunto enquanto se posicionam diante da tropa policial que tenta avançar sobre a manifestação. Vestidos com bandanas e equipamentos de proteção, carregando mochilas em meio a montes de pedras e escombros utilizados como projéteis contra os policiais, esses participantes têm sua atuação ressaltada pelo cinegrafista, que também destaca a “presença de quenás, trombones e saxofones somando-se ao bloqueio”. Mesmo que não seja o foco principal do operador da câmera,

fala, utilizando resumos dinâmicos, esquemas visuais, demonstrações práticas, etc. Em alguns casos, também é esperado que tenha conhecimentos básicos de psicologia e neurociência, para que saiba compreender os comportamentos dos alunos e lide com eles de forma adequada, não somente exigindo silêncio. *Ibid.*, p. 53.

⁴⁴² ALLAN, 2013, *op. cit.*, p. 108.

chama atenção a grande quantidade de dispositivos de registro sendo portados pelos manifestantes — não apenas os que filmam Galdames, mas também os que gravam a resistência da multidão diante da tropa policial.

Figura 35



Fonte: NANDU PICTURE NEWS, 2019⁴⁴³. Minutagem: 0:08; 1:00; 1:20; 2:00.

Outro registro relevante nesse contexto foi publicado no perfil pessoal de Pablo Cerda, em 26 de dezembro, com o título “*Arauko Rock. (RATM). EN PLAZA DE LA DIGNIDAD... dándolo todo*”. Segundo a descrição, a filmagem foi realizada no mesmo dia da postagem, na Plaza Dignidad, onze dias após a consulta popular organizada pela Asociación Chilena de Municipalidades (AChM), na qual dois milhões e meio de pessoas responderam sobre a elaboração de uma nova constituição — 92% votaram pela reforma e 73% manifestaram-se favoráveis a uma Convenção Constituinte⁴⁴⁴. O registro foi publicado também apenas três dias depois do governo Piñera promulgar a reforma constituinte. Assim, cabe destacar que, se por um lado esse momento representou um avanço significativo em uma das pautas centrais do *estallido*, por outro, marcou um novo fôlego para as

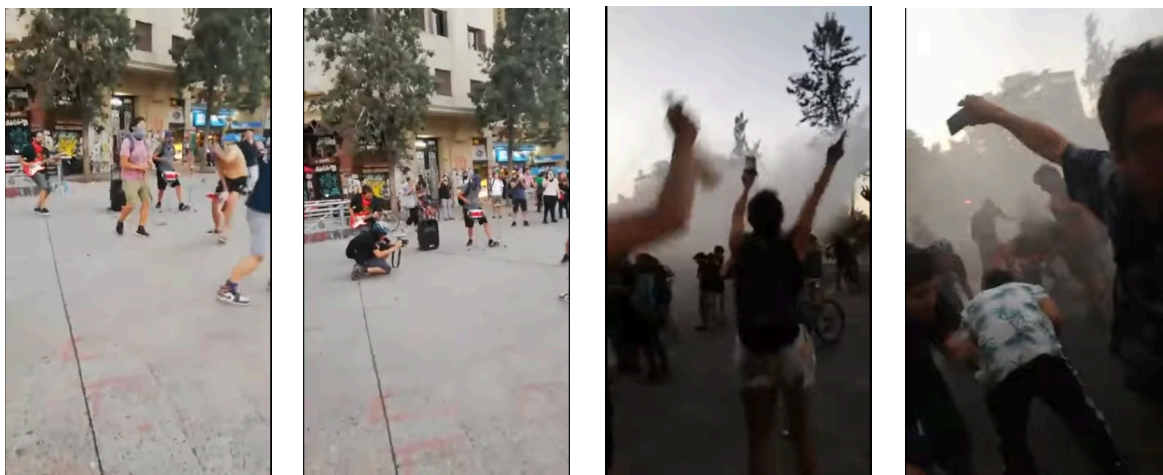
⁴⁴³ NANDU PICTURE NEWS. Luis Kike Galdames del grupo "Illapu". YouTube, 8 dez. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mAwAenbISJE>. Acesso em: 25 mai 2025.

⁴⁴⁴ MÁRQUEZ, Yessenia. **AChM detalla preferencias en consulta ciudadana con fuerte inclinación por nueva Constitución.** BioBioChile, Santiago, 17 dez. 2019. Disponível em: <https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/chile/2019/12/17/resultados-de-consulta-municipal-el-924-voto-a-favor-de-una-nueva-constitucion.shtml>. Acesso em: 11 ago. 2025.

manifestações, que foram impulsionadas pelo impacto das performances feministas ao final de novembro, sucedidas por uma multiplicação de ativismos ao longo de todo o mês de dezembro e primeiro trimestre de 2020.

Na filmagem, observa-se uma das primeiras performances de “*Los pacos son bastardos*”, do grupo Arauko Rock (Figura nº36). A câmera, posicionada de frente para a banda, registra em plano de conjunto os integrantes se apresentando na Plaza Dignidad. Trata-se de um único plano de quase cinco minutos, em que, nos três primeiros, acompanhamos a execução da música enquanto os manifestantes dançam diante do grupo (Fotograma 1). Nesse intervalo, é possível identificar claramente manifestantes, munidos de câmeras digitais e celulares, registrando o ativismo (Fotograma 2). Em seguida, ocorre uma mudança significativa: enquanto entoam a parte final da canção — “*y el que no salta es un paco bastardo!*” —, um caminhão de choque tenta interromper a apresentação, disparando jatos d’água contra a multidão reunida na praça. Nesse momento, a câmera realiza um giro de 180°, voltando-se para os policiais. Em meio aos jatos, alguns manifestantes — ainda dançando ao som da banda — direcionam seus celulares para registrar a ação policial (Fotogramas 3 e 4). Os momentos finais mostram pessoas tossindo em razão do uso de bombas de efeito moral lançadas no local.

Figura 36



Fonte: CERDA, 2019⁴⁴⁵. Minutagem: 0:26; 1:23; 3:39; 4:10.

Esses dois registros evidenciam como o ato de filmar se constituiu em uma das principais ferramentas de manifestação no *estallido*. Registrar e divulgar as imagens era uma

⁴⁴⁵ CERDA, Pablo. Arauko Rock. (RATM). EN PLAZA DE LA DIGNIDAD...dándolo todo. YouTube, 26 dez. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pjEiFfwdzsc>. Acesso em: 25 mai 2025.

forma de reafirmar a distribuição de papéis nas mobilizações, documentando intervenções policiais contra manifestações pacíficas. Assim, a criação dessa ampla rede de comunicação alternativa funcionava, sobretudo, como um meio de testemunhar e compartilhar uma narrativa capaz de confrontar a versão oficial difundida pelo governo chileno e pela mídia hegemônica.

Quanto ao potencial contra-hegemônico dessas imagens, Rancière acrescenta uma dimensão crucial ao mostrar como a câmera se insere na reconfiguração do sensível e, por consequência, no modo como se constitui o próprio “fazer história”⁴⁴⁶. Diferentemente das grandes pinturas históricas dos séculos XVII ao XIX — que exaltavam figuras ilustres e gestos heróicos —, a câmera opera um nivelamento radical ao igualar acontecimentos e sujeitos, grandes e pequenos, ao limite de seu enquadramento. Como observa Rancière, “a máquina não faz diferença. Ela não sabe que existem pinturas de gênero e pinturas históricas. Considera grandes e pequenos da mesma maneira, apanha todos juntos”⁴⁴⁷. Se outrora era incerto quais eventos ou personagens seriam dignos de memória, hoje tudo pode ser registrado, arquivado e ressignificado, graças à multiplicidade de testemunhos visuais captados pelas câmeras onipresentes.

Ou seja, no caso chileno, ao romper com as valorizações históricas tradicionais, essas imagens, para além de divulgar o evento e estimular a participação dos manifestantes, atuaram também como arquivo — documentos, fontes para o historiador —, desafiando o que era destacado pela história até então, e como o era. Tal consciência era evidente entre os manifestantes, que chegaram a empreender um processo de museificação alternativa. Nesse esforço, destaca-se o grupo “*Museos Zona Cero*”⁴⁴⁸, iniciativa voltada à organização de exposições baseadas em uma perspectiva decolonial, contra-hegemônica e alinhada ao discurso político do *estallido*⁴⁴⁹. Mesmo posteriormente, quando o governo Piñera, aproveitando-se da retração dos protestos em virtude da pandemia de 2020, lançou uma verdadeira ofensiva contra a arte de rua, apagando intervenções visuais em espaços públicos, surgiu no Chile o *Museo del Estallido Social de Chile* (MES), um projeto de arquivo

⁴⁴⁶ Aqui operamos, mais uma vez, uma aproximação metodológica. Rancière trata, nesse ponto da obra, sobre a transformação que a fotografia representou para a historiografia e o ato de “fazer história”. No entanto, sua afirmação vai além, abordando o que o autor denomina de “redistribuição do sensível” — a capacidade que algumas práticas estéticas contemporâneas, mediadas por aparatos tecnológicos, possuem para romper com as normas tradicionais do que é digno de ser visto e lembrado. RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da História**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2018, p. 31.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁴⁸ O grupo era formado por: Museo de Arte Popular Americano, Museo de Arte Contemporáneo, Museo Nacional de Bellas Artes, Museo Violeta Parra, Museo de Artes Visuales, entre outros.

⁴⁴⁹ CORTÉS ALIAGA, Gloria. **Museos emancipadores**: la acción colectiva feminista en el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile). Revista Eletrônica da ANPHLAC, São Paulo, n. 35, p. 113-131, jan./jun. 2023, p. 116.

alternativo e cidadão, voltado à preservação das imagens das expressões artísticas do *estallido*⁴⁵⁰.

Nessa narrativa alternativa, uma das principais afirmações presentes é a da unidade da revolta, que se contrapõe ao discurso oficial que buscava reduzir o movimento a uma minoria antidemocrática de delinquentes ou vândalos. Não obstante a revolta chilena de 2019 se estruture a partir de uma multiplicidade de demandas, mobilizadas simultaneamente no tempo e no espaço, em um processo que se assemelha a uma prática de bricolagem⁴⁵¹, há a construção de uma sensibilidade coletiva, de um reconhecimento mútuo, de uma unidade marcada pela diversidade.

Analisemos a gravação, disponibilizada pelo próprio grupo Inti-Illimani em 13 de dezembro, que retrata a performance de “*El Pueblo Unido Jamás Será Vencido*” na Plaza Dignidad (Figura nº37). Usualmente, em vídeos produzidos por grupos musicais, o foco são os artistas, com poucas cenas que mostram o público. Aqui, a lógica se inverte — a câmera, posicionada no palco improvisado onde estão os músicos, captura, em movimento de câmera na mão, a vasta multidão de manifestantes, mostrada em *plongée*. Em certos momentos, os músicos aparecem, em planos médios e *close-ups*, mas ainda com a multidão ao fundo, compondo o segundo plano.

No vídeo disponibilizado pelo próprio Inti-Illimani, em 14 de dezembro de 2019, observa-se uma potente afirmação de unidade transversal da população, bem como de sua força enquanto sujeito político. O registro captura a multidão em segundo plano, com a câmera posicionada na altura dos ombros dos integrantes da banda. Assim, apesar de colocar Inti-Illimani em primeiro plano, a filmagem revela a diversidade etária dos presentes na multidão: jovens, adultos e idosos, todos com punhos cerrados enquanto entoam as palavras de ordem da canção, reafirmando que aquele “povo unido jamás será vencido”. A filmagem não isola o conjunto de músicos; pelo contrário, reforça que se apresentam diante de uma força coletiva titânica, à qual devem reconhecer, com o som do público sobrepondo-se, em alguns instantes, à aparelhagem. O vídeo não apresenta o Inti-Illimani como protagonista

⁴⁵⁰ SPYER DULCI, Tereza Maria; SADIVIA, Vania Alvarado. **La memoria octubrista**: un estudio del Museo del Estallido Social de Chile. Revista Eletrônica da ANPHLAC, São Paulo, n. 35, p. 82-112, jan./jun. 2023, p. 83.

⁴⁵¹ O termo significa a união de elementos variados para construção de um novo produto. A prática de bricolagem pode ser identificada em diversas culturas e contextos. Na arte, refere-se normalmente à prática de colagem usando objetos cotidianos, ou à remixagem de obras audiovisuais com intuito de gerar novos produtos. Na antropologia, refere-se ao processo, descrito por Lévi-Strauss, de criação de elementos identitários a partir de elementos heterogêneos preexistentes. Aqui, nos referimos à formação de elementos culturais unificantes a partir da colaboração de grupos heterogêneos.

exclusivo, mas como mediador de algo maior, que divide espaço com a presença avassaladora do coletivo que se manifesta ao seu redor.

Figura 37



Fonte: INTI-ILLIMANI, 2019⁴⁵². Minutagem: 1:48, 2:06.

Em outro vídeo, já em momento avançado da cronologia do *estallido*, esse formato ainda aparece. Trata-se do registro do showmício do Illapu na Rádio Dignidad, em 6 de março de 2020 (Figura nº38), disponibilizado pelo perfil JezTv⁴⁵³ no mesmo dia da apresentação. O registro, com sete minutos de duração, alterna entre dois enquadramentos: ora enquadra em *plongée* a multidão da janela do estúdio onde ocorre a apresentação, capturando o vocalista e violonista, Roberto Márquez, em primeiro plano; ora realiza um giro

⁴⁵² INTI-ILLIMANI. El pueblo unido jamás será vencido. YouTube, 14 dez. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cuzl_QTBIWI. Acesso em: 13 jun. 2025.

⁴⁵³ O perfil, começado em 2008, compartilhou, sobretudo, vídeos de apresentações musicais variadas. Durante o período de 2019 e 2020, disponibilizou vídeos variados sobre o *estallido*, mostrando a repressão, performances culturais, mini-documentários, entre outros.

de 180°, enquadrando o restante da banda em plano de conjunto. Reitera-se, assim, a impressão de que a banda não apenas se apresenta diante da multidão, mas se insere em algo maior, oferecendo a música como ferramenta para que o coletivo se expresse. Essa percepção se confirma já no início da gravação: antes de executar “*Vuelvo para Vivir*”, Roberto Márquez soma sua voz ao coro popular que entoia “*el pueblo, el pueblo, el pueblo donde está? el pueblo está en la calle pidiendo dignidad*”, para em seguida participar, com voz e violão, no hino “*Piñera asesino igual que Pinochet*” começado pelo público. Nesse contexto, mesmo com o suporte da aparelhagem, Illapu não ocupa o protagonismo; é a multidão quem determina o rumo e o sentido da manifestação.

Figura 38



Fonte: JEZTV, 2019.⁴⁵⁴ Minutagem: 0:12; 1:15.

Esse formato se apresenta enquanto padrão nas filmagens em showmícios e marchas; nas apresentações de Sol y Lluvia, Santaferia, e em outras apresentações do próprio

⁴⁵⁴ JEZTV. Illapu en Radio DIGNIDAD en Plaza de la Dignidad. YouTube, 06 mar 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HZ54NOffOCM>. Acesso em: 13 jun 2025.

Inti-Illimani, o povo que se manifesta, enquanto verdadeiro protagonista desse ato histórico, é quem recebe foco das lentes.

Como destaca Cristóbal Friz, apesar das diferentes perspectivas sobre o *estallido* social, existe o consenso de que o movimento se constrói sobre a premissa fundamental de que não há grupos específicos ou pautas hierarquizadas liderando o movimento — trata-se antes de uma explosão social que se entende como plural e essencialmente civilista⁴⁵⁵. Essa perspectiva explica a adoção deliberada da categoria “povo” como eixo articulador. A narrativa que emerge do movimento não é a de que “determinada classe” ou “certa parcela da população” ocupa as ruas, mas sim uma afirmação abrangente: é a própria nação, em sua totalidade, que se manifesta.

No período UP, “povo” era uma palavra central, mobilizada no discurso político de Salvador Allende e da *Unidad Popular* para se referir a classe trabalhadora, ao proletariado revolucionário que colocaria o Chile no caminho para a revolução socialista pela via democrática. Isso é possível de ser observado nas canções da Nova Canção ou nos murais de brigadistas, como expomos no primeiro capítulo. Não à toa, a ditadura se distancia da palavra, preterindo “povo” por “cidadãos” ou a “gente”, com o intuito de se distanciar da carga revolucionária⁴⁵⁶. A democracia, que foi retomada em 1990, consolidou essa mudança deslocando o protagonismo popular para a soberania institucional do poder público, enquanto mantinha heranças autoritárias, como a polícia militarizada utilizada para reprimir levantes sociais.

O significado histórico de retorno ao termo estava no consciente da população manifestante, como atesta a inscrição feita na entrada da assembleia territorial da comuna de Ñuñoa: “*Nos Volvemos a Llamar Pueblo*”⁴⁵⁷. Nesse sentido, a reemergência do “povo”, configura uma vontade de nova ordem social — como sugere a versão de Musicx de Chile —, uma nova conformação do sistema político e, sobretudo, uma ruptura com a soberania centralizada na outorga da classe política à sociedade, tal como é moldada pelo aparato estatal⁴⁵⁸. Tomar as ruas, cantar, dançar, seria então, como afirma Judith Butler, imprimir

⁴⁵⁵ FRIZ, Cristóbal. **Pueblo, emergencia popular y democracia: categorías disputadas**. Kamchatka: Revista de Análisis Cultural, n. 24, p. 257-273, 2024, p. 259.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 262.

⁴⁵⁷ A frase também parece ter se popularizado no Chile. Atualmente uma infinidade de artigos, notícias, teses, e até um documentário chileno, adotaram a frase como título.

⁴⁵⁸ FRIZ, 2024, p. 262.

sobre o espaço uma arte contra-hegemônica⁴⁵⁹, seriam justamente atos que colocam em xeque a soberania estatal e reafirmam a soberania popular.

Mas, que fique claro: o retorno ao “povo” no *estallido social* chileno não expressa a busca por uma democracia popular radical nos moldes da Unidade Popular, mas sim um clamor por um processo democrático efetivo, aberto ao diálogo com a sociedade civil e não subordinado à lógica neoliberal. Trata-se da insurreição de um povo que se reconhece como ingovernável sob o sistema atual, exigindo o reconhecimento das falhas da redemocratização pós-1990 e a construção de uma nova configuração coletiva.

Nossa compreensão desse conceito que articula o movimento baseia-se, sobretudo, na visão de Rancière sobre as problemáticas enfrentadas por democracias na contemporaneidade. De acordo com o autor, compreende-se que as democracias modernas reproduzem dinâmicas de exclusão que remontam até a antiguidade, estabelecendo uma “ordem policial” que define lugares, funções e discursos legítimos, excluindo determinados sujeitos do campo do visível e do dizível⁴⁶⁰. A “política”, por sua vez, é a atividade que rompe essa ordem, reinscrevendo os excluídos na esfera pública e redistribuindo o sensível⁴⁶¹.

No Chile, essa lógica se expressou na narrativa governamental que descreveu os protestos como uma “guerra contra um inimigo interno”, negando-lhes legitimidade. Retórica explicitada na declaração do presidente Sebastián Piñera de 20 de outubro e radicalizada pela analogia da então primeira-dama Cecilia Morel, que, em conversa privada com uma amiga, que veio a público ao final do mesmo mês, comparou as manifestações a uma “invasão alienígena”⁴⁶². Na perspectiva do governo, não se tratava de um levante legítimo da própria

⁴⁵⁹ BUTLER, Judith. “‘Nosotros, el pueblo’: ideas sobre la libertad de reunión”. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2019. p. 157-193 apud FRIZ, Cristóbal. **Pueblo, emergencia popular y democracia: categorías disputadas**. Kamchatka: Revista de Análisis Cultural, n. 24, p. 257-273, 2024, p. 267.

⁴⁶⁰ Rancière recorre ao relato de Tito Lívio sobre a Secessão da Plebe na Roma do século V a.C. para ilustrar sua tese. Os patrícios sustentavam que não valia a pena discutir política com os plebeus, pois estes não seriam dotados do dom da “fala lógica” nem da vocação para a vida pública. Nessa lógica, os plebeus seriam figuras quase bestiais, humanos de segunda ordem, privados da capacidade de compreender e deliberar sobre a vida política. Em resposta, os plebeus retiram-se ao Monte Sagrado e recusam-se a servir ao sistema que os excluía. No monte, fundam uma outra forma de sensibilidade: imitam os patrícios, consultam oráculos, elegem representantes, constituem uma assembleia. Um ato contra-hegemônico, de fundação simbólica e política, que reivindica o direito de participação de uma classe até então silenciada. RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 36.-41.

⁴⁶¹ Esse processo de se “fazer a política”, contudo, quase sempre gera litígios violentos, nos quais a ordem policial reage reforçando barreiras simbólicas e mecanismos de desumanização. A militante feminista passa então a ser des-feminizada, vista como antinatural, ou simplesmente como alguém que “não é mulher de verdade”; o trabalhador engajado politicamente é taxado de vagabundo, encostado, alguém que “odeia o trabalho” e busca subvertê-lo; e o povo em marcha — como no caso chileno — é retratado como ignorante das tradições nacionais, corpo estranho à identidade do país, fruto de uma suposta intervenção externa. *Ibid.*, p. 49.

⁴⁶² BBC NEWS MUNDO. **Protestas en Chile: la controversia después de que la primera dama Cecilia Morel comparase las manifestaciones con "una invasión alienígena"**. BBC News Mundo, 23 out. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50152903>. Acesso em: 18 mai. 2023.

nação, mas da ação de uma força estranha, externa e manipuladora, que corrompera a docilidade do povo chileno. Contra essa construção discursiva, ergue-se a recusa coletiva dos manifestantes.

Assim, o povo que se sente excluído ressignifica os espaços de invisibilidade através de uma política estética da presença, utilizando os recursos disponíveis para se reinscrever radicalmente no campo do visível e do dizível. No contexto chileno, essa prática assume contornos específicos: transforma-se em contra-narrativa visual que desmonta as imagens hegemônicas da prosperidade neoliberal, expondo suas fissuras⁴⁶³. A marcha e a câmera tornam-se os mecanismos políticos que interferem na ordem policial. O não-ver público é interrompido pelas canções na rua, pelas intervenções artísticas visuais e pelos artivismos que tomam o espaço público, fazendo a interrupção do cotidiano e inscrevendo no campo do visível uma nova sensibilidade⁴⁶⁴. Se este “povo” não consegue ser visto ou ouvido pelo poder público, se as portas da institucionalidade estão fechadas à ele, a própria cidade é tomada como assembléia.

É relevante, inclusive, notar que essa narrativa de unidade nacional, que mobiliza a categoria do “povo” como protagonista da revolta, ganha consistência ao, no processo de produção das filmagens, situar o *estallido* em um processo histórico que remonta à implantação do modelo neoliberal e, em certos momentos, à própria ruptura democrática com a ditadura de Pinochet. Essa articulação temporal manifesta-se, por exemplo, com a presença de diferentes gerações — crianças, jovens, adultos e idosos — nas imagens das manifestações dos primeiros meses, reafirmando não somente o caráter plural, mas também transgeracional do movimento. Ela também se expressa nos inúmeros cartazes levados às ruas pelos manifestantes.

No videoclipe da banda Santaferia, essa narrativa é construída de forma explícita. O registro, lançado em 27 de outubro, embora produzido de forma profissional, também adota como foco principal a multidão, e não os músicos, diferenciando-se, também, pela ênfase nas pautas levantadas pelos manifestantes (Figura nº39). A câmera opera com cortes rápidos, alternando planos médios, *close-ups* e planos de conjunto, o que permite destacar tanto os rostos dos manifestantes, em toda sua multiplicidade, quanto os cartazes exibidos. Ainda no primeiro minuto, planos fechados e o uso de câmera lenta destacam cartazes empunhados pelos manifestantes, como “*Jamás nos demos por vencidos, mil veces venceremos /*

⁴⁶³ BOUHABEN, Miguel Alfonso. **No-ver corporal, no-ver mediático y no-ver público en las prácticas artivistas del estallido social de Chile (2019)**. Kamchatka: Revista de Análisis Cultural, n. 24, p. 7-39, 2024, p. 11-12.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

#ChileDespertó”, em provável referência ao lema da Unidad Popular, vinculando o presente não apenas ao ciclo democrático pós-1990, mas também ao golpe de 1973. Outro cartaz exhibe uma estrofe da canção “*Vientos del Pueblo*”, de Víctor Jara: “*Denuevo quieren manchar mi tierra con sangre obrera / #RenunciaPiñeche*”. A mensagem estabelece uma clara ligação entre a repressão vivida em 2019 e no tempo ditatorial, permeada pelo tom satírico da fusão entre os nomes de Piñera e Pinochet.

Figura 39



Fonte: SANTAFERIA, 2019⁴⁶⁵. Minutagem: 0:37, 0:58.

Em torno dos quarenta segundos, um *close-up* enquadra o cartaz “*Cuando se lee poco, se dispara mucho*”, que relaciona a mercantilização da educação e da cultura à violência armada contra a população, apontando para a continuidade de práticas autoritárias e militaristas herdadas da ditadura. Em seguida, um plano de conjunto mostra duas manifestantes: uma com o cartaz “*El profe luchando tambien esta ‘educando’*”, que afirma o valor pedagógico da luta social como formação crítica para as próximas gerações; e outra com “*Estamos emputecidas por las saqueas ocurridas en Chile! Delincuentes: empresarios, politicos de todas las colores! Devuelvan el agua, la luz, las pensiones y la educación!*”, que denuncia a privatização de serviços básicos e responsabiliza elites políticas e empresariais, reforçando também um caráter apartidário. Ou seja, a montagem sugere o intuito de difundir e articular uma ampla gama de reivindicações presentes no *estallido*, elencando, sobretudo, problemáticas relacionadas à oferta de serviços públicos pelo modelo neoliberal instaurado pela ditadura e consolidado pela redemocratização em 1990 (Figura nº40).

⁴⁶⁵ SANTAFERIA. Don Satán - Santaferia. YouTube, 27 out. 2019. 1 vídeo (1min53s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o7-1hN-b9k8>. Acesso em: 18 fev. 2025.

Figura 40



Fonte: SANTAFERIA, 2019⁴⁶⁶. Minutagem: 0:43, 0:45.

Contudo, essa articulação temporal não se expressa apenas nos cartazes, mas em outras imagens produzidas. Em três momentos distintos, o corte conduz diretamente para a presença de crianças na manifestação de 27 de outubro. Com o uso de câmera lenta, planos fechados e filtro em preto e branco, as crianças são convertidas em símbolos sensíveis de um futuro projetado no presente da luta. Entre essas sequências de maior carga emocional, vemos uma criança nos ombros de um adulto segurando a bandeira nacional; disposição de três gerações em escala crescente — criança, adulto e idoso — compondo uma narrativa de continuidade; e, pela edição, a sobreposição de duas imagens, na qual a em preto e branco traz em plano detalhe um pai com a filha nos braços, assinto com ele ao showmício (Figura nº41). Esses enquadramentos não apenas reiteram o sentido de unidade nacional anteriormente mencionado, como também sugerem perpetuação das mazelas sociais entre gerações, atribuindo à revolta o caráter de um dever coletivo em nome do futuro dos mais jovens.

Figura 41



Fonte: SANTAFERIA, 2019⁴⁶⁷. Minutagem: 0:41,1:04, 0:56.

Mas em filmagens sem grande pós-produção também é possível encontrar esse destaque à presença juvenil, como nos casos de dois registros do showmício de Sol y Lluvia, realizado em 25 de outubro⁴⁶⁸. Disponibilizadas pelo perfil “TREMENDO LUIS FICA” em março de 2020, ambas parecem ter sido feitas pelo mesmo indivíduo, apresentando cenas similares. Na primeira, com movimento de câmera na mão que se desloca da direita para esquerda, em direção ao palco em que Sol y Lluvia performa “*Armas vuélvanse a casa*”, é enquadrado simultaneamente, em plano de conjunto, o público ao fundo, e em primeiro plano, o rosto de uma garota que olha fixamente para a câmera. (Figura nº42). Na segunda, a jovem reaparece em um *close-up*, dessa com a máscara, protegida por um adulto que possivelmente é seu responsável (Figura nº43). As imagens não apenas documentam o entusiasmo coletivo, mas sinaliza, a entrada das novas gerações na luta, igualmente marcadas pelas consequências do neoliberalismo chileno e engajadas na urgência de transformá-lo.

Figura 42



Fonte: TREMENDO LUIS FICA, 2019⁴⁶⁹.

Minutagem: 0:01.

Figura 43



Fonte: TREMENDO LUIS FICA, 2019⁴⁷⁰.

Minutagem: 2:29.

⁴⁶⁷ SANTAFERIA. Don Satán - Santaferia. YouTube, 27 out. 2019. 1 vídeo (1min53s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o7-1hN-b9k8>. Acesso em: 18 fev. 2025.

⁴⁶⁸ Lembrando que essa manifestação, nos registros oficiais, entrou para a história chilena como a maior mobilização popular de rua até então. Pelo país, ocorreram dezenas de marchas e diferentes formas de ativismo. Na capital, além do showmício de Sol y Lluvia, Santaferia e Inti-Illimani também realizaram apresentações. Nesse mesmo dia, o coletivo *Mil Guitarras por Victor Jara* conduziu uma intervenção que reuniu em coro milhares de manifestantes em frente à Biblioteca Nacional.

⁴⁶⁹ TREMENDO LUIS FICA. Sol y lluvia, Marcha Histórica, Frontis Sede del PC, 25.Oct.2019: Armas vuélvanse a casa. 22 mar. 2020. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=muuvSAKhY0E>. Acesso em: 5 jul. 2024.

⁴⁷⁰ TREMENDO LUIS FICA. Marcha Histórica, Frontis Sede del PC, 25.Oct.2019: El emperador. Performance de Sol y Lluvia. 22 mar. 2020. 1 vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=r0kToD1_FyI. Acesso em: 5 jul. 2024.

No registro da orquestra cidadã em La Serena, transmitido pela rede televisiva TVN Chile em 23 de outubro e disponível em seu canal no YouTube, reaparece a afirmação do caráter transgeracional do movimento (Figura nº44). A câmera, posicionada entre o público e os músicos durante a execução de “*El Derecho de Vivir en Paz*”, enquadra em plano geral, crianças, jovens, adultos e idosos, unidos em um mesmo coro, por alguns segundos a câmera se detém, com um *zoom*, em alguns indivíduos em meio ao público. Ao lado de um manifestante que ergue o cartaz “*Si hay miseria habrá rebelión*”, duas crianças abraçam-se a uma mulher provavelmente a mãe, enquanto outra as auxilia a acompanhar a performance, segurando nas mãos a letra impressa da canção de Victor Jara, apostando no legado de uma geração para outra.

Figura 44



Fonte: 24 HORAS TVN CHILE, 2019. Minutagem: 0:20.⁴⁷¹

Assim, os registros dão força à ideia de que a revolta de 2019 cumpre um papel central enquanto nó de memória, capaz de evocar múltiplas significações do passado e de articular o presente com acontecimentos pretéritos, também projetando sobre o futuro as expectativas desse momento de efervescência popular. Essa ligação com o passado se manifesta de modo heterogêneo: para alguns, o *estallido* pode representar o desdobramento direto do golpe de 1973 e da interrupção do projeto da Unidade Popular; para outros, remete às feridas da ditadura militar e à consolidação do neoliberalismo; há ainda quem o interprete como reação à persistência de uma democracia restritiva e excludente. Em todas essas

⁴⁷¹ 24 HORAS TVN CHILE. Emocionante manifestación cultural se vive en La Serena | 24 Horas TVN Chile. [S.l.]. YouTube, 23 out. 2019. 1 vídeo (3min7s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8tVly0ih-IQ>. Acesso em: 21 abr. 2023.

leituras, tempo, memória e política se entrelaçam no imaginário coletivo, transformando a revolta de 2019 em um marco histórico que extrapola o acontecimental.

Esse diálogo fértil entre presente e passado, está muito bem representado no registro disponibilizado pelo perfil “Música Espacio Kuyen”, com o título “*Plegaria a un Labrador*”, nome da canção performada pelo coletivo *Mil Guitarras* por Victor Jara no dia 25 de outubro. Durante três minutos e meio, a câmera em *contra-plongée*, conferindo a sensação de grandiosidade à cena, recorta os manifestantes nos degraus da Biblioteca Nacional em plano de conjunto, deslocando-se suavemente pelas extremidades da escadaria, sugerindo expansividade e a fusão entre artistas e o público entorno (Figura nº45). A cena se mantém estável até o desfecho da performance, quando, no último refrão, a multidão, com punhos cerrados, cartazes e violões ao alto, irrompe em coro: “*El pueblo unido jamás será vencido*”, reafirmando a continuidade entre lutas populares passadas e presentes. Na versão original, harmonias vocais etéreas apoiam o violão, que intensifica gradualmente o ritmo. Já na performance de 2019, a atmosfera é menos celestial, mas a multiplicidade de vozes e instrumentos amplia a sensação de grandiosidade.

Figura 45



Fonte: MÚSICA ESPACIO KUYEN, 2019⁴⁷². Minutagem: 2:53, 3:20.

⁴⁷² MÚSICA ESPACIO KUYEN. *Plegaria a un Labrador*. YouTube, 29 out. 2019. 1 vídeo (aprox. 3 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zsuOyjiYIVc>>. Acesso em: 17 nov. 2025.

Se a canção mobiliza as utopias de esquerda — enfatizando a união proletária como condição para o levante armado contra as classes hegemônicas —, os cartazes exibidos na cena (Figura nº45), embora expressem o desejo de transformação social, orientam-se por um horizonte mais civilista e reformista. No topo da escadaria, um cartaz retrata Piñera como figura maligna, acompanhado das inscrições “*NO+Abusos/Violencia*”; ao lado, outro cartaz exhibe, em letras vermelhas, “*Por mi abuela por mi hija NO+AFPs*” (ampliado no pictograma 2). Dois elementos, porém, se destacam por sobrepor sentidos e tensionar a mensagem da canção. O primeiro é um grande cartaz, logo nas primeiras fileiras inferiores, com a frase: “*Esto no es revolución es re-evolución!*”, acompanhada do desenho de um coração, sinalizando a recusa da ideia de uma revolução entendida como levante violento para mudança radical das estruturas políticas. O segundo é o gesto de quando os instrumentos são levantados, como armas da revolta popular. À direita da escadaria, ao fundo, é possível notar no próprio violão de um dos manifestantes a inscrição: “*Esta es mi arma*” (ampliado no pictograma 4). Assim, mesmo entoando em uníssono a canção de Jara, que clama pela “união pelo sangue” em nome da mudança histórica⁴⁷³, a cena materializa uma unidade polifônica, pacífica e popular.

O registro serve também para demonstrar a multiplicidade de recursos estéticos presentes direta e indiretamente nas manifestações de 2019: cartazes com pautas urgentes, desenhos satíricos, performances musicais e o próprio instrumento musical transformado em signo de luta, pixos nas edificações e lambes espalhados pelo espaço público. O *estallido*, com a intensidade e perenidade dos protestos, tornou-se uma usina de produção de “repertório de ação coletiva”⁴⁷⁴, em que diversas expressões artístico-políticas e manifestações populares coexistiram e se articularam, impulsionadas por distintos grupos sociais. Nesse processo, esses diferentes grupos e coletivos retomam, e sobrepõem no espaço público, práticas historicamente associadas às suas lutas por visibilidade política no Chile. Assim, reativam-se múltiplas formas de atos públicos, desde a canção engajada do período UP, as ações performáticas de resistência à ditadura e as críticas diretas em cartazes e

⁴⁷³ Levántate y mírate las manos /Para crecer, estréchala a tu hermano /Juntos iremos unidos en la sangre /Hoy es el tiempo que puede ser mañana. JARA, Victor; CASTILLO, Patricio. *Plegaria a un labrador*. Santiago: Jota Jota, 1969. (Single).

⁴⁷⁴ O conceito de “repertório de ação coletiva”, utilizado por Charles Tilly, refere-se, justamente, à fenômenos de partilha de ações políticas entre diferentes grupos que entram em diálogo por um interesse em comum. TILLY, Charles. *Social Movements, 1768—2004*. Boulder: Paradigm Publishers, 2004. Disponível em: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Social-Movements-1768-2004-by-Charles-Tilly.pdf>. Acesso em: 25 set. 2025.

palavras de ordem, típicas das marchas estudantis do período democrático — todas atravessadas pelo olhar das câmeras e pela difusão contemporânea da internet.

Vale a pena frisar que, apesar dessa grande profusão de diferentes elementos estéticos, não foi possível identificar nas filmagens referências claras à estética das brigadas muralistas do período da Unidade Popular. Ainda assim, é plausível que tais referências tenham estado presentes em grafites e outras formas de arte urbana produzidas durante o *estallido*, apenas não captadas nas filmagens. Devido ao apagamento dessas intervenções promovido pelo governo de Sebastián Piñera no início de 2020⁴⁷⁵, no contexto de arrefecimento das manifestações, torna-se difícil determinar com precisão, no âmbito deste trabalho, o grau efetivo de presença dessa estética muralista revolucionária no levante de 2019.

Para evidenciar essa característica intrínseca ao *estallido* — de movimentos dentro do movimento, da ampla variedade de pautas que levam multidões às ruas — vale comparar esse registro da escadaria da Biblioteca Nacional de 2019 com a imagem que documenta a manifestação do *Coordinador Cultural (CC)*⁴⁷⁶ contra a ditadura chilena, ocorrida no mesmo local em 1983 (Figura nº46). A abordagem adotada pelos artistas se restringe a cartazes com inscrições concisas, sem outros signos ou recursos visuais adicionais. Nos cartazes e faixas, observam-se inscrições grandes e legíveis com fontes semelhantes entre si. Cada cartaz ou bandeira exibe apenas uma palavra, indicando um tipo de artista presente na manifestação — músicos, pintores, fotógrafos, entre outros. A única exceção é a grande faixa estendida no topo das escadarias, onde se lê: “1983 Artistas de Chile exigen retorno a la democracia”, que sumariza a manifestação em um breve enunciado.

Figura 46

⁴⁷⁵ TREJO VIDAL, Carolina. **Gobierno de Chile intenta borrar lo imborrable: la memoria de la revuelta.** Sputnik Mundo, 31 jul. 2020. Disponível em: <https://noticiaslatam.lat/20200731/gobierno-de-chile-intenta-borrar-lo-imborrable-la-memoria-de-la-revuelta-1092280023.html>. Acesso em: 16 mar. 2026.

⁴⁷⁶ A organização foi fundada por artistas de diversos segmentos no próprio ano de 1983, no contexto dos protestos nacionais que marcaram o país no momento. O objetivo do coletivo era de fazer frente à ditadura de Pinochet com mobilizações sociais que contavam com apresentações artísticas. Além dessa organização, o termo “*coordinadoras culturales*” refere-se ao cenário amplo de coletivos que atuaram contra a ditadura de maneira semelhante, com showmícios, peças teatrais e exposições artísticas. Sobre o assunto, ver: SÁNCHEZ, César. **Las coordinadoras culturales durante la dictadura chilena (1983-1989): resistencia, arte y política.** MAVAE — Revista de Estudios sobre Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, Bogotá, v. 14, n. 2, p. 89-103, jul.-dez. 2019. Disponível em: [https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/MAVAE/14-2%20\(2019-II\)/297060089003/](https://revistas.javeriana.edu.co/files-articulos/MAVAE/14-2%20(2019-II)/297060089003/). Acesso em: 27 mai. 2025.



Fonte: IANISZEWSKI, Jorge.⁴⁷⁷

Não obstante o diversificado arco de reivindicações e contestações que caracterizam os protestos de 2019, com representações múltiplas da sociedade civil, houve bandeiras de luta e palavras de ordem comuns e recorrentes. Destacamos três, dentre as habituais presentes nos registros audiovisuais selecionados: 1) a reivindicação de uma nova constituição/assembleia constituinte; 2) a rejeição à reforma previdenciária começada durante a ditadura militar; 3) a denúncia da violência policial perpetrada contra os manifestantes.

Nos fotogramas do vídeo realizado no dia 25 de outubro, do evento Mil Guitarras para Victor Jara, ocorrido nas escadarias da Biblioteca Nacional, não por acaso estão presentes as três pautas. “*NO+Abusos/Violencia*”; “*Por mi abuela por mi hija NO+AFPs*”, (Figura nº45) e “*Aún tenemos patria ciudadanos!! Urgente!! Asamblea Constituyente*” (figura nº47).

Figura 47

⁴⁷⁷ IANISZEWSKI, Jorge. Manifestação do Coordenador Cultural na escadaria da Biblioteca Nacional do Chile, Santiago, 1983. Fotografia. Disponível em: <https://entramacultural.cl/raices-se-toma-la-biblioteca-nacional-volver-al-futuro-felipe-de-la-parra-vial-la-mirada-semanal/>. Acesso em: 27 maio 2025.



Fonte: MÚSICA ESPACIO KUYEN, 2019⁴⁷⁸. Minutagem: 0:29.

A atual Constituição chilena, reformulada ainda em 2005, mesmo tendo-se afastado do Estado militarizado, falhou em ampliar os direitos civis para uma parte significativa da população⁴⁷⁹. Posteriormente, o governo de Michelle Bachelet (2014-2018) ensaiou a convocação de uma Assembleia Constituinte, mas acabou transferindo a responsabilidade ao Congresso Nacional e à gestão seguinte, restringindo o debate constitucional à esfera institucional e apartando-o das classes populares⁴⁸⁰. A Constituição herdada da ditadura e adaptada pela *Concertación* consolidou um sistema que almejou neutralizar conflitos radicais e retardar transformações estruturais.

No showmício do Inti-Illimani na Plaza Ñuñoa, em 24 de outubro, dois manifestantes são enquadrados com cartazes que mobilizam a pauta da nova constituição. A câmera, em *plongée*, posicionada ao lado dos músicos, captura a multidão, em plano de conjunto, permitindo, enquadrando o público que assiste à apresentação da banda. É interessante observar que muitos dos presentes, provavelmente notando a presença câmera, levantam seus cartazes nessa direção, permitindo a leitura dos enunciados. Em dois momentos diferentes, a constituição e a constituinte estão entre as pautas demandadas. Avançando além

⁴⁷⁸ MÚSICA ESPACIO KUYEN. Plegaria a un labrador. [S.l.], YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zsuOyjiYIVc>. Acesso 29 mai. 2025.

⁴⁷⁹ Sobre o assunto, Cf. ZÚÑIGA URBINA, Francisco. *Nueva Constitución para Chile*. Las “bases” y las nuevas ideas político-constitucionales. Revista de Derecho Público, n. Extra 80, p. 25-40, 2014. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/127003/Nueva-constitucion-para-chile-las-bases-y-las-nuevas-ideas-politico-constitucionales.pdf>. Acesso em: 15 jun 2024.

⁴⁸⁰ ARTAZA BARRIOS, P. et al. *Chile Despertó: lecturas desde la Historia del estallido social de octubre*. Santiago: Universidad de Chile, 2019, p. 15. Tradução nossa.

do segundo minuto da gravação, observa-se um rapaz abrindo caminho em meio à multidão, aproximando-se do palco e, voltando-se à banda, erguendo um cartaz verde com as inscrições em preto: “*Asamblea Constituyente Ahora!!!*” (Figura nº48 – Fotograma 2). Na outra imagem em meios à multidão, em outro cartaz, produzido artesanalmente, como o anterior, lê-se: “*Nueva Constitución ¡Ahora!*” (Fotograma 3)⁴⁸¹.

Figura 48



Fonte: INTI-ILLIMANI, 2019. Minutagem: 0:30; 2:03.⁴⁸²

⁴⁸¹ Devido à distância em que o cartaz se encontra em relação a câmera, ampliamos um pouco a imagem. O cartaz pode ser melhor identificado no pictograma 3.

⁴⁸² INTI-ILLIMANI. Inti-Illimani canta El Derecho de Vivir en Paz, con los manifestantes de Plaza Ñuñoa (24/10/19). [S.l.]. YouTube, 27 out. 2019. 1 vídeo (3min3s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4_fOCfpMv8k. Acesso em: 21 abr. 2023.

A demanda por uma nova constituição atravessou diversos momentos do *estallido* e não por acaso culminou com a eleição de uma Assembléia Constituinte, em maio de 2021.

Outra pauta recorrente nos protestos foi a rejeição ao sistema privatizado de pensões, sintetizada na sigla NO+AFPs, amplamente visível em cartazes, bandeiras e faixas. A ditadura chilena havia transformado a previdência pública em um modelo de poupança individual administrado por entidades privadas — as *Administradoras de Fondos de Pensiones* (AFPs) — afastando o Estado de sua responsabilidade direta sobre as aposentadorias⁴⁸³. Em 2011, o novo ciclo de protestos estudantis contra a expansão do setor privado na educação — rapidamente ampliado por outros segmentos sociais — reativou o debate sobre as pensões e deu origem ao movimento No+AFPs⁴⁸⁴.

Revedo o vídeo publicado pelo perfil “Música Espacio Kuyen” (Figura nº45), das imagens do ato realizado em frente à Biblioteca Nacional, observa-se, no alto das escadarias, alguém segurando um cartaz com a frase: “*Por mi abuela por mi hija NO+AFPs*”. Ainda no dia 25 de outubro, outro vídeo, disponibilizado pelo perfil “Terrenos de Chile”⁴⁸⁵ sobre o evento *Mil Guitarras para Víctor Jara*, registra com enquadramento panorâmico e *plongée*, uma visão ampla da multidão reunida. É possível identificar inúmeros cartazes e bandeiras, sobretudo nacionais e mapuche, mas também as bandeiras amarelas do movimento NO+AFPs próximas às escadarias (Figura nº49).

Figura 49

⁴⁸³ VARGAS, L. **Reformas del sistema de pensiones en Chile (1952-2008)**. Políticas Sociales, n. 229. Santiago: Naciones Unidas – CEPAL, 2008, p. 29–33.

⁴⁸⁴ BUGUEÑO, Joaquín R.; MAILLET, Antoine. Entre marchas, plebiscitos e iniciativas de ley: innovación en el repertorio de estrategias del movimiento No Más AFP en Chile (2014-2018). *Izquierdas*, n. 48, nov. 2019.

⁴⁸⁵ Canal de una productora audiovisual dedicada à cobertura jornalística nacional.



Fonte: TERRENOS DE CHILE, 2019⁴⁸⁶. Minutagem: 0:21.

No registro da marcha de 4 de novembro, disponibilizado no canal da ONG ECO no YouTube, é possível perceber como as faixas/bandeiras amarelas continuam presentes nas manifestações multitudinárias. No minuto final do registro, quando a cena mostra a marcha do movimento Ukamau⁴⁸⁷ — fundado em 2010, autodenominado “anti-neoliberal” e “anti-patronal” —, em plano de conjunto, marchando pela Avenida Libertador Bernardo O’Higgins, em frente ao Centro Cultural Gabriela Mistral, estão presentes inúmeras faixas/bandeiras amarelas com as siglas NO+AFPs, logo atrás da grande faixa com o símbolo e o nome do coletivo antineoliberal (Figura nº 50).

Figura 50



⁴⁸⁶ TERRENOS DE CHILE. El baile de los que sobran de los prisioneros Marcha más Grande de Chile. YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tMaJ3ctXoAI&ab_channel=TerrenosdeChile>. Acesso em: 26 jun 2024.

⁴⁸⁷ “Ukamau é uma organização de trabalhadores e trabalhadoras, de moradores e moradoras, que assumiram as bandeiras de luta pela construção de uma sociedade superior. Somos uma organização de pessoas que compreenderam que não é possível, dentro de uma sociedade baseada no capitalismo neoliberal e na exploração da classe trabalhadora, no empobrecimento e na exclusão das maiorias — e na qual uma minoria, que defende ativamente seus privilégios, impede por diversos meios o bem-estar generalizado da população — alcançar uma vida digna para todos.” UKAMAU. Nuestro movimiento. Disponível em: <<https://ukamau.cl/nuestro-movimiento/>>. Acesso em: 17 nov. 2025.

Fonte: ONGECO, 2019⁴⁸⁸. Minutagem: 3:30.

Mesmo nos meses finais das manifestações, já adentrando o primeiro trimestre de 2020, a pauta seguiu sendo mobilizada. Na filmagem do ativismo realizado na Plaza Dignidad (Figura nº51), em 31 de janeiro, publicada no dia seguinte pelo perfil Rodosusaher Libre — dedicado à divulgação de performances artísticas no Chile —, é possível ver a bandeira do movimento em meio à multidão que assiste ao ativismo dos manifestantes que cantam e dançam ao som de “*Ya van a ver*”. Assim, a questão das pensões mostra-se como uma demanda constante durante todo o período em que as grandes manifestações do *estallido* estiveram ativas, sendo, assim como a questão constituinte, uma reivindicação vinculada às profundas desigualdades socioeconômicas geradas pelo modelo econômico herdado da ditadura.

Figura 51



Fonte: RODOSUSAHER LIBRE, 2020. Minutagem: 00:47.⁴⁸⁹

A terceira pauta, a denúncia da violência policial no *estallido*, não obstante seja incontestável a ação das forças policiais do Estado na intenção de reprimir as manifestações, merece uma reflexão mais detida.

Para além da ocupação das ruas e do espaço público pelos manifestantes, a própria cidade, com sua arquitetura, foi tomada e transformada pelas manifestações. Alguns registros mostram não apenas ativismos e outros atos coletivos, mas também intervenções no corpo físico da cidade: grafítis, pixos e até depredações em edificações, realizadas, provavelmente, em momentos de menor circulação, em pequenos grupos, possivelmente à noite, longe da vigilância policial. Essas ações, que se apropriaram do espaço arquitetônico, dialogaram com pautas sensíveis do *estallido*, mas revelaram um discurso mais radical, distinto daquele

⁴⁸⁸ ONGECO. Chile despertó y no se duerme (Marcha 041119). [S.l.], YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3rWqJ2xh3-s&ab_channel=ongeco>. Acesso em 09 out. 2025.

⁴⁸⁹ RODOSUSAHER LIBRE. Comparsa de las camisetas de fútbol un solo equipo de lucha y dignidad YA VAN A VER... YouTube, 1 fev. 2020. 1 vídeo (4min5s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3MxcFmEnmn0>. Acesso em: 25 fev. 2025.

dominante nas manifestações. Enquanto a força dos protestos de rua esteve nas multidões e nas performances artísticas, denunciando muitas vezes a violência policial, a intervenção direta no corpo da cidade, edificações e monumentos, assumiu uma postura mais aguerrida. É importante destacar que esses registros foram mapeados aqui de forma indireta, isto é, como cenário, pano de fundo dos protestos de rua.

Essa linguagem combativa manifesta-se no registro publicado por Juan Rivas López⁴⁹⁰, em 13 de dezembro, sob o título “*Y van a ver. Las balas que nos tiraste van a VOLVER...*”. A câmera, posicionada lateralmente à marcha — quase imersa na multidão —, registra a apresentação de uma banda marcial executando *Ya van a ver* (Figura nº52). O enquadramento em plano de conjunto e leve *plongée*, com foco nos músicos, revela mais do que o ato performativo: ao fundo, na fachada de um edifício são visíveis as pixações: “*Lucharemos!*”, evocando a luta por direitos e justiça social e alinhando-se ao ideal pacifista do movimento; entretanto, acima do portão vermelho, a frase “*Paco bueno/ Paco muerto*” introduz um tom abertamente violento; e, à direita, a sigla “*ACAB*” (*All Cops Are Bastards*), uma das inscrições mais recorrentes durante a revolta, reforça a linguagem mais incisiva.

Figura 52



⁴⁹⁰ Perfil pessoal, dedicado a disponibilizar diferentes tipos de performances artísticas no Chile e América Latina.



Fonte: RIVAS LÓPEZ, 2019⁴⁹¹. Minutagem: 1:07.

Signos semelhantes podem ser observados na gravação de 6 de março de 2020, disponibilizada pelo perfil ARCHIVO REDES, que registra a execução de *Ya van a ver* por outra banda de manifestantes na antiga entrada da Estación Baquedano (Figura nº53). A câmera — posicionada nas escadarias que conduzem à entrada do metrô, localizada no subsolo — registra, em movimento de câmera na mão, e angulação em *plongée*, tanto a banda quanto a plateia. Em meio à multidão, jovens se espalham pelo entorno, ocupando degraus, muros e grades, apropriando-se do espaço urbano em favor do evento. A entrada da estação, completamente tomada, revela uma intensa carga simbólica: suas paredes foram transformadas em superfície discursiva, cobertas por grafittis e pixações que insurgem contra as forças policiais e contra o próprio governo. Destacam-se, as palavras de ordem: “*Muerte al paco*” (acompanhado do círculo-A anárquico), “*Paco violador y CTM*”⁴⁹², “*Viva la revolución*”, “*Destruyen el bosque, destruimos la ciudad*”, a sigla “*ACAB*”, “*Estado asesino*” e “*Piñera CTM*”.

Figura 53

⁴⁹¹ RIVAS LÓPEZ, Juan. *Y van a ver. Las balas que nos tiraste van a VOLVER...* YouTube, 13 dez. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sqqFK1XbXis>. Acesso em: 25 mai 2025.

⁴⁹² Outra inscrição muito recorrente, trata-se da sigla para o xingamento “*concha tu madre*”.



Fonte: ARCHIVO REDES, 2020⁴⁹³. Minutagem: 0:58.

O registro ganha força por capturar a antiga Estación Baquedano como um verdadeiro espaço de espetacularização da revolta na Plaza Dignidad. A cena remete à configuração de uma arena greco-romana, com o público distribuído nas arquibancadas improvisadas das escadarias e muros, assistindo à performance artivista. Com mais de 50 mil visualizações no YouTube — somadas a outras gravações feitas no mesmo espaço —, a filmagem expande essa arena para o ambiente digital, convertendo a Plaza Dignidad em espetáculo também virtual. Assim, mesmo que não constituam o foco central das imagens, as intervenções realizadas na urbe integram a estética politicamente carregada das manifestações, compondo um elemento essencial do campo visual da revolta.

Lembramos, também, que essa reconfiguração do espaço urbano por meio de intervenções artísticas com forte conteúdo político não é novidade no Chile. Enquanto a cultura do graffiti emergia, no final da década de 1960, nos bairros periféricos de Nova York como um dos braços da cultura Hip-Hop, no Chile floresciam as brigadas muralistas, que também se afirmavam por meio de ações rápidas, coletivas e muitas vezes clandestinas. Já nos anos 1980, coletivos de pixadores e grafiteiros chilenos, que atuavam sob a ditadura, desenvolveram uma estética híbrida, combinando o estilo do graffiti norte-americano com a carga simbólica e política dos muralistas locais. Dessa síntese nasceu um estilo próprio, no qual a arte urbana chilena se constitui como expressão de transgressão e resistência de grupos

⁴⁹³ ARCHIVO REDES. Las Balas Q Nos Tiraron Van a Volver, Banda de Bronces Plaza de la Dignidad Viernes 6 Marzo 2020. YouTube, 7 mar. 2020. 1 vídeo (2min25s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IRiHJbyDPjw>. Acesso em: 25 fev. 2025.

historicamente invisibilizados, ao mesmo tempo em que mantém estreita relação com as questões sociais e políticas contemporâneas⁴⁹⁴.

Assim, como observa Tereza Maria Spyer Dulci, a herança deixada pela efervescência cultural do período da Unidade Popular manifesta-se para além das canções engajadas. As práticas estéticas que emergiram com a cultura do graffiti, em diálogo com a tradição muralista das décadas anteriores, atuaram sobretudo como forma de denúncia das violências, das desigualdades sociais e do colonialismo ainda sentidos no Chile contemporâneo⁴⁹⁵. Prédios e muros converteram-se, assim, em telas para a expressão de uma cidadania silenciada por forças repressivas. Ao ocupar o espaço público e nele inscrever suas mensagens, os grafiteiros replicaram o modo impositivo do Estado e do mercado na configuração da cidade: da mesma forma que o discurso dominante se materializa por meio de *outdoors*, propagandas e processos de gentrificação, o pixo e o graffiti reivindicam o território urbano, inscrevendo sobre ele um discurso contra-hegemônico⁴⁹⁶.

O que torna essas expressões urbanas singulares é justamente o caráter de transgressão e rebeldia inscrito no ato de se apropriar de um espaço que não deveria ser pintado ou alterado⁴⁹⁷. No contexto da revolta chilena de 2019, o graffiti e o pixo convertem-se, assim, em atos performativos que, ao mesmo tempo, reivindicam o espaço na disputa por visibilidade e instauram uma provocação moral, desafiando o discurso hegemônico ao extremar o discurso das manifestações, em geral marcado pela revolta pacifista.

De acordo com Alejandro Segovia e Jorge Valdebenito, essas práticas urbanas também expressam um profundo sentimento de pertencimento local, estabelecendo diálogo não apenas com aqueles imersos no movimento do graffiti, mas também com aqueles que habitam o entorno das intervenções. São manifestações artísticas enraizadas na identidade e na cultura locais, capazes de despertar reconhecimento e identificação por parte da comunidade, que as percebe como representações legítimas de sua vivência⁴⁹⁸. Essa dimensão

⁴⁹⁴ SEGOVIA, Alejandro; VALDEBENITO, Jorge. **Graffiti y estallido social en Chile**: un estudio de percepción. *Perspectivas: revista de trabajo social*, n. 43, 2024, p. 46-47. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. ISSN 0719-661X; ISSN-e 0717-1714. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9665184>. Acesso em: 23 set. 2025.

⁴⁹⁵ SPYER DULCI, T. M. **Arte e resistência no Chile durante o Estallido Social**: a contestação da herança autoritária no espaço público. *Revista Wamon*, v. 9, n. 2, 2024, p. 37. Disponível em: <https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/wamon/article/view/17620/11215>. Acesso em: 20 jul. 2025.

⁴⁹⁶ SEGOVIA; VALDEBENITO, 2024, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁹⁷ CAMPOS, Ricardo. **Entre as luzes e as sombras da cidade**: visibilidade e invisibilidade no graffiti. *Etnográfica*, Lisboa, v. 13, n. 1, 2009, p. 147. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/1292>. Acesso em: 25 set. 2025, 175.

⁴⁹⁸ Os autores trazem pesquisas quantitativas próprias, feitas através de entrevistas com moradores de bairros periféricos de Santiago. As entrevistas mostraram que a grande parte dos entrevistados enxerga os graffitis e

simbólica articula-se diretamente com o *estallido*, onde essas práticas estéticas mobilizam narrativas e demandas compartilhadas pelos manifestantes nas marchas.

Em suma, em contraste com a narrativa oficial de “vandalização” do espaço público, as intervenções urbanas revelam a compreensão de que a cidade é um campo de disputa simbólica, onde se confrontam a memória oficial e a insurgência popular. A cidade, assim, transforma-se em campo de batalha pela visibilidade, evidenciada pelo “vai e vem” dessas inscrições, que ora tomavam os muros — especialmente na Zona Cero, onde se localiza a Plaza Dignidad —, ora eram apagadas pelo poder público⁴⁹⁹. Saber escolher os locais a serem ocupados pelas intervenções artísticas torna-se, como destaca Ricardo Campos, um gesto de apropriação e domínio territorial. Um graffiti, um pixo ou uma tag atua, dentro dessa disputa, como sinal de reconhecimento — tanto para aqueles imersos nessa cultura quanto para os que buscam calar sua mensagem⁵⁰⁰. No contexto do *estallido*, a Plaza Dignidad e suas imediações convertem-se, portanto, na principal trincheira dessa disputa, devendo ser ocupadas e reconfiguradas esteticamente como afirmação simbólica da dominação popular sobre o espaço urbano.

Essa disputa pela narrativa e pela valorização histórica também se evidencia em outro tipo de intervenção da paisagem urbana, que também mobiliza a violência enquanto discurso, qual seja, a ação sobre monumentos da história pátria como forma de afirmação da causa indígena. Embora a questão indígena não tenha figurado entre os ativismos musicais e showmícios identificados no material audiovisual utilizado como fonte — à exceção da forte presença simbólica das bandeiras mapuche Wenufoye —, suas ações durante a revolta estiveram profundamente vinculadas ao debate sobre o patrimônio público. Essa pauta desencadeou uma intensa disputa em torno dos aspectos do passado chileno que deveriam ser lembrados, evidenciada por ações artísticas que ressignificaram inúmeros monumentos e colocaram a questão indígena no centro do debate. Para compreender a relevância dessas intervenções, recorreremos a trabalhos de terceiros que analisaram fotografias compartilhadas por manifestantes durante o *estallido*.

Um desses trabalhos é de José Luis Martínez, que ao analisar o tratamento dado aos monumentos durante a revolta, sobretudo os que estão localizados na Plaza Dignidad, afirma que cada uma das intervenções realizadas nas estátuas não foram feitas de maneira arbitrária

pixos como arte e expressão cultural e criativa legítima, que melhoram a paisagem urbana, com grande parte também defendendo projetos de educação e consciência cívica sobre o movimento. SEGOVIA; VALDEBENITO, 2024, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁹⁹ SPYER DULCI, 2024, *op. cit.*, p. 34-36.

⁵⁰⁰ CAMPOS, 2009, *op. cit.*, p. 147.

— cada gesto direcionado e cada elemento estético adicionado aos monumentos constituíram uma forma de comunicação muito bem estruturada⁵⁰¹. A mais notável intervenção foi realizada no monumento, na Plaza Dignidad, do general Manuel Baquedano, lembrado como o “herói” da Guerra do Pacífico e presidente durante a Guerra Civil de 1891, também um dos responsáveis pela campanha de ocupação do território mapuche Wallmapu⁵⁰². A estátua do soldado que ficava na base do monumento, conhecido como o “guardião do general”, em 1º de Novembro, foi derrubada por manifestantes. O cavalo e a figura de Baquedano foram cobertos por bandeiras mapuche⁵⁰³ e algumas das miniaturas que ornamentam a base do monumento foram “decapitadas”. E para completar uma série de inscrições contra as forças de repressão foram pixadas na base do monumento (Figura nº54).

Figura 54



Fonte: José Francisco Zúñiga, 2019⁵⁰⁴.

⁵⁰¹ MARTÍNEZ C., José Luis. **Entre estatuas y memorias**: rompiendo una(s) historia(s) de lo nacional. In: CHILE DESPERTÓ: lecturas desde la historia del estallido social de octubre. Santiago: Ariadna Ediciones, 2020, p. 29.

⁵⁰² SPYER DULCI, Tereza Maria; SADIVIA, Vania Alvarado. **La memoria octubrista**: un estudio del Museo del Estallido Social de Chile. Revista Eletrônica da ANPHLAC, São Paulo, n. 35, p. 82-112, jan./jun. 2023, p. 91.

⁵⁰³ As intervenções foram feitas, sobretudo, até o início de 2020. Em 2021, uma nova onda de intervenções no monumento fez com que a figura de Baquedano e seu cavalo fossem retiradas do local.

⁵⁰⁴ ZÚÑIGA, José Francisco. **Intervenções em monumentos durante o Estallido Social no Chile [Fotografias]**. Agência Uno, Santiago, 2019. 2 imagens. Disponível em: <https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-metropolitana/2019/11/06/el-presente-del-monumento-a-baquedano-tras-convertirse-en-el-epicentro-de-las-protestas-en-santiago.shtml>. Acesso em: 10, jun. 2025.

E ainda, outro gesto recorrente dirigido aos monumentos dedicados a essas figuras históricas — em especial à estátua de Baquedano na Plaza Dignidad — foi o de posar “exercendo uma dominação física sobre as estátuas, como imagem do poder, que é ultrajada e profanada”⁵⁰⁵, em que, de acordo com Mathieu Corp, “encena-se simbolicamente a possibilidade de derrubar o poder”⁵⁰⁶. De forma semelhante, em Concepción, o monumento de Pedro de Valdivia — invasor da terra Mapuche e fundador do Estado colonial chileno — não somente foi derrubado, mas a estátua foi tratada como se fosse um corpo real ao ser agredida e arrastada pela rua, “a maneira de um linchamento”⁵⁰⁷ (Figura nº55).

Figura 55



Fonte: INVENTARIO ICONOCLASTA DE LA INSURRECCIÓN CHILENA, 2019⁵⁰⁸.

Em diálogo com os pixos e graffitis, essas intervenções artísticas indígenas evidenciam com clareza a revisão crítica de atores e grupos históricos chilenos⁵⁰⁹. O

⁵⁰⁵ CORP, Mathieu. Deconstruir y replantear la comunidad nacional desde el espacio público: iconoclasia durante el “estallido social chileno”. In: COLOQUIO INTERNACIONAL. **Construcción y disolución de la comunidad: prácticas, representaciones, teorías**, nov. 2021, online, França, p. 6. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesromanes/18168?lang=es>. Acesso em 10 jun. 2025.

⁵⁰⁶ CORP, loc. cit.

⁵⁰⁷ Ibidem, p. 9.

⁵⁰⁸ INVENTARIO ICONOCLASTA DE LA INSURRECCIÓN CHILENA. Fotografia utilizada em: CORP, Mathieu. Deconstruir y replantear la comunidad nacional desde el espacio público: iconoclasia durante el “estallido social chileno”. In: COLOQUIO INTERNACIONAL. **Construcción y disolución de la comunidad: prácticas, representaciones, teorías**, nov. 2021, online, França.

⁵⁰⁹ Intervenções semelhantes ocorreram por todo o território histórico mapuche de Wallmapu, como em Temuco, onde a estátua de Pedro de Valdivia foi empalada e exposta diante do monumento de Lautaro, guerreiro mapuche. Em La Serena, a estátua de outro invasor espanhol, Francisco de Aguirre, foi derrubada e substituída, pela escultura de uma mulher do povo diaguita. Em Punta Arenas, o monumento em homenagem à Manuel Bulnes, presidente e colonizador da Patagônia chilena, recebeu uma máscara do povo Selk’nam, e no lugar da estátua de José Menéndez Braun — também colonizador da Patagônia — apareceu uma escultura indígena

protagonismo e a aura positiva antes atribuídos a generais, militares, conquistadores e colonizadores foram desmontados, em seu lugar, emergiu a figura do vilão. Duas linhas discursivas se destacam de forma contundente nesse processo: por um lado, a ressignificação do colonizador, agora compreendido como opressor dos povos autóctones chilenos; por outro, uma afirmação anti-militarista expressa nas inscrições e ataques simbólicos dirigidos aos carabineros e às Forças Armadas como um todo. Portanto, a questão indígena não apenas se conecta diretamente às pautas da revolta de 2019 — ao dialogar com a repulsa à violência estatal, representada pela polícia militarizada e pelo poder público, e ao destacar um grupo social e político historicamente afetados pelo modelo neoliberal — mas também se inscreve como a eclosão de uma reivindicação por reparação histórica no país.

Mas, se o *estallido* se consolidou como uma revolta pacífica e legítima contra um governo repressivo, por que tantos participantes adotaram uma estética e uma postura combativa, associadas ao confronto armado? E por que, nesse contexto, emergiu a *Primera Línea* (PL), espécie de milícia cidadã formada de maneira orgânica para enfrentar diretamente as forças policiais?

Como afirma o filósofo José Santos Herceg, o surgimento da PL está diretamente ligado à forma como o Estado enquadrou o *estallido*: não como expressão de um conflito social legítimo, mas como ameaça à segurança pública. Nessa lógica, as manifestações foram tratadas — retomando o vocabulário de Rancière — como problema de “polícia”, e não “política”. Por isso, os manifestantes responderam formando espontaneamente uma força capaz de resistir fisicamente ao aparato repressivo — enquanto a PL enfrentava a polícia na linha de frente, atrás dela as marchas seguiam com música, danças, artes e palavras de ordem. Até mesmo em sua composição este corpo de defesa refletia a horizontalidade e o caráter pluralista das manifestações — contrariando estereótipos, não se tratava apenas de homens jovens, mas também de mulheres, idosos, estudantes, donas de casa e pessoas de diversos estratos sociais, reforçando seu vínculo orgânico com as demandas populares⁵¹⁰. A violência empregada não partia de um projeto agressivo, mas era compreendida como resposta legítima à violência estatal⁵¹¹. Ou seja, a apresentação estética dessa “milícia auto convocada” não é uma afirmação de agressão, mas de defesa.

acompanhada da inscrição “Em memória dos povos originários assassinados pelo Estado chileno e pelos latifundiários da época”.

⁵¹⁰ HERCEG, José Santos. **Milicias en el octubre chileno: la primera línea de la protesta**. Kamchatka: Revista de análisis cultural, Valencia, n. 24, 2024, p. 331.

⁵¹¹ Ibid., p. 326-327.

Com a Primera Línea, a estética das ruas se transformou: capacetes, ombreiras, caneleiras e rostos cobertos tornaram-se elementos recorrentes, sobretudo a partir de novembro de 2019. Essa mudança visual é perceptível ao comparar registros de outubro com filmagens posteriores: nos primeiros vídeos, até meados de novembro, a maioria dos manifestantes ainda veste roupas casuais, sem qualquer proteção; já nas gravações realizadas a partir do fim daquele mês, observa-se a disseminação de equipamentos defensivos, inclusive entre aqueles que não integravam diretamente a PL⁵¹². Mais do que um simples recurso visual, essa mudança expressa a necessidade de autoproteção diante do avanço repressivo e traduz uma adesão crescente a uma estética combativa, forjada no confronto direto com as forças de segurança. A consolidação desse imaginário coincidiu com a intensificação da retórica governamental sobre o uso das forças repressiva — no fim de novembro, o governo chileno e o Exército rechaçaram o relatório da Anistia Internacional que denunciava violações de direitos humanos e o presidente Piñera apresentou um projeto de lei que autorizava a atuação das Forças Armadas na proteção da infraestrutura pública, mesmo sem a decretação de estado de exceção⁵¹³. Se, por um lado, as autoridades refutaram o relatório, por outro o documento passou a operar, entre os manifestantes, como um elemento de confirmação das denúncias de violência estatal. É nesse contexto que, em 25 de novembro, o coletivo Las Tesis convocou mulheres às ruas de Santiago para protestar contra a violência física e sexual dirigida ao corpo feminino, ao mesmo tempo em que proliferavam intervenções de arte urbana que tematizavam as milhares de vítimas de trauma ocular registradas no relatório da Anistia Internacional⁵¹⁴.

Essa postura defensiva aparece na filmagem da PL durante a manifestação de 19 de novembro (Figura nº56), publicada no dia seguinte pelo perfil de Victor Acuña, sociólogo que mantém um canal ativo com vídeos sobre manifestações e movimentos sociais. A câmera, posicionada logo atrás de integrantes da PL, registra em plano de conjunto. Dois músicos — um ao saxofone e outro à quena — executam “*El derecho de vivir en paz*” enquanto são protegidos por dois homens com escudos improvisados a partir de latões de lixo. O

⁵¹² Para exemplificar essa transição: contrastam-se, de um lado, registros de outubro e início de novembro (performance na Biblioteca Nacional em 25/10, marchas de 04/11, performance das chinchineras em 08/11) e, de outro, registros de final de novembro em diante (apresentações de Arauko Rock, performances na Plaza Dignidad em 06/12 e 13/03/2020).

⁵¹³ DW (DEUTSCHE WELLE). Piñera quiere que militares protejan infraestructura pública. 24 nov. 2019. Disponível em: <https://www.dw.com/es/pi%C3%B1era-anuncia-proyecto-para-que-militares-protejan-infraestructura-p%C3%BAblica/a-51392775>. Acesso em: 29 set. 2025.

⁵¹⁴ LEIVA, Gonzalo. **Cuerpo y rebelión popular en Chile: la crisis del poder (1906-2019)**. Conferência de encerramento no XIV Encontro Internacional da ANPHLAC, jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AlqkL9JRDbE>. Acesso em: 16 mar. 2026.

enquadramento, que acompanha de perto os músicos abaixados atrás dos escudos, produz um efeito ansiogênico: a cena remete a registros de zonas de conflito bélico, com figuras de rostos cobertos e proteções improvisadas abrindo caminho entre a multidão, enquanto os manifestantes avançam.

Figura 56



Fonte: ACUÑA, 2019. Minutagem: 00:19.⁵¹⁵

Essas figuras, no entanto, não portam armas, mas escudos, e esse, principal artefato da PL, concentra o sentido dessa presença: não é símbolo de ataque, mas instrumento para salvaguardar as ferramentas centrais da revolta — a arte e a câmera — que se abrigam atrás dos defensores. Frente a um aparato policial armado com munição real, veículos blindados e equipamentos sofisticados, essa “milícia cidadã” dispunha apenas de proteções improvisadas, pedras e engenhos artesanais. Mais do que assumir uma postura de guerra, a PL formulava um enunciado de contra-violência: resistência visível, legítima de defesa contra a brutalidade institucionalizada.

Ainda assim, a violência foi tema transversal no *estallido*, inscrita inclusive nos cartazes das manifestações, mas de forma irônica, bem humorada, denunciando a violência policial nas manifestações. Na filmagem do showmício da banda Santaferia (27/10/19), em plano de conjunto, de poucos segundos, visualizamos dois manifestantes, lado a lado,

⁵¹⁵ ACUÑA, Viktor. *El derecho de vivir en paz en la Primera Línea*. YouTube, 20 nov. 2019. 1 vídeo (28 segundos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FwRtovHaDIE>. Acesso em: 30 jan. 2025.

portanto cartazes que tratam do tema (Figura nº57): “*Le tengo + miedo al atraso de mi morena que ha tu repre*”, e “*Más miedo le tengo a la pálida que a los pacos*”⁵¹⁶.

Figura 57



Fonte: SANTAFERIA, 2019⁵¹⁷. Minutagem: 0:31.

A mesma sátira aparece no vídeo do recital de Sol y Lluvia (Figura nº69), em 25 de outubro de 2019, durante a performance de “*En un Largo Tour*” e “*Adiós General*” na sede do Partido Comunista do Chile, na Av. Vicuña Mackenna com Carabineros de Chile, disponibilizada pelo perfil de YouTube “Salsa”⁵¹⁸. Aqui a câmera, posicionada junto ao palco, enquadra músicos e público em plano de conjunto e *plongée*, com os artistas em primeiro plano e a multidão logo atrás. Após o segundo corte, a trompetista e a baixista aparecem em destaque, enquanto ao fundo uma manifestante porta o cartaz com a inscrição: “*Le tengo más miedo a la yincana de anatomía que a los pacos*”⁵¹⁹ (Figura nº58 — Fotograma 1). Provavelmente estudante da área médica, ela ironiza a violência estatal ao afirmar temer mais os defuntos das aulas de anatomia que a repressão policial

Visto como mandante da violência, a figura de Piñera era alvo de ódio e representada de forma depreciativa em muitos cartazes, bandeiras, pixos e palavras de ordem. Nas

⁵¹⁶ Aqui lidamos com dois termos que são partes do linguajar coloquial chileno. “Mi negra”, no cartaz da esquerda, é uma maneira carinhosa de se referir à companheira, sem necessariamente uma conotação racial. “La pálida” refere-se ao estado de mal-estar devido ao abuso de entorpecentes, normalmente cannabis ou álcool, podendo também referir-se à uma ressaca posterior ao uso.

⁵¹⁷ SANTAFERIA. **Don Satán - Santaferia**. YouTube, 27 out. 2019. 1 vídeo (1min53s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o7-1hN-b9k8>. Acesso em: 18 fev. 2025.

⁵¹⁸ O “canal” conta com pouquíssimos vídeos, todos retratando manifestações e enfrentamentos com a polícia, sendo os primeiros datados das mobilizações estudantis de 2011 no Chile.

⁵¹⁹ Enquanto no Brasil, o termo “gincana” é quase sempre entendido como algo recreativo e desprezioso, *Yincana* (gincana) no Chile pode ser compreendido como uma sequência de testes ou desafios práticos, como uma sequência de provas.

manifestações multitudinárias, não era raro um desenho satirizando a imagem do presidente, como vemos nas filmagens em La Serena (23/10) e na Biblioteca Nacional (25/10). Já no recital do grupo Sol y Lluvia, a violência surge como recurso discursivo ligado diretamente à sua figura: logo no início do registro, em plano de conjunto, vê-se um boneco com a faixa presidencial pendurado pelo pescoço, configurando um signo visual contundente contra Piñera (Figura nº58 — Fotograma 2).

Figura 58



Fonte: SALSA, 2019⁵²⁰. Minutagem: 0:05, 2:13.

Em suma, embora o *estallido* tenha se constituído majoritariamente como um movimento de vocação pacífica, houve episódios de depredação, especialmente visíveis no espaço público, centros comerciais e financeiros foram, em alguns momentos, saqueados e depredados, fachadas de prédios e monumentos foram pixados e estatuas de heróis da história foram destruídas total ou parcialmente, expressando a revolta popular contra seus opressores passados e presentes. Não se trata aqui de discutir a legitimidade dessas ações, mas de reconhecer que seus efeitos deixaram rastros de uma guerra cotidiana. Grandes confrontos entre policiais e manifestantes — verdadeiras batalhas campais — resultaram tanto em feridos pela ação repressiva quanto em ampla destruição material⁵²¹. Incêndios de grande porte tornaram-se recorrentes, como o ocorrido em um centro comercial em 28 de

⁵²⁰ SALSA. Adiós Sebastián - Sol y lluvia / 25 de Octubre 2019. YouTube, 26 out. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-yB7aPnnSgo>. Acesso em: 01, jun, 2025.

⁵²¹ LA crisis no cede en Chile: saqueo y peleas en un emblemático shopping de Santiago. RÍO NEGRO. 27 nov. 2019. Disponível em: <https://www.rionegro.com.ar/la-crisis-no-cede-en-chile-saqueo-y-peleas-en-un-emblematico-shopping-de-santiago-1184762/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

outubro de 2019⁵²², nas proximidades do palácio La Moneda, ou os múltiplos ataques incendiários contra o Museu Violeta Parra no início de 2020⁵²³.

⁵²² **VORAZ incendio afectó a centro comercial de Santiago en otro día de protestas.** ÁMBITO. 28 out. 2019. Disponível em: <https://www.ambito.com/mundo/chile/voraz-incendio-afecto-centro-comercial-santiago-otro-dia-protestas-n5062423>. Acesso em: 21 nov. 2025.

⁵²³ No caso do Museu Violeta Parra, os ataques foram justificados por manifestantes sob a crítica de que a curadoria apresentava a artista de modo despolitizado, apagando seu engajamento histórico com a esquerda revolucionária e atenuando o caráter político de sua obra. GONZÁLEZ, Rodrigo; VALLES, Paula. **La dura cuarentena del Museo Violeta Parra.** La Tercera, 23 jun. 2020. Disponível em: <https://www.latercera.com/culto/2020/06/23/la-dura-cuarentena-del-museo-violeta-parra/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos o *estallido social* de 2019 como a culminância de uma vontade histórica de ampliação da cidadania. Uma vontade que não encontrou resposta com a redemocratização conduzida pela *Concertación* a partir de 1990, não obstante tenha realizado diversas reformas na Constituição de 1980. O *estallido* é a parte mais recente de uma história ainda em disputa — um momento-chave em que passado, presente e expectativa de futuro se entrelaçaram.

A revolta que irrompeu no Chile foi um levante de grupos que, ao compartilharem uma mesma sensibilidade, insurgiram-se contra a lógica individualista. Foi um exercício de desconstrução das cidades neoliberais, que pôs em suspensão a expressão concreta das forças e relações produtivas do capitalismo tardio⁵²⁴. Foi, também, uma sublevação de imagens e sons que, partindo de lugares distintos, convergiram para formar o *estallido social chileno*. O movimento multitudinário de 2019 anunciava que o povo desejava, mais uma vez, tomar a história nas mãos, agir como um protagonista de sua própria narrativa. E, para isso, manifestou sua vontade por mudança nos muros, nas praças, nas ruas, com canções e com coreografias — tomou o espaço.

A memória que surge no *estallido* não é simples eco, mas uma revisão criativa de elementos do passado — esses manifestantes não pretendiam uma revolução nos moldes do marxismo, mas um capitalismo menos predatório, um modelo político com participação efetiva dos cidadãos.

Como demonstramos, a intensa efervescência artística funcionou como motor da mobilização política desde o início das manifestações multitudinárias, na semana de 20 de outubro de 2019, até o arrefecimento das marchas com a chegada da pandemia de COVID-19, em 18 de março de 2020. Evidenciamos, também, como essa força estético-política se expressou em múltiplas linguagens — sonoras, visuais e performativas —, articulando referências históricas e práticas estéticas diversas, o que refletiu o caráter aberto e plural do movimento. Observamos ainda que a sobreposição de elementos estéticos — uma prática de bricolagem entre passado e presente — gerou partilhas singulares de signos políticos, ora retomando tradições de mobilização popular, ora produzindo expressões inéditas, situadas no contexto da revolta.

⁵²⁴ SPYER DULCI, Tereza Maria; SADIVIA, Vania Alvarado. La memoria octubrista: un estudio del Museo del Estallido Social de Chile. Revista Eletrônica da ANPHLAC, São Paulo, n. 35, p. 82-112, jan./jun. 2023, p. 107.

Até os momentos finais das manifestações, em março, ainda se observavam tanto canções do repertório engajado do passado, quanto novas produções sonoras e performances que insistia em manter viva a revolta. Assim, arriscamos afirmar que, em que pese o desgaste político sofrido pelo movimento do *estallido*, as mobilizações provavelmente teriam se prolongado caso a chegada do vírus SARS-CoV-2 não tivesse interrompido seu ritmo. Mesmo durante a pandemia, ainda ocorreram, pontualmente, ações significativas da população chilena, sobretudo nos aniversários do movimento, em outubro⁵²⁵. Em 2022, o próprio presidente Gabriel Boric — empossado em março daquele ano —, aproveitando o fim do alerta sanitário no país, convocou a população a uma nova mobilização em comemoração aos três anos da revolta, afirmando ser necessário reavivar a memória do *estallido*, e “sair das trincheiras e da nossa zona de conforto para interpretar o que aconteceu e agir”⁵²⁶. Não se trata, claro, de propormos uma “reimaginação” dos fatos, mas de considerar os possíveis desdobramentos do *estallido social* chileno, caso essa força política não tivesse sido abruptamente interrompida.

Embora não seja possível identificar um núcleo político dominante — já que, apesar de ter se iniciado com o movimento estudantil, a revolta se estruturou em torno da horizontalidade e da força transversal da categoria “povo” —, observamos uma forte veia humanista e civilista, que se traduziu nos principais eixos articuladores da revolta. Como sua consequência mais significativa — para além da eleição de Gabriel Boric, jovem político do partido *Convergencia Social*⁵²⁷, alinhado à social-democracia e símbolo da recusa ao governo de direita de Sebastián Piñera —, a revolta de 2019 impulsionou o início do esperado processo constituinte. Esse processo refletiu de modo contundente a pluralidade e a orientação civilista do movimento. Em maio de 2021, foi instalada a Convenção Constitucional Chilena, composta por 144 integrantes, com distribuição paritária entre homens e mulheres, fato inédito em processos constituintes em escala global⁵²⁸. Além disso,

⁵²⁵ **MILES protestan en Chile a dos años del estallido social.** DW Chile. Política, 19 out. 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/es/miles-protestan-en-chile-a-dos-a%C3%B1os-del-estallido-social/a-59544181>. Acesso em: 24 nov. 2025.

⁵²⁶ **CHILE conmemora tercer aniversario de las protestas sociales.** DW Chile. Política, 19 out. 2022. Disponível em: <https://www.dw.com/es/chile-conmemora-tercer-aniversario-de-las-masivas-protestas-sociales/a-63484319>. Acesso em: 24 nov. 2025.

⁵²⁷ Partido formado em 2018 através de uma coligação de diferentes movimentos e partidos de esquerda e centro-esquerda. Em 2024, o partido foi fusionado à outra coligação partidária, formando o atual partido denominado Frente Ampla. BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL DE CHILE. **Partidos, movimientos y coaliciones – Partido Convergencia Social.** Disponível em: https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Partido_Convergencia_Social. Acesso em: 26 nov. 2025.

⁵²⁸ SERAFIM, Agnaldo; BRAGA, Camila; VARUNA, Indra; MARIA, Florde; CORREA, Jonathan; CLERES, José; AMORIM, Ricardo; TÁVORA, Flâmer. **Constituição do Chile de 1980 e Assembleia Constituinte da**

reservaram-se 17 cadeiras para representantes indígenas, que integraram a comissão “*Derecho de los Pueblos Indígenas y Plurinacionalidad*”, órgão responsável por garantir a consulta e a deliberação das comunidades indígenas ao longo do processo constituinte⁵²⁹.

O resultado desse primeiro processo constituinte — fortemente marcado pelos desdobramentos do *estallido* — materializou-se em um texto de caráter ambicioso. A proposta reconhecia o Chile como um país multicultural e plurinacional, afirmando a autonomia dos povos indígenas⁵³⁰; estabelecia a paridade de gênero na ocupação de cargos públicos e privados⁵³¹; substituía o Senado por uma Câmara das Regiões, composta por representantes regionais com mandatos de quatro anos⁵³²; garantia saúde, educação e seguridade social como direitos fundamentais integralmente assegurados pelo Estado⁵³³; e incorporava medidas de vanguarda para a proteção do meio ambiente e dos recursos naturais⁵³⁴.

Entretanto, por razões que não cabe detalhar aqui, o primeiro texto constitucional foi rejeitado em plebiscito popular⁵³⁵. Em seguida, em 2023, instaurou-se o Conselho Constitucional, que — em contraste direto com a experiência anterior da Convenção Constitucional — foi escolhido pelo Senado e pela Câmara de Deputados, resultando em uma composição alinhada às elites governamentais e à tecnocracia acadêmica chilena⁵³⁶. O texto produzido por esse conselho, fruto de negociações entre forças políticas opostas, incorporou algumas medidas relacionadas a temas presentes na proposta anterior — como na questão de preservação do meio ambiente —, porém de forma muito menos ambiciosa. Revelava, ainda, a marca das direitas que governaram o país na última década e, em certos pontos, acenava

nova carta constitucional. *Revista Mundo Acadêmico*, v. 1, p. 167, jan./dez. 2022, p. 56. Disponível em: <https://publicacoes.uniesp.edu.br/index.php/15/article/view/64>. Acesso em: 24 nov. 2025.

⁵²⁹ OLIVEIRA HERCULANO, Antonio Diogo. **A participação dos povos indígenas no processo de elaboração de uma Constituição para o Chile (2022): uma releitura da identidade do sujeito constituinte.** *InSURgência: revista de direitos e movimentos sociais*, Brasília, v. 9, n. 1, p. 389-406, jan./jun. 2023, p. 400. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/view/45310>. Acesso em: 24 nov. 2025.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 401.

⁵³¹ DESIR, Jean Luc. **Explosão social 2019: a proposta rejeitada da nova Constituição chilena.** 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Internacionais e Integração) — Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2022, p. 47-48. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/items/caef05ca-a2e9-43a1-a653-540b3e4e0da3>. Acesso em: 24 nov. 2025.

⁵³² *Ibidem*, p. 49.

⁵³³ OLIVEIRA HERCULANO, 2023, op. cit., p. 58-59.

⁵³⁴ *Ibidem*.

⁵³⁵ BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL DE CHILE. **Con histórica participación electoral propuesta de nueva Constitución fue rechazada.** *Actualidad BCN*, 04 set. 2022. Disponível em: <https://www.bcn.cl/portal/noticias?id=historica-participacion-plebiscito-2022>. Acesso em: 24 nov. 2025.

⁵³⁶ PELFINI, Alejandro; OSORIO-RAULD, Alejandro. **La Revancha de Jaime Guzmán y de la Concertación: las élites políticas y económicas y su doble rechazo al proceso constituyente en Chile (2022–2023).** *Foro Revista*, 2024, p. 55. Disponível em: <https://www.revistaforo.com/2024/0805-06>. Acesso em: 24 nov. 2025.

explicitamente à ultradireita: reafirmava o caráter republicano e a unidade nacional; estabelecia a autonomia dos órgãos de justiça e do Banco Central⁵³⁷; revogava os avanços relacionados aos direitos reprodutivos conquistados durante o governo de Michelle Bachelet; e mantinha o sistema de previdência baseado em capitalização individual, excluindo a possibilidade de participação estatal nos fundos de investimento⁵³⁸. Esse segundo texto também foi rejeitado em plebiscito popular, em dezembro de 2023. Na sequência, o presidente Boric anunciou o encerramento do processo de elaboração de uma nova Constituição. Em que pese as reformas realizadas durante os governos da Concertação, hoje, no momento de escrita desse trabalho, ainda vigora no Chile a mesma Constituição de 1980, outorgada pela ditadura.

Este trabalho, de forma ainda incipiente, tomou como objeto de estudo filmagens produzidas no calor das manifestações, um campo que ainda pode ser amplamente explorado pela historiografia. A análise evidenciou o papel central das novas formas de comunicação nos movimentos políticos e sociais da contemporaneidade. Certamente, investigações futuras sobre o *estallido* e sobre outros movimentos recentes contribuirão para aprofundar a compreensão de dinâmicas organizativas sustentadas pelas tecnologias digitais e pelas redes sociais.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 56.

⁵³⁸ LEIGHTON, Tomás. **¿De la indignación al miedo?** Reflexiones sobre el doble rechazo constitucional chileno. *Nueva Sociedad*, n. 309, jan./fev. 2024, p. 7. Disponível em: <https://nuso.org/articulo/309-reflexiones-sobre-el-doble-rechazo-constitucional-chileno/>. Acesso em: 24 nov. 2025.

REFERÊNCIAS

FONTES

Vídeos:

- 24 HORAS TVN CHILE. **Emocionante manifestación cultural se vive en La Serena | 24 Horas TVN Chile**. [S.l]. YouTube, 23 out. 2019.
- ACUÑA, Viktor. **El derecho de vivir en paz en la Primera Línea**. YouTube, 20 nov. 2019.
- AKEMI, Romina. **Las Tesis “Un violador en tu camino”**. YouTube, 26 nov. 2019.
- ALMA NEGRA. **Chile 11/12/2019 Primera Línea también baila pacos CTM**. YouTube, 12 dez. 2019.
- ARCHIVO REDES. **Las Balas Q Nos Tiraron Van a Volver, Banda de Bronces Plaza de la Dignidad Viernes 6 Marzo 2020**. YouTube, 7 mar. 2020.
- ARCHIVOS MÚSICA ELECTRÓNICA CHILE (Y OTROS). **Un violador en tu camino**. YouTube, 29 nov. 2019.
- CERDA, Pablo. **Arauko Rock. (RATM). EN PLAZA DE LA DIGNIDAD... dándolo todo**. YouTube, 26 dez. 2019.
- CHILE DESPERTA CHILE. **Para que nunca más en Chile, Sol y Lluvia (desde balcón)**. [S.l]: YouTube, 24 out. 2019.
- CHILE DESPIERTA. **Hombre civil se manifiesta frente a militares tocando el corno francés en Antofagasta, Chile**. YouTube, 2019.
- COLECTIVO LASTESIS. **Intervención colectivo LASTESIS**. YouTube, 20 nov. 2019.
- INTI-ILLIMANI. **El pueblo unido jamás será vencido**. YouTube, 14 dez. 2019.
- INTI-ILLIMANI. **Inti-Illimani canta El Derecho de Vivir en Paz, con los manifestantes de Plaza Ñuñoa (24/10/19)**. [S.l]. YouTube, 27 out. 2019.
- INTI-ILLIMANI. **La Fiesta de San Benito | Plaza de la Dignidad**. YouTube, 11 mai. 2020.
- INTI-ILLIMANI. **Plaza Ñuñoa, jueves 24 de octubre de 2019, 18 hrs**. YouTube, 24 out. 2019.
- JEZTV. **Illapu en Radio DIGNIDAD en Plaza de la Dignidad**. YouTube, 06 mar. 2020.
- LAFERTE, Mon. **Mon Laferte - La Carta (Cover Violeta Parra)**. YouTube, 24 out. 2019.
- LA CUNA FILMS. **RAGE AGAINST THE MACHINE (cover por Arauko Rock) – “Los pacos son bastardos”**. YouTube, 2 jan. 2020.

- LÓPEZ, Juan Rivas. **Y van a ver. Las balas que nos tiraste van a VOLVER.** YouTube, 13 dez. 2019.
- MEGANOTICIAS. **Pianista conmueve a vecinos de Providencia en medio de cacerolazo.** [S.l.]: YouTube, 2019.
- MUSICXS DE CHILE. **El Derecho de Vivir en Paz (Video Oficial 2019).** [S.l.]: YouTube, 27 out. 2019.
- MÚSICA ESPACIO KUYEN. **El derecho de vivir em paz.** [S.l.]. YouTube, 2019.
- MÚSICA ESPACIO KUYEN. **Plegaria a un labrador.** YouTube, 29 out. 2019.
- NANDU PICTURE NEWS. 24/12/2019. **Colectivo feminista realiza una intervención en Costanera Center.** YouTube, 24 dez. 2019.
- NANDU PICTURE NEWS. **Luis Kike Galdames del grupo “Illapu”.** YouTube, 8 dez. 2019.
- NANDU PICTURES NEWS. **Miles de personas cantando. Chile.** YouTube, 12 dez. 2019.
- ONGECO. **Chinchineras – El derecho de vivir en paz.** YouTube, 8 nov. 2019.
- ONGECO. **Chile despertó y no se duerme (Marcha 041119).** [S.l.], YouTube, 2019.
- PRIMERA LINEA CHILE. **Jam session en Primera Línea Chile 29-11-2019: “Primera Línea”.** YouTube, 2 dez. 2019.
- RESUMEN TV. **Potente intervención feminista en jornada de protesta del 25 de noviembre.** YouTube, 25 nov. 2019.
- REVISTA EMANCIPA. **“Feministas entonan la Canción de la Rebeldía.”** YouTube, 11 dez. 2019.
- RIVAS LÓPEZ, Juan. **Y van a ver. Las balas que nos tiraste van a VOLVER...** YouTube, 13 dez. 2019.
- RODOSUSAHER LIBRE. **Comparsa de las camisetas de fútbol un solo equipo de lucha y dignidad YA VAN A VER...** YouTube, 1 fev. 2020.
- RODOSUSAHER LIBRE. **El derecho de vivir en Paz – Plaza de la Dignidad.** YouTube, 14 mar. 2020.
- RODOSUSAHER LIBRE. **El Hit Piñera CTM asesino igual que Pinochet – Plaza DIGNIDAD.** YouTube, 14 mar. 2020.
- SALSA. **Adiós Sebastián – Sol y Lluvia / 25 de Octubre 2019.** YouTube, 26 out. 2019.
- SANTAFERIA. **Don Satán – Santaferia.** YouTube, 27 out. 2019.
- TERRENOS DE CHILE. **El baile de los que sobran de Los Prisioneros – Marcha más Grande de Chile.** YouTube, 2019.

TORO, Leonardo. **Las balas que nos tiraron van a volver.** YouTube, 7 dez. 2019.

TREMENDO LUIS FICA. **Lluvia y Sol en recital de Pudahuel: En un largo tour 27.Oct.2019.** YouTube, s.d.

TREMENDO LUIS FICA. **Marcha Histórica, Frontis Sede del PC, 25.Oct.2019: El emperador. Performance de Sol y Lluvia.** 22 mar. 2020.

TREMENDO LUIS FICA. **Sol y lluvia, Marcha Histórica, Frontis Sede del PC, 25.Oct.2019: Armas vuélvanse a casa.** 22 mar. 2020.

VICENTE, Javier. **“Piñera, concha tu madre, asesino, igual que Pinochet...” Sí, en Chile.** YouTube, 2 dez. 2019.

Entrevistas citadas:

SILVA, Marisol Molina. Entrevista concedida a Felipe Basso F. Silva. Rio Claro, 6 jan. 2023.

MUÑOZ, Marilyn Lizama. Entrevista concedida a Felipe Basso F. Silva, 16 jan. 2023.

BIBLIOGRAFIA

AGGIO, Alberto. **Democracia e socialismo: a experiência chilena.** 3. ed. Curitiba: Appris, 2021.

AGUIAR, Carolina Amaral de et al. (org.). **Cinema: estética, política e dimensões da memória.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2019.

ALLAN, Stuart. **Citizen witnessing: revisioning journalism in times of crisis.** Cambridge: Polity Press, 2013.

ALMEIDA, Andrés; HIGUERA, Camila; MASSAI D., Nicolás; OYARZÚN, Francisco; VELÁSQUEZ, Francisco. **Enero negro para Piñera: 5 muertos, una protesta redoblada y el fútbol en la cuerda floja.** Interferencia, 01 fev. 2020.

ÁLVAREZ, Valentina. **Observándonos, objetivándonos, organizándonos: Sobre la articulación en la “Revolución pingüina”.** Santiago: Universidad de Chile, 2008.

ALIANZA ENTRE GRUPOS DE LA PRIMERA LÍNEA. Coronavirus. **Primera Línea: “Exigimos a las autoridades de gobierno que paralice el 100% las actividades del país.”** La Izquierda Diario, Santiago, 17 mar. 2020.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre as origens e a difusão do nacionalismo.** Ed. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AP. **Disturbios en Chile llegan a festival de Viña del Mar.** Los Angeles Times, 24 fev. 2020.

ARANTES, Mariana O. **Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-70)**. 2009. 126f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Franca, 2009.

ARTAZA BARRIOS, P. et al. **Chile Despertó: lecturas desde la Historia del estallido social de octubre**. Santiago: Universidad de Chile, 2019.

BARCHI, Rodrigo (org.). **Diálogos com a música extrema**. São Paulo: Editora XYZ, 2018.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Traduzido por Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Ed. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL DE CHILE. **Con histórica participación electoral propuesta de nueva Constitución fue rechazada**. Actualidad BCN, 04 set. 2022.

BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL DE CHILE. **Partidos, movimientos y coaliciones – Partido Convergencia Social**. Santiago, [S. d].

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. **Proyección folclórica. Minisitio “Estudios de folclor, cultura popular y patrimonio cultural inmaterial (1909-2003)”**. Memoria Chilena. Santiago, [S. d].

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. **Editora Nacional Quimantú (1971-1973) - Onda (1971-1973)**. Biblioteca Nacional Digital. Santiago, [S. d].

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. **Ricardo García**. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile. [S. d].

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. **Memoria Chilena: El pueblo Mapuche**. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, [s.d].

BLOCH, Marc. **Crítica histórica e crítica do testemunho**. Tradução de uso restrito de Estevão de Rezende Martins. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Curso de Teoria da História. Texto original em: BLOCH, Marc. *Histoire et historiens. Textes réunis por Étienne Bloch*. Paris: Armand Colin, 1995. p. 8-16.

BOAS, T. C.; GANS-MORSE, J. **Neoliberalism: From new liberal philosophy to anti-liberal slogan**. *Studies in Comparative International Development*, v. 44, n. 2, p. 137-161, 2009.

BOUBAHEN, Miguel Alfonso. **No-ver corporal, no-ver mediático y no-ver en las prácticas artistas del estallido social en Chile (2019)**. *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural*, Valência, n. 24, p. 7-39, 2024.

BRUEY, Alison J. **Protest and the persistence of the past**. *Radical Americas*, v. 6, n. 1, 2021.

BUGUEÑO, Joaquín R.; MAILLET, Antoine. **Entre marchas, plebiscitos e iniciativas de ley: innovación en el repertorio de estrategias del movimiento No Más AFP en Chile (2014-2018)**. *Izquierdas*, n. 48, nov. 2019.

- CAMPOS, Ricardo. **Entre as luzes e as sombras da cidade: visibilidade e invisibilidade no graffiti**. Etnográfica, Lisboa, v. 13, n. 1, 2009.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. 1. ed., 5º Reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019.
- CAPELATO, Maria Helena (org.) et al. **História e Cinema: Dimensões Históricas do Audiovisual**. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2011.
- CARRASCO, Ramón Fica. **Relato de mis años dorados en la Unidad Popular, Operación Saltamontes, del compañero Salvador Allende**. [Entrevista concedida a] Ileana Silvia Sorgentoni. El Cardo, n.16, p. 179-187, 2020.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede: A era da informação: economia, sociedade e cultura — Volume I**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CHILE conmemora tercer aniversario de las protestas sociales**. DW Chile. Política. 19 out. 2022.
- CHILE. Ministerio de Educación Pública. **Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza (Ley nº 18.962)**. Promulgada em 7 mar. 1990. Publicada em 10 mar. 1990. Última versão de 27 set. 2005, com modificação de 17 nov. 2006 (Ley 20.129).
- CHILE. Presidencia de la República. **Presidente Piñera anuncia extensión de Estado de Excepción por 90 días**. 11 sept. 2020.
- CHIAPPE, Gabriela; FARFÁN, Cristian. **Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas em Santiago durante el regimen militar** – 1ª Edição – Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- COFRÉ VÉLIZ, Ignacio. **Una historia política reciente: la persistencia de la Constitución neoliberal como problema en la sociedad chilena**. Tese (Prof. Ensin. Média em História e Ciências Sociais) — Univ. de Valparaíso, Fac. de Humanidades y Educación, Instituto de Historia y Ciencias Sociales, Valparaíso, jul. 2022.
- COORDENADORA DE ORGANIZACIONES POPULARES DE PUDAHUEL. **Boletín Informativo de la Coordinadora de Organizaciones Populares de Pudahuel**: BOLECOPP. Pudahuel, n. 5, ano 1, 1987.
- CORP, Mathieu. Deconstruir y replantear la comunidad nacional desde el espacio público: iconoclasia durante el “estallido social chileno”. In: COLOQUIO INTERNACIONAL. **Construcción y disolución de la comunidad: prácticas, representaciones, teorías**, nov. 2021.
- CORTÉS ALIAGA, Gloria. **Museos emancipadores: la acción colectiva feminista en el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile)**. Revista Eletrônica da ANPHLAC, São Paulo, n. 35, p. 113-131, jan./jun. 2023.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Música popular, emoção e política: a batalha dos afetos**. O Social em Questão, v. 24, n.º 51, p. 171-186, set.—dez. 2021.
- DALMÁS, Carine. **Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)**. 2006. 191 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007.

DÁVILA, M.; OLIVARES LAVADOS, A.; AVENDAÑO, O. **Los gabinetes de la Concertación en Chile (1990-2010)**. América Latina Hoy, v. 64, p. 67–94, 2013.

DESIR, Jean Luc. **Explosão social 2019: a proposta rejeitada da nova Constituição chilena**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Internacionais e Integração) — Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2022.

DÍAZ INOSTROZA, P. **El canto nuevo de Chile. Un legado musical**. Santiago: Universidade Bolivariana, 2007.

DIERCKXSENS, Wim. **Los límites de un capitalismo sin ciudadanía: Hacia una mundialización sin neoliberalismo**. Ed. 4. San José: DEI, 1998.

DOUGHTY, Craig. **The Brigada Ramona Parra and the art of muralising protest during the Pinochet Regime**. SAUC - Journal, v. 5, n. 1, 2019.

ECO, EDUCACIÓN Y COMUNICACIONES. **La Población La Legua: desde la historia oral hacia la historia local**. Santiago: LOM Ediciones, 2012.

ENCINA, C. R. **O conflito social no Chile: Estado, mercado e democracia**. PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.22, n.1, 2015.

FABRE, Daniel. **Walter Benjamin – Teses sobre o conceito de História**. LavraPalavra, 2 out. 2015.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael; ROCHA, Rose de Melo; PEREIRA, Simone Luci (orgs.). **Artivismos urbanos: (sobre)vivendo em tempos de urgências**. Porto Alegre: Sulina, 2022.

FERNÁNDEZ, Javier Osorio. **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, 2011.

FRIZ, Cristóbal. **Pueblo, emergencia popular y democracia: categorías disputadas**. Kamchatka: Revista de Análisis Cultural, n. 24, p. 257-273, 2024.

FRITZ, Karen. **Cultura y dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile (1973-1989)**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado – Alameda 1869, 2019.

GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX**. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GOMEZ, Caio de Souza. **“Quando um muro separa, uma ponte une”:** conexões transnacionais na canção engajada na América—Latina (anos 1960/70). 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013.

GONZÁLEZ F., Tomas. **Presidente Piñera anuncia reintegro de policías en retiro y llama a "acuerdo por la paz"**. Diario Uchile — Radio Universidad de Chile, Santiago, 12 nov. 2019.

- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance.** Revista Musical Chilena, v. 50, n. 185, ene-jun. 1996.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983).** E.I.A.L., v. 27, n. 1, 2016.
- GONZÁLEZ, Mónica. **La negación del abuso sexual femenino y sus consecuencias.** CIPER Chile, Santiago, 10 nov. 2022.
- GONZÁLEZ, Rodrigo; VALLES, Paula. **La dura cuarentena del Museo Violeta Parra.** La Tercera, 23 jun. 2020.
- GUALA MALDONADO, Johanna. **Estallido Social y Violaciones a los Derechos Humanos en Chile.** Espacio Regional, Osorno, v. 1, n. 17, jan-jun 2020.
- GUEVARA, Che. **El socialismo y el hombre en Cuba.** La Habana: Ocean Sur, 2011.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** 2. ed. São Paulo: Vértice; Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais.** Ed. 3. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Ed. 11. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, Stuart; DU GAY, Paul (eds.). **Questions of Cultural Identity.** London: SAGE Publications, 1996.
- HARVEY, D. **O neoliberalismo: História e Implicações.** São Paulo: EDIÇÕES LOYOLA, 2008.
- HERCEG, José Santos. **Milicias en el octubre chileno: la primera línea de la protesta.** Kamchatka: Revista de análisis cultural, Valencia, n. 24, 2024.
- HUTCHINSON, E.; KLUBOCK, T.; MILANICH, N. B.; WINN, P. **The Chile reader: history, culture, politics.** Durhan e Londres: Duke University Press, 2014.
- IANISZEWSKI, Jorge. **Manifestação do Coordenador Cultural na escadaria da Biblioteca Nacional do Chile, Santiago, 1983.** Fotografia.
- ILLAPU. **Vuelvo amor... vuelvo vida.** [Álbum] Chile: EMI, 1991.
- INTI-ILLIMANI. **Inti-Illimani.** Chile: Jota Jota, JYL-05, 1969.
- IÈRE, Jacques. **Figuras da História.** 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- JANOTTI, Maria de Lourdes Monaco. **A incorporação do testemunho oral na escrita historiográfica: empecilhos e debates.** Revista História Oral, São Paulo, v. 13, n. 1, 2010.
- JARA, Víctor. **El derecho de vivir en paz.** Santiago: DICAP, 1971.

- KARMY, Eileen; FARÍAS, Martín (orgs.). **Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena**. Ed. 1. Santiago: Ceibo, 2014.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª edição – Ateliê Editorial, Cotia, São Paulo, 2002.
- KRESS, Gunther; VAN LEEUWEN, Theo. **Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication**. New York: Oxford University Press, 2001.
- LA CUT llama a paro nacional mientras los portuarios realizan movilizaciones desde mañana**. LA TERCERA. Santiago, 21 out. 2019.
- LA crisis no cede en Chile: saqueo y peleas en un emblemático shopping de Santiago**. RÍO NEGRO. 27 nov. 2019.
- LEIGHTON, Tomás. **¿De la indignación al miedo? Reflexiones sobre el doble rechazo constitucional chileno**. Nueva Sociedad, n. 309, jan./fev. 2024.
- LEMONS, André. **Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. 7. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 140. In: LOPES, Daniel Oikawa. **Ponto de convergência: a câmera do smartphone como catalisadora da produção de imagens do cotidiano do usuário amador**. 2020. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2020.
- LEÓN, Leonardo. **Expansión Inca y resistencia indígena en Chile, 1470-1536**. Revista Chungará, Arica, n. 10, p. 95-115, mar. 1983.
- LÉVY, Pierre. **Inteligencia colectiva: por una antropología del ciberespacio**. Centro Nacional de Información Ciencias Médicas (INFOMED), Facultad de Lenguas Extranjeras, Universidad de la Habana, 2004.
- LOPES, Daniel Oikawa. **Ponto de convergência: a câmera do smartphone como catalisadora da produção de imagens do cotidiano do usuário amador**. 2020. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2020.
- LOS PRISIONEROS. **Pateando Piedras**. Santiago: WEA Discos S.R.L.; EMI-Odeon S.A.I.C.; Fusión Producciones, 1986.
- MAMANI, Ariel Hernán. **Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965-1973)**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 2, jan-jun. 2013.
- MARÍN, José. **El “neo-barrismo” en el estallido social: las calles como una extensión de la galería**. CIPER Chile, Santiago: INJUV — Ministerio de Desarrollo Social y Familia, [s.d.].
- MÁRQUEZ, Yessenia. **AChM detalla preferencias en consulta ciudadana con fuerte inclinación por nueva Constitución**. BioBioChile, Santiago, 17 dez. 2019.
- MEDINA, K. Rosgaby. **Estadísticas de la situación digital de Chile en el 2021-2022**. Branch Metrics – Palo Alto, California. EUA, 2022.

MILES protestam en Chile a dos años del estallido social. DW. Política. 19 out. 2021.

MON LAFERTE se desnuda: la contundente denuncia de la artista chilena que revolucionó la alfombra roja de los Latin Grammy. BBC News Mundo, Londres, 15 nov. 2019.

MON LAFERTE y la vez que mostró los pechos como protesta a la crisis de Chile en el Grammy Latino 2019. EL COMERCIO. Lima, 20 dez. 2019.

MON LAFERTE; GUAYNAA. **Plata Ta Tá.** Universal Music México S.A. de C.V., 2019.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (org.). **História e documentário.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

MOTA, Aldir de Almeida. **Neoliberalismo e repressão no Chile: os degredados na ditadura militar (1973-1990).** 2020. 118 f. Dissertação (Mestrado em História Econômica) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2020.

NALVARTE, Paola. **Estallido social en Chile y crisis de credibilidad de la prensa tradicional generaron más medios alternativos y de fact-checking.** Knight Center for Journalism in the Americas, 24 nov. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula.** 5. ed., 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2018.

NETO, Waldemar D. **A redemocratização chilena: entre a constituição e a memória.** Revista Latino-Americana de História, v. 6, n. 17, jan./jul. 2017.

OCHOA, J. **Fondos de pensión que administran las AFP equivalen al 81% del PIB de Chile.** Diario Concepción, Chile, 29 abr. 2020. Economía y Negocios, n.p..

OECD. **How's Life? 2020: Measuring Well-being.** Paris: OECD Publishing, 2020.

OLIVEIRA HERCULANO, Antonio Diogo. **A participação dos povos indígenas no processo de elaboração de uma Constituição para o Chile (2022): uma releitura da identidade do sujeito constituinte.** InSURgência: revista de direitos e movimentos sociais, Brasília, v. 9, n. 1, p. 389-406, jan./jun. 2023.

PÁEZ SANDOVAL, Claudia Valentina. **La práctica de la resistencia en las brigadas muralistas de los '80:** Colectivo Muralista La Garrapata, unidades muralistas Camilo Torres, Brigada Mariqueo. 2012. 64 f. Memoria (Licenciatura en Teoría e Historia del Arte) – Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2012.

PÁEZ SANDOVAL, Claudia Valentina. **El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los '80:** hacia una contribución del concepto de “arte político” en Chile. Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales, n. 5, 2015.

PALOMINOS MANDIOLA, Simón; RAMOS RODILLO, Ignacio (eds.). **Vientos del Pueblo:** representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena. Santiago: LOM Ediciones, 2018.

PELFINI, Alejandro; OSORIO-RAULD, Alejandro. **La Revancha de Jaime Guzmán y de la Concertación**: las élites políticas y económicas y su doble rechazo al proceso constituyente en Chile (2022–2023). Foro Revista, 2024.

PIÑERA quiere que militares protejan infraestructura pública. DW Chile. 24 nov. 2019.

PINTO VALLEJOS, Julio (Org.). **Cuando hicimos historia**: la experiencia de la Unidad Popular. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

PINTO VALLEJOS, Julio (ed.). **Fiesta y Drama**: nuevas historias de la Unidad Popular. Ed. 1. Santiago: LOM Ediciones, 2014.

PONCE, David (ed.). **Se oía venir**: Cómo la música advirtió la explosión social en Chile. Santiago: Cuaderno y Pauta, 2019.

PROTESTAS en Chile: la controversia después de que la primera dama Cecilia Morel comparase las manifestaciones con "una invasión alienígena". BBC NEWS. BBC News Mundo, 23 out. 2019.

QUILAPAYÚN. **El pueblo unido jamás será vencido**. Chile: DICAP, 1975.

RAGE AGAINST THE MACHINE. **Rage Against the Machine**. Epic Records, 1992.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível, estética e política**. 2ª ed. Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O Inconsciente Estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: política e filosofia**. 2. ed. São Paulo.

REYES SÁNCHEZ, Rigoberto. **Arte, política y resistencia durante la dictadura chilena**: del C.A.D.A. a mujeres por la vida. Tesis (Maestría en Ciencias Políticas y Sociales) – Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2012.

RICHARD, Nelly. **Fracturas de la memoria**: arte y pensamiento crítico. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

RODILLO, Ignacio Ramos. **Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción Chilena**. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973. Revista NEUMA, Año 4, v. 2.

RODRÍGUEZ AEDO, Javier; CAMPOS PÉREZ, Marcy. **La muerte de Víctor Jara**: mediações y lecturas políticas de un acontecimiento transnacional (1973-1975). El Oído Pensante, v. 10, n. 1, mar.—sept. 2022, p. 5-30. Universidad de Buenos Aires, Cidade Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

RODRÍGUEZ, Javier. **“No venimos para hacer canción política”**: o retorno da Nova Canção Chilena e o plebiscito de 1988. Resonancias, v. 23, n. 45, jul-nov. 2019.

ROLLANO, Montserrat. **Militares a la calle en tiempos de paz: el último paso en falso del Presidente Piñera**. Diario Uchil e - Radio Universidad de Chile, Santiago, 27 nov. 2019.

SALGADO JARA, Francisco. **El Libro de la Brigada Muralista**: Propuesta de diseño editorial experimental para contribuir a poner en valor el trabajo colaborativo de las Brigadas Muralistas (entre 1970 y 1973). 2017. Projeto (Diseñador Gráfico) – Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2017.

SAN MARTÍN, Florencia. **Politics of Collectivity**: Muralism and Public Space in the Practices of the Brigada Ramona Parra during the Unidad Popular. *Seismopolite Journal of Art and Politics*, v. 10, 30 abr. 2015.

SÁNCHEZ, César. **Las coordinadoras culturales durante la dictadura chilena (1983-1989)**: resistencia, arte y política. *MAVAE — Revista de Estudios sobre Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Bogotá, v. 14, n. 2, p. 89-103, jul.-dez. 2019.

SANTHAGO, Ricardo. **Da fonte oral à história oral**: debates sobre legitimidade. *SAECULUM, Revista de História*, v. 18, 2008.

SANTAFERIA. **Le Traigo Cumbia**. Santiago: Plaza Independencia Música, 2011.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Tomemos la historia em nuestras manos”**: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, UNESP Franca, 2013.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Não há revolução sem canções”**: Utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. Ed. 1. São Paulo: Alameda, 2015.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Nuestra Mejor Contribución la Hacemos Cantando”**: A Nova Canção Chilena e a “Questão Cultural” no Chile da Unidade Popular. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Franca, 2017.

SEGATO, Rita Laura. **Las estructuras elementales de la violencia**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

SEGOVIA, Alejandro; VALDEBENITO, Jorge. **Graffiti y estallido social en Chile**: un estudio de percepción. *Perspectivas: revista de trabajo social*, n. 43, 2024.

SERAFIM, Agnaldo; BRAGA, Camila; VARUNA, Indra; MARIA, Florde; CORREA, Jonathan; CLERES, José; AMORIM, Ricardo; TÁVORA, Flâmer. **Constituição do Chile de 1980 e Assembleia Constituinte da nova carta constitucional**. *Revista Mundo Acadêmico*, v. 1, p. 167, jan./dez. 2022, p. 56.

SHATS, Ilán Yudilevich. **Identidad colectiva y marginación en la oposición a la dictadura chilena**: Ayuquelén y las Yeguas del Apocalipsis (1983–1991). Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Historia, 2015.

SILVA PINOCHET, Beatriz. **La “Revolución Pingüina” y el cambio cultural en Chile**. Investigación resultante da Beca CLACSO para jóvenes investigadores no concurso “Cultura, Poder y Contrahegemonía”, 2007.

- SOARES, Rodrigo Lauriano. **Canções para não serem esquecidas: os rastros da Nueva Canción Chilena na memória da resistência cultural brasileira nos anos 1970**. Em *Tempo de Histórias*, Brasília-DF, n. 39, p. 69-90, jul./dez. 2021.
- SOL Y LLUVIA. **Canto + Vida**. Santiago: Produção independente, 1980.
- SOL Y LLUVIA. **A desatar esperanza!!**. Santiago: Produção independente, 1987.
- SPENCER ESPINOSA, C. Con todo sino pa qué, política y multivocalidad en la revuelta social chilena. In: **CONGRESO IASPM (online)**, 14, 2020, Medellín, Piezas audiovisuales CIAH. Medellín: Universidade EAFIT e Universidade de Antioquia, 2020.
- SPYER DULCI, T. M. **Arte e resistência no Chile durante o Estallido Social: a contestação da herança autoritária no espaço público**. *Revista Wamon*, v. 9, n. 2, 2024.
- SPYER DULCI, Tereza Maria; ALVARADO SADIVIA, Vania. **La memoria octubrista: un estudio del Museo del Estallido Social de Chile**. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, v. 23, n. 35, jan-jun. 2023.
- STERN, Steve J. **Battling for Hearts and Minds: Memory Struggles in Pinochet's Chile, 1973–1988**. Durham; London: Duke University Press, 2006.
- SUTTON, Barbara; VACAREZZA, Nayla Luz (eds.). **Abortion and Democracy: Contentious Body Politics in Argentina, Chile, and Uruguay**. 1. ed. New York: Routledge, 2021.
- TILLY, Charles. **Social Movements, 1768—2004**. Boulder: Paradigm Publishers, 2004.
- TUDELA, César. **Arauko Rock, intérpretes de “Los pacos son bastardos”**: “Nos emociona que en las poblaciones estén cantando la canción”. *El Desconcierto*, 19 jan. 2020.
- VARGAS, L. **Reformas del sistema de pensiones en Chile (1952-2008)**. *Políticas Sociales*, n. 229. Santiago: Naciones Unidas – CEPAL, 2008.
- VERGARA, Pilar. **Auge y caída del neoliberalismo en Chile: un estudio sobre la evolución ideológica del régimen militar**. Santiago: Ediciones Ainavillo, 1985.
- VORAZ incendio afectou a centro comercial de Santiago en outro día de protestas**. *ÁMBITO*. 28 out. 2019.
- ZAPATA CISTERNAS, Carlos. **Cobertura editorial de El Mercurio de Santiago sobre el estallido social de 2019**. Universidad de Chile, Santiago, 2022.
- ZÚÑIGA URBINA, Francisco. **Nueva Constitución para Chile**. Las “bases” y las nuevas ideas político-constitucionales. *Revista de Derecho Público*, n. Extra 80, p. 25-40, 2014.
- ZÚÑIGA, José Francisco. **Intervenções em monumentos durante o Estallido Social no Chile [Fotografias]**. Agência Uno, Santiago, 2019.

