

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E  
TERRITORIALIDADES

CLARA MARINS MONTEIRO

NARRATIVAS E ENCRUZILHADAS:  
PERSPECTIVAS LATINO-AMERICANAS NA CRIAÇÃO MUSICAL DE  
ANA TIJOUX E REBECA LANE

UNIVERSIDADE  
FEDERAL  
FLUMINENSE

Niterói  
2022

CLARA MARINS MONTEIRO

**NARRATIVAS E ENCRUZILHADAS:  
Perspectivas latino-americanas na criação musical de  
Ana Tijoux e Rebeca Lane**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades.

Orientador: Prof. Dr. Marildo José Nercolini

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M772n Monteiro, Clara Marins  
NARRATIVAS E ENCRUZILHADAS: : PERSPECTIVAS LATINO-AMERICANAS  
NA CRIAÇÃO MUSICAL DE ANA TIJOUX E REBECA LANE / Clara Marins  
Monteiro ; Marildo José Mercolini, orientador. Niterói, 2022.  
169 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPCULT.2022.m.16118776792>

I. Produção Cultural. 2. Estudos Intercultural. 3.  
Colonialismo. 4. Produção intelectual. I. Mercolini, Marildo  
José, orientador. II. Universidade Federal Fluminense.  
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES
---	---

Nº 136

### Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado

Aos vinte e oito dias do mês de janeiro de dois mil e vinte e dois às 14:00, em sessão remota (on-line), excepcionalmente, em decorrência da Portaria n.º 36 de 19 de março de 2020 da CAPES, reuniu-se a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação / Mestrado Acadêmico em Cultura e Territorialidades, para julgar a dissertação, orientada pelo(a) professor(a) Marildo José Nercolini, apresentada pelo(a) aluno(a): : **Clara Marins Monteiro**, sob o título: **"Narrativas e encruzilhadas: Perspectivas Latino-Americanas na Criação Musical de Ana Tijoux e Rebeca Lane"**. Requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Territorialidades, área de concentração em Cultura e Territorialidades. Aberta a sessão pública, o(a) candidato(a) teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, o(a) candidato(a) foi arguido oralmente pelos membros da Banca, que, após deliberação, decidiu pela:

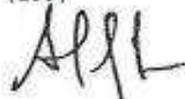
- Aprovação.  
 Aprovação "com restrições"; "com exigências"; "com sugestões da banca"; "condicionada" (vide verso).  
 Reprovação.

Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrada a presente ata, lida e julgada, conforme vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

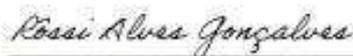
Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marildo José Nercolini - (Orientador - Presidente da Banca)  
(UFF)



Prof. Dr. Ana Lucia Enne  
(UFF)



Prof. Dr. Rôssi Alves  
(UFF)



Liv Sovik  
(UFRJ)

Ao meu irmão Bernardo,  
e à sua vida.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu tão amado irmão Bernardo e à sua vida. É difícil colocar em palavras o tamanho do amor, do orgulho e da alegria que é compartilhar toda a vida ao lado de um ser humano tão sensível. Nada em minha trajetória teria graça sem a presença, os sorrisos e os carinhos. Te amo com todo meu coração, Bezunga.

À Ellen, minha amada mãe, por toda dedicação e carinho tão genuínos. Sem sua ética, coragem, apoio, fé na vida e esperança em mim e no meu irmão, jamais alçaria voos tão altos; à Alexandre, meu amado pai, por todo apoio, carinho, pela alegria, pelas astúcias e por todos os ensinamentos sobre a materialidade do mundo. Obrigada pela vida, mas sobretudo, obrigada pelo amor e por nos ensinarem tanto sobre ele. Amo muito vocês!

A toda minha família, em especial às mulheres incríveis que me preenchem de amor e que tanto me ensinam: às minhas avós Arlete e Vera (*in memorian*), à minha querida incrivedrasta Raquel e minha prima Isabella.

A Tiago, meu companheiro nas horas boas e nas ruins. Obrigada por todo seu amor, pelo abrigo, pelo carinho, pelo colo e por me permitir ser vulnerável. Parafraseando o grande Zeca, “quando tudo se perdeu e a sorte desapareceu, só ficou você”. Te amo, chiringuito.

Às minhas amigas de longa data pelo suporte, por entenderem as ausências e por compartilharem comigo as alegrias da vida: Ana Luisa, Beatriz, Fernanda, Flávia, Gabriela, Larissa e Melissa.

Agradeço também a todos os profissionais de saúde que resistiram à pandemia, mas em especial, agradeço a todos aqueles que cuidaram do meu irmão e que deram muito carinho e apoio a minha família no momento mais delicado de nossas vidas. Primeiro agradeço a todos os profissionais do Hospital Estadual Azevedo Lima pela excelência nas cirurgias de emergência. Viva o SUS e todos os profissionais que resistem bravamente apesar dos enormes pesares. Agradeço também a toda equipe do Hospital Icaraí que nos recebeu com tanto apreço. Agradeço a todas as técnicas (em especial

Evanilde, Lidiane, Lilian, Luciane) pelas brincadeiras e sorrisos que tiravam de nós durante os longos dias e por todo esmero no cuidado com Bê; às enfermeiras (em especial às queridas Cristiane, Yuri e Viviane) por nutrir nossos corações com esperança de dias melhores e com café quentinho; e médicas/os (em especial Abelardo, Amanda, Flávia, Kelsey, Priscila e Vinícios) que cuidaram com tanto apreço e amor do meu irmão, MUITO OBRIGADA!

Agradeço também a todos os profissionais essenciais que seguiram trabalhando em meio a pandemia, em especial à toda equipe da Medica que me recebeu de braços abertos e que muito tem me ensinado.

Por último, agradeço a Mônica, minha psicóloga por me ajudar a destecer o emaranhado de angústias e ansiedades que a vida impôs nesses tempos tão sombrios.

Ao meu querido orientador, Marildo Nercolini, que me acolheu tão lindamente como sua pestinha, me presenteando com a oportunidade de vivenciar brevemente a docência na disciplina Comunicação e Cultura Latino-Americana. Jamais me esquecerei de sua gentileza e confiança, Marildinho. Muito obrigada mesmo! Agradeço também aos alunes que participaram tão ativamente da disciplina, que mesmo acontecendo virtualmente, se tornou um espaço de troca e colaboração, sendo um respiro de resistência e esperança.

A todo corpo docente do PPCULT, programa tão incrível que tive a grande honra de fazer parte, e também a todas as funcionárias e funcionários, não somente do PPCULT, como também do IACS. Deixo aqui meu particular agradecimento às professoras que cruzaram meu caminho nessa jornada: Ana Lucia Enne, Janaína Damasceno, Lia Calabre e Rôssi Alves. Vocês são referência para tudo o que almejo ser um dia. Obrigada pelo esmero, sensibilidade e dedicação que têm para compartilhar o conhecimento.

À minha querida turma de 2019. É uma honra sem tamanho compartilhar tantos ensinamentos com pessoas especiais como Vitor, Matheus, Mariano, Lene, Milena, Karen, Mona, Wescla, Fabi, Iliriana, Isabelly, Henrique, Dionísio, (...). Todo o processo do mestrado não teria sido tão significativo sem a participação de cada um de vocês nas aulas e nas nossas trocas, desde a

Cantareira até nossas Biritas Online. Não sei colocar em palavras o quanto aprendi com vocês nesse tempo e o quanto as/os admiro. De todo coração, muito obrigada por cada um desses momentos! Ainda em tempo, deixo meu obrigadaço ao querido amigo Vitor por tantas trocas, pelos áudios em formato de podcasts e pelo incentivo em forma de playlist. *Clarinha precisa escrever* e ela conseguiu com sua ajuda. Obrigada, meu amigo.

Em especial, agradeço à Rôssi Alves e Ana Enne por me acompanharem, desde a graduação à entrevista ao PPCULT, até a qualificação. Suas indicações, críticas, sugestões, conselhos e orientações, foram de grande importância para pensar novos caminhos possíveis para este trabalho. Muito obrigada.

Agradeço também ao GRECOS, Grupo de Estudos sobre Comunicação, Cultura e Sociedade, coordenado pela musa inspiradora Ana Enne, por ter se tornado um espaço de compartilhamento de autoras tão importantes e cruciais não só para uma virada epistemológica e subjetiva, mas também por ensinar que a academia pode ser um espaço de alegres trocas e de acolhimento.

Por fim, agradeço também a mim pela persistência e pela determinação para concluir esse trabalho no momento mais difícil dessa vida. Deixo muito do meu coração e das minhas lágrimas nessas páginas.

*“Nem águia, nem serpente, mas as duas. E como o oceano, nenhum animal respeita fronteiras”*

*(Gloria Anzaldúa)*

## RESUMO

**Resumo:** A presente dissertação tem como objetivo contribuir com as discussões sobre a música enquanto um veículo narrativo, a partir das canções de Ana Tijoux e Rebeca Lane. Ambas as cantoras/compositoras pleiteiam a música enquanto um lugar de desenvolvimento do pensamento crítico social e, relacionam suas produções a momentos históricos ocorridos em seus territórios, o Chile e a Guatemala, respectivamente. Na primeira parte do trabalho apresentamos alguns pontos de partidas que nos levaram a aproximar as cantoras. Nesta parte se discorre brevemente sobre as noções de: colonialidade; feminismo interseccional; o papel da canção e a noção de interlocutoras de pesquisa. A segunda parte do trabalho se dedica a apresentar as trajetórias de Tijoux e de Lane, além de comentar também sobre os contextos geográficos, históricos e políticos do Chile e da Guatemala. No terceiro capítulo, buscamos, através da análise das canções *Alma Mestiza e Vengo*; *Kixampe e Somos Sur*; e *Cumbia de la Memoria e Shock*; desenvolver a relação entre suas produções e o conceito de colonialidade do ser, do saber e do poder, onde a canção se torna o meio narrativo para lidar com as encruzilhadas, as dores e os silêncios da América Latina.

**Palavras-chave:** Ana Tijoux; Rebeca Lane; Chile; Guatemala; Canção; Colonialidade

## ABSTRACT

**Abstract:** The present dissertation aims to contribute to the discussions about music as a narrative vehicle, based on the songs of Ana Tijoux and Rebeca Lane. Both singers/songwriters claim music as a place for the development of critical social thinking and relate their productions to historical moments in their territories, Chile and Guatemala, respectively. In the first part of the work, we present some starting points that led us to approach the singers. This part briefly discusses the notions of: coloniality; intersectional feminism; the role of the song and the notion of research interlocutors. The second part of the work is dedicated to presenting the trajectories of Tijoux and Lane, as well as commenting on the geographic, historical and political contexts of Chile and Guatemala. In the third chapter, we search, through the analysis of the songs *Alma Mestiza* and *Vengo*; *Kixampe* and *Somos Sur*; and *Cumbia de la Memoria* and *Shock*; to develop the relationship between his productions and the concept of coloniality of being, knowledge and power, where the song becomes the narrative medium to deal with the crossroads, pain and silences of Latin America.

**Keywords:** Ana Tijoux; Rebeca Lane; Chile; Guatelama; Song; Coloniality.

## RESUMEN

**Resumen:** Esta disertación tiene como objetivo contribuir con las discusiones sobre la música como vehículo narrativo, por medio de las canciones de Ana Tijoux y Rebeca Lane. Ambas cantantes/compositoras reivindican la música como un espacio para el desarrollo del pensamiento social crítico y relacionan sus producciones con momentos históricos ocurridos en sus territorios, Chile y Guatemala, respectivamente. En la primera parte del trabajo presentamos algunos puntos de partida que nos llevaron a acercarnos a las cantantes. Esta parte analiza brevemente las nociones de colonialidad, feminismo interseccional, el papel de la canción y la noción de interlocutoras de pesquisa. La segunda parte del trabajo está dedicada a presentar las trayectorias de Tijoux y Lane, así como a comentar sobre los contextos geográficos, históricos y políticos de Chile y Guatemala. En el tercer capítulo, buscamos, a través del análisis de las canciones *Alma Mestiza y Vengo*; *Kixampe y Somos Sur*; y *Cumbia de la Memoria y Shock*, desarrollar la relación entre sus producciones y el concepto de colonialidad del ser, del saber y del poder, donde el canto se convierte en el medio narrativo para enfrentar las encrucijadas, dolores y silencios de América Latina.

**Palabras-clave:** Ana Tijoux; Rebeca Lane; Chile; Guatemala; Canción; Colonialidad

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Analítica da Colonialidade .....	34
Figura 2: Mapa do Chile .....	49
Figura 3: Mapa da América Central.....	64
Figura 4: Mapa da Guatemala.....	65
Figura 5: Rebeca Lane sob luz neon em <i>Alma Mestiza</i> .....	82
Figura 6: Quadro 1 em <i>Alma Mestiza</i> .....	86
Figura 7: Mural com rosto de um jaguar e de Rebeca Lane em <i>Alma Mestiza</i> .....	87
Figura 8: Abuela e Rebeca Lane em <i>Alma Mestiza</i> .....	88
Figura 9: Capa do álbum <i>Vengo</i> .....	93
Figura 10: Reprodução Twitter .....	96
Figura 11: Ana Tijoux no festival Lollapalooza em 2014. ....	97
Figura 12: Dançarino de <i>Tinku</i> em <i>Somos Sur</i> .....	106
Figura 13: Dançarinos de <i>Ttinku</i> em <i>Somos Sur</i> .....	106
Figura 14: Ana Tijoux e Shadia Mansour em <i>Somos Sur</i> .....	108
Figura 15: Bandeira da Palestina em <i>Somos Sur</i> .....	109
Figura 16: Paisagem de Comalapa com bordados em <i>Kixampe</i> .....	114
Figura 17: Elenco em <i>Kixampe</i> .....	116
Figura 18: Rebeca Lane e Sara Curruchich em <i>Kixampe</i> .....	118
Figura 19: Bordado em <i>Kixampe</i> .....	118
Figura 20: “Todas somos ixiles: nosso reconhecimento as mulheres Ixiles que testemunharam o primeiro juízo por genocídio na Guatemala” em <i>Cumbia de la Memoria</i> .....	121
Figura 21: “A verdade está dita, a justiça sentenciou: sim, houve genocídio” em <i>Cumbia de la Memoria</i> .....	122
Figura 22: “Sim, houve genocídio” em <i>Cumbia de la Memoria</i> .....	126
Figura 23: Trecho do julgamento de Ríos Montt em <i>Cumbia de la Memoria</i> .	127
Figura 24: Crianças com desenhos em <i>Cumbia de la Memoria</i> .....	128
Figura 25: Quadro 2 em <i>Shock</i> .....	132
Figura 26: “Mais vale morrer de pé do que viver de joelhos” em <i>Shock</i> .....	133
Figura 27: Os estudantes são a levedura que darão sabor ao pão que sairá do forno amanhã” em <i>Shock</i> .....	135
Figura 28: “Me declaro culpado de ter nascido nesse sistema e de combater-lo até o final” em <i>Shock</i> .....	139
Figura 29: “O motor da história é a luta de classes” em <i>Shock</i> .....	141

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ACES - Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios  
CEH – Comissão de Esclarecimento Histórico  
CIA – Central Intelligence Agency  
CONVIGUA - Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala  
DINA – Dirección de Inteligencia Nacional  
EGP – Ejército Guerrillero de los Pobres  
FAFG – Fundação de Antropologia Forense da Guatemala  
FAR – Fuerzas Armadas Rebeldes  
FAR – Fuerzas Revolucionarias Armadas  
FCAM – Fondo Centroamericano de Mujeres  
LOCE – Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza  
MIR – Movimiento de Izquierda Revolucionaria  
MR-13 – Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre  
NCCh – Nueva Canción Chilena  
ONU – Organização das Nações Unidas  
ORPA – Organização del Pueblo en Armas  
PGT – Partido Guatemalteco del Trabajo  
UFCO – United Fruit Company  
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura  
UP – Unidade Popular  
URNG – Unidad Revolucionária Nacional Guatemalteca

<b>SUMÁRIO</b>	
<b>PRÓLOGO</b>	16
<b>INTRODUÇÃO</b>	23
<b>CAPÍTULO 1 - PONTOS DE PARTIDA</b>	27
1.1 - América Latina: ‘descolonizemos lo que nos enseñaron’	27
1.2 - Feminismo: ‘no tenemos miedo, no queremos a ni una menos’	35
1.3 - O papel da canção: ‘cantar es mi escuela, rimar es mi academia’	40
1.4 - Interlocutoras:	43
<b>CAPÍTULO 2 - INTERLOCUTORAS: ENCRUZILHADAS E VIVÊNCIAS</b>	48
2.1 – Ana Tijoux: hija de la rosa de los vientos	48
2.2 – Rebeca Lane: ‘no elegí la guerra, pero nací guerrera’	63
<b>CAPÍTULO 3 - CANÇÕES: NARRATIVAS E POSSIBILIDADES</b>	77
<b>3.1 - [DES]CONSTRUÇÕES NARRATIVAS DE SI:</b>	79
3.1.1 - “Fluir es destruir y volver a construir”	80
3.1.2 - “Vengo a buscar la historia silenciada”:	91
<b>3.2: CRIAÇÕES COLETIVAS - SOMOS:</b>	103
3.2.1 - “Somos este sur y juntamos nuestras manos”	104
3.2.2 - “Somos el fuego que quema la historia”:	112
<b>3.3 MEMÓRIA HISTÓRICA - CAMBIOS:</b>	119
3.3.1 - “Sí hubo genocidio, lo sabe este cuerpo porque en él no hay olvido”	120
3.3.2 - “No permitiremos más tu doctrina del shock”	130
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	143
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	148
<b>REFERÊNCIAS DE PESQUISA - INTERLOCUTORAS:</b>	154
<b>ANEXO - LETRAS</b>	156

## PRÓLOGO

Escrever uma dissertação em “condições normais” já não é uma tarefa simples. Escrever uma dissertação em meio a uma pandemia global que nos trouxe tantas perdas de vidas, de afetos, de encontros torna o processo ainda mais complexo, doloroso, além de ter me feito questionar infinitas vezes o propósito de muitas coisas ao meu redor, inclusive da pesquisa.

No entanto, para não paralisar em meio a tantas dificuldades que nos foram coletivamente impostas nesse momento tão adverso, na tentativa de manter minimamente a sanidade, “um dos caminhos para seguir é se agarrar nas coisas boas que temos, sendo inspiradas por pessoas que admiramos e tentando inspirar outras por aí” (BOY, 2018, p.11).

Antes de iniciar toda exposição a que se propõe essa dissertação, gostaria de comentar brevemente como cheguei no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades e, sobretudo, comentar como a temática que aqui será abordada atravessou minha trajetória. Inspirada pelo trabalho de Gloria Anzaldúa e Ohana Boy apresento aqui os caminhos percorridos para estarmos aqui agora.

A música é parte constituinte da minha vida. Em todos os momentos, seja nas situações mais felizes ou nas angustiantes crises da ansiedade, nos momentos de lazer ou para estudar, ela sempre esteve lá.

Essa relação foi estabelecida em casa e também muito mediada pelo rádio e pela televisão. Com uma infância muito musical, ou pelo menos com essa memória afetiva preservada, lembro-me de acompanhar meus avós jogando buraco ouvindo de Emílio Santiago a Doris Day, de ouvir e dançar com minha mãe de Gipsy Kings a Mercedes Sosa e de acompanhar pagodes em família que preenchiam a casa com Beth Carvalho, Jorge Aragão e Fundo de Quintal. Não consigo lembrar um momento vivido que não tenha uma trilha sonora para acompanhar. A música para mim é uma forma de expressão, de sentir, de compartilhar, de amar, de estar viva e de me colocar no mundo. Ainda que me limite só a ouvi-la, já que o universo não me presenteou com habilidade ou com dom musical, como queiram chamar.

Foi por causa da música e com a intenção de estudar mais a fundo suas possibilidades que entrei para a faculdade de Produção Cultural. Não exatamente queria entender os aspectos materiais e técnicos da música ou me ater estritamente a descrições musicológicas. Estava muito mais interessada em entender e aplicar as canções aos seus contextos, entender o que se queria dizer, o que estava *'por trás'* da canção, o que aquilo poderia trazer de mudança na percepção da vida, individual e coletivamente. Porque para mim ela tem esse poder quase mágico de transportar para um momento, de elucubrar utopias, de fazer o coração bater mais forte. Assim, a música foi a linguagem que me dediquei a estudar ao longo da graduação e que segui trabalhando no mestrado.

Para além da importância da música, outra paixão que se desenvolveu de forma mais latente ao longo da graduação: a América Latina. Minha mãe já me estimulava a aprender espanhol durante a época de escola, mesmo eu pouco dando bola, enquanto estava focada demais aprendendo inglês, a dita língua universal. Hoje percebo que foi ela, lá atrás, quem uniu no meu imaginário/ subconsciente essa relação entre América Latina e a música. *Gracias a mi mamá, que me ha dado tanto*<sup>1</sup>. Por isso, hoje consigo perceber com um pouco mais clareza que essa dissertação se desenvolve no melhor estilo “nossas escolhas de pesquisa tem muito mais relação com nossas próprias vidas do que se imagina” (BOY, 2020, p.14)

Mas se for pensar em um mito de origem, uma viagem ao Chile me intrigou e gerou um desdobramento tão intenso que temáticas acerca dos países que compõem a América Latina passaram, desde então, a mover minhas inquietações acadêmicas.

Nessa viagem, lembro-me de algumas sensações como vergonha e descontentamento. A vergonha se dava principalmente pela incapacidade da comunicação. Oportunidade faz com que a gente consiga se virar minimamente, mas a sensação de constrangimento se deu porque depois de anos estudando inglês, não conseguia me comunicar com tranquilidade sem que viessem

---

<sup>1</sup> Referência à canção “*Gracias a la Vida*” de Violeta Parra.

expressões prontas em inglês na memória. Não conseguia manter uma conversa para saber e perguntar mais sobre aquele novo lugar que se apresentava. Não conseguia dialogar com pessoas que estavam a menos de seis horas de distância em um avião, que compartilham comigo o continente e algumas tristes experiências históricas que nos constituem como países. Com o passar do tempo, o acesso a textos e leituras mais críticas, aos poucos fui assimilando que esse estranhamento estava muito ligado à educação. Sobre a minha educação enquanto parte de uma classe média em ascensão nos anos 2000. Sobre o que valorizamos e menosprezamos socialmente quando pensamos em nossos vizinhos, sobre as histórias que nos são contadas e o que nos é ocultado, por quem essa história é narrada, sobre o conjunto de representações que nos são apresentadas acerca dos povos que estão abaixo do Rio Bravo.

O descontentamento foi então um derivado dessa vergonha e de todos os questionamentos que ele gerou. Tristeza por lembrar que a história que conhecia sobre aquele país se resumia a umas poucas páginas sobre o período da sua ditadura militar. Foi uma tremenda sorte ter um irmão aficionado por futebol porque minimamente essas referências futebolísticas eu pude compartilhar com alguns chilenos.

Mas a vida tem umas surpreendentes coincidências, acabei indo parar em um festival chamado *Frontera*<sup>2</sup>, que tinha como atração principal a banda porto-riquenha *Calle 13*<sup>3</sup>. A canção *Latinoamerica* da banda me fez chorar de soluçar durante o show. Ela tocou uma fibra tão forte do meu coração que é difícil não me emocionar cada vez que escuto. O arrepio, a emoção, a sensação de pertencimento, de clamar sobre insatisfações e inquietudes similares, são só algumas das sensações que consigo por em palavras. E isso porque eu não conseguia entender com clareza nem metade da canção. Enquanto produtora cultural em formação, esse show e o festival como um todo, serviram como uma chave para virar minha percepção sobre as potências da América Latina e o quanto eu deveria me dedicar a estudá-la. É por isso

---

<sup>2</sup> Festival dedicado à música latino-americana que acontecia no Chile anualmente

<sup>3</sup> Banda formada por René Perez, mais conhecido como Residente, Eduardo Cabra, conhecido como Visitante e Ileana Cabra, formada no subúrbio de San Juan, capital porto-riquenha.

também que valorizo tanto o papel que a música desempenha como meio de comunicação, forma de conhecimento e como um lugar de identificação.

Permiti então que sensações vivenciadas naquele show reverberassem durante o resto do ano e o final da viagem acabou virando um intensivo curso de espanhol e o desejo de participar no Programa de Bolsas Ibero-Americanas oferecida pelo Santander Universidades em parceria com a UFF em 2015. Na ocasião eram oferecidas quinze bolsas de estudo para Espanha, México e Portugal. Esta então se tornou uma chance de não apenas visitar, mas de poder viver em outro país latino-americano e ser melhor apresentada às suas realidades. Nem Portugal nem Espanha foram opção. Só o México. Para desgosto de alguns parentes, que “preocupados” com a minha integridade, questionavam sobre a minha escolha porque todas as referências que tinham acerca do país era o narcotráfico e a violência. Hoje entendo que isso novamente diz muito mais sobre a visão estereotipada que uma boa parcela da população no Brasil tem a respeito dos países latino-americanos, do que da cultura mexicana tão vasta e poderosa.

A universidade de destino foi a *Universidad de Monterrey*, situada no estado de Nuevo León, no nordeste mexicano. Sendo uma das mais desenvolvidas cidades do país, com uma economia fortemente ancorada no processamento de ferro e aço, Monterrey abriga inúmeros conglomerados de empresas multinacionais e por isso é considerada uma das cidades mais produtivas do país, contando com um dos mais altos PIBs; altamente “estadunizada”, estando a menos de 230 km de distância do Texas, a cidade *regiomontana*, contrasta em vários aspectos com o centro e o sul mexicanos, desde a arquitetura à alimentação, que no melhor estilo Tex-Mex tem suas *tortillas* feitas de farinha de trigo e não de *maíz*.

Na universidade as disciplinas escolhidas foram bem distintas de todas as matérias dadas até então na faculdade de produção cultural. Uma era voltada para o estudo da construção da ideia de América Latina durante o século XIX e XX e a outra, sobre as sociedades e culturas latino-americanas contemporâneas. Embora ambas não se dedicassem a abordar em grande parte o Brasil – arriscaria dizer que isso se explica pelo não compartilhamento

da mesma metrópole colonizadora -, o país se fazia presente nos temas abordados. E então surgiu a questão: Por que em três anos de faculdade, até então, todas as referências apresentadas eram somente europeias? Nos fundamentos de praticamente todas as matérias teóricas as linguagens artísticas, da dança ao cinema, o referencial era europeu. Havia algumas – e boas – exceções à regra, mas de maneira geral as referências eram sobre o teatro desenvolvido na Inglaterra, os grandes Balés e suas/seus coreógrafas/os, os artistas plásticos barrocos, renascentistas e modernistas, e os célebres autores do século XX, para citar apenas alguns exemplos que vêm rapidamente à cabeça. Para não ser injusta, valem destacar que algumas matérias se dedicavam a provocações sobre o termo “cultura popular”, as chamadas “artes étnicas”, a literatura marginal, em uma tentativa de pensar a diversidade cultural, mas principalmente as relações de poder na cultura imbricada.

Então, depois do retorno do intercâmbio, pensar sobre a América Latina, colocá-la em pauta nas discussões e, buscar conhecer suas diversas culturas de forma menos estereotipada e exotizada se tornou um grande desejo.

A primeira consequência de toda essa experiência vivida foi a monografia. Em um estudo comparativo, apresentei paralelos históricos entre a constituição de dois gêneros musicais: o funk e o reggaeton, articulando Brasil e Porto Rico, a partir de duas cantoras expoentes nos gêneros: Valesca Popozuda<sup>4</sup> e Ivy Queen<sup>5</sup>. Ambos são gêneros musicais amplamente difundidos no meio jovem, e ao mesmo tempo em que são extremamente populares são fortemente marginalizados e criminalizados nos seus países, dividindo opiniões por vezes maniqueístas e moralistas na grande maioria das vezes. Na ocasião, a principal questão era entender quais elementos os tornavam tão criminalizados apesar de tão populares. A intenção era também abordar os

---

<sup>4</sup>Uma de minhas principais fontes foi o trabalho desenvolvido por Mariana Gomes através da sua dissertação de mestrado em Cultura e Territorialidades de entitulado “My pussy é o poder - Representação feminina através do funk: identidade, feminismo e indústria cultural” Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades/ Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2015.

<sup>5</sup> “Funk e Reggaeton: Um Panorama Sobre Feminismo e Corporeidade a Partir das Trajetórias Musicais de Valesca Popozuda e Ivy Queen”. Monografia Apresentada no Curso de Produção Cultural, Rio das Ostras, 2017

gêneros musicais privilegiando narrativas propostas por mulheres em gêneros conhecidos pela grande participação masculina, buscando romper com a lógica da história única, questão apresentada pela autora nigeriana Chimamanda Adichie<sup>6</sup>.

A tese de Ohana Boy relembrou após alguns anos a fala da escritora nigeriana Chimamanda Adichie ao TED de 2009, trabalhada na monografia. No vídeo em questão, a autora de diversos romances como *Hibisco Roxo*, *Meio Sol Amarelo*, *Americanah* e dos ensaios *Sejamos Todos Feministas* e *Para Educar Crianças Feministas*, fala sobre os perigos da história única. Retomo então partes da fala da autora, pois esse é um ponto de partida muito significativo para a travessia que pretendo elaborar neste trabalho. Para a autora:

Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para empoderar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida. (ADICHIE, 2009)

O ponto levantado por Adichie é muito importante para todo o desenvolvimento deste trabalho, porque a autora marca as relações entre poder imbricadas e implícitas na construção histórica, seja de um lugar ou de sujeitos. Para Chimamanda, como as histórias “são contadas, quem as conta, quando e quantas histórias são contadas, tudo realmente depende do poder. Poder é a habilidade de não só contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva daquela pessoa” (ADICHIE, 2009)

Esse trabalho se dedica em alguma medida a isso, a “defender a diversidade de enunciação de narrativas” (BOY, 2018, 44) a contar histórias que comumente não aparecem para nós - leiam-se brasileiros -, sobre a

---

<sup>6</sup>“Chimamanda Adichie: O Perigo da História Única” TED, 2009 Disponível em <https://youtu.be/D9Ihs241zeg>

América Latina, em especial o Chile e a Guatemala, sobre mulheres latino-americanas e a música produzida por elas<sup>7</sup>.

Apresentado os muitos elementos, trocas e vivências que me trazem até aqui, digo com toda honestidade que esse trabalho surge da curiosidade. Assim, sem tantas hipóteses e extensas e inacessíveis pretensões acadêmicas. Ele surge da vontade de saber mais e de ir um pouco além do que por alto ouvimos sobre alguns países latino-americanos - principalmente de dois países que me fascinaram quando pude visitá-los e que me fascinam ainda mais à medida que desenvolvi essa pesquisa -. E também de fazer isso através da história não oficial e dos instituídos lugares de memória, mas sim através daquilo que tanto me encanta, a música. Logicamente, ficarei muito feliz se essa curiosidade interessar e incentivar outras pessoas a pensarem a América Latina através da canção também.

Digo sem pretensões não com intuito de desvalorizar o papel da academia. Acredito que esse lugar é de extrema importância para a sociedade, enquanto um espaço de construção coletiva de conhecimento. Contudo, também entendo que esse é um espaço de poder, de privilégio e hierarquias, como aponta Kilomba, que se mantêm ao longo da história e, por isso, me parece urgente fomentar que múltiplas vozes componham e preencham esse lugar. Dito tudo isso, vamos ao que viemos.

---

<sup>7</sup> Até a banca de qualificação, a ideia da presente dissertação era também apresentar a canção desenvolvida pela cantora brasileira Bia Ferreira para propor esse paralelo entre o Brasil e outros países latino-americanos. Contudo, devido a questões práticas como, por exemplo, o tempo para desenvolvimento do trabalho e a insuficiência de materiais audiovisuais e acadêmicos sobre a cantora, para que sua produção pudesse ser utilizada em igualdade com os trabalhos de Ana Tijoux e Rebeca Lane, optamos por não apresentar o trabalho desenvolvido por Ferreira nessa dissertação. Porém, tais fatos não reduzem em nada a grandeza do trabalho desenvolvido por Bia Ferreira e importância social de suas canções, como a denúncia do genocídio do povo preto no Brasil e sua abordagem sobre as políticas públicas de reparação de injustiças históricas através das cotas, por exemplo.

## INTRODUÇÃO

Um dos principais objetivos deste trabalho é buscar entender como a produção musical se compõe enquanto um processo narrativo que plantea existências e resistências históricas, através da análise do trabalho musical da chilena Ana Tijoux e da guatemalteca Rebeca Lane.

Para apresentar as cantoras que chamo de minhas interlocutoras de pesquisa, recorro às contribuições da artista interdisciplinar e psicanalista Grada Kilomba e suas reflexões sobre as hierarquias acadêmicas entre as noções de “sujeito” e “objeto” e seus apontamentos acerca da violência e da não neutralidade acadêmica. Situo-as enquanto *interlocutoras de pesquisa* que buscam romper com produções hegemônicas e com a reprodução de práticas colonialistas.

Trazer os trabalhos de Ana Tijoux (Chile) e Rebeca Lane (Guatemala) para um texto acadêmico é um grande desafio que se coloca a partir do momento em que elejo não articulá-las enquanto objetos de estudo. Não me compete ser a voz de ninguém. Não falo por elas. Muito pelo contrário. Elas falam de um lugar social (RIBEIRO, 2019) e o fazem com muita potência.. O esforço aqui é construir o trabalho de forma respeitável com suas vivências, entendendo seus trabalhos como esta ‘produção do conhecimento emancipatório alternativo’, que Grada Kilomba nos chama atenção, ainda que suas produções não estejam situadas no âmbito acadêmico. A partir do momento em que sou diretamente afetada pelos seus trabalhos, em que revejo meus posicionamentos através do que elas cantam, busco meios para me desvencilhar da suposta neutralidade acadêmica e tento articular formas para que elas possam ocupar espaços que ainda não estão presentes. Mas esse caminho não é simples...

Ao analisar o trabalho das cantoras e seus posicionamentos em entrevistas, um ponto logo se destaca: a necessidade que as artistas têm de fazer com que seu trabalho seja encarado de maneira política, enquanto questionadores de seus contextos e como vetores possíveis transformações sociais. Ambas encaram a sua arte como uma forma de ativismo e por vezes debruçam-se acerca de pautas similares, como feminismo, racismo, movimento

estudantil, a luta anticolonialista e anticapitalista. Acredito que esses motivos, estabeleçam articulações entre suas produções reafirmando o espaço da cultura enquanto um espaço de construção e de disputas teóricas, simbólicas, sociais e políticas e, também como um canal de organização social. Desta forma, busco entender como elas constroem suas produções com a preocupação de um trabalho que tenha engajamento em busca de justiça social. É através da canção que ambas encontram a possibilidade de criação de uma memória histórica para lidar com os silêncios, as dores e com o sangue da história da América Latina, seja de forma individual e subjetiva, seja de forma coletiva.

A principal questão que move a pesquisa e a realização deste trabalho é a inquietação sobre qual o papel da música na mudança da percepção e realidade dos contextos sociais. Para isto, recorro metodologicamente a alguns materiais para embasá-lo.

O primeiro capítulo se dedica a apresentar os fios condutores e as premissas que nos trazem até esse trabalho. Ele se divide em quatro eixos principais: América Latina, feminismo, o conceito de interlocutoras e o papel da música, que serão pormenorizados separadamente ao longo do capítulo.

No primeiro eixo, trago questionamentos sobre a ideia da América Latina e sobre os tensionamentos que permeiam essa parte do continente. Busco apresentar brevemente formulações sobre as teorias pós-coloniais e desenvolver as noções de colonialidade do poder, do saber e do ser, a partir de Ohana Boy, Aníbal Quijano, entre outros, para entender como a lógica colonial e sua permanência nas sociedades latinas criaram feridas que permanecem abertas e latentes apesar do fim institucional do colonialismo.

O segundo eixo se dedica à questão do feminismo, pauta significativa para Lane e Tijoux e ponto de reivindicação que deu início a essa pesquisa. Para abordar sobre este tema, que atualmente dispõe de vasto repertório teórico, recorro principalmente a Audre Lorde e Gloria Anzaldúa para trabalhar a questão da voz e dos silêncios e silenciamentos que se impõe a mulheres, sobretudo as irmãs do terceiro mundo<sup>8</sup>, às mulheres negras, indígenas,

---

<sup>8</sup>ANZALDÚA, 2000

lésbicas e trans. Recorro também ao conceito de interseccionalidade, a partir do trabalho desenvolvido por Carla Akotirene.

Em um terceiro momento, me aproximo das contribuições de Marcos Napolitano, Liv Sovik e Leda Maria Martins para trabalhar uma conceituação acerca da música e para abordar a oralidade enquanto um veículo de conhecimento e história. Enquanto produtora cultural, parto do pressuposto que a música deve ser encarada como um veículo de utopias, modos de pensar de uma época, como um veículo de reivindicações coletivas e, também, como um caminho possível para inscrever e escrever histórias. Por fim, recorro ao trabalho de Grada Kilomba para dialogar com o conceito de sujeito que a autora utiliza a fim de elucidar a abordagem das cantoras Ana Tijoux e Rebeca Lane enquanto interlocutoras de pesquisa.

Já no segundo capítulo exploro as trajetórias das interlocutoras de pesquisa, bem como os contextos sociais, históricos, políticos e geográficos que se inserem, uma vez que tais contextos estão diretamente vinculados às suas produções musicais. Neste capítulo descrevo informações sobre suas trajetórias pessoais e artísticas, bem como exponho brevemente os contextos de ditadura no Chile e de Guerra Civil na Guatemala. Momentos históricos que marcam suas vidas e que comentam com frequência em seus trabalhos.

Após contextualizar brevemente os contextos das interlocutoras, no terceiro capítulo, me atendo mais especificamente a análise de suas canções, costurando um paralelo entre as noções de colonialidade do ser, do saber e do poder, trabalhando canções que abordam temas como: subjetividade, ancestralidade e afiliação intelectual/musical; construção coletiva de resistência, a luta anticapitalista e anticolonialista; e por fim, a narrativa musical que desenvolvem para comentar fatos históricos recentes, relacionados aos contextos dos países onde vivem com especial atenção ao desenvolvimento de uma memória histórica.

Metodologicamente recorro a entrevistas concedidas pelas artistas a jornais, sites, programas de televisão; publicações em redes sociais e em plataformas de vídeo; letras das músicas e videoclipes. Simultaneamente, articulo suas falas a outras publicações como livros, teses, dissertações,

artigos e ensaios sobre os contextos dos países que se inserem com intuito de alinhar as produções musicais nestas conjunturas.

Com propósito de facilitar o acesso de quem venha ler o trabalho, alguns critérios foram estabelecidos ao longo do texto para constituí-lo de forma acessível, como, por exemplo, a tradução livre das entrevistas concedidas e a tradução dos trechos de canções das artistas ao longo do texto nas notas de rodapé para facilitar a compreensão; a disponibilização das letras na íntegra no Anexo, bem como os links dos vídeos para auxiliar o acesso às músicas e seus vídeos; disponibilização dos links das entrevistas analisadas e uma playlist<sup>9</sup> com todas as canções trabalhadas ao longo da dissertação.

Busco neste espaço construir um trabalho que não esteja restrito exclusivamente às paredes da torre de marfim (SOVIK, 2005, p.161) da universidade, às retóricas teóricas exaustivas. Aproximei-me de interlocutoras de pesquisa, que tem seus trabalhos disponíveis para o grande público e a quem interessar possa, fazendo o esforço de escrever sobre os temas de uma maneira compreensível e simples, sobretudo para aqueles que ainda não tiveram acesso aos temas que serão pautados, na tentativa de ampliar ainda que minimamente o acesso aos trabalhos acadêmicos.

---

<sup>9</sup> Playlist com as canções trabalhadas ao longo do trabalho disponível em: <https://bitly.com/OA06Xj>

## CAPÍTULO 1 - PONTOS DE PARTIDA

Como comentado na introdução, um dos principais objetivos deste trabalho é buscar entender como a produção musical se compõe enquanto um processo narrativo que plantea existências e resistências históricas, através da análise do trabalho musical da chilena Ana Tijoux e da guatemalteca Rebeca Lane. Mas antes de fazer tal análise, buscaremos abordar alguns elementos que serão fundamentais para a articulação das cantoras. Apresento então os fios que nos conduzem a esta dissertação.

### 1.1 - América Latina: *‘descolonizemos lo que nos enseñaron’*<sup>10</sup>

Qualquer das corporações multinacionais opera com maior coerência e senso de unidade do que este conjunto de ilhas que é a América Latina, desgarrada por tantas fronteiras e tantos isolamentos. Que integração podem efetivar entre si países que sequer se integram por dentro? Cada país padece de profundas fraturas em seu próprio seio, agudas divisões sociais e tensões não resolvidas entre seus vastos desertos marginais e seus oásis urbanos. (GALEANO, 2010, p.12)

O primeiro fio condutor deste trabalho é pensar, ou pelo menos trazer minimamente a América Latina para a pauta, ‘elemento’ esse ainda tão escasso na academia e na mídia brasileira de modo geral. Muitas questões vêm à tona quando se pensa sobre essa grande parte do continente a qual fazemos parte e que tão pouco conhecemos.

A provocação trazida pelo jornalista e escritor uruguaio Eduardo Galeano ressoa quando penso sobre o que está em jogo à medida que pensamos a ideia de América Latina. O que nos une enquanto tal? O que nos separa? Como pensar nesse compartilhamento de experiências baseada na partilha histórico-territorial abarcando diferentes territórios e suas especificidades? Como sair dos binarismos eurocristãos que tanto marcam nossa construção histórico-cultural para um entendimento de nossas

---

<sup>10</sup> Trecho da canção *Vengo* de Ana Tijoux que será melhor abordada no Capítulo 3.

complexidades e contradições? O que entendemos como América? O próprio nome América Latina nos contempla?<sup>11</sup>

Em seus escritos, sobretudo em “As Veias Abertas da América Latina”, Galeano frisa reiteradamente a ideia de que não estivemos desde sempre fadados à pobreza e ao subdesenvolvimento<sup>12</sup>. Para o autor, a “América Latina nascia como um espaço só na imaginação e na esperança (...) mas estava de antemão repartida pelas deformações básicas do sistema colonial” (GALEANO, 2010, p.12).

Para a historiadora Claudia Duarte a América Latina seria, por sua vez,

Não um espaço geográfico delimitado, nem um tempo histórico específico, mas uma realidade cultural descontínua e transformadora: aquela criada e recriada pelos atores de todos os rincões do planeta durante a transformação do Novo Mundo em fonte de recursos, especialmente para Europa e Estados Unidos. Sob essa violência histórica experimentada durante mais de 500 anos pelos habitantes nativos e escravizados no continente, assim como por seus descendentes têm surgido vozes, as quais, seja por sua condição subalterna, seja por sua disposição crítica, não alcançam a repercussão na cultura global. (DUARTE, 2017, p.42)

Em uma de suas entrevistas, a cantora Ana Tijoux comenta que o privilégio que teve de viajar por diferentes países e por conviver com pessoas de diferentes nações durante o exílio de seus pais, a permitiu perceber que no mundo há uma lógica na violência e uma lógica na repressão. Ela diz:

Você se dá conta de que há muitas articulações a respeito da globalização que são muito semelhantes. Os métodos repressivos têm uma lógica, a violência tem uma lógica, as ditaduras têm uma lógica. E quando você começa a entender essas engrenagens de lógica, ou pelo menos um pedaço dela, você vai articulando. “Ah, isso me parece

---

<sup>11</sup> Aqui pergunto a partir da contribuição teórica elaborada por Lélia González sobre a categoria político-cultural de *Amefricanidade* e da reivindicação de uma América Latina para tratar sobre essa parte do continente. Para a autora o valor metodológico do termo América Latina está “no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formaram em uma determinada parte do mundo. [Sendo, portanto, um] sistema etnográfico de referência, [que] é uma criação nossa e de nossos antepassados do continente que vivemos, inspirados em modelos africanos.” (GONZALEZ, 2019, p. 349)

<sup>12</sup> GALEANO, 2010, p.10

super parecido com o que acontece lá, ou o que acontece lá.” (TIJOUX, TELESUR, 22:30 min)<sup>13</sup>

Consideramos dessa maneira que, tanto Duarte, Galeano e Tijoux reconhecem um marco e se aproximam daquilo que pode trazer pistas para tensionar caminhos para os questionamentos anteriores: a violência, as fraturas e deformações causadas pelo sistema colonial nos unem em uma história de apropriações e sangue, mas também de resistência, de criações e de astúcias.

Na esteira dessa chave de raciocínio, apresento brevemente as perspectivas crítico-teóricas e as contribuições do grupo de teóricos interdisciplinares latino-americanos conhecidos como Modernidade/Colonialidade.

Em sua tese, Ohana Boy (2020), antes de comentar mais especificamente sobre o grupo Modernidade/Colonialidade, apresenta, através da pesquisa realizada por Igor Machado, um importante apanhado histórico sobre a crítica pós-colonial que nos é valioso nesse momento.

O que se convencionou chamar de pós-colonialismo, ou crítica pós-colonial nas ciências sociais, consistiria no trabalho desenvolvido a partir dos anos 1970 por uma série de autores, em sua maioria da África e da Ásia. Diretamente ligado com o período de independência de diversos países que foram colônias de países europeus, o pensamento pós-colonial surge então como um esforço teórico que busca repensar diversos paradigmas ocidentais, propondo-se a “repensar as heranças coloniais, exigir lugar de falar e lutar por representação e por espaços centrais na academia” (BOY, 2020, p. 36). Além de apontar para uma “insuficiência representacional” e de questionar esses “processos de subalternidade” (*Ibidem*), uma das principais chaves do movimento foi o de “repensar a história a partir de um ponto de vista dos subalternizados” (*Id., Ibid.*). Em linhas gerais, explica Boy, as características dos pós-coloniais são:

---

<sup>13</sup> Transcrição original: “Tanto viaje te permite quizás también eso, cómo darte cuenta de que hay muchas articulaciones a respeto de la globalización que son muy semejantes. Los métodos represivos tienen una lógica, la violencia tiene una lógica, las dictaduras tienen una lógica. Y cuando tu ya empiezas a entender estas engranajes de lógica, o por lo menos empieza a entender al menos un pedazo de ella, y vas articulando: “Oh, eso me parece super similar a lo que pasa en allá, o a lo que pasa allá”” (TIJOUX, TELESUR, 22:30 min)

A crítica ao eurocentrismo, à modernidade ocidental e seus paradigmas (metanarrativas); aproximação com os autores pós-estruturalistas; o encontro colonial e suas fissuras; o repúdio do orientalismo como essência; e a reivindicação de novos falantes. (*Id. Ibid.* p.37)

Boy continua explicando que ao longo dos anos 1980 houve uma nova virada sobretudo em relação à “representação do outro”, onde autores como Edward Said e Franz Fanon ganham espaço questionando “quem fala e quem é representado; quem pode ou não representar o outro; como essas representações são construídas e quais são seus efeitos” (*Id., Ibid.*) Além disso,

Os estudos pós-coloniais têm sido predominantemente estudos culturais, análises críticas de discursos literários e outros, de mentalidades e subjetividades sociais, ideologias e práticas simbólicas que pressupõe a hierarquia colonial e a impossibilidade de o colonizado se expressar em seus próprios termos, as quais se reproduzem mesmo depois de o vínculo político colonial ter terminado (SANTOS *apud* BOY, 2020, p.37).

Ainda que as questões apontadas pelos teóricos pós-coloniais tenham alcançado uma guinada para a mudança de diversos paradigmas nas ciências sociais, como explica Boy, houve críticas às suas metodologias e aos seus autores sob acusação de serem “muito influenciados pela cultura ocidental e seus referenciais teóricos” (*Id. Ibid.*, p. 39).

Quero dar destaque a um grupo<sup>14</sup> de críticos e teóricos latino-americanos de estudos interdisciplinares que buscou renovar epistemologicamente a crítica das ciências sociais, deslocando a questão para as Américas, ou seja, os territórios que historicamente foram primeiramente colonizados, dando especial destaque à chamada América Latina. Para o teórico peruano Aníbal Quijano, essa noção de colonialidade se torna elemento constitutivo do padrão de poder capitalista que se origina e se expande

---

<sup>14</sup> Chamado Modernidade/ Colonialidade, o grupo se constituiu nos anos de 1990 e contava como principais membros os autores: Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Dignolo, Immanuel Wallerstein, Santiago Castro-Gómez, Nelson Maldonado-Torres. Ramón Grosfoguel, Boaventura Santos, e as autoras Catherine Walsh e Zulma Palermo. Para mais informações sobre o grupo e o trabalho desenvolvido por ele ver o trabalho da professora Luciana Ballestrin, 2013.

mundialmente a partir da América. (QUIJANO, 2000 p.73). Quijano, explica que:

[...] ao observarmos as linhas principais da exploração e da dominação social em escala global, as linhas matrizes do atual poder mundial, sua distribuição de recursos e de trabalho, entre a população do mundo, é impossível não ver que a vasta maioria dos explorados, dos dominados, dos discriminados são exatamente os membros das “raças”, das “etnias”, ou das “nações” em que foram categorizadas as populações colonizadas, no processo de formação desse poder mundial, da conquista da América em diante. (QUIJANO, 1992, p.2)

O termo colonialidade do poder apresentado por Quijano influenciou outras categorias cunhadas por outros autores, formando “uma estrutura complexa de níveis entrelaçados” (BALLESTRIN, 2013, p.100), que funcionam como:

[...] um princípio organizador que envolve o exercício da exploração e da dominação em múltiplas dimensões da vida social, desde a económica, sexual ou das relações de género, até às organizações políticas, estruturas de conhecimento, instituições estatais e agregados familiares (GROSGUÉL, *apud* BOY, 2020, 42)

Aqui nos atentaremos mais detalhadamente a três dimensões da colonialidade: do saber, do poder e do ser, que serão retomadas no capítulo 3 à medida que as canções de Tijoux e Lane serão apresentadas. A colonialidade do saber está diretamente vinculada, sobretudo à “produção do conhecimento que se pretende universal partindo do lugar do homem cis hétero branco cristão patriarcal ocidental/ eurocêntrico” (BOY, 2020, 41). O que Maldonado-Torres chama de “universalismo abstrato” ao falar sobre a longa tradição do cientificismo e do eurocentrismo, que desqualifica epistemes, ou seja, formas de conhecimento. Em linhas gerais, esse aspecto da colonialidade se refere a materialização das estruturas de conhecimento, entre eles a universidade, os instituídos lugares de memória, a memória histórica oficial que apaga, silencia e exclui inúmeras vivências como aborda Leda Maria Martins.

A colonialidade do poder está essencialmente ligada à estrutura “de desenvolvimento científico, político, econômico [que] são exportados dos

países do norte-cêntrico ao sul global, desconsiderando dentro dessa lógica, qualquer possibilidade de projetos de emancipação elaborados pelos sujeitos que habitam a zona do não ser” (FANON, *apud* BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSFUGUEL, 2018, p. 13). Isto pode ser lido como a materialização do poder através da cultura, do Estado e suas instituições, das organizações políticas e de mercado.

Já a colonialidade do ser é precisamente a “materialização no indivíduo/pessoa/sujeito dos processos de subjugação, afetando não só seus corpos, mas também suas mentes e subjetividades” (BOY, 2020, p.42)

Lélia Gonzalez (2019, p.344), historiadora e filósofa vanguardista, já nos anos 80, antes mesmo das teorias decoloniais circularem no Brasil, identifica que uma das principais estratégias de dominação durante o período colonial foi a “internalização da ‘superioridade’ do colonizador pelos colonizados” sobretudo através do racismo que se tornou um mecanismo fundamental de classificação amplamente utilizada pelas ciências sociais do século XIX. Para a autora tal estratégia tem duas faces distintas, o ‘*racismo aberto*’ e o ‘*racismo por denegação*’, ambos com o mesmo objetivo: a exploração/opressão (*Id., Ibid.*). Gonzalez descreve que o racismo aberto é característico das origens anglo-saxônicas, germânica ou holandesa, estabelecendo que “negra é a pessoa que tenha tido antepassados negros (...) sendo a miscigenação algo impensável (...) na medida em que o grupo branco pretende manter sua “pureza” e reafirmar sua “superioridade” (*Id., Ibid.*)

Já no caso do ‘*racismo por denegação*’, o que prevalece é uma tentativa de disfarçar o racismo que se desenvolve como “a forma mais eficaz de alienação dos discriminados do que a anterior” através da *ideologia do branqueamento*. Gonzalez retoma questões históricas ‘pré-colonização’ para comentar sobre a forma como a América Latina se tornou “herdeira histórica das ideologias de classificação social (racial e sexual) e das técnicas e jurídico-administrativas das metrópoles ibéricas” (*Id., Ibid.*p. 345) que aqui foram perversamente aprimoradas. Para Lélia, essa ideologia do branqueamento,

Veiculada pelos meios de comunicação de massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente são os únicos verdadeiros e

universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura. (*Id., Ibid.*, p. 346)

A partir da importantíssima contribuição de Lélia e dos apontamentos abordados no pensamento decolonial, firma-se então que o racismo é uma das principais estratégias para se subjugar um grupo étnico, bem como é uma das principais formas de exercer colonialidade do ser. Ou seja, a maneira como o indivíduo/ sujeito colonizado internaliza essa desvalorização continuada de sua cultura, de seus traços, de suas cosmovisões, se aproximando daquilo que o escritor queniano Wa Thiong'o chamou de "bomba cultural". Para ele

O efeito de uma bomba cultural é aniquilar a crença das pessoas nos seus nomes, nos seus idiomas, nos seus ambientes, nas suas tradições de luta, em sua unidade, em suas capacidades e, em última instância, nelas mesmas. Isso faz com que as pessoas vejam seus passados como uma terra devastada sem nenhuma realização, e faz com que elas queiram se distanciar dessa terra devastada. (Wa Thiong'o *apud* BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSGOUEL, 2018, p.13)

O filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres (2018, p.43) apresenta um esquema sobre o que chama de 'analítica da colonialidade' que nos auxilia na compreensão desses "três componentes fundamentais da modernidade/colonialidade" (*ibidem*) apresentados brevemente e como se relacionam com o que o autor chama de "sujeito corporificado", ressaltando o ponto que as três têm em comum; a subjetividade



Figura 1: Analítica da Colonialidade

Sendo assim, a resposta para tal engendramento da colonialidade seria a busca pela decolonialidade, ou seja, “à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos” (MALDONADO-TORRES, 2018, p.36), bem como, o projeto decolonial assume “a necessidade de afirmação corpo-geopolítica para a produção do conhecimento como estratégia para desarmar essa “bomba cultural” (BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSFÓGUEL, 2018, p.13). Trata-se então de “afirmar a existência como um ato de qualificação epistêmica” (*Ibidem*)<sup>15</sup>.

Como será apresentado nos próximos capítulos, buscarei relacionar o trabalho de Ana Tijoux e de Rebeca Lane entendendo que ambas se dedicam a romper com essa lógica moderna/colonial de inferioridade e subalternidade tão presente no subconsciente latino-americano e nas relações de poder desse sistema-mundo capitalista/ patriarcal/ ocidental-cêntrico/ cristão-cêntrico/ moderno/ colonial<sup>16</sup> que Grosfoguel nos chama a atenção. Ambas se empenham na criação de narrativas diversas para romper com a história única que nos fala a autora nigeriana Chimamanda Adichie e, ainda que o façam de formas distintas - já que partem de realidades díspares -, acredito que ambas compreendem que a sociedade é um:

<sup>15</sup> No capítulo 3, a medida em que fomos apresentando o trabalho das cantoras, iremos debruçar novamente sobre essas questões de forma mais particularizada, citando os meios que elas encontram para questionar, romper e apresentar novas possibilidades através da canção.

<sup>16</sup> GROSFÓGUEL, 2020

Terreno contraditório de dominação e resistência onde a cultura tanto se engaja na reprodução das relações sociais quanto na abertura de possíveis espaços para a mudança (ESCOSTEGUY, *apud* BOY, 2020 p.38).

Bem como, ao privilegiar a produção cultural enquanto meio de análise, busco atentar para as:

Relações de poder envolvidas, tentando analisar as estruturas que constituem os sujeitos, sem deixar de considerar as experiências dos mesmos, ou seja, mantendo o peso objetivo das instituições hegemônicas e a capacidade subjetiva dos atores sociais (Id., *Ibid.*).

Dessa forma, nos propomos aqui a pensar narrativas que se orientam para romper com essa lógica moderna/colonial, e que buscam instaurar novos marcos na percepção e que procuram atravessar e superar o olhar estereotipado e condicionado pela história única sobre a América Latina, com foco especial no Chile e na Guatemala. Para isso, nos encaminhamos para o segundo fio condutor do trabalho: elaborações acerca do feminismo, reivindicação crucial para as cantoras que buscam construir narrativas contra a violência de gênero, contra o feminicídio e contra o patriarcado na região que é apontada como a mais perigosa para ser mulher segundo relatório da ONU Mulheres<sup>17</sup>.

## **1.2 - Feminismo: ‘no tenemos miedo, no queremos a ni una menos’<sup>18</sup>**

Nos lugares em que as palavras das mulheres clamam para serem ouvidas, cada uma de nós devemos reconhecer a nossa responsabilidade de buscar essas palavras, de lê-las, de compartilhá-las e de analisar a pertinência delas em nossas vidas. Que não nos escondamos por detrás das farsas de separação que nos foram impostas e que frequentemente aceitamos como se fossem invenções nossas.

(...)

---

<sup>17</sup>Na região, os países que concentram os índices mais altos de violência machista estão na América Central. El Salvador figura com a maior taxa de feminicídios por 100.000 mulheres, 10,2 (345 casos); seguido de Honduras, com um índice de 5,8; Guatemala e Nicarágua. O Brasil está em 14º lugar em relação à taxa de feminicídios entre os 23 países da América Latina e do Caribe analisados pela ONU Mulheres: no ano passado, 1,1 a cada 100 mil mulheres foram assassinadas” mais informações em: <https://bitly.com/qwU2jw>

<sup>18</sup> Trecho da canção “Ni una menos” de Rebeca Lane.

Podemos aprender a agir e a falar quando temos medo da mesma maneira como aprendemos a agir e falar quando estamos cansadas. Fomos socializadas a respeitar mais o medo do que nossas necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperarmos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, **o peso desse silêncio nos sufocará.**

O fato de estarmos aqui e de eu falar essas palavras é uma tentativa de quebrar o silêncio e de atenuar algumas das diferenças entre nós, pois não são elas que nos imobilizam, mas sim o silêncio. **E há muitos silêncios a serem quebrados.** (LORDE, 2020, p.55 - grifo meu)

É do ensaio “A transformação do silêncio em linguagem e em ação” o trecho que abre esse subcapítulo, da ‘preta, lésbica, mãe, guerreira, poeta’ e inspiradora Audre Lorde. No ensaio em questão, Lorde, que acabara de descobrir um câncer, que a tirou a vida muito precocemente, narra sobre como a proximidade da morte fez com que ela analisasse, reexaminasse e encarasse seus silêncios. Assim, a autora relata que

Eu ia morrer, mais cedo ou mais tarde, tendo ou não me manifestado. Meus silêncios não me protegeram. Seu silêncio também não vai proteger você. Mas a cada palavra verdadeira dita, a cada tentativa que fiz de falar as verdades das quais ainda estou em busca, tive contato com outras mulheres enquanto analisávamos as palavras adequadas a um mundo no qual todas nós acreditávamos, superando nossas diferenças (LORDE, 2020, p. 52)

Lorde segue comentando sobre o tempo que precisou para entender o processo do câncer para poder lidar melhor com a fatídica notícia e sobre o acolhimento de distintas mulheres que recebeu ao longo desse tortuoso processo. Então ela questiona sua leitora e seu leitor: “Quais são as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dia após dia e tenta tomar para si, até adoecer e morrer por causa delas, ainda em silêncio?” (*Id., ibid.*). Então, a autora começa a falar sobre as expressões do medo e sobre como tenta “ultrapassá-lo” para não paralisar. Assim, continua Lorde:

E é claro que tenho medo, porque a transformação do silêncio em linguagem e em ação é um ato de revelação individual, algo que parece estar sempre carregado de perigo (...). Em nome do silêncio cada uma de nós evoca a

expressão de seu próprio medo - o medo do desprezo, da censura ou de algum julgamento, do reconhecimento, do desafio, da aniquilação. Mas acima de tudo, penso que tememos a visibilidade sem a qual não vivemos verdadeiramente” (Id., *Ibid.*, p. 53)

Trilhando um caminho similar, a teórica cultural chicana Gloria Anzaldúa, autora chave do *pensamento de fronteira*, que também faleceu muito precocemente, em sua carta dirigida às mulheres de cor do terceiro mundo, narra que escrever é o ato mais atrevido que já ousou e o mais perigoso (2000, p. 234) e que para ela a história se escreve com sangue, suor e pus. (*Ibidem*, p. 235)

Minhas queridas *hermanas*, os perigos que enfrentamos como mulheres de cor não são os mesmos das mulheres brancas, embora tenhamos muito em comum. Não temos muito a perder — nunca tivemos nenhum privilégio. Gostaria de chamar os perigos de “obstáculos”, mas isto seria uma mentira. Não podemos transcender os perigos, não podemos ultrapassá-los. Nós devemos atravessá-los e não esperar a repetição da performance. (...) A mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando. (ANZALDÚA, 2000, p. 229)

Apresento esse paralelo com autoras-inspiração como Lorde e Anzaldúa porque ao longo de toda pesquisa um ponto se destacou na produção tanto de Lane quanto de Tijoux: o uso da voz através do canto para quebrar o silêncio, para lidar com as angústias, com as ambivalências e com as encruzilhadas tanto de suas subjetividades quanto dos contextos que se inserem. Me atrevo a dizer que para elas, tal como para Anzaldúa, a música se compõe e se canta com sangue, pus e suor. E ainda que haja distâncias sociais, geográficas e culturais que as separam, a partir de Lorde, busco focar no que considero importante: “a necessidade de ensinarmos a partir da vivência, de falarmos as verdades nas quais acreditamos e as quais conhecemos para além daquilo que compreendemos” (2020, p.55)

Como veremos adiante, ambas as interlocutoras desenvolvem seus trabalhos compartilhando muito do pensamento desenvolvido por essas intelectuais, - por vezes até citando diretamente seus trabalhos -, bem como

tem canções que falam diretamente sobre feminismo e a luta contra o patriarcado. No trabalho de Ana Tijoux temos exemplos como as canções “*Antipatriarca*”, “*No Estamos Solas*” e no trabalho de Rebeca Lane temos, “*Ni Una Menos*”, “*Ni Encerradas, Ni Con Miedos*”, entre outras faixas.

Em muitas de suas entrevistas, Tijoux afirma que, para ela, a “consciência” sobre o feminismo foi algo que se desenvolveu com o passar dos anos e à medida em que educava seu filho mais velho. Lane, por sua vez, apresenta uma relação de proximidade com a conceituação do feminismo ocidental através da universidade e, posteriormente, se aproxima do feminismo comunitário através dos coletivos que passou a integrar.

Dessa forma, nos aproximamos da questão do feminismo através do conceito de interseccionalidade cunhado como “sugestão das feministas negras”, como nos chama atenção a teórica Carla Akotirene (2019, p. 51). Para a autora, “a interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (AKOTIRENE, 2019, p. 19). Cunhado pela intelectual estadunidense Kimberlé Crenshaw, o conceito de interseccionalidade nos permite “enxergar a colisão das estruturas identitárias, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo” (*Id., ibid.*). Para Akotirene

O pensamento interseccional nos leva reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas e de corroborarmos com as violências. (...) A interseccionalidade estimula o pensamento completo, a criatividade e evita a produção de novos essencialismos (*Id., ibid.*, p. 45)

Tal noção apresentada por Akotirene se torna imprescindível, pois este se trata de um trabalho que se desenvolve através da aproximação de contextos distintos, cada qual com suas especificidades, mas que, como será abordado nos capítulos a seguir, compartilha uma mesma matriz colonial moderna. Ainda para Akotirene, a interseccionalidade,

[...] impede aforismos matemáticos hierarquizantes ou comparativos. Em vez de somar identidades, analisa-se quais condições estruturais atravessam corpos, quais posicionalidades reorientam significados subjetivos desses corpos, por serem experiências modeladas por e durante a interação das estruturas, repetidas vezes colonialistas,

estabilizadas pela matriz de opressão, sob forma de identidade. (*Id., Ibid.* p. 43)

Akotirene comenta ainda que a interseccionalidade permite às feministas uma visão mais crítica, em que se deve “conceber a existência duma matriz colonial moderna cujas relações de poder são imbricadas em múltiplas estruturas dinâmicas, sendo todas merecedoras de atenção política” (*Id., Ibid.*, p. 19). Segue a autora comentando que tal criticidade política permite que se compreenda

[...] a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem (*Id., Ibid.*, p. 38)

Gloria Anzaldúa condensa o pensamento de uma forma que se aproxima muito do que queremos articular:

Sou sem cultura porque, como feminista, desafio as crenças culturais/ religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/a outro/a e ao planeta. (ANZALDÚA, 2019, p. 327)

Na busca pela criação de uma nova cultura, são extensos e variados os campos de atuação e de possibilidades que precisam compor e por isso serão variados também os temas abordados. Ao buscar romper com a história única que Chimamanda Adichie menciona, quero chamar atenção não somente para a visão colonialista que se mantém em nossa percepção de mundo, mas também para o silêncio sufocante ao qual estamos condicionadas enquanto mulheres, como narra a poeta, pensadora e ativista Audre Lorde.

Pensar sobre a América Latina se tornou um ponto de partida para mim, assim como a questão do feminismo, à medida que priorizo e escolho trabalhar com narrativas desenvolvidas por mulheres busco “aprender sobre feminismo e fazer uma escolha consciente sobre aderir às políticas feministas e se [me] tornar uma pessoa que defende o feminismo” (HOOKS, 2018, p.29), além disso, busco um entendimento mais amplo e interseccional do feminismo

enquanto um movimento que tem como foco e objetivo o fim do sexismo, da exploração sexista e da opressão, como sintetiza hooks (*Id., ibid.*, p. 13).

### **1.3 - O papel da canção: ‘cantar es mi escuela, rimar es mi academia’<sup>19</sup>**

Por que, dentre várias linguagens artísticas, optar pela análise através da música? Como comentado no prólogo, a música sempre me causou um misto de frisson e curiosidade. Sua capacidade comunicativa abarcando as mais diversas temáticas me cativa desde a adolescência. Compartilho do entendimento de que a música é um meio narrativo, que serve como um veículo de comentário crítico histórico.

Foi, inclusive, com a intenção de me dedicar a fundo no universo de possibilidades que a música apresenta que optei por entrar na faculdade de Produção Cultural e no mestrado. Pelo fascínio causado e pela necessidade de estudar e entender suas múltiplas possibilidades de relatar experiências e realidades, pela sua potência e capacidade narrativa. Segue sendo pela vontade de colocá-la em contexto para entender como ela pode vir a ser um meio de narrativa histórico-social, de valores, símbolos e representações, que estamos aqui.

Dito isso, essa pesquisa decorre da vontade de seguir com um aprofundamento teórico sobre manifestações musicais latino-americanas elaboradas por mulheres, seus contextos de produção – geográficos, históricos, econômicos e políticos – e sobre seus desdobramentos, por entender que se faz necessária à articulação entre tais produções a fim de oportunizar um câmbio de potentes experiências artísticas, sociais e políticas.

Mas dentre uma vasta gama de gêneros musicais possíveis a serem pesquisados, aqui ganhará mais espaço o hip hop. Desenvolvido nas periferias estadunidenses nos anos de 1970, o hip hop é um gênero musical que faz parte de uma linguagem diaspórica disseminada através da música e mediada “pelo compartilhamento de experiências marginais e subalternas”<sup>20</sup> que se espalhou pelos quatro cantos, sendo reapropriado e re-adaptado a cada

---

<sup>19</sup> Trecho da canção “*Delta*” de Ana Tijoux com participação de MC Niel

<sup>20</sup> LOPES, Adriana Carvalho. *Funk-se quem quiser no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ, 2011

território em que se desenvolve. Hoje suas vertentes são tão amplas e diversas que se torna difícil tipificá-las, seja sonoramente, seja no tema desenvolvido nas canções.

É na enunciação “violentamente pacífica”<sup>21</sup>, que o rap – do inglês *rythmn and poetry*, ritmo e poesia em português – se desenvolve com seu conteúdo semântico de protesto e reivindicações. Como um dos pilares da cultura hip-hop, o rap reitera ao campo cultural sua função política, tendo no conhecimento um dos pilares fundamentais na ampla ‘cultura hip hop’. E, por toda América, o rap se propõe como um potente mecanismo de conscientização e criação de memória histórica entre grupos historicamente subalternizados, seja pelo projeto colonial, seja pelo capitalismo contemporâneo, sobretudo negros e indígenas por toda extensão da nossa América, que tem nesse gênero a possibilidade de ter vez e voz para falar por si.

Recupero a frase do teórico e psicanalista martinicano Franz Fanon em que diz que “todo problema do homem deve ser considerado do ponto de vista do tempo” (*apud* BHABHA, 1998), esse trabalho se desenvolve em um determinado tempo. Tempo esse que conta com extremos articulados, com poder político e influência em diversos setores da sociedade. Tempo esse em que a ciência é refutada por chefes de estado que deveriam se apoiar nela para tomar melhores decisões em um período de pandemia global. Tempo em que se tenta menosprezar os avanços de grupos sociais não hegemônicos. Tempo em que discurso de ódio é considerado “opinião”. Tempo em que muito se fala em democracia, mas que opiniões contrárias são rapidamente desqualificadas e, o debate não se estabelece.

Sendo assim, um dos principais objetivos deste trabalho é buscar entender como a produção musical se compõe enquanto um processo narrativo que plantea existências e resistências históricas, através da análise do trabalho musical da chilena Ana Tijoux e da guatemalteca Rebeca Lane.

Para o historiador Marcos Napolitano, ao longo do século XX, a canção em suas muitas possibilidades teria sido “tradutora de nossos anseios e utopias

---

<sup>21</sup> RACIONAIS MC’S. Capítulo 4, versículo 3. São Paulo, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fVQ3YYnic2o>

sociais” (*apud* SHMIEDECKE, 2015, p. 20). Complementarmente, a acadêmica Liv Sovik, comenta que a canção, pode ser analisada como um sinal complexo do tempo vivido, como acervo de determinadas posturas que podem ser adotadas e reconhecidas socialmente. Para Sovik, é através das letras que se tem uma descrição mais clara do “uso social” da canção e de suas possibilidades (2009, p.15)

Como sinal complexo dos tempos, como acervo de comentários e de posturas que podem ser adotadas e reconhecidas pelo público na dança, no cantar junto, na citação das letras para comentar situações do cotidiano. Dentre as muitas dimensões da música, as letras dão a mais clara indicação do "uso social" das canções, (...) e é a partir delas que o sentido social da música se manifesta mais claramente. (SOVIK, 2009, p.15)

Em seu texto “Performances da Oralitura: Corpo, lugar de memória”, a autora Leda Maria Martins, expõe que ao longo dos séculos de exploração dos territórios que hoje formam o Brasil, que estendo para a América Latina, os repertórios e textualidades dos povos africanos e indígenas não ecoaram nas letras escritas estabelecidas pelos europeus. Ignorando invariavelmente assim, “seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real” (MARTINS, 2003, p. 64).

Dessa maneira, ao se privilegiar a grafia quase exclusivamente através da letra escrita, se deixa escapar um uma série de outras inscrições possíveis da memória e do conhecimento. Nesse caminho, a oralidade se constitui então como um veículo de construção narrativa e histórica que desliza do poder estabelecido enquanto hegemônico e que deve ser considerada como uma forma de letramento. Por essa razão, se torna possível plantear que na cultura latino-americana a música ocupa esse lugar que faz a mediação com a história para lidar com a dor, com os silêncios daqueles que se encontram fora dos lugares hegemônicos de poder e dos lugares oficiais de memória (livros, bibliotecas, monumentos e etc), assim como também se torna um meio fundamental de resistência e de potência. Para Leda Martins,

A memória, inscrita como grafia pela letra escrita articula-se assim ao campo e processo da visão mapeada pelo olhar, apreendido como janela do

conhecimento. Tudo que escapa pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscribe, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e aliado de nossa contemplação, de nossos saberes. (*Id., ibid.*)

Por isto, Leda Martins postula que todo o corpo é parte constituinte desse processo de construção de saber. Para isso, a autora nos convida a pensar “a memória em um de seus outros ambientes, nos quais também se inscreve, se grava e se postula: a voz e o corpo” (*Id., ibid.*, p. 63).

A voz, que através da canção, ecoa, constrói narrativas, se afilia a tempos passados, abre frestas na compreensão e difunde informações e, os corpos, que marcados pelas vivências pessoais, pelas andanças pelo mundo, performatiza e se presentifica para quem quer que esteja observando-os.

Será então através dessa palavra cantada que ocupa um lugar central, porém não amplamente reconhecido em sua importância, na tradição latino-americana que iremos alinhar a história através de uma perspectiva não oficial para lidar com as encruzilhadas, com o sangue, os silêncios e com a força que ressoa do Chile até a Guatemala.

#### **1.4 - Interlocutoras:**

Como alinhar uma história que se constitui nos tempos do vivido e do contato? (MARTINS, 1997, p.18)

Em “Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano” a teórica, psicanalista e artista interdisciplinar Grada Kilomba (2019) dá início a sua escrita comentando sobre a necessidade de, enquanto uma mulher negra, *tornar-se sujeito*. Para ela “de modo ideal, uma pessoa alcança o status completo de sujeito quando ela, em seu contexto social, é reconhecida em todos os três diferentes níveis [o político, o social e o individual] e quando se identifica e se considera reconhecida como tal” (*Id., ibid.*, p.74). Sendo assim, explica:

Ter o status de sujeito significa que, por um lado indivíduos podem se encontrar e se apresentar em esferas diferentes de intersubjetividade e realidades sociais e, por outro lado, podem

participar em suas sociedades, isto é, podem determinar os tópicos e anunciar os temas e agendas das sociedades em que vivem. Em outras palavras, elas/ eles podem ver seus interesses individuais e coletivos reconhecidos, validados e representados oficialmente na sociedade – o status absoluto de *sujeito* (*Id., ibid.*, p.75 – grifo da autora).

Entretanto, ela sinaliza que sociedades que mantêm as lógicas e legados do colonialismo racista - tais como as latino-americanas -, este status absoluto de sujeito é negado a todos os indivíduos que vivenciam as dinâmicas do racismo estrutural, institucional e cotidiano, tornando-os “*sujeitos incompletos*”. Portanto, a autora reivindica a utilização da escrita como um ato político que recondiciona quem escreve ao lugar de autora ao mesmo tempo que a torna autoridade sobre sua própria história.

Para Kilomba, esse processo de escrita está diretamente ligado à busca constante pela descolonização, onde se recusa a ocupar o lugar de “Outridade”, buscando empenhar a reinvenção de si mesma de novas maneiras e se tornar a “oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou”. (*Ibidem* p. 28)

Nesse sentido, tanto a noção apresentada por Kilomba, quanto o giro decolonial, pretendem romper com produções hegemônicas e com a reprodução de práticas colonialistas. Kilomba nos fala:

Um discurso é tão político quanto pessoal e poético (...). Essa deveria ser a preocupação primordial da descolonização do conhecimento acadêmico, isto é, ‘lançar uma chave de produção de conhecimento emancipatório alternativo’ (...) A fim de transformar ‘as configurações do conhecimento e do poder em prol da abertura de novos espaços para a teorização e para a prática’ (*Id., ibid.*, 2019, p.59)

Com ciência desse processo, indiscutivelmente, considero Ana Tijoux e Rebeca Lane sujeitas em todas as suas complexidades, subjetividades, direitos, fazeres e histórias, enquanto sujeitas que estão em processo de construção e desconstrução e que são, de diferentes maneiras, afetadas pelas injustiças sociais que tanto reivindicam. Segundo, porque se parto de uma premissa e de uma bagagem acadêmica que se orienta para a desierarquização do conhecimento, não posso ter a intenção de definir suas práticas e identidades, tornando-as meros objetos de pesquisa. A partir da

contribuição de Conceição Evaristo, penso-as não “como desviante[s] de uma norma, de um modelo universal, mas como indicador[as] de outras posturas possíveis, como revelador[as] do princípio da diversidade, da variedade, do pluralismo” (EVARISTO, 1996, p. 3)

E ainda, porque mesmo apresentando-as para quem venha a ler esse trabalho, o foco da pesquisa não são suas trajetórias. O foco da análise são suas músicas, enquanto um produto da produção cultural que incide sobre as conjunturas históricas e sociais nas quais se localizam. As trajetórias são uma forma de contextualizá-las para quem o lê, bem como a descrição das conjunturas históricas servirão para localizar a/o leitor/a na história de países insuficientemente abordados na academia brasileira. Dessa maneira, optei então por chamar as cantoras de *interlocutoras* de pesquisa, uma vez que, pretendo colocar em diálogo diferentes contextos históricos, geográficos, culturais e etários.

Se para Kilomba escrever é um ato político, para Ana Tijoux e Rebeca Lane a palavra cantada tem ainda mais potência e significa a capacidade de chamar à ação, diante de tantas situações desiguais às quais se encontram inseridas.

Além dos relatos e da belíssima escrita, Martins apresenta a noção de encruzilhada enquanto uma metodologia, enquanto lugares de “interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações” (MARTINS, 1997, p.25), e que acredito estar em consonância direta com as narrativas contadas pelas interlocutoras de pesquisa que terão nesse espaço seus trabalhos apresentados. Para Leda Martins, o termo encruzilhada:

[...] utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. A encruzilhada. (...) é aqui assinalada com instância simbólica e metonímica, da qual se processam diversas vias de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. (...) Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sígnica diversificada e, portanto, de sentidos. **Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela**

**crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais.** (MARTINS, 1997, p.28 – grifo meu)

Uma das principais hipóteses do trabalho é justamente pensar nas trajetórias e na maneira como as interlocutoras constroem suas canções a partir dos atravessamentos e encruzilhadas apresentadas por Leda Martins, ainda que cada uma conte com um registro histórico, com suas especificidades, mas também com elementos em comum que as conectam enquanto mulheres latino-americanas.

Ana Tijoux vem ao mundo neste lugar liminar, fronteiro. Filha de pais chilenos exilados na França pela ditadura militar, seus registros familiares remontam de um período específico do contexto político, social e cultural chileno e de luta anticapitalista no mundo, ao mesmo tempo em que ela se insere em um país com o qual se identifica com as lutas progressistas, mas que reconhece os problemas, apropriações e sistemas coloniais circunscritos com a história daquele local.

Rebeca Lane, por sua vez, busca na encruzilhada da mestiçagem, encontrar-se enquanto sujeita em uma história marcada por 36 anos de Guerra Civil na Guatemala, ao mesmo tempo em que reivindica a manutenção das vidas de mulheres no país que ocupa a quarta posição em números de feminicídios por 100 mil habitantes em toda América Latina<sup>22</sup>.

Ambas são herdeiras de uma geração fortemente marcada por uma série de eventos no cenário internacional como a Guerra Fria (1945-1991), a Revolução Cubana (1959), a descolonização de países do continente africano a partir de meados dos anos de 1950<sup>23</sup>, o movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos (1954-1980), que fomentaram “expectativas revolucionárias” que “pareciam indicar que o mundo estava prestes a mudar radicalmente” (SHMIEDECKE, 2015, p. 38).

Assim, os anos de 1960/ 1970 formaram o que a historiadora argentina Claudia Gilma chamou de *época*, pois uma particular peculiaridade desse

---

<sup>22</sup> Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e Caribe <https://bitly.com/cMqdLe>

<sup>23</sup> Alguns países do continente Africano que se tornaram independentes: Gana em 1957, República Democrática do Congo em 1960, Argélia em 1962, Quênia em 1963, Zâmbia em 1964, Guiné-Bissau em 1973, Angola e Moçambique em 1975, entre outros.

decênio era “a percepção compartilhada da transformação inevitável e desejada do universo das instituições, da subjetividade, da arte e da cultura” (*apud* SHMIEDECKE, 2015, p. 39).

De alguma maneira, as faíscas acendidas nessas décadas se avolumaram e tomaram corpo, formando o que o teórico britânico-jamaicano Stuart Hall chamou de “Virada cultural”

A "virada cultural" está intimamente ligada a esta nova atitude em relação à linguagem, pois a cultura não é nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas (HALL, 1997, p.10)

Como se notará, ao longo da exposição das trajetórias das interlocutoras, parênteses - ora longos, ora breves - serão abertos para comentar momentos políticos, econômicos e sociais do Chile e da Guatemala, para aproximar o contexto geral dos países às suas produções, uma vez que é em consonância com a conjuntura geral dos seus respectivos países que ambas desenvolvem seus trabalhos artísticos.

Leda Martins versa que “escreve-se numa narrativa de migrações e travessias, (...) de modo singular, constitui um índice de resistência cultural e de sobrevivência étnica, política e social” (MARTINS, 1997, p.24). Será através desta constituição de resistência que pretendo apresentar as interlocutoras de pesquisa e os contextos de seus países no capítulo a seguir.

## CAPÍTULO 2 - INTERLOCUTORAS: ENCRUZILHADAS E VIVÊNCIAS

### 2.1 – Ana Tijoux: *hija de la rosa de los vientos*

*Por mi piel morena borraron mi identidad  
Me sentí pisoteado por toda la sociedad  
Me tuve que hacer fuerte por necesidad  
Fuí el hombre de la casa a muy temprana edad  
Desde que nací conocí la necesidad (...)  
Mi corazón descalzo se perdió en la ciudad  
De mis zuelas gastadas de tanto caminar  
Aprendí de la vida, la calle y su soledad (...)  
Ustedes crean rabia al nombre de la autoridad  
Ustedes son los pobres carecen de dignidad  
Sepan ustedes no queremos caridad  
No tenemos sus casas, tenemos la vecindad  
No tenemos sus guardias, tenemos comunidad  
Necesitan nuestra música para ver la realidad  
Pero jamás conocerás la solidaridad<sup>24</sup>*

Anamaria Merino Tijoux, também conhecida como Ana ou Anita Tijoux é rapper chilena, nascida em Lille (França), em 12 de junho de 1977, durante o período de exílio político de sua mãe Maria Emília Tijoux, socióloga, seu pai biológico, o ex-militar Douglas Olivares – que se suicidou - e daquele que se tornou seu pai, o cientista político Roberto Merino Jorquera.

Militantes e integrantes do MIR (*Movimiento de Izquierda Revolucionaria*<sup>25</sup>), seus pais foram perseguidos politicamente, presos, torturados e expulsos do Chile devido à ditadura militar instaurada pelo general do exército Augusto Pinochet em 11 de setembro de 1973, quando foi destituído e assassinado o então presidente socialista Salvador Allende, eleito

---

<sup>24</sup> Tradução: Por minha pele morena, apagaram minha identidade/ Me senti pisoteada por toda sociedade/ Tive que ser forte pela necessidade/ Fui o homem da casa desde muito jovem/ Desde que nasci conheci a necessidade/ Meu coração descalço se perdeu na cidade/ Com minhas solas gastas de tanto caminhar/ Aprendi com a vida, a rua e sua solidão/ Vocês criam raiva em nome da autoridade/ Vocês são os pobres sem dignidade/ Saibam que não queremos sua caridade/ Não temos suas casas, temos a vizinhança/ Não temos seus guardas, temos a comunidade/ Necessitam de nossa música para ver a realidade, mas nunca conhecerá a solidariedade. TIJOUX, *Mi verdad*. 2016. Letra completa disponível no Anexo. Todas as traduções de obras, entrevistas e letras das canções foram feitas livremente pela autora.

<sup>25</sup> Movimento de viés marxista-leninista, criado no Chile em 1965, que ao longo de 55 anos luta contra o capitalismo e suas formas de opressão, visando alcançar uma sociedade socialista e posteriormente comunista. Para saber mais sobre o MIR Chileno ver <https://mir-chile.cl/acerca-de/>

democraticamente através da coalizão de partidos da esquerda, a Unidade Popular<sup>26</sup>.

Dividido entre a Cordilheira dos Andes e o Oceano Pacífico e contando com cerca de 18 milhões de habitantes<sup>27</sup>, por 756 mil km<sup>2</sup>, o Chile é um país com formação geográfica longa e estreita. Tal geografia possibilita climas muito variados entre si, como o clima desértico do Atacama, os vales férteis no centro do país e o clima frio e propenso à neve ao sul. Localizado sob a placa tectônica de Nazca, o Chile faz parte do chamado Círculo de Fogo do Pacífico, conjunto de fossas geológicas que é responsável por 90% dos abalos sísmicos do planeta, bem como de 50% dos vulcões existentes na Terra.

Segundo o Censo de 2017, cerca de 13% da população chilena é formada por etnias indígenas, entre elas: Yámara ou Yagán (0,1%), Kawésqar (0,1%), Rapa Nui (0,4%), Colla (0,9%) Lican Antal (1,4%), Quechua (1,5%), Diaguita (4,1%), Aymara (7,2%) e Mapuche, a maior etnia, correspondendo a 79,8% da população que se declara indígena<sup>28</sup>.



Figura 2: Mapa do Chile

---

<sup>26</sup> Coligação entre os partidos: Comunista (PC), Socialista (PS), Radical (PR) e Social Democrata (PSD) e do Movimento de Ação Popular Unitária (MAPU) e da Ação Popular Independente (API). Para mais informações: SCHMIEDECKE, 2017.

<sup>27</sup> Para mais informações: <https://bityli.com/1F46d3>

<sup>28</sup> Para mais informações RESULTADOS CENSO 2017 [Site Institucional]. Disponível em: <http://resultados.censo2017.cl/>

Os anos de 1960 e 1970 foram marcados por uma série de ditaduras militares implementadas em diversos países latino-americanos, sobretudo no Cone Sul, como o Brasil (entre 1964 e 1985), Argentina (entre 1973 e 1983), Bolívia<sup>29</sup> (entre 1964 e 1982), Uruguai (entre 1973 e 1985) e Chile (1973 e 1990). Contando com forte apoio político e econômico dos Estados Unidos, que no contexto da Guerra Fria, influenciou a tomada de poder por diversos governos militares no continente com propósito de conter governos de esquerda e a escalada do socialismo na região sobretudo depois da Revolução Cubana em 1959, e, com apoio estratégico da Agência Central de Inteligência (CIA) norte-americana. Especificamente no Chile, o golpe foi encabeçado pelo general Augusto Pinochet que através de decretos autoritários fechou o parlamento chileno, proibiu sindicatos, organizações políticas e os partidos políticos de esquerda, centro e de direita – mesmo estes últimos havendo apoiado o golpe implantado.

Entre 1973 e 1990, período de duração do regime no país, o governo militar e sua polícia política, a DINA (*Dirección de Inteligencia Nacional*) forçou o exílio, torturou e matou milhares de civis. Em 2011, a Comissão Valech<sup>30</sup> apresentou um relatório com uma cifra total de 40.018 vítimas de detenções ilegais, tortura, execuções e desaparecimentos devido à ditadura e estima-se que 150.000 chilenos foram exiliados, cerca de metade dos quais se estabeleceram em diversos países, se destacando Canadá, países da Europa Ocidental e Oriental (WRIGHT E OÑATE 1998 *apud* LINDHOLM, 2018, p.6)

De acordo com relato concedido em entrevista (TIJOUX, 2019a), o momento do exílio de seus pais foi um trauma e gera grandes silêncios na família, sendo ainda grande tema tabu. Por isso, a cantora não sabe descrever precisamente situações ocorridas neste período. Sem datar os acontecimentos com exatidão, Ana Tijoux recorda de algumas particularidades.

Durante o período do exílio, Tijoux e seus pais viveram na cidade de Lille no norte da França e depois se trasladaram para Belleville, na época

---

<sup>29</sup> A ditadura bolivariana se destaca das demais do Cone Sul por ser considerada uma ditadura civil-militar, segundo destaca o Projeto Memória e Resistência da Universidade de São Paulo. Destacam-se no período os governos dos generais René Barrientos (1964-1969) e Hugo Banzer (1971-1978) e a ditadura narco-militar de Luís García Meza (1980-1981). Para mais informações ver: <https://bityli.com/scfanP>

<sup>30</sup> DÉLANO, Manuel. Chile Reconoce a más de 40.000 víctimas de la dictadura de Pinochet. El País, agosto, 2011. Disponível em: <https://bityli.com/nwFIGO>

considerado um bairro difícil de Paris. Sua mãe começou a estudar sociologia na Universidade Paris XVII e seu pai trabalhava na Liga Comunista Revolucionária. O que relata de sua infância são lembranças de uma casa repleta de música, de pais disciplinados que a levavam para reuniões políticas e que se negavam a presentear-na com bonecas *Barbie* e jogos *Monopoly* porque para eles representavam simbolicamente o capitalismo (TIJOUX, 2019a).

Foi durante a ditadura pinochetista que inúmeras políticas neoliberais foram sendo paulatinamente implementadas. Políticas estas que balizaram e ditaram por pares de décadas a política econômica de vários países latino-americanos. Segundo destaca a jornalista canadense Naomi Klein em seu livro "*The Shock Doctrine*", as políticas econômicas de livre mercado que foram desenvolvidas pelo economista Milton Friedman e a Escola de Economia de Chicago, influenciaram as políticas de estado na América do Sul durante o período das ditaduras militares. A "doutrina de choque" que Klein apresenta estaria baseada no desmantelamento do Estado de Bem-Estar Social, a fim de promover um modelo de desenvolvimento neoliberal que modificam de forma abrupta os pressupostos econômicos, políticos e sociais, retirando das mãos do Estado o poder de intervir e mediar o mercado, fazendo com que grandes desastres (seja de direitos humanos, no período ditatorial, ou natural, como furacões) sejam vistos como uma oportunidade de negócio, formando uma espécie de "capitalismo do desastre" (LANGE, 2010, 701).

Segundo aponta a jornalista, o Chile serviu como laboratório inicial para aplicação o modelo político e econômico desenvolvido por Friedman e os "*Chicago boys*"<sup>31</sup>. Em atuação conjunta com a CIA, durante o período da Guerra Fria, os Chicago Boys tiveram influência na desestabilização do governo socialista de Salvador Allende, além de apoiarem amplamente o poder de coerção e de terror da ditadura de Pinochet para regular o mercado do país. Esse período, por exemplo, ficou marcado pela privatização de empresas estatais chilenas em áreas essenciais como saúde, abastecimento de água, educação e previdência social.

---

<sup>31</sup> Vale a pena lembrar que o atual ministro da Economia brasileiro também é formado pela Escola de Economia de Chicago, mundialmente por ser ultraliberal.

Com o passar dos primeiros sete anos do governo militar, segundo descreve o cientista político chileno Manuel Antonio (1989), o início da década de 1980 é marcado por uma profunda crise econômico-financeira no país, gerando nesse período uma desarticulação do modelo econômico “Chicago”, em referência às políticas econômicas de livre-mercado desenvolvidas por Friedman. Gradualmente, subiu o índice de insatisfação da população com tal modelo. Garretón explica:

A partir de 1981 o modelo transformador do regime entra em crise devido ao fracasso de seu esquema econômico. Isto acarreta a fragmentação do bloco civil de apoio, uma maior personalização do poder, uma intensificação do isolamento do governo militar, e um descontentamento dos setores médios que revigora a mobilização popular e favorece a emergência pública dos partidos políticos. Em 1983 inicia-se o protesto massivo, social e político, frente ao qual o regime mantém um alto nível de repressão, ao passo que combina aberturas limitadas e informais com "fechamentos" políticos e avanços na institucionalização com vistas a 1989 (*Id., ibid.*, p.91)

É justamente em 1983, aos seis anos, que Ana Tijoux regressa ao Chile para visitar seus avós. Como seus pais não puderam ir com ela por causa da perseguição política, Tijoux acabou viajando sozinha, conhecendo pela primeira vez o Chile. A cantora conta que quando iria regressar a França, a DINA (*Dirección de Inteligencia Nacional*) a deteve. Depois de seis horas de interrogatório e da pressão dos outros passageiros que não deixaram sair o avião até que a menina entrasse na aeronave, Tijoux conseguiu retornar para seus pais. Esse episódio pode ilustrar a dimensão da repressão estatal na época.

Ainda em Paris, sua mãe começa a trabalhar como educadora de rua para jovens em bairros marginais da cidade. Por não ter com quem deixar a filha, Maria Emília, leva a filha para acompanhá-la e segundo narra a cantora é nesse momento em que ela entra em contato com um grupo fazendo *freestyle* (TIJOUX, 2019a), estilo de improvisação de rap. Sobre o papel que o hip hop desempenhou em sua vida, Tijoux comenta que:

O hip hop é a terra das pessoas que não têm uma terra, ou que era como eu, que nasceu em um país diferente. Esse é o papel que sinto que teve o hip hop na França para mim, como com meus amigos na escola, da Argélia, Marrocos, Camarões, Congo. Tudo bem, nascemos na França, mas

sinto que o hip hop era quase uma família para nós, como criamos uma identidade e, onde podíamos colocar nossa energia de tentar entender quem éramos ou para onde nós vamos. (TIJOUX, 2014)

Com o fim da ditadura chilena em 1990, Maria Emília e Roberto decidiram regressar ao Chile, em 1993. Antes de entrarmos na vivência em território chileno de Ana Tijoux, vale compreender como se deu a mudança política que permitiu o regresso da família ao país de origem.

Segundo Antonio Garretón (1992), para entendermos o processo de redemocratização do Chile depois de 17 anos de regime sob o comando das forças armadas, precisamos antes evocar três principais características do governo militar : 1) a personalização de Pinochet no governo, que o dava uma dupla legitimidade hierárquico-institucional e político-estatal, afirmando-o internamente no poder; 2) sua capacidade de romper com a política econômica anterior e instaurar uma nova política econômica neoliberal; e 3) seu projeto de institucionalização política por meio da Constituição de 1980, que autorizava a passagem de um regime militar para um regime autoritário<sup>32</sup> a partir de 1989, tendo como base o mecanismo um plebiscito público agendado para 1988. Através deste, se decidiria se o governo teria ou não mais oito anos de mandato. (*Id., ibid.*, p.62)

Devido a maior politização da sociedade provocada pelos massivos protestos iniciados em 1983, em 5 de outubro de 1988, Augusto Pinochet foi derrotado no plebiscito público, que paulatinamente pois “fim à pretensão de projetar a ditadura através de um regime autoritário como previsto pela Constituição de 80 e o projeto de Augusto Pinochet de manter-se no poder” (*Id., ibid.*, p.63)

Contudo, a herança da institucionalização política da Constituição de 80 de Pinochet gerou o que Garretón e outros teóricos chamam de “enclaves autoritários” para a democracia chilena que seguiu o regime militar. Exemplos desses enclaves são:

As políticas de redução do manejo estatal sobre a economia, as leis orgânicas constitucionais como aquela que consagra a autonomia do Banco Central, a da Televisão e das Forças

---

<sup>32</sup> “Um regime militar é aquele em que os titulares do poder são diretamente as Forças Armadas. Regime autoritário é um termo mais genérico, que abrange o militar, mas que pode ser também civil” (GARRETÓN, 1992, p62)

Armadas (...) e as medidas que asseguram aos partidários do pinochetismo os cargos da administração pública, das reitorias nas universidades, do Poder Judiciário e, em particular, dos altos comandos do Exército. (*Id., ibid.*, p. 66)

Além destes enclaves, há também no texto constitucional a ratificação do chamado “Estado subsidiário”, ou Estado mínimo, herança da política neoliberal de privatizações de empresas estatais que delega ao setor privado serviços básicos como eletricidade, água potável, educação, saúde e previdência social.

O entendimento deste momento histórico é muito relevante porque determinadas vivências estão direta e intimamente ligadas às temáticas abordadas por Tijoux em suas músicas, como a própria reivindica<sup>33</sup>

O regresso ao Chile foi marcado por muitos momentos difíceis para a jovem Tijoux, no período da adolescência. Segundo a própria narra,

Foi horrível. Deixei aquele país onde minha mãe ainda grávida havia ido às marchas pelo aborto, e cheguei aqui, onde o aborto é até o dia de hoje um tema tabu. Todo mundo era muito religioso e eu sou ateia, e aqui isso era sacrilégio.<sup>34</sup> (TIJOUX, 2019<sup>a</sup>)

No Chile, a família se instalou em uma casa na periferia de Santiago. Mas estudando em um colégio francês localizado num bairro nobre da cidade, Ana Tijoux comenta que teve muitas brigas na escola e crises de pânico. Segundo conta o processo de adaptação ao país foi golpe duro, porque havia construído uma imagem do Chile, um país imaginado<sup>35</sup> tal como muitos exilados, que não correspondia ao que via, que sua adaptação foi um processo lento e muito próprio<sup>36</sup> e o hip hop foi peça fundamental para que ela se adaptasse ao país e à nova vida. A cantora narra que as crises passaram quando começou a frequentar as batalhas de *freestyle* com um ex-namorado<sup>37</sup> e que o hip hop se tornou para ela uma plataforma para expressar seus sentimentos de “frustração e raiva” (Harvard Gazette *apud* LINDHOLM, 2018, p. 79)

<sup>33</sup> TIJOUX, 2014c, (17:40 min)

<sup>34</sup> Original: “*Fue horrible. Dejé aquel país, donde mi madre embarazada había ido a las marchas por el aborto, y llegué acá, donde el aborto hasta el día de hoy es un tema tabú. Todo el mundo era muy creyente y yo soy atea, y acá eso era sacrilegio*”.

<sup>35</sup> ALLENDE, Isabel. Meu país inventado. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2003.

<sup>36</sup> TIJOUX, 2018, (13:48 min)

<sup>37</sup> TIJOUX, 2019a

(...) *Mi adolescencia  
 fue una etapa bizarra  
 El cuerpo es batería  
 y la cabeza guitarra (...)  
 De una niña que solo talla espadas  
 Hormona disparada (...)  
 Caminas encrucijadas  
 Cada cual es su morada (...)  
 Mi búsqueda no fue para mi cosa de escenario  
 Fue algo necesario  
 Que marcaba ya mi fallo (...)  
 Fue cuando entendí  
 Que todos quieren ser corsario.<sup>38</sup>*

Em 1995, Tijoux forma sua primeira banda *Los Gemelos*, que tem uma duração de pouco mais de um ano. Já em 1997, a rapper funda a banda *Makiza*, junto com Cristián Bórquez (MC Seo2), Gastón Gabarró (Cenzi) e Jean Paul Hourton (DJ Squat). Formada por quatro filhos de exilados que haviam regressado da França, do Canadá, da Suíça e de Ruanda, respectivamente, a banda *Makiza* revolucionou a cena no hip hop chileno na virada do século com seus três discos: *Vida Salvaje* (1998), *Aerolíneas Makiza* (1999) e *Casino Royale* (2005).

O nome da banda foi uma homenagem aos *maquisards* ou *maquis*, guerrilheiros espanhóis e franceses que lutaram contra o regime ditatorial de Francisco Franco na Espanha e contra a ocupação alemã na França durante a Segunda Guerra.

Ao comentar sobre o retorno dos exilados ao Chile, Lindholm esclarece que o retorno não foi fácil “porque a sociedade chilena estava mais focada na reconstrução de uma ordem democrática do que na integração dos exilados”<sup>39</sup>. E continua:

Voltar foi especialmente difícil para os filhos de exilados. Muitos deles nasceram depois que seus pais fugiram do país, o que significava que eles haviam crescido fora do Chile e tinham dificuldades para ajustar-se ao que muitos deles consideravam um país estrangeiro.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Tradução livre: “Minha adolescência foi uma fase bizarra/ O corpo bateria e a cabeça guitarra/ (...) De uma garota que só esculpe espadas/ Hormônios disparados/ (...) Caminha entre encruzilhadas, cada qual é sua morada. / (...) Minha busca não foi para coisa de cenário/ Foi algo necessário, que já marcava minha falha/ (...) Foi quando entendi que todos querem ser corsários”. TIJOUX, 1977, 2010. Letra completa disponível no Anexo

<sup>39</sup> LINDHOLM, 2018, p. 79

<sup>40</sup> *Ibidem*

No documentário “*Makiza: Hijos de la Rosa de los Vientos*”, sobre os 20 anos da banda, os ex-integrantes comentam sobre como a música teve um papel essencial para que eles pudessem se adaptar à nova realidade e ao novo país. O título do documentário é homônimo da canção considerada a mais emblemática do grupo, “*La rosa de los vientos*”

*Ay! Comadre Lola, si usted supiera  
Lo que es estar dividida, no saber cual es su tierra (...)  
Si el mundo es una gran arca de Noe  
Y si yo he nacido fuera  
Estoy orgullosa y tengo sangre indígena  
Mejor porque es hermosa, soy una trotamundo (...)  
Una Ulises sin tierra prometida, he he  
Creado mi propia odisea moderna nene  
Se eh, hacer camino al andar caminante  
Por eso no tengo bandera representante (...)  
Es tanto aquí como donde sea, cuatro puntos cardinales  
Cuatro cabezas, verás que la nacionalidad no es la gran cosa  
Sino más bien girar con el viento como la rosa  
Somo' hijos de la Rosa de los Vientos<sup>41</sup>*

Por ser um grupo de hip hop que tinha uma mulher como MC principal, algo muito incomum para a época, o grupo chamou atenção e rapidamente ganhou muita visibilidade e reconhecimento<sup>42</sup>. E segundo descreve a rapper, ela não soube lidar bem com essa fama<sup>43</sup>. Além disso, segundo contam os integrantes, ela se incomodava muito com a distinção que repórteres, fotógrafos e produtores faziam, tentando colocá-la em destaque a frente dos demais integrantes, o que ela defendia que era um equívoco, porque a banda era formada por quatro pessoas<sup>44</sup>. As desavenças entre os integrantes do

---

<sup>41</sup> Tradução livre: Ai comadre Lola, se você soubesse/ O que é estar dividida, não saber qual é sua terra/ (...) Se o mundo é uma grande arca de Noé, eu nasci fora/ Estou orgulhosa e tenho sangue indígena/ Melhor porque é bonito. Sou uma andarilha/ Uma Ulisses sem terra prometida/ Criei minha própria odisseia moderna, neném/ Se faz o caminho ao andar caminhante, por isso não tenho bandeira representante/ É tanto aqui como onde seja/ Quatro pontos cardeais/ Quatro cabeças/ Vai ver que a nacionalidade não é grande coisa/ Melhor girar com o vento como a rosa/ Somos filhos da rosa dos ventos” MAKIZA, *La Rosa de los Vientos*, 1999. Letra completa disponível no Anexo

<sup>42</sup> Transcrição original: “A mi gusto nos estaba yendo bien demasiado rápido. Como que no alcanzaba ya saborear, quizá, algunos logros y como super agradecía igual, pero no entendiendo mucho esta situación del reconocimiento porque yo siempre sentía que a Makiza aún le faltaba mucho” (9:48)

<sup>43</sup> Transcrição original: “Yo estaba viviendo muy mal el tema del reconocimiento. Muy mal, muy mal. No estaba pasando bien. Algo que claro, para el común de la gente es ¿Cómo puedes vivir mal? Bueno, lo viví pésimo” (10:24 min)

<sup>44</sup> Transcrição original: “No po’, somos los cuatro. Cuando Gustavo Santaolalla [famoso produtor musical argentino] quería levantar Makiza el fue textual. El tipo dijo: “Ella adelante, los lleva a Los Ángeles y los tres atrás.” ¡Y yo que dije que no! Makiza somos los cuatro” (10:49 min)

grupo, aos poucos acabaram culminando com sua separação no final do ano 2000.

Com o fim banda *Makiza* e a visibilidade proporcionada por ela, Ana Tijoux participa também de discos em homenagem a grandes nomes da *nueva canción* chilena, como: *Tributo a Los Prisioneros* (2000), *Después de vivir un siglo: Tributo a Violeta Parra* (2001) e *Homenaje a Los Jaivas* (2006).

Abro aqui um parêntese para comentar sobre esse importante movimento da música popular chilena que se estabeleceu entre os anos de 1963 a 1969, em uma conjuntura na qual a música popular passa a ser o campo de projeção de demandas culturais e políticas. Como apresenta a historiadora Natália Schmiedecke (2017), a NCCh (*Nueva Canción Chilena*) propõe a figura do músico popular engajado como um intelectual de seu tempo. Este engajamento dispôs de alguns elementos característicos, como: foco na valorização do folclore, no ideal bolivariano de unidade da América Latina, na crítica social e política e, no compromisso com o governo de Allende, sendo estes pontos imprescindíveis para sua definição (SCHMIEDECKE, 2017) Dessa maneira, a NCCh não deveria ser então definida como um gênero musical, mas bem como “um movimento em que a tomada de posição política atravessa o projeto estético” musical (*Id., ibid., p. 145*).

Diferentemente da maioria dos gêneros da música popular latino-americana, surgidos de uma longa prática anônima e marginal, a Nova Canção Chilena surgia de uma prática cultural, de autor conhecido, que no lapso de seis anos (1963-1969) era batizada como tal e devia articular seu próprio sistema de produção. Este fato permite entender a Nova Canção não como um gênero, senão como um movimento, quer dizer, como o desenvolvimento e propagação de uma tendência inovadora de caráter estético. Neste caso, se trata do desenvolvimento e propagação de uma forma inovadora de fazer canção, que avança de mãos dadas com tendências sociais e políticas também inovadoras ou progressistas. (*Id., ibid., p. 145*)

Dentre os/as cantores/as que se destacam no projeto da NCCh, alguns nomes se destacam como: Violeta e Isabel Parra, Víctor Jara, Gabriela Pizarro, Margot Loyola e os grupos Quilapayún e Inti-Illimani.

Ao citar cantores chilenos e comentar sobre sua importância, Ana Tijoux diz que Violeta Parra e Víctor Jara

São quase como uma mãe e um pai para mim, falando liricamente e musicalmente. Ambos nasceram em diferentes momentos do Chile. Violeta era uma mulher muito livre em sua criação. Victor Jara também era de muito engajamento político, em toda sua música – é como esse tipo de música que você ouve e é emocional quase imediatamente, toca uma fibra em nossa sociedade (TIJOUX, 2014a)

Diante disto, a aproximação de Tijoux com os cantores citados anteriormente mostra além de uma vontade de afiliar-se musicalmente a uma determinada estética, a sua vontade de recuperação de dado período da história contemporânea do Chile, no qual artistas de diferentes manifestações culturais estavam comprometidos com um projeto político mais amplo e progressista, pautas que a cantora carrega em suas produções ao longo do tempo, como veremos adiante. Entendo afiliação no sentido trabalhado por Nercolini (2005, p.18)<sup>45</sup>, isto é, quanto criadores buscam estabelecer conexões “a pessoas que os antecederam - e com as quais queriam estar associados - e a seus contemporâneos - aqueles com os quais se sentiam ligados pelos mesmo desejos e propósitos”

Fechado o parêntese da NCCh, com o fim da banda, Ana Tijoux decide retornar à França, onde passa cerca de quatro anos trabalhando em diversos postos de trabalho, como por exemplo, como garçonete, inspetora de colégio, pesquisadora de opinião pública, encarregada de xerox na UNESCO (TIJOUX, 2019a). Em 2005, Tijoux volta ao Chile durante as férias e retoma a música e, junto com MC Seo2 produzem um novo disco, ainda sob o nome da *Makiza*. O disco *Casino Royale*, foi realizado junto com o MC Sonido Acido e DJ Nakeye. Mas logo em 2006 o grupo se separa definitivamente. Ainda em 2005, Tijoux dá à luz ao seu primeiro filho, Luciano, com o desenhista, Didi.

Nos anos seguintes, depois de seu retorno ao país sul-americano, são desenvolvidos seus discos solos: *Kaos* (2007), *1977* (2010), *La Bala* (2011) e *Vengo* (2014). Segundo o que narra em algumas entrevistas, o primeiro disco não trouxe retorno financeiro imediato à cantora após o lançamento, o que fez com que ela pensasse em sua carreira, já que tinha um filho pequeno para sustentar.

---

<sup>45</sup> Em sua tese, Nercolini resgata e dialoga com Said (1983) e Buarque de Hollanda (1999) para refletir sobre a questão da afiliação.

O primeiro disco em carreira solo, *Kaos* (2007), é o que conta com menor alcance midiático, sendo, portanto, o que gerou um pequeno impacto em sua carreira, como citado anteriormente. As músicas nele contidas narram em sua maioria histórias de relacionamentos e também uma homenagem ao filho mais velho, Luciano. Como se trata de um disco que teve pouca repercussão, ele acabou por ficar de fora da análise pela falta de dados encontrados sobre ele. Entretanto, sinalizo que isso não o faz menos interessante artisticamente.

O segundo disco, “1977”, lançado em 2009, traz em suas canções e conta um pouco de sua trajetória. Na canção homônima do nome do disco, Ana Tijoux narra desde seu nascimento até a fase da adolescência, comentando rapidamente sobre seus pais e seu posicionamento como rapper. Talvez esse disco possa ser interpretado como uma apresentação de Ana, como uma breve introdução de si para o público, como um disco no qual busca caminhos e identidades possíveis.

De acordo com Tijoux, em 2010, o produtor norte-americano Timothy Bisig a convida para se apresentar em um festival em Austin, Texas e nesse momento ela passa um período fazendo uma pequena turnê nos Estados Unidos, o que muda vertiginosamente sua carreira e sua projeção na cena musical, que até o momento estava restrita ao Chile. Tijoux aponta que a “validação” (TIJOUX, 2018, 34:10 min) de seu trabalho e de sua música em território estadunidense, é uma grande contradição para ela, uma vez que é crítica aos modelos de organização política e social dos Estados Unidos e sobretudo a influência que o país exerce no Chile. Influência esta que ela entende como a ampliação territorial do império norte-americano.

O disco “1977” é escolhido pelo selo Latino Alternative da Nacional Records em Los Angeles e começa a ganhar maior notoriedade e a repercutir em diversos países. Em 2010 o produtor musical e vocalista da banda de rock *RadioHead*, Thom Yorke a coloca como primeiro lugar em um ranking de melhores canções. Em 2011, a música homônima do disco passa a fazer parte da trilha sonora da série *Breaking Bad*, e dos jogos FIFA 11 e EA Sports. Já no ano de 2013, Tijoux dá à luz a sua segunda filha, chamada Emília em homenagem à sua mãe, Maria Emília.

Em 2014 a aclamada revista de música norte-americana *Rolling Stone* a apelida como a “nada menos que a Laurent Hill latino-americana”<sup>46</sup> e Ana Tijoux recebe sua primeira indicação ao Grammy<sup>47</sup> que saiu vencedora junto com o cantor Jorge Drexler, pela canção “*Universo Paralelo*”.

Depois do êxito de “1977”, Ana Tijoux recebeu um total de oito indicações ao Grammy estadunidense<sup>48</sup> e ao Grammy Latino<sup>49</sup>, além de inúmeros outros prêmios de música com este disco e com seus discos posteriores.

Já em seu terceiro disco, “*La Bala*” de 2011, Tijoux propõe narrativas mais intensas que falam sobre a conjuntura política do Chile e como ela se posiciona perante tal contexto. Inspirada pelo documentário e pelo livro “*The shock doctrine*” da jornalista Naomi Klein, anteriormente citado, e pela “*Revolución Pinguina*”<sup>50</sup> - como ficaram conhecidos os protestos realizados pelo movimento estudantil secundarista a partir de 2006 em prol da melhoria da qualidade do ensino -, a segunda faixa do disco, “*Shock*”, será uma das canções cuidadosamente analisadas no próximo capítulo.

*Vengo*, o último disco lançado por Tijoux em 2014, é marcado por canções que podem ser lidas como canções que expressam grandes descontentamentos com o sistema político, cultural e econômico, não apenas chileno, mas também mundial. É um disco fortemente marcado pela contestação de padrões imperialistas e eurocêntricos, reivindicando a decolonialidade do pensamento latino-americano e dos países que foram subordinados a esse poder capitalista, que também será melhor explorado no próximo capítulo. Nele ela busca modificar toda a conhecida e estabelecida base eletrônica do hip hop, resgatando e apresentando para seu público diversas estéticas sonoras e gráficas andinas, seja através de instrumentos

---

<sup>46</sup> Best Things We Saw at SXSW. ROLLING STONE. 17 de mar de 2014. Music List Disponível em: <https://bityli.com/64fqQZ>

<sup>47</sup> Indicada para a categoria “Gravação do Ano”.

<sup>48</sup> Indicada na categoria “Melhor álbum latino de rock, urbano ou alternativo” em 2011 com “1977”, em 2013 com “*La Bala*” e em 2015 com “*Vengo*”.

<sup>49</sup> Indicada nas categorias: “Melhor Álbum De Música Urbana” em 2012 com “*La Bala*”; “Melhor Canção Urbana” com “*Sacar la Voz*” em 2013 e na mesma categoria com “*Vengo*” em 2014; e nas categorias “Canção do Ano” e “Gravação do Ano” com “*Universos Paralelos*” em parceria com Jorge Drexler, sendo nesta última premiada

<sup>50</sup> Para mais informações sobre a Revolução Pinguina ver RAMÍREZ, Felipe. *Revolución Pinguina: 2006 – 2016: Las Transformaciones en la Enseña Educacional Chilena* Universidad de Chile, Santiago 19 de mai de 2016. Disponível em: <https://bityli.com/YmaX65>

musicais que utiliza, seja através da capa do disco, que corroboram com esse momento de uma mudança do seu pensamento que desemboca também em uma mudança artística.

Em 2016, Ana Tijoux lança um EP de quatro faixas chamado “*Calaveritas*” em parceria com o acordeonista mexicano Celso Piña, em memória dos 43 anos do golpe militar, Tijoux gravou “*Luchin*” uma canção de Víctor Jara, cantor, compositor, diretor de teatro e militante que foi torturado e morto no Estádio Nacional durante a ditadura. Ao trazer novamente Víctor Jara e optar por uma canção tão emblemática dele, novamente, Tijoux se aproxima e se afilia não somente a um momento histórico chileno como também a uma reivindicação política. Durante entrevista, a cantora comenta que

Escolhemos *Luchin* porque nos parecia que se a canção fala de *Barrancas* (comunidade pobre que integrou parte do município de Santiago abrigando a população migrante das zonas rurais chilenas no século XIX) como a zona campesina e pobre do Chile, agora são as periferias de Santiago onde as populações migrantes vivem e onde há uma grande marginalização. *Luchin* poderia ser agora um menino afro colombiano ou afro chileno. A canção ressignifica o Chile em 2016. E se a história foi há 43 anos, todavia ainda se vive muita injustiça. O Chile é um país onde há muito silêncio, que ressoa e segue tendo eco. Eu estive fora do Chile por muitos anos e escutar essas canções foi uma sorte de recuperação histórica. As temáticas de Jara têm essa simbologia e essa profundidade de abrir uma brecha sobre o que significa meu país”.<sup>51</sup>

Em outubro de 2019, se iniciaram uma série de protestos contra o aumento do preço da passagem do metrô na capital chilena. Não levou muito tempo para que o aumento da passagem fosse visto apenas como a “ponta do iceberg” que levou milhares de manifestantes às ruas. Reivindicações por educação de qualidade e gratuita, por uma reforma no sistema de pensão, por uma nova constituição – que permanece a mesma desde a ditadura de

---

<sup>51</sup> No original: “Elegimos 'Luchín' porque nos parecía que si bien la canción habla de Barrancas como la zona campesina y pobre de Chile, ahora son las periferias de Santiago donde las poblaciones de migrantes conviven, y donde hay una gran marginación. (...) Luchín podría ser ahora un niño afrocolombiano o afrochileno. La canción ressignifica a Chile en este 2016; y si bien la historia fue hace 43 años todavía se vive mucha injusticia. Chile es un país que tiene mucho silencio, que resuena y sigue teniendo eco (...) A mi me tocó estar fuera de Chile por muchos años, y también escuchar esas canciones fueron una suerte de recuperación histórica. Los temas de Jara tienen esa simbología y esa profundidad de abrir una brecha de lo que significa mi país”

Pinochet – e, por direitos básicos como água e saúde levaram os chilenos às ruas por mais de um mês. Motivada por essa série de protestos e a favor da renúncia do presidente, Ana Tijoux publicou o *single-protesto* “*Cacerolazo*”

Em 31 de outubro, o Ministério Público Geral do Chile contabilizou o total de 23 mortos durante as manifestações, o Instituto Nacional de Direitos Humanos chileno contabilizou um total de 4.271 manifestantes presos<sup>52</sup>. Em 15 de novembro se reportam ao menos 230 pessoas com ferimentos oculares devido a balas de borrachas no Chile<sup>53</sup>, dados que demonstram como foram intensas as manifestações e que expuseram como o Estado ainda faz uso excessivo de força pelos *Carabineros*, a política que integra a Força de Ordem e Segurança, no Chile. Corroborando ainda mais pela mudança dos enclaves autoritários presentes nas instituições chilenas até os dias atuais.

Como já foi abordado, desde a redemocratização do país em 1990, diversos setores foram privatizados com intuito de “solucionar” algumas demandas sociais do país, como a aposentadoria, educação, água e saúde. Contudo, com o passar dos anos o que se viu foi um país que passou de “oásis latino-americano neoliberal” por sua pseudo estabilidade econômica, para um país altamente desigual, onde metade da população vive ganhando pouco mais de um salário mínimo e o nível de endividamento das famílias alcança a marca de 70% da população<sup>54</sup>.

Durante os protestos, milhares de manifestantes se reuniram em praças das principais cidades chilenas para protestar contra o governo de Sebastian Piñera sob o barulho das panelas, ou *cacerolas*. Motivada por essa série de protestos e a favor da renúncia do presidente, Ana Tijoux publicou o *single-protesto* “*Cacerolazo*”. Essa música tem uma especial relevância por abordar o caráter violento e repressivo da polícia diante do levante de insatisfação popular recentemente. Repressão essa que não se via com tamanha intensidade desde o período da ditadura militar.

---

<sup>52</sup> FISCALÍA de Chile registra 23 muertos durante protestas. TELESUR. 31 de out. de 2019. Disponível em: <https://bityli.com/Siw70V>

<sup>53</sup> QUÉ Pasa em Chile: Cronología de un estabilllo. Filo News 28 de nov de 2019 (9:04 min). Disponível em: <https://youtu.be/rRO9UoanHCg>

<sup>54</sup> PROTESTAS em Chile: Cómo empezaron y qué hay detrás de la furia en “el paraíso de América Latina”. BBC News Mundo. 21 de out de 2019. (4:32 min). Disponível em: <https://youtu.be/NTwPW3APLBo>

Já em 2020 foram lançados dois *singles* “*No estamos solas*” e “*Rebelión de Octubre*”. A primeira canção foi feita para ser tema da série chilena “*La Jaúria*”<sup>55</sup> e a segunda retrata as manifestações de outubro de 2019, que foram interrompidas pela pandemia de COVID-19 e resultaram no plebiscito de 25 de outubro que aprovou, por 78% dos votos a favor, a elaboração de uma nova Constituinte que está para acontecer no ano de 2022.

## 2.2 – Rebeca Lane: ‘*no elegí la guerra, pero nací guerrera*’<sup>56</sup>

*Vengo a contar mi historia, no a tener buenos modales  
No vine a quedarle bien a nadie,  
No vine a hacer las paces,  
No me pongo disfraces,  
No vine a repetir las frases de organismos internacionales.  
(...)  
En la calle hay peleas.  
Yo no elegí la guerra, pero nací guerrera  
Y lo será hasta el día que me muera.  
Ni perdón, ni olvido  
Aún la llaga me duela,  
La llama en el alma me consuela.  
No busco escenario para amenizar tu fiesta,  
Cada una de mis letras una falla en el sistema.  
Los dinosaurios duermen con el arte sin protesta,  
Que se extingan de una vez en el planeta.<sup>57</sup>*

Rebeca Eunice Vargas Tamayac, Rebeca Lane ou Miss Penny Lane, é rapper, compositora, poeta, ativista e socióloga, nascida em 6 de dezembro de 1984 na Cidade da Guatemala, capital do país centro-americano. Filha de Marga Liliana Tamayac e Mario Vargas, nascida durante a Guerra Civil guatemalteca que durou de 36 anos (de 1960 a 1996), Rebeca recebeu esse

<sup>55</sup> A série chilena, “*La Jaúria*”, produzida pela Fábula, Fremantle y Keapon para Amazon Prime Video, narra a história de uma investigação sobre o desaparecimento de uma estudante e líder do movimento feminista durante um protesto organizado por alunas de uma escola após a denúncia de um caso de abuso entre um professor e uma estudante.

<sup>56</sup> Trecho da canção *Reina del Caos* de Rebeca Lane, 2016.

<sup>57</sup> Tradução livre: “Venho a contar minha história, não para ter bons modos/ Não vim para ser legal com ninguém/ Não vim fazer as pazes/ Não uso fantasias/ Não vim a repetir frases de organismos internacionais (...) Na rua há briga/ Eu não escolhi a guerra, mas nasci guerreira/ E serei até o dia de minha morte/ Nem perdão, nem esquecimento/ A ferida ainda dói/ A chama em minha alma me consola/ Não produto palco para animar sua festa/ Cada uma das minhas letras são uma falha no sistema/ Dinossauros dormem com a arte sem protesto/ Que eles se extinguem de uma vez do planeta.” LANE, *Reina del Caos*, 2016. REBECA LANE, *Reina del Caos*, 2016. Letra completa disponível no Anexo

nome em homenagem a sua tia Rebeca Eunice Vargas Braghiroli, guerrilheira e militante, que foi sequestrada em 1981 e se tornou mais uma desaparecida política do regime militar<sup>58</sup>. Conforme a Comissão de Esclarecimento Histórico (CEH) estima-se que cerca de 200 mil pessoas foram mortas pelo exército e outras 45 mil desapareceram durante os anos de Guerra Civil, dos quais 83% foram indígenas de várias etnias. (LANE, 2019, 10:53 min)

A Guatemala é um dos países que fazem parte da América Central. Localizado ao sul do México, faz fronteira também com Belize, El Salvador e Honduras. O país é banhado pelo Oceano Pacífico e tem cerca de 108 mil km<sup>2</sup> de extensão territorial. Contando com um total de 288 estruturas vulcânicas<sup>59</sup> entre vulcões ativos e inativos, a Guatemala que também faz parte do Círculo de Fogo do Pacífico e tem uma ampla variedade de climas e ecossistemas. Sua geografia torna muitas partes do país inabitáveis por serem terras de difícil acesso ou por serem locais de grande instabilidade sísmica, o que torna certas localidades suscetíveis a desastres ambientais, como a Erupção de Santa Maria que matou aproximadamente 6 mil pessoas no início do século XX<sup>60</sup>. Sua população é formada por cerca de 16 milhões de habitantes, sendo 41% de origem maya e 56% ladinos, segundo o Censo de 2018<sup>61</sup>.



Figura 3: Mapa da América Central

---

<sup>58</sup>REBECA LANE [Site Institucional]. Disponível em: <https://www.rebecalane.com/>

<sup>59</sup> Para mais informações acessar Instituto Nacional de Sismologia, Vulcanologia, Meteorologia e Hidrologia <https://bitly.com/wZwLJY>

<sup>60</sup> *Ibdem*

<sup>61</sup> Para mais informações sobre o Censo: <https://www.censopoblacion.gt>



Figura 4: Mapa da Guatemala

Ainda que a Guerra Civil Guatemalteca date a partir da década de 1960, algumas das motivações por trás da tomada de poder por sucessivos governos militares têm origem na revolução 20 de outubro de 1944. Abro aqui rapidamente um parêntese para mencionar alguns eventos políticos deste período histórico da Guatemala que irão se fazer presentes nas produções musicais de Rebeca Lane.

Na ocasião, uma junta revolucionária de universitários, militares e trabalhadores, reivindicando os direitos dos trabalhadores e dos camponeses (GRANDIN, 2000, p. 203), formou-se para dar fim à ditadura de Jorge Ubico Castañeda que permaneceu no poder durante treze anos (1931 a 1944). Em 1945, tomou posse o primeiro presidente eleito democraticamente na Guatemala, Juan José Arévalo. Conhecido pelo seu "socialismo espiritual", ainda que fosse contra os comunistas, Arévalo foi o presidente que começou a promover a ideia da reforma agrária no país, ameaçando os interesses das oligarquias locais e da *United Fruit Company* (UFCO), empresa norte-americana produtora de frutas tropicais, que mantinha atividades em diversos países latino-americanos, sobretudo na América Central, com enorme poder de influência política e econômica na região.

Em 1951 Jacobo Árbenz Guzmán, sucedeu Arévalo na presidência e deu continuidade aos projetos da reforma agrária guatemalteca. Em 1952 o Decreto 900 é promulgado e, entre outras determinações, se põe fim legalmente à servidão feudal e escravidão dos trabalhadores agrícolas (em sua maioria indígenas de diversas etnias) e se expropriam terras da *United Fruit Company* (UFCO), para o desenvolvimento de camponeses e ladinos (BRETT, 2016, p.97)<sup>62</sup>. Cabe ressaltar que latido é um termo que remonta o período colonial guatemalteco. Reconhecidos hoje como um grupo étnico, os ladinos são caracterizados por pessoas que falam espanhol, mas não são da elite - espanhóis e criollos - e nem indígenas. São assim, mestiços e descendentes de indígenas que se consideram mestiçados culturalmente e que conformam mais da metade da população do país.

Tais reformas, contudo, como nos explica Brett,

Duraram pouco e, portanto, trouxeram pouco alívio estrutural às condições de exclusão e extrema pobreza sofridas pelos Ixiles<sup>63</sup> [e outras etnias]. Em 1954, a Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos (CIA) orquestrou um golpe de Estado para derrubar o presidente democraticamente eleito Árbenz e substituí-lo pelo então exilado guatemalteco, o coronel Castillo Armas, que foi declarado Presidente da República por referendo nacional. (*Id.*, *ibid.* p.97)

Nesse momento terminam aqueles que ficaram conhecidos como “os dez anos de primavera” (BRETT, 2016, p.59). Ao assumir o poder Castillo Armas, revogou a lei da reforma agrária, devolvendo as terras aos oligarcas e a UFCO, proibiu o Partido Guatemalteco do Trabalho, bem como associações, sindicatos, dentre outras medidas autoritárias. Armas foi assassinado em 1957, sendo substituído por uma junta militar que se reveza no poder até 1958, quando foi eleito presidente o general Miguel Ydígoras.

Depois da Revolução Cubana em 1959, as investidas norte-americanas se tornam mais frequentes e extensivas na região, e Ydígoras, conhecido por ser um líder corrupto e institucionalmente fraco, em um movimento de oportunismo e servilidade aos EUA, em 1960, permitiu que soldados estadunidenses treinassem no território guatemalteco a invasão da Baía dos

---

<sup>62</sup> Para saber mais sobre o termo ladino: <https://bit.ly/2TFxWnV>

<sup>63</sup> Descendentes dos mayas, o povo *Ixil* é uma etnia pertencente ao norte da Guatemala, se concentrando, sobretudo no departamento de El Quiché.

Porcos (WELD, 2014, p.98), em Cuba. Esse foi o estopim para a criação de movimentos insurgentes, principalmente por dissidentes do exército guatemalteco que não concordavam com as decisões do presidente. Nesse momento então, similar aos movimentos revolucionários cubanos, surgem o *Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre* (MR-13), o movimento estudantil *Movimiento 12 de Abril*, dentre outros grupos que posteriormente, tornaram-se guerrilhas armadas, formando as *Fuerzas Revolucionarias Armadas* (FAR). Esta primeira “explosão guerrilheira” tem curta duração, indo de 1964 a 1968.<sup>64</sup>

Os anos de 1970, por sua vez, ficam marcados também pelas péssimas condições de trabalho que se encontravam indígenas e ladinos. Uma vez que, com a revogação da reforma agrária, indígenas de diversas partes do país perderam o acesso às terras concedidas pelos governos da primavera guatemalteca. A fome e o desemprego, forçaram muitas pessoas a migrarem para a costa do pacífico, onde as terras eram mais produtivas e dominadas pelos grandes latifundiários.

Já nas cidades, sobretudo na capital, ladinos também reivindicavam melhorias trabalhistas. Com a organização de trabalhadores urbanos e rurais, em 1977 se realiza a “*Marcha de los Mineros*”, organizada por mineradores de Ixtahuacán, que recorreram a pé cerca de 250 km até chegarem a Cidade da Guatemala<sup>65</sup>. Durante este período e, após a eleição de Ronald Reagan como presidente dos Estados Unidos, em 1981, se intensificam os incentivos estadunidenses bélicos e econômicos ao governo guatemalteco, além do treinamento com militares recém-chegados da Guerra do Vietnã sob o lema de ‘apoio às democracias locais’<sup>66</sup>, o que aumenta consideravelmente a repressão, as mortes e os abusos cometidos por militares contra os movimentos populares.

A impetuosa e cruel violência promovida pelo estado, através de saques, desaparecimentos, execução de membros da família, tortura, estupros coletivos de mulheres e meninas antes da execução, canibalismo forçado, deslocamentos e exílio (BRETT, 2016, p. 21, 136 e 165) como meio de coerção

---

<sup>64</sup> GUATEMALA, 2015

<sup>65</sup> CUANDO Tiemblan las Montañas. Diretores: Pamela Yates e Thomas Sigel. Produtora: Skylight Pictures. 1983

<sup>66</sup> *Ibidem*

social acaba suscitando a resistência destes grupos que estavam sofrendo diretamente com a violência estatal, motivando na formação e crescimento de novos grupos de insurgência popular, desta vez, com uma mudança significativa no número de indígenas e ladinos presentes nos grupos guerrilheiros. Grupos como: o *Ejército Guerrillero de los Pobres* (EGP), a *Organización del Pueblo en Armas* (ORPA), as *Fuerzas Armadas Rebeldes* (FAR) e o *Partido Guatemalteco del Trabajo* (PGT), formaram a insurgência popular e partido político *Unidad Revolucionária Nacional Guatemalteca* (URNG) em 1982. Esse período foi considerado a segunda onda guerrilheira da Guatemala.

Foi também em 1982 que assumiu a presidência aquele que se tornou o mais violento dos presidentes, Efraín Ríos Montt. Comandando o país por somente 17 meses (de março de 1982 a agosto de 1983), depois de um golpe contra o general Lucas García, foi durante o governo de Ríos Montt, que o exército guatemalteco assassinou 1.771 pessoas do povo *Ixil*, sob o pretexto de acabar com as guerrilhas comunistas. O episódio nefasto e de extrema brutalidade caracterizou o genocídio dos *ixiles*, tema amplamente abordado por Rebeca Lane em suas canções, sobretudo no disco “*Alma Mestiza*”

A magnitude dos acontecimentos ocorridos durante o vertiginoso governo de Ríos Montt o levou a ser condenado a 80 anos de prisão por crime contra humanidade, em maio de 2013 pela juíza Jazmín Barrios, sendo um dos primeiros integrantes do alto escalão do exército e do governo a ser condenado.

Contudo, apesar de haver sido condenado em 2013, dez dias após a condenação, a *Corte de Constitucionalidad*, instância máxima da justiça guatemalteca, anulou a condenação por “erros de procedimento” e ordenou um novo julgamento. No ano de 2015, foi decidido que Ríos Montt não receberia pena por sua condição debilitada de saúde. Em 2017 um novo julgamento foi retomado a portas fechadas, mas antes de uma resolução final, em abril de 2018, Ríos Montt morreu, aos 91 anos.

Como veremos adiante, o período do governo de Ríos Montt, é descrito e retratado em algumas canções e trabalhos acadêmicos de Rebeca Lane, por

esta razão é necessário que conheçamos um pouco mais desse período político do país.

Em 1983, um segundo golpe militar destituiu Ríos Montt e o general Mejía Victores assume a presidência. Já a partir de 1984, o governo de Mejía convocou uma Assembleia Constituinte que promulgou leis eleitorais e constituiu instituições democráticas (Corte Constitucional, Tribunal Supremo Eleitoral Independente, Procuradoria dos Direitos Humanos) e uma nova Constituição<sup>67</sup>. Essa ficou conhecida como a “transição autoritária para a democracia”, uma vez que a transição democrática foi anterior aos acordos de paz no país. Depois de oito presidentes militares seguidos (de 1957 a 1986<sup>68</sup>), foi eleito um líder civil pelo partido Democracia Cristã, Vinicio Cerezo. É durante o governo de Cerezo que se iniciam os processos de paz. Mas somente depois sete anos de seguidas tentativas de acordo, três comissões negociadoras e quatro governos, em 1996, foi durante o mandato de Álvaro Arzú que se assinou o acordo de paz que deu fim à Guerra Civil guatemalteca contendo com seguintes pontos para alcançar a paz:

- 1) Acordo para a Busca da Paz por Meios Políticos; 2) Acordo Global Sobre Direitos Humanos; 3) Acordo sobre o Fortalecimento do Poder Civil e Função do Exército numa Sociedade Democrática; 4) Acordo sobre o Estabelecimento da Comissão para o Esclarecimento Histórico; 5) Acordo sobre a Identidade e Direitos dos Povos Indígenas; 6) Acordo sobre os Aspectos Socioeconômicos e Situação Agrária; 7) Acordo de repatriação dos refugiados; 8) Acordo Sobre o Cesar Fogo Definitivo; 9) Acordo sobre Reformas Constitucionais e Regime Eleitoral; 10) Acordo sobre Bases Para a Incorporação da URNG na Legalidade; 11) Acordo Sobre o Cronograma Para a Implementação e Verificação dos Acordos de Paz; 12) Acordo da Paz Firme e Duradoura<sup>69</sup>

Fechado o breve parêntese sobre as articulações políticas guatemaltecas que levaram aos anos de Guerra Civil e que a ela puseram fim formal, retomamos com as informações referentes à cantora.

---

<sup>67</sup> GUATEMALA, 2015

<sup>68</sup> Com exceção de Júlio César Montenegro que presidiu o país entre 1966 e 1970.

<sup>69</sup> Para mais informações MEMORIA VIRTUAL GUATEMALA [Site Institucional] Disponível em: <https://bityli.com/1I6XrT>

Formada em sociologia pela Escola de Ciências Políticas pela *Universidad de San Carlos de Guatemala*, ao longo de sua graduação a rapper realizou diversos estudos sobre as culturas urbanas, sobretudo o hip hop. Para a cantora, o movimento hip hop é como uma força geracional, porque segundo apresenta, é através do movimento e da arte que os jovens guatemaltecos puderam construir e reivindicar suas identidades enquanto jovens, uma vez que, em um contexto de guerra, “a maioria das crianças tinham que passar a ser adultos” (LANE, 2019a, 11:28 min). Segundo narra a cantora:

Para nós do hip hop, como geração hip hop, foi fundamental a assinatura dos acordos de paz, porque é a partir desse momento que nós jovens pudemos adquirir identidade como jovens. Durante a guerra e com todo o genocídio, com toda a repressão que havia, a como uma categoria não se reivindicava ou não existia. Pois a maioria das crianças tinha que passar a ser adultos no âmbito da guerra. Portanto, eu creio que o hip hop geracionalmente, - em primeiro lugar, não só na Guatemala, mas na América Central, - nos ajudou a nos *dar voz* e a começar a tirar tudo isso que tínhamos guardado e não podíamos tirar por medo. (LANE, 2019a, 11:28 min)<sup>70</sup>

Ao contar sobre sua experiência no hip hop e esta tomada que voz que o movimento permitiu, Lane continua:

Eu nasci em 84, ou seja, ainda vivi parte da guerra e (...) aprendi o medo dos meus pais, dos meus professores e de todos os lugares onde te dizem: não fale, não diga, não se organize, não se meta em problemas. Porque se meter em problemas significava que poderiam te matar. Então, geracionalmente o hip hop nos permitiu conseguir ter voz e dizer: aqui onde vivo tem pobreza, aqui onde vivo tem abuso policial, aqui onde vivo estão matando os jovens (*Ibidem*)<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Transcrição original: “Para nosotros es como el hip hop, como generación hip hop, fue fundamental a firma de los acuerdos de paz porque es a partir desde momento que los jóvenes podemos adquirir a través del arte una identidad como jóvenes. Durante la guerra con todo el genocidio, con toda la represión que había, la juventud como categoría no se reivindicaba o no existía, pues, la mayoría de niños tenían que pasar a ser adultos en el ámbito de una guerra. Entonces yo creo que el hip hop generacionalmente, - en primer lugar, no solo en Guatemala, sino en Centroamérica, - nos ayudo a darnos una voz y a poder empezar a sacar todo eso que teníamos guardado y no podíamos sacar por miedo”

<sup>71</sup> Transcrição original: “Yo nací en 84, o sea, todavía me tocó vivir parte de la guerra y (...) yo aprendí el miedo de mis papás y de mis profesores y de todos los lugares donde te decían: “no hables”, “no digas”, “no te organices”, “no te metas en problemas”. Porque meterse en problemas significaba que te podían matar. Entonces, generacionalmente el hip hop nos permitió sacar la voz y decir: “aquí donde yo vivo hay pobreza”, “aquí donde yo vivo hay abuso policial”, “aquí donde yo vivo a los jóvenes los están matando”

Desde muito jovem, Rebeca Lane começou a desenvolver um trabalho de recuperação da memória histórica guatemalteca e se tornou ativista em organizações de familiares de desaparecidos políticos. Devido ao contato com as famílias dos desaparecidos e de sua própria história familiar, Lane foi se envolvendo com outras lutas sociais, como as reivindicações indígenas pelo direito a terras, os movimentos políticos dos operários contra as políticas neoliberais. Interessada também pelo teatro, Rebeca Lane fez parte do grupo “*TrasBastidores*” e atuou e/ou produziu as peças “*La Profana*” (2008), “*El Juego*” (2009), “*Histéricas y no tanto*” (2013) e “*La Eskina*” (2014).

Ao retratar a entrada das mulheres no hip hop, Lane - que integra um coletivo para formação e reflexão de mulheres na cultura hip hop, em conjunto com a rapper Audry Funk do México e a rapper Nakury da Costa Rica, chamado “*Somos Guerreras*” -, resume que:

Creio que nós entramos dentro dessa geração que já fala, bom: além do roubo territorial; além de haver abandonado nossos idiomas, costumes e tradições pelo racismo e porque isso implicava que poderia ser vítima de genocídio; além de viver em áreas de risco; de viver em áreas onde há limpeza social e repressão estatal; além de sentir a falta de educação de saúde e de serviços básicos, as mulheres têm problemáticas particulares. Além de todas essas opressões.

Nessa parte da entrevista, Lane se aproxima consideravelmente do conceito de interseccionalidade apresentado por Akotirene, trabalhado no primeiro capítulo. Então, segue a cantora,

E eu digo por que muitas vezes se pensa o hip hop como um lugar privilegiado para os homens e acredito que na América Central se tem que entender que esses homens tão pouco tiveram privilégios. Ou seja, também vem da margem e também arrastam esses problemas sociais que nos deixou a repressão e a guerra. Então, o que nós temos que fazer é somar a análise de ser mulher, porque além de todas essas opressões estruturais, nós sofremos com a compor o corpo para receber a violência patriarcal de frente, o abuso sexual, o abuso de autoridade, a falta de saúde que mais afeta as mulheres (LANE, 2019a 11:28 min)<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup>Transcrição original: “Creo que nosotras entramos dentro de esa generación, ya a hablar específicamente, bueno: “además del despojo territorial”, “además de haber tenido que abandonar nuestro idiomas, costumbres y tradiciones, por el racismo y porque eso implicaba

Seu primeiro álbum, *“Dulce Muerte”* é desenvolvido em parceria com o MC Kontra, rapper também da Guatemala. Com poucas faixas, o álbum narra uma série de relacionamentos de maneira geral. Esse é considerado um álbum de baixa repercussão. Já no seguinte álbum, *“Canto”* realizado entre 2013 e 2014, Rebeca Lane começa a expressar com mais afinco questões relativas ao feminismo, como na canção *“Mujer Lunar”*, onde faz uma série de críticas à Igreja, ao patriarcado e à sociedade machista, além de ser o álbum onde se declara anarquista, na faixa *“Bandera Negra”*.

*“Poesía Venenosa”*, disco lançado em 2015, é desenvolvido em uma parceria da guatemalteca com instrumentistas e masterização de produtores franceses. O álbum busca desenvolver mais a lírica poética da cantora. Em entrevista, ela divide sua produção em dois principais eixos: as músicas para expressar, que segundo classifica, são canções dedicadas a si mesma, a sanar questionamentos e inquietações pessoais; e as músicas para comunicar, que seriam canções para comunicar-se com os demais, músicas que se dedicam recuperação de uma memória histórica (LANE, 2017, 8:33 min)

Em entrevista ao coletivo equatoriano *“La Periódica”*, Rebeca destaca que a música para ela está diretamente ligada à tradição oral de grupos originários, sendo uma forma de construção de memória histórica que desafia as regras acadêmicas. Em suas palavras:

Em geral, acredito que a arte serve para entender o sentir-pensar das pessoas em certa época do mundo. O que a arte e a música logra é este sentir-pensar, estas sensações que estão ocorrendo. Para mim fazer música dessa perspectiva é uma forma de criar memória histórica, o que é algo que desafia as regras da academia.

---

que podías ser víctima de genocidio”, “además de vivir en áreas de riesgo, de vivir en áreas donde hay limpieza social y represión estatal”, “a pesar de que donde estamos se siente la falta de educación, la falta de salud, la falta de servicios básicos”, las mujeres tenemos problemáticas particulares. Además de todas esas demás opresiones, ¿verdad? Y lo digo porque muchas veces también se piensa que el hip hop es un lugar privilegiado para los hombres y yo creo que en Centroamérica hay que entender que muchos de estos hombres tampoco han tenido privilegios. Es decir, también vienen de los márgenes y también arrastran estos grandes problemas sociales que nos ha dejado la guerra y la represión. Entonces, lo que nosotras hemos hecho es sumar a la análisis la categoría de ser mujer, porque además de todas estas opresiones estructurales, nosotras, pues, sufrimos con el componer el cuerpo para recibir la violencia patriarcal de frente, el abuso sexual, el abuso de autoridad, la falta de salud a quien más afecta es a las mujeres”

Ao comentar sobre a música enquanto essa forma de criação de memória histórica, identifico que a fala de Lane se relaciona com o trabalho desenvolvido por Leda Maria Martins que cunha na voz esse lugar de potência que não está circunscrito nos instituídos lugares de memória. Então, segue a cantora

Nossos povos, - que não foram povos letrados historicamente, uma vez que a leitura e a escrita foram um privilégio das elites e dos homens -, foram muito fecundos na tradição oral, na transmissão do canto. Por exemplo, a obra de Violeta Parra. O trabalho de recorrer às canções camponesas, é uma forma de recuperar a memória, pois nessas canções e nessas expressões artísticas, nessas rimas e rodadas, é onde se condensa muito da cultura popular. Portanto, me parece que é precisamente a própria música que está gravando e contando um momento histórico que vivemos agora, com uma luta e um posicionamento muito forte das mulheres em todo o mundo. (LANE, 2017, 13:30 min - tradução livre)<sup>73</sup>

Em 2016 é lançado o álbum “*Alma Mestiza*”. O disco pode ser considerado como uma mescla entre estes dois tipos de música que desenvolve, para expressar e para comunicar. Nesse álbum Rebeca Lane se dedica a descrever todas as suas complexidades e encruzilhadas identitárias, além de também tentar resgatar uma memória coletiva sobre o genocídio Ixil e o processo de Ríos Montt, como já apresentado.

No ano seguinte, Lane lança o single “*Ni Una Menos*”, após uma série de manifestações acontecidas entre 2015 e 2016 pelo fim da violência de gênero, organizadas por coletivos feministas, em vários países latino-americanos. A série de protestos foi inicialmente desencadeada após o assassinato da argentina Chiara Páez, de 14 anos, pelo seu então namorado. E retomados depois da morte de Lúcia Pérez, jovem argentina de 16 anos, que foi drogada, estuprada e empalada até a morte. Ambos os casos, e o nível de

---

<sup>73</sup> Transcrição do original: “En general, yo creo que el arte sirve para entender el sentir-pensar de las personas en cierta época del mundo. Lo que el arte y la música logra es este sentir-pensar, estas sensaciones que están ocurriendo. Para mí hacer música desde esta perspectiva es una forma de crear memoria histórica, que es algo que desafía las reglas de la academia. Nuestros pueblos, - que no han sido pueblos letrados historicamente, sino la lectura y la escritura ha sido un privilegio para las élites y para los hombres -, han sido muy fructíferos en la tradición oral, en la transmisión del canto. Por ejemplo, el trabajo de Violeta Parra. El trabajo de recorrer los cantos campesinos, es una forma de recuperar la memoria, porque en estos cantos y en estas expresiones artísticas, en esas rimas, estas rondas, es donde se condensa mucha de la cultura popular. Entonces a mi me parece que precisamente la música en sí misma está grabando y está haciendo un recuento de un momento histórico que estamos viviendo ahora de una lucha y un posicionamiento muy fuerte, las mujeres en todo el mundo.

crueldade e barbárie deles, trouxeram à tona a urgência do debate sobre a violência de gênero e evidenciaram o termo feminicídio, “crime de ódio baseado no gênero, mais definido como o assassinato de mulheres em violência doméstica ou em aversão ao gênero da vítima (misoginia)”<sup>74</sup>

A frase “*ni una a menos, ni una muerta más*” que, posteriormente, se tornou nome do coletivo feminista NiUnaMenos<sup>75</sup> na Argentina e que nomeia a canção de Lane, é atribuída a poetisa e ativista mexicana Susana Chávez, uma das primeiras pessoas a denunciar os crimes cometidos contra mulheres na cidade fronteiriça de Juárez, no estado de Chihuahua no norte do México.

Durante os anos de 1990, uma série de assassinatos de mulheres entre 15 e 25 anos, em sua maioria estudantes ou trabalhadoras pertencentes a classes mais baixas, aconteceram na cidade, com fortes requintes de crueldade, seguindo um *modus operandis* de sequestro, violência sexual e mutilação dos corpos, posteriormente abandonados em locais distantes dos centros urbanos. A série de mortes nefastas ficou conhecida como “*As Mortas de Juárez*”, entre elas Alma Chavira Farel, Gladys Janeth Fierro, Silvia Rivera Morales, Sacrário González<sup>76</sup>. Vários corpos de mulheres desaparecidas nunca foram encontrados, e a impunidade na resolução dos casos permanece até os dias atuais.

Segundo Camila Rodrigues da Silva,

Em 1995 Susana cunha a frase que se tornaria o slogan da luta contra os assassinatos de mulheres na cidade fronteiriça: “*Ni una muerta más*” que mais tarde seria utilizado por inúmeros coletivos espalhados pelo mundo, a exemplo o Coletivo NiUnaMenos como bandeira de luta contra a violência e mortes de mulheres, sendo transformado em: “*Ni una muerta más, ni una menos*” (SILVA, 2019, p.28)

Susana Chávez se uniu ao movimento feminista e com as mães das jovens assassinadas para cobrar justiça e para cobrar do Estado a resolução dos casos, diante dessa conjuntura de assassinatos e impunidade. Segundo artigo da Camila Rodrigues da Silva, a mobilização de Chávez, que começou

---

<sup>74</sup> Mais informações sobre o termo feminicídio, disponível em: <https://bityli.com/AWLyBUD>

<sup>75</sup> Para mais informações sobre o coletivo NIUNAMENOS [Site Institucional] disponível em: <http://niunamenos.org.ar/>

<sup>76</sup> Mais informações sobre os feminicídios cometidos na Ciudad de Juárez, disponível em: <https://bityli.com/UfOMBd>

escrevendo em um blog, passou a ter cobertura dos meios de comunicação e ganhou maior visibilidade.

Juntamente com as mães dessas jovens, Susana começou sua caminhada pelas ruas de Ciudad Juarez, gritando em voz alta que a justiça fosse feita. Com banners, vídeos, leitura de poesia e performances, elas foram decididas a denunciar para toda a cidade esses casos, exigindo que fosse esclarecido cada um desses assassinatos e desaparecimentos. (*Id. ibidem*)

De acordo com Silva, Chávez e os movimentos feministas lograram que “a Corte Interamericana de Direitos Humanos apontasse o Estado Mexicano como um dos principais culpados desses fatos, sentenciando-o por sua passividade, ineficácia e pela falta de investigação adequada” (*Id. ibidem*, p. 24) Ainda assim, apesar de toda sua luta e contribuição, em janeiro de 2010, Chávez se tornou mais uma vítima de feminicídio na Ciudad de Juárez. Ela foi brutalmente assassinada, sendo vítima de estupro e mutilações.

A música composta por Rebeca faz referência ao coletivo femista, assim como narra sobre o número de feminicídios ocorridos na Guatemala, país que ocupa o terceiro lugar por 100 mil habitantes de violência contra a mulher, segundo relatório da ONU Mulheres.

*Quisiera tener cosas dulces que escribir  
 Pero tengo que decidir y me decido por la rabia  
 5 mujeres hoy han sido asesinadas  
 Y a la hora por lo menos 20 mujeres violadas  
 Eso que solo es un día en Guatemala  
 Multiplícalo y sabrás porqué estamos enojadas  
 No voy a andar con pinzas para quien no entienda  
 Que esto es una emergencia y estamos preparadas  
 No soy pacifista no me exijan cosas que no ofrezco  
 No pedí un pedestal ni lo merezco  
 Soy como las otras hartas de andar con miedo  
 Agresiva porque es la forma en que me defiendo  
 (...)  
 Cuéntanos bien en las calles somos miles  
 Desde México hasta Chile y en el planeta entero  
 En pie de lucha porque vivas nos queremos  
 No tenemos miedo no queremos a ni una menos  
 Díganme loca histérica y exagerada  
 Pero hoy canto en nombre mío  
 Y el de todas mis hermanas  
 No nos acusen de violentas esto es autodefensa*

*Estamos en resistencia ya no somos indefensas*<sup>77</sup>

Já em 2018 é lançado “*Obsidiana*”, álbum com nome de uma rocha vulcânica. Nesse disco Lane busca resgatar uma sonoridade centro-americana, bem como elementos da natureza em suas letras.

Algumas dessas apresentações, sobretudo a produção realizada no álbum *Alma Mestiza* será mais adequadamente apresentada no capítulo seguinte da dissertação com maiores detalhes e contextualização. Dentre as principais reivindicações feitas por Lane em suas letras algumas se destacam, como a identidade mestiça, a luta contra a violência de gênero e o feminicídio na Guatemala, bem como a luta antipatriarcal, sua relação com o território guatemalteco, a Guerra Civil e as violências cometidas pelo Estado.

---

<sup>77</sup> Tradução livre: “Querida ter coisas doces para escrever/ Mas tenho que decidir e me decido pela raiva/ 5 mulheres hoje foram assassinadas/ E em uma hora pelo menos 20 mulheres foram violentadas/ Isso é só um dia na Guatemala/ Multiplique e saberá porque estamos com raiva/ Não vou andar com pinça para quem não entende/ Que se trata de uma emergência e que estamos preparadas/ Não sou pacifista, não me peça coisas que não ofereço/ Não pedi um pedestal, nem o mereço/ Eu sou como as outras, estou cansada de andar com medo/ Agressiva porque é a forma como me defendo (...) Conte-nos nas ruas, somos milhares/ Do México até o Chile e por todo planeta/ Em pé lutando, porque vivas nos queremos/ Não temos medo, não queremos nem uma a menos/ Me chame de louca, histérica e exagerada/ Mas eu canto em meu nome e de todas as minhas irmãs/ Não nos acusem de violentas, isso é autodefesa/ Estamos em resistência, já não somos indefesas” REBECA LANE, Ni Una Menos, 2017. Letra completa disponível no Anexo

### **CAPÍTULO 3 - CANÇÕES: NARRATIVAS E POSSIBILIDADES**

Eu não vou mais sentir vergonha de existir. Eu vou ter minha voz: indígena, espanhola, branca. Eu vou ter minha língua de serpente – minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Eu vou superar a tradição de silêncio. (ANZALDUA, 2009, p. 312)

Depois de uma breve contextualização acerca das conjunturas políticas e sociais nas quais se inserem as interlocutoras de pesquisa e de uma sucinta exposição de suas trajetórias, neste capítulo nos debruçamos com maior profundidade em suas produções com foco nas letras das canções e em suas produções audiovisuais. Por intermédio das noções de colonialidade do ser, do saber e do poder apresentadas no primeiro capítulo, dividiremos suas canções em três eixos de análise: a [des]construção narrativa de si e a aproximação com a questão decolonial, a construção coletiva de luta e por fim, a [re]construção da memória histórica.

Entramos então no processo de escolha das músicas: porque cada uma delas? Como Ana Tijoux e Rebeca Lane têm um vasto repertório musical, as canções para serem aqui trabalhadas, foram escolhidas sobretudo a partir do critério de serem canções que se conectassem entre si e que se conectassem com as temáticas a serem abordadas, com desejo de trabalhá-las com mais profundidade. Dessa forma, achei interessante apresentar ao leitor e à leitora logo após uma breve introdução das interlocutoras, canções em que elas se colocam em primeira pessoa, em um processo de ruptura com os olhares colonizadores<sup>78</sup>. A partir de seus lugares sociais, ambas narram sobre os processos pelos quais passaram, demonstram claramente a quem se afiliam musical e intelectualmente e trazem ainda questões que geram debates coletivos sobre uma visão de mundo que defendem. Partimos também do diagrama sobre a analítica da colonialidade proposto por Maldonado-Torres (vide Capítulo 1), em que a dimensão que une os elementos básicos do saber, do ser e do poder é a subjetividade. Por isto, as primeiras canções escolhidas para serem trabalhadas são canções em que as artistas expõem mais

---

<sup>78</sup> BOY, 2020, p. 35

diretamente pautas/ temas em que falam de sua subjetividade e de elementos que as compõem. Por essa razão chamo de desconstrução de si, pois são canções que abordam suas ancestralidades, onde demonstram claramente suas afiliações intelectuais e musicais. Começo, portanto, com a análise das canções *Alma Mestiza* e *Vengo*, ambas faixas que nomeiam seus álbuns e por isso são canções de destaque em suas produções. Nessas canções aparecem questões sobre mestiçagem, fronteiras, descolonização, subjetividades, natureza,

Na sequência, opto por trabalhar canções que dão um passo além, que partem da subjetividade para construir uma narrativa coletiva de reivindicação e luta, atrelando-se a dimensão da colonialidade do saber. Através de canções feitas em parceria com outras cantoras que vem de realidades diferentes, Tijoux e Lane se unem a outras vozes em uma tentativa de construção conjunta de luta pelas utopias que acreditam e defendem ao mesmo tempo em que buscam romper com conceitos pré-estabelecidos sobre povos que são sistematicamente silenciados e violentados ao longo da história. Nessa etapa articulo as músicas *Somos Sur*, de Ana Tijoux realizada em parceria com a rapper palestina Shadia Mansour; e *Kixampe*, de Rebeca Lane em parceria com a cantora kachiquel Sara Curruchich. Nessas canções aparecem noções como colonialidade, subordinação, violência, epistemicídio, resistência.

Já na última parte busco trabalhar canções em que as duas cantoras buscam narrar (e se posicionar) momentos históricos recentes de seus países. Nesta etapa, entendo que ambas as cantoras se aproximam da dimensão da colonialidade do poder para romper com essa lógica. Para isso, elas buscam através da cultura olhar para as demais estruturas de poder para questioná-las. Escolho então trabalhar as faixas *Cumbia de la Memória* e *Shock*. Estas canções têm como principal foco denunciar a violência estatal, o genocídio e os resquícios das ditaduras. Ambas as faixas contam com videoclipes com imagens documentais sobre as situações que narram através de imagens de manifestações e ocupações, além de se apoiarem documentários que abordam tais momentos a fim de embasar melhor a canção.

Sempre entendendo que esses três eixos se retroalimentam e se costuram conjuntamente, em uma espiral como nos diz Leda Maria Martins. Ou

seja, elas partem do “eu”, das referências de suas histórias e identificam suas utopias, em seguida se unem a outras agentes que partilham desse desejo de mudança, se conectam com outras agentes, ampliam suas visões de mundo, agrandam suas utopias e seguem buscando essa construção. A partir daí, criam narrativas para comentar episódios historicamente importantes que, do ponto de vista delas, precisam ser lembrados e analisados.

Como rapidamente comentado no capítulo anterior, para o historiador Marcos Napolitano, a canção em suas muitas possibilidades tem sido “tradutora de nossos anseios e utopias sociais” (*apud* SHMIEDECKE, 2015, p. 20). Enquanto tal, muitas canções abordam temáticas pertinentes às realidades, aos desejos e aspirações sobre as quais quem a compõe vive ou ambiciona. Assim sendo, a canção pode ser analisada como um sinal complexo do tempo vivido, como acervo de determinadas posturas que podem ser adotadas e reconhecidas socialmente, como descreve a pesquisadora Liv Sovik. Para a autora, é através das letras que se tem uma descrição mais clara do “uso social” da canção e de suas possibilidades (2009, p.15). Vale lembrar mais uma vez, que a intenção não é compará-las, nem tão pouco igualar suas vivências e letras, e sim traçar paralelos possíveis.

### **3.1 - [DES]CONSTRUÇÕES NARRATIVAS DE SI:**

Ao longo de suas trajetórias artísticas, Ana Tijoux e Rebeca Lane, em boa parte de suas produções, se aproximam de questionamentos sociais e políticos a partir de uma visão crítica das sociedades latinoamericanas, do capitalismo e do mundo globalizado.

Contudo, ambas frisam em diversos momentos que suas produções acompanham movimentos de reflexões sobre si mesmas enquanto sujeitas humanas, o que lhes proporciona uma escrita de si que se entremeia a perspectivas estéticas, históricas e políticas. Tais “escritas de si”, como descreve Cláudia Duarte (2017, p.20), lhes permite que suas construções narrativas se dêem a partir de “um jogo relacional, por meio de um encontro com o outro. Ou melhor, com seus outros (...) num exercício de si, numa poética de constituição de subjetividade como multiplicidade e não como univocidade”. Colocando-as, como aborda Leda Martins, em uma série de

encruzilhadas que vão desde seus modos de vida às suas performances enquanto artistas.

Dessa maneira, indubitavelmente para elas o pessoal é político. Por isso, dentre suas canções me interessam particularmente, nesse primeiro momento, *Alma Mestiza* e *Vengo*, pois enxergo em ambas propostas epistemológicas, que tratam de sujeitas que buscam pensar, criar e cantar sobre sua subjetividade, a partir do horizonte decolonial e dos questionamentos que emergem, buscando a auto-descolonização.

### 3.1.1 - “*Fluir es destruir y volver a construir*”

“*Alma Mestiza*” é o quinto álbum de Rebeca Lane. Lançado em 2016 e gravado no estúdio Mi Cuarto Studios, o disco aborda no decorrer de 14 faixas reivindicações relacionadas a: violência doméstica e feminicídio, como em “*Este Cuerpo Es Mío*” e “*Ni Encerradas, Ni Con Miedos*”; o genocídio dos povos indígenas e a Guerra Civil guatemalteca, como em “*Cumbia de la Memoria*” e “*Desaparecidxs*”; e a relação com a natureza, como em “*Somos Todos*” e “*Pachamama*”. Todos os álbuns lançados por Rebeca, ou boa parte deles, apresentam canções interessantes de serem cuidadosamente analisadas, porém por uma questão de tempo para o desenvolvimento do trabalho e de coesão com as teorias trabalhadas ao longo do mestrado, optei por trabalhar mais profundamente a canção que nomeia o disco nesse primeiro eixo.

Promovendo uma grande mescla entre instrumentos e sonoridades no passar das faixas, *Alma Mestiza*, a faixa homônima do álbum será melhor trabalhada pois nela Rebeca Lane apresenta uma série de pistas que podem ser encaradas como uma tentativa de descrição sobre sua identidade, como ela se coloca diante das temáticas e a quem se afilia para desenvolver seu trabalho artístico e seu pensamento crítico. Por contar com um videoclipe, iniciamos a exposição mesclando a descrição do vídeo em conjunto com a letra da canção dado que ambas as produções constroem narrativas complementares.

No videoclipe em questão, uma anciã indígena, representando uma avó<sup>79</sup>, aparece de costas para a câmera. Sentada olhando para velas que

---

<sup>79</sup> Como sinaliza a descrição do vídeo clipe

queimam em segundo plano, ela está trajada em um vestido com pinturas que parecem ter sido desenhadas manualmente. Os cabelos negros e lisos, se entremeam em uma longa trança, enquanto a *abuela* aos poucos se vira e de frente para a câmera, encara o espectador. Em conjunto com a imagem, vozes começam a ser entoadas bem rapidamente, até se tornarem um remix eletrônico. Neste momento inicia Rebeca Lane:

*Conciencia cósmica  
De herencia mágica  
Buscando en la sombra  
Los rasgos de mi alma  
Aprendiendo a convertirme en animal como un nahual  
Soy un cuerpo transitando el camino espiritual  
No es lineal  
Mi lenguaje es ancestral  
Viajo en un espiral  
Entre mundos y fronteras  
Cuestionando lo real  
El bien y mal  
Lo desigual  
Lo heredado, lo adquirido y lo impuesto por igual  
Soy criatura  
Entre culturas  
Surcando entre la basura  
Las creencias que me anulan  
Para darle sepultura<sup>80</sup>*

Enquanto Rebeca Lane recita, com clareza, as frases iniciais de sua canção, raízes, galhos, pedras surgem como um indício da construção de uma cerimônia ancestral que pode ser lido como um ritual de purificação à medida em que a anciana lava com água seu rosto, mãos e cabeça. A avó tira anéis de prata dos dedos e os coloca em uma bacia de água, deixando-os submergir.

Em seguida, Rebeca aparece com o rosto dividido em duas metades, pintadas com tinta neon: um lado contém um delineado no olho, e do outro lado, encontram-se pinturas na região da bochecha com diferentes formatos.

---

<sup>80</sup> Tradução livre: Consciência cósmica/ De herança mágica/ Buscando na sombra/ Os traços da minha alma/ Aprendendo a me tornar um animal/ Como um nahual/ Sou um corpo transitando no caminho espiritual/ Não é linear/ Minha linguagem é ancestral/ Viajo em espiral/ Entre mundos e fronteiras/ Questionando o bem e o mal/ O desigual/ O herdado, o adquirido e o imposto igualmente/ Sou criatura entre cultura/ Dividindo entre o lixo/ As crenças que me anulam/ Para enterrá-las.



Figura 5: Rebeca Lane sob luz neon em *Alma Mestiza*

*Madre natura  
 Sutura con ternura  
 La ruptura de mi cuerpo  
 Cuando solté mi dura armadura  
 Y es que no madura  
 Una herida si no cura  
 Una mente sin locura  
 Un corazón sin ataduras  
 Fluir es destruir y volver a construir  
 Una casa sin paredes  
 Y perder miedo a morir  
 Mestiza soy  
 Contradicción atroz  
 Voy  
 Cuatro colores del maíz en mi color  
 Yo<sup>81</sup>*

A avó aparece benzendo fotografias expostas em uma parede de uma casa simples, com uma bacia de água, vela e raízes secando em segundo plano. Posteriormente, despontam em meio a figuras caleidoscópicas a mescla entre os rostos de Rebeca e sua avó, em conjunto com muitas cores vibrantes, enquanto se repete o refrão com o coro inicial ao fundo.

Ao mesmo tempo em que se repete o refrão “*mestiza soy, cuatro colores*” com a voz robotizada, Rebeca aparece sob efeito de uma luz negra que só evidencia as pinturas em seu rosto, ante um fundo preto.

*Buscando identidad en un sociedad racista  
 La mente colonialista instalada en mi pupila*

<sup>81</sup> Tradução livre: Mãe natureza/ Costura delicadamente/ O corte no meu corpo/ Quando solto minha armadura/ E não amadurece/ Uma ferida se não curar/ Uma mente sem loucura/ Um coração sem algemas/ Fluir é destruir e voltar a construir/ Uma casa sem paredes/ E perder o medo de morrer/ Mestiça sou/ Contradição atroz/ Vou/ Quatro cores no minho em minha cor/ Eu

*El reflejo en el espejo me devuelve lo que creo  
 Si no moldeo mi alma  
 Yo lo hago en los modelos eurocéntricos, falocéntricos  
 Que convierten mi experiencia en un objeto exótico  
 Pintando las culturas con algo folclórico  
 Restándole lo subjetivo a los modelos teóricos  
 Quisieron que callara la herencia de mi sangre  
 Quisieron que olvidara la violencia a mi madre  
 Pero no pudieron quitarnos el fuego interno  
 El eterno conocimiento  
 Las señales en los sueños<sup>82</sup>*

Nesse momento passam a ganhar o foco do primeiro plano fotografias em preto e branco que estão expostas na parede. Majoritariamente composta por mulheres, aparecem sequências de fotografias emolduradas. Enquanto algumas parecem ser fotos familiares, de figuras desconhecidas publicamente, outras fotografias são de ativistas, escritoras e pessoas que se tornaram personalidades históricas. Em ordem de aparecimento estão as fotografias de Audre Lorde, poeta, ativista negra, feminista, lésbica estadunidense; Berta Cáceres<sup>83</sup>, ativista ambiental e líder indígena hondurenha assassinada em 2016; Rogelia Cruz Martínez<sup>84</sup>, eleita Miss Universo Guatemala em 1958 e guerrilheira guatemalteca brutalmente assassinada por paramilitares em 1968.

Estas fotografias nos dão pistas sobre com quais interlocutoras Rebeca estabelece diálogos, onde banha sua construção de mundo intelectual, musical e visual. Sobre a que pensamentos e visões de mundo eleger para afiliar-se, a quem recorre para expor seu entendimento de mundo em uma canção de narra sobre sua alma, sobre sua identidade. E sobretudo, se torna um meio da cantora apresentar importantes mulheres que a antecedem.

Audre Lorde, entre tantos ensinamentos e ao longo de uma longa trajetória escrita, trata de romper com o silêncio causado pelo racismo e pelas

---

<sup>82</sup>Tradução livre: Buscando identidade em uma sociedade racista/ A mente colonialista instalada em minha pupila/ O reflexo no espelho me devolve o que acredito/ Se eu não moldar minha alma/ Eu o faço nos modelos eurocêntricos, falocêntricos/ Que convertem minha experiência em um objeto exótico/ Pintando as culturas como algo folclórico/ Subtraindo o subjetivo aos modelos teóricos/ Queriam que eu calasse a herança do meu sangue/ Queriam que eu esquecesse a violência com a minha mãe/ Mas eles não podiam tirar o fogo interno/ O conhecimento eterno/ Os sinais nos sonhos.

<sup>83</sup> Para mais informações: BERTA VIVE Direção: Kátia Lara, Honduras, 2016. Disponível em: <https://bityli.com/EqAkXY>

<sup>84</sup> Para mais informações: MEDELES, Juan Carlos. El olvido de la memoria de Rogelia Cruz Martínez, Revista Tzintzun, Michoacán, 2011. Disponível em: <https://bityli.com/wwHKPX>

diferenças de classe e para isso Rebeca eleva sua voz ao cantar. Lane evoca Audre Lorde não somente na sua produção audiovisual, como também recorre a autora em entrevistas<sup>85</sup> para falar de variados temas, como opressão, erotismo e o conceito de interseccionalidade.

A Berta Cáceres, assassinada por defender a terra dos seus do espólio estrangeiro, numa região tão arrasada ao longo dos tempos como Honduras, Rebeca lembra ao trazer a presença da natureza através *del maíz*, suas quatro cores e toda sua diversidade, ao mesmo tempo que busca se relacionar com a natureza e seus elementos ao longo de todo o disco. Rogelia Cruz, por sua vez, demonstra a fragilidade do corpo feminino, onde mesmo sendo uma mulher conhecida internacionalmente e símbolo dos padrões de beleza da Guatemala, foi executada com requintes de crueldade por defender um ideal de país que acreditava.

Sobre a quarta fotografia não foram encontradas referências sobre a mulher que está na imagem. Já a quinta imagem é uma fotografia de Gloria Anzaldúa, escritora, teórica cultural e ativista chicana que trabalha em seus textos amplamente o conceito de alma mestiça tão amplamente abordado na canção homônima. Arrisco dizer, a partir das leituras de Anzaldúa, que boa parte do impulso criativo e das inquietações que são abordadas no álbum, estão diretamente ligados aos escritos e à potência de Gloria Anzaldúa em tecer a categoria analítica de identidade mestiça.

Em entrevistas, Lane comenta sobre a imposição de uma identidade étnica na Guatemala que busca apagar as origens do país que conta com uma população majoritariamente indígena. Lane comenta a importância da questão identitária desenvolvida por ela no álbum especificamente sobre as identidades impostas pelos processos de exploração da Guatemala. Para ela, a assimilação dessas identidades impostas são uma ficção que “te obriga a pensar que a ocidentalização é desenvolvimento”<sup>86</sup>. Para romper com essa lógica a cantora procura

Uma forma de reivindicar nossas raízes não só étnicas, como também as cosmovisões. Outras formas de entender e ver o mundo que me parecem muito mais

---

<sup>85</sup> LANE, 2015, 19:00 min

<sup>86</sup> LANE, 2017, 6:17 min

valiosas do que o desenvolvimento do pensamento ocidental e toda a forma como se desenvolveu e que fundamentou o capitalismo (LANE, 2017, 6:17 min)<sup>87</sup>

Em conjunto com a letra da canção e a fala da cantora, identificamos que ao falar sobre pensamento ocidental, Rebeca abarca tanto o período de colonização da Guatemala por parte da Espanha entre os anos de 1523 e 1821<sup>88</sup>, quanto sobre o domínio e influência dos Estados Unidos na região ao longo do século XX, principalmente.

De volta ao videoclipe, a sexta referência mostrada é a própria Rebeca, mais jovem e vestida com um manto que cobre sua cabeça e ombros, recordando as imagens das “*Virgenes*” da Igreja Católica, tão comuns nos países latinos. As duas seguintes são fotos que parecem ser familiares, sobre as quais não foram encontradas referências. Em uma há um menino usando uma gravata borboleta ao lado de uma mulher que aparece mais ao fundo, em sequência aparece uma fotografia de uma mulher e um homem lado a lado.

Logo em seguida aparece uma foto mais recente de Rebeca, usando óculos, com piercings no nariz e na boca com um largo sorriso e por fim aparece a imagem da Rebeca Eunice Vargas Branghiroli, tia de Rebeca Lane, poeta, guerrilheira e desaparecida política em 1981, durante a Guerra Civil da Guatemala. A foto de Rebeca Branghiroli ganha especial atenção da avó, que beija carinhosamente a imagem. Posteriormente, a personagem da avó molha e queima outras fotografias cujas imagens não ficam nítidas para quem assiste o videoclipe.

Rebeca, que ganhou este nome em homenagem a irmã de seu pai, comenta em algumas entrevistas sobre a responsabilidade de carregar em si a lembrança e a memória viva de um momento crucial da história do seu país. Para ela,

É superforte crescer na sombra de alguém que foi tão importante (...). Ela basicamente, como muitos poetas

---

<sup>87</sup> Transcrição original: “Una forma de reivindicar nuestras raíces no sólo étnicas sino en términos de cosmovisiones. En otras formas de entender y ver el mundo que me parecen a mi mucho más valiosas que el desarrollo del pensamiento occidental y toda la forma que se ha desarrollado y se ha fundamentado el capitalismo”

<sup>88</sup> A Guatemala se torna independente da Espanha em 1821, mas em seguida foi subordinada ao Império Mexicano em 1823. Depois forma a Federação das Províncias Unidas da América Central em conjunto com Honduras, El Salvador, Nicarágua e Costa Rica até 1838 e somente depois se torna um país independente.

na Guatemala, deixou a caneta e o papel e foi para as montanhas lutar. Então, digamos que era um lugar difícil de completar e sempre havia o comparativo [entre elas]. (LANE, 2015, 9:30 min)<sup>89</sup>

Inclusive é buscando romper com esse comparativo e na tentativa de criar sua própria identidade e não viver na idealização do outro, que ela adota o apelido “Lane” como um espaço para poder desenvolver sua própria identidade artística.



Figura 6: Quadro 1: (da esquerda para a direita em ordem de aparição): Audre Lorde, Berta Cáceres, Rogelia Cruz, Desconhecida, Gloria Anzaldúa, Rebeca Lane, Desconhecidos, Desconhecidos 2, Rebeca Lane, Rebeca Branghioli em *Alma Mestiza*

*Por eso defendemos nuestra tierra y sus secretos  
Con los dos puños en alto y en el alma amuletos*

<sup>89</sup> Transcrição original: “Es super fuerte crecer a la sombra de alguien que fue tan importante. (...) Ella básicamente, igual que muchos poetas en Guatemala dejaron la pluma y el papel y se fueron a las montañas luchar. Digamos que era un lugar bastante difícil de llenar y siempre había este comparativo”. LANE, 2015, 9:30 min

*Con la fuerza del volcán  
 El rugido del jaguar  
 La fuerza de guerrera y espíritu animal  
 Mestiza soy  
 Contradicción atroz  
 Voy  
 Cuatro colores del maíz en mi color  
 Yo<sup>90</sup>*

Na parte final do vídeo, aparece na parede uma pintura com rosto metade animal, fazendo alusão a um jaguar, animal símbolo de muitas culturas mesoamericanas, e metade rosto humano, numa pintura representando o rosto de Rebeca Lane. Nesse momento, a senhora que até o momento havia aparecido com o semblante mais sério, sorri para a cantora, e ambas dão as mãos. Representando neta e avó, elas se abraçam, enquanto a anciã segue benzendo e rezando à neta, quase em um gesto de proteção. Surgem então outras mulheres fazendo o mesmo movimento de um misto de benção, reza e proteção com outras mulheres aparentemente mais jovens. Entre as mulheres que aparecem nesse momento no clipe, há uma mescla nas vestimentas tradicionais guatemaltecas e vestimentas ocidentais. Por fim, retornam as imagens caleidoscópicas, agora com mais mulheres, de diferentes faixas etárias e rostos, fitando a câmera enquanto a voz robótica afirma: “*Mestiza soy!*”

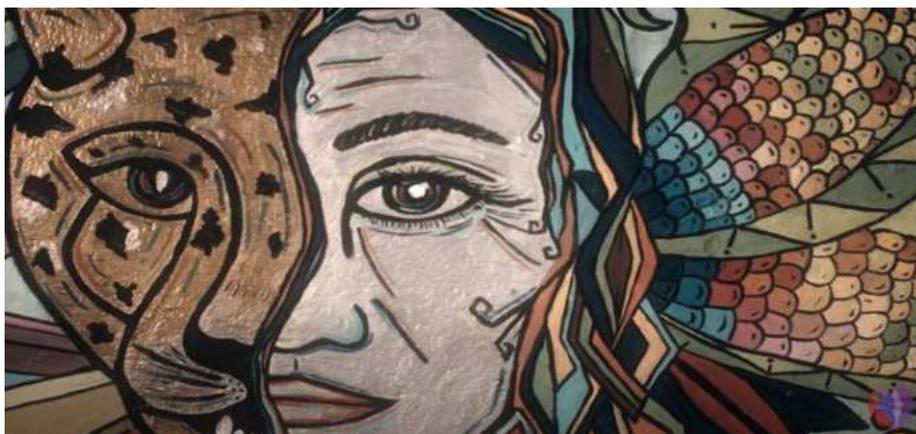


Figura 7: Mural com rosto de um jaguar e de Rebeca em *Alma Mestiza*

<sup>90</sup> Tradução livre: Por isso defendemos nossa terra e seus segredos/ Com os dois punhos erguidos e na alma amuletos/ Com a força do vulcão/ O rugido do jaguar/ A força de guerreira e espírito animal/ Mestiça sou/ Contradição atroz/ Quatro cores do milho em minha cor/ Eu



Figura 8: Abuela e Rebeca em *Alma Mestiza*

A combinação da descrição da produção visual e escrita de Rebeca Lane, revelam alguns elementos que a cantora busca desenvolver em todo o disco como a luta contra a dominação dos países periféricos pelos países “de primeiro mundo”, feminismo interseccional e estratégias de manutenção das vidas das mulheres, resgate da memória dos tempos da guerra na Guatemala, a vida da família de um desaparecido político e da falta desses entes na construção familiar, bem como, na forma a qual ela se insere nesse contexto político, cultural e geográfico enquanto “rapper e ativista da cultura hip hop”<sup>91</sup> como se descreve. Contudo, entre tantos elementos, nos acercamos mais daquele relativo a *Alma Mestiza* com a qual Rebeca nomeia a sua própria alma.

Outro ponto altamente relevante na canção é quando Lane fala sobre o milho, ou o maíz e suas quatro cores. Aqui recupero a imagem trazida por Anzaldúa ao retratar sobre os aspectos físicos e simbólicos *del maíz* com as encruzilhadas muito presentes na canção.

Indígena como o milho, também como o milho, a mestiza é um produto híbrido, desenhado para sobreviver nas mais variadas condições. Como uma espiga de milho - um órgão feminino produtor de semtemte- a metiza é tenaz, firmemente amarrada às cascas da sua cultura. Agarra-se ao sabugo com os grãos; com caules grossos e raízes fortes, ela se prende a terra - ela sobreviverá à encruzilhada (ANZALDÚA, 2019, p.327)

Gloria Anzaldúa, ao escrever e se inscrever enquanto uma alma mestiça, expõe que

---

<sup>91</sup> LANE, 2015, 8:55 min

Nascida em uma cultura, posicionada entre duas culturas, estendendo-se sobre todas as três culturas e seus sistemas de valores, *la mestiza* enfrenta uma luta de carne, uma luta de fronteiras, uma guerra interior. Como todas as pessoas, percebemos a versão da realidade que nossa cultura comunica. Como outros/as que vivem em mais de uma cultura, recebemos mensagens múltiplas, muitas vezes contrárias. O encontro de duas estruturas referenciais consistentes, mas geralmente incompatíveis, causa um choque, uma colisão cultural. (ANZALDÚA, 2005, p. 705 - grifo da autora)

Ao sinalizar que é uma “contradição atroz” Rebeca encara o que Anzaldúa chama de “tolerância às ambiguidades” e ao tentar unir a cultura hip hop e seus elementos eletrônicos com as tradições indígenas guatemaltecas nas vestes, nas pinturas, no resgate aos ensinamentos ancestrais, Lane parece construir o que Anzaldúa caracteriza como uma tentativa de síntese dessas duas partes que parecem tão opostas entre si:

Ao tentar elaborar uma síntese, o *self* adiciona um terceiro elemento que é maior do que a soma de suas partes separadas. Esse terceiro elemento é uma nova consciência – uma consciência *mestiza* – e, apesar de ser uma fonte de dor intensa, sua energia provém de um movimento criativo contínuo que segue quebrando o aspecto unitário de cada novo paradigma. (*Ibdem*, 707 - grifo da autora)

Um dado importante que é destacado por Lane é o uso do hip hop no contexto pós acordos de paz na Guatemala, pois como dito no capítulo anterior, o gênero musical consolida a construção de uma ideia de juventude, antes inexistente, pelas marcas da guerra. Dessa forma, para a rapper, na América Central o hip hop segue sendo uma cultura de base<sup>92</sup>, diferentemente da forma como é visto na Europa e nos Estados Unidos, como um gênero adquiriu certo apelo comercial na perspectiva da cantora.

Sempre falamos desde as margens em qualquer lugar que estivermos, sobretudo na América Central. Porque particularmente eu entendo que aqui na Europa, por exemplo, o hip hop é visto como algo comercial, ou como

---

<sup>92</sup> Transcrição original: “Siempre partimos a hablar desde los márgenes en cualquier lugar que estemos ahí, sobre todo en Centroamérica. Porque particularmente yo entiendo que aquí en Europa por ejemplo, el hip hop es más visto como algo comercial, o en Estados Unidos, incluso que se ha convertido en una cultura pop, pero en Centroamérica sigue siendo una cultura de base. Y lo importante es que precisamente las mujeres que vienen de los márgenes hemos tenido la oportunidad de hablar y decir que es ser mujer, cómo se vive la violencia, como se recibe, pero también cómo se resiste.” (LANE, 2019a 10 min)

nos Estados Unidos, que inclusive se converteu em uma cultura pop, mas na América Central, segue sendo uma cultura de base. E o importante é que precisamente as mulheres que vêm das margens, estamos tendo a oportunidade de falar e de dizer o que é ser mulher, como se vive a violência, como se recebe, mas também como se resiste. (LANE, 2019a 10 min)

Em entrevista, Rebeca diz que

Esse exercício de construir-me para mim parte do corpo e isso é um aporte muito grande do feminismo, ou seja, primeiro reviso quais são minhas próprias limitações e as analiso socialmente. E logo o seguinte passo é - isso desde de uma perspectiva obviamente do feminismo ocidental, porque o feminismo comunitário tem uma visão mais coletiva -, rever minha própria experiência, meus desejos, minha estética, minha forma de amar, minha forma de entregar-me, minha forma de me expressar<sup>93</sup>. (LANE, 2015, 15:40 min)

Nesse processo de revisão de si, Rebeca tem uma iniciativa de ampliar seu entendimento sobre o feminismo que vale ser destacado e que ressoa em sua produção, como veremos na próxima canção a ser trabalhada. Continua a cantora:

E então entender contextualmente e vendo como isso nos afeta com outras mulheres, com as campesinas, de onde a pessoa se posiciona socialmente desde o étnico até a classe e, até a bolha social que se cria quando se vive nas classes médias das cidades. Analizar este contexto e de quem me rodeia e compreender que a libertação - essa já é uma abordagem das feministas comunitárias - não pode ser individual, mas sim um exercício coletivo<sup>94</sup>. (LANE, 2015, 16:40 min)

As elaborações das teorias decoloniais, abordadas no capítulo 1, em consonância com o “pensamento fronteiro” de Gloria Anzaldúa permitem que entendamos a condução de Rebeca Lane na construção do pensamento e da

<sup>93</sup> Transcrição original: “Este ejercicio de construirse para mi parte del cuerpo y esto es un aporte muy grande del feminismo, es decir, primero reviso cuales son mis propias limitaciones y las analizo socialmente y luego el siguiente paso, - eso desde una perspectiva obviamente del feminismo ocidental, porque el feminismo comunitario tiene una visión más colectiva - de mi propia experiencia ha sido: revisar mi propia experiencia, mis deseos, mi estética, mi forma de amar, mi forma de entregarme, mi forma de expresarme”

<sup>94</sup> Transcrição original: “Y luego entenderla contextualmente y ver cómo nos afecta con otras mujeres, con campesinas, donde una se posiciona socialmente a lo étnico a lo de clase, y a la burbuja que uno crea cuando vive en las clases medias de las ciudades. analizar este contexto de los que me rodean y entender que la liberación, que eso ya es un planteamiento de las feministas comunitarias no puede ser individual, si no que tiene que ser un ejercicio colectivo

memória histórica que reivindica a partir do reconhecimento das relações de forças e de poder que estão em jogo seja no âmbito da busca por “sua identidade em uma sociedade racista, onde a mente colonialista se encontra instalada nos seus olhos”<sup>95</sup>, seja na validação dos seus saberes, onde pretende romper com os “modelos eurocêntricos que a convertem em objeto exótico”<sup>96</sup>. É seguindo com o pensamento decolonial e com sua construção epistemológica, que apresentaremos a próxima canção a ser analisada.

### 3.1.2 - “*Vengo a buscar la historia silenciada*”:

*Vengo*, o último disco completo lançado por Tijoux em 2014, é marcado por canções que podem ser lidas como canções que expressam grandes descontentamentos com o sistema político, cultural e econômico, não apenas chileno, mas também mundial. É um disco fortemente marcado pela contestação de padrões imperialistas e eurocêntricos, reivindicando a decolonialidade do pensamento latino-americano, juntamente com o que Tijoux nomeou como processo de autodescolonização<sup>97</sup>.

Em dezessete faixas do álbum, Ana Tijoux mescla suas rimas de rap com sonoridades andinas ao privilegiar o uso de instrumentos com o quena<sup>98</sup>, o charango<sup>99</sup>, o cuarto<sup>100</sup>, o quenacho<sup>101</sup>, o cajón peruano<sup>102</sup> e a gaita colombiana<sup>103</sup>, deixando de usar pela primeira vez o *beat* eletrônico e o *sampler* tão comuns no hip hop<sup>104</sup>. Como explica em entrevistas, a sonoridade desse disco vem de um questionamento sobre o apagamento musical<sup>105</sup> de

---

<sup>95</sup> Trecho de *Alma Mestiza*, 2016

<sup>96</sup> Trecho de *Alma Mestiza*, 2016

<sup>97</sup> BARROS, 2018, p. 40

<sup>98</sup> Instrumento de sopro, da família das flautas. É central na música andina, especialmente no Peru.

<sup>99</sup> Instrumento de corda, da família dos alaúdes. É originário da Bolívia e é comum em alguns países sul-americanos.

<sup>100</sup> Instrumento de corda, da família dos violões. É comum em vários países latino-americanos, em especial na Colômbia e na Venezuela.

<sup>101</sup> Muito similar a quena, o quenacho proporciona sons mais graves (Fonte Wikipedia)

<sup>102</sup> Instrumento de percussão. Remonta o período do Peru colonial, onde os escravizados africanos utilizavam caixas e gavetas de madeira como instrumentos, dessa forma é considerado um instrumento afro-peruano. Hoje é considerado um “Patrimônio Cultural da Nação” (Fonte Wikipedia)

<sup>103</sup> Instrumento de sopro, é uma espécie de flauta. É de origem indígena, mais especificamente da costa do caribe colombiano. (Fonte Wikipedia)

<sup>104</sup> BARROS, 2018, p. 40

<sup>105</sup> *Ibidem*

determinadas linguagens culturais latinoamericanas, sobretudo da “música folclórica”. Para a cantora,

A música folclórica latinoamericana é parte da nossa história. Por mais que queiramos fugir disso, acho que faz parte da nossa formação musical. São muitas canções que nos acompanham, mesmo não frequentando os shows, que fazem parte da nossa educação em casa. (...). Me questionava muito como seria mesclar, combinar... Sei que os puristas poderiam odiar, dos dois lados. Com “isso não se faz”. Mas também acho que isso é tão legal, romper com os fascismos de todos os tipos, inclusive os fascismos musicais também. É bonito reinterpretar, voltar e fazer uma releitura. E os erros são tão válidos nas artes, tão necessários. Caso contrário, seríamos pragmatismos<sup>106</sup>

Para além do resgate e da grande mescla sonora, Ana Tijoux apresenta neste álbum outros elementos que até então haviam sido pouco contemplados em suas canções. A natureza, por exemplo, desempenha um papel fundamental no álbum e é o fio condutor entre as músicas, se fazendo presente em quase todas as faixas, como “*Oro Negro*”, “*Rio Abajo*”, “*Rumbo al Sol*”, “*Delta*”. Há também a canção “*Todo lo sólido se desvanece en el aire*” que faz alusão a frase do Manifesto Comunista; “*Mi verdad*”, faixa que faz críticas ao capitalismo e ao autoritarismo estatal; e “*Antipatriarca*”, canção sobre a luta do movimento feminista contra o patriarcado. Há também no disco parcerias com outros rappers e cantores. Em “*Somos Sur*” temos a participação da rapper britânico-palestina Shadia Mansour; em “*Somos Erroristas*” a participação é do rapper Hordatoj; em “*Creo en Ti*” a participação é do cantor Juanito Ayala; e em “*Emília*”, canção em homenagem à sua filha, a participação fica a cargo de RR Burning, sendo os três últimos chilenos.

*Vengo*, faixa homônima ao nome do disco, que é a canção que abre álbum e introduz a quem o ouve sobre as temáticas que serão desenvolvidas no decorrer do disco. Contudo, mesmo sendo a canção que nomeia o álbum, a música não tem uma produção audiovisual, como a grande parte da produção

---

<sup>106</sup> Transcrição: “La música folclórica latinoamericana es parte de nuestra historia. Por más que queramos escapar de ella, creo que ha sido parte de nuestra formación musical. Hay muchas canciones que nos han acompañado, por más que no vayamos a los conciertos, son parte de nuestra educación en casa. (...). me cuestionaba mucho cómo sería mezclar, fusionar... Entendiendo que los puristas me podrían odiar, de ambos bandos. Con “eso no se hace”. Pues también creo que eso es tan bonito, romper con los fascismos de todo tipo, y los fascismos musicales también. Es bonito volver a reinterpretar y volver a hacer una relectura también. Y las equivocaciones son tan válidas en las artes y son tan necesarias también. Sino seríamos pragmatismos” (TIJOUX, 2017, 13:24 min)

da cantora, que se revela tímida e pouco familiarizada com as câmeras. Ao longo de sua trajetória artística, Tijoux deixa claro que o “holofote” não é um lugar confortável para ela e que busca não se render às estruturas do *mainstream* musical.

Ainda assim, a capa do disco já nos apresenta indícios sobre as temáticas abordadas por ela no disco. Como pode ser visto a seguir

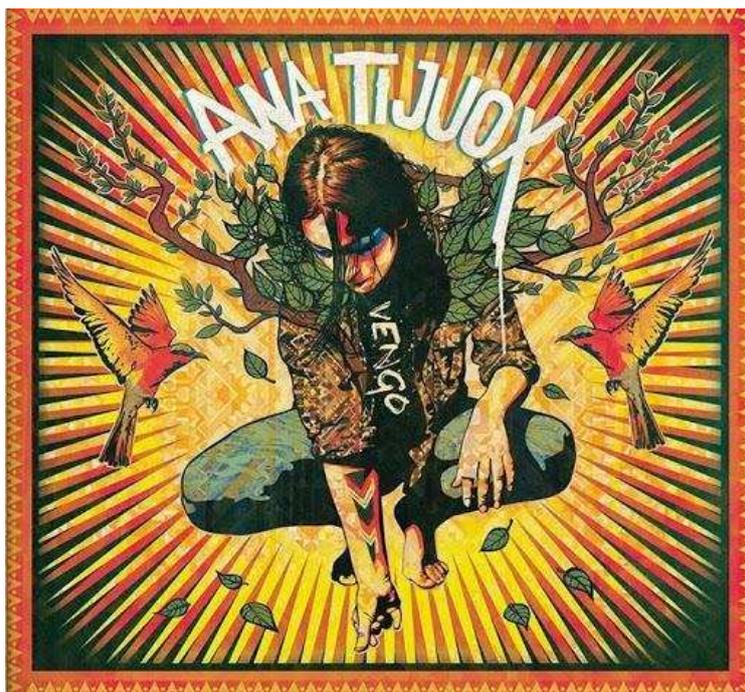


Figura 9: Capa do Álbum *Vengo*

Com os pés e a mão direita no solo, o corpo entremeadado ao caule e copa de uma árvore e rodeada por dois pássaros com as asas abertas, Tijoux tem uma faixa azul que colore a região de seus olhos e pinturas indígenas nos braços e atrás próximo ao peito a palavra que nomeia seu álbum: *Vengo*. Como destaca Maria José Barros, “sua figura se encontra rodeada de raios luminosos que remetem à estética da religiosidade popular latinoamericana e que conferem a essa cena a ideia de um nascimento ou de um momento epifânico”<sup>107</sup> (2020, p. 46) E ela se apresenta descrevendo tudo aquilo pelo que ela vem:

<sup>107</sup> No original: “Su figura se encuentra rodeada de rayos luminosos que recuerdan la estética de la religiosidad popular latinoamericana y que confieren a esta escena la idea de un alumbramiento o momento epifánico”

*Vengo en busca de respuestas  
 Con el manojito lleno y las venas abiertas  
 Vengo como un libro abierto  
 Ansiosa de aprender la historia no contada de nuestros ancestros  
 Con el viento que dejaron los abuelos y que vive en cada pensamiento  
 De esta amada tierra, Tierra  
 Quien sabe cuidarlo es quien de verdad la quiere  
 Vengo para mirar de nuevo para deducirlo y despertar el ojo ciego  
 Sin miedo, tú y yo  
 Descolonizemos lo que nos enseñaron  
 Con nuestro pelo negro, con pómulos marcados  
 Con el orgullo indio en el alma tatuado  
 Vengo con la mirada, vengo con la palabra  
 Esa palabra hablada,  
 Vengo sin temor a no perder nada  
 Vengo como el niño que busca de su morada  
 La entrada al origen la vuelta de su cruzada  
 Vengo a buscar la historia silenciada  
 La historia de una tierra saqueada<sup>108</sup>*

Com a narrativa altamente voltada para os elementos da natureza e citando como referência o livro “As Veias Abertas da América Latina” do escritor e jornalista uruguaio Eduardo Galeano, nas primeiras estrofes da canção Tijoux indicam a representação do “sujeito que regressa à sua terra ou ponto de partida para reencontrar-se com suas origens e para aprender as histórias silenciadas do continente” (BARROS, 2020, p. 46)<sup>109</sup>. Se em “*La Rosa de Los Vientos*” de 1999, com 22 anos Tijoux fala sobre esse “não-lugar”<sup>110</sup>, enquanto egressa do exílio em processo de adaptação no país de origem de

---

<sup>108</sup> Tradução livre: Venho em busca de respostas/ Com um punhado cheio e as veias abertas/ Venho como um livro aberto/ Ansiosa por aprender a história não contada de nossos ancestrais/ Com o vento que deixaram os avós e que vive em cada pensamento/ Desta terra amada, Terra/ Quem sabe cuidar é quem realmente a ama/ Venho para olhar novamente, para descobrir e despertar o olho cego/ Sem medo, você e eu/ Vamos descolonizar o que nos ensinaram/ Com nosso cabelo negro e a bochecha marcada/ Com o orgulho indio na alma tatuado/ Venho com o olhar, venho com a palavra/ Esta palavra falada, venho sem temor a não perder nada/ Venho como uma criança que busca em sua casa/ A entrada para a origem, o retorno de sua cruzada/ Venho a buscar a história silenciada/ A história de uma terra saqueada.

<sup>109</sup> No original: “e representa como una sujeto que regresa a su tierra o punto de partida para reencontrarse con sus orígenes y aprender las historias silenciadas del continente”

<sup>110</sup> Trecho de “*La Rosa de Los Vientos*”: “Si usted supiera/ Lo que es estar dividida, no saber cual es tu tierra/ Ana la Chola, en la volá como ratón sin cola/ Mí mamá me hablaba a mí del C. H. I./ Por allá bien lejos, donde yo nací/ Donde yo crecí/ Y no juego a la gringa si eso tu creí/ Nunca niegues donde tu provengas/ Tengas lo que tengas, venga de donde vengas/ Vengas de Dinamarca (o de Chiloé)/ El mundo es un gran Arca de Noé/ Y si yo he nacido afuera estoy orgullosa/ Y si tengo sangre indígena, mejor, porque es hermosa”

seus pais que até a adolescência ela desconhecia, em *Vengo*, o processo se dá de forma distinta, onde ela procura buscar a ancestralidade da sua família, recorrendo com frequência a imagens dos avós.

Ainda que brevemente, nessa estrofe inicial Tijoux frisa criticamente o período de genocídio, roubos e silêncios que foram o meio pelo qual a colonização se estabeleceu no continente latinoamericano ao longo de 500 anos de história, ao mesmo tempo em que procura traçar um novo horizonte possível de conhecimento histórico, propondo a “descolonização do que nos ensinaram”. Recuperando Leda Martins, ela busca a história contada através da palavra, privilegiando a oralidade e buscando a história que não se encontra nos instituídos e desiguais “lugares de memória”.

Também essa estrofe inicial, Tijoux busca ressaltar suas características e traços indígenas, de seus cabelos e das maçãs do rosto marcadas. Barros sinaliza tal marcação da cantora como um primeiro passo para a descolonização, onde “fazer frente aos discursos racistas, é reivindicar aquelas raças inferiorizadas pela racionalidade moderna/ colonial/ patriarcal/ capitalista em um gesto de autodeterminação e resistência” (BARROS, 2020, p. 50). Barros traça um paralelo entre a marcação de Tijoux sobre o “*orgullo índio*” com o filósofo camaronês Achile Mbembe e a poeta afro-peruana Victória Santa Cruz, para quem

A invocação da raça ou o esforço por construir uma comunidade racial tem como objetivo principal criar laços e criar um lugar para se posicionar em resposta a uma longa história de subjugação e fratura biopolítica (MBEMBE *apud* BARROS, 2020, p. 50)<sup>111</sup>

Barros traz em sua análise um episódio ocorrido no Festival Lollapalooza em 2014, onde um homem que estava no público gritou para Ana Tijoux que ela tinha “*cara de nana*”, algo que em tradução livre significaria “cara de babá, cara de doméstica”. Descreve Barros, ao comentar sobre o episódio e sobre a distribuição racista do trabalho:

Assim como os conquistadores consideraram que o trabalho não assalariado como a servidão e a escravidão deveriam ser realizados pelas raças dominadas, hoje são os

---

<sup>111</sup> No original: “La invocación de la raza o el esfuerzo por construir una comunidad racial apuntan principalmente a construir un lazo y a hacer surgir un lugar donde mantenerse de pie en respuesta a una larga historia de subyugación y de fractura biopolítica”

imigrantes haitianos, peruanos ou colombianos, juntamente com os chilenos pobres que realizam os trabalhos menos valorizados social e economicamente em nosso país. E ao dizer isso, estou pensando no episódio que ocorreu no Festival Lollapalooza de 2014, onde um homem do público gritou para Ana Tijoux “cara de nana”. Como bem disse Claudia Zapata, esta expressão “revela uma estrutura social pigmentocrática” (Racismo el Chile), onde a pele morena é associada aos estratos sociais mais baixos e trabalhos de serviço doméstico. Agora, longe de considerar este grito como uma ofensa, Tijoux reivindicou - desde um posicionamento de classe - sua morenidade compartilhada com a grande maioria dos chilenos. (...) Assim a cantora questionou não só o racismo contido na expressão “cara de nana”, como também o classismo e o arrivismo chileno. (BARROS, 2020, p. 51)<sup>112</sup>



Figura 10: Reprodução Twitter

<sup>112</sup> No original: “Así como los conquistadores consideraron que el trabajo no asalariado como la servidumbre o la esclavitud debía ser realizado por las razas dominadas (207), hoy son los inmigrantes haitianos, peruanos o colombianos los que realizan junto con los chilenos pobres los trabajos menos valorados social y económicamente en nuestro país. Y al decir esto estoy pensando en el episodio ocurrido en el festival Lollapalooza del año 2014, donde un hombre del público le gritó a Ana Tijoux “cara de nana”. Como bien indica Claudia Zapata, esta expresión “revela una estructura social pigmentocrática” (“Racismo en Chile”) donde la piel morena es asociada con los estratos sociales bajos y trabajos de servicio como el de empleada doméstica. Ahora bien, lejos de considerar este grito como una ofensa, Tijoux reivindicó – desde un posicionamiento de clase– su morenidad compartida con la gran mayoría de los chilenos”.



Figura 11: Ana Tijoux no Festival Lollapalooza em 2014. Foto: Javier Valenzuela

Aqui vale comentar que ainda que Tijoux traga em várias de suas canções o orgulho indígena, ela não reconhece enquanto parte de nenhuma etnia indígena e que por isso não se apropria das vestes e se recusa a banalizar a longa luta, sobretudo do povo Mapuche. Em uma de suas poucas entrevistas à televisão aberta chilena, Ana Tijoux comenta sobre um episódio no qual se recusou a se apresentar em um festival renomado do país, o Festival de Viña del Mar. Ao comentar sobre sua decisão, Ana situa que produtores do festival a pediram para que se vestisse com trajes Mapuche, encarando quase um personagem. Ela conta que sua recusa se deu pois pareceu para ela falta de respeito<sup>113</sup>, fazer com que uma causa tão séria, quanto a luta Mapuche por direitos e por terra fosse utilizada de forma ‘publicitária’, como mais um mecanismo de apropriação cultural e de esvaziamento da cultura Mapuche a elementos estéticos estereotipados.

---

<sup>113</sup> Transcrição original: Era una apertura y querían que yo me vistiera de Mapuche y que estuviera con un control. Y yo les dije, pues yo no soy mapuche. Tengo un respeto a esta cultura y a nuestro pueblo en el sur. Además están pasando demasiadas cosas en el sur como para estar haciendo una postal. Sería falta de respeto. (TIJOUX, 2018, 22:25 min)

*Vengo con el mundo y vengo con los pájaros  
 Vengo con las flores y los árboles sus cantos  
 Vengo con el cielo y sus constelaciones  
 Vengo con el mundo y todas sus estaciones  
 Vengo agradecida al punto de partida  
 Vengo con la madera, la montaña y la vida  
 Vengo con el aire, el agua, la tierra y el fuego  
 Vengo a mirar el mundo de nuevo<sup>114</sup>*

Ao resgatar os quatro elementos, a natureza em todos seus formatos possíveis, Ana Tijoux se aproxima daquilo que o teórico chileno Arnaldo Donoso Aceituno caracteriza como *ecopoesia*. Citando Fernando Mires, Aceituno, comenta que

“A ecologia não é um discurso”, mas um recurso do qual podemos nos valer para questionar radicalmente a condição colonial e a modernidade, e para repensar o mundo mediante a articulação de considerações culturais, políticas, científicas, econômicas, éticas e estéticas. A ecologia, entendida como um estilo de pensamento, privilegia a coexistência de saberes e práticas, assim como a busca de princípios libertários e emancipadores (ACEITUNO, 2018, p. 13)

Ao comentar sobre do que se trata a canção *Vengo* em entrevista à rádio chilena Cooperativa FM, Tijoux conta que a música se trata de:

Um manifesto identitário (...) E também tem a ver com a minha mais profunda ignorância [com o tema]. Sempre vi o ambientalismo como uma questão bastante distante e tive que assumí-la como uma questão que (...) afeta a todos nós e que é uma questão muito política. Amar a terra é amar a si mesmo, é amar a família... E nós humanos somos um flagelo, uma praga mesmo. Então é uma questão de afeto para com o planeta (...). É um questionamento que tenho com meu filho, como mãe. Espero estar permanentemente me questionando. (2014, 11: 15 min)<sup>115</sup>

<sup>114</sup> Tradução livre: Venho com o mundo e venho com os pássaros/ Venho com as flores, as árvores e seus cantos/ Venho com o céu e suas constelações/ Venho com o mundo e todas suas estações/ Venho agradecida ao ponto de partida/ Venho com a madeira, com a montanha e a vida/ Venho com o ar, a água, a terra e o fogo/ Venho a olhar o mundo novamente

<sup>115</sup> Vengo es un manifesto identitario. (...) Y también tiene que ver con mi más profunda ignorancia. Siempre vi el ecologismo como un tema bastante lejano y me tocó asumirlo como un tema que (...) nos afecta a todos y que es un tema bien político. Querer la tierra es quererse a uno, es quererse la familia... Y los humanos somos una lacra, una plaga, realmente... Entonces es un tema sobre el cariño hacia el planeta (...) Es un cuestionamiento que tengo con mi hijo, como mama, espero estar cuestionándome permanentemente (2014, 11:15 min)

Para a cantora, o disco foi uma forma de responder a determinados questionamentos de seus filhos, sobretudo o filho mais velho, Luciano, com a intenção de explicar-lhe um pouco sobre o capitalismo, a globalização e sobre estes grandes pensamentos e teorias que são em geral muito complexos, buscando tratá-los de maneira mais horizontal<sup>116</sup>.

*Vengo con mis ideas como escudo  
Con el sentir humano a vivir este mundo  
Donde el hombre nuevo busca el contrapunto  
Vengo, mano  
Vengo como tú en busca de la huella de la pieza del árbol  
Y de su corteza que guarda en su memoria que el canto de victoria  
Cuando vimos de la tierra lloramos contra la euforia  
Y abrimos así nuestros brazos  
Tan encandilados y nos acurrucamos  
Al origen de los tiempos a la fuente, el universo  
Donde yace el sentimiento de vivir este comienzo  
Vengo con la sangre roja  
Con los pulmones llenos de rimas en mi boca  
Con los ojos rasgados, con la tierra en las manos  
Venimos con el mundo y venimos con su canto  
Vengo a construir un sueño  
El brillo de la vida que habita en el hombre nuevo  
Vengo buscando un ideal  
De un mundo sin clase que se puede levantar<sup>117</sup>*

Como apresentado no capítulo anterior, Ana Tijoux, em distintos momentos de sua carreira, busca aproximar-se de compositores de um período

---

<sup>116</sup> Transcrição livre: “Todo eso viene de grandes pensadores y uno trata de nutrirse de manera muy a pedazos también. Porque no es que yo sea una gran académica de política, sino creo que un mínimo de sensibilidad frente al mundo y uno que es papá ahora le toca un poco transmitir o retransmitir información a nuestros hijos y también darles herramientas que les permitan tener una reflexión con el mundo. Entonces, este tema en particular, como otros más también, nace de conversaciones con mi hijo. Tenía ganas de explicar a Luciano, y él también tenía curiosidad por saber, qué es lo que es el capitalismo, que significaba la globalización. O sea tratar de ser un tema que un poco aterrizará estos grandes pensamientos que aparecen muy complejizados. Entonces es como un poco aterrizar y hacerlo más horizontal en el pensar. Y fue la forma en que se enebro las letras también, con estas conversaciones con mi hijo.” (TIJOUX, 2017, 5:10 min)

<sup>117</sup> Tradução livre: Venho com minhas ideias como escudo/ Com o sentir humano a viver neste mundo/ Onde o homem novo busca o contraponto/ Venho, irmão/ Venho como você em busca do rastro do pedaço da árvore/ E de sua casca que guarda na memória o canto da vitória/ Quando vimos a terra, clamamos contra a euforia/ E abrimos nossos braços/ Tão deslumbrados e nos aconchegamos/ Da origem do tempo à fonte, o universo/ Onde está a sensação de viver este começo/ Venho com o sangue vermelho/ Com os pulmões cheios de rimas na boca/ Com os olhos puxados, com a terra nas mãos/ Viemos com o mundo, viemos com sua música/ Venho para construir um sonho/ O brilho da vida que habita no novo homem/ Venho em busca de um ideal/ De um mundo sem classe que pode ser erguido.

histórico no Chile muito específico e emblemático, como Violeta Parra e Victor Jara, e dos grupos Inti-Illimani, Quilapayún e Los Prisioneros. Todos os artistas citados têm seu trabalho altamente reconhecido por canções cujas temáticas principais estão ligadas à militância política da esquerda progressista no Chile, comumente chamadas de música engajada ou música de protesto.

A historiadora brasileira Natália Ayo Schmiedecke ao falar especificamente sobre Victor Jara, Inti-Illimani e Quilapayún, comenta que nos anos de 1960 surgiram duas vertentes no âmbito da música popular: o *Neofolklore* e a Nova Canção Chilena (movimento ao qual faziam parte os artistas citados). Ambos os movimentos artísticos, buscavam expressar “a identidade e os anseios dos sujeitos contemporâneos através de novos ritmos, timbres, harmonizações e interpretações, mas sem perder o vínculo com a tradição” (2015, p. 47).

Ao recorrer a imagem desse “novo homem” que busca o ideal de um mundo sem classe, Tijoux se aproxima muito do que Natália Schmiedecke destaca sobre a Nova Canção Chilena, onde o desejo de mudança que se expressa através da música se defronta com três principais fatores à época: o processo de modernização do país, a inserção dos jovens na vida eleitoral de maneira ativa e as suas expectativas revolucionárias no contexto global, em um momento em que a proposta de unidade continental estava em voga na tentativa de combater o inimigo comum que era o imperialismo, como assinala Schmiedecke (2015, p. 103)

Ainda que Tijoux não ambicione nessa canção - mas em outras sim, como veremos a seguir - a criação de uma identidade coletiva que foi fortemente pleiteada nos anos 1960, a forma na qual desenvolve o disco em geral abre caminhos para identificar essas afiliações<sup>118</sup> com ritmos, timbres e harmonizações que criam e mantêm o vínculo com essa tradição folclorista chilena e sobretudo uma proximidade muito grande com a ideia da arte engajada. Narra a cantora:

As artes para mim sempre foram uma arte de denúncia. Não consigo conceber uma arte que não provoque. E penso também enquanto audiência, ou seja, todos os músicos, escritores, letristas que eu admirei na minha vida, sempre

---

<sup>118</sup> No sentido trabalhado por Nercolini (2005), comentado no capítulo anterior.

foram pessoas que foram bastante sensíveis às coisas que aconteciam ao seu redor, à sua comunidade, sua vizinhança, seu país. Naturalmente, acho que isso também nos leva a forma a qual se almeja fazer música e qual é a razão pela qual se escreve. E sim, acredito que quando se trata de educação, somos todos (...) educadores sociais. E a música também. Não acho que a educação termina só na sala de aula (TIJOUX, 2015, 3:00 min)<sup>119</sup>

Contudo, ainda que a cantora busque recuperar a participação juvenil e mantenha expectativas revolucionárias, ela se atenta aos processos de esvaziamento do discurso pelos meios de comunicação recorrentes na atualidade. Quando questionada se temia que sua mensagem fosse apropriada ou manipulada pelos meios de comunicação, Tijoux responde que

Os meios de comunicação são capazes de dar volta em tudo, de “logotipear” tudo, de transformar cada palavra em publicidade. Vivo entre paradoxos e sou consciente de que muitas vezes temo por tornar-me um logotipo de mim mesma. Não tenho respostas para essa pergunta, mas bem tenho mais perguntas que me parecerem muito necessárias para não nos perdermos no turbilhão das entranhas do monstro”<sup>120</sup>

Em uma aula ministrada no Chile para alunos da Escuela Del Rock<sup>121</sup>, Tijoux comenta por exemplo, a maneira como jornalistas tendem a apresentar seu trabalho no território chileno nomeando-a como uma cantora *franco-chilena*, buscando atrelar a história da cantora e seu trabalho ao país onde nasceu, buscando um vínculo do referencial europeu que valida as produções artística. A cantora critica firmemente essa produção colonialista, na qual é necessária a validação externa para que sua produção seja consumida em seu país. Em tom de deboche, ela diz que tenta se desvencilhar da “*francolandia*”

---

<sup>119</sup> Transcrição original: “Las artes para mi siempre han sido una arte denuncia. No puedo concebir un arte que no provoque. Y también pienso como yo auditora, o sea, todos los músicos que yo he admirado en mi vida, escritores, letristas, siempre han sido gente que ha sido bastante sensible a cosas que pasan a su alrededor, a su comunidad, a su barrio, a su país. De forma natural, yo creo que también lleva a la forma en la cual uno apunta a hacer música y cuál es la razón por la cual uno escribe. Si creo que en tema de educación, todos somos (...) educadores sociales. Y la música también. No creo que la educación cierre solamente en el aula de clase”

<sup>120</sup> No original: ‘Los medios son capaces de darle la vuelta a todo, de “logotipear” todo, de transformar cada palabra en publicidad. Vivo entre paradojas, y soy consciente de que muchas veces temo convertirme en un logo de mí misma. No tengo muchas respuestas para esta pregunta, más bien más preguntas, que me parecen muy necesarias para no perdernos en la vorágine de las entrañas del monstruo’ TIJOUX, 2015

<sup>121</sup>TIJOUX, Ana. Aula ministrada na Escuela del Rock Marga-Marga, Liceo Artístico, Quilpué (Valparaíso), ago, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iZrmEdCF8O4>

como ela nomeia a França, ainda que reconheça o quanto viver lá influenciou sua forma de enxergar a vida, como já comentado anteriormente.

Dessa forma, ambas a cantoras Tijoux e Lane, buscam construir seu trabalho através da chave da resistência e da ação, e não somente da reação<sup>122</sup>, deixando claro sobre quais são seus limites e a quais padrões querem resistir para se manterem vivas, ao mesmo tempo em que querem se afastar de uma rigidez que as leve a morte<sup>123</sup>. Como escreve Anzaldúa,

La mestiza tem que se mover constantemente para fora das formações cristalizadas – do hábito; para fora do pensamento convergente, do raciocínio analítico que tende a usar a racionalidade em direção a um objetivo único (um modo ocidental), para um pensamento divergente, caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir.

Sendo assim, resume Rebeca que seu processo se desenrola à medida em que se desloca para fluir, destruir e voltar a construir<sup>124</sup> a partir de novas possibilidades, que a incluam enquanto cantora e socióloga que narra e teoriza a partir de sua realidade, a partir de seu “lugar de fala”<sup>125</sup>. Bem como Tijoux, que, em conjunto com elementos da natureza, busca descolonizar, buscar referências da sua terra saqueada e lutar por um mundo sem classes.

Entre muitas referências e diferentes elementos abordados nas canções de Lane e Tijoux aqui notamos algumas similaridades entre ambas: a construção da canção em primeira pessoa; os momentos em que abordam o processo de descolonização enquanto uma forma de pleitear suas existências e subjetividades; a conexão e relação que ambas constroem com a natureza e a aproximação que buscam fazer com a ancestralidade.

Cada uma à sua maneira, costura a narrativa e a produção musical com linhas ora literais ora simbólicas. Em um processo de auto-reconhecimento, partindo do micro, do subjetivo, ao mesmo tempo em que se circunscrevem enquanto sujeitas que têm suas vivências interpeladas por seus contextos sociais e políticos, no macro, em uma ação de reivindicação que identifico

---

<sup>122</sup> ANZALDÚA, 2005, p.706

<sup>123</sup> *Ibdem*

<sup>124</sup> LANE, *Alma Mestiza*, 2016.

<sup>125</sup> RIBEIRO, 2018.

como um caminho possível que ambas encontram para mover-se em busca da descolonização de seus seres.

Ao notar esse processo, identifico em ambas as cantoras a tentativa de construir aquilo que Gloria Anzaldua nomeia como um “novo sistema de valor” (2019, p. 327). Recupero a explicação de Anzaldua:

Sou sem cultura porque, como feminista, desafio as crenças culturais/ religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/a outro/a e ao planeta. (ANZALDÚA, 2019, p. 327)

Ou seja, à medida que ambas se colocam em oposição às construções capitalistas e modernas/ coloniais hegemônicas; que, enquanto mulheres, se inserem na canção se narrando em primeira pessoa e resgatam sua ancestralidade; que buscam conectar-se à natureza através de seus diferentes elementos e que entendem a questão ambiental como um ponto fundamentalmente político, as duas se colocam enquanto sujeitas que participam ativamente da construção dessa nova cultura sugerida por Anzaldua, partindo da construção individual rumo ao coletivo, na tentativa de romper com a colonialidade do ser e do saber , que será abordada a seguir

### **3.2: CRIAÇÕES COLETIVAS - SOMOS:**

Em uma perspectiva do micro, do pessoal para o macro, o global e para suas questões, Lane e Tijoux constróem em parceria com outras cantoras duas canções que abordaremos com mais atenção nessa parte do trabalho: “*Somos Sur*” feita por Tijoux em parceria com a rapper britânico-palestina Shadia Mansour, e canção “*Kixampe*” desenvolvida por Rebeca Lane em parceria com a cantora da etnia guatemalteca kaqchikel Sara Curruchich.

Por se tratarem de canções que têm partes em outras línguas, para além do espanhol visto até então, as traduções das partes cantadas por Mansur e por Curruchich serão apresentadas em português no texto corrido e as letras originais estarão presentes nas notas de rodapé.

### 3.2.1 - “*Somos este sur y juntamos nuestras manos*”

“*Somos Sur*” é uma canção de 2014, que integra o álbum *Vengo*, feita em parceria com Shadia Mansour, rapper britânico-palestina. Conhecida e denominada como a “primeira dama do hip hop árabe”, Shadia Mansour é descendente da diáspora Palestina, nascida em Londres, em 1985. Seus pais saem da Palestina exilados pelo conflito Israel - Palestina e se refugiam na Inglaterra, assim como outros milhares de palestinos que migraram por causa dos violentos combates na região. Com letras fortemente políticas e que, majoritariamente, tratam sobre as ocupações israelenses, a colonização do território e a resistência palestina, Mansour busca preservar suas tradições culturais no nome, nas roupas, mas sobretudo na língua. E é em árabe que ela canta, descrevendo a geração hip hop como “a geração que vai para o campo de batalha com as armas da criação. Comunicamos, debatemos e protestamos através da arte”<sup>126</sup>

Dessa forma, o eixo principal desenvolvido em *Somos Sur* é o compartimento de uma posição de subalternidade frente aos países colonizadores e desenvolvidos no capitalismo global e sob este controle cultural, econômico e político. Para Maria José Barros,

A descolonização adquire uma dimensão global situada em uma localização geopolítica específica, “o Sul”, que a partir de Sousa Santos, entendemos como “metáfora do sofrimento humano sistematicamente causado pelo colonialismo e o capitalismo’ (...) que dão conta de uma geografia racializada do mundo, onde as vidas das pessoas são inferiorizadas, precarizadas e consideradas como excedentes (BARROS, 2020, p. 51)

Ao mesmo tempo, a música é também uma convocatória coletiva para a resistência a essas imposições. Em entrevista à organização estadunidense Democracy Now, Ana Tijoux relata que ela e Shadia compartilhavam algumas coisas, como a admiração pelo trabalho de Victor Jara, bem como Shadia tinha interesse em conhecer a comunidade palestina do Chile. Sobre a música desenvolvida por elas, Tijoux comenta que:

Decidimos fazer uma música que basicamente falasse sobre a resistência no Sul e que fizesse um paralelo

---

<sup>126</sup> Para mais informações sobre Shadia Mansour. SHE THOUGHT IT [Site Institucional]: <https://bitly.com/H9IsMx>

entre o ato de resistência no Chile e na Palestina.  
(TIJOUX, 2014)

Em outra entrevista, Tijoux comenta que suas constantes andanças pelo mundo a permitiram enxergar com certa distância diferentes realidades que a fizeram compreender certas articulações da globalização. Com isso, Tijoux conta que passou a entender que há uma lógica na violência, uma lógica na repressão e nas ditaduras.<sup>127</sup> E essa é uma das chaves abordadas nessa canção: a capacidade de unir fios do conhecimento e expandir o entendimento das injustiças que ocorrem nos países da periferia do capitalismo mundial.

Gravado em 2014 na cidade de Santiago, capital chilena, a sonoridade de *Somos Sur* passeia entre instrumentos de sopro, beats, figuras caleidoscópicas e cores, quase em busca de uma sonoridade que contemple todos os territórios citados na letra. Marcado por muitas cores e efeitos visuais que mudam rapidamente e dão um tom acelerado, o videoclipe conta com aparições de Ana Tijoux e de Shadia Mansour frente ao centro urbano de Santiago. Juntamente com as rappers, ganham destaque ao longo do vídeo dois grupos da dança andina conhecida como *Tinku* e grupos de chilenos-palestinos que dançam ao fundo de todo o clipe.

*Tú nos dices que debemos sentarnos  
Pero las ideas solo pueden levantarnos  
Caminar, recorrer, no rendirse ni retroceder  
Ver, aprender como esponja absorber  
Nadie sobra, todos faltan, todos suman  
Todo para todos, todo para nosotros  
Soñamos en grande que se caiga el imperio  
Lo gritamos alto, no queda más remedio  
Esto no es utopía, es alegre rebeldía  
Del baile de los que sobran, de la danza tuya y mía  
Levantarnos para decir "ya basta"  
Ni África, ni América Latina se subasta*

---

<sup>127</sup> Transcrição do original: “Creo que el conocimiento tiene que ver con la capacidad de unir hilos. (...) Creo que lo bonito del conocimiento es cuando el conocimiento aterriza en la vida de uno y uno tiene capacidad de viajar y mirar un poco con un teleobjetivo y con un poco de distancia, con mirada crítica. Creo que tanto viaje te permite quizás también eso, cómo darte cuenta de que hay muchas articulaciones a respeto de la globalización que son muy semejantes. Los métodos represivos tienen una lógica, la violencia tiene una lógica, las dictaduras tienen una lógica. Y cuando tu ya empiezas a entender estas engranajes de lógica, o por lo menos empieza a entender al menos un pedazo de ella, y vas articulando: “Oh, eso me parece super similar a lo que pasa en allá, o a lo que pasa allá”. Quizá eso ha sido extremadamente privilegiado en tener esta posibilidad de viajar, de mirar ese mundo y mirar qué raro son los humanos” (TIJOUX, TELESUR, 22:30 min)

*Con barro, con casco, con lápiz, zapatear el fiasco  
Provocar un social terremoto en este charco*<sup>128</sup>



Figura 12: Dançarino de *Tinku* em *Somos Sur*



Figura 13: Dançarinos de *Tinku* em *Somos Sur*

O *tinku*<sup>129</sup> é uma dança andina originária da Bolívia, mais especificamente da região norte de Potosí, que a partir dos anos 90 começa a ser executada em diversas manifestações em espaços urbanos no Chile,

<sup>128</sup>Tradução livre: Vocês diz que devemos nos sentar/ Mas as ideias só podem nos levantar/ Caminhar, recorrer, não se render, nem retroceder/ Ver, aprender, como esponjas absorver/ Ninguém sobra, todos faltam, todos somam/ Tudo para todos, tudo para nós/ Sonhamos alto que o império caia/ Gritamos alto, não há mais opção/ Isto não é utopia, é uma rebelião alegre/ Da dança dos que sobram, da sua dança e da minha/ Levante-se para dizer: já basta!/ Nem África, nem América Latina são leiloadas/ Com lama, com capacete, com lápis, pisar no fiasco/ Provocar um terremoto social nessa poça

<sup>129</sup>“Siguiendo a Francisca y Roberto Fernández Droguett, entendemos el tinku como una danza ritual originaria de Bolivia, que se realiza en la fiesta de la chakana o cruz del sur en Potosí a principios de mayo, época de cosecha en que los seres humanos deben retribuir a la madre tierra por los bienes entregados con ofrendas, cantos y bailes. En este contexto se lleva a cabo el tinku, encuentro y lucha corporal entre sujetos representantes de distintos ayllus, funcionando como un mecanismo de autorrepresentación que permite restablecer el equilibrio entre las comunidades y zanjar distintos tipos conflictos” (BARROS, 2020, p.52)

ganhando força “como uma expressão de luta e de resistência dos povos e dos movimentos sociais, remetendo ao componente indígena, mas também se estabelecendo como referência de toda luta social contra o neoliberalismo, o patriarcado e a colonização” (DROGUETT, 2015, p. 64)<sup>130</sup>. Os grupos presentes no videoclipe são: Tinkus Legua, Quillahuaire e Alwe Kusi. Eles trazem as cores, vestes, danças e o tom da canção através da ocupação da capital chilena conhecida por sua cordilheira, mas também por seus arranha-céus, seus tons de cinza e da forte poluição que a constituem. Francisca e Roberto Fernandez Droguett apresentam o tinku enquanto uma expressão política que tem três categorias principais: como uma dança guerreira e contestatária; como uma forma outra de ocupar as ruas e participar das passeatas; como uso político de uma identidade ressignificada (2014, p.67).

Para os autores

O uso do espaço público, da ocupação espacial, dançando em praças, ruas e avenidas, ressignifica e instala publicamente um sujeito coletivo, mas que, a sua vez, é fragmentário em tantas misturas e justaposições de elementos culturais europeus, indígenas, migrantes, rurais e urbanos em que se reivindica o indígena de nossa mestiçagem, através de uma estética de resistência, desde a vestimenta, a bandeira wiphala, os cânticos, a sonoridade e o movimento, o que se converte em ferramenta de luta e posicionamento<sup>131</sup> (FERNANDEZ DROGUETT, 2014, p.67)

Para Barros, o tinku assim pode ser entendido como uma expressão de “cidadania ativista” e como

Um novo modo de politizar a cidade através da dança e da música, aspectos que sem dúvida são coerentes com a canção Somos Sur de Tijoux e seu videoclipe, onde a luta

<sup>130</sup> No original: “En el año 2007 el tinku toma fuerza como una expresión de lucha y resistencia de los pueblos y los movimientos sociales, remitiendo a un componente indígena, pero estableciéndose como referente de toda lucha social contra el neoliberalismo, el patriarcado y la colonización.” DROGUETT, Francisca Fernández; DROGUETT, Roberto Fernández. In: El tinku como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile. 2015.

<sup>131</sup> No original: El uso del espacio público, la ocupación espacial danzando en plazas, calles y avenidas, ressignifica e instala públicamente un sujeto colectivo, pero que, a su vez, es fragmentario en tanto mixtura y yuxtaposición de elementos culturales europeos, indígenas, migrantes, rurales y urbanos en que se reivindica lo indígena de nuestro mestizaje, a través de una estética de resistencia, desde la vestimenta, la wiphala (bandera referente de los pueblos andinos), los cânticos, la sonoridad y el movimiento, los que se convierten en herramientas de lucha y de posicionamiento”

política se articula desde o coletivo com o festivo<sup>132</sup>  
(BARROS, 2020, p. 53)

Contudo, há certa controvérsia na utilização do Tinku enquanto performance institucionalizada pelo governo chileno através da pasta do Turismo, pois se trata de um movimento ritual originalmente boliviano, país este que tem uma série de disputas históricas com o Chile.

Chega então o momento do refrão, que encaramos como um chamamento aqueles a quem a música se dirige, sendo repetido várias vezes para dar mais ênfase:

*Todos los callados (todos)*  
*Todos los omitidos (todos)*  
*Todos los invisibles (todos)*  
*Nigeria, Bolivia, Chile, Angola, Puerto Rico y Tunisia,*  
*Argelia, Venezuela, Guatemala, Nicaragua, Mozambique, Costa Rica,*  
*Camerún, Congo, Cuba, Somalia, México, República Dominicana, Tanzania,*  
*Fuera yanquis de América latina*  
*Franceses, ingleses y holandeses*  
*¡Yo te quiero libre Palestina!<sup>133</sup>*



Figura 14: Ana Tijoux e Shadia Mansour em *Somos Sur*

<sup>132</sup> No original: “De ahí que el tinku pueda ser entendido, según estos autores, como expresión de una ciudadanía activista y un nuevo modo de politizar la ciudad a través de la danza y la música, aspectos que sin duda resultan coherentes con la canción “Somos sur” de Tijoux y su videoclip, donde la lucha política se articula desde lo colectivo y lo festivo.”

<sup>133</sup> Todos os calados, todos/ Todos os esquecidos, todos/ Todos os invisíveis, todos/ Nigéria, Bolívia, Chile, Angola, Porto Rico e Tunísia/ Argélia, Venezuela, Guatemala, Nicarágua, Moçambique, Costa Rica/ Camarões, Congo, Cuba, Somália, México, República Dominicana, Tanzânia/ Fora ianques da América Latina/ Franceses, ingleses e holandeses/ Te quero livre Palestina

Como apontado por Ana Tijoux e também documentado por pesquisas, o Chile é um dos países fora do mundo árabe que concentra o maior número de palestinos<sup>134</sup>. Esta migração se inicia no final do século XIX com fim o império Otomano na região, além da instabilidade causada pelas duas Guerras Mundiais e a formação do Estado de Israel. Dentre os fatores para as migrações em massa, destaca-se a proximidade climática entre as regiões.



Figura 15: Bandeira da Palestina em *Somos Sur*

Em árabe, Shadia faz sua participação na canção:

*A música é a língua materna do mundo  
Ela apoia nossa existência, ela protege nossas raízes  
Nos une desde a Grande Síria, África à América Latina  
Aqui estou com Ana Tijoux,  
Aqui estou com aqueles que sofrem  
E não com aqueles que te venderam  
Aqui estou com a resistência cultural  
Desde o início, até a vitória, sempre!*

*Estou com aqueles que são contra, com aqueles que cooperaram, com aqueles que  
não estão do nosso lado*

*Calculei há muito tempo, então decidi investir no Banský  
Depois que o Ban-ki faliu*

*Como diz o ditado: “a situação precisa ser controlada, mas na realidade a situação tem  
que parar”*

*Para cada prisioneiro político livre, uma colônia israelense fica maior.  
Para cada saudação, mil casas estão estrondando  
Eles usam a imprensa para fabricar  
Mas quando minha dor é condenada,*

<sup>134</sup> Para mais informações: PAÚL, Fernanda. ¿Cómo llegó Chile a tener la mayor comunidad de palestinos fuera del mundo árabe? BBC Mundo, junho de 2021. Disponível em: <https://bitly.com/MUOjAI>

*A realidade se apresenta*<sup>135</sup>

Se repete o refrão e depois Ana se encaminha para o final da música.

*Todos los callados (todos)*  
*Todos los omitidos (todos)*  
*Todos los invisibles (todos)*  
*Saqueo, pisoteo, colonización*  
*Matías Catrileo,*  
*Wallmapu*  
*Mil veces venceremos*<sup>136</sup>  
*Del cielo al suelo*  
*Del cielo al suelo, vamos*  
*Caballito blanco vuelve pa tu pueblo*  
*No te tenemos miedo*  
*Tenemos vida y fuego*  
*Fuego en nuestras manos*  
*Fuego en nuestros ojos*  
*Tenemos tanta vida y esta fuerza por lo rojo*  
*La niña Maria no quiere tu castigo*  
*Se va liberar como el suelo palestino*  
*Somos Africanos,*  
*Latinoamericanos,*  
*Somos este sur y juntamos nuestras manos*

Ao citar em sua música Matías Valentín Catrileo (1984 - 2008), Tijoux regata a história e a memória do jovem estudante de agronomia da etnia mapuche, conhecido por sua militância que foi violentamente morto por um policial enquanto participava de uma ocupação de terras na região de Vilcun no centro do país. A morte de Catrileo gerou uma série de protestos no país reacendendo o debate sobre o direito à terra dos mapuches. Catrileo, Camilo Catrillanca, Macarena Valdes, entre outros ativistas aparecem em outras canções de Tijoux, como em *Cacerolazo*.

Logo após citar Catrileo e recuperar o tema do direito à terra dos mapuches, Tijoux comenta sobre o território Wallmapu, território mapuche que

<sup>135</sup>No original: أعطني, أعطني المايك وغني/ فالغناء لغة الأم العالمية/ حامي لوجودنا, هو, حامي جذورنا /بيربطنا بسوريا الكبرى/, أفريقيا, أمريكا اللاتينية / أنا مع أن-ي-تا تيجوكس /أنا واقفة مع اللي بيعانوا مش مع اللي باعوا /أنا مع المقاومة الثقافية /بنبدأ أنا مع اللي ماشيين مع اللي ماشيين معي لآنا /حسبت حسابي زمان / hasta la victoria siempre من أولها ل استثمر بينكي تاغنا بنكي أعلن إفلاسه / يوم العلم كان الوضع بدو ردع /لكل أسير بيتحرر, مستوطنة بتتمي /لكل مصافحة يد, ألف كيان ألف دار بتنهذ/ صار الإعلام سلاحه مكيفركوه / أما لما ألمي يدين, بيرجع الواقع كما هو

<sup>136</sup> Aqui marco o uso do “*Venceremos*” enquanto uma forma de resgatar a música interpretada pelo grupo Quilapayún e os irmãos Isabel e Ángel Parra, que se tornou o símbolo da campanha eleitoral da Unidade Popular que elegeu Salvador Allende como presidente em 1970. Para mais informações sobre a canção: <https://bitly.com/QOpNJK>

já foi autônomo e soberano, e que resiste desde a formação da República Chilena aos dias atuais. O território Wallmapu está situado no início da região sul do Chile, que posteriormente foi chamado de Araucanía.

Na historiografia, o episódio da "*Pacificación de la Araucanía*" (1860 a 1886) ficou marcado pela ocupação militar do Estado na região, que buscava a conquista territorial através da apropriação e roubo das terras indígenas através de uma política anti-indigenista. Segundo María Silvina, durante o período da suposta pacificação,

O discurso que legitimou o avanço sobre as terras mapuches, era um discurso fortemente marcado pela ideologia da ordem e do progresso. Nesse quadro de ideias, os indígenas eram considerados como um obstáculo à modernização. Aqui, se populariza a imagem do índio selvagem, que não quer entrar e se opõe à civilização que o Chile lhes oferece. Os motivos econômicos também foram um grande motivador para esse empreendimento. A possibilidade de possuir novas terras para a agricultura e a potencial mão de obra indígena, além de conseguir abrir novos mercados e rotas comerciais, foram os grandes estímulos para a ganância chilena<sup>137</sup> (SOSA VOTA, 2015, p.08)

Para Barros "*Somos Sur*" é uma canção de protesto que

Denuncia as velhas e novas formas de colonialismo que vão desde o imperialismo europeu e norte-americano à ocupação Palestina, a Guerra da Síria e a militarização de Wallmapu. Desde essa posição de denúncia e luta, ambas artistas-ativistas articulam um discurso de resistência baseado no coletivo e na "alegre rebeldia da dança dos que sobram"<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> No original: "el discurso que legitimaba el avance por tierras mapuches, era un discurso fuertemente marcado por la ideología del orden y progreso. En este cuadro de ideas el indígena era considerado obstáculo de la modernización. Aquí se populariza la imagen del indio salvaje, que no quiere entrar y se opone a la civilización que les ofrece Chile. Las razones económicas fueron gran motivación para esta empresa también, la posibilidad de poseer nuevas tierras para la agricultura y potencial mano de obra indígena, además de conseguir abrir nuevos mercados y rutas comerciales, fueron de gran estímulo para la avaricia chilena"

<sup>138</sup> No original: "Somos sur" es una canción de protesta que denuncia las viejas y nuevas formas de colonialismo, que van desde el imperialismo europeo y norteamericano a la ocupación de Palestina, la guerra en Siria o la militarización de Wallmapu. Desde esta posición de denuncia y lucha, ambas artistas-activistas articulan un discurso de resistencia basado en lo colectivo y la "alegre rebeldía del baile de los que sobran".

Se em *Vengo* fica claro algumas afiliações que a artista estabelece com a tradição folclorista chilena, em *Somos Sur* essa aproximação se torna ainda mais evidente, sobretudo no refrão em que convoca a todos os calados, os esquecidos, os invisíveis, como chama atenção Barros ao dizer que tal sonoridade “recorda a solenidade de algumas canções\_ emblemáticas da Nova Canção Chilena, assim como o videoclipe onde se observa Tijoux e Mansour cantando no meio da multidão que ocupa a rua, fazendo coexistir o tinku andino com danças árabes e bandeiras palestinas” (2020, p.53)<sup>139</sup>. Continua a autora

Frente ao racismo que permeia as lógicas de poder e dominação que regem as relações entre os distintos países do mundo, em *Somos Sur*, Tijoux aposta na união coletiva, na festa e na criação de novas solidariedades como estratégias de revolta. Conforme sinaliza na primeira parte da canção, todos estão chamados para “provocar um terremoto social nessa poça”, isto é, a questionar e transformar as estruturas econômicas, políticas, sociais e culturais que desvalorizam a vida e o conhecimento daqueles que não respondem aos modelos proclamados pela hegemonia da época. O convite então é nos descolonizarmos e transformarmos a realidade social dos diferentes suls que povoam o mundo. (BARROS, 2020, p.53)<sup>140</sup>

Será seguindo por esse fio condutor e com esse compromisso da descolonização coletiva do saber, que apresentamos a próxima canção de Rebeca Lane

### 3.2.2 - “*Somos el fuego que quema la historia*”:

Lançada em abril de 2021, a faixa “*Kixampe*” faz parte do EP “*Llorando Diamantes*” de quatro canções, produzidas por Lane durante a pandemia de

<sup>139</sup> No original: “Cuya sonoridad recuerda la solemnidad de algunas canciones emblemáticas de la Nueva Canción Chilena, así como el videoclip donde se observa a Tijoux y Mansour cantando en medio de una multitud que ocupa la calle, haciendo coexistir el tinku andino con bailes árabes y banderas palestinas”.

<sup>140</sup> No original: Frente al racismo que subyace a las lógicas de poder y dominación que gobiernan las relaciones entre los distintos países del mundo, en “Somos sur” Tijoux apuesta por la unión colectiva, la fiesta y la creación de nuevas solidariedades como estrategia de levantamiento. Como se señala en la primera parte de la canción, todos están llamados “a provocar un social terremoto en este charco”, es decir, a cuestionar y transformar las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales que devalúan las vidas y los conocimientos de quienes no responden a los modelos de humanidad proclamados por las hegemonías de turno. La invitación, entonces, es a descolonizarse/nos y transformar la realidad social desde los distintos sures que pueblan el mundo.

Coronavírus. Elaborada em parceria com a cantora Sara Curruchich da comunidade étnica kaqchikel (em português se pronuncia cakchiquel) no departamento de Chimaltenango, a música aborda em linhas gerais a resistência dos povos indígenas na América Latina, sobretudo da mulher indígena e o papel fundamental que exerce nessa luta. A palavra que nomeia a canção, em português, significa "venha" e é um chamamento imperativo para a construção de uma luta coletiva.

Juntamente com Rebeca Lane se apresenta Sara Curruchich, cantora, nascida em 1993 na cidade de San Juan Comapala, na comunidade kaqchikel do altiplano central guatemalteco. O trabalho de Sara Curruchich é elaborado tanto na sua língua materna, kaqchikel, como em espanhol. Sua produção é fortemente marcada pelo diálogo que estabelece entre diferentes estilos musicais, como a música tradicional maya kaqchikel, o folk e o rock, o que fez com que se tornasse a primeira cantora da etnia internacionalmente conhecida, com parcerias com a cantora mexicana Lila Downs, por exemplo. Dessa forma, a proposta musical de Curruchich se baseia no “sentir coletivo e individual dos povos, a história, a memória, a cultura, os idiomas e as lutas combinadas com a reivindicação pessoal” como descreve sua biografia<sup>141</sup>

Dirigido pela cineasta e poetisa k'iche kaqchikel Rosa Chavéz, com apoio da Fundação de Antropologia Forense da Guatemala (FAFG), do *Fondo Centroamericano de Mujeres* (FCAM) e *Ediciones del Pensativo*, o videoclipe é gravado no memorial dedicado às pessoas desaparecidas durante o conflito interno guatemalteco, chamado “Paisajes de la Memoria”. Localizado no planalto guatemalteco, o memorial é cuidado e mantido pela CONVIGUA (*Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala*) e pela comunidade local, e se dedica a recordar e a nomear os desaparecidos, sendo um “espaço poderoso de vida e símbolo da luta das mulheres indígenas pela memória histórica e a justiça”<sup>142</sup>

Toda a construção do audiovisual tece simultaneamente a narrativa da letra da canção, com as imagens do vídeo que ora mesclam bordados, tecidos,

---

<sup>141</sup> Mais informações sobre a cantora SARA CURRUCHICH [Site Institucional] disponível em: <https://bityli.com/06ZQq1>

<sup>142</sup> Explicação dada na descrição do vídeo. Disponível em: <https://youtu.be/Uo6joQ8IsF0>

dança e as cantoras juntamente com as paisagens da cidade de Comalapa. Rebeca inicia então a canção:

*Renaceremos desde las cenizas  
Somos el fuego que quema la historia  
Crecemos alto como la milpa<sup>143</sup>  
Y nuestros hilos tecen la memoria<sup>144</sup>*



Figura 16: Paisagem de Comalapa com bordados em *Kixampe*<sup>145</sup>

*Nos han querido exterminar  
Nos quitaron la tierra  
Nos han querido dominar  
Nos hicieron la guerra  
Para obligarnos a callar, cortaron nuestra lengua  
Pero crecemos como flores en la primavera  
Nos tomamos las calles porque son nuestras<sup>146</sup>  
Ni de Piñera<sup>147</sup>, ni Maduro<sup>148</sup>, ni de Ortega<sup>149</sup>  
Sus falsas democracias van para la hoguera*

<sup>143</sup> Palavra *Náhuatl* que descreve um sistema de cultivo muito comum em diversos territórios que hoje formam países latino-americanos. O modelo de cultivo une a plantação de milho, abóbora e feijão, em uma mesma área, onde cada um dos alimentos gera nutrientes para o outro, possibilitando o crescimento de todos e gerando, por sua vez, inúmeros híbridos dependendo de cada povo e de suas respectivas regiões e condições climáticas.

<sup>144</sup> Tradução livre: Renasceremos das cinzas/ Somos o fogo que queima a história/ Crescemos alto como a milpa/ E nossos fios tecem a memória.

<sup>145</sup> Animação Daniela Pinto/ Visual Balance. Bordado de Animação: Anita García Ortíz/ Niña Vieja

<sup>146</sup> Tradução livre: Quiseram nos exterminar/ Tiraram nossa terra/ Quiseram nos dominar/ Fizeram a guerra/ Para nos calarem, cortaram nossa língua/ Mas crescemos como flores na primavera/Tomamos as ruas porque elas são nossas

<sup>147</sup> Referência a Sebastián Piñera, presidente do Chile entre 2010 a 2014 e 2018 até os dias atuais.

<sup>148</sup> Referência a Nicolás Maduro, presidente da Venezuela desde 2013 até os dias atuais.

<sup>149</sup> Referência a Daniel Ortega, presidente da Nicarágua desde 2007 até os dias atuais.

*Porque el pueblo no perdona nuestros muertos, nuestras muertas  
Ni sus militares, ni sus policías  
Podrán cuidarlos de esta furia colectiva<sup>150</sup>*

Nessa primeira parte da canção, cantada somente por Rebeca Lane, alguns elementos demonstram uma certa continuidade sobre o que ela aborda em *Alma Mestiza*, mas agora falando de forma coletiva e, sobretudo, recuperando a memória dos mortos e desaparecidos durante a Guerra Civil guatemalteca, reivindicação amplamente trabalhada pela cantora em seus trabalhos, como veremos adiante.

Aqui chamo atenção para quando Lane diz que “*para obligarnos a callar, cortaron nuestra lengua*” em paralelo com o texto “Como Domar uma Língua Selvagem”, de Gloria Anzaldúa, onde a autora chicana trabalha amplamente a questão da língua bifurcada, filha desse lugar limiar da fronteira como já foi apresentado, para Anzaldúa (2009, p.312) “a identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua. ”

No contexto de onde partem as cantoras, a Guatemala, a família linguística maia engloba ao menos 29 idiomas distintos, entre elas a kaqchikel, que conta com cerca de 450 mil falantes<sup>151</sup>. Ainda que existam duas leis relacionadas às línguas faladas em seu território (a Lei da Academia de Línguas Maias de 1990 e a Lei dos Idiomas Nacionais de 2003), ambas com o objetivo de regulamentar, reconhecer, respeitar e promover as línguas dos povos Mayas, Garífuna e Xinca, os três principais grupos étnicos do país, se faz necessário apontar que, em um país marcado pelo abuso de poder e pelo extermínio indígena reiterado pelo Estado, essas línguas ainda estão longe de serem respeitadas em sua integridade e importância para a história e cultura da Guatemala.

Dessa maneira, assim como para Anzaldúa, a identidade étnica e a identidade linguística caminham juntas, e reivindicá-las é reivindicar sua própria existência, seja individual, seja coletiva. Para Curruchich e Lane é de suma

---

<sup>150</sup> Tradução livre: Nem Piñera, nem Maduro, nem de Ortega/ Suas falsas democracias vão para a fogueira/ Porque o povo não perdoa nossos mortos, nossas mortas/ Nem seus militares, nem seus policiais/ Poderão conter-los dessa fúria coletiva

<sup>151</sup> Fonte: Programa Sorosoro de Conservação Linguísticas da Universidade de Lion <https://bityli.com/vmZ5WV>

importância realizar essa mescla entre as duas línguas em uma clara tomada de posição de valorização do kakchikel, colocando-o em posição de igualdade diante do espanhol, a língua oficialmente sobrevalorizada em tal território.



Figura 17: Elenco Nan Rosalina Tuyuc e Nan Lorena Cabnal em *Kixampe*

Em kaqchikel inicia Curruchich sua participação na canção:

*Tantas tragédias viveram nossas avós e avôs  
 Nossos povos, nossas mães e pais  
 Tantas pessoas e governos  
 Quiseram matar nossas sabedorias, nossas vozes, nossa vida  
 Mas aqui te digo  
 Mas aqui te digo  
 Que nossa existência, nossas vozes  
 Nas estrelas e na terra foram tecidas e semeadas  
 Por isso nunca deixaremos de existir  
 Entre as veias da terra estamos sempre  
 Por isso nunca deixaremos de existir  
 Porque ao lado do coração dela também florescemos  
 Nós cantamos, nomeamos com memória, força e dignidade.  
 Aqui estamos!  
 Aqui estamos!  
 Não se esqueça, nós nomeamos: aqui estamos!  
 Não viemos sozinhas. Não viemos sozinhos  
 Nosso legado é forte, nós gritamos:  
 Aqui estamos!<sup>152</sup>*

<sup>152</sup> No original: “Jalajoj taq poqonal kik’oysampe ri qati’t ri qamama/ Ri qatinamit ri qate’ qatata’/ Jalajoj winäq, jalajoj k’amol taq b’ey/ Xkajota xkichup ri qanaoj, ri qach’ab’äl, ri qak’aslem/ P ninwajo’ ninq’alarisaj apo pa nutzij/ P ninwajo’ ninq’alarisaj apo pa nub’ix/ Chi ri qak’ojlem, ri qatzij, ri qach’ab’el/ Rukemon ri’ rutikon ri’ pa ch’umil pa ulew’ / Ruma’ ri majunb’ey xtichupta qawäch/ Tal xqk’uje’ ko chukojol ri rib’ech’ ri ulew’/ Ruma’ ri majunb’ey xtichupta qawäch/ Yojsijan rik’in ri ruk’ux’ ri rach’ulew’/ Yoj b’ixan, niqasik’ij, rik’in qak’ux, ri quchuq’a’/ Roj oj k’o wawe’, roj oj k’o wawe’ / Man xatamestaj, niqasik’ij oj k’o wawe’/ Man pa qayonilta oj petenëq/ Nim ri qaxe’el, ni qasik’ij/ Oj k’o wawe’

Recupero aqui um trecho de entrevista<sup>153</sup> concedida por Lane em que ela comenta as conexões que busca estabelecer, enquanto socióloga e feminista, entre etnia, classe social, feminismo ocidental e feminismo comunitário. Ao longo da entrevista, a cantora afirma que a dúvida é a melhor forma de se viver, é um caminho metodológico. Para Lane “é melhor não ter certeza de tudo”, uma vez que entende que toda ação social é uma construção cultural e histórica e que, por isso, é passível de mudanças. Ela comenta que realiza exercícios frequentes de auto-revisão individuais e coletivas.

Através desse questionamento, Lane fala sobre o “destino manifesto da mulher”: a heterossexualidade compulsória, a imposição do matrimônio e da maternidade, além dos “determinantes sociais e étnicos em um país tão classista e racista como a Guatemala”. Nas palavras da rapper:

Esse exercício de construir-se para mim parte do corpo e isso é um grande aporte do feminismo. Ou seja, primeiro reviso quais são minhas próprias limitações, as analiso socialmente e logo dou o passo seguinte - isso partindo de uma perspectiva do feminismo ocidental, obviamente, porque o feminismo comunitário tem uma visão mais coletiva -. Mas minha própria experiência tem sido: revisar minha própria experiência, meus desejos, minha estética, minha forma de amar, minha forma de me entregar, minha forma de me expressar e logo entendê-la contextualmente e ver como isso nos atinge com outras mulheres, como as campesinas. De onde se posiciona socialmente em relação ao étnico e à classe (...) analisar esse contexto de quem me rodeia e compreender que a liberação - e essa é uma abordagem das feministas comunitárias, - não pode ser individual, mas sim um exercício coletivo.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> LANE, 2015

<sup>154</sup> No original: “Este ejercicio de construirse para mi parte del cuerpo y esto es un aporte muy grande del feminismo. Es decir, primero reviso cuales son mis propias limitaciones y las analizo socialmente y luego el siguiente paso, - eso desde una perspectiva obviamente del feminismo ocidental, porque el feminismo comunitario tiene una visión más colectiva - pero de mi propia experiencia ha sido: revisar mi propia experiencia, mis deseos, mi estética, mi forma de amar, mi forma de entregarme, mi forma de expresarme y luego entenderla contextualmente y ver cómo nos afecta con otras mujeres, con campesinas, donde una se posiciona socialmente a lo étnico a lo de clase (...) Analizar este contexto de los que me rodean y entender que la liberación, que eso ya es un planteamiento de las feministas comunitarias no puede ser individual, si no que tiene que ser un ejercicio colectivo” (LANE, 2015:14:30 min)



Figura 18: Rebeca Lane e Sara Curruchich em *Kixampe*

*Somos poesía, somos resistencia  
Somos el sueño de abuelos y de abuelas  
Ya nadie cree en las mentiras de la prensa  
No nos podrán callar con toda su violencia<sup>155</sup>  
Somos frutos do milho  
Somos frutos da primavera  
Somos frutos da poesia  
Venha!  
Todas nossas vozes juntas para cantar<sup>156</sup>  
Renaceremos desde las cenizas  
Somos el fuego que quema la historia  
Crecemos alto como la milpa  
Y nuestros hilos tecen la memoria<sup>157</sup>*



Figura 19: Bordado em *Kixampe*<sup>158</sup>

<sup>155</sup> Tradução livre: Somos poesia/ Somos resistência/ Somos os sonhos de avôs e avós/ Ninguém acredita mais na imprensa/ Não poderão nos calar com sua violência

<sup>156</sup> No original: Oj ruwäch ixim/ Oj ruwäch kotz'i'j/ Oj ruwäch ri pach'un tzij/ Kixampe', ti qatunu' junam qab'ix

<sup>157</sup> Tradução livre: Renasceremos das cinzas/ Somos o fogo que queima a história/ Crescemos alto como a milpa/ E nossos fios tecem a memória.

Se nas primeiras canções apresentadas ficava evidente o uso da primeira pessoa, o processo individual de uma certa tomada de consciência e olhar para dentro e para seu passado e sua ancestralidade, nestas canções trabalhadas ganha evidência a necessidade que tanto Tijoux quanto Lane têm de construir coletivamente suas lutas então, passam a usar a primeira pessoa do plural. Deixando de ser o “eu” para ser o “nós”, o “somos”.

Novamente recupero o trabalho de Gloria Anzaldúa sobre a língua bifurcada e da relação entre identidade étnica e linguística. Tanto Shadia Mansour faz questão de compor suas canções em árabe quanto Sara Curruchich em kachiquel. Para ambas, assim como para Anzaldúa, a identidade étnica e a identidade linguística caminham juntas e reivindicar a elas é reivindicar sua própria existência, seja individual, seja coletiva.

E já que ambas articulam nas canções apresentadas uma ideia de construção coletiva de luta, em que traçam paralelos com outros grupos subordinados socialmente, a partir das próximas canções apresentadas, busco destacar na produção dessas cantoras a construção coletiva, mas agora com foco na construção da memória histórica através do resgate de momentos específicos de seus países, como veremos adiante.

### **3.3 MEMÓRIA HISTÓRICA - *CAMBIOS*:**

Nessa terceira e última parte do trabalho, nos encaminhamos para a terceira dimensão da colonialidade a ser abordada através das canções de Lane e Tijoux: a colonialidade do poder. Ohana Boy, aborda em seu trabalho noções cunhadas por Aníbal Quijano que nos auxiliam a elucidar momentos históricos que são narrados pelas cantoras como a Guerra Civil Guatemalteca e os enclaves autoritários que seguem fazendo parte da Constituição Chilena mesmo depois do fim de sua Ditadura Militar.

Segundo aponta Boy, Quijano debate a colonialidade do poder entendendo que:

A estrutura colonial de poder produziu as discriminações sociais posteriormente categorizadas como étnicas, raciais, antropológicas ou nacionais, criadas justamente para

---

<sup>158</sup> Animação Daniela Pinto/ Visual Balance. Bordado de Animação: Anita García Ortíz/ Niña Vieja

explorar e dominar em escala global. Nesse sentido, a colonização dos imaginários dos dominados, tanto na produção de conhecimento quanto de cultura, precisa ser problematizada enquanto manutenção das estruturas de poder, porque a colonialidade continua sendo o modo mais geral de dominação do mundo atual, já que o colonialismo como ordem política explícita foi destruída (QUIJANO, *apud* BOY, 2020, p.95)

Será justamente na atuação da produção de conhecimento através da cultura, mais especificamente da música, que as cantoras irão encontrar um meio para narrar momentos históricos de seus países, buscando uma construção de memória histórica que se pretende emancipatória e crítica.

### **3.3.1 - “*Sí hubo genocidio, lo sabe este cuerpo porque en él no hay olvido*”**

Por sua forte ligação com as tradições culturais do seu país e seu comprometimento com a descolonização da consciência coletiva na Guatemala, como já comentado anteriormente, Rebeca Lane coloca em seus videoclipes sempre algum elemento ligado à natureza. Para a cantora, a importância dessa conexão é vital.

No início do videoclipe Rebeca se encontra em uma mata rumo a uma cachoeira, caminhando, enquanto ao fundo se escuta sons de água fluindo, flauta e o canto dos pássaros. A cantora entra em uma cachoeira, reza, se benze e começa a falar: “*los ojos de los enterrados se cerrarán juntos el día de la justicia o no se cerrarán*”, frase contida no livro “*Los ojos de los enterrados*” de Miguel Ángel Asturias, escritor guatemalteco e Nobel de Literatura em 1967.

Ao afiliar-se a Asturias na citação, Rebeca se aproxima de um dos escritores de romances políticos do seu país mais destacado. Entre renomados títulos como *O Señor Presidente*, *Hombres de Maíz*, entre outros, destaque o romance de Asturias *Week-End na Guatemala*, que reúne oito contos que retratam desde o período dos governos - já citados no Capítulo 2 - dos presidentes Arévalo/ Arbenz e seus projetos populares, até a conspiração da invasão à Guatemala, com apoio da *United Fruit Company* e seu influente monopólio na região.

Após a citação de Asturias, um homem esbraveja: “*Estamos aquí para reivindicar la memoria del pueblo ixil. “Estamos aquí para decir: aquí en Guatemala, sí hubo genocidio!*”. A voz escutada é de um manifestante, em uma gravação feita por Lane<sup>159</sup> na primeira manifestação após a absolvição de Efraim Rios Montt da condenação por genocídio dez dias após o veredito, como já fora apresentado no capítulo anterior.

Enquanto se escuta o homem denunciando o genocídio ocorrido na Guatemala, a frase “*mi corazón es Ixil*” aparece estampada em um botom, flores aparecem postas sob fotos pretas e brancas de desaparecidos e mortos políticos guatemaltecos, juntamente com inúmeras faixas, como mostram as imagens a seguir extraídas do vídeo.



Figura 20: “Todas somos Ixiles: nosso reconhecimento as mulheres ixiles que testemunharam o primeiro juízo por genocídio na Guatemala” em *Cumbia de la Memoria*

<sup>159</sup> Como ela comenta no mini-documentário CUMBIA DE LA MEMORIA. Direção: Vanessa Ramos. Produção: Colectivo Libertad Producciones. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/oMAx9NFZysc>



Figura 21: “A verdade está dita, a justiça sentenciou: sim, houve genocídio” em *Cumbia de la Memoria*

Entre imagens que vão das manifestações, imagens do julgamento a Rebeca frente a cidade, a rapper narra:

*Ríos de sangre los que lloró la Tierra  
Después de tanta masacre en tiempos de la guerra  
Y no pienses que esto se quedó solo en los 80s  
Tantos pueblos arrasados de una forma tan cruenta  
Tan violenta la manera de quitarle agua al pez  
El ejército asesinó una y otra vez  
Como piensan desde el odio hacen todo al revés  
Defendiendo intereses de los ricos tal vez  
Usted no se haya dado cuenta pero el exterminio  
A pueblos mayas tuvo intención de genocidio  
Plan Sofía lo decía: “hay que matar mayorías”  
Que casual que en esas tierras hoy haya minería  
Fusiles y frijoles<sup>160</sup> para reeducar  
Son campos de concentración para ladinizar  
Ríos Montt no lo niegues te vamos a juzgar  
Cuantas veces necesario voy a testificar<sup>161</sup>*

Por se tratar de uma canção sobre um momento histórico tão particularmente doloroso da Guatemala, a canção, além de um videoclipe,

<sup>160</sup> Política pública do governo de Ríos Montt

<sup>161</sup>Tradução livre: Rios de sangue que chorou essa terra/ Depois que tanto massacre nos tempos da guerra/ E não pense que isso ficou só nos anos 80/ Tantos povos arrasados de uma forma tão sangrenta/ Tão violenta a maneira de tirar a água do peixe/ O exército assassinou uma e outra vez/ Como pensam desde o ódio, fazem tudo ao contrário/ Defendendo os interesses dos ricos talvez/ Você pode não ter notado, mas o extermínio a povos maias teve intenção de genocídio/ Plano Sofia dizia: há que matar maiorias/ Que coincidências que nessas terras hoje haja mineiração/ Fuzis e feijões para reeducar/ São campos de concentração para ladinizar/ Rios Montt, não negue, vamos julgá-lo/ Quantas vezes precisar vou testemunhar

contou também com a realização de um mini-documentário produzido pelo *Colectivo Libertad Producciones*, com direção de Vanessa Ramos.

No mini-documentário, Lane e sua equipe viajam até a região que foi palco dos massacres que exterminou 1.771 pessoas em 15 ataques à região conhecida como “triângulo Ixil” e que comporta os departamentos de Santa Maria Nebaj, San Juan Cotzal e San Gaspar Chajul. No documentário, um sacerdote que trabalha em Chajul narra que aquela localidade foi a “zona vermelha” durante o conflito armado pois

Parecia, ao meu modo de ver, o lugar preferido para ensaiar todos os demais sistemas de corrupção que quiseram levar a nível nacional. Porque aqui nesta área houve manipulação, explosão, exploração, extração de todos os recursos. Aqui se tornou o lugar preferido para treinar e depois nacionalizar a corrupção e o sistema excludente (SOSOF, 15:18min)<sup>162</sup>

Em relação ao processo de gravação do mini-documentário sobre o videoclipe, Rebeca comenta que, a princípio, se assustou, pois, ainda que ela tenha referenciais desse momento histórico muito próximos e presentes em sua família, não conhecia com profundidade e nem tinha ideia de quão sensível era o tema do genocídio para a comunidade de Chajul, onde foi gravado o videoclipe. Foi durante a gravação que Lane se deu conta do quanto era difícil e complicado falar desse tema na cidade, para ela, “esse é o problema de uma guerra não sanada”. Continua a cantora,

Digamos que na sua frente pode viver um patrulheiro e do outro um guerrilheiro e são vizinhos. E agora tem que conviver juntos, já que agora não há guerra. Mas as coisas seguem vivas e latentes, sobretudo quando se está avançando nas questões de justiça. Porque isso quer dizer que concretamente há uma possibilidade de que aqui haja um ressarcimento além do econômico, que haja um ressarcimento em termos de memória e em termos de justiça. (LANE, 17:15 min)<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> No original: “Parecia a mi modo de ver como el lugar preferido para ensayar todos los demás sistemas de corrupción que se quieren llevar a nivel nacional. Porque aquí este área de manipulación, de explosion, de explotación, de extracción de todos recursos, aquí se ha entrenado como el lugar preferido para entrenar y después nacionalizar la corrupción y el sistema excluyente”

<sup>163</sup> No original: “Este es el problema de una guerra no sanada. Digamos que enfrente tuyo puede vivir un patrullero y del otro un guerrillero y son vecinos. Y ahora tenemos que vivir juntos y ahora ya no hay guerra. Pero las cosas siguen ahí vivas y siguen latentes sobre todo cuando se está avanzando en temas de justicia. Porque entonces quiere decir que en lo

Faltam instrumentos técnicos para abordar mais amplamente a *tipificação jurídica* do termo genocídio no caso de Ríos Montt, mas em linhas gerais o substantivo masculino, de acordo com o dicionário significa:

Extermínio proposital que aniquila, mata uma comunidade, um grupo étnico ou religioso, uma cultura ou civilização.

Ação de aniquilar grupos humanos através da utilização de diferentes formas de extermínio: a pobreza ou a fome em certas regiões do mundo, o sequestro permanente de crianças e refugiados são exemplos de genocídio<sup>164</sup>

A socióloga e historiadora guatemalteca Maria Casaús Arzú (2011, p.4), em um artigo, propõe o entrecruzamento do plano de ação militar, conhecido como '*Plan Sofia*'<sup>165</sup>, um documento militar que descreve as práticas adotadas pelo exército guatemalteco no combate aos "insurgentes", com os conceitos de racismo e genocídio para retratar o ocorrido nas terras guatemaltecas. Para a autora, "os genocídios do século XX formam parte da burocracia moderna e da cultura da racionalidade, que a qualquer momento pode voltar a acontecer". Arzú se apoia em outros autores para definir e catalogar o que pode ser considerado como genocídio, para ela:

O essencial é que esse grupo seja declarado inimigo absoluto e seja, portanto, 'previamente naturalizado ou animalizado e separado de sua humanidade'. Outro elemento é o grau de intencionalidade onde se analisa se foi planejado desde a cúpula com a intenção firme de exterminar este grupo étnico e se contou com desenho, planejamento e execução dos executores. Terceiro, a análise das normas e as formas concretas de colocar em prática os atos de genocídio, deportações, fome, torturas, terror, massacres coletivos. Em quarto lugar, o que Feierstein chama de práticas sociais de genocídio, o que acarreta em modos de treinamento, melhoria, legitimação e consenso. (*Id., Ibid.*)

Para a autora, a relação entre racismo e genocídio é uma questão pertinente em toda América Latina e seus estados pluriétnicos e pluriculturais, onde existam "minorias étnicas ou majorias minorizadas". São nesses estados que "o racismo ocupa um lugar primordial na estrutura social, na ciência e na

---

concreto hay una posibilidad de que acá haya un resarcimiento más allá de lo económico, hay un resarcimiento en términos de memoria y en términos de justicia"

<sup>164</sup> Definição de Genocídio. Disponível em: <https://bityli.com/pj31Le>

<sup>165</sup> Cópia da "Operación Sofia" original na íntegra. Guatemala, 1982 Disponível em: <https://bityli.com/0tPR7r>

estrutura de poder”, o que leva a “essas práticas, atitudes e manifestações a contribuírem com a execução de atos e práticas sociais de genocídio”(Id., *ibid.*) Para Arzú, o ‘*Plan Sofia*’ une todos esses pontos apresentados em um documento de Estado, em uma clara confirmação sobre a prática reiterada de genocídio pelo governo guatemalteco.

Com o Plan “Sofia” dois elementos são demonstrados palpavelmente para que possamos classificar como genocídio, tanto a intenção de exterminar a população Ixil, como a motivação para conseguir o controle da população para “ladinizar-la e apagar o Ixil”, através dos massacres coletivos como parte da guerra psicológica ou através do deslocamento da população para os pólos de desenvolvimento, ou aldeias estratégicas, copiadas do Vietnã, para conseguir a desidentificação com sua cultura (ARZÚ, 2011 p.6)<sup>166</sup>

A estratégia de *ladinizar* comentada por Arzú e por Lane na letra da canção seria esse caminho de apagamento, silenciamento e violência sistêmica nas práticas culturais, nas formas de organização social, nas cosmovisões e epistemes desses grupos étnicos que são submetidos a essa mestiçagem compulsória como meio de eliminação das tradições indígenas do país. Em entrevista ao coletivo feminista equatoriano La Periodica, Rebeca Lane comenta sobre esse apagamento da identidade étnica em seu país. Para ela, “no caso da Guatemala se impõe uma identidade étnica a partir da qual, nós pessoas mestiças temos que negar nossas origens indígenas”<sup>167</sup>.

Lane questiona sobre como, em um país de formação majoritariamente indígena, se impôs uma identidade étnica que apaga essas origens e enfatiza o processo de ocidentalização aos moldes europeus. Para a rapper, essas imposições reverberam dentro do corpo, dentro da história e daquilo que implica ser uma mulher indígena/mestiça na Guatemala. Por isso, ela marca tal

---

<sup>166</sup> No original: Con el Plan “Sofía” quedan palpablemente demostrados los dos elementos para que podamos catalogar como genocidio, tanto la intencionalidad de exterminar a la población Ixil, como la motivación de conseguir el control de la población para “ladinizarlos y borrarle lo ixil”, mediante las masacres colectivas como parte de la guerra psicológica o a través del desplazamiento de la población a los polos de desarrollo, o aldeas estratégicas copiadas de Vietnam con el fin de lograr la desidentificación con su cultura”

<sup>167</sup> LANE, 2017a, 4:50min

estratégia de ‘ladinização’ como um campo de concentração, por se tratar de uma forma de anulação de cosmovisões, dos repertórios narrativos, da linguagem e dos modos de apreender e figurar o real, como descreve Leda Maria Martins (2003, p. 64)

O método de ‘*tirar a água do peixe*’ comentado por Lane ainda nessa estrofe inicial da música, faz referência ao conceito maoísta em que se supõe que “a guerrilha, apoiada pelo povo, se desenvolve dentro deste como o peixe dentro d’água”<sup>168</sup>. Ou seja, para enfraquecer as guerrilhas se deveria destruir, asfixiar a comunidade que pudesse apoiá-la de alguma forma, para que a mesma não pudesse se sustentar com o apoio popular, *quitando así, el agua al pez*.

Então chega o momento em que canta o refrão da música:

*Claro que sí, sí hubo genocidio  
Lo sabe este cuerpo porque en él no hay olvido  
Intentas borrar la historia yo escribo la memoria  
Escucha esta canción es sentencia condenatoria*<sup>169</sup>



Figura 22: “Sim, houve genocídio” em *Cumbia de la Memoria*

Após o refrão, na estrofe que se segue, são escutadas vozes de vários manifestantes durante o protesto após a absolvição de Rios Montt

*El genocida no soy yo  
Nunca podrán imponer amnesia histórica en nuestra memoria colectiva*

<sup>168</sup> Reunião de artigos sobre a Guerra Civil Guatemalteca elaborado pela NISGUA (Network in Solidary with the People of Guatemala). Disponível em: <https://bityli.com/umDuef>

<sup>169</sup> Tradução livre: Claro que sim. sim houve genocídio/ Esse corpo sabe disso porque nele não há esquecimento/ Você tenta apagar a história, eu escrevo a memória/ Escuta essa canção é sentença condenatória

*Yo estoy luchando  
Los genocidas no somos nosotros  
Qué cara tienen ellos, que no hubo genocidio  
Sí hubo genocidio porque (el genocida es Ríos Montt)*<sup>170</sup>



Figura 23: Trecho do Julgamento de Ríos Montt em *Cumbia de la Memoria*

A cineasta, diretora estadunidense e ativista dos direitos humanos Pamela Yates, que desenvolveu um longo trabalho audiovisual na Guatemala, como o documentário “*Cuando Tiemblan las Montañas*”<sup>171</sup> de 1983, gravou o julgamento de Ríos Montt. São estas imagens, da série documental “*O ditador no banco*”<sup>172</sup> que são exibidas ao longo do videoclipe de Rebeca Lane. Após a realização do documentário, as filmagens deram origem ao filme “*500 years*”<sup>173</sup> que narra não somente todo o processo do julgamento de Ríos Montt, como também os 500 anos de violência contra os povos maias e o espólio do território guatemalteco por grandes empresas ao longo dos anos.

Então retoma Lane cantando:

*El pueblo Ixil ya te llevó a juicio  
La jueza Jazmín Barrios dijo: "¡él sí lo hizo!"  
Durante días, escuchaste el suplicio  
De gente tan valiente que se niega al olvido  
El poder logró que se anulara el proceso  
Empresarios dinosaurios forzaron el retroceso*

<sup>170</sup> Tradução livre: O genocida não sou eu/ Nunca poderão impor amnésia histórica em nossa memória coletiva/ Eu estou lutando/ Os genocidas não somos nós/ Que cara tem eles, que não houve genocídio/ Sim houve genocídio porque (o genocida é Ríos Montt)

<sup>171</sup> CUANDO TIEMBLAN LAS MONTAÑAS. Diretora Pamela Yates. Produção Skylight Pictures, 1983. Disponível em: <https://youtu.be/fSNHuf8ipvw>

<sup>172</sup> DICTATOR IN THE DOCK. Diretora: Pamela Yates. Produção: Skylight Pictures, 2013. Disponível em: <https://bityli.com/JLJUaD>

<sup>173</sup> 500 YEARS. Diretora: Pamela Yates. Produção Skylight Pictures, 2017. Disponível em: <https://bityli.com/p5n6KX>

*Lo que ellos temen es que ya perdimos el miedo  
Renacimos de la tierra con todos nuestros muertos*<sup>174</sup>

À medida em que repete o refrão, aparece no vídeo crianças segurando folhas com desenhos de partes de membros do corpo humano em uma mata. Conforme as crianças unem as folhas desenhadas, em uma espécie de cova, os desenhos ganham uma conotação de partes dos corpos numa clara alusão aos corpos dos desaparecidos e mortos pelo regime que não puderam ser encontrados e enterrados por suas famílias.



Figura 24: Crianças com desenhos em *Cumbia de la Memoria*

Rebeca afirma que nomeou a canção como *Cumbia de la Memoria* porque sentia que, apesar de retratar um período complexo e triste da história guatemalteca, seu desejo era que a canção trouxesse um certo ar de felicidade. Por isso a escolha pela cumbia, com ritmo marcado, dançante, que não foge do peso das mortes provocadas pelo governo do general do exército na letra, em que narra com precisão diferentes fatores que comprovam o genocídio e as políticas genocidas implementadas pelo Estado, mas que ao mesmo tempo comemora um feito histórico: a condenação de um genocida depois de trinta e um anos dos massacres ocorridos.

A diretora do vídeo, Vanessa Ramos, comentando sobre a alegria da canção aborda também a questão da memória histórica que se pretendeu a construir com Lane:

A música vai por um sentido alegre, não triste, não de dor, mas de transformar a dor e dizer que nossa aposta é essa.

<sup>174</sup> Tradução livre: O povo Ixil já te levou a julgamento/ A juíza Jasmín Barrios disse: sim, ele o fez/ Por dias você ouviu a tortura/ De pessoas tão corajosas que se recusaram a esquecer/ O poder conseguiu anular o processo/ Empresários dinossauros forçaram o retrocesso/ O que eles temem é que já perdemos o medo/ Renascemos da terra com todos os nossos mortos

A tarefa de manter uma transferência geracional da história e nosso aprendizado, que nos pertence. Eu não quero que minhas filhas e meus filhos vivam isso, nem minhas netas e meus netos, então as crianças podem ser a aposta (...) pela justiça (RAMOS, 12:40min)<sup>175</sup>

Novamente são escutadas vozes de manifestantes durante o protesto após absolvição de Ríos Montt

*Genocidio no es ya solo una lucha de nosotros en el país  
Sino que también es un reclamo en el mundo  
Que se juzgue y se condene a los genocidas en Guatemala  
¡Sí hubo genocidio!*<sup>176</sup>

No documentário de Ramos e Lane, o Padre Salvador Sosof declara que ainda que a condenação de Ríos Montt tenha sido anulada, para ele o julgamento em si já representou um grande avanço pois “esta foi a primeira vez em toda história [da Guatemala] que o povo teve voz e teve voto em um centro de justiça” (2015, 2:10min). Já para a tradutora e ativista dos Direitos Humanos Michelle Moreno, a anulação da condenação foi um escárnio ao povo, pois para ela, que teve um familiar assassinado pelo exército, a anulação fez questionar todo o processo, uma vez que, ao final, o ditador terminou em liberdade e não se fez justiça.

De alguma maneira, estas visões apresentadas no documentário reiteram a necessidade de Rebeca Lane de colocar o episódio histórico - ainda que seu desdobramento não tenha sido o suficiente para muitos -, em evidência para um público mais amplo. Assim como a obra de Astúrias, os filmes de Yates, os relatos da ativista maia e Nobel da Paz Rigoberta Menchú, colocam a Guatemala em evidência, para além das suas fronteiras, em outras partes do mundo.

Em um ensaio poetizado, Rebeca Lane, também socióloga comenta sobre a suposta neutralidade acadêmica e comenta:

Não posso aproximar-me do objeto de estudo sem envolver-me totalmente. Porque sou filha dessa terra. Porque o

---

<sup>175</sup> Tradução livre: “La canción se va en un sentido alegre, no triste, no de dolor, sino de transformar el dolor y decir nuestra apuesta es esta. A nosotros nos queda el trabajo de mantener un relevo generacional de la historia y de nuestro aprendizaje. no quiero que mis hijas y mis hijos lo vivan, ni mis nietas o mis nietos, entonces los niños pueden ser la apuesta (...) por la justicia”

<sup>176</sup> Tradução livre: Genocídio não é só uma luta em nosso país/ Mas também uma reivindicação no mundo/ Que os genocídios na Guatemala sejam julgados/ Sim, houve genocídio!

genocídio me dói como se não tivesse terminado. E não terminou. Ao revisar toda a documentação necessária para esse texto fiquei com lágrimas escorrendo dos olhos, sem conseguir, ainda que me exija um olhar científico e objetivo. Acredito que todas as pessoas nesse território deveriam sentir-se igualmente indignadas. O Estado da Guatemala que sistematicamente durante toda história impôs sua lógica de dominação e terror puro, há apenas trinta anos utilizou todas as forças armadas, policiais, paramilitares e forçadas para cometer em massa os crimes mais sangrentos da humanidade.<sup>177</sup>

### 3.3.2 - “No permitiremos más tu doctrina del shock”

Lançada em 2011, a música *Shock* faz parte do terceiro disco de Ana Tijoux chamado “*La Bala*”. Nele, a cantora propõe narrativas que falam sobre a conjuntura política do Chile e como ela se posiciona diante de tal contexto. Inspirada pelo documentário e pelo livro “*The shock doctrine*” da jornalista canadense Naomi Klein e pela “*Revolución Pinguina*” - como ficaram conhecidos os protestos realizados pelo movimento estudantil secundarista em 2006 em prol da melhoria da qualidade e da gratuidade do ensino no Chile -, a segunda faixa do disco, “*Shock*”, é a que considero uma das músicas mais expressivas dentre as onze faixas do álbum, além de ser uma das primeiras canções em que ela narra um episódio social no momento em que ele se desenvolve, por essa razão optei por melhor apresentá-la.

Assim como *Somos Sur*, essa faixa do álbum também tem videoclipe, mas nele Tijoux não desempenha o papel principal. Ela aparece brevemente em meio a tantos outros rostos de estudantes e apoiadores, como se verá na imagem a seguir. O foco do vídeo são as imagens dos estudantes no processo de ocupação dos Liceus chilenos, ocorridos em 2011. Outro ponto interessante desse vídeo é sua fotografia inteiramente exibida em tom sépia.

---

<sup>177</sup>No original: “No puedo aproximarme al objeto de estudio sin involucrarme totalmente. Porque soy hija de esta tierra. Porque el genocidio me duele como si no hubiera terminado. Y no ha terminado. Al revisar toda la documentación necesaria para este texto me he quedado con lágrimas agolpadas en los ojos, sin lograr aunque me lo exija, una mirada científica y objetiva. Creo que todas las personas en este territorio deberían sentirse igualmente indignadas. El Estado de Guatemala que sistemáticamente durante toda la historia ha impuesto su lógica de dominación a terror puro, hace tan sólo treinta años utilizó a todas las fuerzas armadas, policiales, paramilitares, y forzadas para cometer crímenes masivos de los más cruentos para la humanidad.”

O clipe mostra cenas de várias escolas e universidades chilenas que foram ocupadas por seus alunos, que naquele período reivindicavam uma educação livre e de qualidade. Segundo conta Tijoux, essa música foi inspirada no movimento social estudantil e que, para ela, era importante enquanto mãe, música e cidadã prestar homenagem<sup>178</sup> a esses jovens.

Logo na primeira imagem do videoclipe, a seguinte frase é apresentada ao espectador:

*Chile, 2011.*

*Milhares de jovens tomaram seus colégios e universidades, exigindo do governo uma educação gratuita e de qualidade, despertando um país inteiro. Paralisações e greves, marcaram um ano repleto de criatividade construtiva de uma geração que se atreveu a lutar pela gratuidade do conhecimento<sup>179</sup>*

Em sequência, um jovem fala: “Nós os estudantes, não esquecemos nossa ancestralidade mapuche”. E então se inicia a canção:

*Venenosos tus monólogos  
Tus discursos incoloros  
No ves que no estamos solos  
Millones de polo a polo  
Al son de un sólo coro  
Marcharemos con el tono  
Con la convicción que  
¡Basta de robo!<sup>180</sup>*

Aparecem, então, rostos de estudantes cantando a música enquanto seguram placas com seus nomes e o nome de suas instituições de ensino, assim como também aparecem rostos de professores, apoiadores, representantes de movimentos sociais e estudantis fazendo o mesmo gesto.

A repetição das placas frente aos rostos de distintas pessoas, fazem lembrar de alguma maneira as imagens feitas de suspeitos criminais no momento de suas prisões. Em uma interpretação mais livre, parece-me viável traçar esse paralelo à medida que as ocupações podem ser encaradas como

<sup>178</sup> JOHNSON, Kjerstin. BITCHMEDIA. B-Sides: Ana Tijoux's Bulletproof New Album. 31 de jan de 2012. Disponível em: <https://bityli.com/QbRF6j>

<sup>179</sup> No original: “Chile, 2011. Miles de jóvenes se han tomado sus colegios y universidades, exigiendo al gobierno una educación gratuita y de calidad, despertando a un país entero. Paros y huelgas han marcado un año repleto de la creatividad constructiva de una generación que se ha atrevido a luchar por la gratuidad del conocimiento” SHOCK. National Records. Ana Tijoux. Santiago, 2011 (3:38min). Disponível em: <https://youtu.be/177-s44MSVQ>

<sup>180</sup> Tradução livre: Venenosos seus monólogos/ Seus discursos incoloros/ Milhões de polo a polo/ Ao som de um só coro/ Marcharemos com o tom/ Com a convicção que/ Basta de roubo

vandalismo, como desnecessárias ou até mesmo como criminosas por quem está no comando do Estado e por uma parcela da sociedade que se mostra de acordo, ou ao menos permanece apática, com a contínua mercantilização da educação.



Figura 25: Quadro 2: Rostos de estudantes, professores, aposentados e apoiadores dos estudantes em *Shock*

As imagens do videoclipe mudam rapidamente e passam a mesclar rostos dos estudantes e apoiadores com imagens das salas de aulas ocupadas com estudantes em camas improvisadas no chão, cadeiras amontoadas, paredes com mensagens, como a que pode ser vista a seguir. Nela está contida uma frase que se atribui ora a Emiliano Zapata, importante personagem da Revolução Mexicana de 1910, ora ao líder revolucionário, Ernesto Che Guevara que se tornou símbolo da Revolução Cubana de 1959.



Figura 26: “Mais vale morrer de pé do que viver de joelhos” em *Shock*

*Tu estado de control  
 Tu trono podrido de oro  
 Tu política y tu riqueza  
 ¡Y tu tesoro no!  
 ¡La hora sonó, la hora sonó!  
 No permitiremos más, más  
 ¡Tu doctrina del shock!<sup>181</sup>*

O refrão é então repetido algumas vezes sinalizando: ‘*não permitiremos mais sua doutrina de choque*’, fazendo alusão ao livro que inspirou Tijoux, da jornalista Naomi Klein, que depois se tornou um documentário<sup>182</sup>. No documentário em questão, Klein se dedica a explicar sobre a maneira como as políticas econômicas de livre mercado, desenvolvidas pelo economista Milton Friedman e a Escola de Economia de Chicago, influenciaram as políticas de estado de diversos países, tendo como primeiro espaço de ‘ensaio’ o Chile durante o período da ditadura militar. Recorreremos ao documentário para comentar alguns pontos importantes apresentados na música.

Logo no início do documentário, a jornalista aparece ministrando uma palestra. Nela, Klein narra que:

Um estado de choque não é só o que nos acontece quando sucede algo mal. É o que acontece conosco quando perdemos nosso ponto de referência, quando perdemos nossas vivências, quando nos encontramos desorientados.

<sup>181</sup> Tradução livre: Seu estado de controle/ Seu trono podre de ouro/ Sua política, sua riqueza/ E seu tesouro não/ A hora soou, a hora soou/ Não permitiremos mais/ Sua doutrina de choque

<sup>182</sup> THE SHOCK DOCTRINE. Direção: Mat Whitecross e Michael Winterbottom Produção: Renegade Pictures e Revolution Film Ano: 2009 Disponível em: <https://youtu.be/Y4p6MvwpUeo>

O que nos mantém orientados, alertas e fora do estado de choque é nossa história.

Então a jornalista propõe:

Então, um período de crise, como o que vivemos hoje, é um ótimo momento para pensar na história, pensar nas continuidades históricas, pensar nas raízes. É um bom momento para nos situarmos na mais larga história da luta humana (KLEIN, 2009)

De alguma forma, a proposta feita por Klein é assumida também por Tijoux à medida em que ela traz paralelos na letra com a história chilena, desde a ‘*Constituição Pinochetista*’ até às origens indígenas do país, constantemente apagadas e diminuídas, com os alunos comentando sobre sua ‘*origem mapuche*’ assim que se inicia o videoclipe.

O principal argumento da “doutrina de choque” que Klein apresenta é o desmantelamento do Estado de Bem- Estar Social, a fim de promover um modelo de desenvolvimento neoliberal que modifica de forma abrupta os pressupostos econômicos, políticos e sociais, retirando das mãos do Estado o poder de intervir e mediar o mercado, fazendo com que grandes desastres (seja de direitos humanos, em períodos ditatoriais; ou naturais, como furacões) sejam vistos como uma oportunidade de negócio, uma espécie de “capitalismo do desastre” (LANGE, 2010, 701).

Segundo aponta a jornalista, o Chile serviu como laboratório inicial para aplicação do modelo político e econômico desenvolvido por Friedman e os “*Chicago boys*”. Em atuação conjunta com a CIA, durante o período da Guerra Fria, os Chicago Boys tiveram influência na desestabilização do governo socialista de Salvador Allende, além de apoiarem amplamente o poder de coerção e de terror da ditadura de Pinochet para regular o mercado do país. Esse período ficou marcado pela privatização de várias empresas estatais chilenas em áreas essenciais como saúde, previdência e educação, como já apresentado no Capítulo 2.

*No hay países sólo corporaciones  
 Quién tiene más, más más acciones  
 Trozos gordos, poderosos  
 Decisiones por muy pocos  
 Constitución pinochetista  
 Derecho opus dei, libro facista*

*Golpista disfrazado de un indulto elitista  
 Cae la gota, cae la bolsa  
 La toma se toma la maquina rota  
 La calle no calle, la calle se raya  
 La calle no calla debate que estalla  
 Todo lo quitan, todo lo venden  
 Todo se lucra, la vida, la muerte  
 Todo es negocio como tu todos  
 Semilla, pascuala, métodos y coro<sup>183</sup>*

E então se repetem as estrofes iniciais da música, dizendo que os chilenos não permitirão mais essa doutrina de choque. Ainda que no clipe apareçam pessoas de todas as idades, o foco é o movimento estudantil, ou seja, a parcela de chilenos que não está disposta a seguir permitindo essa doutrina e sua lógica de mercantilização de serviços essenciais é formada majoritariamente por jovens estudantes.



Figura 27: Os estudantes são a levedura que darão sabor ao pão que sairá do forno amanhã” em *Shock*

O videoclipe de *Shock* data de 2011, mas o movimento estudantil no Chile já vinha em um crescente e se fortaleceu por todo país em 2006, naquela que foi chamada de *Revolución de los Pinguinos*, nome dado aos estudantes secundaristas em alusão às cores de seus uniformes, que seriam parecidos com a penugem dos pinguins.

<sup>183</sup> Tradução livre: Não há países só corporações/ Quem tem mais, mais, mais ações/ Pedacos gordos e poderosos/ Decisões para muito poucos/ Constituição Pinochetista/ Direito Opus dei, livro facista/ Golpista disfarçado de um perdão elitista/ A gota cai, a bolsa cai/ A ocupação se toma a máquina quebrada/ A rua não é silenciosa/ A rua está riscada/ A rua não se cala, debate de que estoura/ Levam tudo embora/ Tudo se vende/ Tudo é negócio, a vida, a morte/ Tudo é negócio, como todos vocês/ Semente, páscoa, métodos e coros

No dia 25 de abril de 2006, na cidade de Lota, a pouco menos de 600 km da capital Santiago, estudantes secundaristas tomaram uma escola em protesto pelas más condições estruturais que o Liceo A-45 Carlos Cousiño apresentava após uma chuva que causou a inundação dessa instituição de ensino.<sup>184</sup> Segundo narra Ramiro Hernández, um dos dirigentes da mobilização estudantil, essa precarização não era algo restrito somente a esta instituição e, sim, se tratava de um problema estrutural que afetava a maioria dos liceus municipais. Após a paralisação em Lota, logo em sequência, outros estudantes de outros colégios participaram em Santiago de uma manifestação contra o aumento do custo da Prova de Seleção das Universidades e também protestaram contra o anúncio de restrições no uso do passe livre escolar para o transporte público.

Com o aumento da insatisfação dos alunos de instituições públicas, em 19 de maio o Instituto Nacional<sup>185</sup>, maior instituição de ensino público do Chile, foi tomado junto com outros 400 colégios em todo território nacional, tanto públicos como particulares e também as *subvencionadas* (instituições de ensino público-privadas). Com organização da *Asamblea Coordinadora de Estudiantes Secundarios* (ACES), os estudantes disseram “*No a la LOCE*”, em referência à Lei Orgânica Constitucional de Ensino (*Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza*<sup>186</sup>) de 1990, uma das últimas heranças deixadas pelo governo ditatorial de Pinochet. Tal lei, aprovada poucos dias antes de Pinochet deixar o governo, em linhas gerais, delega ao Estado somente o papel de regulador, enquanto o financiamento da educação fica a cargo do setor privado.

O documentário “*La Revolución de los Pingüinos*”<sup>187</sup> de 2008, dirigido por Jaime Díaz Lavanchy, narra com bastante proximidade, a sequência de acontecimentos que levou alunos das instituições de ensino chilenas a se mobilizarem em prol de uma mudança estrutural na lei da educação do país.

---

<sup>184</sup> RAMÍREZ, Felipe. *Revolución Pinguina: 2006 – 2016: Las transformaciones en la escena educacional chilena*. Universidad de Chile, Santiago 19 de mai de 2016. Disponível em: <https://bitly.com/YmaX65>

<sup>185</sup> Para mais informações sobre o Instituto Nacional ver: <https://bitly.com/bY3T6q>

<sup>186</sup> Por falta de conhecimento, não irei me ater muito as especificações da LOCE, mas para mais informações ela se encontra disponível em: <https://bitly.com/S4lhlm>

<sup>187</sup> LA REVOLUCIÓN DE LOS PINGÜINOS. Direção: Jaime Díaz Lavanchy. Produção: Memoria Visual 2008, 85 min. Disponível em: <https://bitly.com/w5rkAL>

Organizados através da ACES, os estudantes tinham entre 14 e 17 anos e tomaram as escolas do país por 3 meses. Contando com apoio popular e tendo as manifestações amplamente midiaticizadas, eles ganharam legitimidade de alguns setores da sociedade chilena (outros setores mais conservadores consideraram as ocupações como forma de vandalismo) e passaram a negociar mudanças na lei de educação diretamente com autoridades governamentais, entre 2006 e 2007.

Segundo Victor Orellana, os estudantes secundários

Tiveram a capacidade de unir uma grande reivindicação social, cuja base estava na promessa não cumprida de mobilidade social através da educação (...) [Isso] levou a grande maioria dos chilenos a tomar consciência de que seus próprios interesses sociais estavam sendo negados, não por uma má gestão do modelo existente, mas por causa desse mesmo modelo em seus aspectos fundamentais. (Apud RAMIREZ, 2016)<sup>188</sup>

O que se gerou a partir dos protestos foi a nova lei de educação chilena, a *Ley General de Educación*, aprovada em 2009, para substituir a LOCE. Contudo, a nova lei assinada pela então presidenta Michelle Bachelet, quando aprovada pelo congresso, teve as demandas dos estudantes retiradas, sem corresponder às reivindicações feitas ao longo das ocupações.

As demandas atendidas pela nova lei foram sobretudo as relacionadas mais estritamente aos pontos econômicos, como ampliação do passe livre, porém as principais reformas estruturais exigidas pelos estudantes não foram atendidas, como as reformas para uma educação completamente gratuita e de qualidade, pois, o financiamento do Estado gira em torno de 25% e os outros 75% são financiadas diretamente pelos aportes dos estudantes<sup>189</sup>, deixando o acesso à educação ainda mais desigual, provocando o endividamento dos estudantes assim que conseguem o primeiro emprego. Segundo Michèle Arrué,

---

<sup>188</sup> No original: “ Tuvieron la capacidad de unir un gran reclamo social, cuya base estaba en la promesa incumplida de movilidad social atribuida a la educación (...) [Eso] llevó a una gran mayoría de chilenos a tomar conciencia de que sus propios intereses sociales eran negados, no por una mala administración del modelo existente, sino por ese mismo modelo, en sus aspectos fundamentales”

<sup>189</sup> SMINK, Verónica. Las razones de las protestas estudiantiles en Chile. BBC Mundo, agosto, 2011. Disponível em: [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/08/110809\\_chile\\_estudiantes\\_2\\_vs](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/08/110809_chile_estudiantes_2_vs)

O sistema de educação superior no Chile é um dos mais caros, com a menor participação do Estado que gira em torno dos 15%. As tarifas, entre as mais altas do planeta, em um país onde os salários são baixíssimos, recaem sobre as famílias que precisam recorrer ao crédito e se endividar por anos. (ARRUÉ, 2012)<sup>190</sup>

Para a estudante Maria Jesus Sanhueza, uma das porta-vozes do movimento estudantil, o que os secundaristas defendiam era a educação de qualidade sem estar vinculada ao mercado.

Retomando o videoclipe de *Shock*, entram em cena alguns alunos participantes das ocupações dizendo: *“Queremos erradicar que la educación sea un negocio, que la educación pase a ser un derecho social”; “este movimiento social está cada día más grande”; “no solo es algo de movilizarse salir a las calles, a protestar, sino es también de crear compromiso y conciencia entre todos los compañeros que participan”*

*Golpe a golpe, verso a verso  
Con las ganas y el aliento  
Con cenizas, con el fuego  
Del presente con recuerdo  
Con certeza y con desgarro  
Con el objetivo claro  
Con memoria y con la historia  
¡El futuro es ahora!<sup>191</sup>*

---

<sup>190</sup> No original: “El sistema de educación superior en Chile es uno de los más caros, con la menor participación del Estado que gira en torno al 15%. Los aranceles, entre los más altos del planeta, en un país donde los salarios son sumamente bajos, recaen en las familias que tienen que recurrir al crédito y endeudarse por años.”

<sup>191</sup> Tradução livre: Golpe a golpe, verso a verso/ Com vontade e fôlego/ Com cinzas e com fogo/ Do presente, com memória/ Com certeza e com lágrima/ Com um objetivo claro/ Com memória e com história/ O futuro é agora

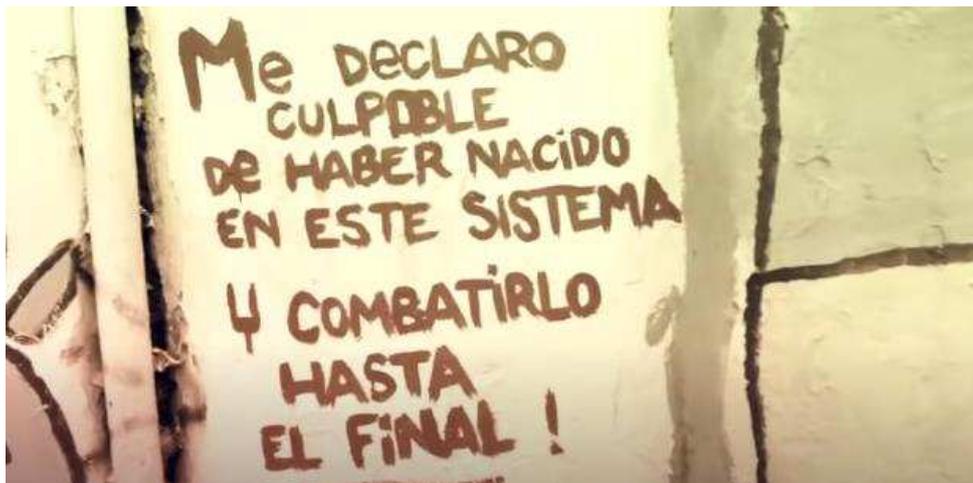


Figura 28: “Me declaro culpado de ter nascido nesse sistema e de combater-lo até o final” em *Shock*

*Todo este tubo de ensayo  
 Todo este laboratorio que a diario  
 Todo este fallo, todo este económico  
 Modelo condenado de dinosaurio  
 Todo se criminaliza  
 Todo se justifica en la noticia  
 Todo se quita, todo se pisa  
 Todo se ficha y clasifica  
 Tú política y tú táctica  
 Tu típica risa y ética  
 Tu comunicado manipulado  
 ¿Cuántos fueron los callados?  
 Pacos, guanacos y lumas  
 Pacos, guanacos y tunas  
 Pacos guanacos no suman  
 ¿Cuántos fueron los que se robaron las fortunas?<sup>192</sup>*

Continuando o debate proposto em *Shock*, cinco anos depois das primeiras manifestações estudantis e dois anos após a nova Lei da Educação de 2009, em 2011 se inicia uma nova série de ocupações, dessa vez protagonizadas pelos estudantes universitários que se somaram aos secundaristas, repetindo as ocupações de 2006. São essas as ocupações retratadas no clipe.

Na ocasião, um dos principais fatos que levaram os estudantes universitários a voltar a protestar foi o anúncio de venda de parte da

<sup>192</sup> Tradução livre: Todo este tubo de ensaio/ Todo este laboratório diário/ Toda esta falha, todo este modelo econômico/ condenado de dinossauro/ Tudo se criminaliza/ Tudo se justifica na notícia/ Tudo se tira, tudo se esmaga/ Tudo é registrado e classificado/ Sua política e sua tática/ Seu típico riso e ética/ Sua comunicação manipulada/ Quantos foram os calados?/ Policiais, caminhões de água e cassetetes/ Policiais, caminhões de água e balas/ Policiais, caminhões de água não agregam / Quantos foram os que roubaram as fortunas?

Universidad Central de Chile a um grupo de investimentos. Em seguida se somaram uma série de pautas há muito pleiteada pelos estudantes, como: o estabelecimento de mecanismos de acesso à Prova de Seleção Universitária por estudantes de baixa renda; reestruturação do sistema de bolsas e créditos estudantis; e também reformas mais amplas, que não correspondem somente ao setor estudantil, como a proposta de uma reforma tributária que assegurasse o aumento do investimento estatal em educação até uma nova constituinte para revogar a Constituição Chilena de 1980.<sup>193</sup>

Ao retratar os duradouros desdobramentos da doutrina de choque aplicadas no Chile durante a ditadura, sobretudo no campo da educação, Tijoux critica diretamente o modelo educacional neoliberal que se transformou em uma “válvula de escape imaginária e um grande negócio”, segundo descreve Michèle Arrué. Continua

Cabe sinalizar que o número de estudantes passou de 100 mil, no fim da ditadura, para 1 milhão hoje e que 70% deles são da "primeira geração": são os primeiros a chegar tão alto nos estudos, os pais não têm o ensino médio completo. O desejo de incentivar o acesso ao ensino superior pode ser explicado de várias maneiras. Em minha opinião, em um sistema neoliberal em que qualquer mudança política para acabar com a exploração foi descartada, a promoção social proporcionada - presume-se - por um diploma se apresenta como a única forma possível de acesso a uma vida melhor. Além disso, para possibilitar a “massificação” da educação, o acesso ao crédito é facilitado para todos os setores, inclusive os mais vulneráveis. É assim que, no Chile, a educação se tornou uma válvula de escape imaginária e um grande negócio. Pelos sonhos que suscita, abrange todos os setores da sociedade chilena, ou seja, um mercado imenso<sup>194</sup>.

<sup>193</sup> Para mais informações sobre o Movimento Estudantil Chileno em 2011 e suas reivindicações, acessar: <https://bitly.com/Uzh2gv9>

<sup>194</sup> No original: “Cabe señalar que el número de estudiantes pasó de 100.000, al final de la dictadura, a un millón en el día de hoy y que el 70% de ellos son de “primera generación”: son los primeros en llegar tan alto en sus estudios, no habiendo terminado los padres la enseñanza secundaria. Se puede explicar de varias formas aquella voluntad de incentivar el acceso a la educación superior. A mi parecer, en un sistema neoliberal en el que todo cambio político para poner término a la explotación ha sido descartado, la promoción social brindada –se supone– por un diploma se presenta como la única vía posible para acceder a una vida mejor. Además, para hacer posible la “masificación” de la educación se facilita el acceso al crédito para todos los sectores, incluyendo a los más vulnerables. Así es como, en Chile, la educación se ha transformado en una válvula de escape imaginaria y en un gran negocio. Por los sueños que levanta, abarca a todos los sectores de la sociedad chilena, vale decir a un mercado inmenso.”

O sociólogo Jorge Saavedra sinaliza que ainda que o Chile tenha sido visto por muitos anos como o país economicamente mais estável da região, como sendo “exemplo de desenvolvimento macroeconômico”<sup>195</sup>, não o foi em termos de igualdade social. Para o professor, o calcanhar de Aquiles desse modelo, seria justamente a exploração não só dos recursos naturais, como também na exploração das pessoas.

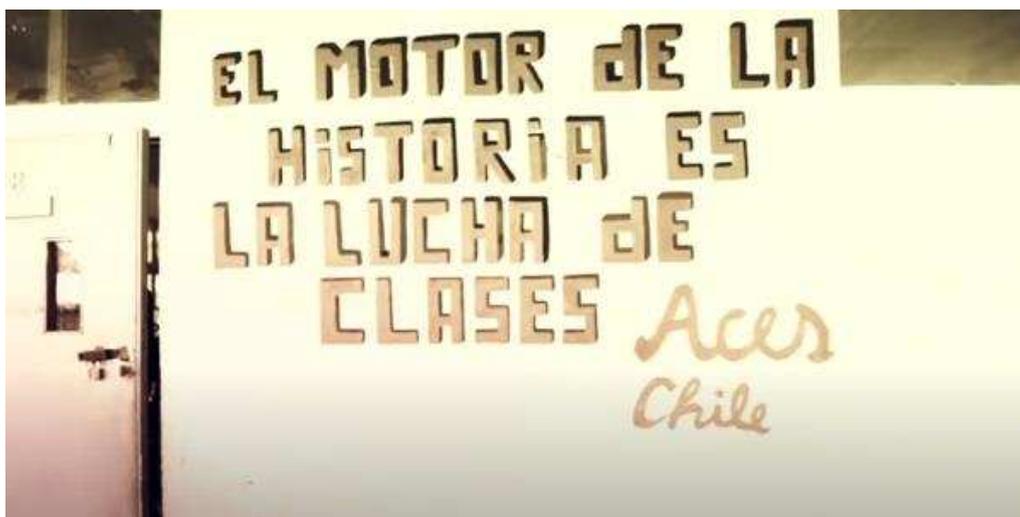


Figura 29: “O motor da história é a luta de classes” em *Shock*

É justamente esse modelo que os estudantes chilenos buscam romper, reivindicando a educação gratuita de qualidade; e que Tijoux retoma como uma forma de criar uma memória histórica de um momento contemporâneo, estimulando o pensamento crítico através de sua produção musical.

Para a cantora, o resgate da memória histórica é um ponto chave para que se alcance uma mudança estrutural. A questão da ditadura chilena, por exemplo, é um tema retomado com frequência por Tijoux em suas canções, como em *Shock*. Segundo expõe, em uma entrevista à *Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos* em 2015, sobre a memória histórica:

O triste é que fica entre nós, uma elite histórica, por assim dizer, ou as pessoas que sofreram diretamente com as violações, ou os familiares, ou os amigos dos familiares. E para que [essas informações] cheguem para todos, teria que haver uma mudança estrutural radical nos padrões das

<sup>195</sup> <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-57104668>

notícias, porque não há nada mais violento do que a falta de memória. Não há nada mais violento do que o apagamento que se formou na América Latina e na África. (...) <sup>196</sup>

Então, continua a cantora:

Eu canalizo a raiva, canalizo a impotência, canalizo o ódio. E há uma raiva intrínseca no país, com a falta de justiça, com esse silêncio ensurdecido geral e a impotência de que os culpados permaneçam livres. Então a música cumpre essa função de dizer “bom, aqui vou dizer o que se reflete em denúncia (...) a raiva que tenho, aqui tem voz”<sup>197</sup> (TIJOUX, 2015, 5:18min)

Ao mesmo tempo em que fazia essa pesquisa, realizou-se um Plebiscito Nacional, em 25 de outubro de 2020, depois de intensas manifestações e lutas sociais que eclodiram no Chile em outubro de 2019, como já comentado no Capítulo 2. O plebiscito em questão aprovou a realização de uma nova constituinte, o que é visto com muita esperança por diversos setores da sociedade, com a instauração de novos e importantes marcos para os chilenos, entre eles: a paridade de gênero - a elaboração do texto constitucional conta com formação igualitária de homens e mulheres; a participação inédita de 17 representantes dos grupos indígenas na elaboração do texto (eles defendem o reconhecimento do Estado Plurinacional, através da valorização dos povos indígenas, não somente restrito ao reconhecimento de suas culturas e línguas, como também a reivindicação de garantias territoriais); assim como essa se tornou uma possibilidade de atribuir ao Estado um maior protagonismo no âmbito social, com participação ativa nas pastas da educação e da saúde.

---

<sup>196</sup> Transcrição livre: “El tema de la memoria histórica, lo triste es que queda entre nosotros, en una elite histórica por decir de alguna manera. O a la gente que sufrió directamente violaciones, o familiares de, o amigos de familiares. Y para que llegue a todos tendría que haber un cambio estructural radical, en los patrones informativos, porque no hay nada más violento que la falta de memoria. No hay nada más violento que el borrón histórico que se ha hecho en América Latina y en África

<sup>197</sup> Transcrição livre: “Me canalizo la rabia, me canalizo la impotencia, me canalizo el odio, yo creo. Y hay una rabia intrínseca en el país, con la falta de justicia, a este silencio ensordecedor general. Y la impotencia de que los culpables siguen libres. Entonces la música cumplió esta función de decir como “bueno, acá le voy a decir lo que se me plasca la denuncia. (..) la rabia que tengo, acá tiene voz”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dito no início do trabalho, todo o processo de desenvolvimento desta pesquisa e da escrita da dissertação foram por inúmeras vezes tortuosos e extremamente desafiadores em um cenário em que adoecemos individual e coletivamente em meio a tantos isolamentos, solidão, ansiedade, depressão e perdas sofridas em uma pandemia que tem e que terá desdobramentos que ainda pouco conseguimos assimilar.

Chegada essa etapa final da pesquisa, acho válido recuperar alguns pontos para nos encaminharmos não para uma conclusão, mas para os tensionamentos possíveis que a pesquisa apresentada pode ter e seus desdobramentos. Traço então uma breve retrospectiva.

A dissertação surgiu como um desdobramento do trabalho de monografia realizado para a conclusão, em 2017, do curso de Produção Cultural - Funk e Reggaeton: Um Panorama Sobre Feminismo e Corporeidade a Partir das Trajetórias Musicais de Valesca Popozuda e Ivy Queen. Monografia. Iniciei o mestrado com a vontade de seguir a pesquisa, na linha Fronteiras e produções de sentido, imbuída do interesse de continuar a pensar sobre os agentes musicais latino-americanos contemporâneas, porque uma das coisas que me inquieta é a falta de representação, veiculação, circulação e fruição dessas agentes no contexto da produção cultural e das mídias brasileiras. Mas, até chegar naquelas que se tornaram minhas interlocutoras de pesquisa, o tema e seus 'recortes' mudaram algumas vezes.

O momento da qualificação foi de enorme importância para que conseguisse abrir mão da tentativa - tão comum e pretensiosa - de dar conta de um número exagerado de demandas e temáticas. Aceitei minhas limitações e as limitações externas, tempo e contexto, e resolvi centrar na produção musical de Rebeca Lane e Ana Tijoux por identificar que ambas tinham pontos que poderiam ser trabalhados em conjunto, ainda que o exercício de aproximação de duas realidades seja bastante complexo e desafiador, principalmente quando se tratam de realidades distintas e contextos dos quais não faço parte, com suas dinâmicas internas. Ao mesmo tempo em que desejo pensar sobre o trabalho desenvolvido por elas com intuito de refletir e contestar

a lógica colonialista, busquei tomar o cuidado - e espero não haver cometido tal falha - de articulá-las sob essa ótica que nos rege socialmente. Porque esse exercício é, em muitos níveis, complexo. Trabalhar com duas mulheres tão potentes, que utilizam suas vozes para romper padrões colonialistas, sexistas e patriarcais estabelecidos, e que buscam articular não só mudanças individuais, como também coletivamente, foi altamente inspirador. Este foi sem dúvida um fator decisivo na escolha de Tijoux e Lane para a dissertação aqui apresentada.

São cantoras/compositoras latino-americanas que têm em sua produção um trabalho desenvolvido com preocupações sociais e que refletem sobre questões ligadas tanto ao específico dos locais de onde vinham, quanto do contexto mais amplo de América Latina, situando-se nas lutas contemporâneas. Além da produção musical de Rebeca Lane e Ana Tijoux, busco resgatar suas trajetórias artísticas e pessoais, situando-as em seus contextos sociais, históricos, geográficos e políticos, respectivamente, da Guatemala e do Chile, para poder melhor compreender elementos expostos em suas canções.

Já aí foram emergindo pontos de proximidade entre ambas as produções, mesmo em contextos diversos: o destaque que elas dão em suas canções em torno de momentos históricos marcantes do século XX, na América Latina, de ditaduras, perseguições e mortes, sobre estas questões políticas traçando seus paralelos e desdobramentos na contemporaneidade; sobre questões de identidade, diretamente ligadas a tais momentos e sobre como elas pretendiam e buscavam romper com a lógica colonial e os muitos silenciamentos.

Em seguida, realizei uma curadoria das canções que, percebia, poderiam conectar com os eixos teóricos sobre os quais queria pensar e que, sob minha perspectiva, aproximavam os trabalhos de Lane e Tijoux.

Busquei me dedicar a alinhar suas produções com tais contextos partindo do subjetivo para o social, articulando a noção de colonialidade com a afiliação que Lane e Tijoux traçam com autoras, poetisas, compositores e outros cantores/cantoras como forma de criar conexão com os que as antecederam e com quem querem se associar e também aos seus contemporâneos, ligados

pelos mesmos desejos e propósitos, como apresenta Nercolini (2005). Bem como, articular a noção de colonialidade e as suas instâncias do poder, do saber e do ser às produções apresentadas.

Partindo das contribuições de Leda Martins, acredito que a oralidade se estabeleça enquanto um veículo de comunicação e de construção de narrativas e histórias que desliza do controle do poder hegemônico, criando novos repertórios narrativos e poéticos como forma de apreender e figurar suas realidades. Por essa razão, depois de toda pesquisa realizada me parece possível afirmar, - através não só de Lane e Tijoux, como também de inúmeras outras cantoras/compositoras, como Bia Ferreira, Doralyce, Miss Bolívia, Krudas Kubensi, Mare Advertensia Lírica, o grupo Obsesión, entre tantas outras - que na cultura latino-americana, a música ocupa esse lugar privilegiado para fazer a mediação com a história e para lidar com a dor e com os silêncios de indivíduos e de grupos sociais que são apartados diariamente dos lugares hegemônicos de poder e dos lugares oficiais de memória. Assim, a música também se torna um meio fundamental de resistência e para potencializar a construção de caminhos outros, mais livres, emancipadores e democráticos.

Ao voltar o olhar para outros países latino-americanos, busco tentar compreender questões e tensionamentos nestas sociedades, como também busco confrontar essas questões para o contexto de onde parto, na tentativa de, ao menos, pensar paralelos possíveis para essas ilhas que conformam nosso continente, marcado por tantas desigualdades, genocídios e dores, como descreve Eduardo Galeano (2010).

Com muita honestidade, no fundo, todo o trabalho busca tensionar e expor contradições desses lugares ambíguos que são diretamente exibidos pelas cantoras como a encruzilhada da mestiçagem e da fronteira; com a ruptura entre o estabelecido e o fortemente imposto através da lógica colonial e os mecanismos encontrados para salvar-se dela; e o vislumbramento que ambas têm de construir uma sociedade menos desigual, menos violenta, menos sexista, menos patriarcal. Para potencializar produções que buscam complexificar os temas, com atenção às ambivalências e às encruzilhadas apresentadas por Anzaldúa (2019) e que me parecem tão urgentes.

Acredito, como escreve Ohana Boy,

Ser necessário descolonizar o saber, procurando novas metodologias, questionando e teorizando também outras epistemologias; descolonizar o poder, buscando outra estrutura e cultura através do ativismo social que combate a indústria cultural hegemônica; e descolonizar as formas de ser, construindo outro tempo e outro espaço com criatividade, arte e espiritualidade a partir de outros referenciais. (BOY, 2020, p.283)

Em uma ponte com todos os trabalhos até o momento apresentados de Lane vemos que, seja em *Alma Mestiza*, seja em *Kixampe*, a cantora busca resgatar elementos das culturas étnicas guatemaltecas como forma de resistência, ao mesmo tempo em que narra sobre a violência, sobretudo em *Cumbia de la Memoria*.

Através desses três trabalhos apresentados da cantora, me parece viável vê-los em uma espécie de espiral da analítica da colonialidade, através do subjetivo e dos seus questionamentos em relação a sua identidade mestiça na Guatemala. Em *Alma Mestiza*, Lane nota e busca analisar os apagamentos, as imposições da lógica colonial, ao mesmo tempo em que acolhe suas ambiguidades e suas contradições diante desse processo de violências, desenvolvendo uma análise crítica da colonialidade do ser e de como ela atua na conformação das subjetividades.

Uma vez que a colonialidade abre feridas, mas também implica na criação de novas possibilidades, para se manter viva frente a sua lógica e colonialidade do saber que desqualifica epistemes e cosmovisões, em *Kixampe*, em parceria com Sara Curruchich, Lane convida o público: venha conhecer essa história, venha resistir, venha criar consciência do que se passou nesta terra.

E então, para que as futuras gerações não se esqueçam, ela narra o episódio do julgamento de Rios Montt, para que - a partir das instituições que ao longo dos séculos foram usadas reiteradamente como meio de manter o poder e o privilegio através da colonialidade do poder -, se julgem os culpados: sim houve genocídio e ainda que o ditador tenha saído impune, deu-se um passo importante para que não haja a impunidade do estado diante de atrocidades contra grupos étnicos.

Similarmente ao trabalho desenvolvido por Lane, Ana Tijoux ao longo das canções e entrevistas apresentadas também busca, à sua maneira, resgatar esses elementos da natureza, privilegiando um olhar mais politizado frente à sua importância e buscando se afiliar a grandes nomes da canção engajada chilena. Em *Vengo*, podemos aproximar seu trabalho da noção de colonialidade do ser porque nesse momento de sua carreira Tijoux se propõe a pensar sobre sua 'origem' e sua ancestralidade andina, através da busca constante de referências à natureza e à sonoridade dessas terras. Já em *Somos Sur*, assim como Lane, Ana Tijoux nos convida a participar da resistência junto a outros países que também estão submetidos às lógicas coloniais do saber, apresentando novas referências ao seu público de maneira alegre, mas igualmente crítica. Por fim, em *Shock*, Tijoux apresenta da maneira mais clara como a colonialidade do poder se impõe ante várias vidas através dos lugares instituídos de poder, que ainda que ampliem sua atuação, não deixam de privilegiar conhecidos atores hegemônicos do capitalismo global.

Por fim, depois de todo o trabalhoso processo de elaboração dessa dissertação, espero que as discussões aqui feitas e que as cantoras e suas produções apresentadas e analisadas ao longo dos capítulos possam contribuir para os debates sobre a América Latina. Pensar as questões que nos envolvem especialmente através da produção musical, por esse ser um instrumento privilegiado em nossa cultura para a exposição de ideias, de criações narrativas, de memória histórica e de resistência. Sejam nas encruzilhadas pessoais ou coletivas, Ana Tijoux e Rebeca Lane nos possibilitam, através de suas composições, um olhar mais vigilante para processos que perduram ao longo da história de violências e silenciamentos em nosso continente, ao mesmo tempo em que, com alegre rebeldia, nos convidam para participar das revoluções coletivas. Sendo assim, que possamos estar *atentos e fortes* para participar da construção de uma nova história latino-americana, não colonizada, não patriarcal, mas mais democrática e livre.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEITUNO, Arnaldo Donoso. **Ecopoesia y descolonización: el rap de Ana Tijoux**. Taller de Letras, Santiago, Vol.63, p. 11-22, mar/18 Disponível em: <http://tallerdeletras.letras.uc.cl/images/63/A01.pdf>

ALLENDE, Isabel. **Meu país inventado**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003.

ANZALDÚA, Glória. **La conciencia de la mestiza/ Rumo a uma nova consciência**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. 1. Ed. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo. 2019 (1987) p.323-339

\_\_\_\_\_, Glória. **Falando em Linguas: Uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo**. Revista Estudos Feministas, 2000

ARZÚ, Maria Casaús. **Racismo y Genocidio: El genocidio de Guatemala a luz del Plan Sofia: una interpretación y una reflexión**. In: Plan de Operaciones "Sofia", 2011. Disponível em: <https://nisgua.org/wp-content/uploads/J-04-Plan-de-Operaciones-Sofia.pdf>

ASTURIAS, Miguel Ángel. **Week-End na Guatemala**. São Paulo, Expressão Popular, 2002.

AZEVEDO, Fábio Palácio de. **O conceito de cultura de Raymond Williams**. Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade, São Luis, v.3, n. especial jul-dez/2017. Disponível em <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/7755/4806>

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política. Brasília. n.11, p.89-117 jul/13. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/issue/view/141>

\_\_\_\_\_, Luciana. **Feminismos subalternos**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 25(3): 530, setembro-dezembro/2017 <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1035>

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico. Introdução**. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (Orgs.) **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico**. 2. Ed. Belo Horizonte, 2018

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998

BRETT, Roddy. **The Origins and Dynamics of Genocide: Political Violence in Guatemala**. Londres, Palgrave Macmillan, 2016.

BURGOS-DEBRAY, Elizabeth y MENCHÚ, Rigoberta. **Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia**. La Habana: Casa de las Américas, 1983.

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. 1. Ed. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo. 2019 (2003) p. 313-321

DROGUETT, Francisca Fernández; DROGUETT, Roberto Fernández. **El tinku como expresión política: Contribuciones hacia una ciudadanía activista en Santiago de Chile**. 2015 *Psicoperspectivas Individuo y Sociedad* <https://www.scielo.cl/pdf/psicop/v14n2/art07.pdf>

DUARTE, Cláudia. **Do entre-lugar ao pensamento de fronteiras: caminhos da narrativa contemporânea**. Tese Defendida no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2017

ENNE, Ana. **Cozinhando com Stuart Hall**. Niterói, Agosto, 2020a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LYXLIIGLXqE&t=220s>

\_\_\_\_\_, Ana. **Um chazinho com Gramsci**. Niterói, Outubro, 2020b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Zv6qCBkNuE>

FERREIRA, Nara Torrecilha. Como o acesso à educação desmonta o mito da democracia racial. **Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 104, p. 476-498, setembro. 2019. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-40362019000300476&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-40362019000300476&tlng=pt)

GALEANO, Eduardo. “120 milhões de crianças”, “Nunca seremos felizes, nunca” e “Sete anos depois”. In: \_\_\_\_\_. *As veias abertas da América Latina*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

GARRETÓN M., Manuel Antonio. **A redemocratização no Chile: transição, inauguração e evolução**. Lua Nova, São Paulo, n. 27, p. 59-92, Dec. 1992 . Available from [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64451992000300004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451992000300004&lng=en&nrm=iso).

\_\_\_\_\_, Manuel Antonio. **Mobilizações populares, regime militar e transição para a democracia no Chile**. Lua Nova, São Paulo, n. 16, p. 87-102, Mar. 1989 . Available from [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-64451989000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451989000100004&lng=en&nrm=iso)

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural da Amefricanidade**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. 1. Ed. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo. 2019 (1992/1993) p.341-352

GRANDIN, Greg. **The Blood of Guatemala: A History of Race and Nation**. Duke University Press, 2000

GROSSBERG, Lawrence. **El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construcción y complejidad**. Bogotá, Tabula Rasa, n. 10, jan-jun 2009, p. 13-48

**GUATEMALA**. IN: TORRES-RIVAS, Edelberto; MOROTTI, Fernanda Gdynia. São Paulo. 2015. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/g/guatemala>

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: raça e classe nos dias de hoje**. São Paulo. Veneta, 2019

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Revista Educação e Realidade, Rio Grande do Sul, v.22, n. 2, 1997. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71361/40514>

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo. Editora Elefante, 2019.

\_\_\_\_\_, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 11ª edição. Rio de Janeiro. Editora Rosa dos Tempos, 2020.

KILOMBA, GRADA. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro, 2019, Cobogó

LINDHOLM, Susan. **Belonging and Popular Culture. The work of Chilean Artist Ana Tijoux**. 2018

LORDE, Audre. **Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença** In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais. 1. Ed. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo 2019 (1980) p.239-249

\_\_\_\_\_, Audre. **Não existe hierarquia de opressão** In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais. 1. Ed. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2019 (1983) p.235-236

\_\_\_\_\_, Audre. **The transformation of silence into language and action**. In: LORDE, Audre Sister Outsider. Freedom, 1984, The Crossing Press

LUGONES, María. **Hacia metodologías de la decolonialidad**. In: Vários autores. Prácticas otras de conocimiento(s). Entre crisis, entre guerras. Tomo III. CLACSO, 2018.

\_\_\_\_\_, María. **Rumo a um feminismo descolonial**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.) *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. 1. Ed. Rio de Janeiro, Bazar do Tempo. 2019 (2014) p.357-377

MALDONADO-TORRES, Nelson. **A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade**. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80, mar/ 2008: 71-114.

\_\_\_\_\_, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas**. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.) *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. 2. Ed. Belo Horizonte, 2018

MARTINS, Leda. **Afrografia da memória. O reinado de Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1977.

\_\_\_\_\_, Leda. **Performances do tempo espiralar**. IN: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG; Poslit, 2002.

\_\_\_\_\_, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar de memória**. IN: *Letras*, n. 26 - Língua e Literatura. Limites e fronteiras. PPGL/UFMS, 2003.

\_\_\_\_\_, Leda. **A fina lâmina da palavra**. IN: *O eixo e a roda*, v.15. UFMG, 2007. Disponível em: [http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3262](http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3262)

NERCOLINI, Marildo. **A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y modernidad/racionalidad**. IN: *Perú Indig.* 13(29): 11-20, 1992.

\_\_\_\_\_, Aníbal. **Colonialidade do Poder e Classificação Social**. IN: SANTOS, Boaventura de Souza e MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009, PP.73-117.

\_\_\_\_\_, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. IN: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, PP. 117-142.

\_\_\_\_\_, Aníbal. **Desc/colonialidad del poder: el horizonte alternativo**. IN: **Estudios latinoamericanos, nueva época**, n. 25, enero-junio, 2010, pp. 27-30.

RESTREPO, Eduardo. **Estudios Culturales en America Latina**. Revista de Estudos Culturais, São Paulo, v.1, 2012 Disponível em: <http://www.each.usp.br/revistaec/?q=revista/1>

RIBEIRO, Djamilia. **O que é lugar de fala?** São Paulo, Pólen Livros, 2019.

\_\_\_\_\_, Djamilia. **Quem tem medo do feminismo negro?** Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2018.

OLIVEIRA, Ohana Boy. **O que o mundo separa o *Esquenta!* junta?: como representações e medições ambivalentes configuram múltiplos territórios**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

\_\_\_\_\_, Ohana Boy. **Aspectos da colonialidade do saber, do poder e do ser - uma análise das performances de Regina Casé em sua trajetória televisiva**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Não Há Revoluções Sem Canções”:** Utopia Revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. São Paulo, Ed. Alameda, 2015

\_\_\_\_\_, Natália Ayo. **“Nuestra mejor contribución la hacemos cantando”:** A nova canção chilena e a “questão cultural” no Chile da Unidade Popular. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2017.

SILVA, Ariana Mara. **Raperas Sudacas: a poética amefricana e mestiza sapatão na América Latina**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SILVA, Camila Rodrigues da. **“Nenhum poema a menos”:** a vida de Susana Chávez contada a partir da teoria ator-rede. **Articulações e desafios**. Revista Aurora, Marília, 2019 Disponível em: <https://doi.org/10.36311/1982-8004.2019.v12n1.04.p23>

SOSA VOTA, Maria Silvina, **La conquista de la Araucanía: la expansión de la República de Chile sobre el Wallmapu**. Revisa Sures, nº6, julho, 2015. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/274/344>

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2009

\_\_\_\_\_, Liv. **Por que tenho razão: branquitude, Estudos Culturais e a vontade de verdade acadêmica**. Contemporânea: Revista de Comunicação e Cultura. Salvador, v.3, n.2, 2005 Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3464>

SUAREZ, Dania Chaviano. **Movimiento Hip Hop. Estudio Comparativo entre Cuba y Brasil.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2017.

SKÁRMETA, Antonio. **O Dia em que a Poesia Derrotou um Ditador.** Rio de Janeiro, Record. 2012

TRULES, Amanda Oñate. **No Hay Revolución Sin Canciones.** In: World Outlook Journal. N.47, Hanover, 2015. Disponível em: <https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.dartmouth.edu/dist/9/244/files/2019/05/15X-No-Hay-Revolucio%CC%81n-Sin-Canciones-Amanda-On%CC%83ate-Trules-.pdf>

WELD, Kirsten. **Paper Cadavers: The Archives of Dictatorship in Guatemala.** Carolina do Norte, Duke University Press, 2014

VELÁZQUEZ, Celianny Rivera. **Brincando bordes, cuestionando el poder: Cuban Las Krudas' Migration Experience and Their Rearticulation of Sacred Kinships and Hip Hop Feminism.** In: Letras Femeninas Vol. 34, No. 1, Número especial: Families Under Construction: Migratory Female Identities in the Remaking of Hispanic Cultures. 2008, pp. 97-123 Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/23022220?read-now=1&seq=2#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/23022220?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents)

## REFERÊNCIAS DE PESQUISA - INTERLOCUTORAS:

### Ana Tijoux:

Best Things We Saw At SXSW. Rolling Stone. Março, 2014. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/48-best-things-we-saw-at-sxsw-2014-16105/best-rapper-en-espanol-ana-tijoux-240181/>

JOHNSON, Kjerstin. B-Sides: Ana Tijoux's Bulletproof New Album. Bitchmedia. Janeiro, 2012. Disponível em: <https://www.bitchmedia.org/post/b-sides-ana-tijoux>

LA REVOLUCIÓN DE LOS PINGÜINOS. Dirección: Jaime Díaz Lavanchy. Produção: Memoria Visual 2008, 85 min. Disponível em: <https://bitly.com/w5rkAL>

TIJOUX, Ana. Ana Tijoux: “Yo estaba feliz rapeando, pero la fama me enajenó” [Entrevista concedida a Leila Guerriero] El País, Madri, novembro, 2019a. Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2019/11/18/eps/1574093609\\_210623.html](https://elpais.com/elpais/2019/11/18/eps/1574093609_210623.html)

TIJOUX, Ana. Ana Tijoux: “Víctor Jara era para mi casi intocable”. [Entrevista concedida a Natalia Cano] The Associated Press, Nova Iorque, setembro, 2016. Disponível em: <https://apnews.com/article/dc10460775474cf2b972ae0a9462c6d0>

\_\_\_\_\_, Ana. Chilean musician Ana Tijoux on Politics, Feminism, Motherhood & Hip Hop as “a land for the Landness” [Entrevista concedida à Amy Goodman]. Democracy Now! Nova Iorque, julho, 2014a. Disponível em: [https://www.democracynow.org/2014/7/10/ana\\_tijoux](https://www.democracynow.org/2014/7/10/ana_tijoux)

\_\_\_\_\_, Ana. “Estão todos esperando uma nova Lauryn Hill, a nova M.I.A., isso é uma grande bobagem”, diz Ana Tijoux. [Entrevista concedida a Stella Rodrigues] Rolling Stone. Setembro, 2011a. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/estao-todos-esperando-nova-lauryn-hill-nova-mi-isso-e-bobagem-diz-ana-tijoux/>

\_\_\_\_\_, Ana. No Culpes La Noche: Anita Tijoux, T.1 E.9. TVN. Santiago, maio, 2018 (52:55 min) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zOBeUowGE8I>

\_\_\_\_\_, Ana. Versos Migrantes, Ana Tijoux y Shadia Mansour. Capítulo 9. En la Makinita. Setembro, 2014c. (25:25 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hDGsbGHddYU>

\_\_\_\_\_, Ana. “Todo lo que escribo es resultado de una reflexión colectiva” [Entrevista concedida a Carlos Bouza], Pikara Magazine, Novembro, 2015. Disponível em: <https://www.pikaramagazine.com/2015/11/entrevista-ana-tijoux/>

\_\_\_\_\_, Ana. “No veo el problema al tener cara de trabajador” [Entrevista concedida a Paula Bravo e Iván Valenzuela]. Cooperativa FM, Agosto, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K9U8SJUgRfM>

\_\_\_\_\_, Ana. “La rabia tiene voz”. Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de Los Derechos Humanos. Ciudad de México, 2015. Disponível em: <http://cmdpdh.org/medios/video/>

\_\_\_\_\_, Ana. Cruces de Palavras. [Entrevista concedida a Luis Hernández Navarro]. TeleSur, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=55cUoIWZV88>

THE SHOCK DOCTRINE. Direção: Mat Whitecross e Michael Winterbottom Produção: Renegade Pictures e Revolution Film Ano: 2009 Disponível em: <https://youtu.be/Y4p6MvwpUeo>

Makiza: Hijos de la Rosa de los Vientos. Direção: Vicente Subercaseaux. Produção: Red Bull, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0NtKns55UnI>

### **Rebeca Lane**

CUANDO Tiemblan las Montañas. Diretores: Pamela Yates e Thomas Sigel. Produtora: Skylight Pictures. 1983

CUMBIA DE LA MEMORIA. Direção: Vanessa Ramos. Produção: Colectivo Libertad Producciones. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/oMAx9NFZysc>

LANE, Rebeca. El hip hop em Guatemala desde la perspectiva de los Estudios Culturales. Disponível em: [https://www.academia.edu/1088640/El\\_Hip\\_Hop\\_en\\_Guatemala\\_desde\\_la\\_perspectiva\\_de\\_los\\_Estudios\\_Culturales](https://www.academia.edu/1088640/El_Hip_Hop_en_Guatemala_desde_la_perspectiva_de_los_Estudios_Culturales)

\_\_\_\_\_, Rebeca. El processo judicial a Efraín Ríos Montt por genocídio, 2012. Disponível em: [https://www.academia.edu/1228291/Ensayo\\_Poetizado\\_El\\_proceso\\_judicial\\_a\\_Efra%C3%ADn\\_R%C3%ADos\\_Montt\\_por\\_Genocidio](https://www.academia.edu/1228291/Ensayo_Poetizado_El_proceso_judicial_a_Efra%C3%ADn_R%C3%ADos_Montt_por_Genocidio)

\_\_\_\_\_, Rebeca. Rebeca Lane. [Entrevista concedida a Bea del Cid] 1850 Televisión, Ciudad de Guatemala, janeiro, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0zto0b4hXbs>

\_\_\_\_\_, Rebeca. Primera Parte: Entrevista Rebeca Lane. [Entrevista concedida a La Periódica] La Periódica, Quito, junho, 2017a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=71JuhxkuHi8>

\_\_\_\_\_, Rebeca. Segunda Parte: Entrevista Rebeca Lane. [Entrevista concedida a La Periódica] La Periódica, Quito, junho, 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jlipQhChp44>

\_\_\_\_\_, Rebeca Rebeca Lane & Pamela Yates. [Entrevista concedida a Mercedes Hernández]. La Casa Encendida, Madrid, março, 2019a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gWHDBngfVpl>

\_\_\_\_\_, Rebeca Rebeca Lane: Rap y Memoria Histórica em Guatemala [Entrevista concedida a Natalia Orozco] DW Español, Berlim, outubro, 2019b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7vVh5QF0WQY>

REBECA LANE [Site Institucional]. Disponível em: <https://www.rebecalane.com/>

O VEREDITO. Diretora: Pamela Yates. Produção: Skylight Pictures, 2013. Disponível em: <https://skylight.is/outreach/the-verdict/>

**ANEXO - LETRAS****EM ORDEM DE APARIÇÃO**

TIJOUX, Ana. **Mi Verdad.** Los Angeles, Nacional Records, 2014 (2:46 min)  
 Disponível em: <https://youtu.be/WmtWmeRzcjg>

Por mi piel morena borrarón mi  
 identidad  
 Me sentí pisoteado por toda la  
 sociedad  
 Me tuve que hacer fuerte por necesidad  
 Fuí el hombre de la casa a muy  
 temprana edad

Desde que nací conocí la necesidad  
 Mi corazón descalzo se perdió en la  
 ciudad  
 De mis zuelas gastadas de tanto  
 caminar  
 Aprendí de la vida la calle y su soledad

Ya que todo lo que tengo, tengo, tengo  
 es mi verdad  
 Y que sólo me acompaña, paña, paña  
 mi verdad

Verdad, verdad mi verdad  
 No quiero tu autoridad  
 Sólo quiero caminar con dignidad  
 Y conquistar mi libertad

Mi gente de piel, sequedad y  
 tempestad  
 Los ojos de mi barrio se llueven en  
 humedad  
 Contra viento y marea creamos  
 humanidad

En contra del silencio rompiendo la  
 frialdad  
 Ya que todo lo que tengo, tengo, tengo  
 es mi verdad  
 Y que solo me acompaña, paña, paña  
 mi

Verdad, verdad mi verdad  
 No quiero tu autoridad  
 Sólo quiero caminar con dignidad  
 Y conquistar mi libertad

Ustedes ven el miedo nosotros vemos  
 verdad  
 Ustedes crean rabia al nombre de la  
 autoridad  
 Ustedes son los pobres carecen de  
 dignidad  
 Sepan ustedes no queremos caridad

No tenemos sus casas, tenemos la  
 vecindad  
 No tenemos sus guardias tenemos  
 comunidad  
 Necesitan nuestra música para ver la  
 realidad  
 Pero jamás conocerás la solidaridad

Desde que nací conocí la necesidad  
 Aprendí de la vida la calle y su soledad  
 Mi verdad

TIJOUX, Ana. **1977**. Los Angeles. Nacional Records, 2010 (3:34min).  
Disponível em:

<https://youtu.be/yiQ7S38nKog>

1970, 1970  
1970, 1970 Nací un día de junio  
Del año 77  
Planeta mercurio  
Y el año de la serpiente  
sin o patente  
Tatuado y en mi frente  
Que en el vientre de mi madre  
marcaba el paso siguiente  
Me hace llorar  
sin anestesia en la camilla  
Mi padre solo dijo es Ana Maria  
Si seria el primer llanto  
Que me probaría  
Quemando las heridas  
Y dándome la batería  
Solía ser entonces como un libro  
abierto  
Pero leí la letra pequeña del texto  
Como un arquitecto  
Construyendo cada efecto  
Correcto, incorrecto, sé aprender todo  
al respecto  
Saber que algunas personas  
Quieren el daño  
subir peldaño  
Toma tiempo toma año  
Con mi peluche mirando lo cotidiano  
Dibujos transformaban  
y el invierno en gran verano  
papa me regalo bajo mi insistencia  
Juego, trataba de culparte y recibencia  
Pero en el cartu hicieron la  
competencia  
Y fue cuando sentí mi primera  
impotencia

Mi adolescencia  
fue una etapa bizarra  
El cuerpo es bateria

y la cabeza guitarra  
La orquesta narronato  
nada quebrada para la mirada  
De una niña que solo talla espadas  
hormona disparada  
Sobre poblada sin formas  
en que cambian temporadas  
Caminas encrucijadas  
Cada cual es su morada  
Preparaba la carnada  
La sagrada diablada  
De mirada encabronada  
Mi fila la verdad  
Nunca busco su silla  
Mi búsqueda fue mero  
Proceso de pura pila  
Pupila de poeta  
Que marco nuestra saliva  
En la cordillera que miraba la salida  
La parada militar de paso monotono  
Colores policromos  
Uniformes de poco tono  
Detono mi cuestionamiento  
La voz si sonó no  
Mi primera rima que sonó  
y me enrolló  
Mi búsqueda no fue para mi cosa de  
escenario  
Fue algo necesario  
Que marcaba ya mi fallo  
Así que todas  
mas de lo necesario  
Fue cuando entendí  
Que todos quieren ser corsario.

1970 shhh (3x)  
1977 no me digan no  
Que uno lo presiente  
Todo lo que cambia lo hara diferente  
En el año que nació la serpien shhh

MAKIZA, **La rosa de los vientos**. Santiago. Sony Music, 1999. (3:56min).  
 Disponible em: [https://youtu.be/3oO6shRVL\\_c](https://youtu.be/3oO6shRVL_c)

A veces quisiera desaparecer del mapa  
 Volver donde yo nací, pero no es tan  
 papa  
 Me achaca, la duda no se saca está  
 pegado como laca  
 El peso a lapa, makiza es mi capa  
 A veces quisiera tener alas como  
 pájaro  
 Volar por el tiempo, donde estuvo  
 Lautaro  
 Y olvidar, por un tiempo  
 Que la mitad de mi familia está muy  
 lejos  
 Hay días en que me quejo  
 Hay días en que estoy bien piola  
 Hay días en que me río hasta del  
 Guatón Loyola  
 ¡Ay! Comadre Lola, si usted supiera  
 lo que es estar dividida, no saber cual  
 es tu tierra  
 Ana la Chola, en la volá como ratón sin  
 cola  
 Mí mamá me hablaba a mí del C. H. I.  
 Por allá bien lejos, donde yo nací  
 Donde yo crecí  
 Y no juego a la gringa si eso tu creí  
 Nunca niegues donde tu provengas  
 Tengas lo que tengas, venga de donde  
 vengas  
 Vengas de Dinamarca (o de Chiloé)  
 El mundo es un gran Arca de Noé  
 Y si yo he nacido afuera estoy  
 orgullosa  
 Y si tengo sangre indígena, mejor,  
 porque es hermosa  
 Soy una trotamundo, sin fijo rumbo me  
 fundo  
 Al lugar donde yo tumbo ¡Así es mi  
 mundo!  
 Soy del norte, del sur, del oeste, del  
 este  
 Una viajera sin paradero, sin nombre,  
 sin carné  
 Una Ulises sin Tierra Prometida  
 He creado mi propia Odisea moderna,  
 nene  
 Sé hacer el camino al andar, caminante  
 Por eso no tengo bandera  
 representante  
 Da lo mismo mi nombre, lo importante

es lo que hago

Valorar al hombre por la calidad de su  
 trabajo  
 Y es que el mundo es tan grande y uno  
 tan pequeño  
 Solo me dirijo por la Rosas de los  
 Vientos.  
 Somos hijos de La Rosas de los  
 Vientos.  
 De la rosa de los vientos  
 Somos hijos de La Rosas de los  
 Vientos. (2x)

De niño ha seguido el camino de la  
 calle  
 Tan difícil que me pare como que me  
 calle  
 Donde me halle nunca olvido mis  
 raíces  
 Los países donde he vivido han unido  
 sus matices  
 Para que me caracterice con mi  
 personalidad  
 Ser una persona de calidad, la calidez  
 de la verdad  
 Me ampara, me prepara para levantar  
 mis alas  
 Me protege como un chaleco antibalas  
 Cala mi alma al mundo en que vivo,  
 pido  
 Un minuto para recopilar lo que he  
 vivido  
 Las ciudades en que he residido  
 Las personas con las cuales he  
 compartido  
 He sido yo el que he partido, recorrido  
 Miles de kilómetros en todos los  
 sentidos  
 Mido la importancia de mis vivencias  
 En mi existencia, encuentros,  
 coincidencias  
 Cuando me preguntan cuál sector yo  
 represento  
 Respondo que en verdad, yo no  
 entiendo  
 El sentimiento de estar ligado a un  
 barrio  
 Al contrario hay que salir de él para no  
 ser marginado  
 Yo soy ciudadano de la planeta Tierra  
 Ser humano que no cree en las

fronteras

Tanto Squat, Cenzi y Anita vivieron  
fuera

Yo igual hermanos, no es por que yo  
quiera

Pero mi lugar es tanto aquí como  
donde sea

Cuatro puntos cardinales, cuatro  
cabezas

Veras que la nacionalidad no es la gran

cosa

Si no más bien gira con los vientos  
como La Rosa

Somos hijos de La Rosas de los  
Vientos.

De la rosa de los vientos (4x)

Somos hijos de La Rosas de los  
Vientos. (4x)

LANE, Rebeca. **Reina Del Caos**. Cidade da Guatemala, Micuarto Studios, 2016 (5:10min) Disponível em: [https://youtu.be/8ypb\\_OBoCTY](https://youtu.be/8ypb_OBoCTY)

Perdonen si arruino esta fiesta patria,  
 Esto no es democracia, más bien una  
 falacia.  
 No tienen eficacia las falsas elecciones,  
 Del falo que gobierna solo son las  
 erecciones.  
 Son las elecciones de un pueblo sin  
 memoria,  
 Que se toma las calles, pero no lee  
 historia.  
 La verdadera guerra no ha terminado,  
 Los que nos masacraron aún controlan  
 es estado.  
 A quién conviene el orden que se  
 mantiene,  
 Perdonen, pero el optimismo ya no me  
 sostiene  
 Hago lo que puedo, pero no es  
 suficiente, aunque intento no entiendo  
 al resto de la gente.

¿Qué más da?

Si igual no me entiendo a mí, vivo en  
 conflicto y no sé a dónde ir.  
 Si no me hace reír, prefiero no seguir.  
 Si no me vibra el corazón, prefiero huir.

No encuentro las respuestas o no  
 recuerdo la pregunta.  
 Quiero claridad, pero solo encuentro  
 penumbra.  
 Pero el dolor alumbra y mis cicatrices  
 brillarán con cada mirada que amor le  
 apunta.

Reina y señora del caos que me habita

A veces tirana, a veces proscrita.  
 La mejor batalla es conmigo misma.  
 Soy autogobierno, mi bandera es  
 anarquista.

Y no voy hacer arte nada más pa'  
 complacerles, no voy a censurarme  
 para no incomodarles.

Vengo a contar mi historia, no a tener  
 buenos modales  
 No vine a quedarle bien a nadie,  
 No vine a hacer las paces,  
 No me pongo disfraces,  
 No vine a repetir las frases de  
 organismos internacionales  
 No salgo a protestar para que la gente  
 me vea y luego subir fotos pa' que  
 crean.  
 En la calle hay peleas.  
 Yo no elegí la guerra, pero nací  
 guerrera  
 Y lo será hasta el día que me muera.  
 Ni perdón, ni olvido, aún la llaga me  
 duela, La llama en el alma me  
 consuela.

No busco escenario para amenizar tu  
 fiesta, Cada una de mis letras una falla  
 en el sistema.  
 Los dinosaurios duermen con el arte  
 sin protesta,  
 Que se extingan de una vez en el  
 planeta.  
 Reina y señora.

LANE, Rebeca. **Ni Una A Menos**. Cidade da Guatemala, 2018, (3:27 min)  
 Disponível em: [https://youtu.be/VbQ\\_yOlzWTs](https://youtu.be/VbQ_yOlzWTs)

Quisiera tener cosas dulces que  
 escribir  
 Pero tengo que decidir y me decido por  
 la rabia  
 5 mujeres hoy han sido asesinadas  
 Y a la hora por lo menos 20 mujeres  
 violadas  
 Eso que solo es un día en Guatemala  
 Multiplícalo y sabrás porqué estamos  
 enojadas

No voy a andar con pinzas para quien  
 no entienda  
 Que esto es una emergencia y estamos  
 preparadas  
 No soy pacifista no me exijan cosas  
 que no ofrezco  
 No pedí un pedestal ni lo merezco  
 Soy como las otras hartas de andar con  
 miedo  
 Agresiva porque es la forma en que me  
 defiendo

No tengo privilegio que proteja este  
 cuerpo  
 En la calle creen que soy un blanco  
 perfecto  
 Pero soy negra como mi bandera y  
 valiente  
 En nombre mío y en el de todas mis  
 bisabuelas

La curandera que murió de tantos  
 golpes  
 Porque el hombre que la amaba  
 realmente la odiaba  
 La otra que fue abandonada con un hijo  
 Y cuando se enfermó tuvo que  
 mandarlo a un hospicio  
 Esta va por mi porque a los 15 años  
 Me atravesó la cara un golpe desde su  
 mano  
 Porque ningún humano se hizo  
 presente

El día que un delincuente me dejó el  
 pezón marcado  
 Esto va por la niña de 9 años  
 Obligada a un embarazo porque la  
 violó su hermano  
 Una niña sin derechos porque el clero  
 Considera que el aborto es peor de lo  
 que le han hecho  
 Me remito a los hechos  
 No voy a explicarle con dibujos a  
 ningún macho de esos  
 Que creen que con su intelectualidad  
 nos van a venir a educar  
 Sentados en su privilegio

No tengo privilegio que proteja este  
 cuerpo  
 En la calle creen que soy un blanco  
 perfecto  
 Pero soy negra como mi bandera y  
 valiente  
 En nombre mío y en el de todas mis  
 bisabuelas

Cuéntanos bien en las calles somos  
 miles  
 Desde México hasta Chile y en el  
 planeta entero  
 En pie de lucha porque vivas nos  
 queremos  
 No tenemos miedo no queremos a ni  
 una menos  
 Díganme loca histérica y exagerada  
 Pero hoy canto en nombre mío  
 Y el de todas mis hermanas  
 No nos acusen de violentas esto es  
 autodefensa  
 Estamos en resistencia ya no somos  
 indefensas

Pero soy negra como mi bandera y  
 valiente  
 En nombre mío y en el de todas mis  
 bisabuelas

LANE, Rebeca. **Alma Mestiza**, Cidade da Guatemala, Micuarto Studios, 2016 (4:27min). Disponible em: <https://youtu.be/P8Y0BB7kh2c>

Conciencia cósmica  
De herencia mágica  
Buscando en la sombra  
Los rasgos de mi alma

Aprendiendo a convertirme en animal  
como un nahual  
Soy un cuerpo transitando el camino  
espiritual  
No es lineal  
Mi lenguaje es ancestral  
Viajo en un espiral

Entre mundos y fronteras  
Cuestionando lo real  
El bien y mal  
Lo desigual  
Lo heredado, lo adquirido y lo impuesto  
por igual

Soy criatura  
Entre culturas  
Surcando entre la basura  
Las creencias que me anulan  
Para darle sepultura  
Madre natura  
Sutura con ternura  
La ruptura de mi cuerpo  
Cuando solté mi dura armadura  
Y es que no madura  
Una herida si no cura  
Una mente sin locura  
Un corazón sin ataduras  
Fluir es destruir y volver a construir  
Una casa sin paredes  
Y perder miedo a morir

Mestiza soy  
Contradicción atroz  
Voy

Cuatro colores del maíz en mi color  
Yo

Buscando identidad en un sociedad  
racista  
La mente colonialista instalada en mi  
pupila  
El reflejo en el espejo me devuelve lo  
que creo  
Si no moldeo mi alma  
Yo lo hago en los modelos  
eurocéntricos, falocéntricos  
Que convierten mi experiencia en un  
objeto exótico  
Pintando las culturas con algo folclórico  
Restándole lo subjetivo a los modelos  
teóricos  
Quisieron que callara la herencia de mi  
sangre  
Quisieron que olvidara la violencia a mi  
madre  
Pero no pudieron quitarnos el fuego  
interno  
El eterno conocimiento  
Las señales en los sueños

Por eso defendemos nuestra tierra y  
sus secretos  
Con los dos puños en alto y en el alma  
amuletos  
Con la fuerza del volcán  
El rugido del jaguar  
La fuerza de guerrera y espíritu animal

Mestiza soy  
Contradicción atroz  
Voy  
Cuatro colores del maíz en mi color  
Yo

TIJOUX, Ana. **Vengo**. Los Angeles, Nacional Records, 2014, (3:13min)  
 Disponible em: <https://youtu.be/BN4k3mnJteo>

Vengo en busca de respuestas  
 Con el manojo lleno y las venas  
 abiertas  
 Vengo como un libro abierto  
 Ansiosa de aprender la historia no  
 contada de nuestros ancestros  
 Con el viento que dejaron los abuelos y  
 que vive en cada pensamiento  
 De esta amada tierra, Tierra  
 Quien sabe cuidarlo es quien de verdad  
 la quiere  
 Vengo para mirar de nuevo para  
 deducirlo y despertar el ojo ciego  
 Sin miedo, tú y yo  
 Descolonizemos lo que nos enseñaron  
 Con nuestro pelo negro, con pómulos  
 marcados  
 Con el orgullo indio en el alma tatuado  
 Vengo con la mirada, vengo con la  
 palabra  
 Esa palabra hablada, vengo sin temor a  
 no perder nada  
 Vengo como el niño que busca de su  
 morada  
 La entrada al origen la vuelta de su  
 cruzada  
 Vengo a buscar la historia silenciada  
 La historia de una tierra saqueada

Vengo con el mundo y vengo con los  
 pájaros  
 Vengo con las flores y los árboles sus  
 cantos  
 Vengo con el cielo y sus constelaciones  
 Vengo con el mundo y todas sus  
 estaciones  
 Vengo agradecida al punto de partida  
 Vengo con la madera, la montaña y la  
 vida  
 Vengo con el aire, el agua, la tierra y el  
 fuego  
 Vengo a mirar el mundo de nuevo  
 Vengo con mis ideas como escudo

Con el sentir humano a vivir este  
 mundo  
 Donde el hombre nuevo busca el  
 contrapunto  
 Vengo, mano  
 Vengo como tú en busca de la huella  
 de la pieza del árbol  
 Y de su corteza que guarda en su  
 memoria que el canto de victoria  
 Cuando vimos de la tierra lloramos  
 contra la euforia  
 Y abrimos así nuestros brazos  
 Tan encandilados y nos acurrucamos  
 Al origen de los tiempos a la fuente, el  
 universo  
 Donde yace el sentimiento de vivir este  
 comienzo  
 Vengo con la sangre roja  
 Con los pulmones llenos de rimas en  
 mi boca  
 Con los ojos rasgados, con la tierra en  
 las manos  
 Venimos con el mundo y venimos con  
 su canto  
 Vengo a construir un sueño  
 El brillo de la vida que habita en el  
 hombre nuevo  
 Vengo buscando un ideal  
 De un mundo sin clase que se puede  
 levantar

Vengo con el mundo y vengo con los  
 pájaros  
 Vengo con las flores y los árboles sus  
 cantos  
 Vengo con el cielo y sus constelaciones  
 Vengo con el mundo y todas sus  
 estaciones  
 Vengo agradecida al punto de partida  
 Vengo con la madera, la montaña y la  
 vida  
 Vengo con el aire, el agua, la tierra y el  
 fuego  
 Vengo a mirar el mundo de nuevo

Vengo, vengo a mirar el mundo de  
nuevo  
Vengo en busca de respuestas  
Con el manojo lleno y las venas  
abiertas, vengo  
Vengo buscando un ideal

De un mundo sin clase que se pueda  
levantar, vengo  
Con nuestro pelo negro, con pómulos  
marcados  
Con el orgullo indio en el alma tatuado  
Vengo

TIJOUX, Ana. **Somos Sur**. Los Angeles, Nacional Records, 2014, (4:10min)  
 Disponible em: <https://youtu.be/EKGUJXzxNqc>

Tú nos dices que debemos sentarnos  
 Pero las ideas solo pueden levantarnos  
 Caminar, recorrer, no rendirse ni  
 retroceder

Ver, aprender como esponja absorber  
 Nadie sobra, todos faltan, todos suman  
 Todos para todos, todo para nosotros  
 Soñamos en grande que se caiga el  
 imperio

Lo gritamos alto, no queda más  
 remedio

Esto no es utopía, es alegre rebeldía  
 Del baile de los que sobran, de la  
 danza tuya y mía  
 Levantarnos para decir "ya basta"  
 Ni África, ni América Latina se subasta  
 Con barro, con casco, con lápiz,  
 zapatear el fiasco

Provocar un social terremoto en este  
 charco

Camon

Todos los callados (todos)  
 Todos los omitidos (todos)  
 Todos los invisibles (todos)  
 Todos, to, to, todos  
 Todos, to, to, todos

Nigeria, Bolivia, Chile, Angola, Puerto  
 Rico y Tunisia,  
 Argelia, Venezuela, Guatemala,  
 Nicaragua, Mozambique, Costa Rica,  
 Camerún, Congo, Cuba, Somalia,  
 México, República Dominicana,  
 Tanzania,  
 Fuera yanquis de América latina  
 Franceses, ingleses y holandeses,  
 Yo te quiero libre Palestina

عطني, أعطني, أعطني المايك وغني فالغناء لغة الأم  
 العالمية حامي لوجودنا, هو, حامي جذورنا بربطنا  
 بسوريا الكبرى, أفريقيا, أمريكا اللاتينية أنا مع أن-ي-  
 تا تيجوكس أنا واقفة مع اللي بيعانوا مش مع اللي باعوا  
 أنا hasta la victoria siempre مع اللي ماشيين مع اللي  
 ماشيين مع اللي ماشيين معي لأنا حسبت حسابي زمان  
 استثمر ببني تاعنا بنكي أعلن إفلاسه يوم العلم كان  
 الوضع بدو ردع صار الوضع بدو ردع لكل أسير  
 بيتحرر, مستوطنة بتتمى لكل مصافحة يد, ألف كيان ألف  
 دار يتنهذ صار الإعلام سلاحه مكيفركوه أما لما ألمي  
 يدين, بيرجع الواقع كما هو

Todos los callados (todos)  
 Todos los omitidos (todos)  
 Todos los invisibles (todos)  
 Todos, to, to, todos  
 Todos, to, to, todos

Saqueo, pisoteo, colonización

Matías Catrileo,

Wallmapu

Mil veces venceremos

Del cielo al suelo

Del cielo al suelo, vamos

Caballito blanco vuelve pa tu pueblo

No te tenemos miedo

Tenemos vida y fuego

Fuego en nuestras manos

Fuego en nuestro ojos

Tenemos tanta vida y esta fuerza por lo  
 rojo

La niña Maria no quiere tu castigo

Se va liberar como el suelo palestino

Somos Africanos,

Latinoamericanos,

Somos este sur y juntamos nuestras  
 manos

LANE, Rebeca. **Kixampe**. Cidade da Guatemala, Basico3, 2021, (5:21min)  
Disponível em: <https://youtu.be/Uo6joQ8lsF0>

Renaceremos desde las cenizas  
Somos el fuego que quema la historia  
Crecemos alto como la milpa  
Y nuestros hilos tecen la memoria  
Nos han querido exterminar  
Nos quitaron la tierra  
Nos han querido dominar  
Nos hicieron la guerra  
Para obligarnos a callar, cortaron  
nuestra lengua  
Pero crecemos como flores en la  
primavera  
Nos tomamos las calles porque son  
nuestras  
Ni de Piñera, ni Maduro, ni de Ortega  
Sus falsas democracias van para la  
hoguera  
Porque el pueblo no perdona nuestros  
muertos, nuestras muertas  
Ni sus militares, ni sus policías  
Podrán cuidarlos de esta furia colectiva

Jalajoj taq poqonal kik'oysampe ri qati't  
ri qamama  
Ri qatinamit ri qate' qatata'  
Jalajoj winäq, jalajoj k'amol taq b'ey  
Xkajota xkichup ri qanaoj, ri qach'ab'äl,  
ri qak'aslem  
P ninwajo' ninq'alarisaj apo pa nutzij  
P ninwajo' ninq'alarisaj apo pa nub'ix  
Chi ri qak'ojlem, ri qatzij, ri qach'ab'el

Rukemon ri' rutikon ri' pa ch'umil pa  
ulew'  
Ruma' ri majunb'ey xtichupta qawäch  
Tal xquk'uje' ko chukojol ri rib'ech' ri  
ulew  
Ruma ri majunb'ey xtichupta qawäch  
Yojsijan rik'in ri ruk'ux' ri rach'ulew  
Yoj b'ixan, niqasik'ij, rik'in qak'ux, ri  
quchuq'a'  
Roj oj k'o wawe', roj oj k'o wawe'  
Man xatamestaj, niqasik'ij oj k'o wawe'  
Man pa qayonilta oj petenëq  
Nim ri qaxe'el, ni qasik'ij  
Oj k'o wawe'

Somos poesía, somos resistencia  
Somos el sueño de abuelos y de  
abuelas  
Ya nadie cree en las mentiras de la  
prensa  
No nos podrán callar con toda su  
violencia

Oj ruwäch ixim  
Oj ruwäch kotz'i'j  
Oj ruwäch ri pach'un tzij  
Kixampe', ti qatunu' junam qab'ix

Renaceremos desde las cenizas  
Somos el fuego que quema la historia  
Crecemos alto como la milpa  
Y nuestros hilos tecen la memoria

LANE, Rebeca. **La Cumbia de la Memoria**. Cidade da Guatemala, Micuarto Studios, 2016 (4:48min). Disponible em: [https://youtu.be/7bw\\_0e\\_U6k](https://youtu.be/7bw_0e_U6k)

Estamos aquí para reivindicar la  
memoria del pueblo Ixil  
Estamos aquí para decir  
Aquí en Guatemala ¡Sí hubo  
Genocidio!

Ríos de sangre los que lloró la Tierra  
Después de tanta masacre en tiempos  
de la guerra  
Y no pienses que esto se quedó solo  
en los 80s  
Tantos pueblos arrasados de una  
forma tan cruel  
Tan violenta la manera de quitarle agua  
al pez  
El ejército asesinó una y otra vez  
Como piensan desde el odio hacen  
todo al revés  
Defendiendo intereses de los ricos tal  
vez  
Usted no se haya dado cuenta pero el  
exterminio  
A pueblos mayas tuvo intención de  
genocidio  
Plan Sofía lo decía hay que matar  
mayorías  
Que casual que en esas tierras hoy  
haya minería  
Fusiles y frijoles para reeducar  
Son campos de concentración para  
ladinizar  
Ríos Montt no lo niegues te vamos a  
juzgar  
Cuantas veces necesario voy a  
testificar

Claro que sí, sí hubo genocidio  
Lo sabe este cuerpo porque en él no  
hay olvido  
Intentas borrar la historia yo escribo la  
memoria  
Escucha esta canción es sentencia  
condenatoria

Claro que sí, sí hubo genocidio  
Lo sabe este cuerpo porque en él no  
hay olvido  
Intentas borrar la historia yo escribo la  
memoria

Escucha esta canción es sentencia  
condenatoria

El genocida no soy yo  
Nunca podrán imponer amnesia  
histórica en nuestra memoria colectiva  
Yo estoy luchando  
Los genocidas no somos nosotros  
Que cara tienen aquellos que no hubo  
genocidio, ¡sí hubo genocidio!  
El genocida es Ríos Montt

El pueblo Ixil ya te llevó a juicio  
La juez a Jazmín Barrios dijo ¡él sí lo  
hizo!  
Durante días escuchaste el suplicio  
De gente tan valiente que se niega al  
olvido  
El poder logró que se anulara el  
proceso  
Empresarios dinosaurios forzaron el  
retroceso  
Lo que ellos temen es que ya perdimos  
el miedo  
Renacimos de la tierra con todos  
nuestros muertos

Claro que sí, sí hubo genocidio  
Lo sabe este cuerpo porque en él no  
hay olvido  
Intentas borrar la historia yo escribo la  
memoria  
Escucha esta canción es sentencia  
condenatoria

Claro que sí, sí hubo genocidio  
Lo sabe este cuerpo porque en él no  
hay olvido  
Intentas borrar la historia yo escribo la  
memoria  
Escucha esta canción es sentencia  
condenatoria

Genocidio ni es ya solo una lucha de  
nosotros en el país si no que  
También es un reclamo en el mundo  
que se  
Juzgue y se condene a los genocidas  
en Guatemala

¡Sí hubo genocidio!

TIJOUX, Ana. **Shock**. Santiago. National Records, 2011 (3:38min). Disponible em: <https://youtu.be/177-s44MSVQ>

Venenosos tus monólogos  
Tus discursos incoloros  
No ves que no estamos solos  
Millones de polo a polo  
Al son de un sólo coro  
Marcharemos con el tono  
Con la convicción que  
¡Basta de robo!

Tu estado de control  
Tu trono podrido de oro  
Tu política y tu riqueza  
¡Y tu tesoro no!

¡La hora sonó, la hora sonó!  
No permitiremos más, más  
¡Tu doctrina del shock!  
La hora sonó, la hora sonó

No hay países sólo corporaciones  
Quien tiene más, más más acciones  
Trozos gordos, poderosos  
Decisiones por muy pocos  
Constitución pinochetista  
Derecho opus dei, libro facista  
Golpista disfrazado de un indulto elitista  
Cae la gota, cae la bolsa  
La toma se toma la maquina rota  
La calle no calle, la calle se raya  
La calle no calla debate que estalla  
Todo lo quitan, todo lo venden  
Todo se lucra, la vida, la muerte  
Todo es negocio como tu todos  
Semilla, pascuala, métodos y coro

Venenosos tus monólogos  
Tus discursos incoloros  
No ves que nos estamos solos  
Millones de polo a polo  
Al son de un solo coro

Marcharemos con el tono  
Con la convicción que  
¡Basta de robo!  
Tu estado de control  
Tu trono podrido de oro  
Tu política y tu riqueza  
¡Y tu tesoro no!  
¡La hora sonó, la hora sonó!  
No permitiremos más, más  
¡Tu doctrina del shock!  
La hora sonó, la hora sonó

Golpe a golpe, verso a verso  
Con las ganas y el aliento  
Con cenizas, con el fuego  
Del presente con recuerdo  
Con certeza y con desgarró  
Con el objetivo claro  
Con memoria y con la historia  
¡El futuro es ahora!

Todo este tubo de ensayo  
Todo este laboratorio que a diario  
Todo este fallo, todo este económico  
Modelo condenado de dinosaurio  
Todo se criminaliza  
Todo se justifica en la noticia  
Todo se quita, todo se pisa  
Todo se ficha y clasifica  
Tu política y tu táctica  
Tu típica risa y ética  
Tu comunicado manipulado  
¿Cuántos fueron los callados?

Pacos, guanacos y lumas  
Pacos, guanacos y tunas  
Pacos guanacos no suman  
¿Cuántos fueron los que se robaron las  
fortunas?