



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

***AQUÍ ESTAMOS, SIEMPRE ESTAMOS: IDENTIDADE E RESISTÊNCIA LATINO-AMERICANA NO AUDIOVISUAL THIS IS NOT AMERICA***

**JORDANA DOS SANTOS BARROS**

CAMPINA GRANDE - PB  
MAIO DE 2024

JORDANA DOS SANTOS BARROS

AQUÍ ESTAMOS, SIEMPRE ESTAMOS: IDENTIDADE E RESISTÊNCIA  
LATINO-AMERICANA NO AUDIOVISUAL *THIS IS NOT AMERICA*

Trabalho apresentado ao curso de Licenciatura em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande - Campus I, como requisito para obtenção do título de Licenciada em História.

**Orientador:** Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento

CAMPINA GRANDE - PB  
MAIO DE 2024

*Ficha catalográfica emitida pela biblioteca. Após emissão apenas a cole alinhada com a margem inferior*

JORDANA DOS SANTOS BARROS

AQUÍ ESTAMOS, SIEMPRE ESTAMOS: IDENTIDADE E RESISTÊNCIA LATINO-AMERICANA NO AUDIOVISUAL *THIS IS NOT AMERICA*

Trabalho de Conclusão do Curso avaliado em \_\_/\_\_/\_\_ com o conceito \_\_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Orientador (a)

---

Examinador (a)

---

Examinador (a)

*Aos que sempre guiaram meus passos e estiveram presentes nos meus pensamentos como sinônimo de força: meus pais – Marcos Barros e Maria das dores, meu irmão, Jadson e minha tia, Rejane.*

## AGRADECIMENTOS

“Toda pessoa sempre é as marcas das lições diárias de outras tantas pessoas e é tão bonito quando a gente entende que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá”. É com a canção Caminhos do Coração, de Gonzaguinha, que dou início aos meus agradecimentos, pois, de todos que se fizeram presentes na minha vida, eu carrego deles algum aprendizado importante.

A Deus, ao meu guia espiritual José Gabriel da Costa e a UDV, agradeço pela força motriz na transmissão de Luz, Paz e Amor no meu caminho sempre.

Gratidão à minha família, em especial, meus pais, Marcos Barros e Maria das dores, por oferecer o alento, a sabedoria e o amor que tantas vezes me foi necessário nesta caminhada, também com a paciência e o apoio incondicional dado nos meus momentos de aflição.

Aos meus irmãos, Jorge Augusto, em sua seriedade inabalável, e Jadson, por toda parceria, conversas e carinho.

A minha tia Rejane, que nela tem merecido destaque por sua incalculável bondade, afeto e não medir esforços para fazer o bem aos membros da família.

Ao meu noivo, Rafael Tabosa, que mesmo chegando próximo ao findar dessa fase, fez uma enorme diferença pelo companheirismo o tempo todo, me dando confiança e força, dia após dia, para concluir.

Ao corpo docente do Departamento de História da Universidade Federal de Campina Grande pelos conhecimentos teóricos fomentados. Em especial, ao meu orientador, Celso Gestermeier do Nascimento, por ser uma das principais inspirações que me conduziram ao tema.

Ao Programa de Educação Tutorial de História (PET) e ao seu tutor, Luciano Queiroz, por proporcionar uma formação para além dos recintos acadêmicos: humana, pelas tardes de leitura, pela bolsa de estudos que teve decisiva contribuição na minha permanência na graduação e das risadas dos amigos(as) que lá encontrei, com especial menção a Érica Melo e Ana Lavínia, pelo imenso respeito e admiração que tenho por elas e o significado da nossa amizade. Aos amigos(as) do curso por inteiro. Com vocês, tudo ganhou mais grandioso e marcante sentido.

Por fim, sou grata a todos que de alguma maneira, direta ou indiretamente, contribuíram na minha formação enquanto pessoa e participaram da realização dessa trajetória.

## EPÍGRAFE

*Nunca me interessou uma ideia que não resista a muitos anos de abandono.*  
*(Gabriel García Márquez)*

***Aquí Estamos, Siempre Estamos: identidade e resistência latino-americana no audiovisual This is Not America***<sup>1</sup>

**Jordana dos Santos Barros**

**RESUMO**

Neste artigo, propõe-se discorrer reflexões sobre a construção da identidade e a resistência latino-americana a partir da análise do videoclipe *This is Not América* (2022), do porto-riquenho Residente. Na introdução, é abordada a questão da Identidade no cenário de Modernidade, Globalização e Culturas Híbridas, assim como é disposto apontamentos a respeito da utilização do audiovisual como fonte histórica, o que ocorre de maneira expressiva a partir dos anos 1970, período de surgimento da terceira geração dos *Annales*, denominada *Nouvelle Historie*. Em seguida, é discutido acerca do nome e da ideia de América Latina, a formação identitária e o contexto atual de crise identitária. No terceiro capítulo, busca-se mapear o perfil de resistência criado na América Latina e investigar essa possível representação identitária nas manifestações musicais do Movimento *Nueva Canción Latinoamericana*, dos anos 1960 e 1970. Isto posto, no último estágio, intencionamos traçar paralelos com a canção em destaque encarando-a enquanto forma de resistência identitária contra a opressão imperialista e arma de denúncia social. A produção deste texto intenciona oferecer um panorama histórico e avivar a visibilidade, debate e compreensão acerca de aspectos sócio-históricos-culturais da América Latina, especialmente ao usar a documentação audiovisual como fonte de análise dotada de sua própria historicidade dada a sua intrincada relação com a cultura, memória e identidade.

**Palavras-chave:** América Latina. Música. Identidade. Resistência.

**ABSTRACT**

In this article, it is proposed to discuss reflections on the construction of Latin American identity and resistance from the analysis of the music video *This is Not América*, by the

---

<sup>1</sup>Em conformidade com o que estabelece a Resolução N°15/2019, Art.8º, regulamentada pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) para Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), em que aceita como modalidade a elaboração de artigos científicos, optamos por tal elaboração para atingirmos o requisito de obtenção do título de licenciada em História. Ademais, a padronização do artigo apresentado segue as normas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas).



Puerto Rican Resident. In the introduction, the issue of Identity is addressed in the scenario of Modernity, Globalization and Hybrid Cultures, as well as notes are arranged regarding the use of the audiovisual as a historical source, which occurs in an expressive way from the 1970s, the period of emergence of the third generation of the Annales, called Nouvelle Historie. Next, it is discussed about the name and idea of Latin America, the identity formation and the current context of the identity crisis. In the third chapter, it is sought to map the profile of resistance created in Latin America and investigate this possible identity representation in the musical manifestations of the New Latin American Song Movement of the 1960s and 1970s. That said, in the last stage, we intend to draw parallels with the highlighted song facing it as a form of identity resistance against imperialist oppression and a weapon of social denunciation. The production of this text intends to offer a historical panorama and revive visibility, debate and understanding about socio-historical-cultural aspects of Latin America, especially when using audiovisual documentation as a source of analysis endowed with its own historicity given its intricate relationship with culture, memory and identity.

**Keywords:** Latin America. Song. Identity. Resistance.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Primeira referência.....	40
Figura 2 – Videoarte de Alfredo Jaar (1987) .....	41
Figura 3 – Representação de Lebron.....	42
Figura 4 – Prisão de Lolita Lebrón.....	42
Figura 5 – Criança de etnia indígena em meio a conflito.....	43
Figura 6 – Criança Indígena no campo de futebol.....	43
Figura 7 – Releitura da Estátua da Liberdade.....	44
Figura 8 – Referência visual a Tupac Amaru II.....	44
Figura 9 – Pintura da execução de Tupac Amaru II.....	45
Figura 10 – Residente fala sobre 2pac.....	45
Figura 11 – Controlador do universo/releitura.....	46
Figura 12 – Controlador do universo/original.....	47
Figura 13 – Representação da criança amamentada na cerca.....	47
Figura 14 – Imagem original (mulher amamentando) .....	48
Figura 15 – Representação das mulheres zapatistas .....	49
Figura 16 – Foto real das mulheres zapatistas.....	49
Figura 17 – Pandillas com Guadalupe.....	51
Figura 18 – Tatuagem a Guadalupe.....	51
Figura 19 – Representação do pai com filha no colo.....	52
Figura 20 – Cena real dos corpos de pai e filha .....	52
Figura 21 – Corpos de jovens em pilha.....	53
Figura 22 – Manifestantes pelos falsos positivos.....	53
Figura 23 – Manifestante com facões.....	54
Figura 24 – Danza de los machetes.....	54
Figura 25 – Bandeira los macheteros .....	55
Figura 26 – Indígena e caixas do mcdonalds.....	55
Figura 27 – Indígena e caixas da coca-cola.....	56
Figura 28 – Indígena e caixas da Amazon.....	56
Figura 29 – Criança indígena derrama café do Starbucks .....	57
Figura 30 – Governante come ao lado de criança indígena.....	57
Figura 31 – Governante limpa boca em bandeira .....	58
Figura 32 – Referência visual a série “Study Of Perspective” .....	58

Figura 33 – Casa Branca.....	59
Figura 34 – Cena de This Is America.....	60
Figura 35 – Assassinato de Victor Jara/representação.....	60
Figura 36 – Brasil entre futebol e tráfico.....	61
Figura 37 – Manifestante com policial/representação.....	61
Figura 38 – Manifestante com policial/real.....	62
Figura 39 – Pirâmide no meio da cidade.....	62
Figura 40 – Manifestante envolto em chamas.....	63
Figura 41 – World Press Photo em 2017.....	63
Figura 42 – Mulher vestida de palenquera.....	64
Figura 43 – América.....	64

**SUMÁRIO**

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2. COMPLEXA IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO.....</b>	<b>21</b>
2.1 CRISE IDENTITÁRIA NA MODERNIDADE.....	25
<b>3. RESISTÊNCIA LATINO-AMERICANA COMO SAÍDA.....</b>	<b>28</b>
3.1 RESISTÊNCIA SUB-REPTÍCIA.....	28
3.2 RESISTÊNCIA EM SER: MÚSICA E OS ANOS 1960/70.....	30
<b>4. REPRESENTAÇÕES DE IDENTIDADE EM <i>THIS IS NOT AMÉRICA</i>.....</b>	<b>36</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>65</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	
<b>ANEXOS.....</b>	

## 1. INTRODUÇÃO

*Por que você não verá meu lado  
Ocidental? / Não precisa medo, não  
(Milton Nascimento, 1970)*

O processo de Globalização desencadeou um período histórico caracterizado pela intensa imersão em uma miríade de referências de caráter global que conseguem transpor fronteiras geográficas e raciais, de classe e de nacionalidade por via de distintos instrumentos de comunicação artística e midiática ligados a produção da indústria cultural – como a música, cinema, pintura e redes sociais. Incentivou e possibilitou o desenvolvimento do que Castells (1999b) define como Era da Informação ou Sociedade da Informação. Isto é, um período histórico caracterizado pelo intenso uso, adesão e evolução das Tecnologias Digitais de Informação e de Comunicação (TDIC) pelos indivíduos da sociedade.<sup>2</sup> No entanto, por vezes essa inserção confronta a questão das identidades, pois o processo da globalização na qual é intrinsecamente ligada, contribui na produção e transformação delas de modo intenso e peculiar. Nesse cenário, conforme colocado por Nascimento (2009, p.180): “Nessa sociedade, cresce a busca por identidade, ao colocar em uma oposição polar a rede e o ser, traçando identidades específicas – em particular as primárias, como etnia, religião, território, nação, etc”.

De todo modo, a modernidade que acompanha a conjuntura é compreendida como ambivalente em seu desenvolvimento, pois não atinge de maneira uniforme o seu desígnio global e, com isso, pode não ter chegando a uma de fato, “mas a vários processos desiguais e combinados de modernização”.<sup>3</sup> Com essa compreensão, Canclini (1998) trabalha como uma cultura híbrida é construída ao longo da história na América Latina, onde a modernidade torna-se sinônimo de pluralidade, mas o tradicional é colocado em face com esse moderno entre relações hegemônicas e de subalternização. Contando com a presença do culto, popular e massivo, a hibridização pode ser percebida, respectivamente, a partir dos estudos da história da arte e da literatura; do folclore e da antropologia; e, por fim, dos trabalhos sobre comunicação, entre outras disciplinas que possibilitam mediante uma atitude teórica, encarar as experiências culturais híbridas da América Latina.

---

<sup>2</sup> Estaríamos nessa espécie de “sociedade em rede”, uma vez que a tecnologia da informação já se coloca intensamente na esfera social e cotidiana de parte considerável do globo, sobretudo, no âmbito das comunicações e até do conhecimento, pois é comum recorrer ao ciberespaço e sua praticidade para saber a respeito de alguma temática ou assunto de modo aprofundado ou superficial e se deparando com o vasto acervo do mundo digital.

<sup>3</sup> CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998. (p.154)

Pautada a globalização, também é possível conceber a hipótese que os conteúdos difundidos têm impacto social e no pensar sobre a promoção da identidade cultural, uma vez que propiciam maior socialização, minimizando a distância entre atores em posições desvalorizadas. E, em movimento dialético, de modo a influenciar o mundo real ao fomentar transformações, principalmente no que diz respeito à comunicação e mobilização social desses sujeitos, que utilizam os instrumentos de diferentes formas como suporte em ações de resistência e construções identitárias, agindo contra a lógica excludente e homogeneizante da globalização. Sendo plausível, portanto, o viabilizar da temática latino-americana enquanto uma identidade de resistência, como arma nas disputas ideológicas ao lançar luz em reivindicações e contra a estruturação de poderes políticos, sociais, econômicos, culturais de sistemas de hegemonia.

Sob esta ótica, ao longo da presente pesquisa, almejamos identificar por meio do exame a tentativa de construção identitária latino-americana em *This is Not America* (2022), produção audiovisual escrita pelo rapper porto-riquenho René Pérez Joglar (ex-vocalista do grupo *Calle 13*), mais conhecido pelo seu nome artístico Residente - em parceria com a dupla franco-cubana Ibeyi, das irmãs Lisa-Kaindé e Naomi Díaz. Desta feita, este estudo se propõe a compreender o apelo a pauta identitária perpassada no desenvolvimento da fonte audiovisual ao considerar a incorporação de elementos culturais populares/indígenas e a ressignificação de momentos históricos dos países da América Latina como manifestações de luta e resistência. O estudo não deixa de relacionar a narrativa audiovisual ao contexto histórico, político e social em que ela foi criada. Mas, por que é relevante analisar a temática da identidade e das representações latino-americanas com base na obra acima referenciada?

Presente na letra da produção, o grito de que “*Aquí estamos / siempre estamos / No nos fuimos / no nos vamos*” faz parte de um movimento maior na América Latina, é ensurdecedor e transpassa as barreiras do tempo-espço, as fronteiras territoriais e mentais por intermédio de diferentes nomes para denunciar os problemas da população e reagir através de manifestações políticas, artísticas e culturais – particularmente, da música – contra a barbárie capitalista de crises, guerras, crimes, políticas intervencionistas/ditaduras relegadas e/ou financiadas por poderes imperialistas, como dos Estados Unidos.

Ademais, uma das justificativas que leva à investigação é a semelhança do objeto com as narrativas musicais das chamadas “*canções de protesto*” produzidas no período dos anos de 1960 e 1970 em países como Brasil, Chile Argentina, Cuba, até mesmo nos Estados Unidos, promovendo incontestável impacto identitário e de conscientização política por mudanças ao mobilizar a denúncia de problemas de ordem social e econômico em suas letras. A noção de

canção de protesto enquanto gênero de composição culminou na realização em Cuba do *Encuentro de la Canción Protesta* em 1967, propiciado pela Casa de las Américas e contou com a participação de artistas de dezoito países, resultou em seus objetivos definidos e explicitados no documento “*Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta*” (Schmiedecke, 2013, p.57).

Para tanto, traçamos paralelos com o exemplo elucidativo deste espírito, o movimento artístico ideológico de *La Nueva Canción Latinoamericana*, que emergiu no cerne da América Latina no período supracitado, tendo como objetivo o importante papel, de acordo com Schmiedecke (2013, p.57), “(...) na luta de libertação dos povos contra o imperialismo norte-americano e o colonialismo”, mas, antes de tudo, intenciona retratar a diversidade social, política e cultural presente continentalmente, porém, sem abnegar o laço de vínculo: a identidade.

A formação da identidade é complexa, perpassa uma miríade de sentimentos, decisões racionais, inconscientes e irracionais que o sujeito toma para sua identificação, é inserida nas relações de poder e pode passar por constantes mudanças. Referente ao termo identidade cultural historicamente situado, estabelecemos o diálogo com teóricos dos estudos culturais, com base, principalmente, em Stuart Hall (2006)<sup>4</sup> e Néstor García Canclini (1998). No que concerne ao pensar sobre identidade de resistência latino-americana nos apoiamos nas contribuições de Castells (1999a)<sup>5</sup> e de Hector Bruit (1991, 1993)<sup>6</sup>.

E como se tece esse processo de formação que tem descrito como origem a complicada trama de costumes em comum, sistemas relacionais, singularidades e finalidade? Castells (1999a) apresenta que:

A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que organizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão tempo/espço. (Castells, 1999a, p.23)

O indivíduo passa por transformações e vivências ao longo da vida pessoal, de modo constante e contínuo, no entanto, enquanto atores sociais, a subjetividade induz a fazer

---

<sup>4</sup> HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós – Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro, 11ªEd.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

<sup>5</sup> CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999a.

<sup>6</sup> BRUIT, Héctor Hernan. **Bartolomeu de Las Casas e a Simulação dos Vencidos**: ensaio sobre a conquista hispânica da América. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas/SP, 1993.

\_\_\_\_\_. **América Latina**: Quinhentos Anos entre a Resistência e a Revolução. In Revista Brasileira de História, São Paulo, v.10, n°20, 1991.

escolhas e interiorizar compreensões sobre si mesmo, a partir disso “As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossa identidade. A subjetividade inclui as dimensões inconscientes do eu, o que implica a existência de contradições.” (Woodward, 2000, p.55). No processo de interiorização, uma série de aparatos da sociedade civil, tais como as igrejas, sindicatos, partidos, cooperativas, entidades cívicas podem formular identidade, proporcionando que os atores sociais façam a interiorização de suas construções narrativas e formem uma identidade coletiva.

Não obstante, é salientado por Castells que essa “construção da identidade sempre ocorre em um contexto marcado por relações de poder” (1999a, p.24) e reverberações das tramas da sociedade no qual o indivíduo está inserido formam tipos de identidade, sendo elas classificadas em três pelo autor: legitimadora, de resistência e de projeto.

A Identidade tida como legitimadora é induzida pelas instituições dominantes com a intenção de expandir e na tentativa de racionalizar (isto é, justificar) sua dominação. Talvez em resposta à lógica da dominação, podemos falar da identidade de resistência, criada por atores em posições/condições subalternas, desvalorizadas e/ou estigmatizadas, que concebem trincheiras de resistência e sobrevivência redigindo princípios diferentes do ditado pela dominação. Por fim, a identidade é considerada de projeto quando “os atores sociais, utilizando-se de qualquer material cultural ao seu alcance, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social” (Castells, 1999a, p.24).

Estas colocações são importantes para refletir sobre a relação entre a história e a música de resistência latino-americana. Haja vista que, Residente busca destacar especificidades dos povos, cultura e resistência através da sua obra, sua construção identitária propõe e/ou potencializa o sentido de união das nações latino-americanas como região soberana e independente para superação dos seus principais problemas oriundos, em grande medida, dos sistemas de poder hegemônicos – políticos, econômicos e também socioculturais – da histórica composição colonialista do território da América Latina.

A documentação de natureza audiovisual pode constituir um forte elemento referencial da cultura, memória e identidade. Fonte histórica ao revelar uma gama de obras que vão além da sonoridade e da sensação visual imediata que provocam. Esse fenômeno pode ser visto pelos meios de comunicação e não pode passar despercebido pelos historiadores em decorrência do grande potencial de socialização, transmissão e conscientização. Por essa razão, as fontes audiovisuais e musicais ganham crescente espaço na pesquisa histórica. Do ponto de vista metodológico, segundo Napolitano (2005)<sup>7</sup>, são vistas como fontes primárias



novas e desafiadoras, mas de alto poder ilustrativo, também compreendidas como impressões estéticas de fatos sociais que lhes são exteriores. A questão colocada “(...) é perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” (Napolitano, 2005, p.236). No que concerne o aspecto visual do documento histórico, o autor fala da força das imagens, que “mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma ‘realidade’ em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada” (Napolitano, 2005, p.237)

No caso da narrativa musical, expressa

(...) os sentimentos coletivos através de uma linguagem poética e metafórica, faz parte da história e da cultura de um povo. Só que, por ser de natureza poética e metafórica, a narrativa musical traz em seu bojo também uma significação não apenas da ordem do racional, mas também de ordem afetiva. (Morigi; Bonotto, 2004, p.148)

A partir de uma fonte deste gênero, de acordo com a Escola dos *Annales* e seus herdeiros (como Jacques Le Goff e George Duby), o historiador interessado pode decodificar o campo representacional da obra, ao averiguar quais os eventos, personagens e processos históricos representados, indo além se examinar os distintos usos, recepções e apropriações dos discursos e práticas, não restrito ao seu conteúdo verbal. Em virtude disso, numa perspectiva historiográfica, o audiovisual pode constituir poderoso objeto/documento/tema de investigação quando compreendido e analisado na dimensão de produção cultural imanente ao contexto e a temporalidade na qual pertence, suas condições históricas de elaboração “e recepção, o que envolve desde as motivações do compositor, os interesses de mercado, o impacto de múltiplas tecnologias a política cultural em voga, até os espaços de sociabilidade daqueles que a promovem e consomem.” (Moreira, 2021, p.291)

Por esta e outras razões, o audiovisual vai ao encontro aos pressupostos teóricos da História Social, posto que, como o videoclipe musical do Residente, há um sem-número de exemplos de músicas utilizadas como arma de resistência a favor de determinados sujeitos em posições/condições desfavorecidas e/ou estigmatizados, propiciando reforço a uma “História vista de baixo”, nos termos de Thompson (1987) em contraposição a uma História de influência dita positivista.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Fontes Audiovisuais a História Depois do Papel**. (in) *Fontes Históricas*. PINSKY, Carla Bassanezi (org). - São Paulo: Contexto, 2005.

<sup>8</sup> Ao fazer o exercício de lançar um olhar para a historiografia tradicional – que tem seus alicerces fincados no contexto do século XIX – nos deparamos com uma historiografia fundamentalmente pensada, escrita e contada a partir de figuras dominantes, substancialmente ligada no seu cerne a uma história política e militar com predileção para o culto aos grandes personagens históricos e seus feitos, ou seja, aos reis, aos regimes políticos,

Para melhor situar o leitor, esta mudança de perspectiva historiográfica a respeito das fontes e temáticas ocorre de maneira expressiva a partir dos anos 1970, período de surgimento da terceira geração dos *Annales*, denominada *Nouvelle Historie*. Temas antes à margem dos estudos históricos, como a classe operária, camponesa, a família, a violência, o corpo e a resistência desses elementos, são contemplados pelos/as historiadores/as a partir da História Social – dos excluídos e marginalizados – fomentada pela Escola dos *Annales*. Possibilita refletir acerca de problemas sociais, ter maior acesso aos relatos das camadas populares e das questões que permeiam essas – com ênfase nos costumes e tradições nacionais, de abordagem culturalista e de cunho social. Enquanto abordagem, como nos afirma Jim Sharpe (1992): “(...) a história vista de baixo preenche comprovadamente duas funções importantes. A primeira é servir como um corretivo à história da elite”, ou seja, mostrar que ela não é somente feita pelos “grandes homens”, mas, sim, que a história envolve todos. Na segunda, “abre a possibilidade de uma síntese mais rica da compreensão histórica, de uma fusão da história da experiência do cotidiano das pessoas com a temática dos tipos mais tradicionais da história” (Sharpe, 1992, pp.53-54). Coloca em voga as noções de experiência, cultura e ação sociais de pessoas comuns, sendo transformadas em fontes históricas. Portanto, não concebe a composição historiográfica unicamente pela valorização dos documentos oficiais como única fonte básica de pesquisa, buscando ler nas entrelinhas para retratar os socialmente invisíveis, como feito por Carlo Ginzburg, em “O Queijo e os Vermes” (1976) ou Thompson, na obra “Costumes em Comum” (1980). Acrescentando que,

Os propósitos da história são variados, mas um deles é provar aqueles que a escrevem ou a leem de um sentido de identidade, de um sentido de sua origem. Em um nível mais amplo, isto pode levar à formação do papel da história, embora fazendo parte da cultura nacional, na formação de uma identidade nacional. (Sharpe, 1992, pp.59-60)

Assim como, concomitantemente, se consagra no campo da Nova História cultural como objeto de estudo rico, amplo e relevante ao dar ênfase na chamada “cultura popular” e nas representações da experiência humana, sem, como afirmou Vainfas, “abrir mão da própria História como disciplina ou ciência específica” (1997, p.148). A vertente culturalista a partir de Chartier (1988), defende nas páginas 16 e 17, que a “história cultural tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler”, sendo a noção de representação chave ao

---

às campanhas militares e assim por diante. Esta historiografia dita positivista também conta com o apego e estrita limitação metódica do que se compreende como fonte: os estudos têm como base essencial a análise de documentos escritos e oficiais, ocasionando assim um escasso campo de atuação.

incentivar a leitura da obra que passa a ser considerada como um texto produtor de sentidos, ao ser composto por códigos e discursos que influenciam os sujeitos em sua elaboração.

Neste âmbito, em outras palavras, é possível encarar o surgimento para história de obras que possuem presença de sujeitos subalternizados para além de uma posição de coadjuvante, passando a ocupar o lugar de protagonistas em pesquisas e trabalhos historiográficos. Assim sendo, essa perspectiva tem como ideia central:

ampliar os limites de sua disciplina, abrir novas áreas de pesquisa e acima de tudo explorar as experiências históricas daqueles homens e mulheres cuja existência é tão frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história. (Chartier, 1988, p.41)

Isto posto, a investigação de *This is Not America* nessas instâncias da história permite revelar a natureza social, psíquica, cultural e política do universo referencial latino-americano e suas práticas sociais e, por conseguinte, também históricas. Nessa linha, Chartier (2001) trabalha a ideia de tensão. Para o autor:

A ideia de tensão (...) é sempre a idéia de demonstrar que não há a possibilidade de ler qualquer fenômeno de maneira unitária, de uma maneira que não englobe as contradições. (...) É porque se reconhecem essas tensões que nós, como cidadãos, temos um espaço de intervenção. (Chartier, 2001, apud Carvalho, 2005, p.158).

Além disso, primeiramente, percebe em outra obra que essas operações de recorte e de classificação

(...) produzem as configurações múltiplas graças às quais a realidade é percebida, construída, representada; em seguida, os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma identidade própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder; enfim, as formas institucionalizadas através das quais ‘representantes’ encarnam de modo visível, ‘presentificam’, a coerência de uma dada comunidade, a força de uma identidade, ou a permanência de um poder (Chartier, 2002, p.169).

Com isto, segundo Carvalho (2005, p.158), o próprio objeto da História Cultural possibilita a abertura de dois caminhos teórico-metodológicos no tocante ao estudo das representações coletivas: No primeiro, ao estudar a construção de identidades sociais mediante confronto entre representações oriundas e impostas pelos detentores do poder de classificar e nomear, em contraposição às representações constituídas pela própria comunidade, seja passivamente ou como resistência à imposição; No segundo, no estudo da capacidade do grupo em fazer o reconhecimento de sua existência através da exibição de uma unidade instrumentalizada pelo representacional da identidade de si mesmo. Desse modo, evidencia o choque de forças sociais que move as “lutas de representações”,

cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvida de uma dependência demasiado estrita em relação a uma história social fadada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um 'ser-percebido' constitutivo de sua identidade. (Chartier, 2002, p.23)

Na composição de significados como formas de representação da realidade, Residente apresenta seu meio para dizer que “*América no es solo USA, papa / Esto es desde Tierra del Fuego hasta Canadá*”, ao lançar luz sonoramente e visualmente como *Estamos dentro del menú*. Isto é, como esta esfera do globo é evidenciada no passado e hodierno como parte integrante da América, não cabendo, portanto, sua invisibilização.

No próximo capítulo, é discutido no texto acerca do nome e da ideia de América Latina, a formação identitária e o contexto atual de crise identitária. Propomos então o estudo de seu nascimento enquanto ideia, práticas e ações oriundas de acontecimentos na história do povo latino-americano e suas reverberações. No capítulo subsequente, busca-se mapear o perfil de resistência criado na América Latina e investigar essa possível representação identitária nas manifestações musicais do Movimento *Nueva Canción Latinoamericana*, dos anos 1960 e 1970. Isto posto, no último estágio, é traçado paralelos com a canção em destaque encarando-a enquanto forma de resistência identitária contra a opressão imperialista e arma de denúncia social.

## 2. COMPLEXA IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

Como consequência dos aspectos físicos e distinções do continente americano houve divisão nomenclatural, como: América do Norte, América do Sul e América Central. Apesar das denominações em relação aos aspectos históricos, econômicos e culturais, com o passar do tempo, o continente é dividido em duas partes e o termo América Latina é criado, que se contrapõe à América Anglo-Saxônica, sendo essa última composta apenas por dois países: Estados Unidos e Canadá — países colonizados pela Inglaterra.<sup>9</sup>

O nome e a ideia da América Latina, bem como da identidade latino-americana mobiliza longa e antiga discussão e desencadeia problemáticas que ainda circundam nossa consciência cultural do continente: Quem somos nós, afinal? Existe uma identidade latino-americana? O que nos define e aproxima? Como pensar o “ser latino-americano”? Estes são questionamentos propedêuticos ao estudo, pois apesar do nome e da ideia não existirem na consciência dos intelectuais americanos do século XIX<sup>10</sup>, é visualizado sua recorrência, diferentes interpretações e teorias nos diversos campos do conhecimento, bem como na literatura dominante presente no século XX, com definições equivocadas e até preconceituosas.

No artigo “A Invenção da América Latina”, Bruit (2003) explica que o nome se popularizou após a Segunda Guerra Mundial, bem como sua crítica no pensamento social, cultural, político da região e além, no entanto, o termo tem origem complexa e que remete à segunda metade do século XIX. Segundo o mesmo autor, foi criado em decorrência do interesse da França em se aproximar das ex-colônias ibéricas nas Américas, motivada por questões econômicas. Por sua vez, o adjetivo “Latina”, é abordado em sua pesquisa nessa mesma linha da intenção do país europeu em estabelecer uma relação de semelhança com esses países colonizados pela Espanha e Portugal, por isso engendrando a ideia de “latinidade” à língua e cultura romanas.

De toda forma, tudo é parte da mesma América<sup>11</sup>, emergindo distintamente em todos

---

<sup>9</sup> Foram colônias de povoamento da Inglaterra, não tiveram suas riquezas continuamente exploradas ao longo da história. Depois da Independência – principalmente, ao se referir aos Estados Unidos – passaram também a dominar e explorar outros lugares de diferentes formas.

<sup>10</sup> A noção de América Latina não existia no início do século XIX, mas desde o fim do século XVIII, um sentimento de diferenciação entre colônias e metrópoles já começa a existir em toda América, especialmente pelas elites *crioulas*.

que fazem parte dela, porém, apenas um país se autodenomina como tal e toma para si o papel de representante de todo continente, estamos nos referindo aos Estados Unidos “da América”. Em seu trabalho, o historiador chileno menciona que já na Paris do ano 1826, Humboldt em seu “Ensaio político sobre a ilha de Cuba”, alertava sobre a injustiça histórica de entender como americanos somente os cidadãos do país estadunidense.

Tais colocações nos auxiliam refletir acerca de quando o historiador mexicano Edmundo O’Gorman (1992) veementemente defendeu que “a América não foi descoberta, a América foi inventada”. E, conforme exposto por Galeano (2010):

(...) Pelo caminho perdemos até o direito de nos chamarmos americanos, embora os haitianos e os cubanos já estivessem inscritos na História, como novos povos, um século antes que os peregrinos do Mayflower se estabelecessem nas costas de Plymouth. Agora, para o mundo, América é tão só os Estados Unidos, e nós quando muito habitamos uma subAmérica, uma América de segunda classe, de nebulosa identidade. (Galeano, 2010, p.18)

Nessas circunstâncias, “o nome de América Latina, independentemente das razões ideológicas e políticas que envolveram seu nascimento, veio para rebatizar um continente que tinha perdido seu nome originário” (Bruit, 2003, p.71).<sup>12</sup> No referente aos escritores americanos que se interessaram em traçar o perfil do continente em termos identitários, é possível notar que porcentagem considerável se mostrou preocupada em abarcar “as questões autóctones, pelas raízes históricas definidas da cultura nacional ou continental” (Bruit, 2003, p.80). De toda forma, respostas aparentam permanecer no limiar de um consenso ou definição, mas não extinguindo a possibilidade de formular novas questões a partir desta temática de representações identitárias e de sua dificuldade.

---

<sup>11</sup> O nome América, que designaria o Novo Mundo, foi cunhado pelo cartógrafo Martin Waldseemüller no mapa do lado sul do continente feito em 1507, com base na crença errônea de ter sido Américo Vespúcio o primeiro a desembarcar em tais terras, mas logo passou a nomear também a parte norte. No entanto, no século XIX, com a Doutrina Monroe, o nome é apoderado pelos Estados Unidos, “(...) enquanto que a primeira América, a de Colombo, Cabral, Vespuccio e Moctezuma, passou a ser chamada de América Latina marginalizando as populações indígenas e negras. E este novo nome, também teve muito sucesso não obstante as resistências da Espanha que no fundo sempre se sentiu mais visigótica, fenícia, vândala, moura e judia, que latina” (Bruit, 2003, p.71).

<sup>12</sup> Esta invenção é atribuída aos franceses, mas não há unanimidade entre os pesquisadores. Entretanto, segundo Bruit (2003) foi de dois sul-americanos: Primeiro, o jurista argentino Carlos Calvo, ao publicar em Paris, por volta de 1864, a primeira obra acadêmica que utiliza a expressão América Latina, com o título: *Recueil complet des traités, conventions, capitulations, armistices et autres actes diplomatiques de tous les Etats de l’Amérique latine compris entre le golfe du Mexique et le Cap Horn depuis l’année 1493 jusqu’à nos jours...* obra em que busca modificar a imagem desenvolvida no século XVIII por intelectuais na França e na Europa em geral do continente americano meramente hostil, degenerado, nocivo e assim por diante. O segundo foi o colombiano José Maria de Torres Caicedo, foi responsável pela criação da liga Latino-americana e pela publicação também em Paris, do livro com título *Unión Latinoamericana*, em 1865. Para mais detalhes do uso do termo América Latina atrelada a ideia de latinidade ao longo dos séculos, ver: Bruit, Hector. **A Invenção da América Latina**. In Revista Mestr. Hist., Vassouras, v.5, 2003. p.69-88

Ao considerar que a identidade é resultado de uma construção e as formas utilizadas para tal interferem no seu resultado enquanto produto, podemos dizer, de acordo com Castells (1999a, p.23), que “quem constroi essa identidade coletiva, e para quem essa identidade é construída, são, em grande medida, os determinantes do conteúdo simbólico dessa identidade”. No contexto da colonização,

as relações sociais se davam, em regra, como relações de dominação. Assim, parte dessas novas identidades foram associadas a hierarquias, a funções e a lugares sociais específicos. [...] Da mesma forma, realizou-se também uma colonização do imaginário dos povos colonizados, uma vez que os mesmos somente conseguiam se ver a partir do olhar dos colonizadores, isto é, como naturalmente e biologicamente inferiores, condenados inelutavelmente ao fracasso. (Carvalho, 2021, pp.3-4)

Através do processo de Invasão da América podemos refletir sobre a troca do que se deu essa invenção ao encontrarmos mecanismos mobilizados por instituições e personagens que corroboram, direta ou indiretamente, no desenvolvimento de uma Identidade Legitimadora que atuou nesta região sobre seus povos. Ou seja, como parte de uma história mais ampla, mais abrangente, mais profunda, nossa formação identitária esteve circundada por razões históricas, mas, essencialmente aos desígnios de quem buscou legitimar posições no emaranhado psicológico construído e soube que nosso distanciamento e isolamento entre nós mesmos era melhor que nossa união, pois sem ela seríamos (e somos) menos complicados de dominar.<sup>13</sup>

Fincando raízes profundas que ainda muito corroboram na compreensão desse processo da História da América, o frade espanhol Las Casas (2014)<sup>14</sup> testemunha e denuncia o mundo de pesadelos e atrocidades promovidas pelos conquistadores contra os indígenas durante a conquista do *Novo Mundo*. No entanto, o discurso lascasiano deu margem para o desenvolvimento da ideia de que ela se deu, sobretudo, a partir da entrega voluntária dos indígenas e da suposta vocação para servidão total, de renunciar de boa vontade a sua existência cultural em favor de assumir a doutrina cristã (Bruit, 2006), de nada mais que vencidos, passivos e indefesos – códigos que se desenvolveram, em menor ou maior grau, no

---

<sup>13</sup> Autores como Bourdieu, ressaltam o poder da inclusão na realidade da representação do real, ao defender que: “Mesmo quando se limita a dizer com autoridade aquilo que é, ou então, quando apenas se contenta em enunciar o ser, o *auctor* produz uma mudança no ser: pelo fato de dizer as coisas com autoridade, ou seja, diante de todos e em nome de todos, pública e oficialmente, ele as destaca do arbitrário, sanciona-as, santificando-as e consagrando-as, fazendo-as existir como sendo dignas de existir, ajustadas à natureza das coisas, ‘naturais’” (Bourdieu, 1994, p.109). Desse modo, é possível analisar também o impacto e recepção das generalizações, resultando em novas visões de mundo e de nós mesmos, reproduzidas e assimiladas ao longo da história, haja vista a apropriação dos discursos.

<sup>14</sup> A figura do espanhol Bartolomé de Las Casas (1484-5/1566), “*defensor dos índios*” – devido a sua intensa atuação política em defesa dos povos ameríndios – se caracteriza como um dos personagens mais citados no tocante ao tema a partir de sua obra mais polêmica, intitulada *O Paraíso Destruido: A sangrenta história da conquista da América espanhola* (1552).

inconsciente coletivo e cercearam certos comportamentos. Héctor Bruit defende que ao criar essa ideia:

Las Casas não só legou à posteridade a imagem de um continente sangrando, explorado, pisoteado e estuprado pela ação e desejo dos conquistadores, dos forasteiros que impõem sua vontade e seu projeto sem encontrar obstáculos, senão também a imagem de um povo com vocação para escravo, resignado a viver uma história que não lhe pertence, porque é a história do outro, abdicando de sua condição de sujeito, de sua ação e do seu pensamento. (Bruit, 1991, p.151)

Para Chartier (2002), as representações são modeladoras dos discursos e das práticas, matrizes constituintes do próprio mundo social. A partir dos discursos, a “realidade” é construída junto às suas hierarquias, delimitações, licenças etc. As representações históricas são oriundas de interesses e se movimentam por eles, voltadas à produção de efeitos sociais, logo não advém da neutralidade ou é objetiva e inocente, estão ligadas às necessidades concretas ou sociais em distintos tempos e espaços. Em outras palavras, são conexas com as relações de poder e traduzem seus interesses na descrição da sociedade como esta precisa ou imagina ser na orientação das suas práticas.

A retratação lascasiana tende a desconsiderar toda uma pluralidade de ações e reações, assim como reduz a quase zero os modos de resistência dos indígenas à dominação. Como consequência, sua representação junto a outras oriundas de relações que se fazem hegemônicas, cria uma identidade complexa para a América Latina, que se vê em um espelho distorcido. Portanto, relegou essa imagem que permanece na visão do latino-americano sobre a história do continente numa visão irremediavelmente derrotista, influenciando na constituição de uma historiografia que privilegia muito mais os conquistadores na relação com os conquistados, explorada do mesmo modo por ensaístas e romancistas do continente. Nesse sentido, para Bruit (1991, p.10), um exemplo significativa do que afirma é a obra “As veias abertas da América Latina, de Galeano, sendo não mais que a reedição (em sentido figurado), quatrocentos anos depois, da Brevíssima Relação... [obra de Las Casas]”. Defende não ser coincidência que a teoria do imperialismo tenha sido visualizada por certa porcentagem latino-americana como um Deus ex *machina* [literalmente, Deus surgido da máquina] para a história do continente, ou seja, uma “solução” improvável e mirabolante para resolver um impasse na trama. Na interpretação do autor, tudo era encarado como se dependesse desse Deus, o progresso e o atraso, a democracia e a ditadura, a riqueza e a pobreza.

Como apelo na consciência, o líder político e militar venezuelano Simón Bolívar defendeu o conceito que José Artigas chamou de “Pátria Grande”, sua visão era de uma



América Latina como unidade. Por Bolívar, os latino-americanos foram descritos como “um pequeno gênero humano”, parte do que José Martí chamou de “*Nuestra América*”, onde as nações pudessem cooperar em prol de um destino compartilhado de liberdade, progresso e independência, mediante o pensar e a adesão da ideia de unificação política consolidada por uma consciência e solidariedade continental e sem fronteiras, concluíram que era necessário nos constituir enquanto nação de domínio próprio.

Embora haja traços comuns importantes, esses sujeitos também não estavam livres dos jogos de poder, de divisões, diferenças sobrepostas e contradições internas ou de lealdade. Mas, o legado de seus nomes permanece quando no pensar de uma resposta definitiva para “quem somos”, da procura por unidade cultural estável, identitária, de luta e resistência frente à dominação colonialista europeia e ao imperialismo norte-americano, que intenciona explorar e acumular toda a riqueza do restante do continente a partir das históricas investidas a essa América marginalizada.

## 2.1 CRISE IDENTITÁRIA NA MODERNIDADE

É somada às complexas representações históricas embaçadas e distorcidas – pelo enfrentar de diferentes desdobramentos ao longo do tempo que ainda reverberam no imaginário –, a crise identitária que perpassa a modernidade, uma vez que, como defendido por Hall (2006), o indivíduo moderno acha-se fragmentado no emaranhado de novas identidades que surgem como parte de um processo mais amplo de mudanças (principalmente, de cunho estrutural) provocado pelo declínio das velhas identidades, que por muito tempo serviram de âncora estabilizante para o mundo social, em decorrência da globalização. Entre o século XIX, era tomado como o desafio construir uma identidade essencial (não em constante construção) para os americanos com o objetivo de se diferenciar dos países europeus. No século XX, ainda era possível notar culturas nacionais sólidas como uma das principais fontes de identidade cultural, junto a uma sociedade moderna sólida que fornecia localização forte ao indivíduo social. Mas, nessa etapa de globalização, há intensa desconstrução das identidades culturais, de classe, etnia, nacionalidade, gênero e assim por diante. No debate acerca do movimento produzido nesse cenário globalizante nas identidades culturais na modernidade tardia, Stuart Hall (2006) explora a concepção “descentramento do sujeito” em seus escritos, nas palavras do autor:

a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do global nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do ‘local’. Os deslocamentos ou os

desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes. (Hall, 2006, p.97)

Diante desse cenário de intensos fluxos produzidos/introduzidos nos espaços, o sujeito é descentralizado, ou seja, se torna também fragmentada/pluralizada sua representação nos sistemas culturais que o rodeiam. Uma fragmentação de códigos culturais é produzida com ênfase no efêmero, no flutuante e no impermanente.

No que diz respeito aos atores sociais, entendo por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda, em um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(is) só prevalece(m) sobre as outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver múltiplas identidades. No entanto, essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na auto-representação quanto na ação social. (Castells, 1999a, p.22).

Essa contínua modificação da identidade pessoal inebria a ideia que temos de nós mesmos, o que intensifica a crise identitária do sujeito pós-moderno, influenciada pela globalização e ainda mais do sujeito latino-americano. De acordo com Hall, juntamente com o impacto global, este indivíduo vê-se sem os apoios estabilizadores das tradições, sem o aporte das identidades culturais nacionais bem definidas, impulsionando sua pluralidade mediante sua falta de fixação.

No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a identidade, ficam reduzidas a uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como 'homogeneização cultural'. (Hall, 2006, pp.75-76).

Nestas circunstâncias de deslocamento ocasionadas na modernidade tardia, surge então o que Canclini (1998) vai chamar de Culturas Híbridas, concepção utilizada para explicar quando há incorporação/coexistência de diversos elementos no mesmo cenário social através da troca cultural nas sociedades modernas, o que dificulta na definição em rótulos do culto, popular e massivo, tendo em vista a presença de mudanças constantes, rápidas, descentradas continuamente – diferencia, pois, da sociedade tradicional, na qual o indivíduo era mais localizado e definido, segundo teóricos culturais como Stuart Hall e García Canclini, ao argumentar que a tendência da globalização é conduzir ao esfarelamento as identidades culturais fortes. A pós-modernidade traz consigo uma crise de identidade, pois, com a globalização, as interações entre indivíduos e entre estes e o mundo ocorrem em uma escala global e a uma velocidade sem precedentes. Isso resulta na fragmentação das antigas identidades nacionais, que estavam profundamente ligadas aos seus territórios.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas - desalojadas - de tempos, lugares, histórias e tradições específicas, e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. (Hall, 2006, p.75)

Ao explorar a questão que envolve identidade nacional (ser inglês, norte-americano, latino-americano, etc) como uma das principais fontes constituinte da identidade cultural, Stuart Hall alega que essas identidades não são literalmente parte da nossa natureza essencial, ou seja, não estão impressas em nossos genes ou coisas com as quais nós nascemos, mas são construídas e transformadas no interior das representações funcionam como dispositivo discursivo que intenciona representar a diferença como unidade ou identidade.

Nós só sabemos o que significa ser ‘inglês’ devido ao modo como a ‘inglesidade’ (*Englishness*) veio a ser representada - como um conjunto de significados - pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentido - um sistema de *representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *idéia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. (Hall, 2006, p.49)

No caso aqui explorado e de acordo com Hall, não há identificações automáticas, somos chamados a fazer escolhas externas (sociais) e internas (subjéctiva, de cada indivíduo), também construída na relação tecida durante as interações sociais. Sua adesão ou perda advém do modo pelo qual o sujeito é interpelado ou representado, além disso, estão impelidas ao perpassar da própria politização do sujeito até intensamente por questões históricas. Tendo isto em mente, regressamos à resistência para melhor situar o leitor quanto às escolhas de representação cultural latino-americana feitas pelo Residente.

### 3. RESISTÊNCIA LATINO-AMERICANA COMO SAÍDA

#### 3.1 RESISTÊNCIA SUB-REPTÍCIA

Nas entrelinhas das culturas há revelações de como os sujeitos não são papeis em branco, que respondem sempre de forma previsível e idêntica, e que com os povos nativos não é diferente. A identidade legitimadora, conforme conceituada por Manuel Castells, refere-se ao papel das identidades sociais na legitimação e reforço das estruturas de poder e das instituições dominantes em uma sociedade. Castells argumenta que as identidades sociais, como aquelas baseadas em etnia, gênero, classe social ou nacionalidade, são frequentemente manipuladas e instrumentalizadas por elites políticas, econômicas e culturais para manter e reforçar sua posição de poder. Essas identidades podem ser utilizadas para construir consenso em torno de determinadas agendas políticas, econômicas ou culturais, enquanto marginalizam ou silenciam grupos que não se encaixam nesses moldes. Apesar de poder ser a legitimadora interiorizada, a identidade de resistência, conforme descrita por Castells, é também assimilada ao longo da história mediante diversos mecanismos e/ou interpretação, Castells argumenta que, em um contexto de transformações sociais e políticas, essas identidades de resistência podem emergir como resultado de experiências compartilhadas de injustiça, discriminação ou exclusão. Invariavelmente, como apontado, essa identidade não tardou em aparecer como grito dos povos desta esfera do globo. Para além de uma análise superficial, a depender do ponto de vista e da compreensão da vocação revolucionária e resistente das populações originárias, em consequente, da herança dos povos latino-americanos. De que outra maneira sobreviveram os indígenas tanto de forma física como culturalmente nas sociedades contemporâneas? <sup>15</sup>

Ao falar dos comportamentos indígenas na América Hispânica frente ao desenvolvimento do projeto colonial espanhol, Héctor Bruit (1993) defende a ideia de resistência sub-reptícia, ou seja, mecanismos “invisíveis” de resistência<sup>16</sup> dessas populações

---

<sup>15</sup> Bruit (1991) argumenta que Las Casas não enxergará – ou não poderia deixar transparecer – as diferentes formas de resistência oferecidas pelos indígenas. Por muito não foi percebida e descrita a resistência de cunho, fundamentalmente, não-militar que se tornou um mecanismo de defesa, como nas fugas, no trabalho lento, na abstinência, na mestiçagem. Bem como com simulação da obediência, ingenuidade e passividade, em suma, mentem e fingem confundir os espanhóis, para escapar das angústias e maus-tratos. Outro meio de resistir foi através da imitação e/ou fingimento, os indígenas não tardaram a assimilar os gestos e comandos dos espanhóis e, especialmente, os religiosos, com o propósito de os confundir ou de agradá-los como ventríloquos. Paradoxalmente, os conquistadores penavam perante a incapacidade de considerar o indígena em sua autêntica subjetividade ao desconhecê-los culturalmente por meio da destruição de seus monumentos, imagens de seus ídolos etc. Os indígenas se aproveitaram disso para ocultar suas culturas, seus ídolos, seus ritos e superstições ao misturá-los ao cristianismo, permanecendo vivos até quando e como puderam.

com intenção de burlar ou retardar a ordem vigente em pleno processo de dominação para além da resistência militar largamente oferecida também. Um processo oculto da história invisível, essa que diferiu da própria visão dos cronistas que transmitiram versões sobre as atitudes dos indígenas, mas ainda presente nas entrelinhas dos discursos coloniais. Apesar de não explícita, é mostrado que os povos originários não perderam sua condição de agentes sociais ativos, frustrando valores, práticas e planos dos conquistadores, como nos aponta o historiador chileno,

O surpreendente na história da conquista é que apesar da destruição e o genocídio, é que os *índios* sobreviveram física e culturalmente e sua presença, de algum modo marcante em quase todas as sociedades do continente, é um fato em face do qual não se pode fechar os olhos. Esta sobrevivência não desmente o massacre nem dá razão aos conquistadores. Em nossa opinião, esse fato, que constitui umas das maiores façanhas da humanidade, permite colocar o significado da conquista por seu reverso e fundamenta nossa tentativa de traduzir o lado oculto dela. (Bruit, 1993, p.158)

Ações inconscientes foram paulatinamente evoluindo para propósitos bem definidos, tanto que um dos modos de resistir à sub-reptícia internalizada no processo da conquista da América foi mediante a ruptura da comunicação verbal, ou seja, com o silêncio. Tanto que, segundo Bruit (1991, p.13), a Rainha Isabel de Castela, em 1503, da Espanha, ordenou que obrigassem os indígenas a falar. O silêncio característico se deu talvez pelo trauma do desastre da colonização das culturas e dos saberes dos povos colonizados, refúgio de uma existência em degradação, o silenciamento que os obrigou a pôr um véu no que tinham sido e os levou a ser o que nunca foram em sua maioria: indisciplinados, mentirosos, bêbados, ladrões e assim por diante, atitudes para enganar ou desorientar os conquistadores. Mas, a mudança no perfil psicológico inviabilizou diversas formas de sociabilidade, memórias e conhecimentos entre si, na sua própria e contínua constituição. Consequentemente, a identidade decorrente da invasão da América foi forjada a partir da repressão cultural e do imaginário acompanhada pela destruição. Com essa denominada “simulação dos vencidos”,

A nova sociedade nascia “melada” pela atitude da esmagadora maioria, militarmente vencida mas não conquistada espiritualmente. A simulação, o silêncio, a desconfiança, os vícios de todo tipo, a preguiça, a indolência etc, foram as ferramentas usadas pelos vencidos para resistir, contribuindo, talvez sem sabê-lo, para a deformação da nova sociedade, o que Las Casas atribuía única e exclusivamente à crueldade dos conquistadores (Bruit, 2006, p.18)

A América Latina é encarada aos olhos do *Velho Mundo* como uma identidade vocacionada para a tolerância, passividade, servidão total e a solidariedade ou, em outras circunstâncias do mesmo cenário, como selvagens e agressivos. Mas, apesar de não revelar

---

<sup>16</sup> Resistência cultural por meio de comportamentos falsos, conformismo, ações camufladas e veladas, subserviência, rebeldia etc.

uma visão tão lúcida de tal, mostra aos olhares atentos a presença desde seu cerne de princípios da resistência de ser. Residente recorda que “*Desde hace rato / cuando uste’ llegaron / Ya estaban las huellas de nuestros zapatos*”, ou seja, o contingente hoje denominado latino-americanos já estava presente e ofereceu resistência de diversas formas. Como veremos mais adiante, nesse espaço de tensão, a música é convertida em um instrumento da ação.

## 2. RESISTÊNCIA EM SER: MÚSICA E ANOS 1960/70

Algo sempre fica e se perde pelos caminhos tortuosos e mares agitados da História. Árduo tornou-se e, ainda é, o percurso para a identidade latino-americana se encontrar por completo e sem dúvidas entre o emaranhado de simulação, imitação, crise de identidade do sujeito pós-moderno e, sobretudo, do silêncio que restara – e/ou criou muitas facetas a partir de tal –, fomentando representações engendradas no âmbito da coletividade. Ainda assim, em outros períodos históricos, especificamente, entre os anos 1960 e 1970, no contexto de implantação dos regimes ditatoriais em países do chamado Cone Sul, um período marcado pela institucionalização do autoritarismo na América Latina, resultando na restrição das liberdades democráticas com a perversão dos valores constitucionais, como na aplicação sistêmica de práticas de censura e tortura, a tentativa de fazer-nos calar continuou atuando de maneira estridente. Contudo, algo estava guardado a muito tempo em nossas cordas vocais e não se refugiou diante da ameaça ou da censura.

Na conjuntura compreendida entre meados dos anos 1960 e de 1970, um turbilhão de acontecimentos rondava o espaço da imensa maioria dos países latino-americanos, que padeciam perante o terrorismo de Estado decorrente, como supracitado, da implantação de ditaduras, do cenário de guerras civis genocidas e tumultuadas tentativas democráticas. Entre desencontros, silêncios e recusas diante dos regimes políticos autoritários, na década de 1960, o Paraguai estava submetido à figura do general Alfredo Stroessner, no Brasil, Bolívia, Peru e Argentina, todos nas mãos dos militares. Já na década de 1970, o Chile era tomado por um duro golpe encabeçado por Augusto Pinochet, assim também ocorria no Uruguai e novamente na Argentina.

Vítima dos efeitos mais perversos do imperialismo europeu e norte-americano, da exploração e subsequentes crises do capital, conflitos profundos no pensamento e na sensibilidade fizeram levantar questões sobre a hegemonia mundial preponderante e o significado da América Latina, dada sua presença histórica e nas possibilidades de sua

reconstituição (Quijano, 1988, p.8). Apesar de atravessada por profundas divisões e diferenças internas, encontra maneiras de unificar através do exercício de diferentes vias, inclusive pelo cultural.

Criada no auge da Guerra Fria, a *Canción por la Unidad Latinoamericana*, interpretada pelo grupo musical *Raíces de America*, busca destacar o projeto histórico mobilizado com intenção de “*de desunir nuestras manos*”. Ainda assim, ressalta que “*Lo pagará la unidad de los pueblos en cuestión / y al que niegue esta razón la historia condenará. La historia lleva su carro y a muchos nos montará / por encima pasará de aquel que quiera negarlo*”. Ou seja, mesmo com a tentativa de bloquear toda experiência nessa direção, o sentimento em prol da unidade permanece latente em alguma parte da nossa consciência. A obra contempla o movimento de resistência ao período histórico ditatorial da década de 1970 e, além disso, tornou-se hino ao glorificar os exemplos de Simón Bolívar, José Martí e Fidel Castro com o seguinte trecho: *Bolívar lanzó una estrella que junto a Martí brilló / Fidel la dignificó para andar por estas tierras*. Em suma, contribuiu na fomentação de uma consciência latino-americana.

Conforme aponta Penna (1990), a arte musical não decorre das propriedades físicas do som como tais, mas sim como parte da experiência humana. Aplicada de maneira específica à experiência histórica latino-americana, o mundo musical tornou-se espaço de tensão e conscientização. Há um possível traço unificador com o trabalho de Frith (1996), que percebe a dimensão musical sob a égide do conceito de identidade, ao encarar que esta última é sempre um ideal e a arte musical permite uma experiência humana real do que uma utopia poderia ser, como do pertencimento a uma identidade de viés unificador. Em razão desses instrumentos utilizados, é possível pensar a mobilização também enquanto uma identidade de projeto que, conforme definida por Castells (1999a), é uma forma que surge da colaboração, comprometimento e capacidade dos indivíduos e grupos de se unirem em torno de projetos coletivos, de um propósito comum, seja ele político, social, econômico ou cultural. para alcançar mudanças desejadas na sociedade, podendo variar em escala e natureza, seja local ou até mesmo continental.

Valores, práticas, experiências, éticas e estéticas estruturam um horizonte interpretativo primordial para compreender essa relação. O teórico pondera que a música é o produto cultural que possui maior capacidade de transcender fronteiras geográficas e definir lugares, o que implica na importância de compreensão da dimensão de territorialidade que as expressões musicais apresentam (1996, apud Bomfim, 2018, p.73)

Diferentes manifestações populares musicais perpassam a História da América Latina. Algumas, sem embargo, merecem um olhar mais atencioso do historiador interessado em tratar sobre determinada época. Indo ao encontro a isto, é preciso trazer novamente à tona e para o debate, o projeto artístico cultural-político-social, *La Nueva Canción Latinoamericana*. Interpretado para compreender que a produção e intencionalidade de *This is Not America* não é uma experiência isolada no tempo-espaço, tendo em vista que a obra apresenta sonoridade e semelhante apelo temático com esse conhecido pela defesa da “*canção de protesto*” ou “*canção engajada*”<sup>17</sup> das décadas de 1960 e 1970.

(...) quando ouvimos música, não somos passivos, mas ativamente engajados numa vasta discussão de todos aqueles que a ouviram antes de nós. São os ouvintes que definem a música em termos de qualidade e impacto. Os ouvintes dão à música o poder de influência e, ao fazê-lo, dão a todas as músicas um contexto em relação um ao outro (Wilkowski, 2015, p.08)

No trecho acima citado, Wilkowski (2015) fala sobre as sensações provocadas pelas canções de protesto de Bob Dylan, mas se aplica a canção de protesto latino-americana. Indo ao encontro ao frisado por Gilman (2003), movimentos vanguardistas artísticos e sociais que aparecem pelos países latino-americanos são, em sua maioria, influenciados pelo processo Revolucionário Cubano de 1959, por ser este “*disparadora de la voluntad de politización intelectual*”, inspirando também a denúncia da desigualdade social e o sentimento anti-imperialista norte-americano. explorando além,

Marcos como a Revolução Cubana, a descolonização dos países africanos, a guerra do Vietnã, os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, faziam crer naquele momento que o mundo estava inevitavelmente se transformando, que mudanças radicais nas estruturas políticas, econômicas, sociais e culturais eram não só possíveis, mas iminentes. A revolução passava a ser o grande tema da política e também da cultura, e neste processo intelectuais e artistas assumiam um papel fundamental. (Gomes, 2013, pp.147-148)

Nessa conjuntura, o movimento musical artístico e revolucionário delimitou-se entre os anos de 1960, erigindo-se por toda a América Latina por meio de diferentes atores políticos, que fizeram articulação entre demandas do tempo vivido ao inflamar os projetos socialistas em efervescência no Cone Sul e o projeto de construção ligado às políticas culturais nacionais, como na figura do cancionista folclórico da Argentina e Chile, como destacado por Garcia (2021). Por ser incorporado em distintos lugares, ganha diferentes adeptos e atua sobre distintas conjunturas e expoentes, sendo logo uma temática também complexa pela necessidade em analisar as canções

---

<sup>17</sup> Acerca dos embates sobre a conceituação, ver SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *Tomemos La Historia En Nuestras Manos: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973)*. - Franca, [s.n], 2013. p.57



enquanto ‘processos’ que se desenvolvem entre produção, performance e contexto, mobilizando elementos sonoros, sensoriais e midiáticos, não somente em uma ‘temporalidade’, mas que dialoga com distintas temporalidades, usos do passado e representações/ressignificações de experiências no presente e para o tempo vivido. (Moreira, 2021, p.295).

Além disso, foi repleto de subjetividades ao passo que os artistas possuíam suas próprias interpretações sobre ele, com variadas propostas artísticas, estéticas, políticas e ideológicas. Ainda assim, há orientações semelhantes presentes em seus principais expoentes, pois são cantores-compositores que enxergaram na música uma maneira de difundir sua cultura e externar reivindicações políticas-sociais pautadas pela sociedade – sobretudo, pelas classes mais baixas – compondo canções e utilizando-as como instrumento de luta. Em suas produções artísticas, os adeptos intencionavam ser porta-voz da memória coletiva de seu povo e origem. Isto é, representar através de sua obra a cultura, costumes, memórias, ideais e as reivindicações dos até então invisibilizados/silenciados de modo sócio-histórico-cultural, ao realçar a tradição desses que consideravam ser portadores de culturas expressivas, mas que se perdia dada a globalização, a falta de espaço nos rádios e noutros meios de comunicação.

Gomes (2013) ressalta que mesmo com particularidades decorrentes das “configurações nacionais que passavam por diálogos particulares com as tradições musicais de cada país”, não impediu o transpassar das fronteiras das nações, ou seja, identidades nacionais, continentais e também regionais estiveram sempre perpassadas com intensa interação no tocante ao projeto da canção engajada da América Latina. O que permitiu que o movimento buscasse a construção de um projeto de integração artística que assumisse uma identidade de viés e interação continental, redes transnacionais engendradas pela política e cultura através do repertório folclórico de cada país e da incorporação de temáticas sociais. Isto por meio de nomes como os argentinos Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa, no Chile com Victor Jara e os conjuntos musicais Inti-Illimani e Quilapayún, a mexicana Amparo Ochoa, entre outros precursores que traçaram a tradição dos fundamentos musicais populares com demandas políticas de seu tempo<sup>18</sup>. Dessa maneira, as colocações de Anthony Giddens (1991) no que concerne a tradição podem ser observadas no impulso para o surgimento da *Nueva canción latino-americana*, ao sugerir que a tradição:

[...] é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro,

---

<sup>18</sup> O contexto não permitia o pleno desempenho do papel revolucionário desses artistas, já que na maioria dos países em que inseridos, “o domínio da sociedade está nas mãos da junta militar e, por obviedade, não permitem qualquer tipo de manifestação que ponha em evidência seu regime” (Constante, 2018, p.111), o que os obriga ao exílio e/ou ser vítimas de tortura ou até mesmo mortos, como no caso do brutal assassinato de Victor Jara.

sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes. A tradição não é inteiramente estática, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes. (Giddens, 1991, p.44).

Como feito por Violeta Parra (1917-1967),<sup>19</sup> que na busca pessoal mobilizou tradições para manifestar insatisfação com a realidade social de pobreza e precariedade dos campesinos chilenos, como os mineiros da região dos pampas através da canção *Arriba quemando el sol*<sup>20</sup>, num tom melancólico e em ritmo lento na batida do kultrun mapuche, indica a veia preferencial da artista: a tradição folclórica<sup>21</sup> entrelaçada à canção de protesto, de denúncia, mostrando preocupação em suas canções “(...) com as discrepâncias entre a cidade e o campo, entre os valores tradicionais e os ‘valores’ da modernidade, com a tensão entre um Estado autoritário e um povo oprimido” (Cabral; Farias, 2016, p.10). Em 1967, na resolução que tratou do gênero de composição foi elencando que

Os trabalhadores da canção de protesto devem ter consciência de que a canção, por sua particular natureza, possui uma enorme força de comunicação com as massas [...] Consequentemente, a canção deve ser uma arma a serviço dos povos, não um produto de consumo utilizado pelo capitalismo para aliená-los. Os trabalhadores da canção de protesto tem o dever de enriquecer seu ofício, dado que a busca de qualidade artística é em si uma atitude revolucionária. A tarefa dos trabalhadores da canção de protesto deve se desenvolver a partir de uma tomada de posição definida junto ao seu povo frente aos problemas da sociedade em que vive (Osório, 1967, pp.143-144).

Dentre tantos exemplos, para sintetizar, usamos duas músicas da cantora-compositora argentina Mercedes Sosa (1935-2009). Conhecida como “*La Negra*” ou “voz da América-Latina”, foi uma das principais figuras do movimento, a artista reconhecida internacionalmente por sua voz poderosa e compromisso se tornou importante na resistência e luta por justiça durante as décadas de regimes militares e instabilidade política na América Latina com suas canções e interpretações. Na música *Canción Con Todos*, obra composta em 1969 por César Isella e Tejada Gómez, e interpretada por Sosa, revela o cerne do movimento pela unidade e a presença de todas as partes da América nesse sujeito americano. Assim, canta:

---

<sup>19</sup>Compositora, cantora e instrumentista chilena, foi uma das principais precursoras do Movimento Nova Canção Latino-americana, reverberado por seu trabalho de divulgadora da música folclórica de seu país.

<sup>20</sup>Retrata a precariedade das casas dos mineiros na estrofe: “*Cuando vide los mineros / dentro de su habitación / me dije mejor habita / en su concha el caracol / Y arriba quemando el sol*”, comparando-as a concha de um caracol, que melhor vive nela. Assim como, a condição das mulheres dos mineiros nessas condições: “*las hileras de casuchas / frente a frente sí señor / las hileras de mujeres / frente al único pilón / cada una con su balde / con su cara de aflicción*”.

<sup>21</sup>O termo folclore relacionado à produção musical popular explorada por Parra diz respeito aos ritmos, articulações vocais, vestimentas, caráter das letras e instrumentos típicos do interior do Chile que perderam presença na tradição chilena no decorrer do século XX (Ramos, 2018, p.5) e a artista teve intenção de resgatar.

*Salgo a caminar/ Por la cintura cósmica del sur / Piso en la región / Más vegetal del viento y de la luz / Siento al caminar / Toda la piel de América en mi piel (...) Todas las voces, todas / Todas las manos, todas / Toda la sangre puede / Ser canción en el viento. ¡Canta conmigo, canta / Hermano americano / Libera tu esperanza / Con un grito en la voz*

Na canção *Venas Abiertas*, Sosa clama:

*América latina / Tiene que ir de la mano / Por un sendero distinto / Por un camino mas claro / Sus hijos ya no podremos / Olvidar nuestro pasado / Tenemos muchas heridas / Los latinoamericanos. Vivimos tantas pasiones / Con el correr de los años / Somos de sangre caliente / Y de sueños postergados / Yo quiero que estemos juntos (...)*  
*Porque debemos cuidarnos / Quien nos lastima no sabe / Que somos todos hermanos. Y cuando vengan los días / Que nosotros esperamos / Con todas las melodias / Haremos un solo canto. El cielo sera celeste / Los vientos habran cambiado / Y nacera un nuevo tiempo Latinoamericano*

Como veremos no capítulo a seguir, o compromisso em expor os problemas enfrentados pelas sociedades latino-americanas é almejado por Residente nas representações feitas em seu videoclipe, pois parece ser presente a afirmação de Galeano (2000) de que “Não é inútil cantar a beleza e a dor de ter nascido na América.”, nas representações evocadas pelo rapper porto-riquenho.

#### 4. REPRESENTAÇÕES EM *THIS IS NOT AMERICA*

Ao lado da tendência em direção à homogeneização global, existe também a busca de certos atores sociais por sublinhar a alteridade atrelada à necessidade presente em identificações locais, nacionais e culturais. O impacto global tem efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a “periferia” (como a América Latina) também está experienciando as consequências do desenvolvimento de culturas mais híbridas ou simbólicas, embora num ritmo mais lento e desigual. Inobstante, o poderoso revival da procura por enfatizar problemáticas resultantes, quase exclusivamente, das desigualdades globais ainda se mostra importante pelo padecer em dificuldades e opressões de distintos povos e identidades culturais em detrimento de outros, demonstrando que as tentativas de homogeneização não as apaga ou cessam.

Apesar de dispostos em contextos distintos, elementos identitários e denúncias envolvidas no discurso sustentado pelo movimento da *Nueva Canción Latinoamericana* são trazidos novamente à tona no videoclipe de Residente: com referências às matrizes culturais, presença de diversas etnias continuadas dos povos latino-americanos, eventos históricos e críticas a situações que a população de vários países latinos ainda padece. Residente provém da classe média trabalhadora, habitante do bairro de Trujillo Alto (Porto Rico), local no qual conviveu com artistas e músicos. Além disso, segundo Bomfim (2018), teve a oportunidade de buscar o caminho artístico via educação acadêmica, graduou-se na Escola de Artes Plásticas de San Juan, conseguiu uma bolsa de estudos na norte-americana *Savannah College of Art and Design*, fez pós-graduação em Belas Artes. Migrou para Barcelona (Espanha), lugar em que se envolveu com projetos cinematográficos. Todo o exposto corrobora com sua produção artística, dada a intrínseca relação entre arte e música estabelecida por ele.

Residente junto ao seu meio-irmão Eduardo Cabra Martínez (Visitante) formavam o Calle 13<sup>22</sup>, grupo que surgiu em 2004 e ganhou notoriedade por abarcar diferentes gêneros e estilos do hip-hop e da música urbana, como RAP, rock, reguetón, cumbia, candombé, ska, entre outros – em sua maioria manifestações musicais de periferia. O grupo gravou cinco álbuns entre 2005 e 2014, conseguindo cinco prêmios Grammy e 21 Grammys Latinos, encerrando suas atividades como grupo em 2015, e os ex-integrantes seguindo carreira-solo.

---

<sup>22</sup> BIRCHMEIER, Jason. «[Calle 13 Biography](#)». *Allmusic*. Consultado em 18 de março de 2024.

De acordo com Bomfim (2018), entre uma das definições do grupo está sua presença marcante no movimento hip-hop latino, em que pesa como expressão musical o RAP, que conta com aspectos da dança em estilo break e do grafite, surgido

como expressão de resistência da população negra dos EUA nos anos 1960-1970, foi incorporado ao espectro mercadológico a partir da década de 1980. Contudo, mesmo fazendo parte do mainstream, vários aspectos do gênero permanecem ligados a um imaginário de opressão e rebeldia, o que é um dos fatores de sua popularidade entre grupos de classes social e economicamente periféricas em diversas partes do mundo. A forma de enunciação dos versos busca proporcionar uma difusão rápida, direta e contundente das mensagens (rap é um acrônimo para o inglês rhythm and poetry, “ritmo e poesia”). (Bomfim, 2018, p.74)

Além disso, o autor destaca que enquanto expressão cultural, o RAP sustenta sua origem e reapropriações, reverbera sua importância em diversas sociedades pela gama de sentidos alcançados a partir da combinação de música e discurso presente no movimento do hip-hop latino. Com isso, promove reconhecimento identitário ao abarcar experiências individuais e coletivas traduzidas por meio da expressão musical/artística. Ao analisar a obra em seu sentido histórico, de acordo com Napolitano (2005, p.236), não podemos ficar restritos ao seu conteúdo verbal, ou seja, a supervalorização da “letra” apartado do gênero/estrutura musical que lhe acompanha, é preciso considerar o conjunto de significados do documento histórico, como sua posição e o lugar de que provém na realidade. No caso do RAP,

Sua essência – o âmago dos atributos culturais – manteve a necessidade da mobilização de representações que aludem aos temas originais, como opressão social, dificuldades da vida no espaço periférico dos grandes centros e discriminação. (Bomfim, 2018, p.74)

O rap é um dos gêneros de música popular que mais se desenvolve atualmente, mas é também um dos mais perseguidos e condenados. Sua pretensão ao status artístico submerge numa inundação de críticas abusivas, atos de censura e recuperações comerciais. Isto não é de surpreender. Pois as raízes culturais do rap e seus primeiros adeptos pertencem à classe baixa da sociedade norte-americana; seu orgulho negro militante e sua temática da experiência do gueto representam uma ameaça para o status quo complacente da sociedade. (Shusterman, 1998, p.143)

No presente caso, é continuamente promovido por Residente em sua carreira-solo<sup>23</sup> e a partir de sua produção que exhibe uma história e cotidiano reconhecíveis por grande parte dos países da América latina.

Lançado em 2022, *This is Not América* está inserido nessa contemporaneidade em que a supremacia econômica, política e militar dos Estados Unidos no mundo capitalista não parece ter inaugurado a simulada era de “paz” entre as grandes potências mundiais, como foi

---

<sup>23</sup> Em carreira solo, Residente conta com mais 14 prêmios, incluindo 1 prêmio Grammy, 11 Grammy Latinos, entre outros.

defendido por Sampaio Júnior (2011)<sup>24</sup>, ao desarticular os nexos entre imperialismo, barbárie e revolução dos tempos de Lênin. Mas, ainda assim, já reforçava naquele contexto que

A ausência de guerras imperialistas não significa, por certo, o fim dos problemas do capitalismo. (...) A fase superior do imperialismo leva as contradições, os antagonismos, a irracionalidade e o caráter predatório do regime capitalista ao extremo. A expansão das forças produtivas contrasta com a permanência de imensos contingentes populacionais condenados à pobreza, marginalizados dos benefícios mais elementares da vida moderna. (Júnior, 2011, p.100)

Parafrazeando Wislawa Szymborska (2011), somos filhos da época e a época é política. Sobretudo, ainda é intensamente imperialista, criando esse mapa da exclusão.<sup>25</sup> Por conseguinte, em pleno século XXI, povos latinos manifestam seus anseios por mudanças e são retratados no videoclipe do Residente. Por exemplo, com a revolta social chilena de 2019, que teve início pelo aumento das passagens e se transformou em uma revolta pela reivindicação de direitos e contra o neoliberalismo; e as marchas colombianas em meio à pandemia de 2021, contra a repressão policial, o aumento de impostos e o enfrentamento da emergência econômica através de uma renda básica universal e assim por diante.

Portanto, reverberando no contexto de criação do objeto audiovisual pesquisado sobre o poder dos povos latino-americanos de não sucumbir totalmente diante das opressões e sendo, por conseguinte, nosso objetivo esmiuçá-lo em suas narrativas sobre a identidade e a proposta história de resistência e revolta que marca este continente. Mas, sem deixar de evidenciar os poderes de destruição que países mais prósperos nos relegaram, ao considerar que, como certa vez disse o escritor uruguaio Eduardo Galeano (2010): “Na América todos nós temos um pouco de sangue de povos originários. Alguns nas veias, e outros nas mãos”.

Em 2018, o músico e ator americano, Donald McKinley Glover, conhecido como Childish Gambino, publicou o vídeo *This is America*, em que criticava os problemas raciais e de armas nos Estados Unidos. Em entrevista concedida a BBC<sup>26</sup>, Residente diz ter ficado esperançoso ao ver o título do videoclipe, ao assistir visualizou os problemas referentes ao racismo presente nos Estados Unidos, porém sentiu falta da presença da América que não apenas os Estados Unidos, mas toda uma região caracterizada pela diversidade de suas centenas de milhões de habitantes e que também padece diante das intervenções desse país

---

<sup>24</sup> JÚNIOR, Plínio de Arruda Sampaio. ILITCH, Lênin Vladimir (1870-1924). **O Imperialismo: etapa superior do capitalismo / Por que Voltar a Lênin? Imperialismo, Barbárie e Revolução.** - Campinas, SP: FE/UNICAMP, 2011.

<sup>25</sup> Aliás, no contexto da produção de Residente, houve o desencadeamento da Guerra da Ucrânia, sendo a expressão elucidativa das contradições interimperialistas e das tendências de aprofundamento e condução ao cenário de guerras pela manutenção/conquista das áreas de interesse das potências imperialistas.

<sup>26</sup> RESIDENTE. '**Bolsonaro começou a destruir o continente**': rapper Residente explica por que destacou presidente brasileiro em clipe. Entrevista concedida a Ronald Ávila-Claudio. BBC, março de 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-60842427> Acesso em: 10/04/2024.

que apropriou-se do nome América. Na mesma época, em entrevista contestadora para o canal UMOMAG<sup>27</sup> no YouTube, criticou o mesmo fato destacando que até sujeitos que ele possui respeito, “Não têm a mentalidade inclusiva de entender que existe um continente latino-americano que também faz parte da América”. Na sequência, falou novamente sobre o controverso videoclipe de Gambino e ainda disse: “Se eu fizesse um ‘This Is America’, seria muito mais abrangente, e muito mais pesado, porque não seria só com o que acontece nos Estados Unidos. Na América Latina acontecem coisas muito fodidas.”

Assim, quatro anos depois, como provocação fraterna, o artista alega mostrar em sua produção o que estava faltando em *This is America*, completando-o, ajudando-o, nas palavras dele. Além disso, ao ser perguntado sobre o motivo de apresentar no vídeo o lado do continente com acontecimentos em sua maioria trágicos ou que remetem ao inconformismo e resistência política nos diferentes países da América Latina, o artista porto-riquenho frisa que a maioria das situações apresentadas estão ligadas a intervenções dos Estados Unidos e mostra não estar de acordo com o fato do país se apropriar do nome de todo o continente depois de executar ações como a Operação Condor, ter matado centenas de pessoas e ainda ter contribuído com a Ditadura Chilena de Augusto Pinochet e, indiretamente, com o assassinato de Victor Jara. Não obstante, ainda na entrevista para BBC, o artista diz encarar o videoclipe também como oportunidade para exibir diferentes situações ocorridas na Colômbia, na Venezuela e relembrar importantes acontecimentos da América através de dezenas de referências iconográficas. O videoclipe foi gravado em Tijuana, no México. Como uma das justificativas para a escolha (além do artista alegar que não gosta de voar), salienta que, “Todos os países latino-americanos compartilham visualmente muitas coisas: a cor dos bairros, as pessoas, nossa aparência física”. Ademais, “o México tem isso, é como um funil latino-americano onde tudo que passa pela América Latina tem que passar por lá antes de chegar aos Estados Unidos, e um pouco de tudo fica lá.”

No videoclipe, Residente almeja trazer novamente à tona algo representacional que foi relembrado pelos artistas e povos que constituem parte desse grande pedaço de terra possuidor de divisões econômicas, geográficas e culturais, mas, sobretudo, americano. Qual é a representação construída/percebida e trazida pelo rapper? Para encontrar respostas quanto ao apelo identitário do rapper, primeiramente, é preciso se atentar para

(...) as operações de recorte e de classificação que produzem as configurações múltiplas graças às quais a realidade é percebida, construída, representada; em

---

<sup>27</sup> UMOMAG. A solas con... Residente I Entrevista. YouTube, 28 de dez. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/FKqRPXaU1I0?si=BtFlvP7HQ2hj8cwr>

seguida, os signos que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma identidade própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder; enfim, as formas institucionalizadas através das quais ‘representantes’ encarnam de modo visível, ‘presentificam’, a coerência de uma dada comunidade, a força de uma identidade, ou a permanência de um poder (Chartier, 2002, p. 169).

Segundo a BBC News Mundo<sup>28</sup> em conversa com o artista sobre os simbolismos presentes no videoclipe, o primeiro *still* do clipe (figura 1) faz referência a obra de videoarte do chileno Alfredo Jaar (figura 2), que em 1987, exibe no painel eletrônico (instalação lembra um anúncio publicitário) no meio da Times Square, em Nova York, entre espaços comerciais, turísticos e de entretenimento. Entre lojas, propagandas para consumo imediato e peças da Broadway, no local que idealiza o que significaria viver na “terra das possibilidades”, o artista Jaar mostra o mapa e a bandeira norte-americanos e exibe a frase que se tornou título da música: *This is Not America*, isto é, a ideia de que os EUA não são sinônimo de América. Em seguida, cria a partir da palavra América e da imagem de todo o continente, o que de fato é e possui este espaço. Ou seja, todas as nações, arquipélagos e sujeitos que não somente estadunidenses.

Por meio de um conjunto de imagens e jogos de palavras, o artista tece uma crítica severa acerca da representação e usurpação feita por uma nação hegemônica que se revela desejosa em apagar ou silenciar histórias ao contar apenas uma narrativa – *Es como decir que África es solo Marruecos*.

Figura 1 - Primeira referência



Disponível em: videoclipe (youtube)

<sup>28</sup>BBC NEWS MUNDO. Residente habla sobre su nueva canción “This is Not America”. YouTube, 22 de março de 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=NMDLd\\_zwYXY](https://www.youtube.com/watch?v=NMDLd_zwYXY) Acesso em: 12/05/2024. ÁVILA-CLÁUDIO, Ronald. ‘Bolsonaro começou a destruir o continente’: rapper Residente explica por que destacou presidente brasileiro em clipe. BBC, março de 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-60842427> Acesso em: 10/04/2024.



Figura 2 - Videoarte de Alfredo Jaar (1987)



Disponível em: Alfredo Jaar/Divulgação

Em seguida, de acordo com a mesma reportagem, a partir da cena de uma ativista que dispara tiros para o céu e é presa na sequência (figura 3), Residente diz fazer menção ao caso de Dolores “Lolita” Lebrón Sotomayor (1919-2010), líder nacionalista porto-riquenha que foi a principal protagonista da investida contra a Câmara de Representantes dos Estados Unidos, ao efetuar tiros contra o Congresso, em 1 de março de 1954, pela reivindicação da independência de Porto Rico ao denunciar o sistema de governo conhecido como Estado Livre Associado <sup>29</sup> e sendo presa pelo ataque armado (figura 4). Assim, Lolita tornou-se um símbolo da luta porto-riquenha contra a sua condição territorial-colonial, ou seja, por sua independência dos EUA. Ao falar do motivo que o levou a escolher essa personagem para começar o vídeo, Residente ressalta ser:

Para que outras pessoas possam conhecê-la, e quando perguntarem, possam falar sobre ela e sobre a situação colonial de Porto Rico. É uma boa maneira de começar o vídeo, com aquele evento do ataque ao Congresso. É forte, sou porto-riquenho e estamos próximos do governo dos Estados Unidos. Nosso presidente é Joe Biden. Mas a ideia principal é contar a história para pessoas que não a conhecem. (BBC News Mundo, 2022)

Figura 3 - Representação de Lebrón

---

<sup>29</sup> Fundado no mesmo ano com a alegação de tirar Porto Rico da lista de países coloniais, mesmo ainda sendo um território que vive pelo jugo dos Estados Unidos da América há mais de 120 anos. Ninguém morreu no ataque orquestrado por Lebrón e outros ativistas. Quando presa por esse plano que pretendia atrair a atenção mundial para a situação do enclave colonial, Lolita gritou: “Eu não vim para matar ninguém, vim para morrer por Porto Rico!”. Em entrevista concedida em 1998, a revolucionária explicou o ataque ao Capitólio tendo em vista que “Todas as leis que nos sujeitam nasceram lá. Eu estava pronta para morrer”



Disponível em: retirada do videoclipe (youtube)

Figura 4 - Prisão de Lolita Lebron



Disponível em: <https://carmenlaura.wordpress.com>

O cantor inicia chamando atenção de que *Estamos' aquí, oye / Que estamo' aquí / Mírame, estamo' aquí*. No plano de fundo do videoclipe oficial da música e ao longo de toda obra, entre confrontos policiais, times de futebol e outrem, é observada a presença de crianças representando povos originários de distintas partes do território americano (figura 5 e 6).

Figura 5 - Criança de etnia indígena em meio a conflito



Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 6 - Criança indígena no campo de futebol



Disponível em: Residente/Divulgação

Em seguida, a presença imponente da figura de um nativo do território hoje conhecido como Estados Unidos (figura 7), substituindo a Estátua da Liberdade, conhecida como símbolo desse país, mas foi projeto do francês Frédéric-Auguste Bartholdi, com o nome “*Liberty Enlightening the World*”, monumento presente da França em celebração da amizade entre os países e aos 100 anos da Independência dos Estados Unidos em 1886. Então, o rapper contrapõe com outra representação do que chama de “Estátua da Liberdade com os latino-americanos” que, provavelmente, julga mais legítima e acha forte, como cita na entrevista concedida à BBC.

Figura 7 - Releitura da Estátua da Liberdade



Disponível em: Residente/Divulgação

Além disso, com a letra “*Si no entiendes el dato, pues te lo tiro en cumbia / Bossa nova, tango o vallenato*”, o rapper pretende demonstrar que nós, latino-americanos, também estamos conectados entre nós por meio das manifestações musicais e artísticas, ser possível criar uma irmandade através do DNA musical presente, como disse em entrevista em que explicava trecho da música.<sup>30</sup>

Em destaque em uma das cenas, um homem com indumentária indígena é carregado nos braços e pernas por quatro policiais durante um protesto (figura 8), faz possível referência à execução de Tupac Amaru II (1738-1781), guerreiro inca que liderou a maior revolução indígena nas Américas do século XVIII, em tempos coloniais, capturado após a derrota na Batalha de Checacupe e com o corpo puxado por quatro cavalos (figura 9), sendo intenção dos seus inimigos desmembrá-lo com a ação.

Figura 8 - referência visual a Tupac Amaru II



<sup>30</sup> GENIUS. Residente “This is Not America” Letra Oficial Y Significado | Verified. YouTube, 4 de maio de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/xm3Xdd-1f7M?si=WrlJWsE1G9mqhrkc>

Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 9 - Pintura da execução de Tupac Amaru II



Disponível em: site Infobae

Na letra, é realçado que

*Estamos dentro del menú  
2Pac se llama 2Pac, por Túpac Amaru del Perú  
América no es solo U.S.A, papá  
Esto es desde Tierra del Fuego hasta Canadá*

Sobre essa referência ao rapper americano 2Pac (considerado um dos maiores rappers da história), Residente explicou na seguinte entrevista (figura 10):

Figura 10 - Residente fala sobre 2Pac

#### RESIDENTE EXPLICA PORQUE INCLUI ESTA Estrofe

Em entrevista à Amazon Music transmitida pela Twitch, o ex-integrante do Calle 13 indicou que "This is Not America" é **"uma forma de colonização. Depois de tudo o que fizemos e vivenciamos, não só a América Latina, mas também o Canadá é [parte do continente] americano."**

Segundo o porto-riquenho, incluir o papel de **Tupac Amaru** e outras referências à história latino-americana serve para nos obrigar a esquecer aquela sensação de não fazer parte da América, quando a realidade é muito diferente.

**"Como falei na música, até o 2Pac, que admiro muito, o nome dele vem do Tupac Amaru do Peru. É um pouco estranho que no final sintamos que não fazemos parte disso e não deveríamos.** Como digo na música, usamos o calendário maia para contar os dias. Há muitos latinos aqui [nos Estados Unidos]", disse Residente.

Disponível em: site Infobae

Para mostrar que estamos presentes na história e há tempo estamos aqui, seja por meio da resistência indígena oferecida por Tupac ou através do calendário maia (*A estos canallas / Se les olvidó que el calendario que usan / se lo inventaron los mayas*), como pontuado pelo

artista, somos parte da conversação, não estamos excluídos das culturas, apesar das tentativas para tal exclusão, pois desde *hace tiempo, uh, este continente camina*.

Em duas cenas, o cantor encontra-se em uma exposição de armas penduradas, em que todas apontam para Residente no centro dela (figura 11). Pela semelhança, há possibilidade em dizer que recria, desta vez com objetos de artilharia e todas apontando para o centro, a obra do artista plástico e ativista mexicano Damián Ortega, chamada “Controlador do Universo”, de 2007 (figura 12). Trabalho em que coleta diversas ferramentas (objetos geradores de ordem, controladores do ambiente) e as pendura no espaço expositivo, apontando cada objeto no sentido oposto ao centro imaginário da construção geral, podendo ser também interpretado como o caos urbano “ordenado” pelo homem, este que ocupa o centro.<sup>31</sup> Na recriação, Residente talvez encare o homem enquanto o alvo, não mais o controlador, mas o controlado pelos instrumentos de destruição, no caso, armas.

Figura 11 - Controlador do Universo/releitura



Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 12 - Controlador do Universo/original

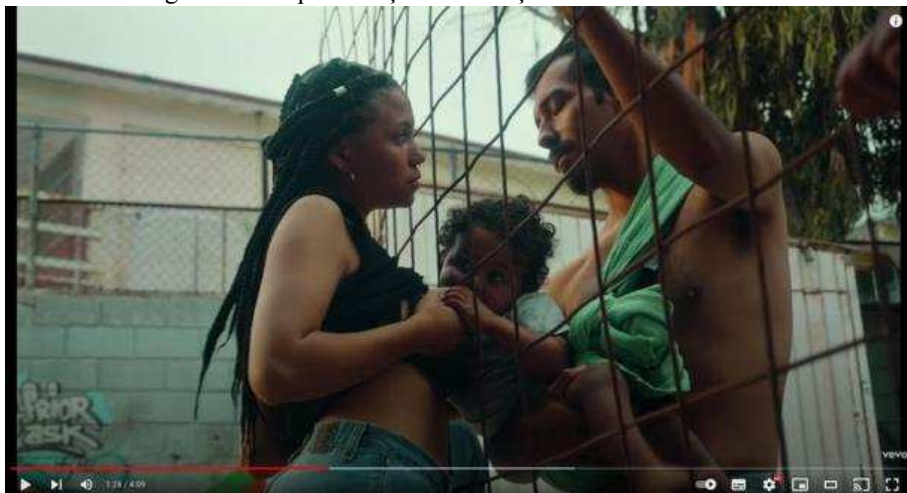
<sup>31</sup> Eduardo Ferreira. Minimalismo Mexicano. in Blog Digerindo Arte. 2008. Disponível em: <https://digerindoarte.blogspot.com/2008/02/> Acesso em: 17/04/2024



Disponível em: site [www.ignant.com](http://www.ignant.com)

De acordo com o Jornal O Globo (2022) supracitada, um momento faz alusão à imagem de uma mulher que, apesar de estar do outro lado de uma cerca de arame, amamenta o bebê que está no colo do pai (figura 13). Em 2019, a fotografia viralizou ao retratar o que seria uma família de imigrantes em situação irregular na fronteira do México com os EUA. No entanto, a verdade é que a imagem é datada de 2013, feita durante uma ocupação de casas populares em construção na cidade de Bahía Blanca, na Argentina (figura 14). De todo modo, exhibe aos olhos do mundo o drama enfrentado por sujeitos latino-americanos em situação mais desfavorecidos, sejam mexicanos ou argentinos.

Figura 13 - Representação da criança amamentada na cerca



Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 14 - Imagem original (mulher amamentando)



Disponível em: Site AFP checamos

Dando continuidade com o seguinte trecho:

*Pero ni con toa la marina pueden sacar de la vitrina la peste campesina  
Esto va pa'l capataz de la empresa  
El machete no es solo pa cortar caña  
También es pa cortar cabeza*

Neste trecho do vídeo e da música, com vestidos e cobertas pelos capuzes característicos, a referência visual parece ser, conforme destacado pelo jornal Estado de Minas<sup>32</sup>, a participação feminina no Movimento Zapatista do México (figura 15)<sup>33</sup> como parte da peste campesina (figura 16). Além disso, assim como Residente congrega uma série de críticas à realidade das sociedades latino-americanas, como parte de um processo histórico global, a consciência do movimento parece coincidir com a do artista. Tendo em vista que, “As opiniões presentes nos discursos das mulheres zapatistas acerca da modernidade, globalização e capitalismo condenam suas características hierárquicas, racistas, coloniais e patriarcais – atingindo seu ápice no neoliberalismo” (Rebelo; Guerra, 2017, p.10). Nesse tocante, o movimento usa o termo “mau governo” para designar as instituições oficiais, que

<sup>32</sup> CAIXETA, Izabella. 'This is not America' critica Bolsonaro por tratamento a indígenas. **Estado de Minas**. 23/03/2022. Diversidade. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2022/03/23/noticia-diversidade,1354791/this-is-not-america-critica-bolsonaro-por-tratamento-a-indigenas.shtml>. Acesso em: 14/04/2024.

<sup>33</sup>A este respeito, ver a carta de 2019, feita pelas lideranças femininas dentro do Exército Zapatista de Libertação Nacional (ELZN) direcionada para as mulheres que lutam em todo mundo, disponível em: <https://www.midia1508.org/2019/03/09/carta-das-mulheres-zapatistas-as-mulheres-que-lutam-em-todo-o-mundo/>

e o trabalho de SILVA, Clara Cecilia Seguro da. **Memória das mulheres zapatistas**: participação, mobilização e a construção do ser mulher no movimento zapatista. Dissertação (Mestrado em Mudança Social e Participação Política) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

E o Artigo de REBELO, Francine Pereira; GUERRA, Luiz Antonio. **Participação Política Das Mulheres Zapatistas**: desafios e resistências. In *Revista de Estudos em Relações Interétnicas*, v. 20, n. 1, 2017.



promovem a fome, destruição, esquecimento, ignorância, privilégios, prisões e morte. Para a organização autônoma zapatista, “O ‘mau governo’ representa tanto a colonização europeia e a imposição inicial das hierarquias dos valores ocidentais, quanto a reprodução da colonialidade em toda a história do México até os dias de hoje” (Rebello; Guerra, 2017, p.10). A tomada de consciência e organização coletiva das mulheres zapatistas carrega em si o ideal da luta contra a dominação colonial que assola de maneira implacável essa esfera do globo e salienta que,

conforme o desenvolvimento histórico da modernidade trouxe o fim formal das regras coloniais e a abolição da escravidão, a etnicidade teve que ser reforçada por um consciente e sistemático racismo que, muitas vezes não explícito, esconde-se na hierarquia das práticas sociais – como o patriarcado. (Rebello; Guerra, 2017, p.12)

Figura 15 - representação das mulheres zapatistas



Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 16 - Foto real das mulheres zapatistas



Disponível em: galizalivre.com

No mesmo plano, observa-se *pandillas* (gangues) junto a imagem de Nossa Senhora de Guadalupe (figura 17). Para entender a presença/incorporação desse elemento do

cristianismo no videoclipe, é preciso compreender a poderosa narrativa religiosa e política que acompanha a tradição devocional de Guadalupe para pessoas e comunidades no México e na América Latina.<sup>34</sup> Em conformidade com Niero (2012), ao alegar que:

Falar de devoção é falar de uma relação dialética entre o sujeito (devotos, e atores da devoção) e o objeto da devoção (santo, imagem), pois o homem, como ser social e sujeito, faz, vive, cria e transforma. Assim a devoção é feita e refeita, consumida e transformada.

O processo de colonização implantado no México, necessitou da presença do processo de evangelização para o seu desenvolvimento. No entanto, a virgem de Guadalupe é elucidativa quando encarada como forma de expressão entre os povos marginalizados, pois, enquanto elemento humano, a religiosidade, mesmo não ignorando diferenciações internas, pode se tornar uma abertura para a participação política desses grupos. Logo, revela também o embate entre o conquistador espanhol e os indígenas mexicanos, é um instrumento referencial de muitas construções feitas a partir da interação de diferentes atores sociais e o diálogo híbrido estabelecido para além de uma aculturação e dominação, já que os povos originários também se identificaram com ela como a antiga deusa Tonantzin, sendo símbolo da permanência de crenças ancestrais, bem como do sincretismo. Há um número crescente de perspectivas sobre Guadalupe e novos significados, ainda assim, seu culto possui o poder de atrair e unir multidões em torno de uma visão ou causa comum. Uma das narrativas guadalupanas defende ter ela aparecido no ano de 1531, ao pobre indígena asteca Juan Diego, na atual cidade do México.<sup>35</sup> Seu encontro com o pobre, oprimido e abandonado que teve seu mundo recém estarecido pela conquista espanhola é a revelação da humanidade presente nesse mesmo sujeito encarnado na figura de Diego, trazendo-o como protagonista de uma nova história.<sup>36</sup> Por razão e historicamente demonstrável, sua imagem é cultuada, a devoção é

---

<sup>34</sup> Ver o trabalho de NIERO, Lidiane. **A Construção sócio-histórica de devoção a Nossa Senhora de Guadalupe**. In *Sacrilegens* - Juiz de Fora, v. 9, n.1, p. 97-112, 2012.

<sup>35</sup> De acordo com a versão mais difundida, a Virgem Mãe de Deus fez sua aparição em 1531, a um índio chamado Juan Diego, segundo a lenda “(...) ordenou-lhe que fosse falar com o Bispo a fim de pedir-lhe que construísse um templo no vale próximo. Quando foi informar o bispo Juan de Zumárraga, Juan Diego leva rosas frescas de Toledo, em pleno inverno mexicano, como prova de um mistério ou até mesmo de um milagre; abriu sua capa diante dos olhos do prelado; em vez das rosas que ela envolvia, o índio descobriu uma imagem da Virgem, milagrosamente impressa. A partir desse momento (da aparição), a tradição oral acompanhada por documentos escritos registrou a presença do Mistério de Guadalupe. Por que haveria a Virgem, de aparecer a um índio em um recentemente conquistado México e falando-lhe em seu idioma nativo, Nahuatl?” (Niero, p.101, 2012).

<sup>36</sup> Nesse cenário, “A beleza das flores, da canção e da ternura nos encontros de Juan Diego com Guadalupe têm dimensões decididamente políticas: são expressões de sua solidariedade com ele e fontes de sua reumanização após os efeitos debilitantes da conquista espanhola. A experiência estética também permite que Juan Diego apreenda os elementos relacionais e individuais de sua humanidade. Ele se relaciona com Guadalupe, mas também questiona e até contesta suas diretrizes. Ela, por sua vez, não o relega à condição de sujeito passivo, mas respeita sua parceria ativa com ela em sua missão comum. Isso permite que Juan Diego enfrente as autoridades

amplamente difundida, sendo tão apreciada pelos mexicanos como símbolo chave da unidade nacional e tida como padroeira da América Latina. Com efeito, a iconografia de Guadalupe se estende até mesmo além dos limites impostos pela religião oficial ao ser exibida regularmente em grafites, tatuagens, filmes, arte, camisetas, etc (figura 18).

Figura 17 - *pandillas* com Guadalupe



Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 18 - Tatuagem a Guadalupe



*Tatuajes alusivos a la Virgen para retribuir los favores recibidos.*  
Foto: D.R. © Marco Pacheco, en número 125 de Artes de México,  
Guadalupe Tonantzin, 2017,  
[www.facebook.com/MarcoA.PachecoGonzalez](http://www.facebook.com/MarcoA.PachecoGonzalez).

Disponível em: Marco Pacheco, no nº 125 de Artes de México (2017)

---

coloniais na pessoa do bispo. Juan Diego exige não apenas que o bispo cumpra os desejos de Guadalupe e construa um templo para ela, mas que as autoridades coloniais e as estruturas sociais respeitem a voz e a humanidade dos povos indígenas. O encontro de Guadalupe com Juan Diego é uma experiência estética que põe em primeiro plano o sofrimento e a humanidade dos oprimidos, aprofunda sua apreciação de sua humanidade plena e permite que sejam agentes de transformação pessoal e social.” (ENCONTRO entre iguais. Uma resenha do livro “A Estética da Solidariedade: Nossa Senhora de Guadalupe e a Democracia Americana”). Instituto Humanitas Unisinos. São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 04 dez.2021. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/614865-encontro-entre-iguais-uma-resenha-do-livro-a-estetica-da-solidariedade-nossa-senhora-de-guadalupe-e-a-democracia-americana> Acesso em: 16/04/2024.

Na sequência, um homem caminha em direção a água com um bebê em seus braços (figura 19), possível alusão à imagem difundida em 2019, dos corpos do migrante salvadorenho e sua filha de quase dois anos, que morreram afogados na tentativa de atravessar o Rio Grande, na fronteira do México com os EUA (figura 20). Acontecimentos símbolos da crise migratória e Residente retrata e menciona como “*los emigrantes sin papeles*”.

Figura 19 - Representação do pai com filha no colo



Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 20 - Cena real dos corpos de pai e filha



Disponível em: retirada do site UOL

Jovens assassinados à queima-roupa, amontoados em pilhas (Figura 21), o uniforme policial com boinas vermelhas é característico da Venezuela, mas nas palavras do compositor em entrevista para a BBC: “Esse trecho representa muitos dos jovens latino-americanos, estudantes, que foram assassinados. Estudantes que se manifestaram na Venezuela, em Cali, na Colômbia, na Argentina, em todos os lugares”. Ainda assim, menciona os “falsos positivos” da Colômbia, que são vítimas da prática de execução por parte da polícia como

forma de aumentar os números de combate ao narcotráfico, sendo apresentados como guerrilheiros, mesmo que essas pessoas não tenham ligação (figura 22), no seguinte trecho:

*Los paramilitares, la guerrilla  
 Los hijos del conflicto, las pandillas  
 Las listas negras, los falsos positivos  
 Los periodistas asesinados, los desaparecidos*

*Los narcogobiernos, todo lo que robaron  
 Los que se manifiestan y los que se olvidaron  
 Las persecuciones, los golpes de estado  
 El país en quiebra, los exiliados, el peso devaluado*

Figura 21 - corpos de jovens em pilha



Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 22 - Manifestantes pelos *falsos positivos*



Disponível em: site Hora do Povo

Ao ter em sua letra a menção aos *periodistas asesinados*, podemos recordar inúmeros casos de censura e perseguição a jornalistas durante regimes militares da América, que de uma forma ou outra foram conduzidos para a morte, como no caso emblemático do jornalista naturalizado brasileiro, Vladimir Herzog, assassinado em São Paulo, no ano de 1975.

Com facões, ferramentas de trabalho e arma de defesa pessoal, um manifestante faz movimentos característico da *Danza de los Machetes* (figura 23), tradicional do México (figura 24). Sendo também uma referência aos “*Los Macheteros*” ou *Ejército Popular Boricua* (Figura 25), organização militante socialista e insurgente que desde os anos 1970, luta pela independência de Porto Rico - e é lembrado pelo pingente com “machete” e facão pendurado no pescoço de Residente.

Figura 23 - Manifestante com facões



Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 24 - *Danza de los Machetes*



Disponível em: site El Souvenir

Figura 25 - Bandeira *Los Macheteros*



Disponível em: site Wikipédia

Crianças com trajes e indumentárias de lideranças indígenas estão sobre caixas de corporações de caráter exploratório, como McDonalds, Coca-Cola e Amazon (figura 26, 27 e 28), logo uma possível crítica ao globalismo econômico/cultural. Apesar do fim do colonialismo formal, a Europa e os Estados Unidos continuam tentando exercer a dominação colonial. De todo modo e mesmo que não seja intenção, os povos originários podem encontrar certas dificuldades caso queiram se expressar plenamente na modernidade de forma destoante dos padrões culturais dominantes e suas imposições (Quijano, 1992).

Figura 26 - Indígena e caixas do McDonalds



Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 27 - Indígena e caixas da Coca-Cola



Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 28 - Indígena e caixas da Amazon



Disponível em: Residente/Divulgação

Além disso, há uma cena na qual uma criança indígena derrama um café do Starbucks (figura 29), podendo ser encarado como uma crítica do artista ao fato da América Latina produzir os melhores grãos de café, mas que vão para exportação, restando os produtos de qualidade questionável.

Figura 29 - Criança indígena derrama café do Starbucks





Disponível em: Residente/Divulgação

A presença de uma criança indígena também é ressaltada ao lado de um presidente fictício do Brasil, esse que almoça carne em frente a ela e limpa a boca na bandeira nacional (figura 30 e 31). Em entrevista ao Jornal O Globo, o rapper porto-riquenho revelou que a cena faz clara referência ao então ex-presidente Jair Bolsonaro (PL) em detrimento da política anti-indígena do seu governo (2019-2022) a partir da devastação da floresta ao entregar terras à agropecuária exploratória. Residente salienta que,

Na América Latina, em geral, há muitos presidentes que fazem o mesmo que ele faz, que é limpar a boca com as bandeiras dos seus países. Para mim, isso não é uma questão de atacar a direita ou à esquerda, é a de que existem governantes que não se importam com seus países, e isso tem que ser denunciado. Isso é o que acontece na Nicarágua, em Cuba e na Venezuela, algo que não apoio. São vários presidentes, mas como não podíamos botar todos no clipe, escolhemos o campeão.<sup>37</sup>

Figura 30 - governante come ao lado de criança indígena



Disponível em: Residente/Divulgação

<sup>37</sup> SILVIO Essinger (O Globo). RESIDENTE confirma crítica a Bolsonaro em “This is not America”: ‘Tratamos de encontrar alguém parecido com ele’ 22/03/2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/residente-confirma-critica-bolsonaro-em-this-is-not-america-tratamos-de-encontrar-alguem-parecido-com-ele-25441655>

Figura 31 - governante limpa boca em bandeira



Disponível em: Residente/Divulgação

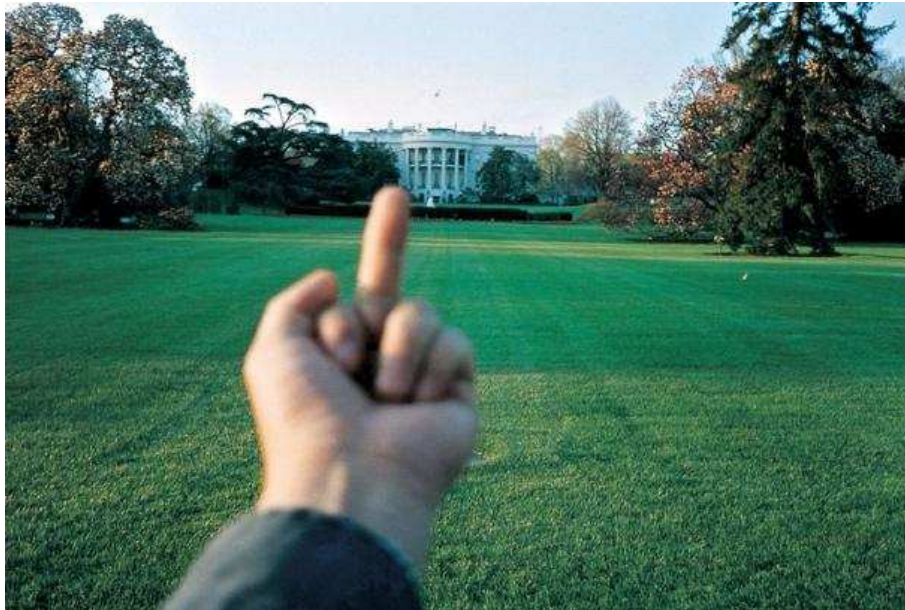
Dando continuidade, relembra a crise político-civil que ocorreu na Argentina em dezembro de 2001, com o trecho da letra “*Cinco presidentes en once días / Disparo a quema ropa por parte de la policía*”. O “argentinazo” foi uma série de protestos, saques, tumultos, sendo a sucessiva derrubada de vários presidentes, entre os quais Fernando De la Rúa e Adolfo Rodríguez Saá uma das consequências dos atos.

Ao se reportar às manifestações na Venezuela em 2017, mostra o dedo médio contra a polícia (figura 32) e assim tece provável referência visual a série “*Study of Perspective*” (1995-2003) do artista chinês Ai Weiwei, que faz o mesmo em diferentes monumentos e instituições tidas como importantes ao redor do mundo (figura 33).

Figura 32 - referência visual a série “*Study of Perspective*”

Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 33 - Casa branca



Disponível em: site [Rainbowed.us](http://Rainbowed.us)

Após toda exposição, que engloba música e arte, Residente cita nominalmente o videoclipe “*This is América*” ao dizer: “*Gambino, mi hermano, esto si es América*”, compositor da referida obra. Ademais, traça também um paralelo visual com o momento em que Gambino atira em um homem sentado com a cabeça coberta por um saco (figura 34), ao mostrar a cena considerada mais impactante do vídeo do Residente, acompanhada pela letra que diz: “*Más de cien años de tortura / La nova trova cantando en plena dictadura*”, um homem é brutalmente assassinado com um tiro na cabeça em um estádio de futebol (figura 35), fazendo menção ao chileno Víctor Jara. Neste tocante, Residente foi perguntado pela BBC e cedeu a seguinte resposta:

**BBC** - Das cenas e símbolos que você apresenta no vídeo, há alguns que se destacam, como o assassinato de Víctor Jara. Quais são os mais significativos para você?

**Residente** - Sim, é uma das mortes mais fortes. Mataram um músico por tocar música. É como se tivessem matado Nina Simone, apesar de que ela foi censurada e tornaram sua vida muito difícil. Mas acho que há muitas imagens poderosas. (...). Bolsonaro também, comendo e limpando a boca com a bandeira do Brasil.

Como já dito, Jara foi um dos principais expoentes do movimento *Nueva Canción Chilena* e trovador da experiência socialista arquitetada no país. No entanto, a vida de Jara, com apenas 40 anos, foi uma das primeiras ceifadas em 1973, assim que o General Augusto Pinochet orquestrou o golpe contra o governo do presidente social-democrata Salvador Allende da Unidade Popular (UP)<sup>38</sup> e instaurou uma sanguinária Ditadura no Chile, com

---

<sup>38</sup> Tinha como um dos objetivos de seu governo, a nacionalização dos recursos minerais e causou impacto nacional e internacionalmente com isso. Como colocado por Rojas Aravena: “(...) Allende visava recuperar a capacidade de dispor livremente dos recursos naturais do País e com isso abria um caminho que possibilitaria

duração de 17 anos. Segundo relatório pelo Instituto Nacional dos Direitos Humanos do Chile através da Comissão Valech (*Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*), aproximadamente 40 mil pessoas, entre torturadas, desaparecidas e assassinadas, foram vítimas desse regime.<sup>39</sup> Contudo, dados de grupos familiares apontam para 100 mil pessoas vítimas da ditadura de Pinochet, entre mortos, desaparecidos, torturados e presos.

Figura 34 - cena de this is América



Disponível em: Gambino/Divulgação

Figura 35 - Assassinato de Victor Jara/representação



acabar com a dependência econômica. Todavia, teria fortes opositores não só no País como também no exterior. A ação norte-americana foi particularmente significativa e buscou, pelos mais diversos meios e usando diferentes instrumentos, primeiramente obstruir a chegada de Salvador Allende e, depois, seu programa governamental. O denominado bloqueio invisível afetou de maneira estrutural a economia chilena. A ele se somaram os incrementos de demanda por acesso à propriedade dos recursos através do País. Os processos de nacionalizações e estatizações, juntamente com o bloqueio, produziram uma situação de crise econômica, a partir de 1972, que dificultava a governabilidade, no âmbito político, e o desenvolvimento da produção nacional, em um contexto de hiperinflação”. (Aravena, 1997, pp.56-57)

<sup>39</sup> COMISIÓN Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura. Informe y Nómina de Personas Reconocidas como Víctimas en la Comisión Asesora Presidencial para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión, Política y Tortura (Valech II), 2011.

Disponível em: Residente/Divulgação

O porto-riquenho enumera uma série de conflitos e casos de violência policial, bem como paralelos presentes e enfrentados nas sociedades latino-americanas. Como na referência ao Brasil, dividido entre sua versão campeã no futebol e a violência do narcotráfico das favelas (figura 36).

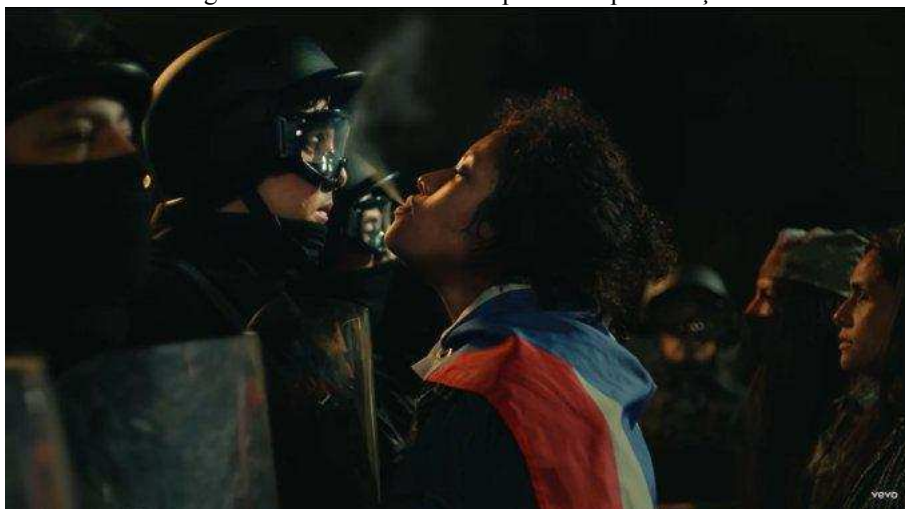
Figura 36 - Brasil entre futebol e tráfico



Disponível em: Residente/Divulgação

Ou, na referência visual de uma manifestante envolvida em uma bandeira ao soprar fumaça no rosto de um policial (figura 37), que parece feita a partir da fotografia de 2016 de uma jovem cara a cara com um policial durante marcha de protesto como marca dos 43 anos do golpe militar de 1973, em Santiago, Chile. (figura 38).

Figura 37 - manifestante com policial/representação



Disponível em: Residente divulgação

Figura 38 - manifestante com policial/real



Disponível em: site G1

Ainda assim, a imagem ilustrativa de uma pirâmide maia emerge em sua presença imponente em meio a um mar de prédios de Manhattan (figura 39), “(...) para encenar alguns dos receios do falecido cientista político de Nova Iorque, Samuel P. Huntington, sobre o inevitável ‘choque de civilizações’”<sup>40</sup>. A cultura cunhada em resistência não desaparece apesar das tentativas de aniquilação, culturas e sociedades desta esfera do globo progrediram tanto quanto as europeias, antes mesmo da chegada desses últimos.

Figura 39 - pirâmide no meio da cidade



Disponível em: Residente/Divulgação

Há também um manifestante que aparece envolto em chamas (figura 40) lembra o caso do manifestante José Víctor Salazar Balza, 28 anos, que teve seu corpo incendiado em meio aos violentos confrontos com a polícia durante os protestos contra Nicolás Maduro, em

---

<sup>40</sup> GILBERTO, Abel. A última viagem de Residente: da “América Latina” ao “Isto não é a América”. Rialta, 28 de março de 2022. Música. Disponível em: <https://rialta.org/residente-de-latinoamerica-a-this-is-not-america/> Acesso em: 12/05/2024.

Caracas, Venezuela. O fotógrafo Ronaldo Schemidt, capturou o momento e, posteriormente, com a imagem venceu o World Press Photo em 2017 (figura 41).

Figura 40 - manifestante envolto em chamas



Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 41 - World Press Photo em 2017



Disponível em: Ronaldo Schemidt/AFP

As imagens finais são de uma mulher vestida de Palenquera (figura 42), personagem típica da região caribenha da Colômbia, que observa a violência policial e a cena dos corpos espalhados pela polícia formando a palavra América (Figura 43), é possível observar a força afirmativa da resistência cultural e a denúncia das opressões/desigualdade nas relações de poder da América.

Figura 42 - mulher vestida de Palenquera



Disponível em: Residente/Divulgação

Figura 43 - América



Disponível em: Residente/Divulgação

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS



Contra a correnteza, o impulso que impele este trabalho rumo ao passado encontrou seus alicerces no presente. Uma vez que, dada a sua magnitude enquanto território geográfico formado por um total de 33 países, os olhares globais se veem ora ou outra, conduzidos a este espaço, seja por conflitos, desigualdades, fraturamentos, incontestáveis diversidades (seja geográfica, social, política, cultural, econômica, etc) e/ou suas distintas riquezas. A implantação e desenvolvimento das correntes de modernização e modernismos não seguiram trajetórias idênticas e lineares nos territórios latino-americanos. Logo, é desafiador considerar o continente como uma entidade homogênea também para análise identitária. Apesar disso, existem características compartilhadas significativas e processos históricos paralelos que permitem uma abordagem integrada da América Latina, em vez de focar suas singularidades. Como material de verificação em uma análise crítico-descritiva, a produção audiovisual *This is Not America* nos oferece elementos comprobatórios do porque existimos.

Os discursos do transcorrer da história tencionam privilegiar as perspectivas dos países e classes dominantes, mostram a dificuldade de designação e quão árdua foi e ainda é a definição identitária desse subcontinente em decorrência de fortes narrativas. O imperativo da história dos conquistadores, oficial e visível é seguramente imposta sobre nossas raízes autóctones – constantemente silenciadas e forçadamente homogeneizadas – nossa história e identidade foram durante muito tempo relegadas à invisibilidade, ao inconsciente, potencialmente deturpada em todos os planos pela face dos ditos vencedores, seu discurso, modo de contar segundo sua representação e a intencionalidade acentuadamente presente na ação. Acresce-se esse fato o período de intensa globalização, em que a identidade na pós-modernidade não encontra mais tanto apelo unitário e social. Neste contexto de dúvidas e incertezas quanto à história dos povos da América Latina, por que é relevante analisar a temática da identidade e das representações latino-americanas com base em *This is not America*, obra acima referenciada?

Prova ser menos visualizado o contraponto da resistência e luta contínua pela sobrevivência por parte dos povos marginalizados desse subcontinente, dos “vencidos”. Nesse aspecto, propondo uma leitura crítica da história e da sociedade latino-americana, a produção audiovisual de Residente evoca, ao seu modo, um acesso à narrativa de acontecimentos e de elementos substanciais ao projeto de identidade latino-americana, tem caráter híbrido como resultado também da mescla de muitas culturas e histórias. Da perspectiva interpretativa e da postura crítica do artista em relação à sua identidade como artista latino-americano, especificamente porto-riquenho, discute por intermédio do intergênero que é o videoclipe,

reações políticas e culturais que envolvem a região, buscando se libertar de categorizações genéricas que são impostas pelo processo globalizante. Dessa forma, também questiona o domínio hegemônico em uma postura anti-imperialista. Para poder existir a possibilidade do livre progresso ulterior desse lado do globo, como houve antes entre as civilizações pré-colombianas (e ainda há, mas limitado por determinadas explorações), compreende ser necessário o declínio da dominação estrangeira – estadunidense, substancialmente – configurado enquanto uma necessidade histórica a partir do entendimento das desvantagens acarretadas pela subalternidade político-econômica e sociocultural. Então, a identidade é arquitetada na representação feita pelo artista dado ao pensar sobre qual é o lugar da América Latina no mundo, seu papel e do seu povo: ação contrária e do resistir no tempo-espaço.

Através da produção audiovisual, Residente oferece destaque à ideia de que são muito mais os pontos que nos unem aos que nos separam, integrando-se do cotidiano de processos políticos e sociais dos países da América, como Colômbia, Chile, Brasil e também dos que visitou com mais assiduidade em sua retratação: Venezuela, México e o território de sua origem, Porto Rico. Por meio de um instrumento intrinsecamente pós-moderno como o videoclipe, mesclando música, imagem e texto, o artista tece representações que mostram como somos herança da cultura da recusa das raças vencidas, simuladores que ocultaram o seu jeito de ser para não serem vencidos por inteiro, um modo de “vencer na derrota”.

Houve diversos mecanismos para resistir todo tempo e encontrou ou fez da música um desses instrumentos de possibilidade para atuar junto das massas na conscientização e mobilização, assim ocorreu com o *Movimiento Nueva Canción* entre as décadas de 1960 e 1970. De acordo com a maioria dos precursores e artistas adeptos, para construir um futuro renovado, esta região deveria incorporar em suas canções o resgate de elementos tradicionais, folclóricos e autóctones na definição de seu próprio destino, bem como estar sua produção artística articulado com o fazer político de conscientização pela mudança social e a necessidade de enfrentamento do seu tempo, decorre daí as *canções de protesto*. São explicitadas nas representações dos atores sociais as implicações profundas que condicionam o pensar e a busca do “ser latino-americano”.

O Residente resgata a permanência de homens alucinados e mulheres históricas nesse subcontinente, que não perderam no fio da história a garra, revelada através dos conflitos policiais, confrontos políticos e no compromisso de muitos sujeitos unidos na busca por mudanças sociais. Fato observado a partir das diferentes representações presentes na obra sobre a resistência em nossa existência é que esse contingente “não quer, nem tem qualquer razão para querer, ser massa de manobra sem vontade própria”, como disse Gabriel García

Márquez ao tratar da Solidão da América Latina no discurso de aceitação do prêmio Nobel de Literatura de 1982. Não à toa, o autor colombiano destaca e sintetiza em sua fala que, embora haja “(...) opressão, o saque e abandono, respondemos com vida. Nem enchentes, nem pragas, nem fome, nem cataclismos, nem mesmo as eternas guerras, séculos após séculos, foram capazes de subjugar a persistente vantagem que a vida tem sobre a morte” (Márquez, 1982), permanecemos vivos e latentes à nossa procura.

## REFERÊNCIAS

## 1. Bibliografias

ARAVENA, Francisco Rojas. **Chile: mudança política e inserção internacional, 1964-1997**. In Revista Brasileira de Política Internacional [online]. 1997, v. 40, n. 2, pp.49-75. Disponível em:<<https://doi.org/10.1590/S0034-73291997000200003>>. [Acessado 16 abril 2024]

BOURDIEU, Pierre. **Esboço de uma Teoria da Prática**. In: ORTIZ, Renato (org.) *Pierre Bourdieu*. São Paulo, Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. **O poder Simbólico**. 6 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Força da Representação**. In: BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer. 2.ed. São Paulo: USP, 2008.

BOMFIM, Ivan. “**No Pudes Comprar Mi Vida**”: Calle 13, as representações do continente na narrativa musical de Latinoamérica e o ambíguo contexto portorriquenho. *Contracampo*, Niterói, v. 37, n. 01, pp. 69-90, abr./jul.2018.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)**. São Paulo, ed. Universidade Estadual Paulista, 1991.

\_\_\_\_\_. **O que é História Cultural?**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. **Escrita da História: novas perspectivas**. trad. de Magda Lopes - São Paulo: Editora UNESP, 1991.

BRUIT, Héctor Hernan. **Derrota e Simulação**. Os Índios e a Conquista da América. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, SP, v. 2, n. 1, p. 9–19, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Invenção da América Latina**. In *Revista Mestr. Hist.*, Vassouras, v.5, 2003. p.69-88

\_\_\_\_\_. **Bartolomeu de Las Casas e a Simulação dos Vencidos: ensaio sobre a conquista hispânica da América**. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas/SP, 1993.

\_\_\_\_\_. **América Latina: Quinhentos Anos entre a Resistência e a Revolução**. In Revista Brasileira de História, São Paulo, v.10, nº20, 1991.

CABRAL, Gladir da Silva. FARIAS, Maria de Lourdes Souza. **Violeta Parra e a Construção da Identidade Latinoamericana**. In *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Janeiro - Junho de 2016, Vol.13, Ano XIII, nº 1. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. **O Conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier**. In: Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 9, nº. 1, 2005.

CARVALHO, Rayann Kettuly Massahud. **Colonialidade, Democracia e o Risco Permanente de Ruptura**: uma reflexão a partir da obra de A. Quijano. *Revista de Ciências do Estado*. Belo Horizonte: v. 6, n.1, 2021.

CAMARGO, Cássio Michel dos Santos & ALVES, Rafael Souza. **Ditadura, Repressão e Música no Chile**. In Oficina do Historiador, Porto Alegre, EDIPUCRS, v.3, n.2, agosto-2011. Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/8861>

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999a.

\_\_\_\_\_. **A Era da Informação**: Economia, Sociedade e Cultura Vol. 2 - O Poder da Identidade. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 1999b.

CASTRO, Hebe. **História Social**. In CARDOSO, Ciro Flamarion & Vainfas, Ronaldo. In *Domínios da História*: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

CHARTIER, Roger. **O Mundo como Representação**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 5, n.11, abr.1991.

\_\_\_\_\_. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1988.

\_\_\_\_\_. **À Beira da Falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Tradução Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CONSTANTE, Bruno Erbe. **A Canção como Ferramenta de Luta Política e Social**: os diferentes casos na América Latina. in *Temporalidades - Revista de História*, Edição 28, v.11, n.1. 2018.

FRITH, Simon. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1996.

GARCIA, Tânia da Costa. **Do Folclore à Militância**: A canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Tradução de Sérgio Faraco. São Paulo: L&PM, 2010, p.18.

\_\_\_\_\_. **Ser como Eles**. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

GAVIÃO, Leandro. **Raízes da América Latina**: origens de fundamentos de uma identidade. *Revista de História*. (São Paulo), n.180, a07620, 2021

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991. p.44.

\_\_\_\_\_. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GILMAN, Claudia. **Entre la Pluma y el Fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GOMES, Caio de Souza. “**Por Toda América Soplan Vientos que no Han de Parar Hasta que Entierren las Sombras**”: anti-imperialismo e revolução na canção engajada latino-americana (1967-69). in Revista História e Cultura, Franca-SP, v.2, n.1, p.146-165, 2013.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós – Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro, 11ªEd.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUNT, Lynn. (org.). **A Nova História Cultural**. Tradução Jefferson Luis Camargo, São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JÚNIOR, Plínio de Arruda Sampaio. ILITCH, Lênin Vladimir (1870-1924). **O Imperialismo: etapa superior do capitalismo / Por que Voltar a Lênin? Imperialismo, Barbárie e Revolução**. - Campinas, SP: FE/UNICAMP, 2011.

LOPES, José Sérgio Leite. Apresentação [de Roger Chartier]. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.7, n. 13, p.97-100, 1994.

MATOS, Júlia Silveira. **Tendências e Debates: da Escola dos Annales à Nova História**. In: História, Rio Grande, 1 (1): 113-130, 2010

MÁRQUEZ, Gabriel García. Versão integral do discurso que Gabriel García Márquez pronunciou ao receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 1982. Publicado por Diálogos do Sul, 22 abr. 2014. Disponível em: <https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/literatura/50922/gabo-e-a-solidao-da-americalatina>. Acesso em: 18/04/2024

MELO, Patrícia Pinheiro. **Do subliminar a Sub-Repção: a construção da resistência indígena no nordeste colonial**. Clio, Recife, n. 25 (2), 2007. (p.66-77)

MOREIRA, Igor Lemos. **A Canção Latino-americana em Questão**. In *Fronteiras - Revista Catarinense de História* | n.37, p. 291-296, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/index>.

MORIGI, Valdir; BONOTTO, Martha. **A Narrativa Musical, Memória e Fonte de Informação Afetiva**. Em Questão, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 143-161, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **Pretexto, texto e contexto na análise da canção**. In: SILVA, Francisco Carlos (Org.). História e Imagem: cinema, cidades, música, iconografia e narrativa. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

\_\_\_\_\_. **Fontes Audiovisuais a História Depois do Papel**. (in) *Fontes Históricas*. PINSKY, Carla Bassanezi (org). - São Paulo: Contexto, 2005.

NASCIMENTO, Celso G. **Os Aymara: construindo a revolução índia no ciberespaço**. 360f. PPGS/ UFCG. Campina Grande, 2009.

NIERO, Lidiane. **A Construção Sócio-histórica de Devoção a Nossa Senhora de Guadalupe**. In *Sacrilegens* - Juiz de Fora, v. 9, n.1, p. 97-112, 2012.

O'GORMAN, Edmundo. **A invenção da América: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir**. São Paulo: UNESP, 1992.

OSÓRIO, José M. **Encuentro de la Canción Protesta**. Casa de las Américas. Havana, n. 45, nov./dez, 1967.

PENNA, M. L. **Reavaliações e Buscas em Musicalização**. São Paulo: Loyola, 1990. (p.85).

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte, Autêntica, 2003.

PINSKY, Carla Bessazi. (org.) **Fontes Históricas**. São Paulo, Contexto, 2005.

QUIJANO, Aníbal. **Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina**. Cadernos de Sociologia da UFRGS, n. 5, Porto Alegre, UFRGS, 1993.

\_\_\_\_\_. **Colonialidad y Modernidad/Racionalidad**. In: BONILLA, Heraclio (Org.). *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas*. Quito: Libri Mundi, Tercer Mundo, 1992.

RAMOS, Ulisses Malheiros. **Utopía e Lutas no Movimento Nueva Canción (1964-1973)**. in Anais da XI Semana de História da UFES, 2018.

REBELO, Francine Pereira; GUERRA, Luiz Antônio. **Participação Política Das Mulheres Zapatistas: desafios e resistências**. In *Revista de Estudos em Relações Interétnicas*, v. 20, n.1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/article/view/15333>. Acesso em: 15 abr. 2024.

RIBEIRO, Darcy. **América Latina: a pátria grande**. Edição brasileira (2ª): Coleção Biblioteca Básica Brasileira. Petrobrás/Correios, Rio de Janeiro, 2014.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **Tomemos La Historia En Nuestras Manos: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973)**. - Franca, [s.n.], 2013.

SCHMIEDECKE, Natalia Ayo. **“Nuestra Mejor Contribución la Hacemos Cantando”**: a Nova Canção Chilena e a “questão cultural” no Chile da Unidade Popular. In Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Franca: [s.n.], 2017. Disponível em [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=5032503](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5032503)

SCHMIEDECKE, Natália A. **O Panfleto Político na Nova Canção Chilena durante a Unidade Popular**: entre o “amor ao processo” e o “terrorismo musical”. In *História Unisinos* 23 (1) pp 84-95, janeiro/abril 2019. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/hist.2019.231.08/60746896>

SHARPE, Jim. **A História vista de Baixo**. In: BURKE, Peter. *A escrita da história. Novas Perspectivas*. Tradução: Magda Lopes. Editora Unesp, 1992. p39-p62

SHUSTERMAN, R. **Vivendo a Arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SILVA, Clara Cecilia Seguro da. **Memória das Mulheres Zapatistas**: participação, mobilização e a construção do ser mulher no movimento zapatista. Dissertação (Mestrado em Mudança Social e Participação Política) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SOUZA, Ailton de. **América Latina, Conceito e Identidade**: algumas reflexões da história. *PRACS: Revista de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP Macapá*, n. 4, p. 29-39, dez. 2011.

STEDILE, T. **Simón Bolívar** - do herói libertador ao homem desmistificado em “El general en su laberinto” (1989), de Gabriel García Márquez. In: *Revista de Literatura, História e Memória*, [S. l.], v. 6, n. 8, 2000. (pp.45–59)

SZYMBORSKA, Wisława. **Poemas**. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

THOMPSON, E.P. **A Formação da Classe Operária**: A árvore da liberdade. 2ª ed. Tradução Denise Bottmann, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

VAINFAS, Ronaldo. **História das Mentalidades e História Cultural**. In: CARDOSO, Ciro F. VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da história*. 7 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

WILKOWSKI, C. **Use of Rhetoric in 1960's Protest Music**: A Case Study of Bob Dylan's Music. 2015. Thesis ( Honors Degree in Communications Studies ) - Florida Rollins College, Winter Park.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença**: uma introdução teórica e conceitual. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, v. 15, 2000.

## 2. Digitais

ÁVILA-CLÁUDIO, Ronald. ‘Bolsonaro começou a destruir o continente’: rapper Residente explica por que destacou presidente brasileiro em clipe. **BBC**, março de 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-60842427> Acesso em: 10/04/2024.

BIRCHMEIER, Jason. **«Calle 13 Biography»**. *Allmusic*. Consultado em 18 de março de 2024.



BBC NEWS MUNDO. Residente habla sobre su nueva canción “This is Not America”. YouTube, 22 de março de 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=NMDLd\\_zwYXY](https://www.youtube.com/watch?v=NMDLd_zwYXY) Acesso em: 12/05/2024.

CAIXETA, Izabella. 'This is not America' critica Bolsonaro por tratamento a indígenas. **Estado de Minas**. 23/03/2022. Diversidade. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/diversidade/2022/03/23/noticia-diversidade,1354791/this-is-not-america-critica-bolsonaro-por-tratamento-a-indigenas.shtml>. Acesso em: 14/04/2024.

COMISIÓN PRESIDENCIAL ASESORA PARA LA CALIFICACIÓN DE DETENIDOS DESAPARECIDOS, EJECUTADOS POLÍTICOS Y VÍCTIMAS DE PRISIÓN POLÍTICA Y TORTURA. Informe y Nómina de Personas Reconocidas como Víctimas en la Comisión Asesora Presidencial para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión, Política y Tortura (Valech II), 2011. Disponível em: <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/600>. Acesso em: 14/05/2024

ENCONTRO entre iguais. Uma resenha do livro “A Estética da Solidariedade: Nossa Senhora de Guadalupe e a Democracia Americana”. Instituto Humanitas Unisinos. São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 04 dez.2021. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/614865-encontro-entre-iguais-uma-resenha-do-livro-a-estetica-da-solidariedade-nossa-senhora-de-guadalupe-e-a-democracia-americana> Acesso em: 16/04/2024.

ESSINGER, Silvio. Residente confirma crítica a Bolsonaro em “This is not America”: ‘Tratamos de encontrar alguém parecido com ele’. **O Globo**. 22/03/2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/residente-confirma-critica-bolsonaro-em-this-is-not-america-tratamos-de-encontrar-alguem-parecido-com-ele-25441655>. Acesso em: 14/04/2024

FERREIRA, Eduardo. Minimalismo Mexicano. in Blog Digerindo Arte. 2008. Disponível em: <https://digerindoarte.blogspot.com/2008/02/> Acesso em: 17/04/2024

GENIUS. Residente “This is Not America” Letra Oficial Y Significado | Verified. YouTube, 4 de maio de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/xm3Xdd-1f7M?si=WrlJWsE1G9mqhrkc>

GILBERTO, Abel. A última viagem de Residente: da “América Latina” ao “Isto não é a América”. **Rialta**, 28 de março de 2022. Música. Disponível em: <https://rialta.org/residente-de-latinoamerica-a-this-is-not-america/> Acesso em: 12/05/2024.

RESIDENT mentions Peru and recreates execution of Tupac Amaru in stunning video clip of “This is Not America”. **Newsroom Infobae**. 18 de março de 2022. Disponível em: <https://www.infobae.com/en/2022/03/18/resident-mentions-peru-and-recreates-execution-of-tupac-amaru-in-stunning-video-clip-of-this-is-not-america/> Acesso em: 14/05/2024

UMOMAG. A solas con... Residente I Entrevista. YouTube, 28 de dez. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/FKqRPXaUll0?si=BtFivP7HQ2hj8cwr> Acesso: 12/04/2024