

**MUSICOLOGIAS EM  
INTERPELAÇÕES CONTEMPORÂNEAS**

Editora Appris Ltda.

1.ª Edição - Copyright© 2023 dos autores

Direitos de Edição Reservados à Editora Appris Ltda.

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nos 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

Catálogo na Fonte

Elaborado por: Josefina A. S. Guedes

Bibliotecária CRB 9/870



Livro de acordo com a normalização técnica da ABNT

*Appris*  
Editora

Editora e Livraria Appris Ltda.  
Av. Manoel Ribas, 2265 - Mercês  
Curitiba/PR - CEP: 80810-002  
Tel. (41) 3156 - 4731  
[www.editoraappris.com.br](http://www.editoraappris.com.br)

Printed in Brazil  
Impresso no Brasil

Ana Guiomar Rêgo Souza  
Robervaldo Linhares Rosa  
Magda de Miranda Clímaco  
David Cranmer  
(org.)

**MUSICOLOGIAS EM  
INTERPELAÇÕES CONTEMPORÂNEAS**

*Appris*  
Editora

---

## FICHA TÉCNICA

EDITORIAL	Augusto V. de A. Coelho Sara C. de Andrade Coelho
COMITÊ EDITORIAL	Marli Caetano Andréa Barbosa Gouveia - UFPR Edmeire C. Pereira - UFPR Ireneide da Silva - UFC Jacques de Lima Ferreira - UP
SUPERVISOR DA PRODUÇÃO	Renata Cristina Lopes Miccelli
ASSESSORIA EDITORIAL	Nathalia Almeida
REVISÃO	Ana Lúcia Wehr
PRODUÇÃO EDITORIAL	
DIAGRAMAÇÃO	Jhonny Alves dos Reis
CAPA	
REVISÃO DE PROVA	

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) e do Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás

*A André Guerra Cotta*



## PREFÁCIO

Iniciativas e ações coletivas como esta dos organizadores da presente publicação Ana Guiomar Rêgo Souza, David Cranmer, Magda de Miranda Clímaco e Robervaldo Linhares Rosa – são louváveis pelos benefícios valiosos que trazem para a área da musicologia e, de maneira mais ampla, para a academia e a sociedade como um todo.

O empenho que deles percebo não visa apenas à publicação dos textos em si, a fim de tornar público seus conteúdos específicos – textos aliás criteriosamente escolhidos ou solicitados –, mas vai além. Ao transcender essa primeira instância, lançando novas perspectivas sobre temas ou preenchendo lacunas da musicologia, tal como é concebida usualmente, reflete preocupação com a própria empresa musicológica no Brasil, buscando dar-lhe maior consistência, dinâmica e abrangência.

Como podemos notar, as temáticas de pesquisa e estudo apresentadas aqui distribuem-se em cinco seções que visam a estruturar o livro: 1. Músicas de Dentro: no Brasil e Chile; 2. Diálogos entre Musicologia Histórica e Performance Musical; 3. Música no Brasil na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX; 4. Musicologia: significação, criação e estética; e 5. Musicologia e Educação Musical: narrativas autobiográficas.

Em razão dos temas escolhidos, da qualidade dos conteúdos e da trajetória dos autores, os trabalhos apresentados falam por si... são contribuições originais dentro de suas respectivas linhas de pesquisa e focos de estudo que, ao expressarem seus pontos de vista, ilustram facetas particulares do mosaico móvel e múltiplo de manifestações que em parte a musicologia vem representando no Brasil.

O espectro de assuntos espelha a sobreposição de realidades, tempos e espaços, preenchidos por culturas dinâmicas e ricas que interagem vivamente no panorama da cultura brasileira e latino-americana contemporânea. Alimentada assim por uma constelação de temas e assuntos, de estilos e abordagens, as musicologias podem então repensar seus métodos, fundamentos e objetivos.

Ao formular perguntas pertinentes, esses estudos buscam obter respostas plausíveis e mais contemporâneas. Assim nos permitem escutar, na voz dada e no “longe-perto” do conhecimento que constroem hoje, a história

do “eu” e do “outro” (pesquisador e seu objeto de estudo), favorecendo a compreensão do todo que constituem. E é interessante observar a miríade de escutas, olhares e percepções que esses textos representam... habitam espaços conceituais próprios e interagem com o universo das músicas à sua maneira. Mesmo que suas rotas indiquem várias direções, norteadas que são por leituras de mundo múltiplas e distintas, possuem algo comum: refletem uma articulação maior, não facilmente captável à primeira vista. Refiro-me à inquietação pela descoberta de mais territórios do conceber e do fazer musical, de novos entendimentos que põem em movimento tantos e tantas profissionais da área e que, ao mesmo tempo que produzem conhecimentos para esse presente, resguardam alguns de seus diferentes instantes e servem de subsídio para estudos futuros.

Nesse sentido, as musicologias que sustentam e permeiam grande parte dos textos desta coletânea ocupam-se em trabalhar camadas de consciência e de memória, de integrar ilhas de conhecimento, de descobrir e recompor elos solitários, senão rompidos, de instâncias desconectadas hoje do tempo e do espaço para muitos de nós. Musicologias de resgate e recuperação da música em suas inúmeras existências, vertentes, usos e funções. Estamos diante de alguns trabalhos que não se limitam aos inventários, tampouco às meras considerações de nomes e datas, não se ausentando assim do núcleo estético das obras estudadas. Porém, perseguem temas e assuntos relevantes de estudo, que aspiram transcender o lugar comum de objetos musicológicos corriqueiros e nutrem, com fontes valiosas e informações consistentes, a musicologia em sua pluralidade de concepções.

Contudo, se há grande diversidade de representações neste livro, há também um fio condutor. E ele se mostra mais evidente pelo interesse constante e pela busca incansável de descoberta de sentido e valor na música brasileira, em seu passado e sua gente, sua história e seu presente, no âmbito das artes e da cultura, em direção à construção de alternativas atuais de leitura e significado. O que nas passagens da história teria sido ignorado, intencionalmente silenciado, suspenso, injustiçado ou simplesmente tratado num viés equivocado, segundo a percepção e compreensão que temos hoje da história e das músicas daqui e dali? O que nos compete descobrir, conhecer, avaliar, compreender, conceber, traçar hipóteses, reescrever... Seriam essas as inquietações vivas e profundas que movem os “pensamentos musicológicos” hoje?

Considero que as musicologias desse momento se empenham em pesquisar e penetrar com novas percepções a música de vários tempos e



lugares, de muitas pessoas e culturas, composta com a força da criatividade consciente, a fim de que o resultado de suas reflexões e realizações impulsionam os indivíduos na superação das fronteiras de conhecimento que ainda agora os inibem, excluem ou aprisionam.

Musicologias sempre necessárias que, embora apenas “miudamente” notáveis no dia-a-dia, a todas as músicas nomeiam e permeiam. E assim, musicologias cuja importância precisamos incessantemente recordar, pois que, uma vez nas suas ausências, protagonistas e produções também se ausentariam da memória coletiva, do patrimônio e da cultura. Ao dar o nome, conferem, ao mesmo tempo, voz e visibilidade aos fatos e eventos, que na falta de nomeação - suporte da consciência e de tudo o que dela decorre passariam por nunca terem existido. Qual Villa-Lobos ou Nepomuceno haveria que Chiquinha Gonzaga ou Eunice Katunda conheceríamos, o que “Música Colonial” ou Barroca, “Música Viva”, “Bossa Nova”, “Tropicália” ou “Mangue-Beat” significariam na ausência das múltiplas contribuições dessa disciplina, ciência e campo de estudos?

Esse impulso de conhecimento, verificável em trabalhos dessa natureza – tanto por parte dos musicólogos mais “rigorosos” quanto dos mais “populares”, por assim dizer, possibilita tomar consciência da potencialidade das ferramentas de pesquisa que dispomos para melhor conhecer “estes” e “istos”, nossos objetos de estudo, que acabam por inaugurar inusitados vocabulários, conceitos e espaços dentro da cultura, ao lado dos necessários diálogos inter e transdisciplinares.

Penso ser hoje, apesar das contradições, um momento especialmente propício de encontro das reflexões individuais no coletivo, em vista da construção de alternativas mais robustas e verossímeis, capazes de abordar a complexidade de tudo o que nos cerca, da vida que somos e daquelas que promovemos a nosso redor.

Diante das urgentes necessidades de transformação para melhor da sociedade e cultivo das qualidades humanas, todos os esforços e empenhos estão convidados. E as músicas, as educações musicais e as musicologias, de preferência integradamente, são sempre recursos atuais e decisivos para que tais transformações de fato ocorram.

Nosso tempo é tempo de conhecimentos vivos e contemporâneos, bem como de reflexões e ações que visem à coerência entre si; tempo ainda de não apenas fazer, mas de saber fazer e de fazer saber, como aqui, a meu ver, se faz. Nessa época em que o consumo de música se ampliou vertigi-

nosamente, espalhando-se pelos inúmeros nichos da cultura na sociedade, acredito ser ainda mais importante o exercício de musicologias que se mostrem aptas a garimpar, conhecer, estudar, informar e propor direções para a compreensão, de um maior número de pessoas, do que dá vida e se move nas músicas da contemporaneidade e de todos os tempos, das que conhecemos e daquelas que ainda viremos a conhecer.

Que os diversos textos acessíveis agora aqui nos esclareçam com o olhar de hoje o essencial das músicas e das educações musicais de ontem, oferecendo subsídios para acolhermos com maior consciência as músicas e as educações musicais do presente e de amanhã.

Desejo a vocês uma excelente leitura!

**Professor Doutor Carlos Kater**

*São Paulo*

*26/06/2022*

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<i>Os organizadores</i>	

## 1

### **OLHARES DE DENTRO: BRASIL E CHILE**

<b>MÚSICA, FUEGO Y TOPOFILIA: EL CASO DE LA BANDA DIGNIDAD (2019-2021)</b> .....	25
--	----

<b>A (RE)EXISTÊNCIA DAS VOZES INDÍGENAS</b> .....	45
<i>Magda Dourado Pucci</i>	

<b>“UM BRAZIL QUE NÃO CONHECE O BRASIL?” REFLEXÕES SOBRE A PRODUÇÃO E A RECEPÇÃO DE DUAS VERSÕES DA INTERPRETAÇÃO DA CANÇÃO ÍNDIA DA DÉCADA DE 1970</b> .....	63
<i>Magda de Miranda Clímaco, Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira</i>	

<b>MÚSICAS INDÍGENAS BRASILEIRAS: ENTRE OS MEANDROS DA COLONIALIDADE E DECOLONIAIDADE</b> .....	87
<i>Ana Guiomar Rêgo Souza (UFG), Isabela Cristina Oliveira Paulo Araujo (UFG)</i>	

## 2

### **DIÁLOGOS ENTRE MUSICOLOGIA HISTÓRICA E PERFORMANCE MUSICAL**

<b>A INFLUÊNCIA FRANCESA NAS SONATAS DE CARLOS SEIXAS (1704 – 1742), ORGANISTA DA CAPELA REAL DE LISBOA E COMPOSITOR DA CORTE</b> .....	115
<i>Marcus Krieger</i>	

<b>SUBSÍDIOS HISTÓRICOS, SOCIAIS E MUSICAIS PARA A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DA OBRA “CANÇÃO SERTANEJA” PARA PIANO SOLO DE CAMARGO GUARNIERI</b> .....	133
<i>Carlos Henrique Costa, Lorena Alves Magalhães e Silva</i>	

<b>MÚSICA GRAVADA COMO FONTE À REFLEXÃO MUSICOLÓGICA</b> .....	155
<i>Robervaldo Linhares Rosa</i>	

**CÂNONES DO “VIOLÃO BRASILEIRO”: SUGESTÕES E RESSALVAS PARA UM MODELO ANALÍTICO..... 167**

*Fernando Llanos*

**3**

**MÚSICA NO BRASIL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX E PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX**

**A CARMEN DE BIZET: CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO NO BRASIL ATÉ 1915 ..... 195**

*David Cranmer*

**A ÓPERA NO NORTE DO BRASIL NO FIM DO SÉCULO XIX: RELEMBRANDO A OBRA DE JOSÉ CÂNDIDO DA GAMA MALCHER (1853-1921) NO CENTENÁRIO DE SUA MORTE..... 209**

*Márcio Leonel Farias Reis Páscoa*

**GERALDO HORTA: UM COMPOSITOR DE VALSAS NO MUNDO DA MÚSICA DE ENTRETENIMENTO NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA..... 219**

*Martha Tupinambá de Ulhôa*

**4**

**MUSICOLOGIA: SIGNIFICAÇÃO, CRIAÇÃO E ESTÉTICA**

**O QUE SIGNIFICA SIGNIFICAR? ..... 245**

*Paulo Ferreira de Castro*

**NOVOS PERCURSOS NA DIRECIONALIDADE DO TEMPO: QUESTÕES DE CRIATIVIDADE E ESTÉTICA(S) NO ENSINO DE MÚSICA NA CONTEMPORANEIDADE..... 265**

*Eduardo Lopes*

**O MISHMASH ITALIANO EM AS VARIEDADES DE PROTEU (1738): AS PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES DO ESTILO GALANTE EM PORTUGAL ..... 275**

*Diósnio Machado Neto*

**A EXPLANAÇÃO DA DISPOSIÇÃO TEMÁTICA NA FORMA SONATA NOS ELEMENTI TEORICO-PRATICI DI MUSICA (1796) DE FRANCESCO GALEAZZI ..... 289**

*Mário Marques Trilha, (Machado de Assis, Um Homem Célebre, 1883)*

**MUSICOLOGIA E EDUCAÇÃO MUSICAL: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS**

**EDUCAÇÃO MUSICAL E MUSICOLOGIA: NARRATIVAS BIOGRÁFICAS  
E CAMPOS DISCIPLINARES..... 311**

*Magali Kleber*

**CONSOLIDAÇÃO DA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL: NARRATIVA  
HISTÓRICO-BIOGRÁFICA SOBRE A FUNDAÇÃO E PRESIDÊNCIA  
(1991-1994) DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL –  
ABEM POR ALDA OLIVEIRA ..... 355**

*Alda de Oliveira*

**REMEMORANDO A GESTÃO DA ABEM ENTRE 1996-2001: ANALISANDO  
A TRAJETÓRIA DA PRESIDÊNCIA DE VANDA FREIRE..... 377**

*João Miguel Bellard Freire*

**TRAJETÓRIA PROFISSIONAL E REPRESENTAÇÕES: NARRATIVA  
AUTOBIOGRÁFICA DA ATUAÇÃO NA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA  
DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM) ..... 387**

*Flavia Maria Cruvinel*

**SOBRE OS AUTORES ..... 417**



## INTRODUÇÃO

A musicologia, enquanto campo do conhecimento, vivencia a urgência de abertura a novas abordagens, novos objetos, exatamente porque o mundo hodierno que a circunda apresenta-se repleto de novas perguntas, novas inquietações. A pluralidade de visões materializadas em vozes e discursos, no mais das vezes dissonantes, por não compactuar com a falsa cristalização de um olhar unívoco e forjadamente superior, escancara a diversidade e, com isso, denuncia a premência de outras possibilidades.

Posicionar a musicologia frente à diversidade de inquietações atuais foi o mote condutor do livro *Musicologia em interpelações contemporâneas*, que conta com o feliz encontro de renomados pesquisadores nacionais e internacionais.

Assim, reflexões, análises, respostas e, também, novos questionamentos constituem o substrato do conteúdo aqui apresentado, que contempla abordagens ligadas às músicas indígenas e populares, aos diálogos com a performance musical, aos estudos de significação, à investigação sobre óperas e músicas de entretenimento e às narrativas biográficas no campo da educação musical.

A propósito das urdiduras aqui apresentadas que resultam, efetivamente, em textos à disposição do leitor, e sem deixar, no entanto, de fazer lembrar que o vocábulo “texto” é o particípio do verbo “tecer”, ancoramo-nos na lúcida reflexão de Thereza Negrão de Mello (2008, p.15): “textos se constroem no atravessamento de outros tantos que neles se inscrevem”. Assim, ressonâncias de Michel de Certeau reativam “o entendimento de que o ‘lugar próprio’ da nossa escritura, ou seja, a pertença autoral, ‘é espaço alterado por aquilo que dos outros já se acha nele’” (CERTEAU, 1994, p. 110 *apud* NEGRÃO DE MELLO, 2008).

Trata-se, dessa forma, de perceber que as relações de sujeitos com sujeitos e deles com o mundo, e tudo que daí resulta, são complexas e não podem ser reduzidas a compartimentos estanques, como bem nos ensina Edgard Morin.

A complexidade não é noção quantitativa, é uma noção lógica, é a confrontação do uno e do múltiplo, é a autonomia que é ao mesmo tempo dependente sem deixar de ser autonomia; é de certo modo a necessidade de ampliar os nossos instrumentos conceituais e renunciar a um princípio unificador mestre e supremo (MORIN, 1986, p. 131).

Como se sabe, nada existe fora da história, da cultura e da sociedade. Tal afirmativa conduz à exigência de diálogos da musicologia com várias áreas do conhecimento, consubstanciando-se em “musicologias” que corresponde exatamente à compreensão que temos, no âmbito deste livro, deste termo não mais no singular. Assim, advogamos a necessidade de se problematizar práticas tradicionais, como a catalogação e a edição, que se e quando necessário abarque novos objetos e metodologias, o que “[...] significa incluir e não excluir o que já está estabelecido pela tradição musicológica” (SOUZA, 2019, p. 127). Entendemos, pois, como fulcral, a ampliação de pesquisas e reflexões para diferentes objetos, em uma visão democrática e plural do campo, o que, necessariamente, demanda abordagens metodológicas múltiplas.

Esse ideal, o investimento no diverso, é por nós perseguido desde a primeira versão do “Simpósio Internacional de Musicologia”, em 2011, realizado pela Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), Universidade Federal de Goiás (UFG) com apoio da CAPES e da FAPEC, primeiro em parceria com a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, a partir de 2015, com o CARAVELAS – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileiro (CESEM/FCSH/UNL), uma trajetória que resultou na criação do Laboratório de Musicologia Braz Wilson Pompeu de Pina Filho (LABMUS EMAC/UFG). Ideal também concretizado em termos bibliográficos no livro *Musicologia e Diversidade*, editado em 2020, e agora no livro *Musicologias em Interpelações Contemporâneas*, com o apoio da CAPES.

Sendo assim, vale a pena repetir que objetivamos neste livro problematizar, questionar e buscar possíveis respostas a questões ligadas aos micropoderes e ao poder político institucional: às músicas indígenas e populares, aos diálogos com a *performance* musical, aos estudos de significação, à reflexão sobre óperas e músicas de entretenimento, às narrativas biográficas e históricas no campo da educação musical, perpassadas pelo olhar privilegiado dos estudos culturais e musicológicos.

Desse modo, as diferentes relações entre sujeitos, com seus receptores e com o mundo, estabelecidas nesta obra, nos remetem na sua primeira parte – **OLHARES DE DENTRO: BRASIL E CHILE** – para o artigo de **Cristian Spencer Espinosa**, *Música, fuego y topofilia: El caso de la Banda Dignidad (2019-2021)* que, tendo como primeira referência o protagonismo de grupos musicais no grande protesto social que aconteceu em Santiago do Chile em 2019, aborda a importância da música e do espaço em que esta



acontece no contexto de insurgências latino-americanas. Traz como estudo de caso a atuação da “Banda Dignidade”, entre 18 de outubro de 2019 e 21 de novembro de 2021.

**Magda Dourado Pucci**, em *A (Re) Existência das Vozes Indígenas*, chama atenção para o momento de escuta que se configura hoje em relação à música indígena, para a necessidade premente de ouvirmos as vozes dos povos indígenas que, com a sua sabedoria, nos ensinam a compreender o mundo sob outras óticas. Afirma ser crucial desconstruirmos os antigos paradigmas definidos durante o processo colonizador e abrir espaços para que essas vozes sejam ouvidas plenamente no que têm a dizer em relação à sua cultura, à sua cosmologia, ao suporte que têm no simbólico.

**Magda de Miranda Clímaco e Davi Ebenezzer da Costa Teixeira** tendo como referência duas interpretações da canção “Índia” e o movimento tropicalista refletiram, a partir do cenário da canção popular brasileira da década de 1960/1970, sobre duas realidades sociais e musicais diferentes percebidas: a “canção oficial” e a “canção subterrânea”, o que levou à percepção de um *Brazil* (em diálogo mais acentuado com o consumo do produto artístico, com a produção cultural e o global), que desconhece a força do Brasil (ligado à memória coletiva, ao tradicional, apesar dos inevitáveis processos de hibridação). Diante da questão “O *Brazil* tem a ver com o Brasil?” concluíram que as duas interpretações e seu contexto têm ligação com os sentidos e significados ligados à memória, à tradição quanto almeja o espaço global vez que a “marca Brasil” assim exige para alcançar o que o cenário capitalista pós-moderno contemporâneo exige.

**Ana Guiomar Rêgo Souza e Isabela Cristina Paulo Araújo**, em “Músicas Indígenas Brasileiras: entre os meandros da colonialidade e decolonialidade”, enfocam as consequências do empreendimento colonizador em comunidades indígenas no Brasil, a necessidade de um olhar decolonial para a situação histórica de subjugação desses povos. O foco recai em manifestações musicais veiculadas por pesquisas de Magda Pucci e Berrenice de Almeida, por pesquisas, depoimentos e gravações da cantora e pesquisadora Marlui Miranda, por trabalhos e entrevistas da artista ameríndia Brisa de la Cordilheira, cujo nome artístico é Brisa Flow.

A segunda parte – **DIÁLOGOS ENTRE MUSICOLOGIA HISTÓRICA E PERFORMANCE MUSICAL** – inicia-se com o artigo de **Marcus Krieger**. Em seu texto *A influência francesa nas Sonatas de Carlos Seixas (1704-1742), organista da Capela Real de Lisboa e compositor da corte*, o autor

parte da constatação da predominância do gosto *italianizado* em Portugal, nos séculos XVI e XVIII, e, dessa forma, aborda tópico ainda pouco discutido na musicologia, a saber, a inserção de características musicais do barroco francês na música para teclado da Península Ibérica.

*Subsídios históricos, sociais e musicais para a construção da performance da obra 'Canção Sertaneja' para piano solo de Camargo Guarnieri*, de **Carlos Henrique Costa e Lorena Alves Magalhães e Silva**, ampara-se na musicologia como forma de balizar decisões interpretativas em uma pérola musical do célebre compositor brasileiro.

**Robervaldo Linhares Rosa**, em *Música gravada como fonte à reflexão musicológica*, aponta para a necessidade da musicologia se abrir ainda mais para análise de gravações, sem, necessariamente, ter que abandonar o cotejo com a escritura, em uma raríssima gravação de Ernesto Nazareth para a sua célebre polca “Apanhei-te, cavaquinho”.

**Fernando Llanos** em *Cânones do “violão brasileiro”*: sugestões e ressalvas para um modelo analítico, ao assumir que há um entendimento sobre o que é e não é “violão brasileiro”, propõe uma análise conceitual da dimensão ideológica desse termo. Para tanto, trabalha com três modelos: modelo analítico de cânone acadêmico, modelo analítico de cânone pedagógico e modelo analítico de cânone da performance, cujas figuras exponenciais remetem aos seguintes nomes: Isaías Sávio; Heitor Villa-Lobos; e João Pernambuco, Garoto, Dilermando Reis e Baden Powell.

Na terceira parte – **MÚSICA NO BRASIL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX E PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX** – o artigo *A Carmen de Bizet: circulação e recepção no Brasil até 1915*, de **David Cranmer**, apresenta um panorama de algumas produções brasileiras em 35 anos, e esclarece questões relacionadas à disseminação, à circulação, como também às reações do público e aos artistas à referida ópera, qual seja: esclarecer questões como a disseminação e circulação da *Carmen*, as reações do público à obra e aos artistas, os protagonistas grandes e desastrosos, quer nas capitais quer fora delas.

*A ópera no norte do Brasil no fim do século XIX: lembrando a obra de José Cândido da Gama Malcher (1853-1921) no centenário de sua morte*, de **Márcio Leonel Farias Reis Páscoa**, na efeméride de um século de nascimento do operista Malcher, chama à cena a rica produção de ópera no norte do Brasil no recorte temporal abordado. Especificamente relata o movimento operísticos ocorrido em Belém e Manaus com a inauguração do Teatro da Paz e do Teatro Amazonas.

**Martha Tupinambá de Ulhôa**, em *Geraldo Horta – um compositor de valsas no mundo da música de entretenimento no Rio de Janeiro oitocentista*, aborda a trajetória pouco conhecida do valsista Geraldo Horta no Brasil do século XIX e abre as portas para um contexto praticamente ignorado pela historiografia da música no Brasil, a música para uso doméstico, interligada à fabricação de instrumentos e seu ensino, especialmente o piano. Aborda ainda o complexo de importação e impressão de música para amadores ou diletantes.

Na quarta parte – **MUSICOLOGIA: SIGNIFICAÇÃO, CRIAÇÃO E ESTÉTICA** – **Paulo Ferreira de Castro**, em seu artigo *O que significa significar?* aborda uma fratura aparentemente irreconciliável entre dois pontos de vista. Consistem, num caso, em afirmar que a música é um domínio à parte da experiência humana, e noutro caso, que a música é um domínio como qualquer outro, susceptível de indagação mediante métodos e conceitos partilhados com outros domínios da experiência. O autor defende o segundo ponto de vista, pois concebe que interpretar é interagir, visto que o significado não se encontra propriamente nem dentro, nem fora do texto - mas sempre entre instâncias, entre agentes, entre figuras, entre textos.

Em *Novos Percursos na Direccionalidade do Tempo: questões de criatividade e estética(s) no ensino de música na contemporaneidade*, **Eduardo Lopes**, a partir de reflexões sobre o tempo e sua relação com nossos processos cognitivos, culturais e estéticos, chega à importância do processo criativo como uma das primeiras metas do ensino da música. Tendo em vista este contexto, confirma a importância primeira da criatividade no processo de ensino da música, reconhecida como um momento de ruptura com a parcimônia do nosso sistema cognitivo ou com alguma concordância estética e de ordem cultural, capaz de fomentar ‘novas’ estéticas e até mesmo ‘novos’ percursos civilizacionais.

**Diósnió Machado Neto**, em seu artigo, *O mishmash italiano em As Variedades de Proteu (1738): as primeiras manifestações do Estilo Galante em Portugal*, investiga o que esse gênero traz e revela: ser nas óperas de Antônio José da Silva, o Judeu, que estaria a germinação de um estilo que não só aproximava a música portuguesa com a ópera em moldes napolitanos, mas, também, introduzia muito do que hoje chamamos de Estilo Galante.

**Mário Marques Trilha** nos oferece uma perspectiva histórica e analítica da forma sonata em face da escassez de reflexões sobre este tema. Afirma que quando os teóricos o fizeram se limitaram à descrição do plano harmônico. O artigo *A explanação da disposição temática na forma sonata nos Elementi teorico-pratici di musica (1796) de Francesco Galeazzi*, aponta que

Galeazi foi o precursor da descrição detalhada do material temático da sonata, sem, contudo, negligenciar o percurso harmônico. No entanto, o crédito deste feito é atribuído aos autores de língua alemã do século XIX, muito embora a subdivisão formal proposta por Czerny não se distinga substancialmente da fornecida por Galeazzi, quase quatro décadas antes.

E, finalmente, a quinta parte – **MUSICOLOGIA E EDUCAÇÃO MUSICAL: NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS** – inicia-se com o texto de **Magali Kleber**, *Educação Musical e Musicologia: narrativas biográficas e campos disciplinares*, cujo objetivo é propor uma reflexão sobre as conexões entre os campos da Musicologia e da Educação Musical a partir da abordagem de narrativas biográficas, com foco histórico na Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) e na *International Society for Music Education* (ISME), especificamente entre os anos de 2009 e 2014. Trata-se do reconhecimento de que os campos da educação musical e da musicologia se entrelaçam e se ampliam a partir de uma perspectiva sociocultural, pedagógica, estética e política, configurando o que Marcel Mauss define como “fato social total”.

**Alda de Oliveira**, em seu texto *Consolidação da educação musical no Brasil: narrativa histórico-biográfica sobre a fundação e presidência (1991-1994) da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM por Alda Oliveira* oferece-nos uma reflexão sobre a natureza humanista da Música na Educação e sua vocação interdisciplinar. Aponta em sua narrativa autobiográfica importantes feitos, como a criação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, a criação da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM, dentre outros. Encerra com um belo poema de sua autoria onde se define pelos inúmeros vieses identitários que nos identifica.

Em *Rememorando a gestão da ABEM entre 1996-2001: analisando a trajetória da presidência de Vanda Freire*, **João Miguel Bellard Freire** revisa a atuação de Vanda Lima Bellard Freire (1945-2015) como presidente da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) entre 1996 e 2001. O relato foi feito pelo seu olhar de filho, professor de música e como associado da ABEM. O autor afirma que foi uma gestão caracterizada pela resistência à visão neoliberal, governos de Fernando Henrique Cardoso, bem como pela busca por consolidar a Associação. Mesmo assim, Vanda Freire expandiu a ABEM com a integração de educadores musicais da Educação Básica e a participação de discentes, bem como a descentralização da Associação através da implantação de encontros regionais, além de trazer professores que trabalhavam com pedagogia do canto e dos instrumentos musicais.

**Flavia Maria Cruvinel** encerra a quinta parte deste livro com seu artigo *Trajetoira profissional e representações: narrativa autobiográfica da atuação na Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM)*. Discute a constituição das sociedades e das associações musicais e suas funções como articuladoras dos agentes no campo da produção musical no Brasil e suas atuações como formuladoras de políticas públicas para a formação musical em perspectiva histórico-social. Nesse sentido, apresenta a Associação Brasileira de Educação Musical, pelo viés acadêmico, mas, sobretudo, pelo político e de representação (BOURDIEU, 2013b, 2004) entrelaçado com a sua trajetória acadêmica e seu percurso profissional

Se Bakhtin (2003) for lembrado neste momento em que terminaram de ser expostas as abordagens de diferentes autores e linhas de atuação inerentes ao universo musicológico e áreas afins, podemos dizer que diversos lugares de fala constituem polifonias de vozes que estão na base da proposta deste livro, estabelecendo uma relação dialógica entre os autores, sua memória e os receptores que também a constitui. Vozes que se interpenetram evidenciando diálogos vários, mostrando diversidade na unidade, remetendo a textos passados e propiciando elementos para a construção de futuros textos.

Polifonias de vozes constituídas a partir do investimento em novos paradigmas, que remetem às reflexões e ao “olhar de dentro” na abordagem dos povos de países periféricos colonizados; ao resgate do imaginário, do simbólico, reconhecidos como efetivadores de uma modalidade de conhecimento renegada pela visão cartesiana que vigorou forte até meados do século XX (CASTORIADIS, 2010; PESAVENTO, 1995); à necessidade de se evitar o “monoteísmo metodológico”, de se adotar vários métodos na pesquisa musicológica, quantos e diversos quanto o objeto de estudo exigir, independente da linha que se trabalhe (BOURDIEU, 2004); ao reconhecimento dos “micro poderes” que perpassam a sociedade e formam uma modalidade subliminar de confronto ao poder instituído (FOUCAULT, 2004).

Polifonias de vozes que remetem a justaposições, conflitos, contraposições, mas, sobretudo, à possibilidade de “negociações” entre ideais, encontros e abordagens culturais.

Desejamos, pois, a todos que naveguem serenos na diversidade proposta, mas que permitam-se ser interpelados (as) pela pluralidade de abordagens que fazem este livro.

Que tenham uma ótima leitura e uma proveitosa reflexão!

*Os organizadores*



## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética e comunicação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand: 2004.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e sair da Modernidade*. 4.ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2011.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e terra, 2010.
- CERTEAU, Michel. *A Invenção do cotidiano. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2004.
- MORIN, Edgar. *O problema epistemológico da complexidade*. Lisboa: Europa-América, 1986.
- PESAVENTO, Sandra J. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29. p. 9-27, 1995.
- SOUZA, Ana Guiomar. Repensando as representações de brasilidade em Villa-Lobos: o caso do Choros n. 10. In: PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis (org.). *Diálogo musical*. Manaus (AM): Editora UEA, 2019, p.125-128.

*1*

***OLHARES DE DENTRO: BRASIL E CHILE***





# ***MÚSICA, FUEGO Y TOPOFILIA: EL CASO DE LA BANDA DIGNIDAD <2019-2021>***

*Christian Spencer Espinosa<sup>12</sup>*

*Los sonidos de la violencia  
en el mundo contemporáneo  
son muchos y muy fuertes  
para no ser considerados con detención  
por los académicos/as de las humanidades.*

*(Samuel Araujo, 2010)*

*Cuando hablamos de la Banda Dignidad,  
hablamos de amor, hablamos de fuego  
(Franco Toro, 2021)*

## **Introducción**

La protesta social más grande del mundo del año 2019 se realizó el 25 de octubre en Santiago de Chile. Las cifras más conservadoras dicen que a ella asistieron más 1 millón 200 mil personas<sup>3</sup>. En esa protesta la música fue protagonista al hacer bailar, movilizar y transmitir en sus textos la necesidad de cambiar una sociedad declaradamente injusta a través de una revolución pacífica y artística. En medio de los gritos de los y las manifestantes, grupos musicales de diverso estilo cantaron en las calles y en escenarios improvisados sus esperanzas y demandas sociales de manera creativa y resiliente: mostraron lo que creían era una sociedad más justa, imaginaron un mundo nuevo y crearon personajes para explicarlo. Fueron meses de marcha, política, violencia y expresión sonora con el fin de comunicar en la calle la urgencia del cambio social “aquí y ahora”. A dos años del inicio

<sup>1</sup> Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH), Facultad de Ciencias Sociales y Artes, Universidad Mayor, Chile.

<sup>2</sup> El presente trabajo forma parte del proyecto “Prácticas sonoras y musicales en el espacio público de Santiago de Chile en el contexto de la crisis socio-política y sanitaria (2019-2022)”, implementando por el Núcleo de Investigación en Música y Sonido (NIMS) El proyecto cuenta financiamiento del Fondo de Publicaciones de la Universidad Mayor y la participación de Natalia Bieletto como co-investigadores/as. Disponible en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50190029> (acceso 4 noviembre 2021).

<sup>3</sup> Entre las decenas de noticias publicadas al día siguiente sugiero la publicada por *BBC News Mundo*: “Protestas en Chile: la histórica marcha de más de un millón de personas que tomó las calles de Santiago”, 26 de octubre de 2019. Disponible en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50190029> (acceso 4 noviembre 2021).

de este proceso de cambio constitucional, hoy, sólo unas pocas bandas se han mantenido estables para sostener la protesta social desde el sonido y la música callejera. Una de ellas es la Banda Dignidad.

La Banda Dignidad nació de manera espontánea y autoconvocada en el espacio físico principal de la protesta santiaguina, la Plaza Baquedano, a veces llamada Plaza “Italia”. Su nacimiento se produjo la misma semana del inicio de la revuelta social, el 18 de octubre de 2019 (18-O). La formaron músicos profesionales, amateurs, actores, profesores de música e instrumentistas que se sumaban de manera discontinua. La banda tocó desde su inicio un repertorio conocido por todos (parte de la memoria colectiva del país) con arreglos múltiples pero un fin único: dar refugio y apoyo a las personas que protestaban. A medida que pasaron las semanas, la banda fue consolidando y asegurando nuevos espacios para tocar y bailar por medio de la marcha. Gracias a su música la población comenzó a caminar, a gritar, a cantar, es decir, a hacer uso político del cuerpo y conjugar los verbos que le son propios: actuar, cirquear, cantar, marchar, bailar, hablar. Aunque la banda tuvo siempre un número estable de 15 a 20 músicos, durante sus primeros meses creció hasta llegar a las 50 personas tocando, ofreciendo cierto grado de protección física a quienes salían corriendo de las bombas lacrimógenas, palos y gases que la policía chilena lanzaba. Cuando la plaza Baquedano fue rebautizada por la propia gente como “Plaza de la Dignidad” – a pocas semanas de haberse iniciado la revuelta- la banda tomó su nombre. De esta forma, bailando, diciendo y cuidando, la ahora Banda Dignidad se mantuvo tocando más dos años, continuando hasta hoy su composición original, repertorio y espacio de performance.

Qué importancia tuvo esta banda callejera? Qué significado tuvo su acción en el contexto del nuevo país que está emergiendo? Qué impacto tuvieron en estos dos años sus sonidos, géneros y repertorios? Qué ocurrió en el espacio donde habitaron y qué nos dice esto del contexto político de la ciudad global en ruinas? Qué rol puede jugar la etnomusicología y los estudios de música popular en las maneras de descifrar el tiempo nuevo que nos toca vivir en América Latina?

El presente texto reflexiona sobre algunos de estos temas desde la óptica de la etnomusicología, la antropología y la geografía de la música. Me interesa hablar de la importancia de la música y el espacio en el contexto de la protesta social latinoamericana, tomando como caso el conjunto chileno de bronces o alientos Banda Dignidad entre el 18 de octubre 2019

y el 21 de noviembre de 2021. Utilizando las ideas de sentido de lugar (en la formulación de Ángela Giglia, 2012), mi idea de “apropiación inestable del espacio” (Spencer 2021) y el concepto de “topofilias de la materialidad” (MÁRQUEZ, 2020), explico la manera en que este grupo:

- a. Materializó en sonidos y músicas el conflicto social en curso;
- b. Creó un nuevo “sentido de lugar” donde aparentemente no lo había;
- c. Contribuyó a la desmonumentalización de la Plaza Baquedano, agregándole un nuevo valor político a su significado usualmente celebratorio;
- d. Transfirió su legitimidad a otros lugares de la ciudad, convirtiendo su efímera autenticidad en una autoridad estable, conquistada en la calle por medio del sonido y la música.

La estructura del texto es bastante simple. En la primera parte, titulada “Música, conflicto social y cultura popular”, presento una reflexión sobre el poder de la música para sintetizar el conflicto social, para luego ofrecer en la segunda “Banda Dignidad (2019-2021): Música, autorrepresentación y legitimidad”, una breve historia de la misma y una descripción funcional de su repertorio, formas de participación y valor social<sup>4</sup>. En una tercera parte, llamada “Sentido de lugar, topofilia y trayectorias espaciales”, señalo la importancia de las teorías del espacio en el tratamiento de la música chilena y latinoamericana. En las conclusiones resumo algunas ideas expuestas y recalco la importancia de la relación entre música y espacio en el contexto político contemporáneo.

El ciclo de crisis social en el que se encuentra Chile no es exclusivo de él. Al contrario, varios países de América Latina se encuentran viviendo una etapa política en la que se requiere salir del paradigma visual e ingresar a una epistemología aural que permita leer nuestras sociedades desde el sonido, no sólo desde la performance o la música. Necesitamos complementar la mirada económica con la mirada cultural y política. Son tiempos de reflexión y aprendizaje, de reconocimiento del rol del sonido y su función como espacio de enunciación del cambio social y la renovación democrática.

A través del trabajo de campo que he realizado para este texto he asumido una forma de activismo moderado participando en protestas, observando,

---

<sup>4</sup> Todas las citas de este artículo están basadas en la entrevista a Franco Toro, coordinador de la Banda Dignidad, realizada el día 20 de julio de 2021, en la Escuela Municipal de Quilicura, Santiago de Chile, con pauta semiestructurada y consentimiento informado.

fotografiando, posteando y leyendo lo que otros opinan en una mezcla de etnografía y netnografía. Lo que me mueve como investigador es describir la relación entre música y política en lugares concretos de la ciudad, logrando extraer de ahí aprendizajes teóricos e históricos sobre el espacio público y la dialéctica entre música y sonido en los nuevos tiempos del continente.<sup>5</sup>

## **Música, conflicto social y cultura popular**

La crisis política chilena ha sido un escenario privilegiado para el análisis de las relaciones entre espacio, música y cultura popular. Hagamos un poco de memoria: el 18 de Octubre de 2019 se inició un cambio social agudo que desató el proceso de cierre de la transición política iniciada en 1973, con la instalación de la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990). A pesar de que la dictadura fue derrotada en las urnas en 1988, existe relativo consenso entre los intelectuales en que el período que va desde 1989 hasta 2019 fue una continuidad económica y política de la época dictatorial, fenómeno llamado “post-pinochetismo”. Como señala el sociólogo Manuel Antonio Garretón (2012, p. 182), el sistema de partidos políticos que gobernó el país (la llamada “Concertación de Partidos por la Democracia”) mantuvo dos enclaves fundamentales de la era autoritaria: “el modelo socioeconómico o modelo neoliberal, con papel hegemónico del mercado en los diversos ámbitos de la vida social, rol subsidiario del Estado y profunda desigualdad estructural y, por otro, el modelo político institucional, expresado principal aunque no exclusivamente en la constitución de 1980 y cuya razón última era impedir cambios significativos en el modelo socioeconómico”. Por lo tanto, aunque con ciertas mutaciones de forma, el conflicto social se mantuvo latente en el país desde el inicio del período de transición democrática, hasta al menos 2019.

Como explicamos en el dossier dedicado a la música del estallido chileno (BIELETTO y SPENCER, 2020), este legado impactó directamente el desarrollo de las artes. La denuncia por la desigualdad económica y

---

<sup>5</sup> Evidentemente, este derrotero no es nuevo. Los ciclos políticos latinoamericanos han estado marcados por una producción académica incipiente sobre la función de la música en contextos de cambio. Fruto de ello han aparecido en décadas sucesivas sendos análisis sobre movimientos culturales y musicales que han marcado a los países de la región, como la Tropicália, la Nueva Trova, el Nuevo Cancionero, la Nueva Canción o el Canto Nuevo, todos ellos con bases políticas claras y horizontes musicales definidos en Cuba, Chile, Argentina, México, Perú y Brasil. El presente texto se inscribe en el debate sobre estos movimientos al interior de las ciencias sociales, los estudios musicales y las humanidades, pero considerando el contexto político actual. En tal sentido, muchas de mis apreciaciones histórico-político se asientan sobre el artículo “Volver a creer. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020)”, publicado junto a Natalia Bieletto en el Boletín de Música de Casa de las Américas en 2020, e intentan en gran medida ser una continuación de éste.

política y la destrucción de los lazos comunitarios motivó la creación de un conjunto de canciones que se convirtieron en una forma de resistencia al contenido de la transición por medio de sus textos y performances públicas. La música fue entre 2006 y 2019 una de las facilitadoras de espacios de enunciación para la crítica cultural, articulando en conciertos (en forma de texto y sonido) y en la calle (como performance) el desasosiego y la molestia colectiva ante la precariedad estructural del país. Por medio de ella se actualizó la relación entre política, conflicto social y sonido que había quedado establecida desde la década de 1960 y había sido renovada en los eventos estudiantiles de 2006 y 2011 (ALBORNOZ, 2020).

Como expresa James O'Connell, la música puede representar a los propios grupos que la practican cuando tematiza, elabora o hace evidente la relación entre los sujetos y la sociedad. Al hacerlo expone la tensión entre partes de la sociedad porque produce significados simbólica o discursivamente políticos. De este modo, el conflicto social se contesta, recrea o remembra por medio del sonido y la música en vivo, especialmente gracias a los textos de las canciones (entonadas en caminatas, carnavales o marchas) o el uso del cuerpo en el baile. La música insta a adoptar una actitud frente a ciertos hechos (O'CONNELL, 2010), interpela, descentra y espectaculariza el poder (DUNCOMBE 2018) pero sobre todo evoca, provoca y transmite un mensaje directo en sus letras (ROGER *et al*, 2018, p. 118-120). En este sentido, parafraseando a Victoriano y Darrigrandi (2013), los textos de las canciones son una forma de autorrepresentación y un mensaje en el sentido de producir conocimiento a partir del testimonio como género literario y estructura de la comprensión.

En términos metafóricos, la música simboliza la negociación del conflicto oponiendo elementos sonoros (sincrónicos) a elementos sociales (diacrónicos). La tensión entre ambos puede ser resuelta por el placer del uso del cuerpo o bien por la misma música a través de las resoluciones de la armonía, la melodía o el ritmo en el contexto de la tonalidad: "En términos de valores musicales, el conflicto está indeleblemente inscrito en la vida musical, proveyendo una articulación sónica de la disonancia en la esfera social y económica. Es tal vez por esta razón que el lenguaje de la música está profundamente informado por la metáfora del conflicto, ofreciendo una configuración léxica para comprender el lugar del sonido en el conflicto mismo" (O'CONNELL, 2010, p. 4). Esta idea, si bien recuerda al dilema de la homología estructural de Adorno en donde la sociedad se espejiza en la música (algo falso), permite notar que la música es ella misma una de las formas de "conflicto" sonoro, tenga texto o no.



Entre los historiadores chilenos el debate sobre la importancia del conflicto social se dio bajo la idea de la soberanía. El movimiento chileno 18-O habría sido profundamente soberano o “autorrepresentado” al no identificarse con partidos políticos, caudillos o líderes durante sus primeros 18 meses (SALAZAR, 2020; GARCÉS, 2019). Gracias a ese gesto habría conseguido la autonomía política y la libertad de acción de sus simpatizantes en el sentido de eliminar la llamada “tutela enunciativa” (Lima de Souza en Alabarces 2021: 116-117). La música del movimiento, especialmente la realizada en las calles, habría heredado esa autonomía y formulado su propia crítica al sistema por medio de la creación de canciones y la reversión de otras, ingresando al conjunto de demandas sociales y abonando argumentos para el cambio<sup>6</sup>.

La autonomía del movimiento cultural chileno transformó el lenguaje cotidiano que se utilizaba hasta el momento. El sociólogo Alberto Mayol señala en su libro *Big Bang* (2019) que el estallido cambió el término “resistencia” por el concepto “dignidad”. Aunque hace estas aseveraciones sin ningún respaldo histórico, la idea de Mayol es interesante porque demuestra que la soberanía popular buscaba no sólo “aguantar” los embates la desigualdad o encontrar las “formas de ocultamiento” del arte (Scott 2003), sino conseguir la igualdad en derechos y deberes y propugnar un espacio público de uso equitativo para la expresión de diferencias sociales y culturales. Parafraseando a Hedinger y Rogger (2018, p. 118), la música fue durante esta época una forma de provocación, de volver a evocar, una manera de erradicar la indiferencia acumulada hacia la igualdad como bien colectivo.

La mayor parte de las expresiones del estallido social chileno fueron manifestaciones de la cultura popular: montajes parateatrales, intervenciones sonoras, performances (baile con canciones radiales, coreografías de la televisión, *flash mobs*), canciones, himnos de marcha, elaboración o pegado de textiles (arpilleras, tejidos, bordados, patchwork), creaciones visuales con alusiones políticas como serigrafía, xilografía, estencil, posters,

---

<sup>6</sup> Un aspecto que demuestra la autonomía señalada son las bandas musicales (autoconvocadas) que operaron en las calles en los primeros 12 meses de la revuelta. Además de los conjuntos ya conocidos derivados de la línea musical nacida de la Nueva Canción Chilena, múltiples agrupaciones musicales y danzarias se hicieron presentes en el espacio público, como Banda Conmoción, Colectivo Rizoma Alzada, Diablos Rojos o Barricada Sonora, Réquiem por Chile, Baile Chino del Mapocho, en Santiago, así como la Banda San Pedro y la Bandalismo del Puerto, Valparaíso, entre muchas otras. Agradezco algunos de estos datos a Dante Escorza, Marco Antonio Palma, Rodrigo Oteiza, Eduardo Jahnke Rojas y Raúl Díaz Ojeda a través de la red social Facebook (7 de septiembre de 2021). Disponible en <https://www.facebook.com/christian.spencer.545/>

mosaicos, *lettering*, *grafittis* o murales. También hubo otras expresiones menos populares no menos relevantes, como conciertos de música clásica, creación de esculturas, obras de teatro con dramaturgia política, proyecciones lumínicas o coreografías de danza contemporánea, todas realizadas en la calle y puestas al servicio de la idea de cambio. Como argumenté en otro lugar, esta profusa capacidad creativa no tuvo parangón en la historia cultural chilena y puede ser considerada como la expresión de creatividad más grande jamás vista en Chile en el espacio público y en tan poco tiempo (SPENCER, 2020, p. 34).

Un aspecto extraordinario de este proceso es que las propias expresiones callejeras vertidas en estos dos años han expuesto una versión propia de los conflictos sociales. No fue necesario comprar los periódicos: la ciudad era un texto por sí misma<sup>7</sup>. Si entendemos la cultura popular como una forma de cultura “no autorizada” por un poder hegemónico (Parker 2011: 165) en la cual las expresiones de la gente sirven para compartir pensamientos y acciones de orden político (BLACKING *apud* TROTTA 2011, p. 116), entonces el arte callejero de la revuelta chilena fue una expresión integral de cultura popular. Como señalamos en otro texto junto a académicas de la Universidad de Chile, el estallido chileno hizo pública la vida de miles de sujetos populares que habitaban silenciosamente un entorno ordinario o “real” poco conocido, en un contexto de politicidad que no salía en los medios a pesar de su contenido diverso y expresivo (SÁEZ, SPENCER Y VERA, 2021). En este caso, “expresivo” quiere decir una forma de cultura popular no-utilitaria y de alto contenido simbólico, más próxima a la manifestación espontánea (en base a un capital cultural previo) que a las “bellas artes”.

En este contexto, las expresiones de la revuelta pusieron a la cultura popular en primer plano, convirtiendo las manifestaciones culturales señaladas en una clave interpretativa “necesaria” para la sociedad chilena. La Banda Dignidad fue una de las expresiones más populares de la ciudad que convocó de manera autónoma a un conjunto importante de personas. No tuvo resonancia en los medios de comunicación o los partidos políticos (sí en las redes sociales), pero logró representar a sectores subalternizados *ex ante* y *ex post* estallido. Usando la expresión de Parker, fue una expresión “no autorizada” en la que la legitimidad se ganó en la calle, día a día, consiguiendo con ella habitar la nueva ciudad emergente.

<sup>7</sup> Recomiendo visitar la página <https://www.laciudadcomotexto.cl/> para las rutas del discurso en las paredes de la ciudad (acceso 25 de noviembre 2021).

## **Banda Dignidad (2019-2021): Música, autorrepresentación y legitimidad**

La Banda nació el mismo día del inicio del estallido social, el 18-O. Se inició con el deseo de enriquecer con música las movilizaciones populares y callejeras ocurridas en el contexto de un levantamiento popular. Como explica Franco Toro, uno de los fundadores y actual coordinador de la Banda, la idea era “apoyar la movilización, apoyar a todos los que se estaban manifestando” especialmente por el volumen de sonido que emana de ella: “nosotros somos un arma súper fuerte con nuestros instrumentos, o sea con bombo, trombones, trompetas, tuba. La banda tuvo momentos en que había cien músicos tocando y eso era una bomba musical”<sup>1</sup>. Con el paso del tiempo la banda creó un medio de comunicación y algunos símbolos para distinguirse, llegando a tener un grupo de Whatsapp con más de 200 miembros. La asistencia promedio de las convocatorias durante el primer año estuvo por sobre las 30 personas por evento, pero fue bajando en el segundo. No obstante, nunca bajó a menos de 15. En muchas actividades la banda logró juntar a más de 2 mil personas, distribuidas en grupos cerrados o en columnas verticales que avanzaban por las calles.

**Figura 1.** Banda Dignidad Plaza en Baquedano (18 de Octubre, 2021)



**Fonte:** Fotografía de Pedro Aceituno



**Figura 2.** Banda Dignidad tocando en las afueras del Metro plaza Baquedano (17 enero 2020)

**Fonte:** Fotografía de Javier Martínez (@javi\_yulian.photo)

Considero la Banda Dignidad un caso de autorrepresentación política y sonora. Se trata de un organismo musical autoconvocado que crea, arregla y versiona músicas del repertorio nacional e internacional. Al hacerlo sintetiza deseos, emociones y fuerzas sociales centrífugas anidadas por décadas en la población, sea por medio de sus performances, su facilitamiento del uso del cuerpo o bien de manera literal a través de sus textos. En términos numéricos, la banda no posee representatividad nacional o regional, así como tampoco es el resumen de un sector particular de la ciudad (acaso representa a los artistas de las comunas como Santiago, Quilicura y Recoleta), sin embargo, su conocimiento es amplio entre los artistas callejeros de regiones y su forma de tocar y arreglar es un caso que atrae el interés de otras bandas del país.

La clave de la legitimidad de Banda Dignidad es su carácter autoconvocado, su rechazo a la cooptación de partidos o constituyentes y sus altos niveles de participación. En este sentido, la banda posee un amplio poder de convocatoria callejera, algo que creo se produce por al menos dos factores. El primero es la espontaneidad de su convocatoria (hecha por medios digitales) y el carácter improvisado de su práctica musical (que cambia según el día que salgan a tocar y el motivo de su participación). Este formato impredecible permite que se sumen -sin planificación alguna- decenas de personas a tocar o marchar cada vez que salen a la calle. En cierto modo sus

convocatorias poseen el ritmo y de la propia comunicación por celular, que permite la movilidad urbana (por medio del GPS) y la instantaneidad de los mensajes (por Whatsapp). Es lo que Gopinath y Stanyek (2014) llaman la “cultura del sonido móvil” que no es otra cosa que la portabilidad y relocalización constante del hogar con fines sociales o culturales. El segundo es su acogida sistemática a demandas que sean similares a las del estallido, ahora definido en un amplio sentido como la búsqueda de la igualdad social para los sectores sociales históricamente desprotegidos. Toro se refiere a esto en la entrevista que le hice diciendo que “Hacemos política, pero no partidista...” y en materia de participación que “la banda convoca.... La banda está diciendo lo que ellos, lo que todos quieren decir en sus gritos. Nosotros paramos de tocar y viene un grito por la libertad de los presos, viene un grito por alguna de las exigencias. Entonces la banda convoca”.

En términos musicales, la banda toca, canta y baila. El canto es funcional al repertorio, así como el baile lo es a los asistentes a las marchas, así que no me referiré mayormente a estos temas. En materia de interpretación, repertorio y forma, sin embargo, quisiera comentar algunas cosas que creo relevantes. Primero, la banda interpreta un repertorio parcialmente definido de aproximadamente 30 piezas adaptadas al formato de *big band*, con especial énfasis en saxos, trombones y clarinetes más una percusión de base (usualmente bombo). Las obras musicales que tocan deben cumplir idealmente con ser adaptables o arreglables para dos voces, excepcionalmente tres, con una base rítmica atractiva que permita hacer que la gente camine, marche o baile (con algunas excepciones). Los ritmos preferidos son los que producen más movimiento corporal como la cumbia, el tinku, los caporales, las diabladas o las morenadas, todos ellos –a excepción de la cumbia- provenientes del “complejo genérico” andino, usando la expresión de Danilo Orozco (2010). En segundo lugar, la banda adapta canciones del canon folclórico chileno, pero también canciones chilenas, internacionales, reversiones de canciones populares y melodías de arenga, entre otras. Sin duda el ritmo preferido es el tinku porque es más bélico, más directo y caminable. Dice Toro: “hay mucho de lo que tocamos es como ir a la pelea, ir a la pelea. Por eso la mayor parte del repertorio nuestro son tinkus porque el tinku es del guerrero”. En tercer lugar, formalmente, la mayor parte de las adaptaciones se reduce al formato AB, ABA o AABB en tonalidades óptimas para el ingreso de todos los instrumentos, como Sol mayor, La Mayor y Re Mayor.

Debido a las características mencionadas anteriormente, la banda posee un carácter abierto en varios sentidos. Primero en su composición ya que sus

miembros estables son pocos y los inestables son muchos. Segundo, en términos musicales, hay un espacio establecido para la improvisación por medio de las percusiones, los solos de instrumento, las repeticiones de último momento y los cambios del mismo repertorio. Como explica Toro, una vez aprendida la melodía “adelante”. Por eso la clave de la performance es “Fuerte y feo”:

Había músicos que nos encontrábamos en la marcha y estaban tocando solos como yo la primera vez, que me fui no los encontré y me fui a tocar a primera línea. Después me fui a tocar por Vicuña Mackenna pal’ otro lado hasta que después los encontré [y] de ahí no me separé más de ellos. Y nos encontrábamos con músicos en la calle y les decíamos “métase po” [y ellos decían] “es que no me sé los temas” [y nosotros] “hueón hay algunos que son de a tres notas y aquí suena fuerte y feo no má’, ¡fuerte y feo!, total somos cien y te tapa toda la [gente]. Weón, habían momentos que teníamos cuatro, cinco, seis bombos y eso ya es poderosísimo.

El significado de este eslogan estético es múltiple. Por un lado, los “errores” no tienen importancia porque lo que importa es alimentar el sentido político de la marcha, no la calidad musical de la banda. Para eso hay otros momentos. Esto no implica abandonar parámetros básicos de la performance como sentido del ritmo o coordinación, pero sí dejar de lado las sutilezas como la afinación perfecta o el uso de contrapunto para la sinergia colectiva. En estos casos, armonía y volumen se convierten en las principales herramientas de trabajo. Por otro, la banda rara vez ensaya. Esto permite que cualquiera se sume sin necesitar esquemas o forma predefinidas: todo es oído y seguimiento. También implica que la desafinación es recurrente, el pulso variable y el timbre diverso. Pero esto no tiene relevancia para el fin político. La clave de las tocatas, entonces, es el volumen, no la melodía ni la armonía. Tocar “fuerte y feo”, entonces, es la manera de “visibilizar” el sonido como actor político o -inversamente- de “auralizar” la protesta como forma de mensaje social. Como señalaban O’Connell y Duncombe, el objetivo es producir significados por medio de los cuales interpelar, descentrar y espectacularizar el poder, hasta desestabilizarlo.

### **Sentido de lugar, topofilia y trayectorias espaciales**

Tanto las expresiones de la cultura popular como las tensiones que la música y el sonido proyectan, son imposibles de entender sin una teoría del espacio. La espacialidad no es el entorno del sonido, sino que es parte del



sonido mismo. El lugar es a los estudios musicales lo que la antigua idea de contexto era a la historiografía: no existe música sin espacio, o, en su versión antigua: no existe cultura sin contexto. Por eso me gustaría aquí recurrir al concepto de sentido de lugar (*sense of place*) para analizar la música local en el espacio público, aspecto que he tratado con más detalle en otro texto (SPENCER, 2021). Entiendo el sentido de lugar como la acumulación de significados en el espacio, un entramado geográfico y humano donde –en el decir de Doreen Massey- es posible relacionar la vida individual con el entorno físico. Esta acumulación produce una internalización de lo colectivo en el nivel microsocioal; cotidiano si se quiere. Se absorbe lo que se vive en la ciudad y la música contribuye a vivir, ocupar, mirar, habitar la ciudad de manera distinta. El arraigo es precisamente la entronización psicoafectiva de ese valor agregado por la práctica musical, una suerte de estabilización de un espacio (menos conocido) al que se le fueron asignando más significados hasta hacerlo más conocido o familiar. En un lenguaje antropológico, es aquello no-lugarizado que se va humanizando gradualmente (AUGÈ, 2008).

El sentido de lugar es diacrónico o sincrónico. Se puede crear un nexo con la calle gracias a un evento único o escasamente repetitivo (lo que sería un lazo débil), pero también se puede crear ese nexo por una serie de eventos repetidos, sean exactamente iguales o no (lo que sería un lazo más fuerte). Cuando el espacio es resignificado o humanizado por efecto de la entronización psicoafectiva de la experiencia, el vínculo se actualiza y se crean nuevos significados. Este es el caso de la reapropiada Plaza Italia que en su versión *ex ante* fuera “Plaza Baquedano” pero en su versión *ex post* es “Plaza de la Dignidad”. Los nuevos significados la transformaron a un punto tal que su nombre debió ser alterado por no dar cuenta de lo que ella era en el momento actual.

Pero el espacio puede estar desolado. Márquez dice que con el estallido Santiago de Chile quedó “en obras”, “en construcción”, “pendiente”, fuera del “orden y la belleza”. Los escombros, la nueva realidad física de la ciudad, obligaron a todos a caminar más lento, a observar la *ruina*, a ser de nuevo “cuerpos sintientes”. Son esos vestigios los que crean una topofilia, “lazos afectivos entre las personas y el lugar o el ambiente circundante” (MÁRQUEZ, 2020, p. 9). Así:

Lazos y topofilias diferenciadas que se traducen también en prácticas diferenciadas hacia el lugar. En efecto, mientras las autoridades y la prensa limpian la plaza distópica, quienes acuden a las manifestaciones celebran y aplauden la escultura

caída, el peñasco bien lanzado, la molotov certera o la canción de Víctor Jara y Los Prisioneros sonando estruendosas sobre la plaza polvorienta, hasta altas horas de la madrugada. En estos términos, el ensamblaje afectivo con los escombros de la revuelta social —sea para negarlos o reafirmarlos— también expresa deseos de apropiación, de soberanía, de nostalgia y, sobre todo, de un futuro mejor (MÁRQUEZ, 2020, p. 9).

El cuerpo se ensambla, se combina con el paisaje produciendo la apropiación de un espacio nuevo, marcado por el deseo de un futuro mejor pero destruido o trastornado en su materialidad, ahora derruida. Es la memoria del sonido, aquella que simboliza la rebelión con las manos de los que protestaron puso nuevos y “feos” cimientos sobre esos escombros (TUAN, 1994).

Un segundo aspecto que quiero destacar es la apropiación del espacio estable o inestable (SPENCER, 2021), un concepto que permite comprender cómo las agrupaciones de música se mueven por la ciudad. Apropiar es hacer de algo ajeno algo de uno o una, para lo cual se requiere ejercer una acción. Una apropiación inestable del espacio parte como un intento de habitar o crear sitios sociales alternativos, en el decir de Geoffrey Baker (2006). Esto ocurre con las compañías de teatro, circo, títeres o las músicas que itineran de manera repetitiva en ciertos lugares (por ejemplo, las bandas de bronce de La Tirana en Chile, los conjuntos de candombe en el Barrio sur de Montevideo o las bandas de pueblo en Castilla La Mancha, España). La apropiación estable es similar a la anterior, pero produce un cambio en la medida en que agrega valor al espacio. Y lo hace gracias a la repetición voluntaria de los recorridos. Es lo que Allen et al (2010) llaman la “pertenencia electiva” al espacio: una forma de humanización gradual de un lugar por elección propia, una forma de creación de arraigo en base a un fin individual, propio. Se trata finalmente de la existencia de un lugar con menos valor cultural al cual se le van agregando elementos para su identificación posterior. Luego, el paso del tiempo va asignándole alguna forma de identidad a ese espacio que produce marcas simbólicas que pueden ser extrapolables a otros sitios similares (COHEN, 1995), como un festival “tipo Sambódromo” o un concierto “al estilo Liverpool”. Estas marcas son reforzadas por la música o a veces son la música misma, como dice Cohen.

La Banda dignidad es espacio y música al mismo tiempo. El entorno que ha habitado estos meses ha sido determinante para su desarrollo como conjunto y su conquista de legitimidad entre la población. Con el paso del

tiempo consolidó dos recorridos en la ciudad: el primero, a través de la Avda. Bernardo O'Higgins (popularmente conocida como "Alameda") que dibuja una línea recta que atraviesa el centro de la capital; el segundo, los círculos que se hacen entre las zonas abiertas y arboladas de la Plaza Dignidad. En ambos casos, los músicos hacen detenciones definidas por su comodidad y seguridad para los músicos. Junto con estos dos recorridos, aunque menos frecuentes, hay a veces performances a los Tribunales de Justicia y a sectores populares como la Población La Victoria o la Escuela Municipal de Música de la comuna de Quilicura.

La participación espacial permite una ocupación "útil" del espacio, en el sentido de formar bloques que se desplazan de modo ordenado por las calles, en forma de hilera o círculo. Parte del uso del espacio depende de la música porque hay géneros que requieren más movimiento (tinku), otros más calma (morenada, caporales) y algunos que exigen el uso de la calle para el baile sin movimiento hacia adelante y "desordenado" (cumbia). Extraordinariamente, la propia banda acompaña a veces algún suceso, abriéndose a un recorrido no fijo. Cualquiera fuera el formato de los participantes, eso sí, la banda conseguía pasar de una apropiación inestable a otra estable, agregando valor político al espacio gracias a la repetición de los recorridos<sup>8</sup>. En este sentido, la decisión de ir por ciertos lugares (y no por otros) muestra cómo se eligió lugarizar ciertos espacios en el nivel microurbano, esto es, en las esquinas y los pequeños rincones de la trama barrial, como señalaban Allen et al (2010). Esta pertenencia habla de una autonomía espacial que, a pesar de la fuerza policial y de las quejas de algunos vecinos, circuló por calles que permitieron marchar y enviar un mensaje político. Y también habla de la creación de identidad en el espacio en el sentido de convertir los espacios efímeros en lugares familiares. En palabras del mismo coordinador de la banda:

Hay mucho sentido de pertenencia de ahí, de [Plaza] Dignidad o (en) los territorios que uno haya visitado como más comunes, ese principalmente. Desde el [centro cultural] GAM hasta [Plaza] Dignidad y [el Puente] Pío Nono es como estar en tu casa, en tu colegio. No es para nada ajeno porque vivimos mucho tiempo estando ahí y seguimos yendo de vez

<sup>8</sup> Para una mirada general sobre la música y ambiente en el que toca la banda, véase el video disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oFkFKnIRnkk> (acceso 25 de noviembre 2021). Para una panorámica general de los espacios donde circula la banda, véase, entre otros, el video subtítulo [https://www.youtube.com/watch?v=\\_w\\_mWggUubM](https://www.youtube.com/watch?v=_w_mWggUubM) (acceso 25 de noviembre 2021). Para otros videos véase el Canal del propio Franco Toro (<https://www.youtube.com/channel/UCcTl4BBcPXkjlkrNmmJSvg> (acceso 25 de noviembre 2021)

en cuando. Nos sabíamos de memoria por dónde entraban los pacos [policía], por dónde, o cuánto duraban adentro. O si iban y se daban una vuelta. Incluso yo me podía quedar parado y yo sé que aquí no me va a llevar (FRANCO TORO, 2021).

Este deambular marchando por la ciudad necesariamente se relaciona con el tema de la legitimidad. Considero que la banda adquirió una categoría de conjunto “consecuente” y “valiente” por salir a marchar en medio de la violencia policial. Puso en riesgo su cuerpo y sus propios instrumentos por una causa que consideró “para un futuro mejor” como decía Franco Toro. Pero también lo hizo mediante una apertura a la participación de cualquier persona, una actitud abierta que facilitó la incorporación de voces ajenas para reforzar el mensaje de la banda. Considero que esta actitud inclusiva consolidó su legitimidad y permitió la interpretación de nuevo repertorio en el espacio público del centro. Una vez conseguida, trasladó esa legitimidad a otros espacios populares, llenándolos de la coherencia que demostró en los momentos de peligro y violencia estatal.

Observamos aquí un proceso de lugarización o humanización de los espacios, un proceso de transmisión de la autenticidad ganada (en el pasado reciente) para consolidar su mensaje político de resistencia (en el presente). Como expresa Vansina, el proceso de transferencia de la legitimidad está comúnmente dominado por las lógicas de la oralidad (VANSINA, 1985). Si comprendemos la performance como un “acto de transferencia” en el decir de Taylor (2003, p. 2-3), la Banda Dignidad traslada esta legitimidad y sus símbolos de resistencia a otros espacios a través de su arraigo que se desplaza por medio de conductas reiteradas. Así otorga continuidad al cambio social, obligando a un acto de memoria debido a la efimeridad en el tiempo. Esto es lo que vemos en su participación en los funerales de Luisa Toledo, pero también en eventos de ollas comunes, escuelas y otras actividades que el grupo considera necesarias para apoyar la movilización.

## Conclusiones

La Banda Dignidad nació en el seno del conflicto social chileno de 2019 y a partir de él se consolidó como conjunto de bronces en formato de *big band* callejera. Su principal aporte fue dar refugio sonoro a los participantes de la protesta. Al hacerlo arregló y esparció un repertorio popular, permitió el uso del cuerpo, fomentó el canto y estableció recorridos “sonoros” en el espacio público. Utilizando el lema “fuerte y feo”, dio espacio a

la participación de otros músicos-instrumentistas y músicos-transeúntes y definió recorridos que crearan sentido de lugar en sitios que aparentemente no lo tenían. Con su paso sistemático por la Plaza Dignidad y la Alameda, transitó de una apropiación inestable a otra estable del espacio, contribuyendo a la “desmonumentalización” de la antigua Plaza Baquedano y a su interpretación como germen “en ruinas” de un nuevo país. Una vez consolidado su conocimiento público, ganó legitimidad y la transfirió solidariamente a otros lugares de la ciudad, convirtiendo su efímera autoridad en una autoridad expandida. De esa manera alargó su marca urbana por la ciudad, moviendo con ella discursos, sonidos y símbolos de denuncia ante la desigualdad estructural instalada en la dictadura y continuada en el período post-pinochetista.

El caso de la Banda Dignidad permite observar varios aspectos relevantes de la relación entre espacio, música y cultura popular. Primero, es evidente que la conexión entre música y espacio público en Santiago de Chile se modificó con el estallido social, al menos en las zonas de alta participación ciudadana. Aquel espacio ajeno, racional y monumental pasó a ser el lugar propio, emocional y ruinoso, un espacio “pendiente” pero capaz de generar lazos afectivos entre personas (topofilia). Visto de esta manera, parece importante que la etnomusicología integre de manera más decidida teorías del espacio que permitan el comportamiento del sonido y la música en el entorno microurbano político y performativo de las ciudades latinoamericanas (SPENCER, 2021).

Segundo, las bandas callejeras que tocan en contextos de protesta parecieran adquirir legitimidad debido a su poder convocatorio autónomo, su sistema de participación y su negación sistemática a la cooptación de los partidos políticos o líderes afines. En su condición de soberana, la música permite a las personas o grupos crear esas formas de legitimidad soberanas que dan autoridad y potencial discursivo a los conjuntos musicales. En este contexto, la música de las protestas se puede desplazar a otros lugares y con ella reasignar sus discursos y legitimidades, creando marcas simbólicas que releen la ciudad letrada.

Tercero, las bandas nacidas al calor de la protesta suelen crear formas solidarias y abiertas de identidad. Si en 2003 James Scott se refería a las “estrategias de ocultamiento” de la cultura popular para permitir sus estrategias de resistencia social, el estallido social chileno ha mostrado que el ocultamiento ya no es la mejor manera. Al contrario,



la participación abierta de la población, la elección de un repertorio histórico cantado y corporeizado y la conversión del espacio público en un territorio aural, son estrategias políticas más de mayor efectividad para convertir el movimiento social centrípeto en un movimiento social centrífugo (SPENCER, 2020).

## Referências

ALABARCES, Pablo *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Universidad de Guadalajara y Calas: Bielefeld University Press, 2021.

ALBORNOZ CUEVAS, César. Dele cotelé: el baile de los que sobran. César Albornoz. *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 54, p. 111-127, 2020.

ALLEN, Chris, *et al.* *The Politics of Elective Belonging. Housing, Theory and Society* 27.1, p. 115-161. 2010.

ARAUJO, Samuel. GRUPO MUSICULTURA. Sound praxis: Music, Politics, and Violence in Brazil. *In: CASTELO-BRANCO, SALWA, El-Shawan, O'CONNELL, John Morgan. Music and conflict*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2010. p. 28-41

AUGÈ, Marc. *Non-places. An introduction to supermodernity*. London: Verso, 2008.

BAKER, Geoffrey. La Habana que no conoces: Cuban rap and the social construction of urban space. *Ethnomusicology Forum* 15.2, p. 215-246, 2006.

BIELETTO BUENO, Natalia; SPENCER ESPINOSA, Christian. Volver a crear. Crisis social, música, sonido y escucha en la revuelta chilena (2019-2020). *Boletín de Música de Casa de las Américas* 54, p. 1-27, 2020.

COHEN, Sara. Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place. *Transactions of the Institute of British Geographers* 20.4, p. 434-446, 1995.

DUNCOMBE, Stephen. *An age of protest, protest for age. Protest. The aesthetic of resistente*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2018.

GARRETÓN MERINO, Manuel A. Neoliberalismo corregido y progresismo limitado. Los gobiernos de la Concertación en Chile, 1990-2010. *Pensar América Latina*. Santiago, Chile: Ed. Gómez, Juan Carlos, ARCIS, 2012.

GIGLIA, Angela. *Sentido de pertenencia y cultura local en la metrópoli global. Nuevas topografías de la cultura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012.

GOPINATH, Sumanth; STANYEK, Jason. The mobilization of performance: an introduction to the aesthetics of mobile music. In: GOPINATH, Sumanth; STANYEK, Jason (org) *The Oxford handbook of Mobile Music studies, vol. 2*. New York: Oxford, 2014. p. 1-40

GREZ, Sergio. *Estallido social y una nueva constitución para Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2020.

HEDINGER, Johannes M; ROGGER, Basi. *Provocation-protest-art. A ménage-à-trois. Protest. The aesthetic of resistente*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2018.

MÁRQUEZ BELLONI, Francisca. Por una antropología de los escombros. El estallido social el Plaza Dignidad. *Revista 180*, Santiago de Chil. 180.45, p. 1-13, 2020

MASSEY, Doreen. Questions of Locality. *Geography* 78.2, p. 142-149, 1993.

MAYOL, Alberto. *Big bang. Estallido social 2019. Modelo derrumbado. Sociedad rota. Política inútil*. Santiago: Catalonia, 2019.

O'CONNELL, John M. Introduction. An ethnomusicological approach to music and conflict. In: MORGAN, John; SALWA, Castelo Branco. *Music and Conflict*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2010. p. 1-14.

OROZCO, Danilo. *Qué e(s)tá pasando, ¡Aserel!... Detrás del borroso qué se yo y no se qué en la génesis y dinámica de los géneros musicales*. Clave. 12.1, p. 60-89, 2010.

PARKER, Holt N. Toward a definition of popular culture. *History & Theory*, 50.2 p. 147-170, 2011.

ROGGER, Basil et al. (org). *Protest. The aesthetic of resistente*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2018.

SÁEZ, Chiara, SPENCER ESPINOSA, Christian; VERA, Antonieta. Editorial Monográfico, n. 43: Vindicación de la cultura popular ausente. *Comunicación y medios* 30.43, p. 13-21, 2021.

SALAZAR, Gabriel. *Acción Constituyente. Un texto ciudadano y dos ensayos históricos*. Santiago: Tajamar Ediciones, 2020.

SCOTT, James. *Los dominados y el arte de la resistencia. Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. New Haven, Connecticut. Yale University, 1990. México: Era, 2003.

SPENCER-ESPINOSA, Christian. Hacia un nuevo cancionero popular: música, creación y política en la revuelta social chilena (2019-2020). *Boletín de Música de Casa de las Américas* 54, p. 29-51, 2020.

SPENCER-ESPINOSA, Christian. Back to the neighborhood. Theoretical and methodological contributions of music to the study of locality in Latin American cities. *Latin American Music Review* 42.1, 2021.

TROTTA, Felipe. Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña. In: SANS, Juan Francisco; CANO, Rubén López (org). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Colección Francisco Curt Lange. Caracas: CELARG, 2011. p. 99-133.

TUAN, Y. F. *Topophilia: A study of environmental perception, attitudes, and values*. New York: Columbia University Press, 1974.

VICTORIANO, Felipe; DARRIGRANDI, Claudia. Representación. In: SZURMUK, Mónica; MCKEE, Robert (org). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Instituto Mora y Siglo XXI, 2013.

## **Entrevista**

FRANCO TORO, coordinador de la Banda Dignidad. 20 de julio de 2021. Escuela Municipal de Quilicura, Santiago de Chile. <https://www.youtube.com/channel/UCcTI4BBcPXkJxlkrNmmJSvg>