

As margens carnavalescas da insurgência: Vínculos entre vira-latas e manifestações políticas no Chile¹

The carnivalesque margins of the insurgency: Articulations between "street dogs" and political protests in Chile

Ângela Cristina Salgueiro Marques²

Gabriela Francine Camargo³

Rubens Rangel⁴

Resumo: Este artigo busca refletir sobre a composição de margens e bordas carnavalescas nos processos de insurgência que ocorreram no Chile em 2019, destacando como cartazes, lambe-lambes, grafites e murais produziram essas zonas estético-políticas de luta e defesa da democracia. A polifonia paródica e intertextual resultante do entrelaçamento de pessoas, enunciados e cachorros funciona como operador de diferença, conflito e tensão: permitem experimentações e gambiarras que deslocam legibilidades e inteligibilidades, abrindo brechas para o imprevisto. Nas manifestações chilenas, a composição de imagens de manifesto a partir da figuração do Negro Matapacos colocou em prática o exercício da escrita insurgente e a poética do conhecimento popular. As reapropriações e colagens provocaram um excesso de palavras, imagens e gestos para as cenas coletivas e polêmicas de enunciação, evidenciando um princípio de desierarquização dissensual. Buscamos evidenciar como as zonas e bordas imageantes criadas nessas insurgências promoveram uma alteração na distribuição dos discursos e na definição das coordenadas das experiências.

Palavras-chave: Imagens. Carnaval. Protestos políticos. Margens. Chile.

Abstract: The aim of this article is to reflect on the composition of carnivalesque margins and borders in the insurgency processes that occurred in Chile in 2019, highlighting how posters, "lambe-lambes", graffiti and murals produced these aesthetic-political zones of struggle and defense of democracy. The parodic and intertextual polyphony

¹ A produção deste artigo contou com o apoio do CNPq.

² Professora Associada do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: angelasalgueiro@gmail.com.

³ Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: g_fc@outlook.com.

⁴ Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: rubensrangelbh@gmail.com.

resulting from the interweaving of people, discourses and street dogs works as an operator of difference, conflict and tension: they allow experimentation and kludges that shift urban legibility and intelligibility, opening gaps for the unforeseen. In the Chilean protests, the composition of manifesto images from the figuration of Negro Matapacos put into practice the exercise of insurgent writing and the poetics of popular knowledge. The reappropriations and collages provoked an excess of words, images and gestures for the collective and polemical enunciation scenes, evidencing a principle of dissenting de-hierarchization. We seek to show how the imaging zones and borders created in these insurgencies promoted a change in the distribution of discourses and in the definition of the coordinates of the experiences.

Keywords: Images. Carnival. Political protests. Margins. Chile.

Introdução

Desde 2010, o Chile presencia um cenário de instabilidade social, política e econômica por conta da conjuntura liberal e neoliberal do Governo de Sebastian Piñera, que, entre outras problemáticas, sustenta a concentração de renda *per capita* para grupos dominantes e alimenta uma profunda desigualdade no país (Hernández, 2011). Nesse sentido, as manifestações estudantis e populares foram motivadas em busca de melhores condições de vida, com cobranças, principalmente, para investimentos em educação e saúde. Com a participação expressiva da população nas ruas, a repressão policial se tornou um instrumento de defesa governamental.

Em meio a esse cenário, cabe destacar que a presença de vira-latas nas manifestações políticas do Chile se constituiu como uma tradição ao longo dos anos, a partir do pioneirismo de Negro Matapacos – “cão preto que mata policiais” –, em uma revolta estudantil de 2011 (Gearini, 2019). A ação involuntária de ataque de Matapacos, que passou a identificar a polícia como ameaça, se associou com o posicionamento consciente dos chilenos, que identificam o governo como um alvo. Para além de Negro Matapacos,

hoje é possível encontrar novos personagens caninos nas linhas de frente das manifestações: Rucio Capucha, Chirimoya Antiyuta, Isidro Matapacos, Pepe Matapaco, Simon Matapacos, Camote, Lobo Matapaco, entre outros.

Figura 1: Negro Matapacos – O militante de quatro patas que só mordia policiais.



Fonte: As Aventuras na História (2019).

Ao observar o comportamento revoltoso e insurgente dos *perros callejeros* (cachorros de rua) frente às manifestações políticas do Chile, a imagem se torna ainda mais interessante quando descobrimos que os direitos dos animais no país também são precários. Um exemplo disso é a lei de co-propriedade imobiliária, vigente desde 1988, que sem receber nenhuma reforma, proíbe animais de estimação em apartamentos, contribuindo para que as pessoas deixem seus cachorros nas ruas assim que atingem a idade adulta (La Vega, 2020).

Figura 2: A história de Rucio Capucha, o cão de rua que liderou as manifestações no Chile.



Fonte: LMNeuquen (2019).

No entanto, engana-se quem pensa que os cães de Santiago, capital do Chile, são meros vira-latas abandonados, pois eles possuem donos e são constantemente cuidados por esses e pela comunidade local. Ao conviver com o ritmo próprio das ruas e sem medo da multidão, os vira-latas se habituaram a participar dos piquetes de estudantes e trabalhadores, de modo que foram gradualmente introduzidos no imaginário social e retratados nas artes populares (Presse, 2013). Sua presença nos levantes que instauram margens contestatórias abrange também o aparecimento de suas imagens em cartazes, lambe-lambes, grafites e faixas que os manifestantes imprimem e colam sobre os muros ou carregam junto a seus corpos nas ruas.

Os lambe-lambes, especificamente no contexto da rua e de suas margens insurgentes, evocam muitos significados e estão impregnados de elementos que, desde meados do século XIX, com a popularização da impressão em massa, configuram formas expressivas

destinadas a fazer circular o grito de sujeitos e grupos que anseiam por justiça e emancipação. Visto que possuía baixo custo de produção e era de rápida disseminação, o lambe-lambe tornou-se um dos principais veículos de comunicação em movimentos de insurgência. Entretanto, sua função política se destacou apenas a partir da II Guerra Mundial, pois, uma vez que o artista tinha tempo para se dedicar à confecção visual, para depois apenas colocar nas ruas, a adesão popular foi imediata, já que era uma ação prática e diminuía as chances de serem pegos pela polícia (Oliveira, 2015; Szabó, 2020; Sacchetta, 2012).

Desse modo, consolidado também como um dispositivo de protesto político no Chile, é possível compreender que os lambe-lambes têm sido utilizados como uma maneira de estabelecer bordas e margens de expressão que projetem a fala como lugar no qual o povo possa ser escutado, mesmo em meio à repressão e à intolerância (Monteiro, 2018; Jofré, 2012). Ao construir um enquadramento imagético para os cachorros em situação de rua como símbolos de luta e resistência, os lambe-lambes exploram uma justaposição de referências, seja de elementos culturais ou históricos, com intuito de gerar críticas e denunciar os decretos governamentais.

Os lambe-lambes que enfatizam a presença de vira-latas como símbolos da luta e resistência chilena com demais elementos do imaginário social trazem como resultado a pluralidade de discursos que se combinam, e ainda mais interessante: traz um movimento de desestabilização de códigos, símbolos e enunciados (Chaves; Lisovsky, 2020). Para Bakhtin (1981, 1999), o questionamento à autoridade política por meio de imagens ambivalentes e contraditórias evoca o conceito de carnavalização, que possui como característica o estado do mundo às avessas, a paródia e a produção de margens carnavalescas para a contestação da ordem vigente. A ironia e o

humor presentes nos lambe-lambes e murais fazem parte de uma operação estética, que constitui um regime de visibilidade capaz de constranger o sistema governamental e regular o aparecer dos estudantes e trabalhadores chilenos. Sob esse aspecto, a abordagem de Bakhtin, ao entrelaçar política e linguagem na produção de enunciados e cenas enunciativas nos auxilia a pensar no processo de produção das escritas insurgentes, que não existem fora de relações dialógicas e que, justamente por isso, interferem na maneira como alianças são produzidas entre diferentes forças, corpos e demandas.

Apostamos na potencialidade política e estética dos cartazes, lambe-lambes, murais e grafites das insurgências chilenas para explorar as margens e as dinâmicas contestatórias de apropriações, significações e ressignificações na polifonia dos lambe-lambes, grafites e cartazes como formas de agenciamento no espaço urbano que acendem potencialidades sociopolíticas de outros discursos e vivências. Interessa-nos construir uma reflexão que revise a literatura sobre o tema de modo a evidenciar como as margens da política se transformam em espaços de luta e defesa da democracia, entrelaçando pessoas, cartazes itinerantes e cachorros em situação de rua de maneira polifônica, na composição carnavalesca que, nesse caso específico, une estudantes, *perros matapacos* e trabalhadores chilenos em busca dos direitos desejados em meio à revolta e ao levante que inflama as lutas emancipatórias.

A rua como território liminar de expressão estético-política: lambe-lambes e cartazes itinerantes

Produzido geralmente em momentos de turbulência política e social, o cartaz itinerante destaca-se por fazer circular ideias e causas, resistências e combates. No instante em que é colocado em

circulação, ele tem “a eficácia de um instrumento de agitação e propaganda” (Saccheta, 2012, p. 9). O cartaz direciona-se a todos sem distinção, seu lugar “privilegiado” de exposição é a rua. Suas características – formais e temáticas – transformaram-se ao longo dos séculos XIX e XX, acompanhando as mudanças dos meios de comunicação e dos movimentos artísticos. Também se encontra no cartaz uma expressão estético-política que privilegia a caricatura, o exagero, a sátira, a paródia e o escândalo, transformando o riso na margem contestatória onde atuavam aqueles que geralmente não são escutados (Szaniecki, 2007).

Nas insurgências chilenas os cartazes, lambe-lambes e grafites foram criados nas ruas, elaborando formas singulares de expressão, ampliando uma semântica que nomeia a recusa das hierarquias opressoras e o desejo de que as palavras e os corpos que as portam possam promover encontros, trocas e até mesmo discussões ampliadas, fazendo reverberar um outro imaginário construído coletivamente. Claramente marcadas pelas apropriações paródicas, essas produções verbais e imagéticas constituem-se por meio de dois movimentos: um de ressuscitação e outro de renovação do conteúdo parodiado, possuindo, portanto, uma dimensão criadora e um caráter ambivalente e positivo (Brait, 2013).

A elaboração de cartazes itinerantes e a transformação dos muros da cidade com as intervenções e colagens nos revela como as práticas de criação, visibilidade e circulação desses enunciados colaborou para que a rua se tornasse mais do que lugar de fluxos pré-definidos e condicionados, sendo redefinida por experimentações e inversões carnavalescas capazes de interromper e bloquear as formas correntes de trânsito e uso do espaço urbano. Sabemos que o carnaval de Bakhtin (1999) transforma a cidade em espaço marcado por margens, bordas e brechas por meio das quais se produz uma forma especial de

contato livre e familiar, desestabilizando a ordem que reinava entre pessoas costumeiramente divididas pelas barreiras da casta, propriedade, profissão e idade. O carnaval revela a agência dos sujeitos subalternizados que reivindicam o direito à voz, à escuta, à cidade e à cidadania, acionando um “excesso de palavras” (Rancière, 2012) que supõe; de um lado, uma inversão na ordem que define que pode ou não enunciar ou dizer algo no espaço público e, de outro, uma reorganização dos lugares sociais como condição básica para a instauração de um pacto urbano mais democrático.

As ações coletivas, segundo Szaniecki (2007), amplificam e fazem coexistir espaço e tempo na cidade, organizam e animam a arquitetura, produzindo, ou reproduzindo, o caráter público desse ambiente material, colocando em questão a própria noção de público e privado. O espaço público urbano não se configura por sua localização física, mas é forjado na relação entre as pessoas que vivem juntas com um propósito. Corpos e cartazes, ação e enunciação seriam pilares na criação desse espaço político de aparecimento. Hannah Arendt caracteriza o espaço público como um espaço marcado pela pluralidade de pontos de vista, opiniões e identidades, mas que priorizam a elaboração discursiva de interesses comuns tendo em vista o bem coletivo e a busca da verdade: “Somente quando as coisas podem ser vistas por muitas pessoas, numa variedade de aspectos, sem mudar de identidade, de sorte que todos os que estão à sua volta sabem que veem o mesmo na mais completa diversidade, pode a realidade do mundo manifestar-se” (Arendt, 1991, p. 67).

No espaço público arendtiano, a existência do espaço público favorece que “as coisas possam emergir da treva da existência resguardada da vida privada. [...] No entanto, há muitas coisas que não podem suportar a luz implacável e crua da presença de outros no mundo público; neste, só é tolerado o que é tido como relevante”

(Arendt, 1991, p. 61). Assim, é importante mencionar que o aparecimento não se restringe ao gesto de tornar algo visível, mas abrange um arranjo político e estético definido por Rancière (2012) como capaz de produzir bordas e intervalos que interrompem o fluxo consensual de legibilidade do espaço e da experiência, criando um reagenciamento das imagens circulantes, fazendo aparecer um poder disruptivo, uma capacidade de agregar nomes e personagens que multipliquem a realidade através de ficções e narrativas. Lembrando que a ficção não é sinônimo de inverdade, mas uma outra maneira de organizar a experiência, recusando a linearidade temporal que almeja o progresso, o consenso e o retorno à normalidade. Assim, acreditamos que essa operação intervalar criada pela aparição dos cartazes cria formas de aparecimento político que desafiam o modo hierárquico de apresentação da realidade, deslocando o olhar, rearranjando a legibilidade dos enunciados em circulação.

Vale mencionar aqui como Walter Benjamin (2023, p.33), no primeiro texto que integra *Rua de mão única*, menciona a força dos panfletos e cartazes como escrita militante capaz de criar “espaços de jogo” nos quais intervalos são abertos para a expressão da resistência e da inventividade. A noção de espaço de jogo (ou margem de manobra) aparece também no ensaios “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994) e “A doutrina das semelhanças” (1994), sempre relacionada à possibilidade de desprendimento, repetição, fragmentação, reordenação experimental do mundo através da paródia, da mimese, da brincadeira e do lúdico que expressam um método de aprendizagem para lidar com a experiência política. A reprodutibilidade da arte, da escrita, da música auxilia os sujeitos a construir um reservatório inesgotável dos procedimentos experimentais necessários para produzir “metamorfoses profundas no aparelho perceptivo [...], como as experimenta, numa escala histórica,

todo aquele que combate a ordem social vigente” (Benjamin, 1994, p. 192). Neste sentido, pode dizer-se que, para Benjamin, cada avanço tecnológico abre um espaço de jogo, uma zona de experimentação, não apenas individual, mas também, e sobretudo, coletiva, social e política. Sob esse aspecto, a produção de panfletos e cartazes (algo que Benjamin acompanhou ao refletir sobre as insurgências proletárias) se aproxima de uma estética da experimentação, distanciada da lógica do espetáculo, e fronteira com as mudanças na ordem urbana de aparecimento, consideração e reconhecimento das existências vulneráveis e suas táticas de resistência.

No Chile, os cartazes itinerantes, os lambe-lambes e os grafites apareceram na cena urbana insurgente e fizeram parte do aparecimento político dos sujeitos, evidenciando corporeidades que acionaram uma multiplicidade de elementos culturais e representações. Corporeidades referem-se à forma com os corpos, seus gestos e mobilidades se configuram como objetos de percepção, como são tornados apreensíveis e legíveis pelo olhar; como são posicionados pela sociedade, pelos dispositivos tecnológicos e pelo poder (Silva; Marques; Martins, 2022). A mobilidade e suas representações contaram com uma série de componentes que fabulam uma performatividade plural e polifônica e que permitem a reconfiguração do sensível ao tornar visível o que não é, transformando os “sem parte”⁵ em sujeitos capazes de se pronunciar a respeito de questões comuns (Rancière, 1996, 2012).

Uma face não institucional da política pode ser percebida quando surgem gestos e ações que questionam os lugares conferidos

⁵ A parte dos sem parte não designa a objetividade de um grupo empírico excluído do domínio político. Não se trata de uma outra maneira de se referir à política da identidade pelo posicionamento de um outro marginalizado. Para Rancière (1996), a subjetivação política não é identificação política, mas sim a inscrição de um nome, uma desidentificação e o registro de um intervalo (demonstração de mundos, comuns ou separados em que as identidades são definidas).

hierarquicamente pela ordem policial⁶, atuando na transformação que converte o espaço de circulação em espaço de manifestação e de aparecimento do que antes não era visto e nem escutado. Sob esse aspecto, entendemos que a produção paródica dos cartazes e das intervenções urbanas nos muros chilenos configura um ato que dissocia a palavra proferida daqueles que supostamente detêm o poder de ingressar na ordem do discurso, libertando o enunciado do controle hierárquico dos modos legítimos do falar e do ouvir. As palavras escritas e as imagens pregadas na “pele da cidade” podem ser apropriadas por qualquer um, configurar nova cena de fala, colocar-se à disposição, além de caracterizar a indeterminação simultânea da referência original do enunciado e da identidade do enunciador (Chaves; Lissovsky, 2020).

Figura 3: Rucio Capucha, Chirimoya Antiyuta, Isidro Matapacos, Pepe Matapaco, Negro Matapacos, Simon Matapacos, Camote, Lobo Matapaco, Perro Vaca e Sir Perro.



Fonte: Arte de @rositabeas.cl (2020).

⁶A ordem policial, segundo Rancière (2012), é uma forma de ordenação dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa.

A escrita insurgente é o gesto que, ao separar o enunciado da voz que o enuncia e ao buscar legitimidade no encontro com outro (ainda que este outro não se disponha a considerá-la), vem embaralhar qualquer relação ordenada do fazer, do ver e do dizer (De Mello, 2015). É pela escritura, circulação e apropriação dos cartazes, dos lambe-lambes e grafites que os gritos (da linguagem e do corpo) abrem as margens e as veredas no espaço urbano. É junto com os corpos em movimento que se instauram intervalos na experiência, tornando possível aqueles que antes eram inaudíveis na distribuição social de identidades impostas, comunicarem suas vulnerabilidades, demandas e contextos de injustiça, fazendo emergir novos modos de fazer, ser e dizer.

Bakhtin e a criação da margem carnavalesca de contestação política

No livro *Marxismo e filosofia de linguagem* (1981), Bakhtin tenta mostrar como a linguagem, os signos e os enunciados são atravessados e constituídos por ideologias e relações de poder. Ao mesmo tempo, ele revela como a ideologia corporificada na linguagem influencia as interações intersubjetivas, revelando-se não como uma estrutura imposta e pré-fabricada, mas que ganha forma nas disputas de sentido entre sujeitos que se relacionam em situações rotineiras. Essa obra mostra como as ações políticas são o resultado de um conflito constante, de deslocamentos entre ordens de poder distintas, de alternância e articulações entre hegemonias e contra-hegemonias. A luta travada no campo político se ancora na palavra, nas trocas discursivas e nas escrituras literárias e artísticas, que assumem também uma dimensão insurgente e questionadora (Brait,

2013). Segundo Bakhtin, modificações efetuadas na língua e na linguagem modificam também as ideologias e, por isso, impactam na prática e na consciência subjetiva e coletiva. Assim, a experiência da relação verbal e o modo como as enunciações transformam linguagens repercutem nas formas como os sujeitos percebem as legibilidades e inteligibilidades ao seu redor.

Acreditamos que as potencialidades das práticas e interpretações presentes no formato expressivo de lambe-lambes que parodicamente trazem vira-latas para o campo político da contestação, redefine uma arquitetura delineada por levantes sociais afinados às práticas de resistência descritas por Bakhtin. Esse autor busca evidenciar como os signos e os enunciados são atravessados e constituídos por ideologias e relações de poder. Ao mesmo tempo, como a ideologia corporificada na linguagem influencia na consciência dos sujeitos. Essa triangulação é importante porque como a linguagem ganha vida nas interações intersubjetivas, isso significa que a ideologia também não é uma estrutura imposta e pré-fabricada, mas é corporificada nas disputas de sentido entre sujeitos que se relacionam em situações rotineiras (Bakhtin, 1981). Ou seja, modificações na língua e na linguagem modificam também as ideologias e, por isso, impactam na consciência subjetiva e coletiva.

Além disso, também é importante ressaltar que, para Bakhtin, os seres humanos são constituídos por uma pluralidade de vozes, afinal, a cultura é uma trama de intertextualidades, dialogismos e polifonias (Fiorin, 2006). A ideia de a cultura ser polifônica é, justamente, pela dimensão prover um conjunto de outros textos e mosaicos de citações, em que cada parte da polifonia tem seu valor e fins – não há igualdade, mas possibilidade (Bakhtin, 1981, 1999).

A construção de enunciados contestatórios e paródicos colocam “ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação”

(Bakhtin, 2010, p. 142). Ao mesmo tempo, mantém-se a perspectiva da dialogicidade entre enunciados que são aproximados (e que interagem), mas cria-se a oportunidade de um intervalo que pode configurar-se como espaço de questionamento de ideologias, valores e enquadramentos. Em relação à insurgência chilena, tal aspecto pode ser percebido por exemplo, nos lambe-lambes de Negro Matapacos, em que geralmente sua figura aparece dotada de asas angelicais, rodeadas por anjos e personagens de obras clássicas e renascentistas, bem como, com elementos constitucionais incendiados (Figura 4). Pode-se dizer que, aqui, os textos culturais promovem representações e não criam reduções, ou seja, ocorre o estímulo de um “corredor de sentidos” a partir de uma justaposição de referências imagéticas, que por sua vez, são carregadas de ideologias e relações de poder.

Figura 4: Negro Matapacos, o cão icônico da resistência social no Chile.



Fonte: Clarín (2019).

Nesse sentido, os enunciados de resistência são elaborados pelo social e no social (Fiorin, 2006), evidenciando as movimentações *sígnicas* da arte e comunicação *dos* e *nos* espaços de trânsito. São os enunciados paródicos que produzem mosaicos de sentidos nos muros

da cidade, mesmo que distintos entre si, estão em diálogo uns com os outros, permitindo recriações paródicas que podem ser entendidas como “desvios” diante das instituições dominantes e do discurso globalizado e globalizante, sobretudo devido à natureza intercambiável entre a arte e a comunicação (Silva, 2015). Por trabalhar de maneira livre a junção das características artísticas e estratégias comunicativas, os lambe-lambes e grafites destacam a possibilidade de alcançar os mais variados públicos a partir do momento em que são apropriados pela experiência que as pessoas fazem da paisagem urbana. Ou seja, o sujeito se vê em um ambiente com intensa produção de signos que não se submetem aos moldes técnicos, tradicionais e formalistas, mas que estabelecem relações de proximidade derivadas de operações radicais que transformam o imaginário social e a própria experiência “na e da” cidade (Silva, 2017).

Marie-José Mondzain utiliza o conceito de “operações imageantes para dizer de uma potência e de uma radicalidade da criação de imagens que orientam fluxos de transformação, de compartilhamento e de elaboração do comum. Tais fluxos interferem no imaginário e na forma como alianças, solidariedades e partilhas se realizam. Operações imageantes desestabilizam a ordem e trabalham para modificá-la, mobilizando “esquemas originários que são matrizes geradoras de combinações infinitas de formas possíveis” (2022, p. 173).

As operações imageantes são estabelecidas em toda cultura, para onde quer que nos voltemos, a partir de uma relação complexa entre o visível e o invisível. Através de seus mitos fundadores, suas operações materiais e suas produções simbólicas, toda comunidade institui a economia da zona onde se estabelece a circulação entre o visível e o invisível, pois as imagens e as palavras mantêm relações distintas entre a presença e a ausência. Eis o que funda o sujeito que acessa a palavra, cuja economia e plasticidade são reguladas por cada cultura. Assim se organiza, em toda comunidade, a produção dos signos que regulam as relações entre a presença e a

ausência, tanto as das coisas, como as dos corpos vivos ou mortos (Mondzain, 2022, p.40).

A operação imageante radical de criação e circulação de cartazes e lambe-lambes insurgentes desloca uma compreensão da atividade política apenas como deliberação formal em esferas públicas institucionalizadas e nos incitam a pensar na política como a agência das formas sensíveis que nos afetam e nos fazem refletir acerca dos imaginários, das partilhas e das legibilidades e ilegibilidades das demandas daqueles que sofrem injustiças e desigualdades constantemente apagadas pela gestão governamental da cidade.

Nesse sentido, os cartazes itinerantes e as colagens insurgentes funcionam como uma contra-voz popular, sensibilizada e de improviso, que promove a recepção de novas tensões e mudanças com base no caráter de comunicação compartilhada, haja vista as inscrições diversas de expressões individuais ou de comunidades (Silva, 2017). No caso dos lambe-lambes de Santiago, que enfatizam a presença de cachorros em situação de rua como uma linguagem simbólica convencionalizada de patronos e heróis, é possível observar que há diferentes manifestações artísticas e políticas que fazem parte da mesma narrativa: demonstram principalmente as lutas do povo diante do sistema governamental chileno a partir do dialogismo carnavalesco que cria ficções marcadas pela irreverência, pelo deboche e pela provocação.

Segundo Mondzain (2022), a ficção insurgente organiza a inteligibilidade do sistema e orienta a uma ação, um gesto que responde ao absurdo das opressões aniquiladoras da governamentalidade. A ficção coloca em cena os enigmas da burocracia, cria um imaginário, uma zona marginal que nos dá liberdade para deslocar nosso olhar. Ela cria uma borda no sistema onde podemos elaborar outros saberes para nos orientarmos sobre

como agir para desfazer a condição absurda da violência, deslocando a zona de poder e produzindo a zona de emancipação.

Essa zona de emancipação revela um ativismo que “não se referencia por líderes ou ideologias. Age festivamente e sem rotinas fixas, valendo-se muitas vezes da sátira e do deboche. É multifocal, abraça várias causas simultaneamente” (Nogueira, 2013, p. 54). Durante as insurgências no Chile, a produção de cartazes, lambe-lambes, grafites e colagens potencializou a elaboração de escritas insurgentes que contribuíram para uma maneira debochada de escrever a história política do país, provocando a reflexão, mas também o riso.

Na visão bakhtiniana, o riso que expressa uma opinião sobre o mundo é um riso posicionado⁷. Assim, o riso posicionado, para Bakhtin (1987, p. 61), se diferencia de outros risos justamente por seu caráter regenerador, de contraposição à ordem prática e de renovação, ou seja, vontade de mudar tal ordem, o que dialoga com as manifestações de junho de 2013, em que o cômico não estava fazendo o único papel de distrair os demais mas principalmente de contestar questões sociais e políticas, em forma de riso posicionado.

Na tese em que estudou a obra de Rabelais,⁸ Bakhtin (1987) teve como objeto de pesquisa a cultura popular da Idade Média e da Renascença mais especificamente. A ideia do riso carnavalesco e posicionado aparece muito nas análises de *Pantagruel*, em que o

⁷ Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se excluiu do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução na qual estão incluídos os que riem (Bakhtin, 1999, p. 11).

⁸ François Rabelais (1494-1553) foi um escritor, padre e médico francês do Renascimento. Ficou para a posteridade como o autor das obras cômicas *Pantagruel* e *Gargântua*, que espliravam lendas populares, fersas, romances, bem como obras clássicas.

autor esclarece como era a visão do humor e do cômico na transição desses dois momentos históricos. O riso ganhou destaque nas manifestações populares, nos ritos, na literatura, nas imagens, marcado pela sátira e pelo cômico. Tratava-se de um riso alegre, mas ao mesmo tempo reflexivo, vívido e grotesco.

Como mencionamos anteriormente, o carnaval⁹, na concepção bakhtiniana, é o local da inversão, da explosão de alteridade, do extravasamento. Momento em que “revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade” (Bakhtin, 1999, p. 105). O carnaval na concepção do autor é o lócus privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade, na qual se privilegia o marginal, o periférico, o excludente.

Nesse contexto, um elemento importante que envolve o universo da visão carnavalesca é a ideia de paródia. A paródia como forma de carnavalização pode ser definida como o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo que ocorre pelo choque do estranhamento e pela própria relação inadequada entre o texto e as personagens (Fiorin, 2006). A paródia também é marcada pela sátira, pelo deboche, pela ironia, características que trazem à tona o riso transgressor e carnavalesco, aquele que tem como constitutivo o espaço da praça pública. Para Bakhtin (2010, p. 109), “a paródia carnavalesca é a paródia dialógica e não uma simples negação pobre do parodiado”. A paródia incorpora o riso, possui diversos níveis e

⁹ Bakhtin (1999) faz distinção entre os termos carnaval e carnavalização. Carnaval são festas e rituais, com marcas carnavalescas, momento em que o mundo fica às avessas, porque não há regras nem leis, tudo é permitido. Trata-se de um complexo e importante aspecto da cultura. Já a carnavalização é, no sentido amplo, um processo de inversão das normas pré-estabelecidas, dessacralização da ordem, da hierarquia, do imutável, do sério.

graus, presume o rebaixamento da palavra do outro, muitas vezes, ridicularizando-a por meio de novos acentos.

Pode-se também afirmar que o caráter de humor e de paródia presente nos cartazes, grafites e lambe-lambes nos permite evidenciar como as constelações de mobilidade promovidas pela circulação dos enunciados nas ruas produzem intertextualidades e dialogismos (Bakhtin, 1999), elaborando mobilidades carnavalizadas nas quais o riso conduz um movimento de desestabilização, de subversão e ruptura em relação ao “mundo oficial”. Os cartazes insurgentes desfrutam da liberdade da praça pública, comportam-se de modo escrachado, alegre, ousado e franco, que, de modo geral, expressam visões alternativas às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas, ressoando imprecisões para além das restrições, convenções e interdições produzidas no âmbito social e político (Sacchetta, 2012).

Nas insurgências chilenas, a paródia, muitas vezes cômica, foi utilizada em diversas intervenções urbanas, sugerindo o “estranhamento” e o “destronamento” de políticos, partidos e celebridades. Assim, sinaliza o rebaixamento do outro, o riso corretivo e a crítica. Nesse sentido, muitos cartazes e grafites tentaram destronar políticos, “corrigir” projetos de lei e rebaixar meios de comunicação por meio de uma linguagem marcada pelo riso e pelo deboche. Contudo, é preciso salientar que o humor pode tanto reforçar a resistência, quanto ser utilizado para a humilhação, para o desrespeito da dignidade e para a manutenção de assimetrias e ódios. Os lambe-lambes circulam em meio a uma polifonia de vozes, afetos e emoções que também podem ser conservadoras e reiterar a ordem policial.

As próprias manifestações parecem parodiar a própria vida de forma épica e carnavalesca, pois oferecem uma visão de mundo e das relações humanas diferente da vida ordinária, deliberadamente não

oficial, exterior às instituições hierarquizadas. As manifestações ocorridas no Chile pareciam ter se constituído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida. Uma segunda vida que se construiu como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés que revela os aspectos mais profundos da realidade social e política do país. Assim, as ações insurgentes, junto com toda a multidão de corpos e enunciados, nos proporcionaram “zonas imageantes” que suscitaram em nós pensamentos e sentimentos que desempenharam um papel na modificação desse contexto e seu imaginário (Stephan; Cavada, 2019). Sob as lentes da cosmovisão carnavalesca, as insurgências chilenas foram uma forma provisória, embora concreta, da própria vida, ou seja, “a própria vida que representa e interpreta uma outra forma livre de sua realização” (Bakhtin, 1999, p.7), que permitiu aos sujeitos “uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, uma abolição provisória de todas as relações hierárquicas, inclusive temporais, apontando para um futuro ainda incompleto” (Bakhtin, 1999, p. 8).

A linguagem da praça pública, as palavras e os gritos de ordem, o vínculo com o espaço e o tempo, a insatisfação, o destronamento, o riso posicionado, a paródia, a sátira, o deboche, o duplo sentido, o trocadilho irônico e a relação paradoxal foram materializados nos cartazes e colagens de protesto por meio de relações dialógicas. O dialogismo pressupõe não só a relação entre o sujeito escrevente e o sujeito leitor, mas também entre o discurso oficial e o não oficial, o sério e o cômico, a normalidade e a carnavalização, o lírico e o épico. Por conta de suas formas estilísticas e composicionais paródicas que fecundam diversas maneiras de protestar (agressividade, degradações, profanações, rebaixamento, coroamentos e destronamentos), os cartazes e mosaicos insurgentes são um tipo de linguagem que

assume um aspecto dialógico, uma maneira séria e alegre, individual e coletiva, política e poética de “profanar” sem cerimônias as formas hegemônicas de organização da vida social.

Figura 5: Jonh Wick e Negro Matapacos.



Fonte: Clarín (2019).

A atmosfera paródica, irônica e debochada dos cartazes e murais nas insurgências chilenas permitiu que os sujeitos expusessem suas ideias, explicitassem angústias, enfim, extravasassem um excesso de palavras que em outros contextos não seria possível. Desse modo, esses enunciados são marcados pela liberdade, pela transgressão e por uma comicidade posicionada que merece aqui um comentário de esclarecimento. É importante destacar que o corpo grotesco em Bakhtin pode ser entendido a partir de duas dimensões: a primeira está ligada ao modo como ele descreve os corpos disformes e monstruosos presentes nos textos de François Rabelais. O corpo que Rabelais exhibe, por exemplo, para as personagens Gargântua e Pantagruel não se adequa à estética clássica (que apagava todas as protuberâncias, excrescências, fluidos e defeitos). Um corpo que estava fora da norma e do padrão e que, por isso mesmo, atrai condenação, recusa e desprezo. Esse desprezo é apenas uma dimensão do

grotesco: ele incita um riso que reproduz preconceitos, mas também que pode, a depender do contexto e do posicionamento dos interlocutores, gerar reflexão e debate. Assim, a segunda dimensão do corpo grotesco está em sua capacidade de questionar opressões e injustiças. O corpo vulgar, comum, acaba se tornando um mote para combater imagens de controle e enquadramentos que reforçam injustiças.

Acreditamos que a presença do corpo e da figura do cachorro Negro Matapacos, por fazer referência a uma cadeia de outros enunciados, e assim carregar com ele uma maior intertextualidade com referências a práticas de resistência, parece promover um dialogismo mais plural nos circuitos de circulação de sentidos que alimentam a imaginação política (Szabó, 2020). Assim, a potência da dimensão questionadora do corpo grotesco está muito ligada às condições de possibilidade de um dialogismo mais diverso na esfera política de escape da operação redutora de preconceito, promovendo mais chances para um riso subversivo. A posição ética oferecida pela noção de grotesco não reforça o riso violento, ou a narrativa depreciadora que recusa o reconhecimento à diferença.

Figura 6: Negro Matapacos, o cão icônico da resistência social no Chile.



Fonte: Clarín (2019).

Ao tratar o humano como animal (e vice-versa), Massumi (2017) desenvolve argumentos de uma biopolítica não-antropocêntrica, com contemplações sobre instintos e temporalidades, que por sua vez, possibilita pensar as alianças entre os estudantes e trabalhadores que se identificam com os vira-latas, além de compreender os posicionamentos desses animais nas linhas de frente das manifestações políticas do Chile. Inclusive, o processo de como os vira-latas são vistos e representados pelos manifestantes, em níveis políticos, sociais, culturais e pessoais, também é trabalhado por Lili Szabó. A autora analisa as características prototípicas de heróis de bravura que permeiam um corpo não-humano, bem como as metáforas, mitos e símbolos que dão coerência à vida de Negro Matapacos, de modo a pontuar os valores e o espírito de revolução que foram disseminados pelo cachorro em resposta à precariedade pública do Chile. Tendo isso em vista, a autora argumenta que, para os chilenos, os símbolos convencionados diante da imagem de Matapacos são extremamente importantes devido ao caráter de mobilização massiva e de apoio psicológico em uma situação de conflitos (Szabó, 2020). Nesse sentido, a rica iconografia do cão em espaços políticos encarna a luta por um futuro melhor, aspecto fundamental para nortear as lutas por emancipação.

Com essas feições, o cartaz, o lambe-lambe, os murais e colagens insurgentes convertem-se em uma linguagem diferenciada da cultura hegemônica, mais familiar¹⁰, como parte de uma arte

¹⁰ Bakhtin (1999, p. 133) alude à linguagem familiar como um tipo especial, “nitidamente diferenciada da usada pela Igreja, pela corte, pelos tribunais, instituições públicas, pela literatura oficial, da língua falada das classes dominantes”. Nota-se que Bakhtin aplica o termo familiar no sentido coloquial, cotidiano e mundano, para definir um tipo de linguagem de quem se expressa identificando-se com o “alegre falar popular” e não de modo hermético, fechado, como é jargão profissional e a própria linguagem da ciência, por exemplo. O autor intenciona fazer referência a uma

menor, de um excesso de palavras que acumula expressões “proibidas”, impróprias para o discurso oficial e potencializa um segundo mundo discursivo paralelo ao mundo oficial e formal. Com essa verve, chega a empregar vocabulário chulo, cínico e vulgar, inclusive podendo-se ouvir, muitas vezes, o palavrão pronunciado no meio da multidão na praça pública, sem qualquer cerimônia ou etiqueta. Sem parecer muito polida e sim pouco solene e até corrosiva para os padrões estéticos dominantes, a linguagem carnavalesca dos cartazes e lambe-lambes de protesto engendra práticas de linguagem que tendem a se apartar das regras correntes e das expressões sérias bem elaboradas, chegando a ser tosca, excêntrica e grotesca.

Ao mesmo tempo, como conjunto e sob a perspectiva dialógica, o enunciado texto verbo-visual das insurgências caracteriza-se como dimensão reveladora de autoria (individual ou coletiva), de diferentes tipos de interlocuções, “evidenciando relações mais ou menos tensas, entretecidas pelo face a face promovido entre verbal e visual, os quais se apresentam como alteridades que, ao se defrontarem, convocam memórias de sujeitos e de objetos, promovendo novas identidades” (Brait, 2013, p.62). Essas identidades resultam sobretudo de processos de questionamento da naturalidade através da qual são atribuídas determinadas temporalidades, espacialidades e funções aos sujeitos. Os enunciados de insurgência fazem parte de um processo de emancipação política que trabalha às margens e as bordas nas quais “qualquer um pode ser contado, porque a borda é o espaço de uma conta dos não contados, de uma relação entre uma parte e uma ausência de parte” (Rancière, 1996, p.60).

A política da estética está relacionada, para Rancière (2000), ao processo de partilha do sensível que estrutura a forma de nossa

linguagem do dia a dia, do cotidiano, ainda que, geralmente, destituída de candura mas que elabora e difunde expressões de grande riqueza semântica.

experiência e das experimentações que realizamos com os acontecimentos que dão forma ao mundo. O trabalho de “dar sentido a um sentido dado” (Rancière, 2000, p.24) é aquilo que orienta a partilha do sensível, uma vez que ela dá a ver uma certa configuração do que nos é dado a perceber, ver, sentir e pensar. Quando há uma relação que ordena a partir de subordinações, de certas maneiras de julgar e de seguir regras previamente estabelecidas, a partilha do sensível atua produzindo sentidos através do consenso, da conjunção. Por outro lado, quando há uma relação que produz certa neutralização da hierarquia entre faculdades, sujeitos, modos de vida, saberes e experiências, temos uma partilha guiada pelo dissenso, pela disjunção. Por isso, “um dissenso não é um conflito, mas uma perturbação da relação normal entre sentido e sentido” (2000, p. 25), ou seja, o sentido dado e aquele que será produzido no aparecimento e na circulação social de sujeitos, ideias, objetos, palavras, imagens etc. O dissenso não neutraliza ou pacifica o consenso: sua tarefa é colocar em cena um excesso, um suplemento, algo que não se encaixava na ordem imposta para construir um quadro de sentido diferente, mais radical e estranho, capaz de alterar a legibilidade e a inteligibilidade de uma situação.

A política da estética é colocada em movimento pela criação dos cartazes quando permite outras maneiras de ligar materialidades e significações, alterando as possibilidades de ser afetado, de perceber e conferir sentido às manifestações coletivas que questionam a ordem hierárquica de organização política e social de uma sociedade. A nosso ver, a maneira como os cartazes atuam sobre o imaginário político se relaciona ao fato de que eles desafiam a rigidez das estruturas naturalizadas que dizem o que “um dado grupo pode nomear e pensar como sua própria experiência” (Rancière, 2000, p. 30). Eles carregam palavras que, circulando entre todos, criam um mundo

compartilhado, não para expressar uma identidade, mas para colocar em contato palavras e textos de origens variadas, fabricando mosaicos de pensamento em ato capazes de transformar o que vemos, sentimos e pensamos.

As cenas polêmicas desenhadas nas ruas do Chile produziram margens e zonas imageantes responsáveis pelos movimentos que transformam a ordem e reconhecem a força de matrizes e enunciados geradores de combinações infinitas (Mondzain, 2022). É nessas margens que se definem os jogos de nossa liberdade: esse espaço sem limites da margem permite a produção de um lugar onde tudo é possível, onde nada está submetido ao império da necessidade. “É na zona de pertencimento de todo vivente a um espaço de liberdade e invenção, nesse espaço transgenérico, próprio à imagem, que se inscrevem nossos gestos inventivos e nossas resistências” (Mondzain, 2022, p.144).

Considerações finais

Em 2019 o Chile ardeu em imagens e palavras que se tornaram políticas na medida em que criaram a possibilidade de instaurar o dissenso e a ruptura nas paisagens homogêneas de concordância e assujeitamento que geralmente imperam nos contextos neoliberais de nossa experiência cotidiana. Assim como Marie-José Mondzain (2022) e Jacques Rancière (2012) acreditamos que a potência política da imagem está em sua capacidade de nos colocar em contato *com*, de nos deslocar para as fronteiras da alteridade, de promover a multiplicidade de mundos e formas de experimentação que não são as nossas e, por isso mesmo, nos habilitam a pensar, a dizer o mundo e a refletir *com*. A política das imagens é o trabalho que cria uma desconexão no cenário do que está preestabelecido: essa operação

produz arranjos, margens e intervalos que re-dispõem corpos, objetos, situações e acontecimentos, de modo a desestabilizar as redes conceituais que conferem legibilidade e inteligibilidade àquilo que vemos.

Sob essa perspectiva, a dimensão política dos cartazes, lambe-lambes, murais e grafites criados nos espaços urbanos chilenos não está somente em seus temas e conteúdos representativos, que muitas vezes catalisam a produção da consciência crítica e modos de agência individual e coletiva. Tal dimensão está principalmente no modo como eles podem desvelar potências questionadoras e na promoção de constelações de mobilidade que interrompem o funcionamento dos dispositivos de poder impostos pelo consenso policial. Está no gesto de sua criação e circulação, em sua proximidade com outros corpos políticos, está na possibilidade de nos fazer pensar e refletir o mundo a partir da perspectiva do outro e de redesenhar os limites entre o individual e o coletivo.

As práticas políticas de insurgência articulam a escrita e os corpos, permitindo uma circulação material de palavras e corporeidades no espaço das ruas. Para Judith Butler (2018), corpos reunidos em assembleia performam um ato de soberania e de resistência através de sua vulnerabilidade e, com isso, a performatividade dos corpos vulneráveis traz junto consigo uma forma de agir, falar, expor e demandar que requer outra configuração das relações que tornam as vidas possíveis e potentes. Por isso, para Butler, corpos expostos publicamente, juntos, em aliança formam “um povo”: não porque configuram uma unidade, mas porque performam um ato de expressão e exposição que pode desestabilizar enquadramentos biopolíticos de gestão. Ela também afirma que um gesto político criador de alianças “requer um conjunto coordenado de relações sociais e de redes de apoio que dão a chance de refletir sobre as

organizações sociais da vida que asseguram a possibilidade de viver das vidas” (2018, p. 179). A insurgência é corpórea e o corpo é uma rede articulada pelas relações sociais, afetivas e infraestruturais. Ela é ação coordenada, pois um corpo age entrelaçado na ação de outros, em aliança com eles.

Butler (2018) ressalta ainda que a maneira como os corpos aparecem em espaços sociais e simbólicos solicita uma ação pautada pela produção conjunta de um novo campo da experiência: uma comunidade política na qual o que é partilhado por todos (como os quadros morais de avaliação das vidas, por exemplo) seja constantemente verificado, redefinido e rearticulado em função da alteração das condições de vulnerabilidade dos sujeitos mediante o redesenho de suas redes de coexistência e intersubjetividade.

Para repensar o espaço de aparecimento a fim de entender o poder e o efeito das manifestações públicas do nosso tempo, precisamos considerar mais de perto as dimensões corporais da ação, o que o corpo requer, e o que o corpo pode fazer, especialmente quando devemos pensar sobre os corpos juntos em um espaço histórico que sofre uma transformação histórica em virtude de sua ação coletiva: O que os mantém unidos ali? E quais são as suas condições de persistência e de poder em relação à sua condição precária e exposição? (Butler, 2018, p.74)

O gesto poético e político inscrito na produção e na circulação dos enunciados e corporeidades insurgentes se multiplica em cadeias de enunciação e se apresenta como urgência e reflexão, permitindo aos manifestantes não só se apropriarem momentaneamente do espaço público, mas também confrontarem e fraturarem o consenso e a ordem policial, gerando uma disputa com os discursos das mídias convencionais e possibilitando a “reconquista” momentânea do espaço público por meio de uma outra forma de experimentar e fazer política (Szanieck 2007). O dissenso provido pelas constelações de

mobilidade originadas das derivas insurgentes dos corpos e cartazes relaciona-se à política não apenas para valorizar a diferença e o conflito sob suas diversas formas (antagonismo social, conflito de opiniões ou multiplicidade da cultura, etc.), mas para reforçar “a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria” (Rancière, 1996, p. 368)

Como destacamos anteriormente, a operação intervalar criada pela aparição dos cartazes, lambe-lambes, murais e grafites cria formas de “aparecimento” que desafiam o modo hierárquico de apresentação da realidade, deslocando o olhar, rearranjando a legibilidade dos enunciados em circulação. O aparecimento relaciona-se, então, aos deslocamentos que modificam o mapa do que é pensável, nomeável e perceptível, alterando assim a topografia e as margens das experiências (Rancière, 2012). A presença de Negro Matapacos no trabalho político das imagens está ligada à possibilidade que essas operações imageantes sobre o visível e o pensável têm de deslocar e até mesmo de retirar os corpos dos lugares (concretos e simbólicos) que lhes foram destinados e de transformar as redes materiais, discursivas e intersubjetivas que os sustentam e amparam, modificando suas vulnerabilidades e potencialidades.

Referências bibliográficas

AGÊNCIA AFP-GML. El Negro Matapacos, el perro ícono de la resistencia social en Chile. **Clarín**, 24/12/2019. Disponível em: https://www.clarin.com/viste/negro-matapacos-perro-icone-resistencia-social-chile_0_cRqHy8gx.html. Acesso em: 22 abr. 2022.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1999.

BEAS, Rosita. **Rucio Capucha, Chirimoya Antiyuta, Isidro Matapacos, Pepe Matapaco, Negro Matapacos, Simon Matapacos, Camote, Lobo Matapaco, Perro Vaca e Sir Perro**. Disponível em: <https://www.instagram.com/rositabeas.cl/>. Acesso em: 22 abr. 2022.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. S. P. Rouanet. Prefácio J. M. Gagnebin. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 108-113.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Ed. 34, 2023.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. S. P. Rouanet. Prefácio J. M. Gagnebin. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp.165-196.

BRAIT, Beth. **Olhar e ler: verbo-visualidade em perspectiva dialógica**. *Bakhtiniana*, São Paulo, 8 (2): 43-66, Jul./Dez. 2013.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a política das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CHAVES, Marcela; LISSOVSKY, Mauricio. **O Chile Arde: evidências do despertar no país andino**. *Logos* (Rio de Janeiro. Online), v. 27, p. 205-220, 2020.

DE MELLO, Jamer Guterres. Fragmentos de guerra: estética e política em El Perro Negro, de Péter Forgács. **DEVIRES-Cinema e Humanidades**, v. 12, n. 1, p. 118-137, 2015, p. 121-122.

FIORIN, José Luiz de. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FOLHAPRESS. Arte de rua em Santiago preserva história de protestos no Chile. **O Tempo**, 27/01/2020. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/turismo/arte-de-rua-em-santiagopreserva-historia-de-protestos-no-chile-1.2289579>. Acesso em: 15 abr. 2022.

G1. Entenda a onda de protestos no Chile. **G1 Globo**, 20/10/2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2019/10/20/entenda-a-onda-de-protestos-no-chile.ghtml>. Acesso em: 15 abr. 2022.

GEARINI, Victória. Negro Matapacos – O militante de quatro patas que só mordia policiais. **Aventuras na História**, 12/12/2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/vitrine/historia-negro-matapacos.phtml>. Acesso em: 22 abr. 2022.

HERNÁNDEZ, Vladimir. Chile enfrenta onda de manifestações e greves. **BBC News**, 15/07/2011. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/07/110715_chile_protestos_vladimir_marcia_rw. Acesso em 15 abr. 2022.

JOFRÉ, Marcela Arriagada. **Arte urbana no contexto social chileno: intervenções de arte no Chile**. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2012.

LA VEGA, Bárbara Sarria de. Modificación a la Ley de Copropiedad busca eliminar la prohibición de tener mascotas en edificios. **El Mostrador Cl**, 02/12/2020. Disponível em: <https://www.elmostrador.cl/generacion-m/2020/12/02/modificacion-a-la-ley-de-copropiedadbusca-eliminar-la-prohibicion-de-tener-mascotas-en-edificios/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MONDZAIN, Marie-José. **Confiscação: das palavras, das imagens e do tempo**. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

MONTEIRO, C. Imagens do Chile: a fotografia documental entre a denúncia social e a expressão autoral. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 44, n. 3, p. 528-535, 21 dez. 2018.

OLIVEIRA, Diogo. Lambe-Lambe: Resistência à verticalização do Baixo Augusta. **Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação**, 2015. Disponível em: http://celacc.eca.usp.br/pt-br/tcc_celacc/lambe-lambe-resistencia-verticalizacao-baixo-augusta. Acesso em: 13 maio 2022.

PRESSE, France. Sem medo das bombas de gás, cães ‘participam’ de protestos no Chile. **G1 Globo**, 11/07/2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/07/participacao-de-vira-latas-chama-atencao-nas-manifestacoes-do-chile.html>. Acesso em: 15 abr. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: Política e Filosofia**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **Le partage du sensible : esthétique et politique**. Paris: La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SACCHETTA, Vladimir; *et al* (Org.). **Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura e da redemocratização (1964-1985)**. São Paulo: Escrituras, 2012.

SANDOVAL, Sofía. La historia de Rucio Capucha, el perro callejero que encabezó las manifestaciones en Chile. **LM Neuquen**, 06/12/2019. Disponível em: <https://www.lmneuquen.com/la-historia-rucio-capucha-el-perro-callejero-que-encabezo-las-manifestaciones-chile-n669896>. Acesso em: 22 abr. 2022.

SILVA, Hertha. Desvios: **Cartaz lambe-lambe, comunicação visual e arte nos espaços de trânsito**. 2015. 96 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5390>. Acesso em: 13 maio 2022.

SILVA, Hertha Tatiely. Cartazes lambe-lambe: apropriação e significação do/no espaço urbano. *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2017. **Anais do 26º Encontro da Anpap**, Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas. p.4175-4184. Acesso em: 13 maio 2022.

SILVA, Rubens Rangel; MARQUES, Angela; MARTINS, Bruno. A Escrita Insurgente dos Cartazes de Rua nas Jornadas de Junho de 2013: experimentações Estéticas e Políticas. **Cadernos de Arte e Antropologia**, p. 15-34, 2022.

STEPHAN, Cassiana Lopes; CAVADA, Daniela. El coraje de la verdad: cuando un perro dice más que mil palabras / Negro Matapacos: De

compañero de la protesta estudiantil a símbolo de lucha y resistencia en las manifestaciones en chilenas. **Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales**; v. VI, n. II, 01 dez. 2019. Disponível em: <https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/268>. Acesso em: 15 abr. 2022.

SZABÓ, Lili Almási. Negro Matapacos - Street dog, hero or patron saint of protestors? **Revista Antro-Pólus**, 2020/3-4, p. 37-62.

SZANIECKI, Barbara. **Estética da multidão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.