



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – ICH  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA - HIS

**AS BRIGADAS MURALISTAS CHILENAS E O GOVERNO DA UNIDADE  
POPULAR (1970-1973)**

Flavia Bakker Isaías

Brasília - DF

**2025**

Flavia Bakker Isaías

**AS BRIGADAS MURALISTAS CHILENAS E O GOVERNO DA UNIDADE  
POPULAR (1970-1973)**

Monografia apresentada como parte do requisito à  
obtenção do grau de Licenciada em História, pelo  
Instituto de Ciências Humanas da Universidade de  
Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Mateus Gamba Torres

CIP - Catalogação na Publicação

Ib        Isaías, Flavia Bakker.  
          As brigadas muralistas chilenas e o governo da Unidade  
          Popular / Flavia Bakker Isaías;  
  
          Orientador: Mateus Gamba Torres. Brasília, 2025.  
          70 f.  
  
          Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - Licenciatura  
          em História) Universidade de Brasília, 2025.  
  
          1. Socialismo. 2. Unidade Popular. 3. Brigadas muralistas  
          . I. Torres, Mateus Gamba, orient. II. Título.

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

### **AS BRIGADAS MURALISTAS CHILENAS E O GOVERNO DA UNIDADE POPULAR (1970-1973)**

Monografia apresentada como parte do requisito à  
obtenção do grau de Licenciada em História, pelo  
Instituto de Ciências Humanas da Universidade de  
Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Mateus Gamba Torres

**DEFENDIDA E APROVADA EM 24 DE JULHO DE 2025.**

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Mateus Gamba Torres

Universidade de Brasília/Instituto de Ciências Humanas- UnB (Orientador)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Liz Andréa Dalfré

Universidade de Brasília/ Instituto de Ciências Humanas (Membro interno)

---

Prof<sup>a</sup>. Me. Aline Tona Romero Forrest

Universidade de Brasília (Membro convidado)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à história e à historiografia por me ensinarem que na experiência da vida, tudo pode ser visto sob uma outra perspectiva.

Agradeço ao meu orientador Dr. Mateus Gamba Torres, pelo incentivo, compreensão e paciência ao longo da minha pesquisa e, sobretudo, por me incentivar a pesquisar o tema que me motiva e me inspira. Certamente me sinto fortalecida e feliz por ter tido esta oportunidade. Pesquisar o Chile de Allende reacendeu as minhas esperanças e me fez ter certeza de que a solidariedade humana precisa estar sempre em nossos corações.

Agradeço à todas as professoras e professores que fizeram parte da minha trajetória no curso de História da Universidade de Brasília. Cada um contribuiu para ampliar minha percepção e compreensão do mundo em que vivemos, que se apresenta cada vez mais complexo. Foi uma experiência gratificante.

Agradeço à minha amiga Nádia, pelo apoio nos momentos difíceis dessa jornada.

Agradeço aos meus irmãos, Fábio e Fernando, e ao meu sobrinho Francisco, pela amizade sólida e fraterna.

Por fim, agradeço aos meus pais, Martha e Marcos, e aos meus filhos, Isabela, Iris e Henri, pelo amor, apoio e incentivo, sempre. A jornada acadêmica na maternidade impõe inúmeros desafios e finalizar esse ciclo é uma enorme conquista.

*“Lleven a sus patrias esa imagen del Chile que es y ésta asegura  
esperanza del Chile que será.”*

Salvador Allende. Discurso inaugural, Estádio Nacional, Santiago.  
(5.11.1970)

## RESUMO

Esta pesquisa aborda o contexto político, social e cultural do Chile durante o governo da Unidade Popular (1970-1973) e tem como objetivo analisar a formação e atuação das brigadas muralistas chilenas durante as campanhas e governo de Salvador Allende. Neste momento, os partidos que formaram a UP tinham como projeto implementar a transição ao socialismo pela via pacífica, que ficou conhecida como experiência chilena. Considera-se que as imagens de propaganda produzidas nos murais dialogavam com os objetivos da política cultural do governo popular, que tinha como objetivo a formação de uma “nova cultura” e de um “homem novo”, permeados por valores de solidariedade, união de conscientes politicamente. Entende-se que a análise das imagens dos murais contribui para compreensão dos conflitos entre o PC e o PS chileno em relação ao caminho a ser seguido para a implementação do socialismo no Chile;

**Palavras-chave:** Unidade Popular, brigadas muralistas, política cultural, socialismo, imagens de propaganda.

## RESUMEN

Esta investigación aborda el contexto político, social y cultural de Chile durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) y busca analizar la formación y las actividades de las brigadas muralistas chilenas durante las campañas y el gobierno de Salvador Allende. En aquel entonces, los partidos que conformaban la UP tenían un proyecto de implementar la transición al socialismo por medios pacíficos, lo que se conoció como la experiencia chilena. Se considera que las imágenes de propaganda producidas en los murales dialogaban con los objetivos de la política cultural del gobierno popular, que buscaba formar una “nueva cultura” y un “hombre nuevo”, impregnado de valores de solidaridad, unidad y conciencia política. Se entiende que el análisis de las imágenes de los murales contribuye a la comprensión de los conflictos entre el PC y el PS chilenos en relación con el camino a seguir para la implementación del socialismo en Chile.

**Palavras-clave:** Unidad Popular, brigadas muralistas, política cultural, socialismo, imagenes publicitarias.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Slogan da campanha de Salvador Allende (1964 e 1970) .....	43
Figura 2 - Foto lateral do rio Mapocho, realizada em 1972, Santiago, na altura do mercado Municipal. Mural pintado por brigadistas de esquerda durante a campanha presidencial de 1964 .....	45
Figura 3 - Mural “...Y habra trabajo para todos” (1971) .....	57
Figura 4 - Mural produzido em Santiago, 1970.....	59
Figura 5 - “Trabajadores al Poder”, 1971 .....	60
Figura 6 - Continuação do mural intitulado “ Trabajadores al Poder” (1971 ) .....	60

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1   CAPÍTULO I - O GOVERNO DA UNIDADE POPULAR E AS POLÍTICAS CULTURAIS.....	16
1.1   Considerações sobre cenário político e social do Chile antes da Unidade Popular.....	16
1.2   A Frente Popular no Chile (1938-1941) .....	18
1.3   O governo de Eduardo Frei Montalva (1964-1969): “Revolução em liberdade” .....	21
1.4   O governo da Unidade Popular.....	23
1.5   Os anos 60 e 70: a relação entre arte e revolução .....	28
1.6   A política cultural da Unidade Popular .....	32
1.7   Ações culturais e instituições estatais.....	36
2   CAPÍTULO II - AS BRIGADAS MURALISTAS CHILENAS .....	37
2.1   A arte nos muros .....	37
2.2   Muralismo Popular no Chile e seus antecedentes.....	39
2.3   Brigadas Muralistas Chilenas e os sentidos da propaganda .....	41
2.3.1      A campanha de 1963-1964. ....	42
2.3.2      A Campanha de 1969-1970 .....	45
2.4   Brigadas Ramona Parra: “¡Pintaremos hasta el cielo, hasta vencer! .....	50
2.5   Brigadas Elmo Catalán “os jornais do povo” .....	54
2.6   Análise das imagens de propaganda das Brigadas Ramona Parra e Elmo Catalán. ....	56
2.6.1      Murais produzidos pela BRP .....	57
2.6.2      Mural produzido pela BEC .....	60
CONCLUSÃO.....	63
REFERÊNCIAS .....	66

## INTRODUÇÃO

Em 4 de setembro de 1970, Salvador Allende, fundador do Partido Socialista, representante da Unidade Popular (UP), tornou-se o primeiro governante socialista eleito democraticamente e o primeiro político a tentar implementar o socialismo pela via pacífica que ficou conhecida como **experiência chilena**<sup>1</sup>.

A Unidade Popular (UP) foi uma coalizão de partidos da esquerda formada pelo Partido Socialista (PS), Partido Comunista (PC), a Ação Popular Independente (API), o Movimento de Ação Popular (MAPU) e de centro representado pelo Partido da Democracia Cristã (PDC) e o Partido Radical (PR). Alberto Aggio ressalta que o programa de governo da UP buscou promover

“transformações econômicas de caráter antiimperialista, antioligárquica e antimonopolista que deveriam operar na base da sociedade chilena e teriam o claro sentido de abrir caminho para a implantação do socialismo, sem a necessidade de uma ruptura da institucionalidade vigente no Chile” (2002, p.19).

Nas eleições de 1970, Salvador Allende obteve 36,2% de votos, superando o candidato do Partido Nacional (PN), Jorge Alessandri que ficou com 34,9% e Radomiro Tomic, do Partido da Democracia Cristã (PDC), com 27,8%. Como nenhum dos candidatos obteve maioria absoluta, a Unidade Popular e a Democracia Cristã firmaram um acordo que ratificou a vitória de Allende no Congresso, garantindo uma certa estabilidade no plano político-institucional. No entanto, setores da extrema direita, através de uma organização paramilitar chamada Pátria e Liberdade<sup>2</sup>, sequestraram e assassinaram o comandante do Exército, General René Schneider com o objetivo de promover o caos social e evitar a posse de Allende, porém, a posse ocorreu em novembro, mesmo sem contar com a maioria no parlamento para aprovar os projetos da UP.

Após a vitória de Salvador Allende, o governo divulgou as 40 medidas imediatas, que incluíam atendimento médico gratuito nos hospitais, diminuição nos preços dos remédios, meio litro de leite para todas as crianças, aluguéis a preços fixos e aprofundamento da reforma agrária, entre outras. Foram restabelecidas as relações com Cuba, a nacionalização das grandes

---

<sup>1</sup> De acordo com Aggio (2002), “o fato mais marcante desta experiência foi a tentativa de construção do socialismo por meio de mecanismos legais e institucionais de um Estado representativo e democrático, como o que existia no Chile ao iniciar-se na década de 1970.” (p. 12)

<sup>2</sup> “O Movimento Nacionalista Pátria e Liberdade formou-se em 10 de setembro de 1970. Além de realizar mobilizações violentas contra o governo e os partidos da UP e de se envolver em vários atentados terroristas, o PL participará da tentativa de golpe de 29 de junho de 1973, conhecida como Tancazo”. (Aggio, 2002, p. 111)

indústrias de cobre e ferro, a estatização de grande parte dos bancos, a criação de uma editora estatal Quimantú, com publicações de livros e revistas para todas as idades e vendidas a preço de custo. Houve também um aumento dos salários dos trabalhadores e reformas educacionais com a criação da ENU- Escola Nacional Unificada. (Chihuailaf, 2023)

Ao estatizar setores estratégicos da economia, empresários estadunidenses que possuíam monopólios nos setores de mineração e telefonia se sentiram ameaçados. A oposição ao governo se tornava cada vez mais intensa e grande parte da extrema direita chilena, aliando-se aos insatisfeitos que compunham a burguesia nacional, empresários norte-americanos, partidos políticos tradicionais e grupos extremistas e fascistas como o Pátria e Liberdade passaram a promover campanhas de boicote, financiando ações coordenadas de greves que paralisaram o país, gerando caos e desabastecimento.

O objeto deste trabalho é compreender a atuação das brigadas muralistas chilenas em um contexto latino-americano de transformações sociais, culturais e políticas durante as décadas de 1960 e 1970. O objetivo geral é compreender os desafios enfrentados pelo governo da UP e de que maneira o trabalho das brigadas colaborou para difundir uma via revolucionária com características chilenas, pautadas na solidariedade, união e no respeito à democracia, compromissos que eram constantemente reafirmados nos discursos de Salvador Allende.

Especificamente serão analisadas as imagens produzidas nos muros como uma forma de divulgar as reformas do governo, estabelecendo um diálogo com as camadas populares como uma forma de conscientizar a população para a formação do socialismo chileno. Também serão analisadas as diferentes visões do Partido Socialista (PS) e do Partido Comunista (PC) sobre como se chegaria ao socialismo, e como essas divergências eram representadas nos murais das duas principais brigadas: as Brigadas Muralistas Ramona Parra (BRP) e as Brigadas Elmo Catalán (BEC). Segundo Carine Dalmás “o trabalho das brigadas precursoras -BRP e BEC- desde a escolha de seus nomes, estabeleceu representações que trouxeram à tona também as diferenças de seus partidos de origem” (2005, p. 7)

As imagens escolhidas para esta pesquisa são dois murais pintados pela Brigada Ramona Parra, um mural pintado pela Brigada Elmo Catalán, um mural pintado por militantes da esquerda às margens do Rio Mapocho e um slogan produzido para a campanha eleitoral de Salvador Allende em 1964. As imagens selecionadas estão localizadas no *website* <http://www.abacq.net/imagineria/index.htm>, criado pelo fotógrafo chileno Fernando Orellana. Como aponta Dalmás (2006), o fotógrafo reuniu os registros fotográficos dos murais das

brigadas e dos cartazes produzidos pelos militantes da UP e que estavam exilados em diferentes países com o objetivo de reunir um acervo sobre a gráfica política chilena durante o governo de Salvador Allende, porém nunca houve interesse das editoras chilenas em publicá-las, fato que levou o artista a construir o *website* como um espaço de divulgação dessas imagens.

No Chile, a experiência muralista como uma prática de comunicação e propaganda política se desenvolve a partir da campanha eleitoral de 1963, quando os muros de Valparaíso amanheceram pintados com as “estrelas de Frei” em apoio ao candidato do Partido da Democracia Cristã (PDC) Eduardo Frei Montalva. Em reação a esse fato, na noite seguinte um grupo de militantes da Frente de Ação Popular (FRAP) foram para as ruas da cidade de Valparaíso e pintaram os muros com o “X” que significava “vota por Allende”. A representação do “X” consistia em um símbolo composto pelo “V” de vitória e “A” de Allende unidos pelos dois vértices resultando na letra “X” e que posteriormente foram coloridas com as cores da bandeira do Chile. As brigadas muralistas chilenas tiveram seu auge de atuação nas campanhas eleitorais de 1970, transformando-se em um fenômeno político-cultural ocupando locais estratégicos das cidades para que as mensagens fossem vistas pela maior parte da população. Alejandra S. Espinoza (2000) afirma que:

No âmbito da política cultural da UP, as brigadas eram percebidas como parte do processo de avanço em direção à nova cultura que abriria caminho ao socialismo. Há uma dupla direção no que se espera da produção das brigadas: uma ferramenta de comunicação em massa das conquistas do regime, por um lado e uma forma de democratizar o acesso à arte, por outro (p.36).<sup>3</sup>

As brigadas que atuaram de maneira mais expressiva ao longo do governo foram as Brigadas Ramona Parra (BRP), formada pela Juventude Comunista do Chile (JJCC) e a Brigadas Elmo Catalán (BEC), integradas pela Federação da Juventude Socialista (FJS). Foram brigadas que surgiram a partir da necessidade de expressar a intenção das esquerdas em fazer propaganda político-eleitoral para o governo da Unidade Popular como um meio de comunicação alternativo às mídias tradicionais, que seguiam controladas pela direita. Cabe ressaltar que os partidos de direita também tiveram suas próprias brigadas como a Brigada Rolando Matus, formada por integrantes do Partido Nacional, e a Brigada Hernán Mery, formada pelo Partido da Democracia Cristã. (Espinoza, 2000)

---

<sup>3</sup> Tradução livre de: “*En el marco de la política cultural de la UP, las brigadas fueron percibidas como parte del proceso de avanza da hacia la ‘nueva cultura’ que debia emerger camino al socialismo. Aparece ‘una doble dirección em lo que se espera de la producción de las brigadas: una herramienta de comunicación de masas de los logros del régimen, por un lado; una vía para democratizar el acceso al arte, por otro’*” (Longoni apud Espinoza, 2000, p. 36).

O governo de Salvador Allende enfrentou grandes desafios para se manter no poder e a mídia tradicional e grupos dos setores da extrema direita investiam em propagandas contra o governo e contra o comunismo a fim de promover a desestabilização política e o caos social.

Desta forma, o trabalho das brigadas muralistas tiveram um papel importante na coesão social a partir de uma rede de significações e simbologias que buscavam orientar a construção de um novo imaginário social, por meio do compartilhamento de imagens socialmente produzidas (Barros, 2013).

As políticas culturais promovidas pelo estado buscaram amalgamar a sociedade chilena em torno de um nacionalismo popular, mobilizando símbolos identitários dos novos atores sociais da revolução: as classes de trabalhadores urbanos e do campo, as mulheres, as crianças e a juventude. De acordo com Natália Ayo Schmiedecke (2013) “no caso chileno, as crescentes conquistas trabalhistas e a incorporação de novos atores na vida política a partir da década de 1950 alimentaram as esperanças dos partidos de esquerda a respeito da realização de uma revolução social<sup>4</sup>” (Schmiedecke, 2013, p.15)

O interesse em compreender a construção de utopias a partir das imagens produzidas pelas brigadas muralistas é de grande relevância, pois o contexto latino-americano atravessava um período de grandes transformações, sobretudo com o triunfo da Revolução Cubana, o que inspirou as utopias revolucionárias socialistas na América Latina. Conforme aponta Hilário Franco Júnior: “Para o sentimento de identidade coletiva, tão importante quanto o de viver uma mesma realidade concreta é sonhar os mesmos sonhos” (Franco, 1991, apud Schmiedecke, 2013, p. 10)

A pesquisa buscará um diálogo entre a cultura política, compreendida como

Um conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhados por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como inspiração para projetos políticos direcionados para o futuro. (Motta, 2013, p.10)

e as utopias das esquerdas latino-americanas que, por meio de uma vasta produção cultural engajada, desenvolveram uma estética específica como uma forma de comunicar os desejos de mudança e a denúncia de uma sociedade desigual e injusta. Assim, o trabalho utilizará a categoria de representações políticas para analisar as imagens produzidas nos murais e as

---

relações com o contexto social, cultural e político. Entende-se por representações políticas “um conjunto amplo que inclui ideologia, linguagem, memória, imaginário e iconografia, capaz de mobilizar e produzir mitos e símbolos, discursos, vocabulários e uma rica cultura visual” (Motta, 2013, p.11)

As referências teóricas também se apoiam nos escritos de Ernst Bloch, historiador e filósofo alemão que utiliza o conceito de “princípio da esperança” para compreender a utopia como uma análise de categoria social. Sobre esperança, Bloch (2005, apud Carvalho, 2013, p.22):

Sendo a esperança este olhar aberto fixamente adiante (no horizonte em formação), o prognóstico deve retornar ao presente trazendo a visualização das condições materiais objetivas para a sua realização evitando tanto reduzi-la a uma visão idealista do futuro quanto invertê-la ideologicamente como conformidade e resignação. Ao contrário, a esperança deve ser o que cede margens que possibilitam uma real crítica ao presente, uma régua de medição de suas possibilidades.<sup>5</sup> (Carvalho, 2013, p. 22)

A pesquisa também terá o respaldo teórico do historiador Ulpiano T. Bezerra Meneses que considera o campo da visualidade como objeto de historicidade. O autor diz se tratar de um “campo operacional, em que se elege um ângulo de observação da sociedade”, onde “As fontes são identificadas, analisadas, interpretadas e compreendidas para que daí se consiga um maior entendimento da sociedade na sua transformação”. (Meneses, 2003, p. 26)

A metodologia utilizada será pautada em análise de fontes históricas iconográficas proposta por Litz (2009) que sugere alguns pressupostos para fazer uma leitura inicial. São eles: Procedência, Finalidade, Tema, Estrutura formal e Simbolismos.

Os estudos desta pesquisa se localizam no campo da história da América Latina e busca dialogar com autores latino-americanos para refletir sobre a cultura política e as relações entre a cultura e a sociedade. Para atingir esse objetivo, buscou-se trabalhar com referências bibliográficas que abordam o campo cultural como uma das estratégias das esquerdas para fortalecer o apoio das camadas populares e promover a democratização da cultura, com o objetivo de conscientização das massas a fim de ampliar a adesão ao projeto de socialismo chileno.

A escolha pelo tema Brigadas Muralistas Chilenas e as Políticas Culturais do governo da Unidade Popular se deu por acreditar que a arte tem uma função política e social (Amaral, 1987) despertando o olhar para novas possibilidades de se pensar o mundo e de criticar politicamente determinados contextos sociais vinculados às culturas autoritárias.

No capítulo 1 será discutida a formação do governo da Unidade Popular e a atuação na área da cultura, tratando das políticas culturais, por meio da adesão dos artistas que participaram na construção de uma política cultural para o governo na difusão e fortalecimento da **via pacífica para o socialismo**.

No capítulo 2 será apresentada a atuação das Brigadas Muralistas Ramona Parra e Elmo Catalán, em perspectiva histórica e como essas brigadas passaram a integrar a política cultural do governo. Será abordada também, por meio de análise das mensagens e da estética dos murais, de que maneira o Partido Socialista (PS) e o Partido Comunista (PC) pensavam o modo como se implementaria o socialismo no Chile.



## **1 CAPÍTULO I - O GOVERNO DA UNIDADE POPULAR E AS POLÍTICAS CULTURAIS**

Para compreender o contexto em que a Unidade Popular saiu vitoriosa nas eleições de 1970, será necessário compreender o cenário interno do Chile desde a crise do sistema oligárquico nas décadas de 1920 e início dos anos 1930, dando ênfase aos governos da Frente Popular, que tiveram início em 1938, quando partidos progressistas de esquerda estabeleceram uma ampla aliança para derrotar o fascismo que crescia na sociedade e no contexto mundial. Essa política de alianças partidárias foi uma prática que ocorreu em diferentes partes do mundo com o intuito de conter o avanço do fascismo. (Dalmás, 2006, p.18)

### **1.1 Considerações sobre cenário político e social do Chile antes da Unidade Popular**

Nesse sentido, é importante revisitar o período que antecedeu a necessidade de constituir uma aliança ampla de partidos progressistas para mitigar o avanço de uma ideologia fascista no Chile. A partir de 1920, a instabilidade política e social tomou conta do cenário político chileno levando à crise do sistema oligárquico que ocorreu sob o governo de Arturo Alessandri, um empresário mineiro do norte do país que esteve à frente do governo em dois períodos: 1920 a 1925 e de 1934 a 1938. Em seu primeiro mandato, Alessandri chegou à presidência com a campanha “Alessandri ou a Revolução”, sugerindo que seu projeto de governo seria a única alternativa para conter uma revolução vinda das classes trabalhadoras. Desde o início do século XX a sociedade chilena vivia em um contexto de profusão de movimentos trabalhistas e sindicais<sup>6</sup>, liderados por um personagem de grande importância para os movimentos sociais no Chile: Luis Emílio Recabarren<sup>7</sup>, representante da ala socialista do Partido Democrático<sup>8</sup> e fundador do Partido Comunista Chileno (PCCh) em 1922.

Foi por meio do apoio de uma aliança antioligárquica, formada pela classe média e trabalhadores organizados, que Arturo Alessandri Palma (Partido Liberal) chega ao poder em 1920, promovendo em seu primeiro mandato (1920-1925) um governo de caráter reformista

---

<sup>6</sup> Nos anos 1920 e 1930 setores urbanos ligados às classes médias e ao proletariado passaram a terem maior expressividade como classe política e social (Aggio, 2002)

<sup>7</sup> Luis Emílio Recabarren (1876-1924) foi um jornalista e tipógrafo chileno. Nasceu e cresceu em Valparaíso. Em 1903 dirige um jornal sindical, em 1905 e 1906 foi eleito deputado em Antofagasta, no entanto não foi empossado por oposição da elite local “baseando-se no fato dele se recusar a fazer o juramento religioso do cargo” (Win, 2010, p.40). Fundou o Partido Obrero Socialista (POS) em 1912, que depois se transformou no Partido Comunista Chileno, em 1922.

<sup>8</sup> O Partido Democrático surge em 1887 e teve como base a “libertação política, econômica e social do povo”. (Winn, 2010, p.40).

buscando implementar mudanças na legislação social, incluindo leis que defendiam a regulamentação dos contratos trabalhistas, os sindicatos e o direito à greve (Winn, 2010; Bandeira & Da Silva, 2021). Em 1925, já no fim de seu mandato, Alessandri promulga uma nova Constituição (1925) estabelecendo o presidencialismo no país, pondo fim ao sistema parlamentarista que por muito tempo sustentou a elite oligárquica chilena (Winn, 2010). Assim, há uma reordenação dos pactos de poder (Aggio, 2002) levando o governo a perder o apoio dos setores liberais e conservadores resultando na deposição de Alessandri através de um golpe militar.

Em meio às crises do sistema político, civilistas e militaristas disputavam pelo apoio dos partidos tradicionais no Chile (Alegría, 1983) e nas eleições de 1927 o coronel Carlos Ibañez del Campo (1927-1931) é eleito com 98% dos votos, exercendo um governo ditatorial, repressivo e censurando os opositores. Em seu governo houve uma mobilização popular onde os trabalhadores saíram às ruas para reivindicar seus direitos sindicais, tendo em vista que em seu governo os sindicatos foram submetidos ao controle estatal. Médicos, advogados, professores e os estudantes universitários da Escola de Medicina e de Direito desafiaram as forças policiais, fazendo uma grande mobilização nas ruas. Entre os estudantes estava Salvador Allende, que cursava medicina e já era um militante do Grupo Avanço, uma “organização de esquerda que reunia socialistas, comunistas e anarquistas” (Alegría, 1983, p.22). Ibañez fracassou com a política monetária, em um contexto de crise internacional ocasionada pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929, levando a uma queda acentuada da produção de salitre, mineral que teve o seu auge de exploração até a Primeira Guerra Mundial sendo uma das bases da economia chilena até o período, levando a uma intensa crise social (Aggio, 2002; Borges, 2005).

Nesse contexto de instabilidade e aprofundamento da crise, Ibañez renunciou ao cargo em 1931 e em 1932 o Chile vive a experiência da “República Socialista”<sup>9</sup>, liderada pelo coronel de aviação Marmaduke Grove e o advogado Eugênio Matte e durou apenas doze dias, governando o país com decretos de socialização que incluíam “distribuir as riquezas do país, desalojar as companhias multinacionais, consolidar a estrutura de uma legislação social avançada” (Ibid, p.25). No entanto, com a falta de apoio de um movimento popular, o breve governo chega ao fim.

---

<sup>9</sup> Para saber mais sobre a República Socialista, ver: ORTIZ de Zárate, V.V. **Las Milicias Republicanas**. Los Civiles en armas. 1932 – 1936. Colección Sociedad Y Cultura. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Com o intuito de supostamente restaurar a ordem no país, a direita formada pelos Conservadores e Liberais apostam em Arturo Alessandri como um agente garantidor da ordem nacional assumindo um segundo mandato (1932-1938), com um projeto de governo predominantemente repressivo.<sup>10</sup>

## **1.2 A Frente Popular no Chile (1938-1941)**

A década de 1930 significou para o mundo um período de polarizações ideológicas com a aderência social aos movimentos fascistas conquistando um espaço cada vez mais amplo não só na Europa, mas também América Latina. A experiência da União Soviética emerge como um paradigma de governo socialista e que passou a ser um modelo para diversos grupos sociais como uma alternativa possível de se combater a ideologia do fascismo que penetrava nas sociedades.

Nesse sentido, a Frente Popular nasceu como um projeto político de alianças quando o Movimento Comunista Internacional considerou atuar de maneira decisiva para combater o avanço do nazismo e do fascismo que crescia na Europa Ocidental sendo “necessário estabelecer Frentes Populares, ou seja, alianças políticas com setores “democráticos” e liberais [...] independente da classe social a que pertenciam” (Piro Mittelman, 2021 p.380) como uma estratégia difundida a partir da III Internacional Comunista. Em 1938, o cenário internacional era de grandes tensões políticas, pois a Alemanha de Hitler e a Espanha de Franco escalaram seus exércitos para invadir e anexar territórios disseminando forças nazistas em espaços estratégicos para esses países. Nesse contexto, governos de Frente Popular saíram vitoriosos na Espanha, França e no Chile, o único país da América Latina a conquistar um governo de coalizão dos partidos com diferentes correntes ideológicas. (Aggio, 1997; Piro Mittelman, 2021).

De acordo com Aggio (2002), após anos de crises política, econômicas e sociais, houve um período de estabilidade política no Chile com o governo da Frente Popular. Com as eleições parlamentares de 1937, os partidos de esquerda<sup>11</sup> superaram seu isolamento e emergem com uma

---

<sup>10</sup> De acordo com Aggio (2002), as elites oligárquicas, que eram contra a intervenção do Estado nas questões econômicas e sociais evitaram assumir integralmente a política reformadora de Alessandri, obstruindo as possibilidades reformistas no seu último governo.

<sup>11</sup> O Partido Socialista foi fundado no contexto da República Socialista de 1932. De acordo com o site [www.memoriachilena.gob.cl](http://www.memoriachilena.gob.cl), essa experiência permitiu que diversos grupos que se identificavam com os ideais revolucionários fundassem o Partido Socialista do Chile, com a adesão ao marxismo em sua base teórica e a superação do capitalismo como horizonte político por meio da luta de classes como força mobilizadora. Salvador Allende, Marmaduke Grove e Eugenio Matte contribuíram para a sua formação.

maior expressividade no cenário político. Há, portanto, um rearranjo de posicionamento do Partido Radical<sup>12</sup>, que até então “ocupava no espectro político o lugar da esquerda” (Aggio, 2002, p. 70), após os resultados das eleições de 1937 passou a um posicionamento de centro na política. Sobre esse tema, será necessário fazer uma breve contextualização sobre o papel que o Partido Radical (PR) desenvolveu na trajetória política do Chile e para a consolidação da Frente Popular (1938-1941).

O Partido Radical esteve no governo chileno por catorze anos (1938 – 1952) e inaugurou a criação da Frente Popular, unindo as classes médias e os trabalhadores desde 1936

através da [...] aliança eleitoral que uniu os Partidos Radical, Socialista, Comunista, Democrático e Radical Socialista, além da Confederación de Trabajadores de Chile (CTCH) e do Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH). Mesmo tendo existido brevemente, a Frente Popular permitiu ao partido que tomasse as rédeas da política nacional mantendo-se no Palácio de La Moneda por três governos sucessivos. (Bandeira e Da Silva, 2021)

De acordo com Aggio (1997), a política conciliatória e flexível do PR passou a ser referência central na experiência política do país possibilitando a implementação de políticas econômicas as quais o Estado era o principal agente dinamizador. Apesar de conflitos com a direita, havia um clima de consenso acerca da industrialização do país e o papel do Estado na economia.

A Frente Popular saiu vitoriosa em 1938 com a eleição de Pedro Aguirre Cerda (1938 - 1941), do Partido Radical. O triunfo da Frente Popular representou a crise do bloco oligárquico, configurando a partir daí um processo cada vez mais expressivo de democratização política e social (Aggio, 2002), favorecendo a implementação de um programa de governo com “medidas específicas para melhorar a condição econômica dos trabalhadores, para reorganizar a produção industrial e agrícola e defender as matérias primas do país” (Alegria, 1983, p. 36). Em seu discurso proferido no dia Primeiro de Maio de 1939, Aguirre Cerda defendeu a criação da CORFO - Corporação de Fomento à Produção (1939)<sup>13</sup> e explicou os fundamentos de seu

<sup>12</sup> O Partido Radical teve sua origem em 1863 a partir das primeiras assembleias “radicais” no Chile. É considerado como o primeiro partido político moderno chileno, devido às suas formas de articulações e alianças políticas abrangendo os setores médios e populares. Foi um partido de grande importância para a República Liberal (1861-1891). Os Radicais do século XX foram mobilizados por ideais da social-democracia europeia e do socialismo em seus diversos modelos, fato que os levou a participar do primeiro mandato do governo de Arturo Alessandri, contribuindo para a aprovação de leis sociais.

<sup>13</sup> Com a criação da CORFO, o Estado intervia e investia diretamente em diversas atividades econômicas, além do setor de obras públicas, e como resultado criou-se um grande número de empresas estatais. Salvador Allende foi um dos ideólogos da criação da CORFO junto a Aguirre Cerda. Salvador Allende também foi ministro da saúde do governo Aguirre Cerda. (Aggio, 2002; Alegria, 1983)

governo, reiterando o papel do Estado como o principal agente propulsor das políticas econômicas do país assentado na democracia, ou seja, aliando modernização e democratização, algo inédito para o contexto latino-americano onde a modernização do Estado ocorria sob a forma de governos autoritários de intervenção estatal. (Aggio, 2002)

É importante ressaltar que a Frente Popular não significou necessariamente uma revolução política e social profunda, mas ressignificou o papel do Estado como um agente propulsor de desenvolvimento econômico e de justiça social. No entanto, também pode-se afirmar que, devido a uma natureza mais moderada do centro político, os governos da Frente Popular incitava a política defensiva da direita, levando a um descompromisso com as reformas principais que a esquerda pretendia pôr em prática e não foram feitas em sua totalidade. Como é o caso da reforma agrária que não foi incluída na pauta da Frente Popular; a sindicalização camponesa, a questão da nacionalização das riquezas do país e as reformas da legislação eleitoral, visando ampliar uma maior participação política. (Aggio, 2002).

O governo da Frente Popular termina no contexto internacional de início da Guerra Fria, levando a um processo de exclusão dos comunistas com a promulgação da Lei de Defesa Permanente da Democracia (1948), sob o governo de Gonzáles Videla (1947-1952)<sup>14</sup>. Nessa fase de “democracia restrita” (Aggio, 2002) que se estendeu por dez anos (1947-57), as atividades sindicais também foram impactadas, passando por um período de restrições. Portanto, fica exposto que “não se pode ver o desenvolvimento da democracia chilena de maneira linear e contínua” (Aggio, 2002, p. 79).

Após a experiência da Frente Popular, ocorreram novas eleições em 1952 que foram disputadas por Arturo Matte, candidato da direita; Pedro Alfonso, do Partido Radical, Salvador Allende, do Partido Socialista e novamente Carlos Ibañez del Campo aparece como candidato. Com o apoio de uma parcela dos socialistas que se identificavam com o Partido Socialista Popular (PSP), Carlos Ibañez de Campo venceu as eleições de 1952 e, desta vez, estabelece um governo de caráter populista, com um discurso em favor de medidas anti-imperialistas e das relações diretas entre sociedade e Estado, permanecendo no governo até 1958. Seu programa econômico foi elaborado por economistas norte-americanos, com a liberação da economia aos moldes do FMI, com o corte de gastos públicos suprimindo os subsídios do governo. Desta

---

<sup>14</sup> Gabriel Gonzalez Videla foi o último presidente do Partido Radical que governou o Chile. Apesar de ter sido eleito com o apoio dos comunistas, em razão da Guerra Fria no contexto internacional, em seu governo decretou a ilegalidade do Partido Comunista e perseguição aos militantes, um deles, Pablo Neruda. Em seu governo se articulou com vários setores, incluindo militares em vários gabinetes. Fonte: [www.memoriachilena.gob.cl](http://www.memoriachilena.gob.cl)

forma, Ibañez (1952-1958) perdeu completamente o seu apoio social e o resultado foram as diversas greves que ocorreram em seu governo. O movimento operário se fortalece e nesse contexto a esquerda faz uma nova tentativa de união em torno da Frente de Ação Popular – FRAP (1956), adquirindo maior força em 1957, com a entrada dos socialistas (Aggio, 2002).

Os anos de 1957 e 1958 foram marcados por um impulso de democratização que ganhou força na década de 1960 e início dos anos 1970. Com a crise econômica do governo Ibañez (1952-1958), o clima se tornou favorável às mudanças políticas, e uma aliança política entre os comunistas e socialistas se materializa na Frente de Ação Popular-FRAP<sup>15</sup>, iniciando uma forte mobilização contra a Lei de Defesa Permanente da Democracia, cobrando uma profunda reforma eleitoral, uma reivindicação antiga da esquerda desde os tempos da Frente Popular. Houve muita resistência da direita, temendo que a liberalização de direitos favorecesse eleitoralmente a esquerda. Nesse momento tem origem uma força política de centro, denominada Falange Nacional<sup>16</sup>, reiterando a defesa dos princípios democráticos sendo radicalmente contra a exclusão dos comunistas dos processos políticos, revogando a Lei que impôs a ilegalidade ao Partido Comunista (Aggio, 2002).

### **1.3 O governo de Eduardo Frei Montalva (1964-1969): “Revolução em liberdade”**

A década de 1960 no Chile foi marcada pela presença de uma força política que se apresentou como uma terceira via partidária, em um contexto de ampliação da representatividade política no Chile. Nesse momento, eram nítidos três projetos políticos excludentes entre si: o projeto de uma direita tecnocrática e liberal, o projeto da Democracia Cristã, com o slogan “Revolução em Liberdade” e a esquerda com seu projeto de um Estado socialista. (Bowen Silva, 2008).

De acordo com Aggio (2002), o início dos anos 60 foi marcado por divergências entre comunistas e socialistas e suas concepções sobre as vias de acesso ao poder. Para o Partido Comunista (PC), a via pacífica e a política de alianças eram a melhor estratégia para atingir a libertação nacional. Para o Partido Socialista (PS), que seguia os moldes da Revolução Cubana

---

<sup>15</sup> “[...] foi uma aliança eleitoral entre comunistas e socialista iniciada em 1956 que marcou o rompimento dos 20 anos de coalizão entre comunistas e socialista com os partidos representantes de uma ‘pequena burguesia reformista’, o Partido Radical. [...] A partir de 1956 até a formação da UP, a FRAP só incorporou partidos de esquerda e lançou candidatos que representavam os trabalhadores” (Dalmás, 2006, p.23).

<sup>16</sup> A Falange Nacional foi a base da criação do Partido da Democracia Cristã, em 1957. Foi formado por jovens conservadores que foram contrários à candidatura de Gustavo Ross em 1938 e que tinham uma formação nas bases do humanismo cristão. (Aggio, 2002).

(1959), prevalecia a narrativa que valorizava o caminho insurrecional, rejeitando a política de alianças e criticando o gradualismo reformista do PC.

No entanto, o XX Congresso do Partido Socialista de 1964, descartou a via insurrecional e declarou confiança nas eleições que estariam por vir, e a presença de Salvador Allende foi decisiva para descartar a possibilidade de uma revolução insurrecional. Allende pronuncia-se “claramente pela defesa da democracia representativa, afirmando a intenção de defendê-la, caso a esquerda chegue ao poder.” (Aggio, 2002, p.96)

Embora as declarações da esquerda tenham sido no sentido de garantir a defesa da democracia representativa, não foi o suficiente para garantir a vitória de Salvador Allende, candidato pela FRAP. Desde 1958, a Democracia Cristã (DC) estava em ascensão e passou a dividir o centro político com o PR. A DC foi se consolidando a partir dos fracassos dos governos anteriores e sendo simpática às elites que a DC se constituiu em uma alternativa nacional, assumindo uma perspectiva desenvolvimentista elaborada pelos economistas cepalinos, forjando uma nova postura dos católicos, agora ligadas a uma força política modernizadora. (Aggio, 2002). Com a vitória da DC em 1964, apresentou uma “alternativa global para a crise da sociedade chilena, com um programa de governo pautado em reformas estruturais, como a reforma agrária, bancária e urbana, redistribuição de renda, organização de setores populares e a “chilenização” do cobre (Aggio, 2002, p.99)

O governo de Eduardo Frei de fato enfrentou questões difíceis, como a reforma agrária e a “chilenização” do cobre, promovendo não uma revolução, mas reformas desenvolvimentistas e modernizantes, que foram iniciadas com a Frente Popular em 1938, mas que não foram concluídas. Para a DC, era importante resolver a injustiça social e a exclusão política, “criando condições para que o capitalismo pudesse se desenvolver no campo, conectando-o com o processo de industrialização” (Aggio, 2002, p.100). Desta forma, o governo Frei afetou as elites, mas também a esquerda, pois descredibilizava os projetos da esquerda na medida em que a DC se colocava como “a mais identificada com as posturas de mudanças radicais e de transformação [...]” se apresentando “incisivamente como um ator político-social progressista” (Aggio, 2002, p.100).

## 1.4 O governo da Unidade Popular

A Unidade Popular<sup>17</sup> conquistou a vitória eleitoral em setembro de 1970 com uma aliança de partidos de esquerda e de centro, tendo Salvador Allende como liderança política, significando uma experiência singular na América Latina: a tentativa de transição para o socialismo sem romper com a legalidade vigente. É importante ressaltar que alguns partidos que fizeram parte da UP também foram partidos que formaram a Frente Popular de 1938, ou seja, partidos que possuíam em seus projetos políticos um compromisso com a democracia (Dalmás, 2006).

Rompendo com o paradigma de revoluções insurrecionais, a via pacífica seguia uma “vocalização” democrática chilena que vinha sendo mantida desde os governos da Frente Popular, porém, nesse momento, com um presidente socialista que chegara ao poder por meio do voto democrático e com um programa de governo que contemplava uma profunda “transformação da base econômica com a ampliação da democracia e dentro da institucionalidade” (Borges, 2005, p.126)

Aprovado em 17 de dezembro de 1969 pelos partidos Comunista (PC), Socialista (PS), Social-Democrata, Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU) e Ação Popular Independente (API), o programa de governo contemplava a formação de um Estado Popular com base em uma economia em grande parte estatizada e com um forte apelo anticapitalista e anti-imperialista. O programa apresentava um diagnóstico da situação do país:

O Chile vive uma crise profunda que se manifesta na estagnação econômica, na pobreza generalizada e nas postergações de toda ordem que sofrem os operários, os camponeses e as demais camadas exploradas, assim como as crescentes dificuldades que enfrentam os empregados, profissionais e pequenos e médios empresários e as mínimas oportunidades que dispõe as mulheres e a juventude (Programa Básico de Gobierno de La Unidad Popular, 1969, p.3)<sup>18</sup>.

Desta forma, apresentava-se um projeto de governo que endossava o socialismo como um modelo capaz de superar os problemas enfrentados pelo país, que se intensificaram ao longo dos governos de modelos econômicos capitalistas e imperialistas, praticados até então pelos

---

<sup>17</sup> A Unidade Popular foi uma aliança de partidos de esquerda e de centro que conformaram uma via pacífica e democrática ao socialismo. Porém, não significou que todos os partidos que compunham a UP concordavam com as estratégias adotadas para se implementar o socialismo no Chile. Os partidos que fizeram parte foram o Partido Comunista (PC), o Partido Socialista (PS), Partido Social-Democrata (PSD), o Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU) e a Ação Popular Independente (API).

<sup>18</sup> Tradução livre de: "*Chile vive una crisis profunda que se manifesta en el estancamiento economico y social, en la pobreza generalizada y en las postergaciones de todo orden que sufren los obreros, campesinos y demás capas explotadas, así como en las crecientes dificultades que enfrentan empleados, profesionales, empresarios pequeños y medianos y en las mínimas oportunidades de que disponen la mujer y la juventud*".



partidos políticos que estiveram no governo nos anos após a Frente Popular, como o Partido Nacional (PN) e o Partido da Democracia Cristã (PDC)<sup>19</sup>, este último sendo representado por Eduardo Frei Montalva, que governou o Chile de 1964 a 1970. Assim, o programa de governo da UP “correspondeu a uma tentativa de conciliar posicionamentos diversos que conviviam no interior da esquerda chilena na virada da década” (Schmiedecke, 2017).

A centralidade do programa esteve no caráter anti-imperialista e antioligárquico. (Aggio, 2002) voltado para o desenvolvimento social, político e cultural da classe trabalhadora, buscando integrá-los ao governo de maneira gradual e pela via institucional. A via insurrecional e do confronto armado não foi a opção da via chilena ao socialismo, sendo constantemente reafirmado nos discursos proferidos por Allende a garantia da manutenção da democracia ao longo do processo de transição. Desta forma, “o confronto ficaria [...] restrito ao desenvolvimento da luta de massas conforme era permitida pelas normas legais da institucionalidade vigente” (Dalmás, 2016, p. 19).

Os três principais eixos do programa se estruturavam em torno da nacionalização da economia, do aprofundamento da reforma agrária e da democratização do poder e participação popular<sup>20</sup> (Schmiedecke, 2017; Silva, 2008). O primeiro eixo buscou consolidar um projeto de transformação estrutural da sociedade chilena priorizando uma área estatal dominante, ampliando a capacidade produtiva das empresas que o Estado já possuía e expropriando as grandes mineradoras de cobre, salitre, iodo, ferro e carvão natural, além da nacionalização dos bancos privados, as seguradoras, transporte ferroviário, setor de comunicações, distribuição de energia elétrica, entre outros setores essenciais para garantir a autonomia do país. (Alegría, 1983)

A reforma agrária foi um dos pontos centrais da proposta para promover a justiça social. O programa reitera que o governo reformista, impulsionado pela Aliança para o Progresso no governo Frei (1964-1969), não alteraram as estruturas que compactuavam com a burguesia

---

<sup>19</sup> De acordo com Dalmás (2016, p.19), “o PN, representado por Jorge Alessandri (1958 – 1964) e o PDC, representado por Eduardo Frei (1964-1970) venceram o candidato presidencial da esquerda Salvador Allende, nas duas eleições anteriores a 1970.” Eduardo Frei, ao vencer as eleições de 1964, em seu programa de governo seguiu as diretrizes da Aliança para o Progresso liderada pelos EUA para conter a difusão do comunismo na América Latina.

<sup>20</sup> Nesse ponto específico, o programa da UP reitera a importância de investir na educação, na cultura e nos meios de comunicação, postulando a necessidade de formar uma sociedade que fosse capaz de ter uma visão crítica da realidade e a partir daí, caminhar para a formação de uma sociedade anti-imperialista, socialista e genuinamente nacional (Schmiedecke, 2017; Bowen Silva, 2008)

aliada ao capitalismo nacional e estrangeiro e perpetuavam “a estagnação econômica, a fome e a repressão violenta contra o povo. (Programa, 1969, p.4)”<sup>21</sup>

O terceiro eixo do programa diz respeito à formação de uma unidade popular com ação organizada e apostava no crescimento das forças trabalhadoras como um agente transformador profundo da sociedade, partindo de uma visão crítica da ordem estabelecida, ou seja, à classe trabalhadora destinava-se um papel de agente da revolução:

Estas forças [trabalhadoras], junto a todo o povo, mobilizando todos aqueles que não estão comprometidos com o poder dos interesses reacionários, nacionais e estrangeiros, ou seja, por meio da ação unitária e combativa da grande maioria dos chilenos, conseguirão romper as atuais estruturas e avançar na tarefa de sua libertação (Programa básico de gobierno de la Unidad Popular, 1969, p. 10)<sup>22</sup>

Para a construção de uma nova economia, o governo apresentou o plano de desenvolvimento econômico a partir da divisão das propriedades em três áreas: Área de Propriedade Social (APS), as empresas controladas pelo Estado, a Área de Propriedade Mista, as quais o Estado deteria um controle mínimo ou parcial e a Área de Propriedade Privada, de controle particular. Esse projeto permitiria “a transferência da base do poder do Estado para o ‘povo’ por meio de novas formas de organização política” (Schmiedecke, 2017, p. 33)

A opção pela **via pacífica**<sup>23</sup>, também denominada **via chilena ao socialismo**<sup>24</sup>, “mesmo não constituindo uma estratégia de pressupostos teóricos integralmente novos” (Dalmás, 2006, p. 20) era constantemente reafirmada por Salvador Allende em seus discursos, tinha uma referência ligada à trajetória política do Chile desde a década de 1930. Sobre esse ponto, Aggio afirma que

<sup>21</sup> Tradução livre de: “[...] *entre el estancamiento económico, la carestia y la represión violenta contra el pueblo.*” Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular, 1969, p. 4.

<sup>22</sup> Tradução livre de: “*Estas fuerzas, junto a todo el pueblo, movilizand o a todos aquellos que no están comprometidos con el poder de los intereses reaccionarios, nacionales y extranjeros, o sea, mediante la acción unitaria y combativa de la imensa mayoría de los chilenos, podrían romper las actuales estructuras y avanzar en la tarea de su liberación.*”

<sup>23</sup> De acordo com Borges (2005), a via pacífica foi apresentada como uma possibilidade de transição ao socialismo a partir do XX Congresso da União Soviética em 1956..

<sup>24</sup> De acordo com Borges (2005), o programa adotado pela Unidade Popular seguiu a tese da via pacífica ao socialismo. Sobre a via chilena ao socialismo, a historiadora argumenta que o Partido Comunista do Chile argumentava a favor da coexistência pacífica entre as forças políticas a partir de experiências de democracias populares, citando o caso da Tchecoslováquia “onde segundo a interpretação chilena, a derrota do fascismo e daqueles que colaboravam com o governo foi fundamental para instaurar um governo de coalizão democrática que ia do proletariado à burguesia e que, perante mobilização e as pressões populares, sem guerra civil e sem insurreição popular, o país estava se transformando em uma democracia popular e em um governo de proletariado.” (p. 63).

De fato, o que chamava a atenção naquele país, em contraste com o conjunto da América Latina, era precisamente a sua histórica estabilidade política [...]. A estabilidade política do Chile, conseguida a partir de 1932, podia exibir um recorde de regularidade que poucos países do mundo possuíam [...]. Este quadro de estabilidade e ampliação da participação democrática da sociedade chilena alicerçava-se num sistema partidário estruturado e de fortes raízes históricas. Havia no Chile uma tradição política pluralista e de disputa aberta entre partidos que ia da direita à esquerda e que demonstrava capacidade de manter uma representação regularmente balanceada. (Aggio, 2002, p. 16-17)

Portanto, a democracia chilena não esteve pautada pelo domínio de apenas uma força política. Ao longo de sua trajetória, o país foi o único na América Latina a eleger um governo de Frente Popular nos anos 30, viveu a experiência de um governo de caráter populista com o general Carlos Ibañez (1952-1958) e com a eleição de Jorge Alessandri, em 1958, a direita retorna ao poder após vinte anos. Nos anos 1960 o país foi o único a eleger um presidente democrata-cristão e em 1970, com a vitória de Salvador Allende, também foi o primeiro a experimentar a vitória de uma coalizão de esquerda com um projeto de governo socialista (Aggio, 2002).

A condição democrática chilena foi um fator essencial para a construção de um imaginário onde a sociedade chilena seria capaz de passar por mudanças políticas significativas sem romper com a institucionalidade, sendo possível a implementação de um Estado Socialista. A esquerda chilena apresentou um projeto para superar o atraso no desenvolvimento econômico e social e obteve grande aceitação popular. No entanto, as tensões e conflitos se iniciaram antes da posse formal de Allende, pois o governo teve grande dificuldade para implementar as mudanças propostas dentro da legalidade vigente. De acordo com Aggio (2002):

Acreditava-se que, iniciadas as transformações, abrir-se-iam as possibilidades para uma mudança qualitativa nas relações de poder da sociedade, acarretando uma mudança no caráter do Estado: o governo popular deveria abrir caminho para se alterar, através da construção do “poder popular”, a natureza de classe do Estado. (Aggio, 2002, p. 21)

Importante ressaltar que, embora a UP tenha vencido as eleições, esse fato não significou que havia uma unidade de propósitos em relação ao caminho de transição para o socialismo. Os partidos que compunham a coalizão tinham diferentes visões do caminho a ser seguido e isso refletiu na instabilidade interna do governo, ao enfrentar questões externas como as constantes tentativas de desestabilizar o governo (Aggio, 2002; Dalmás, 2006; Schmiedecke, 2017).

Após os resultados das eleições serem divulgados, os setores da direita, representados pelo Partido Nacional (PN), iniciaram forte oposição, mas mantendo-se dentro do sistema institucional; a estratégia utilizada foi de enfatizar ser incompatível um governo marxista atuar dentro das bases democráticas. A intenção dessa retórica era atrair o Partido da Democracia Cristã para compor uma união de oposição ao governo democraticamente eleito e evitar a posse de Allende, tendo em vista que a UP não ganhou com a maioria absoluta sendo necessário a ratificação da vitória no Congresso.

As articulações políticas aconteceram em curto prazo e a estratégia da direita em firmar um acordo com a DC foi ineficaz, pois esta preferiu o caminho de negociação com a esquerda, “procurando afirmar-se como força autônoma” (Aggio, 2002, p.111) condicionando o governo da UP às diretrizes que constavam no Estatuto de Garantias Constitucionais<sup>25</sup>. Essas negociações não ocorreram de maneira consensual dentro da esquerda, porém, Allende esforçou-se para afirmar publicamente que a UP prezava pela manutenção do diálogo e alianças, inclusive com partidos não marxistas, como era o caso do Partido Radical.

A Democracia Cristã, neste documento, não deixou de pontuar seu alinhamento com o caráter público e nacional do governo eleito, reafirmando seu posicionamento revolucionário, criticando a direita e reiterando que a polarização ocorria entre progressistas e conservadores, e não, entre o marxismo e a democracia, evidenciando que a DC “não considerava um governo conduzido pela esquerda uma ameaça tão forte para o país” (Aggio, 2002, p.113).

Ações externas foram empreendidas pelo grupo extremista Pátria e Liberdade<sup>26</sup>, que difundiu ações violentas durante os três anos de governo, levando à desestabilização e ao caos social. Além dos agentes internos, a UP também precisou enfrentar a influência dos Estados Unidos, que primeiro agiu para impedir a posse de Allende e depois visando à sua deposição (Aggio, 2002).

---

<sup>25</sup> O documento elaborado pela DC condicionava o seu apoio a UP. O texto trazia pontos essenciais para manter o apoio ao governo, como manter o caráter profissional das Forças Armadas e o impedimento de construir forças armadas paralelas, preservar a institucionalidade política, discussão democrática das reformas educacionais, entre outras.

<sup>26</sup> Segundo Aggio (2002), Pátria e Liberdade foi um movimento Nacionalista formado em 10 de setembro de 1970, empreendendo diversas mobilizações violentas contra o governo e se envolveu em diversos atentados terroristas, participando da tentativa de golpe em 29 de junho de 1973.

### 1.5 Os anos 60 e 70: a relação entre arte e revolução

A fim de compreender a relação entre arte e política e o papel da cultura na experiência chilena, será oportuno desenvolver algumas reflexões sobre o debate cultural em uma perspectiva histórica. O ponto de partida será a revolução Russa de 1917, por se tratar de um momento em que o debate cultural se intensificou e se mesclou com a política revolucionária, onde “a Revolução havia colocado de forma dramática mais do que novas possibilidades, novas necessidades culturais e artísticas” (Napolitano, 1997, p.9). Mas o debate cultural não se limitou à Rússia revolucionária, extrapolando os limites territoriais e influenciando artistas e intelectuais em outros países a pensar a relação entre arte e revolução e o seu caráter formativo na sociedade.

De acordo com o historiador Marcos Napolitano (1997), o início do século XX expressou uma “crise da consciência europeia” decorrente das Guerras Mundiais, onde o desenvolvimento das tecnologias fora utilizado com o fim de produzir mortes em larga escala. Mas também expressou o surgimento de novos modernismos, onde o paradigma da Revolução Russa (1917) se apresentou como uma alternativa diante de questões sociais históricas, como a exploração em massa dos trabalhadores em um sistema imperialista e capitalista e “pela primeira vez um Estado se arvorava da tarefa de realizar a 'utopia' da comunidade de trabalhadores livres do capitalismo” (Napolitano, 1997, p.7).

A relação entre o artista e a revolução se potencializou, sendo possível destacar nos diversos modernismos que ocorreram na Europa e nas Américas no início do século XX a figura do artista como aquele intelectual que buscava romper com uma visão de mundo burguesa e dominante e introduzir em suas expressões artísticas uma nova visão de mundo, onde “o campo cultural surgia como um elemento propagador de novas ideias e valores, fundamental para reorganizar as consciências diante de novos desafios.” (Napolitano, 1997, p.7).

O campo cultural assume um posicionamento de vanguarda na medida em que colabora com a difusão de novos valores, seja por meio daqueles que lideravam a revolução política e que estão nas estruturas partidárias, seja por meio daqueles que confrontavam a lógica dominante por meio de uma revolução estética (Napolitano, 1997). No entanto, cabe ressaltar que o campo cultural não esteve livre de tensões e disputas no processo de construção de uma sociedade socialista. Napolitano (1997) afirma que houve embates entre o Partido Comunista e

artistas que buscavam a liberdade de criação e questionavam o confinamento das artes aos ditames partidários.<sup>27</sup>

Ao longo do processo revolucionário, a União Soviética adotou o realismo socialista como um modelo artístico onde a produção artística assume um papel predominantemente pedagógico e propagandístico com a finalidade de difundir valores socialistas e anti-imperialistas. Esse modelo reforçava o centralismo dos partidos comunistas imprimindo uma lógica partidária reproduzindo imagens que representassem os novos valores sociais que eram necessários imprimir na sociedade em construção. Napolitano (1997) destaca que

Cumpria à arte “proletária”, baseada no “realismo socialista” se contrapor à arte “burguesa”, taxada como “mentirosa”, “ilusionista”, “pessimista”, “anti-humanista”, “subjetiva” e “abstrata/formalista”. Logo, o “realismo socialista” deveria se pautar pela “verdade (histórica)”, pela “realidade (social), pelo “otimismo”, pelo “humanismo”, “objetivismo” e pelo “conteudismo/figurativismo” (p.16).

No final dos anos 40 e começo dos anos 50, o debate sobre arte e revolução adquire outros contornos que se distanciam daqueles dos anos vinte e trinta. O advento da indústria cultural desloca o paradigma das artes, antes como propulsoras de uma crítica social, agora sendo cooptadas pela lógica do mercado e da produção em massa<sup>28</sup>. Napolitano (1997) reitera que, tanto quando o campo cultural sentiu os limites de expressar-se dentro dos valores partidários, “convergindo para uma dogmatização crescente do realismo socialista” (p.10) que foram levados ao extremo no período stalinista, quanto nos debates dos frankfurtianos, onde a arte se tornou uma mercadoria, houve um esgotamento da força relacional entre arte e revolução, que em sua essência, procurava a libertação de modelos pré-estabelecidos.

Desta forma, a relação entre arte e revolução, nessa década, sofre um processo de neutralização a partir de duas lógicas: para ser revolucionária a arte deveria obedecer aos preceitos partidários, renunciando a sua autonomia; e pela lógica do mercado, que ditava a produção cultural para um consumo em massa (Napolitano, 1997).

Nos anos sessenta, a relação entre arte e revolução volta ao debate político, inserida nas contradições da indústria cultural nascente. A partir dessa década, o paradigma revolucionário

<sup>27</sup> Marcos Napolitano (1997) afirma que, em 1922, cerca de 162 artistas foram expurgados do Partido Comunista, especialmente sob a égide de Joseph Stalin, onde a estrutura do Partido se torna mais rígida e o culto à personalidade uma condição para o campo artístico.

<sup>28</sup> Essa concepção é desenvolvida pelos artistas e pensadores da Escola de Frankfurt, Alemanha. Com Theodor Adorno sendo um de seus expoentes, os frankfurtianos constataram que as artes se submetiam à lógica do consumo em massa, se convertendo em fetiches culturais, pois foram apreendidas pela indústria cultural, perdendo a capacidade de “expressar e elaborar uma consciência revolucionária” (Napolitano, 1997, p.17)

russo perde força, mas não deixa de ser um modelo referencial para artistas e intelectuais que “operavam uma releitura das experiências estéticas em torno do momento revolucionário soviético” (Napolitano, 1997, p. 17). Os movimentos sociais e as revoluções socialistas que aconteciam no terceiro-mundo, “a romantização das lutas nacionalistas e revolucionárias na Argélia, Cuba e Vietnã, bem como o proselitismo em torno da 'revolução cultural chinesa', funcionaram como novos parâmetros para pensar o problema e criar obras” (Napolitano, 1997, p.17), atingindo o comportamento e a sensibilidade de uma juventude europeia e norte americana que buscava alternativas “à sociedade de consumo e à arte massificada de entretenimento” (Napolitano, 2017, p.17).

O binômio arte-revolução (Napolitano, 1997) sofre um redirecionamento nesse contexto dos anos 60, onde a produção no campo cultural deixa de ter a sua centralidade no coletivismo em detrimento de um “culto à personalidade do artista e do gênio criador” (Napolitano, 1997, p.17), retomando em certo sentido, a tradição romântica do século XIX nas artes e literatura. A grande questão para o artista engajado<sup>29</sup> dessa década era como romper e tensionar o sistema com a sua produção artística estando inserido na lógica do sistema capitalista liberal e com uma sociedade burguesa que a tolerava muito bem. A juventude burguesa “abraçou” a arte rebelde que pregava uma libertação dos desejos, dos sistemas hierárquicos, do corpo “e de outras categorias que nortearam a experiência estética e as utopias revolucionárias das sociedades de massa e cedo, se constituíram em ícones do consumo” (Napolitano, 1997, p.18).

A concepção do artista engajado e militante norteou os movimentos político-culturais de esquerda ao longo das décadas de 60 e 70, e o artista toma para si a “missão” de democratizar as artes e desvinculá-las da produção e do consumo burguês, contribuindo para difundir a consciência crítica necessária para ampliar o engajamento social na luta política e apoio às revoluções sociais.

Na América Latina esse movimento foi muito significativo, pois havia o debate sobre o artista comprometido em produzir uma arte que refletisse o meio social. A proposta de socializar as artes<sup>30</sup>, de acordo com Aracy Amaral (1987) era “entendida como uma possibilidade de estender a muitos a oportunidade de se iniciarem o fazer artístico e, assim,

---

<sup>29</sup> Napolitano (2011) aponta que a relação entre arte e política parte de dois aspectos: a arte que está a serviço da ordem política vigente e a arte engajada, que assume uma postura crítica diante desse poder constituído.

<sup>30</sup> A Socialização das artes é parte do estudo de Canclini (1980).

estarem aptos a fruir do prazer estético diante da produção de arte” (Amaral, 1987, p.25). Esta autora aponta que

a mudança de fruição das artes visuais não pode ser somente assunto de artistas ou grupo de artistas. Deve incluir: 1) transformações radicais nas instituições dedicadas a formar artistas [...] 3) a construção de canais alternativos de produção e distribuição ligados a organizações populares (partidos políticos, sindicatos, associações de bairros) reivindicando delas uma atenção específica, [...], em relação ao valor do trabalho cultural. (Amaral, 1987, apud Canclini, 1980. p. 25)

Assim, o campo cultural latino-americano nos anos 1960 e 1970 produziu uma estética revolucionária, de resistência, participativa e coletiva, onde o artista adquiria a consciência do “caráter colonizado da realidade artística oficial” (Amaral apud Carpani, 1987, p. 26) incorporando a sua produção artística à luta política revolucionária (Amaral, 1987).

A relação entre arte e política, de acordo com Napolitano (2011), tem suas raízes na tradição acadêmica francesa, quando o intelectual moderno é necessariamente aquele que pensa e produz não apenas para aprimorar a sua vida interior, mas também para intervir no mundo. Nesse sentido, a partir desse pensamento, a palavra “engajamento” define uma “atividade politizada de criação cultural” (Napolitano, 2011, p.18). Este autor aponta que o conceito clássico de engajamento foi formulado por Jean Paul Sartre após o advento da Segunda Guerra Mundial com a publicação de um artigo em que afirmava que o “verdadeiro” intelectual é aquele que também se ocupa da política, sobretudo as questões da “grande política” que definem os destinos das coletividades” (Napolitano, 2011, p.28). Para Sartre, a linguagem escrita era a única capaz de ser engajada, por produzir significados; a música e a pintura enquanto produção material não atingiriam o estatuto do engajamento, “dada a polissemia intrínseca de seu material (sons, formas, cores) e sua dificuldade de expressar ideias inequívocas” (Napolitano, 2011, p.28).

Para analisar a produção cultural e o papel da cultura durante o governo da Unidade Popular, compreender a distinção e a relação entre arte engajada e arte militante, desenvolvido pelo historiador Marcos Napolitano (2011) poderá contribuir com a proposta do presente capítulo:

A arte militante procura mobilizar consciências e paixões, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões. [...] a arte engajada [...] define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e



ancorada e “imperativo moral e ético” que acaba desembocando na política, mas não parte dela. (p. 29)

Desta forma, a arte militante é produzida a partir da política e articula “agitação – propaganda – protesto”, sendo uma arte vinculada aos partidos e grupos politicamente organizados. Enquanto a arte engajada “chega na política a partir de uma atitude “voluntária e refletida” sobre o mundo” (Napolitano, 2011, p. 29). Deste modo, pode-se analisar a política cultural do governo da UP a partir desses dois conceitos que se articulam e se complementam com um projeto estético permeado por representações simbólicas vinculadas ao campo da esquerda para se ter uma compreensão da importância da área cultural para se chegar a uma “nova sociedade” e um “Novo Homem” almejados pelos governos.

## 1.6 A política cultural da Unidade Popular

Esta seção irá se aprofundar na análise do programa de governo da Unidade Popular em sua seção denominada “*Cultura Y Educacion*”. O Programa Básico de Governo (1969) foi norteado por uma cultura política de esquerda que visava superar os valores da cultura burguesa e incorporar a classe trabalhadora às atividades artísticas e intelectuais, o programa da UP trouxe explicitamente a necessidade de investir na área da cultura e educação para a conformação de uma visão crítica da realidade:

As profundas transformações que serão empreendidas necessitam de um povo socialmente consciente e solidário, educado para exercer e defender o seu poder político, científica e tecnicamente apto para desenvolver a economia de transição para o socialismo e massivamente aberto à criação e usufruto das mais variadas manifestações de arte e intelecto (Programa Básico de Gobierno, 1969, p.28).<sup>31</sup>

O programa da UP destinava aos artistas e intelectuais um lugar de vanguarda, designando-os como trabalhadores da cultura em uma contínua ação contra os modelos de subjetivação imperialista que sustentavam a sociedade capitalista e apartavam as massas de acessar produções culturais. Caberia aos artistas e intelectuais construir uma outra subjetividade, que fosse capaz de lutar contra o individualismo, valorizar o trabalho humano e os aspectos da cultura nacional, contra o imperialismo e democratizando o acesso às artes de

---

<sup>31</sup> Tradução livre de: “*Las profundas transformaciones que se emprederían requieren de un pueblo socialmente cosciente y solidario, educado para ejercer y defender su poder politico, apto científica y tecnicamente para desarrollar la economia de transición al socialismo y abierto masivamente a la creacion y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto.*”

maneira ampla.(Programa Básico, 1969).Essa visão ia ao encontro do pensamento que se tinha na época onde a cultura assumia um papel importante e ativo na construção de uma visão crítica da sociedade e o artista era um agente fundamental nesse processo de transformação cultural, como pode ser observado no trecho a seguir do programa:

Se hoje a maioria dos intelectuais e artistas lutam contra as deformações culturais próprias da sociedade capitalista e tentam levar os frutos de sua criação aos trabalhadores e vincular-se ao seu destino histórico, na nova sociedade terão um lugar de vanguarda para continuar com sua ação. Porque a nova cultura não será criada por decreto; ela surgirá da luta pela fraternidade contra o individualismo; da valorização do trabalho humano contra seu desprezo; pelos valores nacionais contra a colonização cultural; pelo acesso das massas populares às artes, à literatura e aos meios de comunicação, contra a sua comercialização (Programa Básico de Gobierno, 1969, p.28).<sup>32</sup>

Para melhor compreensão dos valores que nortearam o programa cultural e as ações culturais decorrentes do programa da UP, a abordagem do historiador Rodrigo Patto Sá Motta (Napolitano *et al* 2013) sobre a produção cultural comunista no Brasil traz uma dimensão importante sobre o tema. Nesse sentido, o historiador se interessa por “abordar os comunistas e o comunismo [...] como cultura política e como agência produtora de cultura” (Motta, 2011, p. 10). Para o autor, a cultura política, como uma categoria de análise engloba uma gama de “valores, tradições, práticas e representações políticas partilhadas por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro.” (Napolitano *et al* 2013, p. 10-11)

Importante destacar que a categoria “representações” acima mencionada será tratada em seu sentido amplo, abrangendo “ideologia, linguagem, memória, imaginário e iconografia” (Motta, 2011, p. 18) capazes de “mobilizar mitos, símbolos, discursos, vocabulários e diversa cultura visual” (Motta, 2011, p.18). Assim, de acordo com o historiador, investigar os fatores culturais de uma sociedade, como os valores, as crenças, normas e representações pode esclarecer “a origem de certas formas de ação e de comportamento na esfera pública” (Motta, 2011, p. 11). Segundo o historiador:

---

<sup>32</sup> Tradução livre de: “*Si hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de su creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrían un lugar de vanguardia para continuar con su acción. Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprezo; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización.*”

[...] o projeto comunista engendrou uma cultura política das mais sólidas e complexas, produto da mescla entre elementos nacionais e internacionais, resultando em um conjunto de valores, convicções e representações que alimentou o debate político e a atuação de intelectuais, artistas e produtores culturais. (Motta, 2011, p. 11)

O programa de governo apontava para a importância de incluir as massas às atividades intelectuais e artísticas e para isso o Estado implementaria “um sistema educacional radicalmente transformado [...] e um sistema nacional de cultura popular” onde os Centros Locais de Cultura Popular teriam a função de estimular classes populares a exercer e reivindicar direitos de acesso à cultura. A crença na formação intelectual e cultural como uma ferramenta de crítica social e política da realidade parte de concepções filosóficas defendidas pelos comunistas, pautadas pela racionalidade, cientificidade e no progresso e que eram os fundamentos para a construção de uma sociedade socialista, a fim de superar o atraso social e a tradição. Deste modo, a educação na cultura política comunista constitui uma política de extrema relevância, sendo um caminho para difundir os valores desta nova sociedade (Motta, 2011).

Inicialmente, a Unidade Popular não promoveu mudanças significativas na estrutura educacional herdada do governo Frei, pois o governo entendia que os esforços primários e necessários seriam o de ampliar a oferta e democratizar o acesso às escolas e depois, em um segundo momento, apresentar e implementar projeto da Escuela Nacional Unificada – ENU (Quadrat, 2011).<sup>33</sup>

De acordo com Prieto (2003 apud Quadrat, 2011, p. 4), o projeto da ENU pode ser compreendido em um contexto local, onde há uma aproximação com antigas vertentes de pensamento e de política educativa chilena que pensavam em uma educação nacional, planificada e unificada; a ENU também pode ser compreendida a partir de um contexto internacional, dialogando com as expressões culturais nacionais onde novas utopias

---

<sup>33</sup> A Escuela Nacional Unificada- ENU – foi um projeto apresentado por Salvador Allende em 1971 e foi divulgada para a sociedade através de seu Informe da Escuela Nacional Unificada, em fevereiro de 1973. O documento foi dividido em seções e, conforme a historiadora Samantha V. Quadrat, o informe traz: “Primeira, 'um sistema nacional para Educação Permanente em uma sociedade de transição ao socialismo', [...]. Segunda, a seção de fundamentos para a sua criação. Terceira: a caracterização da ENU em 10 itens: nacional e unificada, diversificada, democrática, pluralista, produtiva, integrada a comunidade, científica e tecnológica, humanista e planificada. Quarta seção, objetivos. Quinta, a estrutura da ENU dividida em educação infantil (0 a 6 anos) e educação geral e politécnica. Sexta seção, definição da sua estrutura. E sétima, ações e requisitos para o seu desenvolvimento” (Quadrat: 2011, p.3).

encontraram um terreno fértil nos anos 1960 e 1970 com toda a politização característica da época.

Por fim, o projeto da ENU não foi aceito por uma parcela significativa da oposição, sendo a principal delas vinda da FEUC – Federación de Estudiantes de la Universidad Católica de Chile. Os diversos pronunciamentos de seu presidente, Javier Leturia, convocando setores democráticos para compor um comando nacional de luta contra a ENU mobilizou um discurso de ataque ao projeto, amparado ‘principalmente por ser um projeto de cunho ideológico, que, segundo ele, era a cópia do sistema educacional da Alemanha Oriental com a clara intenção de impor um sistema totalitário no Chile (Quadrat, 2011, p. 6).

O projeto educacional amplo e democrático foi combatido intensamente pelos setores opositores ao governo e, nesse sentido, o setor cultural procurou ser uma ferramenta essencial na tentativa de implementar o programa de governo em sua totalidade. A esquerda chilena acreditava que seu projeto sociocultural seria compartilhado por uma maioria da sociedade capaz de sustentá-lo, conformando “um ambicioso programa imunológico destinado a reforçar a cultura crítica que mediará os indivíduos e grupos sociais”. Expandir uma visão crítica levaria a uma autonomia social onde o povo seria o agente capaz de criar a sua própria realidade, uma premissa que, na visão da esquerda chilena, seriam de interesse da classe operária (Bowen Silva, 2008).

Em 1971 foi publicada uma lista com as primeiras 40 medidas a serem implementadas pelo governo, sendo a medida de número 40 aquela que previa a criação do Instituto Nacional de Arte e Cultura (INAC) e também de Escolas de formação artística em todas as cidades chilenas<sup>34</sup>. Ao INAC caberia organizar e centralizar as políticas culturais de todo o país e, de acordo com Natália Ayo Schmiedecke (2017):

Sua criação seria precedida por duas ações: promover o interesse 'na base do nosso povo' através de caravanas artísticas e educativas e fundar institutos provinciais atuantes nos seus respectivos territórios, o que permitiria conformar uma base sólida para a implementação do instituto nacional. (p. 35)

A seção “Cultura e Educação” em seu parágrafo de encerramento atribuiu atenção especial aos meios de comunicação de massa, como o rádio, a televisão, as editoras, a imprensa e especialmente a indústria cinematográfica, que foram vistos como “essenciais para ajudar na

---

<sup>34</sup> Informação disponível em <http://www.abacq.net/imagineria/medidas.htm>. Acesso em 17.05.2025

formação de uma nova cultura e de um novo homem”. Essas mídias constituíam o sistema nacional de cultura popular e tinham uma orientação educativa e cultural livres da concepção mercadológica, “eliminando a presença nociva de monopólios<sup>35</sup>” (Programa Básico de Gobierno, 1969, p. 32), vistos como financiadores do imperialismo cultural.

### 1.7 Ações culturais e instituições estatais

Para fortalecimento de uma cultura nacional e popular, o governo ampliou as ações culturais e procurou estender os projetos para além das áreas urbanas, expandindo a atuação para as áreas rurais. A historiadora Natália Ayo Schimiedcke (2017) aponta que as instituições culturais existentes no governo tinham duas origens: algumas foram constituídas antes da Unidade Popular, como o Departamento de Cultura da Presidência da República<sup>36</sup>, Chile Films e a TV Nacional<sup>37</sup>; e outras instituições foram estatizadas durante o governo da UP, como a Editora Nacional Quimantú.<sup>38</sup>

O crítico de arte Mario Pedrosa contribui para o debate sobre as instituições culturais ao analisar a experiência artesanal no Chile de Allende, onde artesãs, em sua maioria mulheres, se organizavam em uma cooperativa nacional (Cocema – Cooperativa Centro de Mães) que foi criada no governo de Eduardo Frei. Porém, a cooperativa cumpria uma função meramente comercial, ao passo que a UP orientou o sistema cooperativo em outros aspectos, expandindo a produção e agregando valor à produção artesanal nacional, como um produto capaz de elevar a condição das artesãs. Pedrosa afirma que

Com a organização das cooperativas artesanais, que se ocupam diretamente da venda, o artesão se liberta do comerciante [...] intermediário. Simultaneamente, surge um novo mercado. [...] Isso cria um duplo efeito: de um lado, dá uma grande liberdade criadora ao artesão [...] sem que ele esteja sujeito a um patrão que lhe impõe um tipo único de modelo; por outro lado, a difusão do artesanato entre os setores populares também contribui para a

<sup>35</sup> Tradução livre de: “[...] *eliminando em ellos la presencia nefasta de los monopolios*”.

<sup>36</sup> O Departamento de Cultura da Presidência da República foi criado no governo de Eduardo Frei, mas foi mais ativo durante o governo da Unidade Popular. (Schmiedecke, 2017)

<sup>37</sup> De acordo com Schmiedecke (2017), a *Chile Films* foi criada em 1942, sendo uma filial da CORFO. Mas ganhou protagonismo no governo de Salvador Allende. A TV Nacional foi criada em fevereiro de 1969, também como filial da CORFO, durante o governo de Jorge Alessandri.

<sup>38</sup> *Quimantú* em Mapuche significa “Sol do Saber”. A editora foi estatizada em 12 de fevereiro de 1971, ingressando em setores ainda pouco explorados, como o de livros infantis. De acordo com Donoso (2021), “Quimantú fez parte dos esforços da UP por educar a população desenvolvendo nela uma consciência crítica que se considerava necessária para a construção de uma sociedade socialista”. Tradução livre.

desalienação do “gosto”. [...] A distinção entre artesão e artista se desvanece e o artesão assume a condição social de artista. (Arantes, 1995, p.329)

Cabe ressaltar que a criação do INAC – Instituto Nacional de Arte e Cultura, não se materializou, levando a uma desestruturação do governo com a gestão cultural nas diferentes iniciativas promovidas ou apoiadas pelo Estado. Dentre as iniciativas promovidas pelo Estado, pode-se destacar a construção de Centros de Cultura Popular (CCPs) e a nacionalização de duas empresas particulares: a Editora Zig-Zag, convertida em Editora Nacional Quimantú e a RCA Victor, constituindo a companhia discográfica IRT. (Schmiedecke, 2017)

Iniciativas vindas dos artistas que apoiavam o governo e contribuíram com o processo revolucionário, faziam parte dos quadros dos Partidos Comunista e Socialista e eram especialmente as juventudes que mobilizavam ações culturais em espaços públicos. Nesse campo, serão analisadas no capítulo 2 da presente pesquisa as produções visuais das Brigadas Muralistas Chilenas e seu papel enquanto mobilizadoras de um projeto estético e político, difundindo as propostas e valores do governo da UP.

## **2 CAPÍTULO II - AS BRIGADAS MURALISTAS CHILENAS**

Neste capítulo, abordaremos as brigadas muralistas chilenas em seis breves seções, apresentando desde uma explanação sobre as artes nos muros, passando pelos antecedentes do muralismo popular no Chile, pela análise de campanhas pertinentes, até a análise das imagens de propaganda das brigadas Ramona Parra e Elmo Catalán.

### **2.1 A arte nos muros**

A arte muralista reflete uma situação social e política vivida pela sociedade. Com um olhar atento às mensagens, sejam elas figurativas ou textuais, ou uma combinação de ambas, é possível inferir o contexto político e social que determinada sociedade está inserida. Pedro Celedón (2000), aponta que é possível perceber a cultura de vários povos refletidas nos muros, desde as pinturas nas cavernas até os grafites nos muros das cidades contemporâneas, o ser humano encontra nesses espaços um suporte para se expressar e comunicar, de forma livre e horizontalizada, na medida em que não depende de uma instituição para intermediar a mensagem, e nem mesmo de um público selecionado para observá-la (como acontece nos

espaços museais e em galerias de arte), conferindo uma ampla acessibilidade a esta forma de arte e comunicação, considerada contemporaneamente como arte urbana ou grafite<sup>39</sup>.

Celedón (2000) reitera que os muros em diversas culturas possuem sentidos e simbologias diferentes, mas guardam semelhanças por estarem expostos nas ruas, delimitando os espaços públicos dos privados, compondo parte da paisagem urbana “em um diálogo físico e espiritual com seus habitantes” (Celedón, 2000, p. 10), ocupando um espaço na cena urbana contemporânea como suporte para expressões artísticas, transformando a relação dos moradores com a cidade, contribuindo para uma “identificação espacial” na medida em que os habitantes sentem que estão inseridos no espaço urbano, para além das referências puramente administrativas (Paiva e Gabbay, 2018).

Muitos desses muros hoje compartilham sua função arquitetônica com os publicitários de festas, concertos e todos os tipos de espetáculos, inclusive aqueles com temas políticos. Juntos eles socializam as informações, reforçando os meios de comunicação habituais<sup>40</sup> (Espinoza, 2000, p.10).

A pintura mural é utilizada como uma forma de expressar sonhos e esperanças, de reivindicar direitos e de expor denúncias sociais. Os muros das cidades passam a ser espaços de disputa por artistas, empresas e governos, por ser um local de ampla visibilidade e acessibilidade, possibilitando uma forma de comunicação de largo alcance. A arte de rua socializa os espaços e também é socializada, na medida em que ela resiste por meio do confronto entre o poder estabelecido, que tem como objetivo a exclusão e a normatização, despindo-se da sua condição milenar de ocupar espaços privilegiados.

De acordo com o professor Dr. Marcello M. Gabbay, há uma força comunicacional da arte urbana como uma potencialidade radical de expressões poéticas, sendo uma maneira de expressar e observar o espírito de uma época, seus desejos e atravessamentos sócio-políticos pelos quais uma determinada sociedade ou comunidade se relaciona estética e politicamente

---

<sup>39</sup> Espinoza (2000) aponta que o grafite abrange uma ampla variedade de inscrições, como textos, imagens, símbolos, sobre muros ou outra superfície resistente, possuindo uma forma de representação cultural essencialmente urbana. Existem alguns traços que são comuns a todo grafite: a transgressão e a ilegalidade, a transitividade e o caráter efêmero das intervenções. A autora traz uma referência histórica sobre os diferentes grafites na contemporaneidade: há os que se assemelham com os traçados europeus, provenientes do maio de 68 e que possuem um forte caráter de reivindicações políticas e sociais; há aqueles que herdaram traços de grafites norte-americanos, desenvolvidos a partir da década de oitenta e que destacam mais as iconografias compondo a paisagem urbana.

<sup>40</sup> Tradução livre de: “*Muchos de estos muros comparten hoy su función arquitectonica con la de publicistas de fiestas, conciertos y toda clase de espectaculos incluyendo los que ofrecen los políticos. En conjunto socializan la información, al constituirse en verdaderos refuerzos de los medios habituales de comunicación*” Espinoza, A. S., 2000, p. 10.

revelando seus afetos com o território. Assim, a arte urbana ao se manifestar, possibilita a produção de discursos que indicam as dissonâncias do tempo e do lugar e, também, as possibilidades de transformação radical do espaço (Gabbay, 2018). O professor aponta que

a busca por alternativas comunicacionais ou expressivas no campo do discurso popular e comunitário tem encontrado bases naquilo que autores como Downing (2004) classificam como ‘mídia radical’ por deslocar os espaços de fala das instâncias institucionalizadas (rádio, jornal, TV) para formas poéticas e artísticas (grafite, música, teatro, performance, etc) onde o vínculo afetivo se torna pulsante (Gabbay, 2014).

Pensar a cidade como sujeito tem sido um tema para várias áreas do conhecimento, desde a Psicologia, a Comunicação, a Sociologia, a Arquitetura e as Artes, apenas para exemplificar. Para a socióloga María Ángeles Durán (2008), a relação entre a cidade e seus habitantes não é apenas racional, é também afetiva, percebendo as dinâmicas da diversidade urbana e cultural e a forma de como as dinâmicas urbanas interferem na vida dos sujeitos produzindo diversas formas de vínculo.

## **2.2 Muralismo Popular no Chile e seus antecedentes**

A arte muralista na América Latina tem suas raízes no movimento muralista mexicano desenvolvido com a Revolução Mexicana (1910-1920) e seus murais monumentais, produzidos para exaltar a cultura nacional. A pesquisadora e artista Ebe Bellange (1995) considera que houve uma importante influência do muralismo mexicano sobre a pintura social desenvolvida no Chile, não se restringindo apenas aos aspectos plásticos, mas inspirando uma arte contra o individualismo, sendo produzida para o povo, ressaltando a cultura nacional. Dalmás (2006) afirma que o muralismo mexicano teve início a partir de um projeto do ministro da Educação José Vasconcelos, sendo idealizado como um projeto artístico com o intuito de legitimar a Revolução Mexicana. Com a adesão dos muralistas Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros ao Partido Comunista mexicano, o muralismo passou a ter um caráter político e revolucionário, rechaçando a “arte de cavalete”, ligada historicamente à burguesia.

A influência do muralismo mexicano entre os pintores chilenos remonta à década de 1940 com a chegada dos pintores Xavier Guerrero e David Alfaro Siqueiros. Este último deu palestras na Escola de Belas-Artes da UCHILE e outras instituições, introduzindo novas técnicas de pintura mural e influenciando uma geração de pintores muralistas chilenos que produziram obras dispersas, mas não constituíram uma tradição. Nesta passagem pelo Chile, os pintores mexicanos elaboraram murais na Escola México da cidade de Chillán. (Dalmás, 2006, p.45)



Importante considerar também a influência que a Revolução Cubana exerceu no âmbito artístico sobre os artistas chilenos, no contexto da vitória da Unidade Popular, sobre a arte gráfica chilena. Dalmás (2006) ressalta que, a gráfica cubana recebeu muita influência da gráfica revolucionária praticada durante a Revolução Russa de 1917 e nos anos 1960 e 1970, com o desenvolvimento da indústria cultural, “passou a ser desenvolvida à luz da crítica da publicidade comercial, sobretudo por artistas da Revolução Cubana”. (Dalmás, 2006, p.96)

A aproximação entre as brigadas muralistas chilenas com os movimentos artísticos acima citados pode ser percebido a partir de sua metodologia e seu objetivo, pautado por um trabalho coletivo, de cunho popular, com “o objetivo de educar política, cultural e esteticamente o povo” (Ivelic e Galaz, 1988, p.45) como pretendia o Programa de Governo da Unidade Popular de 1969, em sua sessão sobre cultura e educação.

Ao longo dos anos 1960, o conceito “revolucionário” permeia o mundo simbólico, especialmente o discurso político. Imaginava-se que a revolução mudaria as estruturas do Estado, conferindo um poder necessário para mudar radicalmente a sociedade e que essa nova ordem social e política pós-revolução seria capaz de reorganizar o país. Neste contexto, as artes, a música, a cultura assumem um papel de grande relevância. (Fontbona; Labra; Larraín 2002)

Outro acontecimento marcou o período e influenciou as brigadas muralistas chilenas, quando em 1960 chega ao Chile o pintor muralista mexicano Jorge González Camarena, o qual realiza uma pintura mural monumental, na Universidade de Concepción, intitulado “Presença de América Latina”, inspirando pintores chilenos consagrados que já produziam murais em distintas cidades chilenas, a incorporar em suas pinturas novos temas, com murais que “buscavam representar a história, incluindo as bandeiras dos países latinoamericanos, elementos de diferentes culturas indígenas, etc.” (Fontbona *et al* 2002, p. 211)<sup>41</sup>

Com os anos, a situação política e social do país foi mudando e o conteúdo dos murais acompanhou essa mudança em um tom mais político e propagandístico, acompanhando as disputas eleitorais de 1958 e, particularmente, de 1963-1964, entre Eduardo Frei e Salvador Allende. Nesse momento, as brigadas divulgavam os lemas e conteúdos políticos dos candidatos, sendo um trabalho de grupos anônimos, sem a participação de artistas consagrados, e com forte influência do muralismo mexicano no sentido de expressar uma arte pública. Ocorreu em 1966 uma exposição denominada “Agressão Vietnamita”, articulada por um

---

<sup>41</sup>Tradução livre de: “*Estos murales buscaban representar la historia, incluyendo las banderas de los países latinoamericanos, elementos de las diferentes culturales indígenas, etc*”.

coletivo de artistas onde afirmam a necessidade de expressar uma arte monumental, destinada às grandes massas, sendo contrário à arte confinada a uma galeria. (Aguilo, 1983, p.46).

A pintura callejera (pintura de rua) no Chile, segundo Rodríguez-Plaza (2001), surge com as campanhas presidenciais anteriores a 1970, onde os brigadistas - grupos formados por estudantes, trabalhadores, colonos e artistas - orientados por interesses político-partidários “se encarregaram de converter os muros das cidades em uma espécie de pasquins móveis”. (Rodríguez-Plaza, 2001, p.172). Para este autor, essa pintura conserva traços de uma especificidade histórica, não sendo apenas uma experiência politicamente ilustrativa, “mas também um evento expressivo ligado aos usos, abusos e construções da cidade” (Rodríguez-Plaza, 2001, p.176) entrelaçando o simbólico com o cotidiano dos habitantes das cidades. Portanto, pode-se abordar a pintura callejera chilena a partir da concepção da territorialidade, a qual ela se relaciona com o espaço urbano em constante transformação, e da concepção de um projeto estético e político, o qual dialoga com a matriz cultural do Chile marcada pelo sentido político. Nesse caso, a pintura callejera se constitui por um traçado “explicitamente político, abertamente polêmico e eventualmente conflituoso, essencialmente urbano, fundamentalmente confinado aos muros, muralhas e paredes dos espaços urbanos abertos ao e no espaço público[...]”<sup>42</sup>. (Rodríguez-Plaza, 2001, p.177)

A mais importante das brigadas foi a Brigada Ramona Parra (BRP), formada pelas juventudes comunistas (JJCC), sendo depois somadas a ela várias brigadas anônimas e mais tarde, as brigadas Inti Peredo e Elmo Catalán, ambas criadas pela Federação de Juventude Socialista (FJS), do Partido Socialista. (Dalmás, 2006; Espinoza, 2000)

### **2.3 Brigadas Muralistas Chilenas e os sentidos da propaganda**

As brigadas muralistas no Chile surgiram como uma nova forma de organização popular em meados da década de 1960, apresentando uma forma absolutamente original de fazer propaganda política (Bellange, 1995; Espinoza, 2000). Abordaremos nas duas subseções que se seguem as campanhas de 1963-1964 e de 1969-1970.

---

<sup>42</sup> Tradução livre de: “*la pintura callejera como un hecho estético total, que se conforma al dotar a la actividad de rayadura de un sentido explicitamente político, abiertamente polemico y eventualmente conflictual, esencialmente urbano y confinado en lo fundamental a los muros, a las murallas y a las paredes de los espacios ciudadanos abiertos a y en lo publico.*”

### 2.3.1 A campanha de 1963-1964.

As brigadas começaram com as suas atuações na campanha eleitoral de 1963-1964, momento em que Eduardo Frei Montalva (PDC) e Salvador Allende (FRAP) disputaram as eleições presidenciais. Durante a campanha, muitas ruas em diferentes cidades do país amanheceram com os muros pintados com as chamadas “estrelas de Frei”, levando os apoiadores da candidatura de Allende a se organizarem, partindo para a disputa eleitoral nas ruas, pintando os muros da província de Valparaíso com o símbolo da campanha presidencial: o “X” de Allende. (Espinoza, 2000; Dalmás, 2006).

Patricio Clearly (1988), encarregado da propaganda da campanha de Allende de 1963-1964, em seu relato publicado na revista Araucária de Chile (1988), revela que as grandes diferenças financeiras entre as candidaturas de Salvador Allende e de Eduardo Frei contribuíram para o nascimento da pintura mural. Os apoiadores de Salvador Allende não possuíam recursos financeiros suficientes para promover uma propaganda de grandes dimensões, nem mesmo o apoio das grandes mídias oficiais, contrastando com a candidatura de Eduardo Frei. Clearly ressalta que a campanha de Frei contava com recursos humanos qualificados (jornalistas, sociólogos, psicólogos e comunicadores) e esse fator fez muita diferença no pragmatismo que exigia uma campanha eleitoral

A candidatura da Democracia Cristã havia dado um passo totalmente novo na área da luta política no Chile. Sua propaganda foi entregue a uma agência de publicidade, e seu plano não deixou nenhum aspecto sem contemplar, inclusive a propaganda de rua, que até então era domínio tradicional da esquerda. Assim, nos primeiros dias da campanha, aberta oficialmente em maio de 1963, as ruas de todas as cidades do país foram cobertas com as chamadas estrelas de Frei, algumas delas de aparência monumental (Clearly, 1988, p.193).<sup>43</sup>

Embora com recursos escassos e acostumados a trabalhar com improvisos, apoiadores da FRAP partiram para uma grande ofensiva “callejera” (de rua), onde os militantes saíram para pintar as ruas, avançando por toda a madrugada e com materiais doados: “dez sacos de fumo negro original doados por estivadores e petroleiros, que também forneceram cola e um bom

---

<sup>43</sup>Tradução livre de: “La candidatura de la Democracia Crisitana habia dado un paso totalmente nuevo en este terreno de las luchas políticas en Chile. Su propaganda estaba entregada en una agencia publicitaria, y su plan no debaja ningún aspecto que no contemplaran, inclindo la propaganda callejera, que hasta entonces habia sido dominio tradicional de la izquierda. Así fue en los primeros días de la campaña, abierta oficialmente en mayo del 63, las calles de todas las ciudades del país aparecieron con sus muros pintados con las llamadas estrellas de Frei, algunas con características monumentales”.

número de tambores”<sup>44</sup> (Clearly, 1988, p.194). Com esse material, produziram mais de dois mil litros de tinta que serviram para cobrir toda a província de Valparaíso com os “X” de Allende.

**Figura 1 - Slogan da campanha de Salvador Allende (1964 e 1970)**



Fonte: <http://www.abacq.net/imaginaria/> Acesso em: 16 de junho de 2025.

O símbolo composto, na parte superior, pela letra “V” de vitória, na parte inferior, pelo “A” de Allende, e colorido com as cores da bandeira nacional chilena, levou aos muros da cidade de Valparaíso a alternativa socialista.[...] A partir desta iniciativa se estabeleceu [...] uma propaganda de caráter defensivo e com problemas em termos de organização. Porém, sua eficácia simbólica em termos de luta através dos muros foi valorizada por integrantes e partidários da FRAP, porque expressava a disposição dos militantes em participar da batalha eleitoral e, também, porque despertou o interesse que se dispuseram a contribuir para ampliar esta forma de divulgação dos projetos de esquerda. (Dalmás, 2006, p.48-49)

Patrício Clearly (1988) reflete sobre os erros cometidos nessa ação improvisada: por falta de planejamento prévio e sem uma coordenação de campanha, muitos monumentos, edifícios e locais históricos foram pintados, fato que deu origem a uma campanha de desqualificação intensa vinda do jornal *El Mercurio*, com uma reportagem cuidadosamente produzida para atestar aquilo que classificaram como um ato de vandalismo (Clearly, 1988).

Com as notícias negativas que circulavam no principal jornal de direita e que tinha um número alto de tiragens, a estratégia foi repensada e após muitas conversas, o pintor Jorge Osorio, o estudante de arquitetura Oswaldo Stranger e Patrício Clearly formularam a ideia de

experimentar fórmulas propagandísticas distintas, como representar, por exemplo, artisticamente, em cartazes pintados diretamente nos muros, as consignas e aspirações populares. Aprovamos a ideia, a partir de um esboço que, sem propósito concreto, havia desenhado Osorio em seus poucos momentos de ócio. Foi mais fácil despertar o entusiasmo de todos nós do que encontrar, em seguida, os meios para a sua realização. Finalmente, o problema se resolveu e escolhemos um muro localizado na avenida Espanha, a estratégica artéria que une Valparaíso com Viña del Mar. Osorio e Stranger, apoiados por um comitê de jovens, pintaram o mural em uma noite. Foi esse

<sup>44</sup> Tradução livre de: “Nuestro material de base estuvo constituido por diez sacos de negro de humo original donados por los obreros portuarios y petroleros, quienes proporcionaran también el colapiz y un bueno numero de tambores.”

o primeiro mural político, até onde sabemos, pintado no país. Era o mês de julho de 1963 (Clearly, 1988, p.194).<sup>45</sup>

O relato de Patrício Clearly é importante, pois a partir dele pode-se observar que o muralismo das brigadas (muralismo callejero) que foi se desenvolvendo a partir de 1963 se originou com uma intenção política e comunicacional específica a fim de contrapor a estrutura propagandística de Eduardo Frei, e que, com os erros cometidos derivados dos improvisos, buscaram se organizar para compor uma estrutura com ações um pouco mais planejadas e articuladas entre os militantes e artistas. Como afirma Dalmás (2006), “[...] o muralismo brigadista foi além e se tornou reconhecido como uma possibilidade de criação artística nascida do contato com as camadas populares, como almejava os partidos de esquerda” (Dalmás, 2006, p. 51)

Conforme Fontbona *et al* (2002), após essa primeira iniciativa, as reações dentro do partido foram as mais variadas. Alguns integrantes não deram credibilidade à estratégia e outros acharam que era um desperdício de dinheiro, e discordaram da continuidade desse tipo de propaganda. No entanto, os pintores já estavam entusiasmados com as ações e tão logo Jorge Osório propôs a pintura de outro mural, também na avenida Espanha. O conteúdo do mural era uma alegoria às lutas do povo e suas esperanças, causando uma boa impressão, ao passo que a campanha de Frei reagiu levando uma equipe de profissionais de propaganda para pintar, nas ruas de Santiago, uma enorme estrela de Frei com a legenda “50.000 bolsas para as crianças pobres”<sup>46</sup>. Stranger, na noite seguinte, reagiu “pintando ao lado da estrela a consigna de Allende, com o slogan: ‘No Governo Popular não haverá crianças pobres’” (Fontbona *et al* 2002, p.216).<sup>47</sup>

No ano de 1964, foi realizado um grande mural às margens do Rio Mapocho (que atravessa a cidade de Santiago, das cordilheiras até o mar), um local de grande visibilidade. O

---

<sup>45</sup> Tradução livre de: “ [...] la idea de intentar fórmulas propagandísticas distintas, como representar, por ejemplo, artísticamente, en afiches pintados directamente en los muros las consignas y aspiraciones populares. Aprobamos la idea, a partir de un boceto que sin proposito concreto habia diseñado Osorio en sus ratos de ocio. Fue más fácil despertar el entusiasmo de todos nosotros que hallar, en seguida, los medios para su realización. Finalmente, el problema se resolvió y elegimos una muralla ubicada en la avenida España, la estratégica arteria que une Valparaíso con Viña del Mar. Osorio y Stranger, apoyados por un comité de jóvenes, pintaron el mural en una sola noche. Fue ése el primer mural político que se haya pintado en el país. Era el mês de julio de 1963.” CLEARLY, Patrício. Revista Araucaria de Chile, n.42,1988 p. 194.

<sup>46</sup> Tradução livre de: “50.000 becas para los niños pobres”. Não há registro disponível do mural mencionado neste período.

<sup>47</sup> Tradução livre de: “En el Gobierno Popular no habrá niños pobres”. Não há registros fotográficos dos murais citados no trecho. Todos os registros dos murais das brigadas que atuaram no período encontram-se no *website Breve Imagineria Política*.

mural continha predominantemente a frase “Soberania Popular” e “Allende”, unindo o candidato e a sua proposta de governo que pregava a soberania das camadas populares, sendo este o principal objetivo da esquerda: “tornar-se porta-voz das reivindicações populares para alcançar a independência econômica e cultural do país.” (Dalmás, 2006, p.52).<sup>48</sup>

**Figura 2 - Foto lateral do rio Mapocho, realizada em 1972, Santiago, na altura do mercado Municipal. Mural pintado por brigadistas de esquerda durante a campanha presidencial de 1964**



Fonte: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp01a.htm>

Ao longo do período de campanha, o que se viu foi uma verdadeira batalha de propaganda de rua, onde os apoiadores do candidato da Democracia Cristã e os apoiadores da FRAP expressavam por meio de pinturas nos muros o apoio aos seus candidatos, de forma espontânea. A derrota de Allende nas eleições desmotivou as iniciativas muralistas, levando a um momento de reflexão, tanto por parte dos líderes dos partidos como de suas organizações juvenis. A retomada das estratégias dos murais como ferramentas de propaganda se deu apenas com a aproximação da campanha eleitoral de 1970. (Dalmás, 2006). Clearly (1988) rememora que o próprio Salvador Allende havia sido um dos incentivadores da realização em Santiago da propaganda eleitoral de 1970 por meio das organizações das brigadas muralistas (Clearly, 1988).

### **2.3.2 A Campanha de 1969-1970**

Neste momento, Salvador Allende já havia concorrido à presidência por três vezes, estando em sua quarta candidatura, agora integrando a coalizão de partidos que formaram a Unidade Popular (UP). Em sua primeira candidatura, Salvador Allende concorreu pela Frente do Povo, em 1952, foi candidato pela FRAP em 1958, perdendo para Jorge Alessandri, e em 1964, ano em que Eduardo Frei Montalva foi eleito. (Aggio, 2002)

<sup>48</sup> É possível observar com maior nitidez nesse mural a dimensão do slogan da campanha de 1963-1964 do “X” de Allende.

As brigadas muralistas tiveram seu auge de atuação na campanha eleitoral de 1970, sendo um fenômeno político-cultural que não se restringiu apenas às tendências da esquerda, no entanto, foram os partidos de esquerda que se organizaram de maneira mais expressiva para manter essa prática de comunicação política e estética ativa, inicialmente como uma prática propagandística e após a vitória de Salvador Allende, constituíram um meio de expressão popular e coletivo. As principais brigadas foram as Brigadas Ramona Parra (BRP), da Juventude Comunista e as Brigadas Elmo Catalán (BEC), organizadas pela Juventude Socialista; além delas, foram formadas outras brigadas que foram atuantes no período, mas não conseguiram a expressividade que as duas principais conquistaram. São elas: Brigada Inti Peredo, ligada ao Partido Socialista, a Brigada Hernán Mery, vinculada ao Partido da Democracia Cristã e a Brigada Roberto Matus, vinculada à Frente Nacionalista Pátria e Liberdade. (Espinoza, 2000)

Espinoza (2000) ressalta que as distintas brigadas dos partidos da UP que se organizaram em apoio à candidatura de Allende coordenaram uma iniciativa chamada “¡Amanhã Venceremos!” que começou uma semana antes das eleições. Na noite do dia primeiro de setembro de 1970, centenas de brigadas pintaram os muros das cidades com o slogan “Allende Venceremos! Unidade Popular!<sup>49</sup>”. Esse slogan, só na cidade de Santiago, foi repetido cerca de 15.000 vezes. (Espinoza, 2000; Fontbona *et al*, 2002)

De acordo com a professora argentina Dra. Ana Longoni (1999), em seu artigo “Brigadas Muralistas: La Persistencia de una Práctica de Comunicación Político-Visual”, a experiência das brigadas ultrapassou a dimensão das propagandas políticas e alcançou um posicionamento no campo artístico, envolvendo artistas que apoiavam o governo socialista e foram consideradas pelas políticas culturais do governo da Unidade Popular como uma manifestação da “nova cultura” que sustentaria o socialismo chileno. A reportagem intitulada “Cantos del pueblo, cine y muralismo durante la Unidad Popular (1970-1973)”, traz a reflexão da repórter Faride Zerán, sobre a importância que as manifestações artísticas tiveram na formação de um projeto cultural popular, que representasse o sentimento de união e solidariedade popular em prol da revolução

A revolução exige uma nova cultura e essa cultura não é criada por lei; ela emerge de uma luta constante pelo coletivo, contra o individualismo e da

---

<sup>49</sup> Tradução da autora: “*Allende Venceremos! Unidad Popular!*”. O slogan fez parte do hino da Unidade Popular composta por Inti Illimani e Quilapayún, grupos que fizeram parte da Nova Canção Chilena durante o governo da UP.

crítica aos valores existentes. Até o momento, a reflexão de como pensar o lugar da cultura nos processos revolucionários se confrontava com a tentativa de propor modelos de intervenção na realidade. Enquanto isso, os trabalhadores culturais começam a confrontar sua própria atividade com essa cultura popular e política que vem de baixo e invade tudo (Zéran, 2019).<sup>50</sup>

Entre 1968 e 1970, os traçados das brigadas eram formados por slogans simples, escritos em duas ou três cores e a vitória de Allende em 4 de setembro de 1970 marcou o início de uma nova fase das pinturas brigadistas, incorporando imagens e cores nos murais (Espinoza, 2000). Desta forma, foram sendo organizadas e estruturadas tanto como ferramenta de propaganda eleitoral como um projeto cultural e estético que permeou o imaginário social daquele período, como revela o testemunho de Alejandro González, artista responsável pelas Brigadas Ramona Parra entre 1970 a 1973

o que eram as palavras, se transformaram em imagens[...]. Significa que colocamos um conteúdo, mas também uma imagem. [...] há um crescimento cultural no governo Allende, ou seja, estamos falando da Nova Canção Chilena, do desenvolvimento do desenho gráfico e estamos falando do muralismo. Hoje, é patrimônio (Gonzales, 2019).<sup>51</sup>

Compreender o sentido e o significado da palavra *brigada* em uma perspectiva histórica contribui para refletir sobre a dimensão desta experiência política e cultural que marcou o Chile nas duas campanhas eleitorais (1964 e 1970), as quais o Partido Comunista e o Socialista, além do Partido da Democracia Cristã estiveram fortemente orientados por um sentido de militância política. Dalmás (2006) aponta que

A ideia de brigada remete à maneira de organização de trabalhos coletivos que se originou na URSS nos primeiros anos posteriores à Revolução de 1917. Nesse período formaram-se “brigadas de escritores”, “brigadas de músicos” [...]. Nesta perspectiva, ao estruturar seu trabalho propagandista em brigadas, os militantes de esquerda realizaram uma transposição do valor do trabalho coletivo para o campo da produção artística [...]. Esse modelo de ação em brigadas também foi adotado em Cuba, após a revolução de 1959, onde o

---

<sup>50</sup> Tradução livre de: “*La revolución necesita de una nueva cultura y esa cultura no se crea con una ley, sino que surge de la lucha constante por lo colectivo, en contra el individualismo y de la crítica a los valores existentes. Hasta este momento la reflexión de como pensar el lugar de la cultura en los procesos revolucionarios había estado enfrentada a intentar proponer modelos de intervención sobre la realidad, mientras que ahora los trabajadores de la cultura comienzan a poner su propia actividad en confrontación con esa cultura popular y política que viene desde abajo y que lo invade todo*”.

<sup>51</sup> Tradução livre de: “[...] *lo que eran las palabras se transforman en imágenes, [...]. Significa que colocábamos la consigna, pero también una imagen y ahí es donde empieza a surgir como hay desarrollo y un crecimiento cultural en el gobierno de Allende, o sea, estamos hablando de la Nueva Canción Chilena, del desarrollo del diseño gráfico y estamos hablando del muralismo. Hoy día eso es patrimonio.*”



trabalho coletivo foi considerado elemento do qual dependia a superação do subdesenvolvimento do país e o sucesso da revolução. (p. 43)

Analisando a campanha eleitoral de 1970, Dalmás (2006) aponta que a base da campanha era formada pela classe operária, camponeses e a juventude chilena. Mais uma vez, a falta de recursos para viabilizar a campanha fez com que a mobilização das massas fosse fundamental, com a criação dos Comitês de Unidade Popular (CUP) que tinham a responsabilidade de organizar e coordenar as atividades para uma comunicação efetiva, didática e pedagógica.

Foram constituídos mais de dez mil Comitês de Unidade Popular (CUP) em diferentes espaços: residências, bairros, fábricas, serviços públicos, estabelecimentos educacionais, onde trabalhavam os militantes e os líderes de todos os partidos de esquerda e outros que não pertenciam a partidos, mas apoiavam a candidatura de Allende. A constituição dos Comitês foi de grande relevância para viabilizar a vitória de Salvador Allende, pois “estabeleceram diálogo com centenas de milhares de trabalhadores da cidade e do campo e com milhares de artesãos, comerciantes e industriais e outras pessoas da camada média”. (Corvalán, 2003, p.111 apud Dalmás, 2006, p. 54)

Em depoimento, Luís Alberto Corvalán, criador da primeira BRP universitária, descreve a forma de trabalho dos brigadistas:

A Brigada desenvolveu uma técnica altamente avançada e revolucionária. Os mais ágeis e melhores no desenho eram chamados de “traçadores” (trazadores) e eram os primeiros a desenhar nos muros. Assim que a primeira letra aparecia, o restante da brigada começava a preencher as letras, pintando o fundo. Todo esse trabalho era simultâneo. À medida que as letras apareciam, a letra e o fundo eram pintados simultaneamente com cores diferentes. Logo, a velocidade se tornou nossa melhor defesa contra a polícia. Os “traçadores”, com um olhar, decidiam o slogan adequado para o tamanho do muro (Corvalán, 1967, apud Espinoza., 2000, p.30).<sup>52</sup>

Cabe ressaltar que, antes e durante o governo da Unidade Popular, os principais meios de comunicação pertenciam aos setores das classes dominantes, tanto chilenos quanto estrangeiros, promovendo a oposição nas manchetes dos jornais<sup>53</sup>. Pode-se inferir que a propaganda adquire grande importância em momentos de transição de governos ou, quando

<sup>52</sup> Tradução livre de: “*La Brigada había desarrollado una alta y revolucionaria tecnica. Éramos un grupo no superior a 25 brigadistas. Los mejores y más rapidas para dibujar los contornos de las letras se llamaban trazadores y eran los primeros en atacar el muro. Inmediatamente que aparecia la primera letra se lanzaba al ataque el resto de la Brigada, que cumplía la misión de rellenar las letras y pintar el fondo. Todo este trabajo era simultaneo. Al timepo que aparecían las letras se pintaba al unísono la letra y el fondo usando diferentes colores*”.

<sup>53</sup> De acordo com Dalmás (2006), os jornais que pertenciam aos setores de oposição eram *El Mercurio*, *Las Últimas Noticias*, *La Tercera* e *La Segunda*.

eleitos, para conferir legitimidade. Portanto, a propaganda como estratégia comunicacional é utilizada

na disseminação de ideias através de múltiplos canais, com a finalidade de promover no grupo ao qual se dirige os objetivos do emissor, não necessariamente favoráveis ao receptor o que implica, pois, um processo de informação e um processo de persuasão. Podemos dizer que a propaganda é o controle do fluxo de informação, direção de opinião pública e manipulação, não necessariamente negativa, de condutas e, sobretudo, de modelos de conduta. (Gomes, 2001, p.117)

Anatoli V. Lunacharsky, crítico literário e membro do Partido Comunista da URSS no contexto da Revolução Russa, coordenou as políticas públicas para a educação, discorrendo sobre a relevância que a propaganda adquire ao unir-se às artes, especificamente no contexto revolucionário russo de 1917. Em sua obra “As Artes Plásticas e a Política na Rússia Revolucionária”, na seção que trata sobre “A Revolução e a Arte”, o teórico aborda a influência da revolução (russa) sobre as artes de modo geral (música, teatro, arquitetura e artes plásticas), e afirma que “a revolução traz consigo ideias de notável amplitude e profundidade. Ela desperta ao seu redor sentimentos tensos, heroicos e complexos” (Lunacharsky, 1969, p.68)<sup>54</sup>. O crítico continua atribuindo à juventude um papel de agente revolucionário natural, por considerar ser mais aberta ao novo, ao futuro e ao movimento necessário para manter uma revolução em curso.

O crítico atribui ao Estado a função de difundir “o gênero revolucionário de ideias, de sentimentos e ações por todo o país. A arte poderia ser útil nesse sentido? A resposta vem por si mesma: se a revolução pode dar à arte uma alma, a arte pode dar à revolução sua voz” (Lunacharsky, 1969, p.68)<sup>55</sup>.

Nesse sentido, pode-se perceber uma continuidade da perspectiva sobre as relações entre arte e propaganda em períodos revolucionários, onde se exige uma grande mobilização social, como designar às artes e aos artistas um papel importante na difusão de mensagens afinadas com o contexto revolucionário vivido, mantendo uma relação de proximidade com a prática da propaganda nesses momentos, estimulando a produção dos mais variados produtos

---

54 Tradução livre de: “*La revolución trae consigo ideas de notable amplitud y profundidad. Eciende a su alrededor sentimientos tensos, heroicos y complejos.*”

55 Tradução livre de “[...] *difundir el género revolucionario de ideas de sentimientos y de acciones por todo el país. ¿Podrá ser el arte de utilidad a este respecto? La respuesta viene por sí sola: si la revolución puede dar al arte un alma, ella arte puede dar a la revolución su boca.*”

culturais (cartazes, composições musicais, artes visuais, literatura) com a finalidade de exaltar a ideologia que consideram importante prevalecer. Assim, o crítico ressalta que a arte

É uma potente arma de propaganda, e a revolução procurou, com fins propagandísticos, que a arte se adaptasse a ela. No entanto, foram raros os casos em que a força propagandística se aliou a uma autêntica profundidade artística. Não há dúvida de que o teatro propagandístico e em parte, a música, e sobretudo os cartazes tiveram, nos primeiros anos da revolução, um êxito considerável no sentido de sua difusão massiva. (Lunacharsky, 1969 p.71)<sup>56</sup>

Retomando a consideração sobre a importância dos meios de comunicação para o governo da UP, verifica-se que foi essencial estabelecer e assumir uma comunicação popular, destacando o papel das Brigadas Muralistas como mediadoras e difusoras de um processo revolucionário que se iniciou ainda no contexto das campanhas eleitorais, com maior expressividade nas campanhas de 1963 e 1970. Desta forma, será apresentada a trajetória das duas principais brigadas muralistas chilenas que atuaram de maneira mais expressiva durante o governo da Unidade Popular (1970-1973).

## 2.4 Brigadas Ramona Parra: “¡Pintaremos hasta el cielo, hasta vencer!”

A Brigada Muralista Ramona Parra (BRP) foi formada em 1968-1969<sup>57</sup>, inicialmente composta pela Juventude Comunista do Chile (JJCC) e posteriormente integrada por artistas e trabalhadores, sendo a mais popular e alcançando maior continuidade no tempo, existindo até os tempos atuais. Seu nome é uma homenagem a uma estudante secundarista, Ramona Aurelia Parra Alcarón (1926-1946), que fez parte da Juventude Comunista Chilena (JJCC) e foi assassinada aos 19 anos pelas forças policiais em ocasião em uma manifestação convocada pela Confederação de Trabalhadores do Chile (CTH) no centro da cidade de Santiago, em 1946.<sup>58</sup> Após seu assassinato, Ramona Parra foi considerada uma heroína e um exemplo de jovem revolucionária e de militância feminina pela JJCC. (Dalmás, 2006)

“Pintaremos até o céu, até vencer!”<sup>59</sup> foi o lema da BRP durante todo o período de sua existência, desde os momentos de campanha até o governo de Salvador Allende. As pinturas

<sup>56</sup> Tradução livre de: “*El arte es una potente arma de propaganda, y la revolución procuró, con fines propagandísticos, que el arte se le adaptara. Sin embargo, fueron sumamente raros los casos en que la fuerza propagandística se alió a una autentica profundidad artística. No hay duda de que el teatro propagandístico, en parte la música, y sobre todo los carteles tuvieron, en los primeros años de la revolución, un considerable éxito en el sentido de su difusión masiva*” (Lunacharski, 1969, p.71).

<sup>57</sup> Ao longo da pesquisa, foram encontrados autores que abordam a origem das BRP em 1968 e outros em 1969.

<sup>58</sup> <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92579.html>

<sup>59</sup> Lema da BRP. Tradução livre de: “*Pintaremos hasta el cielo, hasta vencer!*”

dos murais foram feitas em locais estratégicos, com grande visibilidade por aqueles que eram considerados os verdadeiros agentes da revolução: as classes trabalhadoras. Foram pintados murais em bairros de periferias, próximos às indústrias e mineradoras. Portanto, a escolha dos locais foi de grande importância para garantir uma mobilização em favor da construção de um “novo Chile” (Dalmás, 2006). Segundo Ivelic e Galaz (1988), os murais de rua surgiram, inicialmente, como consequência direta da euforia do triunfo do governo da Unidade Popular e, após o triunfo, “tornou-se uma prática de propaganda política que se converteu em um meio de expressão e informação coletiva, com eficácia reconhecida oficialmente” (Dalmás, 2006, p. 55)

As experiências muralistas se iniciaram nas campanhas de 1958 e mais expressivamente em 1963-1964, sendo esse o ano que inspirou a formação da BRP. Durante o governo de Eduardo Frei Montalva, a Brigada Venceremos era a mais atuante (depois foi incorporada à BRP), e suas ações se concentravam em denunciar os desmandos do governo Frei e a violência promovida pelos EUA no Vietnã. A Brigada Venceremos foi composta por adolescentes secundaristas, muitos militantes do PC, e que seguiam as orientações do partido em relação às temáticas das mensagens pintadas nos muros. (Dalmás, 2006)

Em setembro de 1969 ocorreu a “Marcha dos Três A”: Anti-Capitalista, Anti-Oligárquica e Anti-Feudal, saindo de Valparaíso em direção a Santiago com a presença de artistas entre os militantes de esquerda, que denunciavam a Guerra do Vietnã. Essa marcha constituiu “impulso para tornar o muralismo brigadista um fenômeno popular de massa”. Ao longo do trajeto, os artistas presentes pintavam grandes pedras que contornavam a estrada, ao passo que as pessoas ao longo do deslocamento, colaboraram com escritas em favor à paz e contra a guerra. Essa mobilização possibilitou a integração entre militantes e as populações locais durante o trajeto até Santiago. (Dalmás, 2006).

Em 1970, as BRP conseguiram articular uma iniciativa criativa com a mobilização popular e tornaram-se um importante veículo de propaganda eleitoral. Dalmás (2006) aponta que um informativo publicado em 1971, sobre as BRP, com o título *La revolución chilena no la nadie! Por esto los reaccionários conspiram...!* (A revolução chilena ninguém pára! Por isto os reacionários conspiram...!) (p. 56) desde a decisão pela candidatura de Salvador Allende, as brigadas já haviam organizado as tarefas das centenas de voluntários para pintar os muros em favor da Unidade Popular. O documento destaca o espírito revolucionário da Juventude

Comunista que compunham as BRP e o empenho em promover uma ação de propaganda eficiente e mobilizadora em favor de Salvador Allende (Dalmás, 2006).

As BRP se orientavam de acordo com as teses do Partido Comunista do Chile (PCCh), defendidas no XIV Congresso do Partido Comunista de Chile, organizado em 1969. Nesse Congresso reiterou-se a necessidade dos integrantes do PCCh propagarem as causas do povo, combatendo qualquer tipo de violência contra os trabalhadores. Nesse sentido, a propaganda adquire uma importância vital para difundir os valores do PCCh, que se posicionava como o representante do povo. Portanto, as BRP foram de grande importância tanto na campanha eleitoral, quanto no campo cultural, pois tradicionalmente os comunistas tinham uma preocupação em “valorizar e priorizar atividades culturais na sua luta pela difusão ideológica”. (Dalmás, 2006, p. 58)

A política cultural do PCCh buscava desenvolver uma ampla ação no campo ideológico para tensionar o aparato comunicacional da oposição. Dalmás (2006) revela que o conteúdo das teses produzidas pelo PCCh no XVI Congresso do Partido Comunista de Chile de 1969 reafirma a importância dos artistas, dos escritores e dos músicos folcloristas para fortalecer a luta ideológica do Partido. Para isso, atuaram reforçando as comissões de educação, cultura e propaganda, expandindo as suas ações para além do Comitê Central em Santiago, mas também a nível regional e local.

Meses antes das eleições, em 1970, ocorreu um Congresso da JJCC, e ficou definido que as BRP seriam oficialmente um órgão de propaganda do partido, ganhando mais estrutura para organizar as campanhas

As BRP atuavam sob os auspícios do Partido Comunista. As mensagens, slogans e murais eram planejados por um comitê central que os informava sobre o que deveriam desenhar ou dizer. Agiam de acordo com o que o partido acreditava que ser necessário comunicar e eles estavam de acordo com isso (Fontbona *et al.*, 2002, p.405).<sup>60</sup>

Dalmás (2006) aponta que, após a vitória da UP, o informativo publicado em 1971, dá outras orientações aos brigadistas, na seção *A la vanguardia en el trabajo* (A vanguarda no

---

<sup>60</sup> Tradução livre de: “Las BRP antiguamente funcionaban directamente bajo el alero del Partido Comunista, los mensajes, consignas y murales eran palnificados por un comité central que les informaba que era lo que tenían que dibujar o decir. Ellos no decían que hacer, sino que actuaban de acuerdo a lo que el partido creía necesario comunicar y ellos estaban de acuerdo con eso”.

trabalho), reiterando que as brigadas deveriam assumir a tarefa de difundir e dar visibilidade aos programas de governo da UP e mantendo-se como meio oficial de propaganda política

A partir da década de 1970, as BRP buscaram refletir o que o governo estava fazendo e o que queria fazer. O Objetivo dessas ações era transformar os muros em um meio de informação para comunicar em massa as ações da Unidade Popular. Seu conteúdo político e social buscava criar consciência, ação e participação dos cidadãos, fazendo-os sentir parte do processo revolucionário (Fontbona *et al.*, 2002, p.405-406)<sup>61</sup>

Agora, apoiadas pelo governo, as brigadas intensificaram as suas ações, iniciando uma nova fase de seu muralismo, incorporando imagens e cores, em uma linguagem que unia a estética ao conteúdo político, criando um estilo particular de suas imagens, transformando a propaganda política em propaganda artística, assumindo uma missão cultural convergente com as concepções das políticas culturais do governo, que buscavam inserir uma nova cultura - popular e democrática - onde a classe trabalhadora pudesse se ver representada (Dalmás, 2006).

A euforia da vitória foi de 4 de setembro de 1970 e se estendeu por todo o ano de 1971. Nessa fase, pode-se observar uma preocupação estética em curso, onde as imagens produzidas nos muros e paredes passaram a ser mais coloridas e representativas da realidade nacional: os trabalhadores, as mulheres, as crianças, a geografia do país, compondo cenas nas quais “a pintura mural chilena mostra atores anônimos representados em um sujeito principal: o Chile, tanto como entidade histórica e geográfica, mas sobretudo como entidade social.” (Leon, 1983, p. 111). Foram realizados grandes murais que, além de intervirem no espaço urbano, mudaram a experiência do muralismo latino-americano e passaram a fazer parte do imaginário cultural da época.

Pode-se perceber uma transformação estética no trabalho das BRP nos muros ao longo dessa experiência. De acordo com o Website [www.memoriachilena.gob.cl](http://www.memoriachilena.gob.cl), no início da campanha, quando a maioria dos trabalhos correspondia a textos alusivos à campanha presidencial, as cores utilizadas foram principalmente o preto e o amarelo. Após a vitória de Allende, as cores se ampliaram e inseriram o vermelho, branco e azul, incorporando as insígnias representativas da BRP, como a estrela, a pomba, o punho fechado, o martelo, rostos e bustos

---

<sup>61</sup> Tradução livre de: “A partir del año setenta las BRP intentaban reflejar lo que el gobierno estaba haciendo y lo que quería hacer. El sentido de estos actos era de desarrollar que el muro se transformara en un medio de información para poder comunicar masivamente las acciones de la Unidad Popular. Su contenido político-social y busca crear conciencia, acción y participación por parte de la ciudadanía, hacerlos sentir parte del proceso revolucionario”.

de trabalhadores, como os mineiros e camponeses, crianças, as mulheres em seus diferentes papéis (trabalhadoras, esposas e mães), deixando um importante legado estético à tradição muralista latino-americana. É importante destacar que, embora a possibilidade de aproximar a arte do povo fosse uma das preocupações das Brigadas, os seus murais se sustentavam por um interesse em manter uma comunicação de viés político com o espectador, por isso em seus desenhos destacavam aqueles que consideravam os verdadeiros agentes da revolução associados às reformas planejadas pelo Programa de Governo da Unidade Popular.

## **2.5 Brigadas Elmo Catalán “os jornais do povo”**

Cabe ressaltar que, apesar das Brigadas Elmo Catalán (BEC) terem tido grande relevância tanto quanto as Brigadas Ramona Parra durante o governo da Unidade Popular, há mais informações bibliográficas sobre as BRP. Nesse sentido, esta pesquisa busca contribuir para o registro do trabalho propagandístico e pictórico desta Brigada.

Elmo Catalán foi um jornalista e guerrilheiro chileno, membro do Exército de Libertação Nacional (ELN) do Chile e da Bolívia. Atuando no ELN boliviano, Elmo Catalán foi assassinado em junho de 1970 em Cochabamba. No momento de sua morte, a Federação da Juventude Socialista (FJS) e o Partido Socialista (PS) decidiram dar seu nome às brigadas socialistas (Fontbona *et al*, 2002)

A BEC foi criada em 1970, quando uma delegação da Juventude Socialista (JS) retornou de Cuba ao Chile, e “fundou-se defendendo atividades coletivas nas produções de seus trabalhos, sem personalismos, tendo como principal objetivo a promoção da arte popular.” (Dalmás, 2005, p.4). Inicialmente, a função das BEC era a de realizar a propaganda política, dando continuidade às tarefas de educação política designadas pelo PS às JS. Assim como as BRP, as Brigadas Muralistas Elmo Catalán atuaram coletivamente na realização das propagandas muralistas, designando funções específicas de trabalho de acordo com as habilidades de cada participante, sempre com a orientação de promover uma arte popular. Em Valparaíso foi feito um projeto-piloto em que as BEC ensinavam as crianças “as técnicas da produção de murais em brigadas para que esse tipo de prática tivesse continuidade na futura sociedade socialista” (Dalmás, 2006, p.84).

A partir de relatos citados no trabalho da historiadora Carine Dalmás (2006), as BEC promoveram ações de propaganda como um meio de luta política, excluindo o emprego da violência, ao mesmo tempo que denunciavam os adversários políticos da UP que utilizavam

ações violentas para se opor ao governo. No entanto, Dalmás (2006) aponta que, a linguagem plástica dos murais das BEC produz uma narrativa onde o ideal da luta revolucionária se revela pelo caminho do confronto, tendo em vista que

[...] o punho fechado, os instrumentos de trabalho como arma de combate e, ao mesmo tempo, a frequência com que são representadas armas de fogo junto à bandeira do Chile e ao povo chileno, remetem à ideia da necessidade de luta armada no processo revolucionário que deveria ser travado pelo povo como elemento necessário à conquista do poder e à consolidação da transição ao socialismo. (p. 4)

Desde 1957, a FJS manteve relações com organizações revolucionárias, especialmente com a cubana, no contexto do governo do ditador Fulgêncio Batista. Assim, a escolha do nome de Elmo Catalán para as brigadas fez todo o sentido, pois havia sido morto na guerrilha boliviana e a sua presença na Bolívia fez parte da política internacionalista do PS, quando o partido enviava seus guerrilheiros para atuar nas diversas lutas internacionais, apoiando o movimento guerrilheiro uruguaio (Tupamaros) e argentino (Montoneros). (Dalmás, 2006).

Cabe ressaltar que nem sempre a FJS concordava com orientações do Comitê Central (CC) do partido. Dalmás (2006) afirma que após a derrota da FRAP em 1964, a FJS passou a criticar de maneira mais contundente as condutas de ambos os partidos - PS e PC - e defendiam de maneira mais firme “a integridade do socialismo revolucionário” (Dalmás, 2006, p. 86), pautando a necessidade de inserir a política da *Frente dos Trabalhadores*. De acordo com Dalmás (2006):

Tal postura gerou conflitos na FRAP Juvenil entre a FJS e a JJCC, tendo em vista que esta, sendo fiel à linha eleitoral do PC, seguia uma política de atuação em todas as frentes de massas. Dessa forma, até o início da campanha da UP em 1969, as juventudes dos principais partidos da esquerda do Chile formaram chapas próprias nas eleições universitárias, sendo que a FJS passou a estabelecer listas junto com o MIR. (p. 86)

Após a adesão do PS à UP e a flexibilização da linha da *Frente dos Trabalhadores*, Salvador Allende e o subsecretário-geral do PS, Adonis Sepúlveda, participaram do Congresso Nacional da FJS, em março de 1970. Neste congresso Allende e Sepúlveda procuram esclarecer as ações da esquerda tanto na campanha quanto no governo, encarregando as Juventudes Socialistas (JS) a organizarem “uma campanha de recrutamento batizada de ‘Campanha Che Guevara’” (Dalmás, 2006, p. 86), visando integrar a juventude e as camadas populares na luta social e na importância da participação popular para conquistar a vitória presidencial.



Após a vitória da UP, a direção da FJS abandonou as discussões sobre “as condições revolucionárias e sobre as vias doutrinárias para a transição ao socialismo no Chile” (Dalmás, 2006, p.87), adotando a linha política assumida pelo governo, defendendo a unidade socialista-comunista e o fortalecimento da UP.

Em 1971, o PS apoiou os Comitês de Unidade Popular (CUP) mobilizando a população para as tarefas que necessitavam de participação popular. Assim, coube a FJS promover

Ações voltadas à conscientização da população para obter apoio para a UP nas disputas eleitorais em plano nacional (eleições parlamentares e municipais), no âmbito sindical (as eleições da CUT) e no campo juvenil (nas federações universitárias e secundárias) [...]. Esta estratégia de ação a partir dos CUP estava de acordo com a intenção do PS de se tornar a vanguarda revolucionária da etapa de transição ao socialismo (p. 87).

Embora a orientação do PS tenha sido a de alinhamento ao governo, dirigentes e militantes seguiram outras estratégias de luta, tanto no período eleitoral quanto durante o governo, “evidenciadas pelo apoio a treinamentos de guerrilha e ações armadas nas ruas de Santiago” (Dalmás, 2006, p.87), gerando divergências entre as JS e o Comitê Central (CC) do PS e revelaram “as diferentes relações entre a FJS e a JJCC com seus partidos de origem e a UP” (Dalmás, 2006, p.88)

Desta forma, ao analisar as imagens produzidas pelas BEC e BRP, é possível observar as divergências que ocorriam tanto dentro do PS quanto os desalinhamentos entre PS e PC acerca do debate político a respeito do caminho que se devia trilhar para se chegar ao socialismo. É possível que as BEC não tenham obtido uma valorização dentro do partido e nem mesmo pelo Estado, tendo em vista que se encontram poucos registros de murais produzidos pela BEC, quando comparados aos registros dos murais pelas BRP. Uma hipótese seria a de que o PS, “através da BEC, reforçou sua crítica à via político-institucional fazendo de suas pinturas uma forma de atuar também no sentido de consolidar uma conduta política em direção à formação de um poder popular para defender a revolução chilena.” (Dalmás, 2005, p.4)

## **2.6 Análise das imagens de propaganda das Brigadas Ramona Parra e Elmo Catalán.**

Nesta seção, analisaremos em detalhe as imagens de propagandas das duas brigadas em estudo neste capítulo.

### 2.6.1 Murais produzidos pela BRP

**Figura 3 - Mural “...Y habra trabajo para todos” (1971)**



Fonte: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp26.htm> Autoria: BRP. Localização: Muro do Hospital Barros Luco, Gran Avenida, Santiago.

A pintura mural intitulada “...Y Habra Trabajo Para Todos.” (“... E haverá trabalho para todos.”) é um fragmento de uma extensa pintura realizada ao longo dos muros do Hospital Barros Luco, em Santiago. O mural faz referência à medida trinta e seis, das quarenta medidas imediatas que o governo da UP publicou logo que tomou posse.

Analisando a imagem do ponto de vista descritivo, o mural apresenta em primeiro plano uma mulher abraçando um ramo vegetal e com seu joelho que toca a terra; em segundo plano, observa-se rostos estilizados de dois mineiros, com o olhar fixo e frontal para o espectador, com seus capacetes com luzes e com uma ferramenta de trabalho, e duas mulheres em uma espécie de entrelaçamento, onde as linhas superiores formam o contorno da bandeira chilena, e as mesmas linhas se prolongam e formam o contorno de uma montanha. A mulher em primeiro plano tem seus cabelos integrados à paisagem montanhosa e a silhueta de uma fábrica, com suas chaminés. Em relação às cores, há a predominância do vermelho. (Leon, 1983)

Após a leitura descritiva das formas plásticas, pode-se iniciar a interpretação de acordo com o contexto sociopolítico em que o mural foi produzido. O crítico Carlos H. Leon (1983) aponta para uma análise da representação pictórica onde

Os atores anônimos representando um sujeito principal: Chile, tanto enquanto entidade histórica e geográfica, quanto como entidade social. Ou seja, a

pintura mural representa os personagens situados fora da pintura, que por sua vez, se veem representados no mural (p.111).<sup>62</sup>

Nesse sentido, os rostos e a mulher representam o povo chileno e a natureza representa o Chile econômico e geográfico. (Leon, 1983). A representação estabelece uma narrativa na qual os símbolos transmitem uma importante chave para compreender a mensagem. Dalmás (2006) destaca o olhar fixo e frontal dos trabalhadores que “carrega todas as paixões da alma e é dotado de um poder mágico, que lhe confere terrível eficácia” (Chevalier e Gheerbrant, 1994, apud Dalmás, 2006). Assim, o olhar dos trabalhadores transmite com força a reivindicação de uma necessidade básica: o trabalho. Já a figura feminina carregando um ramo de trigo, se deslocando em direção aos trabalhadores, aponta para a necessidade de se ter trabalho e que ele gere “frutos”.

A questão do trabalho está contida nas primeiras quarenta medidas do Programa de Governo da Unidade Popular (1969), sendo expressa na medida trinta e seis

Criaremos de imediato novas fontes de trabalho com os planos de obra pública e planos de habitação, com a criação de novas indústrias e com a implementação de projetos de desenvolvimento (Programa da Unidade Popular. As primeiras 40 medidas do governo da Unidade Popular).<sup>63</sup>

Desta forma, o plano de desenvolvimento econômico da UP procurou estabelecer uma política de emprego com salários capazes de assegurar a todos os chilenos uma remuneração adequada (Dalmás, 2006).

---

<sup>62</sup> Tradução livre de: “*Hemos dicho que la pintura mural chilena muestra actores anónimos representando un sujeto principal: Chile, en tanto que entidad histórica y geográfica, pero sobre todo en tanto que entidad social. Es decir, que ella representa los personajes situados fuera de la pintura, quienes, a su vez, se ven representados en el mural.*”

<sup>63</sup> Tradução livre de “*Crearemos de inmediato nuevas fuentes de trabajo con los planes de obras públicas y viviendas, con la creación de nuevas industrias y con puesta en marcha de los proyectos de desarrollo.*”

**Figura 4 - Mural produzido em Santiago, 1970**



Fonte: <https://t7news.com.br/noticia/murais-de-luta-e-esperanca-a-arte-que-resistiu-a-ditadura-chilena> Acesso em: 16 de junho de 2025. Localização desconhecida. Autoria: BRP

O mural com a frase “El Arte para el pueblo” (“A arte para o povo”), foi produzido no dia 5 de setembro de 1970, um dia após a vitória de Salvador Allende. A pintura conjuga imagem e texto, reforçando a democratização das artes que este governo pretendia promover. Pode-se observar alguns símbolos utilizados pelas BRP - a imagem de uma mulher, com a mão esquerda erguida e aberta e uma estrela no punho. Segundo Dalmás (2006), a mão esquerda com a estrela representa a juventude da BRP, expressando

A disposição de iniciar uma batalha a partir do rompimento das barreiras culturais existentes entre elite e povo. Desta forma, os murais além da informação política democratizaram o conhecimento artístico para estimular o povo a expressar seus anseios e a se sentir parte atuante no governo da UP. (p. 161)

Importante destacar que as imagens reforçam a postura do PC de alinhamento à via pacífica ao socialismo, pois todos os murais produzidos pelas BRP apresentam simbologias que convergem para uma subjetividade de solidariedade, participação popular, integração do homem ao trabalho e o acesso à cultura e à educação.

### 2.6.2 Mural produzido pela BEC

**Figura 5 - “Trabajadores al Poder”, 1971**



Fonte: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp19a.htm> Autoria: BEC Acesso em: 16 de junho de 2025

**Figura 6 - Continuação do mural intitulado “Trabajadores al Poder” (1971 )**



Fonte: <http://www.abacq.net/imaginaria/exp19a.htm> Autoria: BEC Acesso em: 16 de junho de 2025

As 5 e 6 constituem um mesmo mural intitulado “Trabajadores al Poder” (“Trabalhadores ao Poder”), produzido pela BEC, em 1971 com representações distintas daquelas produzidas nos murais das BRP. É possível observar a representação de uma situação de conflito, com vários símbolos significativos para a brigada, que buscava representar sua ideologia nos muros. Destaca-se, na figura 5, a imagem de um operário unido a uma mão que empunha uma ferramenta de trabalho, a representação de uma arma de fogo e a bandeira chilena, todos os elementos representados no mesmo plano, sendo considerados com

importâncias semelhantes no processo da luta revolucionária. Pode-se perceber que “a pintura coloca o recurso da luta armada como possibilidade a ser considerada no processo revolucionário chileno” (Dalmás, 2006). No entanto, não era considerado o único meio, pois a arma de trabalho (a ferramenta), ao ser representada no mesmo nível, foi colocada em igualdade de condição. A ideia da luta armada pode ser confirmada com a representação da imagem de um homem com barba, semelhante aos guerrilheiros de Sierra Maestra em Cuba, e na outra parte do mural, um punho fechado, imagem recorrente nas representações populares e que se destaca por suas proporções ampliadas, com o título do mural abaixo do punho. A mulher ganhou destaque na pintura deste mural, onde as duas imagens femininas aparecem como uma alegoria relacionada à fecundidade, à geração do homem novo desta nova sociedade que estava em construção. (Dalmás, 2006)

A possibilidade de luta armada no processo revolucionário foi considerada pelo PS durante todo o governo da UP refletindo em suas imagens de propaganda. Nos murais da BEC, a utilização de símbolos que remetem à ideia de confronto revelava a estratégia de luta escolhida pela BEC e pelo PS e expunham as diferentes visões de se chegar ao socialismo chileno.

A historiadora Elisa de Campos Borges aborda de maneira bastante esclarecedora as divergências que ocorreram entre PC e PS chileno a respeito dos debates de implementar o socialismo chileno. Para o PS “achava que a revolução deveria ser incorporada desde o início do processo [...] no período de mudanças anti-imperialistas e antioligárquicas” (Borges, 2005, p.112), além de conformar uma

Aliança social e política da qual somente poderiam fazer parte aqueles que realmente queriam o fim das relações capitalistas. Era a chamada Frente dos Trabalhadores. Por essas razões, aliar-se a setores da burguesia significava muito, visto que essa aliança significava a mudança dos objetivos e do caráter de uma revolução. (Borges, 2005, p. 112)

Na visão do PC, a via chilena ao socialismo deveria ser uma via pacífica e não armada, ou seja

De que mudanças ocorressem sem o desencadeamento de uma guerra civil, se houvesse o enfraquecimento do imperialismo e da oligarquia, isto é, dos inimigos principais. Para tanto, era preciso fazer alianças com determinados setores da sociedade, incluindo o PR e a DC, o que causava muitas discussões com o PS. (Borges, 2005, p.11)

Diante do exposto, observa-se que as brigadas muralistas tiveram uma atuação relevante e estratégica no contexto político chileno nos momentos de campanhas eleitorais e posteriormente, durante o governo de Salvador Allende. As Brigadas Muralistas expressaram uma visão específica do projeto da UP, articulando imagens representativas das classes trabalhadoras com o objetivo de legitimar o poder popular. Não se restringiram apenas ao modelo estético, que foi se desenvolvendo durante o governo, mas visavam difundir as reformas pretendidas pelo governo, contidas no Programa Básico do Governo (1969) e assim, integraram a política cultural da UP, estabelecendo uma comunicação mais eficiente com as classes populares.

## CONCLUSÃO

O Chile foi o primeiro país na América latina a eleger democraticamente um presidente socialista e a experienciar a tentativa de estabelecer uma via pacífica ao socialismo. Sob essa perspectiva, estudar o Chile no período da Unidade Popular é enriquecedor e desafiador. Para todos aqueles que se indignam com as injustiças sociais inerentes ao capitalismo e com a força brutal de um capitalismo neoliberal e transformar direitos básicos em mercadorias, a experiência chilena corre o risco de ser mera utopia. Porém, pesquisar o período do Chile de Allende, especificamente o campo cultural, demonstra que em algum momento da história, uma parcela da sociedade estava disposta a confrontar um sistema que declaradamente empobrece materialmente uma sociedade e que, cada vez mais, cria novas formas de colonialismos epistêmicos e conforma uma subjetividade neoliberal, cada vez mais individualista e consequentemente valores solidários cada vez mais escassos.

O Chile de Allende buscou mobilizar esses valores, de construção coletiva por uma soberania popular, por um governo popular. E, analisar a produção artística nos murais produzidos pelas brigadas muralistas dos militantes de esquerda, atesta um período na história chilena em que o processo de construção do socialismo chileno abrangeu diversas frentes de luta, dentre elas, as artes visuais.

O objetivo principal desta pesquisa, conforme colocado à introdução, foi analisar a historicidade da atuação das brigadas muralistas chilenas em sua dupla concepção: como instrumento de propaganda do governo da Unidade Popular e, após a vitória, como integrantes de um projeto cultural do governo que tinha como objetivo a construção de uma “nova cultura” e de um “novo homem”, através da cultura, concebida como um meio de integração indispensável para constituir uma nova forma de relação social. Para atingir tal objetivo, o Programa Básico de Gobierno da UP, enfatizou a importância de democratizar o acesso às artes em todas as suas expressões, procurando investir nos meios de comunicação como uma forma de difundir uma cultura popular e nacional, procurando integrar cultura e socialismo com uma nova subjetivação identificada com valores de solidariedade, trabalho coletivo e união entre os chilenos.

O primeiro capítulo buscou compreender o projeto político e cultural da esquerda chilena e a forma como esse projeto dialogava com o contexto mundial, onde os artistas assumiram um papel de engajamento político e social e a arte passou a ser um porta-voz das revoluções políticas, estéticas e comportamentais. O Programa de Governo da UP possuía um



caráter marcadamente antiimperialista, anticapitalista e antioligárquico, buscando romper com uma lógica liberal que o governo de Eduardo Frei, apesar de ter iniciado importantes reformas como a agrária, educacional e a nacionalização do cobre, não conseguiu romper definitivamente com o imperialismo estadunidense. Desta forma, o documento buscou investir em uma política cultural de esquerda, com o objetivo de conformar uma nova cultura que fosse capaz de sustentar o socialismo que se pretendia implementar. O programa constitui uma importante fonte historiográfica na compreensão de como a cultura pode influenciar as decisões e ações políticas. O historiador Rodrigo Patto Sá Motta, ao trazer uma perspectiva culturalista, rompe com o paradigma liberal racionalista que analisa os agentes políticos movidos “essencialmente por interesses e ideias”. Sob uma ótica culturalista, supõe-se que

[...] homens agem também movidos por paixões e sentimentos, como medo, ódio e esperança; são mobilizados por meio de representações e imaginários que constroem mitos e heróis exemplares [...]. Assim, a atuação política dos homens não decorre apenas da apreensão racional de interesses [...], mas por uma determinação de fatores culturais (Napolitano *et al*, 2013, p.17).

A importância que o governo da Unidade Popular deu à democratização das artes foi uma estratégia de combate e resistência, entendendo que desta forma o governo popular teria o apoio necessário para implementar o socialismo pela via pacífica. Acreditava-se que, em uma sociedade capitalista, as artes tinham um caráter extremamente elitista e socialmente excludente. No entanto, o projeto político cultural da UP buscou romper com essa lógica, encontrando raízes desde a Revolução Russa (1917) e, mais próximo, na Revolução Cubana (1959), que investiu no campo cultural através de instituições estatais, principalmente na indústria cinematográfica.

No segundo capítulo, a presente pesquisa analisou a atuação das brigadas muralistas chilenas e sua produção artística-política. É possível perceber como as imagens produzidas nos murais pelas duas principais brigadas, a BRP e a BEC, respectivamente do PC e do PS, expressavam os valores desses dois partidos por meio das imagens: a utilização de símbolos representativos, como a pomba, o punho fechado, rostos de mulheres e homens, imagens de fábricas e de alimentos cultivados no campo remetendo à reforma agrária, são alguns exemplos.

As brigadas muralistas fortaleceram uma cultura política socialista, ao mobilizar uma juventude de esquerda que trabalhava coletivamente em prol do social. Nesse caso, preencher os muros das cidades, após a vitória, difundindo as reformas contidas no Programa de Governo da UP, foi o propósito dos brigadistas, unindo um projeto estético ao projeto político.

Como uma forma de resistência e de apoio ao governo, utilizaram as paredes e muros das cidades como ferramenta de propaganda que externalizavam os símbolos representativos dos dois principais partidos que compunham a UP. Nas imagens das BRP, a foice e o martelo, como símbolos do PC, acompanhados com símbolos referentes à paz, como flores e pombas. Nas imagens das BEC, foram representados os trabalhadores em seus postos de trabalho, como as fábricas, a pesca, o campo, acompanhados de símbolos tradicionais da esquerda, como o punho fechado, imagens de Che Guevara como símbolo da via insurrecional.

É possível perceber através da diversidade das imagens produzidas pelas BRP e BEC uma falta de unidade entre o PC e o PS em relação ao caminho a ser seguido para implementar o socialismo chileno e esse fato constitui uma hipótese para corroborar a via democrática que Salvador Allende esteve comprometido em manter durante todo o seu governo.

## REFERÊNCIAS

- AGGIO, A. **Democracia e Socialismo**. 2 ed. São Paulo : Editora Annablume: 2002, p. 16-17.
- AGGIO, A. **Democracia e Socialismo**. A experiência Chilena. São Paulo: Annablume, 2002, p.12
- AGGIO, Alberto. **Frente Popular, Modernização e Revolução Passiva no Chile**. Revista Brasileira de História, n. 17, vol. 34, 1997.
- AGUILO, Osvaldo. Plastica Neovanguardista: antecedentes y contexto. In: Ivelic, Milan; Galaz, Gaspar (orgs). **Revista Chile, arte actual**. Capítulo III. Ediciones Universitárias de Valparaíso, p. 46, 1983
- ALEGRÍA, Fernando. Salvador Allende. **A Paz pelo Socialismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983, p. 22
- AMARAL, Aracy. **Arte Para Quê?** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. Subsídios para uma história social da arte no Brasil. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987.
- ARANTES, Otilia (org.) Mario Pedrosa. **Política das Artes**. Textos Escolhidos I. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1995.
- BANDEIRA, Julia Veiga Vieira Mancio; DA SILVA, Pedro Perfeito. Nacional, Democrático e Social: o desenvolvimento chileno durante os governos radicais. **Revista de Economia Política**. Vol.41, n. 2, p.385-401, abr-jun/2021. 393 p.
- BARROS, José D´Assunção. **O Campo da História. Especialidades e Abordagens**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2013.
- BELLANGE, Ebe. **El Mural como reflejo de la realidad social en Chile**. Santiago: Ediciones Chile America Cesoc, 1995.
- BORGES, Elisa de Campos. **O projeto da via chilena ao socialismo do Partido Comunista chileno**: “nem revisionismo, nem evolucionismo, nem reformismo, nem cópias mecânicas”. São Paulo, 2005. 238 f. Dissertação (Mestrado em História) Setor de Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica.
- BOWEN SILVA, Martin. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, jan. 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/13732>. Acesso em: 04.05.2025.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **A Socialização da arte teoria e prática na América Latina**. São Paulo: Cultrix, 1980.

CARVALHO, Mariana. Esperança e possibilidade em Ernst Bloch. **Universitas Humanas**, Brasília, v. 10, n.2, jul-dez.2013, p.21-27.

CELEDÓN, Pedro. In: ESPINOZA, Alejandra Sandoval. **Palabras Escritas En Un Muro**. El caso de la Brigada Chacón. Introducción. Ediciones Sur. Biblioteca Nacional Chilena, 2000.

CHIHUAILAF, Elicura. Recuperar a memória. In: **Allende e o governo popular**. International Union of Left Publishers, setembro, 2023.

CLEARLY, Patrício. **Cómo nació la pintura política en Chile**. Revista Araucária de Chile, n.42, 1988, p.193-195.

DALMÁS, Carine. A experiência chilena em sua propaganda visual: conflitos e lutas de representações pela consolidação da transição ao socialismo no Chile (1969-1973). **XXIII Simpósio Nacional De História - ANPHU**, Londrina, 2005.

DALMÁS, Carine. **Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)**. 2006. 191f. Dissertação (Mestrado em História Social), Universidade de São Paulo, 2006.

DONOSO, C. A. La figura del lector popular em Quimantú: Placer, Trabajo Y Revolución. **Kamchatka. Revista de Análisis Cultural**. La via Cultural al Socialismo. Políticas de la Cultura de la Unidad Popular, nº 17, 2021, pp.335-359.

DURÁN, María-Angeles. **La Ciudad compartida. Conocimiento, afecto y uso**. Ediciones Sur, 2008.

ESPINOZA, A. S. **Palabras Escritas en un Muro**. El caso de la Brigada Chacon. Chile. Ediciones Sur, Biblioteca Nacional Chilena, 2000.

FONTBONA, S.; LABRA, N.; LARRAÍN, I. **La ciudad como papel**. Santiago de Chile, 2002. 524f. Tesis para obter al grado de Licenciatura en Comunicación Social. Escuela de Publicidad. Universidad Diego Portales.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. “Apresentação” . In: SALIBA, Elias Thomé. **As Utopias Românticas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GABBAY, Marcelo M. **A canção latino-americana como dispositivo de comunicação popular**. Anais do XII Congresso da Associação Latino-americana de Investigadores da comunicação. ALAIC, 2014, Perú.

GONZÁLEZ, Alejandro. “**Cantos del pueblo, cine y muralismo durante la Unidad Popular (1970-1973)**”. La Internacional de Allende. 2019. <https://www.npla.de/internationalallende/es/cantos-del-pueblo-cine-y-muralismo-durante-la-unidad-popular-1970-1973/> Acesso em: 08.06.2025

GOMES, Neusa Demartini. Publicidade ou Propaganda? É isso aí! **Revista FAMECOS**. Porto Alegre-RS, nº16, p.117, dez.2001

IVELIC, Milan; GALAZ, Gaspar. Brigadas Muralistas. **Chile, arte actual**. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Valparaíso, 1988, 109p.

LEON, Carlos. El muralismo chileno: comunicación y arte populares. **Revista Araucaria de Chile**. França, n.24, 1983. P. 109-116.

LITZ, Valesca Giordano. **O uso da imagem no Ensino de História**. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

LONGONI apud ESPINOZA, 2000. **Palabras Escritas en un Muro**. El caso de la Brigada Chacon. Chile. Ediciones Sur, 2000.

LONGONI, A. Brigadas Muralistas en Chile. La persistencia de una experiência de comunicación política visual. **Revista de Crítica Cultural**, nº10, 1999.

LUNACHARSKI, A. V. **Las Artes Plásticas Y la Política Cultural de la Rusia Revolucionaria**. Editorial Seix Y Barral, S. A. Barcelona, 1969.

MENESES, Ulpiano Bezerra. Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço Provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.23, n.45, jul.2003.

MORALES, Pedro Y. **Todos los colores contra el gris: experiencias muralistas bajo la hegemonia militar**. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992). Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, 2011.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. “Apresentação”. IN: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs). **Comunismo Brasileiro: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013

NAPOLITANO, Marcos. A Relação entre Arte e Política: uma introdução Teórico-Metodológica. **Temáticas**. Campinas, n.37/38, jan./dez.2011. p. 25-56

NAPOLITANO, Marcos. Arte e Revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, n.8, 1997. p.7-20.

NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo e MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). **Comunismo Brasileiro: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

PAIVA, Raquel; GABBAY, Marcello. Cidade, afeto e ocupações: ou a transfiguração do espaço público no Brasil contemporâneo. **Revista Rua**, Campinas-SP, vol.24, nº1, p.129-138, jun.2018.

PIRO MITTELMAN Gabriel Omar. "La Internacional Comunista y el Partido Comunista de Argentina: un debate sobre el Frente Popular (1937-1938)." **Trabajo y Sociedad**, vol. XXII, no. 36, 2021, pp.379-403. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387366077018>

QUADRAT, Samantha Viz. **A reforma educacional da Unidade Popular e o golpe no Chile (1973)**. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH, XXVI, São Paulo, 2011.

RODRÍGUEZ-PLAZA, Patrício. La Pintura Callejera Chilena. Manufactura Estética Y Territorialidad. **Revista Aisthesis**, nº34, 2001, p.171-184

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “ **Nuestra Mejor Contribución La Hacemos Cantando**”: A Nova Canção Chilena e a “**Questão Cultural**” no Chile da Unidade Popular. Franca, 2017.

270 f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Paulista Júlio Mesquita Filho.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Tomemos la história en nuestras manos” Utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973)**. Franca, 2013. 297 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Paulista Julio Mesquita Filho.

WINN, Peter. **A Revolução chilena**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

ZÉLAN, Faride. **Cantos del pueblo, cine y muralismo durante la Unidad Popular (1970-1973)**. La Internacional de Allende, 2019. Disponível em <https://www.npla.de/internationalallende/es/cantos-del-pueblo-cine-y-muralismo-durante-la-unidad-popular-1970-1973/>. Acesso em 08 de junho 2025

## FONTES

PROGRAMA BASICO DE GOBIERNO DE LA UNIDAD POPULAR. Candidatura de Salvador Allende. Santiago, 1969

<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html> Acesso em 22 de junho de 2025.

[www.abacq.net/imaginaria/disc00a.htm](http://www.abacq.net/imaginaria/disc00a.htm) Acesso em 11 de julho de 2025.

[www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html](http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html) Acesso em 11 de julho de 2025.

<http://www.abacq.net/imaginaria/exp01a.htm> Acesso em 22 de junho de 2025.

<http://www.abacq.net/imaginaria/exp26.htm> Acesso em 16 de junho de 2025.

<http://www.abacq.net/imaginaria/index.htm>. Acessado em: 23 de junho de 2025

<http://www.abacq.net/imaginaria/medidas.htm> Acesso em 11 de julho de 2025.