



**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, ÁREA DE
CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE, NÍVEL DE MESTRADO E
DOUTORADO**

PATRICIA VIRGINIA CUEVAS ESTIVIL

**IMAGENS POÉTICAS E DECOLONIZAÇÃO NA OBRA DE VIOLETA
PARRA**

**CASCADEL - PR
2018**

PATRICIA VIRGINIA CUEVAS ESTIVIL

IMAGENS POÉTICAS E DECOLONIZAÇÃO NA OBRA DE VIOLETA
PARRA

Texto apresentado à Banca de defesa de Tese ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem e Sociedade, nível de Mestrado e Doutorado.

Linha de pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados.

Orientadora: Prof^a. Dra. Lourdes Kaminski Alves.

Coorientadora: Prof^a. Dra. Paula Miranda Herrera.

CASCAVEL - PR
2018

PATRICIA VIRGINIA CUEVAS ESTIVIL

**IMAGENS POÉTICAS E DECOLONIZAÇÃO NA OBRA DE VIOLETA
PARRA**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Doutora em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Nível Mestrado e Doutorado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Orientadora

Profa. Dra. Paula Miranda Herrera
Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile
Coorientadora

Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro
Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD
Membro Efetivo (convidado)

Profa. Dra. Beatriz Helena Dal Molin
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro Efetivo (da Instituição)

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE
Membro Substituto (da Instituição)

Cascavel, 03 de Abril de 2018.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho de pesquisa a todas as pessoas que acreditam que as mudanças sociais e culturais começam na consciência individual para se tonarem coletivas, pois elas fazem do sonho, realidade.

AGRADECIMENTOS

Aos familiares e amigos, suportes necessários.

Quero expressar os mais sinceros agradecimentos a meus queridos familiares e amigos – tanto aos antigos quanto aos que se revelaram ao longo deste período de estudo. As palavras não poderão expressar este sentimento de gratidão como eu gostaria, pela força e estímulo que recebi de cada um, a beleza de suas palavras, a confiança e energia com a que me impulsionavam a continuar na tarefa de cumprir meus objetivos, sempre presos de uma enorme solidariedade e de muito, muito afeto. É verdade que alguns acreditavam que havia começado esta travessia demasiado tarde, mas sempre houve amigos dizendo-me, que os desafios foram feitos para aqueles que querem transformações e têm esperança no futuro, que não há idade para seguir em frente na realização dos sonhos. A todos eles, meu muito obrigado. Esses percalços, longe de obscurecerem o trajeto, aumentaram-lhe o brilho. E, ao invés de me deterem, impulsionaram-me com mais força. Se o desafio era enorme, as motivações eram grandiosas, somadas às espontâneas generosidades que fizeram possível a transformação de instantâneos momentos de angústia e sofrimento em uma estrada larga, na direção da descoberta de uma consciência plena de sabedoria popular, a qual estabeleceu um constante diálogo com as pessoas que formam parte deste trabalho.

- Devo dizer que esta não foi uma caminhada fácil e nem breve, mas na minha caminhada, sempre existiram pessoas que se colocaram a disposição, com as quais terei sempre, uma dívida de afeto e solidariedade. Dessa forma, agradeço a Deus por ter colocado estas pessoas em minha vida.

- À minha mãe de saudosa memória, María Silvia Estivil Moreno, que me soube dar a força para nunca desistir das tarefas que começo – com sua sabedoria – ensinando-me a coragem de prosseguir, fazendo o melhor possível.

- Ao meu esposo que esteve sempre do meu lado apoiando, com leituras e valiosas contribuições para o desenvolvimento desta tese. Muito obrigada, sei que sem teu colo não teria superado os momentos difíceis.

- A meus irmãos que em todo momento acreditaram em mim, Pepe, Edmundo, Mónica, Liliana. A eles dedico meus mais profundos agradecimentos pela confiança necessária para realizar os meus sonhos.

- A meus filhos, Malú, Paula, Rodrigo e Mario que trazem alegria e amor a minha vida. Vocês são a energia do abraço, o beijo, a calma, a ajuda efetiva, o mais profundo e ético exemplo de dignidade e amor. Souberam compreender todas as minhas buscas – as existenciais e as teóricas – sua companhia e apoio é doce como música que acalenta a alma no momento da dor.

- Às minhas noras, Paty e Mariana, que com seu afeto, apoio e interesse na defesa do saber e desenvolvimento profissional feminino, puderam me

transmitir certeza de que estava no caminho certo. Sou imensamente grata por tal apoio e afeto.

- Aos meus genros, Leonardo e Gustavo, que se somaram sempre presentes, apoiando e aplaudindo todas as atividades que realizei neste transcurso. A vocês muito obrigada

- A meu sobrinho Benjamín Cuevas e a orquestra Sinfônica Popular de Quilpué, que gentilmente se dispuseram a transformar em realidade o sonho meu, de fazer uma homenagem a Violeta Parra, aqui em Cascavel, PR.

- À minha “família querida”, que ficou no Chile, meu “muito obrigada” pela compreensão quanto ao afastamento e ausência em momentos especiais. Mesmo à distância fizeram chegar, de diversas formas, seus incentivos e carinhos cuidados.

- À Keka, minha amiga de infância que, com suas palavras me tem dado luz e harmonia, me lembrando nos momentos de angústia que, eu já superei outros desafios, e que devo seguir confiando em que a melhor forma de superá-los é continuar. A ela, muito obrigada.

- Agradeço afetosamente à amiga e colega Graciela Mossmann pelas substituições de minhas aulas, por seus esforços em levar para os meus alunos o melhor durante o tempo em que me ausentei para os estudos que a tese requeria.

- Aos colegas de turma agradeço nas pessoas de Patricia Radaelli e Paulo Facchin o convívio, solidariedade e amizade compartilhadas todo esse tempo. A Patrícia, em especial, por seu companheirismo e carinho, me convidando a dar palestras e conferências na sua instituição de trabalho, muito obrigada.

- Sou profundamente grata ao amigo Luiz Francisco Streit, pela indescritível solidariedade e afeto inestimável, que se traduziram sempre em entusiasmadas respostas, continuado estímulo e valiosa amizade, antes circunscrita aos questionamentos existenciais e teóricos em longas e cúmplices conversas.

Aos Mestres, reconhecido respeito e admiração nesta caminhada acadêmica.

- À Professora Lourdes Kaminski Alves, na qualidade de amiga e orientadora, pelos tantos e inesquecíveis diálogos, pois ela soube me mostrar caminhos de estudos, com respeito e cuidado para não ferir com suas intervenções o trabalho em processo. Sou inteiramente grata por essa orientação que ultrapassa a construção da tese, pelas leituras indicadas e pelas ricas contribuições no desenvolvimento do projeto para o Doutorado Sanduiche na Pontifícia Universidade Católica do Chile, conduzindo-me a práticas de pesquisa nos caminhos da internacionalização e produção do saber. Agradeço pelo imenso carinho nos momentos de dificuldade e de dor. Agradeço,

sobretudo, o privilégio de haver trabalhado em um tema para o qual a professora Lourdes tanto vem contribuindo, seja por meio de suas aulas, seja por meio de suas publicações e orientações junto ao Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens. Meu respeito e admiração pelo seu empenho profissional e dedicação com que tem conduzido o Programa de Pós-graduação em Letras da UNIOESTE, para a elevação da qualidade e da avaliação junto a CAPES e aos demais órgãos de fomento à pesquisa, propondo de forma exitosa convênios interuniversitários e propostas de docência, que revelam compromisso com os estudantes e com a universidade pública. São profissionais como você que esse país precisa. A você, meus mais profundos agradecimentos.

- À Assitente do Programa de Pós-Graduação em Letras, nível Mestrado e Doutorado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, agradeço a colaboração e profissionalismo de Tatiana Borges. Muito obrigada.

- À Professora Beatriz Helena Dal'Mollin, que tanto na etapa de qualificação, quanto em outros momentos acadêmicos, incentivou-me, contribuindo para esta fase final da tese com seu precioso parecer.

- Ao Professor Antonio Donizete, meus agradecimentos pela disposição para discutir o projeto, bem como por seus questionamentos e contribuições na etapa da qualificação.

- Ao Professor Acir Dias da Silva, meus agradecimentos pelas contribuições no Seminário de Tese, bem como por seus questionamentos e contribuições na etapa da qualificação.

- Aos Professores do PPGL da UNIOESTE, que se colocaram a disposição e ofereceram seus ensinamentos, com carinho e respeito, incentivando a pesquisa de forma a contribuir para o desenvolvimento de minha tese. A todos eles, meus mais profundos agradecimentos.

- À Professora Paula Miranda Herrera da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Chile na qualidade de coorientadora e amiga, agradeço profundamente por ter assumido a coorientação desta tese sobre um tema querido como e a obra de Violeta Parra, tendo-me brindado com importante colaboração na discussão do trabalho, dosando as críticas com comentários de incentivo. Agradeço, também, pela entrevista que me concedera sobre Violeta Parra. Suas considerações abriram espaço para novas indagações e constatações que em muito ajudaram a iluminar o caminho na direção da compreensão da obra dessa grande artista, e muito enriqueceu os estudos e desenvolvimento da minha tese. A você, muito obrigada.

- Aos Professores da faculdade de Letras, Programa de Doutorado da Pontifícia Universidade Católica do Chile, Professora Rubí Carreño e Professor Cristián Opazo, sou imensamente grata pelo incentivo e fortalecimento através da leitura atenta dos vários 'manuscritos'. Não apenas valorizo os comentários e observações críticas a respeito do texto e as ricas lições sobre Crítica Literária, mas também o respeito, responsabilidade, profissionalismo que colocaram em todas suas ações para que estas obtivessem bons resultados.

Obrigada pelo carinho e sua amizade. Vocês são dessas pessoas indispensáveis que a gente nunca esquece.

- Quero agradecer ao escritor José Ángel Cuevas, pela entrevista que gentilmente se dispôs a realizar, e as variadas conversas e discussões sobre o projeto, o que enriqueceu em muito os estudos e desenvolvidos na minha tese, sou imensamente agradecida por tanta generosidade e carinho.

- Também sou profundamente grata, à Lorena Bruna - Museo Violeta Parra - e toda a equipe, pela disposição e responsabilidade com que prestaram apoio para o desenvolvimento da entrevista, visitas e fornecimento das ricas sugestões a esta tese. Devo dizer-lhe que aprendi com vocês a generosa solidariedade e o carinho desprendido. Por tudo, agradeço-lhe individualmente.

- Agradecimentos a CAPES, pela bolsa PDSE/CAPES, que me possibilitou a viagem de estudos e a relaização de parte desta pesquisa junto ao Programa de Doutorado da Pontifícia Universidade Católica do Chile, espaço onde pude cursar disciplinas, participar de seminários e simpósios, coletar dados e diversas informações, experiência acadêmica absolutamente necessária para a realização desta pesquisa.

- Agradecimentos aos pesquisadores da Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pelo apoio com que me brindaram na participação do XIII Congreso de Poesía y Poética, especialmente, à professora Paola Lemus. Aprendi com vocês a amizade, a presença afetiva e a convivência acadêmica na partilha generosa para com a minha pesquisa.

Há muito mais a quem agradecer... A todos aqueles que, embora não nomeados, me brindaram com seus inestimáveis apoios em distintos momentos e por suas presenças afetivas em inesquecíveis aportes, o meu reconhecido e carinhoso muito obrigado!

“Cuándo me iba a imaginar yo, que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53, en la Comuna de Barranca, en Santiago, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folclore que se haya escrito. Cuando aparecí en la Comuna de Barranca a conversar con doña Rosa Lorca me pareció abrir este libro.”

(PARRA, 1953, por *Radio Chilena*, apud MANNNS, 1978, p. 54).

CUEVAS ESTIVIL, Patricia Virginia. **Imagens Poéticas e Decolonização na Obra de Violeta Parra**, 2018. (342 f.). Programa de Pós-graduação em Letras, nível de mestrado e de doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. UNIOESTE, Campus de Cascavel.

RESUMO

A pesquisa ora apresentada focaliza-se em reflexões e análise envolvendo o tema *Imagens Poéticas e Decolonização na Obra de Violeta Parra*. A partir de estudos e do conhecimento empírico sobre a temática despontaram-se alguns questionamentos que se destacaram como norteadores desta investigação: Quais os desdobramentos gerados na vida e obra de Violeta Parra, devido ao projeto pessoal de recopilação e edição das obras inéditas da tradição popular chilena? Quais ressonâncias que a obra de Violeta Parra desencadeia no âmbito cultural e artístico da América Latina na contemporaneidade? E qual a importância da obra de Violeta Parra para os processos de decolonização cultural e epistemológica do Chile e América Latina? A pesquisa mostra que a arte de Violeta Parra é expressão de uma artista emancipada, que possui uma poética decolonial própria, a qual transgride as normas eurocêntricas por meio de sua criação, cuja opção poética guia-se pela resistência política diante das questões transplantadas da Europa para América Latina, acentadas no capitalismo, patriarcalismo e colonialismo. Destaca-se, neste estudo, a atitude consciente e intencional da artista, por emancipar e agenciar a cultura popular, criando sua própria obra, a qual se inscreve nas fronteiras da tradição popular e da tradição culta. A presente pesquisa elege como *corpus* de análise a obra poético-musical e iconográfica de Violeta Parra, a partir de um corte da obra completa. Na expressão poético-musical as *Décimas. Autobiografía en versos* (1970). Este poema de métrica popular dialoga com o restante do *corpus* de pesquisa, aparecendo ao longo de toda a análise. Da obra iconográfica de Violeta Parra, foram selecionadas as *arpilleras La cantante calva* (1960), *Cristo en bikini* (1964) e *Árbol de la vida* (1963). Do álbum poético-musical intitulado *Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966), foram selecionados os poemas-canção: “Run-Run se fue pa’l norte”, “Volver a los 17” y “Gracias a la vida”. Dos poemas-canção, de influencia *mapuche*, foram selecionadas, a composição para balé intitulada *El Gavilán* (1957), o lamento *mapuche* “Qué he sacado con quererte”(1963); a rogativa, “Guillatun” (1964) e a invocação “Arauco tiene una pena” (1963-64). O estudo analítico deste *corpus* busca demonstrar que a obra de *Violeta Parra* é expressão de uma arte decolonizadora, que se desenvolve como uma prerrogativa decolonial, cultural e epistemológica, cujos propósitos éticos e estéticos da autora eram emancipar a tradição popular do lastro da colonialidade/modernidade, fato que, indiretamente a transformou em uma das mais importantes precursoras da Arte Contemporânea Latino-Americana. Trata-se de uma pesquisa pautada nos pressupostos dos estudos comparados em literatura e outras artes, do tipo pesquisa bibliográfica qualitativa. Dão suporte teórico crítico para às reflexões e análises aqui apresentadas, teóricos da vertente pós-colonial latino-americana, a exemplo de Walter Mignolo (2003; 2009), Anibal Quijano (1990;1992; 2009), Adolfo Colombres (2007), Jesús Martín Barbero (1991), Martin Lienhard (2011) Como antecedentes estudiosos da cultura e poesia popular chilena, a exemplo de Juan Uribe Echeverría (1974), Rodolfo Lenz (1918) e Maximiano Trapero (2002) e os estudos de pesquisadores contemporâneos que analisam a obra de Violeta Parra, tais como Bernardo Subercaseaux (1982), Paula Miranda (2014; 2016; 2017) e Fernando Sáez (2012).

PALAVRAS-CHAVE: Violeta Parra; tradição popular; decolonização cultural; decolonização epistemológica; Arte Contemporânea; América Latina.

CUEVAS ESTIVIL, Patricia Virginia. **Imagens Poéticas e Decolonização na Obra de Violeta Parra**, 2018. (341 f.). Programa de Posgrado en Letras, nivel de máster y de doctorado, área de concentración en Lenguaje y Sociedad de la Universidad Estadual del Oeste de Paraná. UNIOESTE, Campus de Cascavel.

RESUMEN

La investigación que ahora se presenta se centra en reflexiones y análisis que involucran el tema *Imágenes Poéticas y Decolonización en la Obra de Violeta Parra*. A partir de estudios y conocimientos empíricos sobre la temática, se destacaron algunas cuestiones como guía de esta investigación: ¿Cuáles son los despliegues generados en la vida y obra de Violeta Parra, debido al rescate, recolección y edición de las obras inéditas de la tradición popular chilena? ¿Qué resonancias provoca la obra de Violeta Parra en el ámbito cultural y artístico de América Latina en lo contemporáneo? ¿y cuál es la importancia del trabajo de Violeta Parra para los procesos de decolonización cultural y epistemológica de Chile y América Latina? La investigación muestra que el arte de Violeta Parra es expresión de una artista emancipada, que posee una poética decolonial propia, que transgrede las normas eurocéntricas por medio de su creación, cuya opción poética está guiada por la resistencia política a los temas trasplantados de Europa a América Latina, asentadas en el capitalismo, el patriarcado y el colonialismo. Este estudio enfatiza la actitud consciente e intencional de la artista por emancipar y agenciar la cultura popular, creando su propia obra, que está suscrita a las fronteras de la tradición popular y la tradición culta. La presente investigación elige como *corpus* de análisis, la obra poético-musical e iconográfica de Violeta Parra, a partir de un corte de su obra completa. En la expresión poético-musical, se seleccionaron las *Décimas*, *Autobiografía en versos* (1970). Este poema de métrica popular dialoga con el resto del *corpus* de investigación, apareciendo a lo largo de todo el análisis. De la obra iconográfica fueron seleccionadas las arpilleras: *La Canta calva* (1960), *Cristo en Bikini* (1964), *Árbol de la vida* (1963). Del álbum poético-musical titulado *Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966), fueron seleccionados "Run-Run se fue pa'l norte", "Volver a los 17" y "Gracias a la vida". De los poemas-canción de influencia *mapuche*, la composición para ballet titulado *El Gavilán* (1957); el lamento *mapuche*; La rogativa, "Guillatun" (1964) y la invocación, "Arauco tiene una pena" (1963-64). Estas dos últimas composiciones están presentes en el álbum poético-musical titulado *Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966). El estudio analítico de este corpus pretende demostrar que la obra de Violeta Parra es expresión de un arte decolonizador, que se desarrolla como una prerrogativa decolonial, cultural y epistemológica, cuyos propósitos éticos y estéticos de la autora eran emancipar la Tradición Popular del lastre de la colonialidad/modernidad, hecho que la transforma, indirectamente, en una de las precursoras más importantes del arte contemporáneo latinoamericano. Se trata de una investigación científica basada en los estudios comparados en literatura y otras artes, del tipo, investigación biobibliográfica cualitativa. El marco teórico crítico de la vertiente postcolonial latinoamericana da soporte a las reflexiones y análisis aquí presentadas, a ejemplo de Walter Mignolo (2003; 2009), Anibal Quijano (1990; 1992; 2009), Adolfo Colombres (2007), Jesús Martín Barbero (1991), Martin Lienhard (2011), entre otros. Como antecedentes, destacamos estudios eruditos de la cultura y poesía popular chilena, a ejemplo de Juan Uribe Echeverría (1974), Rodolfo Lenz (1918) y Máximiliano Trapero (2002) e investigadores contemporáneos que analizan la obra de Violeta Parra, como Bernardo Subercaseaux (1982), Paula Miranda (2014; 2016; 2017) y Fernando Sáez (2012), también fueron de fundamental importancia para la elaboración de esta tesis.

PALABRAS-CLAVE: Violeta Parra; tradición popular; decolonización cultural; decolonización epistemológica; Arte Contemporánea; América Latina.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Arpillera: <i>Hombre con guitarra</i> juta tingida e bordada em lã	16
Figura 02 – Arpillera: Thiago de Mello juta tingida e bordada em lã	31
Figura 03 – Arpillera: Combate Naval, juta tingida e bordada em lã	60
Figura 04 – Foto: Vista interior da possível casa onde nasceu Violeta Parra em San Carlos	76
Figura 05 – Foto: Vista exterior da possível casa onde nasceu Violeta Parra.	77
Figura 06 – Arpillera: <i>Contra la guerra</i> , juta tingida e bordada em lanigrafía .	110
Figura 07 – Arpillera: <i>Los Conquistadores</i> , juta bordada em lanigrafía	131
Figura 08 – Pintura: <i>Genocídio</i> , óleo em madeira aglomerada e sobre relevo em papel maché	168
Figura 09 – Arpillera: <i>La Cantante Calva</i> , juta tingida e bordada em lanigrafía	175
Figura 10 – Arpillera: <i>Cristo en bikini</i> , juta tingida e bordada em lanigrafía.....	188
Figura 11 – Arpillera: <i>Árbol de la Vida</i> , juta tingida e bordada em lanigrafía...	196

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
PARTE I - VIOLETA PARRA: UMA VIDA DEDICADA À VALORIZAÇÃO E À RECOPILAÇÃO DA CULTURA POPULAR CHILENA	32
1.1 CONFLUÊNCIAS DO VIVIDO: MEMÓRIA E POESIA POPULAR.....	69
1.2 TRADIÇÃO POPULAR NOS CANTOS FOLCLÓRICOS CHILENOS.....	86
1.2.1 O Papel dos Cantores populares em Cantos Folclóricos Chilenos.....	123
PARTE II - DA COLONIALIDADE À DECOLONIZAÇÃO CULTURAL E EPISTEMOLÓGICA	131
2.1 A COLONIALIDADE: (DES)EDUCAÇÃO E TRANSCULTURAÇÃO DO SABER POPULAR	144
2.2 CANTO A LO DIVINO NOS PROCESSOS DE COLONIZAÇÃO DO POVO MAPUCHE NO CHILE	150
2.2.1 O Canto a lo Divino na Formação do Sujeito Colonizado	153
2.3 O SUJEITO COLONIZADO E O DISCURSO ESTEREOTÍPICO COMO RESULTADO DA COLONIALIDADE	158
2.4 REFLEXÕES SOBRE OS PROCESSOS DE DECOLONIZAÇÃO CULTURAL E EPISTEMOLÓGICA NA AMÉRICA MORENA	164
PARTE III - O GESTO DECOLONIAL COMO PROCESSO CRÍTICO-CRIATIVO DA ARTE CONTEMPORÂNEA	169
3.1 ICONOGRAFIA DA BORDADEIRA	175
3.1.1 Arpillera <i>La Cantante Calva</i> : A Harpa e o Canto Feminino	177
3.1.2 Arpillera <i>Cristo en Bikini</i> : Em Direção ao País Azul	200

3.1.3 Arpillera <i>El Árbol de la Vida</i> : Conexão com a Natureza	195
3.1.4 REFLEXÕES SOBRE A CONFIGURAÇÃO DO CONCEITO DE ARTE CONTEMPORÂNEA NA ICONOGRAFIA DE VIOLETA PARRA	198
3.2 ÚLTIMAS COMPOSICIONES DE VIOLETA PARRA: TRANSCENDÊNCIAS	205
3.2.1 Run-Run se fue pa'l norte: uma viagem à Contemporaneidade.....	212
3.2.2 A Contemporaneidade em Volver a Los 17 e Gracias a la vida.....	218
PARTE IV – A ARTE MAPUCHE NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA PARRIANA.....	227
4.1 <i>EL GAVILÁN</i>	227
4.1.1 <i>La Cueca</i> Tradicional Chilena	226
4.1.2 O Anti em <i>El Gavilán</i> e as <i>Anticuecas</i> como Resultado do Influxo de <i>Cantos Folclóricos Chilenos</i>	235
4.1.3 A Antipoesia no Processo de Produção de <i>El Gavilán</i>	243
4.1.4 Lamento <i>mapuche</i> : “Qué He Sacado con Quererte”.....	266
4.1.5 Rogativa “ <i>Guillatun</i> ” e Invocação “Arauco tiene una pena”.....	269
4.1.6 Reflexões Sobre a Consciência Decolonial como Processo Criativo da Contemporaneidade em Violeta Parra.....	284
CONCLUSÃO	291
REFERÊNCIAS	301

ANEXOS 316

Anexo 1 – Glossário

Anexo 2- Entrevista com a pesquisadora e escritora Paula Miranda, estudiosa da obra da Violeta Parra.

Anexo 3- Entrevista com o escritor José Ángel Cuevas conterrâneo da multiartista Violeta Parra, na década de 1960.

Anexo 4 - Entrevista com Lorena Bruna - Museu Violeta Parra.

Anexo 5 – Mapa do Chile – regiões de relevância na obra de Violeta



(Fig.1) Violeta Parra, *Hombre con guitarra* (1960), yute bordado con lanigrafía, 134 x 89 cm., Fundación Violeta Parra.

Igual que jardín florido
Se ven los campos sembra'os,
De versos tan delica'os
Que son perfeutos primores;
Ellos cantan sus dolores,
Llenos de fe y esperanzas;
Algotros piden mudanzas
De nuestros amargos males;
Fatal entre los fatales
Voy siguiendo estás andanzas
(PARRA, 1970, p. 26).

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa aborda um *corpus* específico de textos literários e iconográficos da obra completa da multiartista Violeta del Carmen Parra Sandoval (1917-1967), artista plástica, pintora, escultora, poeta, folcloróloga e compositora chilena, em função de uma hipótese que afirma a presença de uma poética “Decolonial” e que a partir dos recursos decoloniais a artista cria uma obra que sustenta as pautas para a Arte Contemporânea Latino-Americana.

A hipótese demonstraria, por meio do estudo reflexivo e analítico deste *corpus*, que a obra de *Violeta Parra* seria expressão de uma arte que contém em si uma experiência decolonizadora, que se desenvolve como uma prerrogativa decolonial, cultural e epistemológica, cujos propósitos éticos e estéticos fundamentam o intuito de emancipar a tradição popular do lastro da colonialidade/modernidade, fato que, indiretamente, transformaria a artista em uma das mais importantes precursoras da arte contemporânea latino-americana.

Neste sentido, procuramos refletir sobre a intencionalidade do trabalho artístico da multiartista chilena, tentando responder a questão: O que motivou Violeta Parra a pôr sua obra artística e sua vida o serviço da decolonização cultural e epistemológica de seu país? E quais foram os resultados artísticos que obteve graças ao anseio de emancipar a arte popular?

Para responder a estas questões, propomos evidenciar os elementos que indicam em sua obra artística, um saber construído sobre quatro eixos: popular, híbrido, transcultural, fronteiriço, elementos estéticos que a transformariam numa das mais importantes precursoras da Arte Contemporânea Latino-americana.

Para isto, a pesquisa elege um *corpus* de análise, da obra poético-musical e da expressão iconográfica de Violeta Parra, a partir de um recorte da obra completa da autora.

O *corpus* de análise começa com a obra poético-musical as *Décimas Autobiografía en versos* (1970). Esta obra dialoga com o restante do *corpus* de pesquisa, aparecendo ao longo de toda a análise. Da obra iconográfica de

Violeta Parra, foram selecionadas as *arpilleras*¹ *La cantante calva* (1960), *Cristo en bikini* (1964) e *Árbol de la vida* (1963). Do álbum poético-musical intitulado *Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966) foram selecionados os poemas-canção: “Run-Run se fue pa’l norte”, “Volver a los 17” e “Gracias a la vida”. Dos poemas-canção, de influência *mapuche*, foram selecionados: a composição para balé intitulada *El Gavilán* (1957), o lamento mapuche “Qué he sacado con quererte”(1964); a rogativa, “*Guillatun*” (1964) e a invocação “Arauco tiene una pena” (1963-64). Estas duas últimas composições também estão presentes no álbum musical, *Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966).

Trata-se de uma pesquisa pautada nos pressupostos dos estudos comparados em literatura e outras artes, do tipo pesquisa biobibliográfica qualitativa. Dão suporte teórico-crítico para as reflexões e análises aqui apresentadas, teóricos da vertente pós-colonial, cujas elaborações conceituais foram forjadas na própria história e no espaço geopolítico latino-americano, buscam desvencilhar-se do olhar eurocêntrico do colonizador, a exemplo de Walter D. Mignolo (1993, 2003, 2008, 2009) quem aporta o conceito de modernidade/colonialidade. Anibal Quijano (1990; 1992; 2000) e a “Opção Decolonial”. Adolfo Colombres (2007) aporta seu olhar decolonial sobre as culturas populares. Jesús Martín Barbero (1991) diferenciando o conceito “inculto” de “popular”. Martin Lienhard (2011) e a ideia de “Ocultamento” da palavra outra. Santos Boaventura de Souza (2010), de quem tomamos a ideia de “invisibilidade” das epistemologias produzidas no sul geopolítico. De Gayatri Spivak(2010) tomamos o conceito de “Sujeito Subalterno”. Elicura Chihuailaf (1999) nos aporta elementos culturais e antropológicos para compreender a “Perspectiva dual” a partir da qual podemos-nos apropriar das relações de interdependência que configuram a obra da artista em estudo. Estes, dentre muitos outros, formaram o marco teórico em que buscamos suporte para esta pesquisa.

Teóricos e estudiosos da cultura e poesia popular chilena, a exemplo de Desiderio Lizama (1912), Juan Uribe Echeverría (1974), Rodolfo Lenz (1918) e Maximiano Trapero (2002) foram de fundamental importância, para a

¹ Tapeçaria bordada elaborada em juta e fios de lã tingidos de diferentes cores.

elaboração desta tese, já que forneceram dados sobre o estado da questão até o momento, assim como os estudos de pesquisadores contemporâneos que analisam a obra de Violeta Parra, tais como Patricio Manns(1978), Bernardo Subercaseaux (1982), André Piña (1978) e Fernando Sáez (2012). E a destacada pesquisadora Paula Miranda (2014; 2016; 2017) como estudiosa da obra poética da artista.

No Brasil duas dissertações revelam a importância da autora em questão, a saber: *Violeta Parra: identidade cultural latino-americana moderna*, realizada por Maria de Lourdes Souza Farias, pela UNESCO, na área de educação e *Nueva Canción Chilena (NCCh) e a(s) Identidade(s) Cultural(is) do Chile*, de autoria Irene Alejandra Kallina Sowter, pela UFF/LETRAS, 2008.

A arte de Violeta Parra desloca os limites dos modelos que a ciência das belas artes e das obras poético-musicais clássicas estabelecem como depositárias da razão ocidental, concebida como o único meio válido de pensar e produzir arte. Resistência e ruptura respondem à necessidade da artista de contribuir para emancipar cultural e epistemologicamente a tradição popular. Por meio da produção artística de Violeta Parra, podemos aproximar-nos das ancestrais culturas que habitavam o Chile e das transformações sociais e culturais que ocorreram entre os anos 1952 a 1967, deixando profundas marcas na música popular chilena de raiz folclórica, nas artes plásticas, na literatura e na forma de olhar para a tradição popular. Em sua poética, a autora revela uma consciência humana em relação à natureza e aos processos que constroem a existência dialógica do ser em sintonia com o contexto cultural e social que a rodeia.

Violeta foi pesquisadora da tradição popular e a primeira mulher latino-americana a expor sua obra no Museo de Louvre em Paris. Escreveu três livros representativos da arte popular e fundou o Museo do Folclore em Concepción – Chile. Foi convidada a participar de diversos encontros de escritores para proferir conferências sobre a tradição popular chilena, também, convidada a expor sua obra na várias Feiras Nacionais e Internacionais de Artes Plásticas, levando a arte popular a todos os cantos do país e da Europa.

Motivada pelo anseio de emancipar o saber popular, em 1966, Violeta se instala num bairro de classe média-alta, *La Reina*, com uma tenda que ela chamará *Carpa de la Reina*. O nome faz referência a um centro de arte

popular, instalado em um espaço cedido pela prefeitura no *Parque La Quintrala* em *La Cañada*, Santiago do Chile. Tratava-se de um terreno situado na pré-cordilheira, de difícil acesso, na época e castigado pelos fortes ventos cordilheranos e o frio intenso. Ali instalaria o que pretendia que fosse a “Universidade Nacional do Folclore”, por isso realizava cursos de folclore chileno, durante o dia e à noite organizava espetáculos musicais onde apresentava a *Musica Popular Chilena* de raiz folclórica, na modalidade de “Peña²”.

Neste espaço, declara a neta Tita Parra: “buscou reproduzir o ambiente rural que lhe havia ensinado o valor da vida e da cultura” (PARRA Tita, 2011)³, com a intenção de tornar conhecidas as riquezas culturais e históricas e a poesia do canto *mapuche*, e, deste modo, contribuir para formação da autoconsciência de seu povo por meio da valoração cultural e epistemológica da tradição popular. Cada palavra de seu canto está dirigida à humanidade que se revolta diante do legado de injustiças e desrespeito à cultura do outro, o colonizado, como ser cultural, construído historicamente.

Considerando que a tradição popular, até esse momento (tempo em que Violeta começa um trabalho de recuperação, recopilação e edição do patrimônio cultural soterrado pela modernidade/colonialidade), se pautava por um projeto de deseducação, educação e (re)educação, como processo de legitimação à conquista e colonização ocidental, introduzindo valores, crenças, religião, estrutura e organização social eurocêntricas no espaço citadino, Violeta atestigua como as colônias haviam passado a utilizar, como forma de comunicação, o idioma da Metrópole e que a sociedade mestiça de transmissão oral dos povos originários se havia transformado lentamente em uma sociedade semi-letrada, mas enraizada na desigualdade do povo e na assimilação de valores de negação de suas identidades.

Violeta neste ínterim, e por meio da poética de sua arte, busca romper com este estado de coisas, propondo uma arte de redescoberta e de valorização ao modo dos povos originários do continente americano, gerando

² Peña folclórica é um evento social, cultural e musical típico chileno, onde se assiste a apresentações folclóricas, se bebe “vinho navegado” e “empanadas” à luz de velas. Conforme **Anexo 1**.

³ <http://diariolaleona.cl/diario-la-leona-boletin-circenses-noviembre-2016/>

reafirmação e esclarecimento em relação aos elementos que configuram o saber popular e o que representa a cultura popular para sua nação.

Desta forma, no anseio por emancipar seu povo amplia as fronteiras do popular, com consequências muito além daquelas que ela havia imaginado, criando as pautas para uma nova forma de fazer arte.

Antes de continuar este estudo, já que o mesmo se propõe a analisar as transformações que acontecem nas obras de Violeta Parra, como obra híbrida que se inscreve na tradição popular, é importante entender o conceito de popular a que nos estamos referindo. Para tanto utilizaremos o intento de definição acadêmica, realizado por Jorge Aravena Décart, que, buscando aprofundar no termo, conseguiu fazer uma análise que nos pode prestar ajuda, justamente, pela discussão que se coloca sobre os limites entre o popular e o culto:

[...] el espejismo de una definición universalista de lo popular -e incluso el de una definición restringida y de finalidades limitadas- cederá el paso a dos constataciones que nos servirán de punto de partida metodológico. En primer lugar, e independientemente del sentido asociado a lo popular, partimos de la base que dicha categoría no sólo existe y persiste en nuestra sociedad y en prácticamente todo el mundo occidental, sino que ella organiza y determina además una buena parte de nuestra vida en comunidad. En segundo lugar, en nuestras sociedades el sentido que da vida a la categoría de lo popular no adquiere una dimensión completa sino que a través de las relaciones de reciprocidad que se establecen entre dicha categoría y aquellas que aluden a un universo 'no-popular'. Se trata, evidentemente, del dominio de lo culto, de lo 'serio' o lo 'docto'. Nuevamente, no pretenderemos a priori ni abordar directamente ni validar tal o cual definición de lo culto o "docto", sino que aceptamos - de manera provisoria, al menos, y abierta a toda discusión- la existencia de dicha categoría dentro del campo social que compete a nuestro objeto de estudio. (DÉCART, 2004, p. 9).⁴

Neste sentido, o popular será entendido como aquilo que não é douto, que não é validado teoricamente pela academia, já que pertence ao povo e é no seu seio e somente nele, que o popular encontra sentido.

⁴ Considerando-se o perfil da pesquisa e a língua com que contribuem diversos pesquisadores nesta tese, e, sobretudo, a obra da multiartista Violeta Parra, optamos por não traduzir os textos em espanhol.

Nesta tese, a pesquisa e as análises da obra de Violeta Parra são elaboradas com o apoio dos estudos pós-coloniais, considerando-se que as teorias pós-coloniais buscam desvencilhar-se do olhar inquisidor do colonizador, as quais se localizam dentro do que Aníbal Quijano (2000) denomina de “Opção Decolonial”. Opção adotada pelos escritores e artistas que lutam por curar a ferida colonialista que carregam em suas mentes os povos colonizados.

Colocam-se como objetivos apresentar e refletir sobre aspectos bibliográficos de Violeta Parra, que se articulam aos processos criativos da autora, por meio de sua própria voz, tomando, para este fim, as *Décimas, Autobiografía en versos* (1970), com o intuito de apresentar os modos não formais que aparecem em sua formação artística e profissional.

Nesta obra Violeta resgata fragmentos da própria memória pessoal e coletiva e recupera o passado fraturado da história do Chile e América Latina, reconstruindo-se a si mesma como artista, buscando refazer uma arte que se origina no passado, esse passado que precisa ser compreendido em sua totalidade como integrante de uma história que pertence a todos, ainda que não da mesma forma.

Com relação aos estudos da expressão iconográfica, propomos refletir sobre os elementos presentes na obra plástica de Violeta Parra que demonstram a sua contribuição na tapeçaria, pintura e escultura, obras que possibilitam demonstrar que a artista se inscreve nas artes plásticas como precursora da arte contemporânea latino-americana da segunda metade do século XX, ao ler a contrapelo da história imagens sacralizadas próprias da América colonizada.

O estudo da obra poético-musical, *El Gavilán* (1957), o lamento mapuche “Qué he sacado con quererte”(1964); a rogativa, “*Guillatun*” (1964) e a invocação “Arauco tiene una pena” (1963-64), tem por objetivo a verificação da influência *mapuche*, base da criação artística contemporânea em diálogo com a matriz cultural popular hispânica. Em *El Gavilán*, verifica-se aí, o elemento estético “Anti” como recurso de desconstrução da chamada arte culta e eurocêntrica.

De acordo com a definição extraída de um artigo de Sara Reinos Canelo Antipoesía (2012). O texto antipoético é um instrumento que se constrói

segundo as variáveis do contrassenso e transforma as definições em paradoxos. “Si existe una definición al interior del texto antipoético es para negar lo esencial del concepto definido (Un sacerdote que no cree en nada, un narciso que ama a todo el mundo). El territorio antipoético escapa de la finitud y de la muerte. (REINOSO, 2012, p. 73). O leitor explora a revolução das ideias e não das palavras. Os opostos unem-se em uma ideia que antes os separava, revela uma episteme que adverte uma delicada expressão do processo do conhecimento. “El personaje antipoético une por algunos segundos – hasta que recobra la razón – el afuera y el adentro” (REINOSO, 2012, p.74). Trata-se de uma das caras da contradição original do recurso *Anti*, que dentro de um texto clássico pode ser irônico e dentro do texto popular pode-se tornar clássico. Na linguagem poética, se posiciona contra, tornando-a cômica ou absurda.

A partir deste recurso, se realizará uma reflexão sobre a gênese deste recurso e suas características ideadas pelo grande poeta e irmão Nicanor Parra como antipoeta, por acreditar que a *Antipoesia*, assim como a *Anticueca* nascem de uma mesma raiz que descontrói a colonialidade estabelecida, fazendo o leitor pensar nos limites, já que, se por um lado provoca uma ruptura com as normas literárias eurocêntricas que conformam a poesia ou a *Cueca*, por outro, possuem uma estética híbrida e fronteira que utiliza o recurso da intertextualidade, unindo textos cultos e populares. Técnica que possibilita ruptura das normas estabelecidas pelo colonialismo, o capitalismo e o patriarcalismo.

Recopilar os fragmentos da memória, recuperar o passado histórico do país da artista, Chile, também representa, neste estudo, urdir a compreensão dos motivos que levaram Violeta a recopilar os cantos populares chilenos, e, desvelar as consequências artísticas desse projeto.

Neste sentido, procuramos refletir sobre a intencionalidade do trabalho artístico da multiartista chilena, assim, o presente estudo se organiza a partir quatro partes que por sua vez controem a unidade da tese. A primeira parte intitulada **VIOLETA PARA: UMA VIDA DEDICADA À VALORIZAÇÃO E À RECOPILAÇÃO DA CULTURA POPULAR CHILENA** apresenta aspectos bibliográficos da artista e reflete sobre uma das vertentes populares que provocaram mudanças na forma do fazer seu artístico. Aqui, partimos de seu

livro *Décimas. Autobiografía en versos* (1970), sendo que a fundamentação teórica desta parte se baseia nas obras que foram escritas sobre Violeta Parra, por seus filhos, Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra, um relato biográfico y testimonial* (2009) e o livro de Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos* (2006). Também dão suporte a esta parte da pesquisa, estudos de Fernando Sáez, *La vida intranquila Violeta Parra, Biografía Esencial* (2012) e Paula Miranda, *La poesía de Violeta Parra* (2014). Além de poetas e cantores que depois da morte da artista sentiram-se em dívida com a autora, como Patricio Manns, com seu livro intitulado, simplesmente, *Violeta Parra* (1978). Outra contribuição vem de Andrés Piña, organizador de uma antologia crítica de poemas-canções e de parte de recopilações, em *Violeta Parra, 21 son los Dolores* (1978). Vale salientar, ainda, autores como Bernardo Subercaseaux, Patricia Stambuk e Jaime Lodoño, organizadores do livro *Gracias a la vida: Violeta Parra. Testimonio* (1982). O livro reúne testemunhos da família, amigos e de outros autores que quiseram expressar sua admiração e respeito pela autora, como José Maria Arguedas, Margot Loyola, Humberto Duvuachelle, entre muitas pessoas do ramo artístico e poético que conviveram com a artista. E, a importante contribuição de Elicura Chihuailaf⁵, que pertence à comunidade *mapuche*, com o livro *Recados confidencial a los chilenos* (1999).

A segunda parte da pesquisa intitulada **DA COLONIALIDADE À DECOLONIZAÇÃO CULTURAL E EPISTEMOLÓGICA** reflete sobre os antecedentes colonialistas e os estudos pós-coloniais de autores e pesquisadores latino-americanos que dão suporte para, nesta tese, compreender o projeto ético e estético de Violeta Parra. Esta parte tem como fundamentação teórica os estudos de Aníbal Quijano (2000), Adolfo Colombres (2007), Martín Lienhard (2011), Frantz Fanon (1979), Gayatri Chakravorty Spivak (2010), Homi Bhabha (1998), Walter D. Mignolo (2003; 2009), Jesús Martín Barbero (1991), autores que propõem uma perspectiva teórico crítica, que visa romper a com a fixidez colonialista e com o binarismo cultural identitário, propiciando elementos teóricos culturais e históricos, que possibilitam uma melhor compreensão sobre a opção decolonial. Também contribuem autores

⁵ Elicura Chihuailaf, poeta, músico e pesquisador, filho de um *longko* da redução indígena *mapuche* da comunidade de *Kechurewe*, a setenta e cinco quilômetros da cidade de *Temuco*.

dedicados aos estudos da poesia e da cultura popular no Chile, tais como Juan Uribe Echeverría (1974), Rodolfo Lenz (1919), Maximiliano Trapero (2001), Maria Elizabeth Xavier (1994), entre outros. Esta segunda parte reflete, ainda sobre processos de deseducação e transculturação do saber popular, considerando os métodos utilizados pelos colonizadores para introduzir crenças e valores culturais entre o povo *mapuche* que vivia na região de Santiago e em seu entorno, processo que inaugura outro processo de deseducação, educação e (re)educação dos povos de tradição indígena.

Com relação ao *corpus* de expressão poético-musical, aqui, estudamos a importância do cantor popular como agente evangelizador, no projeto colonial de catequização por meio do *Canto a lo Divino*. Por meio da análise do *Canto a lo Divino*, uma das modalidades do *Canto a lo Poeta*⁶ foi possível verificar os processos de colonização do povo *Mapuche* no Chile. Esta parte da pesquisa trata ainda sobre o sujeito colonizado e o discurso estereotípico como resultado da colonialidade e processos de decolonização cultural e epistemológica em América morena.

A terceira parte da tese intitulada **O GESTO DECOLONIAL COMO PROCESSO CRÍTICO-CRIATIVO DA ARTE CONTEMPORÂNEA** volta-se para o estudo das *arpilleras*. Considerando a vasta produção e importância desta arte no processo de (des)leitura de imagens da colonialidade na obra de Violeta Parra, selecionamos um *corpus* composto de três *arpilleras*. Cada uma das peças corresponde a uma subparte do estudo em que apresentamos uma análise do trabalho de recuperação da tapeçaria como pintura bordada e sua função emancipadora. O *corpus* se compõe das *arpilleras* intituladas *La Cantante calva* (1960), *El Cristo en bikini* (1964) e *Árbol de la vida* (1963). Trata-se de obras nas quais a artista cria técnicas composicionais, que na atualidade dão as pautas da arte contemporânea na América Latina. Violeta Parra borda na contramão da história, como se fosse uma pintura, resignificando o bordado realizado como mera arte de entretenimento por

⁶ O *Canto a lo poeta*, segundo Gastón Soublette (2009), “no que se refere a este gênero folclórico, é o mais valioso e interessante que possui a tradição popular chilena. É nem mais nem menos que, o equivalente chileno da nobre arte dos trovadores e Mestres Cantores europeus da Idade Meia e do Renascimento”. Disponível em: <http://viajesacidos.blogspot.com.br/2009/03/el-guitarron-y-el-canto-lo-puerta.html>.

mulheres da sociedade burguesa, um elemento da colonialidade que se verifica na educação patriarcal.

A quarta parte da pesquisa intitulada **A ARTE MAPUCHE NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA PARRIANA** volta-se para o estudo de *El Gavilán*, “Qué he sacado con quererte”(1964) e das *Últimas Composições de Violeta Parra* (1966), a citar: *Guillatun*” (1964) e “Arauco tiene una pena” (1963-64). Talvez residam nestas composições poético-musicais, o exemplo mais contundente da valoração da tradição indígena, trazendo o lamento mapuche, a rogativa e a invocativa com o qual a autora se opõe ao colonialismo, ao capitalismo e ao patriarcalismo o que referencia sua atitude decolonial. Nesta parte, também analisamos a desconstrução dos cânones na arte por meio do recurso Anti, presente em *El Gavilán*. Trata-se de transformações no estilo do texto poético-musical que configuram a gênese das *Antipoesías*, e por que não, das *Anticuecas*. Um texto em outro, um verdadeiro palimpsesto intertextual em que a liberdade da imaginação popular rompe os padrões estéticos de estilo clássico estabelecidos para as obras do sistema erudito.

A importância destes reminiscências coloniais radica, no fato de que aportam vestígios de um processo de colonização devastador que sistematicamente utiliza os dogmas da Igreja Católica para desconstruir crenças, saberes e filosofia de vida das culturas indígenas de existência milenares na região sul da América Latina.

A seleção destes poemas justifica-se no intento de dar visibilidade à opção decolonial, advinda da assimilação da segunda vertente da tradição popular, a vertente indígena, presente na obra de Violeta Parra, a qual provoca mudanças profundas que conduzem à maturidade artística como poeta e artista plástica emancipada, mulher do povo consciente que compreende e assume seu papel como artista latino-americana e a função emancipatória de sua arte. Violeta busca o reconhecimento e a valoração do saber popular como uma epistemologia válida para atender as necessidades de politização do povo latino-americano.

Este estudo encontra justificativa nos aportes que podem fornecer os estudos artísticos e literários no Chile e Latino-América. Considerando o nível poético e artístico da multiartista e *corpus* das produções estudadas, considerando que ainda não se delimitaram as fronteiras em que a obra de

Violeta Parra se situa, é relevante que existam reflexões sobre a qualidade de sua obra, tanto literária quanto de expressão iconográfica.

Um exemplo desta carência encontra-se no *Museo Nacional de Bellas Artes* – Chile, onde se considera que sua obra plástica tem afinidade com a arte ingênua ou intuitiva, pelo fato de mostrar aspectos cotidianos da vida, lembranças da infância, passegens da história nacional e personagens populares, sempre com o interesse de marcar e recuperar a cultura popular da América Latina. Ao analisar a obra de Violeta como uma arte ingênua se está fazendo referência ao pueril, uma arte autodidata, *naif*, pois expressaria a realidade com simplicidade de uma criança. Entretanto esta, não é a forma com que a artista percebe o mundo, a arte em Violeta é uma releitura da história, a qual expressa de forma crítica.

A ausência do uso de técnicas de pintura, escultura, cerâmica, tapeçaria, etc. aprendidas no âmbito acadêmico, não pode ser entendida como uma visão ingênua do mundo, muito pelo contrario, sua arte entra em confronto com o pensamento colonialista que rege a vida dos colonizados de uma maneira injusta e desenvolve outro aporte técnico e teórico.

Outro ponto que abordaremos neste estudo se encontra no fato de pôr em contato com o público acadêmico um dos aspectos mais importantes de sua obra, a intenção de evidenciar-lhes o quê significa ser colonizado. Considerando que todas as marcas de sua arte apontam para uma intencionalidade fudadora, que se traduz em fazer compreender aos homens que somos, e nisto me incluo, além de tudo e principalmente, seres humanos diferentes entre si.

A fundamentação teórica da análise artística se baseia no curso de arte ministrado pela especialista em arte contemporânea Florencia González Langarica (2015), do Museo de Arte Contemporânea de Buenos Aires e docente da Fundación Navarro Viola, no programa Encuentro com especialistas, realizando o curso *Poética del arte contemporáneo I, II e III*. (2012/2015), entre outras leituras que fundamentaram a reflexão sobre a obra de Violeta.

A tomada de consciência do valor popular que se configura, a partir da diferença, é o momento, em que Violeta Parra passa a evocar um outro sistema artístico-literário, que possibilita este olhar diferente, o qual, queremos

mostrar como configurações que crescem, enquanto desconstrução da ideia eurocêntrica de um sistema ocidental universal com normas válidas para todas as culturas do mundo. Entretanto, este distanciamento é dialético, já que durante todo este estudo se observou que Violeta, quanto mais se distancia dos paradigmas da arte douda, transgredindo suas normas, mais se aproxima dela. Assim também, quanto mais procura transgredir a tradição popular, mais a preserva em sua integridade, e, unindo ambos os sistemas culturais, nasce a arte contemporânea, com sua liberdade de expressão que propicia outro olhar a partir das obras de arte de Violeta Parra.

Como conclusão destas análises, pretendemos urdir compreensões sobre as mudanças de paradigmas culturais como fio condutor da arte parriana que a colocam no cenário artístico e cultural como precursora da arte contemporânea latino-americana, no campo das artes plásticas e da expressão poético-musical.

Violeta compreendia que não se podia interpretar arte popular baseada em categorias de análise de outras artes, nem de outro sistema literário e sim alargar os campos de visão, retirar as “anteojeras”⁷ que nos impedem de ver a realidade, como um desejo de decifrar as verdades da história de onde elas falam.

Seguindo esta ideia, talvez, ainda sem uma consciência da dimensão que tomaria sua obra, nasce e amadurece a folclorista, que passa a compreender a história do Chile e os processos de transculturação que afetaram os povos originários da América. Isto fica evidente no ritmo *mapuche* que ela reproduz nos versos das canções-poemas: *El Gavilán*, “Qué he sacado com quererte”.

Na estética destas formas folclóricas habita uma poética arcaica, enraizada nas vozes dos cantores populares como reminiscências de um tempo pré-colonial, mas também, se escuta o lamento do povo *mapuche* despojados da sua liberdade de acreditar em suas próprias divindades e possuir uma espiritualidade diferente que olha sempre ao oriente, nunca ao Norte.

⁷ Tapa-olhos

Evidencia-se ademais, na obra da artista chilena que os cantores populares, mesmo tendo sido invasores espanhóis, já que haviam chegado ao Chile acompanhando ao conquistador em sua tarefa de evangelizar, eles não compartilhavam o mesmo conceito do sagrado e do divino das autoridades eclesiásticas. Isso fica evidente no texto de Maximiliano Salinas que Viviane Hormazabal cita neste fragmento:

Según Salinas, en Chile la religiosidad popular es una inversión folclórica de la religión oficial. Esta última, se divide en tres espacios simbólicos: el cielo, la tierra y el infierno. Desde arriba, de forma descendente, la espiritualidad de las clases dominantes parte del orden en la majestad de Dios, en el centro está la tierra y la disciplina que imparten las instituciones eclesiásticas, y, finalmente, el infierno, el caos total. La tierra supone un espacio de lucha entre Dios y el Diablo. Por el contrario, la espiritualidad de los pobres parte desde abajo, desde el infierno, del dolor y la muerte de Cristo como obra de la furia de Satanás, pasando al nivel terrenal, donde reina lo femenino, el amor y ternura de María, hasta alcanzar los cielos, o imaginería de la Gloria, donde se anula la figura del Dios padre severo, es el regocijo de angelitos y santos. (SALINAS, *apud* HORMAZABAL, 2013, p, 126).

Esse passado histórico dialogará com a realidade de Violeta. Se por um lado, se encantará não só pela musicalidade, mas também, pelos traços culturais e espirituais que devolvem a sacralidade a esse povo, abandonado entre o advento da modernidade e a colonialidade chilena, por outro, a indignação a desigualdade e o abuso desse mundo cristão invertido, em que as classes dominantes se adjudicarão a majestade de Deus, pois foram criados à sua imagem e semelhança, se localizaram no centro da Terra, com todos os privilégios que possuíam a Nobreza e o Clero na Europa, e a Aristocracia, na América, enquanto o povo abdica de todos seus direitos e conta apenas com a providência divina.

Desta forma, a gênese da obra parriana caracteriza-se pelo contato com as vertentes que formam parte da cultura popular, o que provoca na obra de Violeta uma profunda hibridez em todos os sentidos: sincrética e transcultural, na qual marcam encontro o trovador hispânico e o lamento *mapuche*, as rogativas e a canção de amor, sendo que suas formas estão submersas nesses traços, característicos do verdadeiro folclore chileno, os

traços artísticos dos quais ela se apropria em uma antropofagia sutil e subconsciente que tem lugar na sua permanência na Europa, recorrentes em toda sua obra artística.

Assim sendo, a obra de Violeta Parra configura-se como um espaço dialógico de libertação entre dois tipos culturais dentro da literatura e da arte, que necessita ser indagado mais a fundo.

Desta forma, buscamos evidenciar que a pesquisa realizada por Violeta Parra sobre a tradição popular colocou a artista frente a frente com um passado vivenciado na sua infância na Província de Ñuble, espaço rural por excelência, no qual consegue identificar e compreender o valor da arte popular e ao mesmo tempo compreender, já que faz parte de suas vivências o efeito que provoca o discurso soberano da superioridade ocidental, sob o povo: se desintegra a cultura popular autóctone e o campesino ou o mestiço desempenha atividades que o colocam no *status* de servilismo ou subalterno diante de seu patrão.

Por meio da análise reflexiva do *corpus* desta pesquisa desvendam-se o discurso da modernidade/colonialidade e os mecanismos de exclusão que criam uma subalternância extensiva aos campesinos arcaicos, provocando o sucateamento da cultura rural e autóctone e de suas artes popular hispânica e tradição *mapuche*, povos hibridados, ora esquecidos e relegados à periferia da urbe.



(Fig.2) *Arpillera*: Thiago de Melo (1960). Juta tingida e bordada com lanigrafia, 165 x 130 cm. Violeta Parra. Fonte: Corporación Patrimonio Cultural de Chile.

*Yo lo que viví, realmente en mi generación
Fue algo muy intenso, diría yo.
De la generación de los 60,
Pero, para nosotros era recorrer América
Y lo hicimos, realmente,
En la profundidad
de los montes, de los desiertos
Y ahí, conocimos toda la música
propia de los lugares, adonde fuimos.
Entonces, yo me di cuenta de una cosa:
Que estábamos viviendo algo muy intenso,
Que era, nada menos que, la lucha
revolucionaria,
Unido a la realidad material de los pueblos.
Entonces, el folclore: La música andina,
Música de la tierra, Música de los pueblos
(CUEVAS, 2017, fragmento da entrevista, Anexo 2).*

PARTE I

VIOLETA PARRA: UMA VIDA DEDICADA À VALORIZAÇÃO E À RECOPILAÇÃO DA CULTURA POPULAR CHILENA

Violeta Parra é conhecida por muitos como um referente da música popular chilena e a precursora da *Nova Canção Popular*⁸ de raízes folclóricas. Contudo, esta artista é muito mais do que isso, ela se inscreve entre os melhores poetas de sua época reconhecida atualmente como uma mulher do povo chileno que lutou por mudar a realidade popular e o conseguiu com êxito. Torna-se impossível definir sua artisticidade em apenas uma modalidade. Concordando com Juan Pablo Cárdenas (2010), o legado de uma artista deve falar por ele mesmo, mas no caso de Violeta, além de sua obra, sua própria existência capta a atenção de historiadores, folcloristas e toda sorte de pesquisadores. A obra de Violeta Parra, diz Cárdenas (2010), “es fruto de muchas oportunidades, atributos y tenacidades diversas que otros artistas no tuvieron y ni tendrán.” (CÁRDENAS, *apud* SÁEZ, 2010, s/p).

Entretanto, nesta afirmação Cárdenas ignora que as oportunidades na vida artística e profissional de Violeta Parra resultam de investidas constantes “por dobrar a mão” à adversidade. Esquece que Violeta Parra Sandoval era uma mulher do povo, pobre, com reduzidas oportunidades econômicas, um grande talento artístico. Neste estudo, pudemos observar que estas circunstâncias impulsionam o esforço e a dedicação pessoal que Violeta

⁸ De acordó com informações extraídas de Wikipedia Enciclopedia Libre, a **Nueva Canción Chilena** foi um movimento músico-social chileno que se desenvolveu formalmente durante a década de 1960 até a primeira metade da próxima década. Esteve fortemente arraigado no momento político que vai desde o governo de Eduardo Frei Montalva (1964) até as postrimeras da Unidad Popular e o derrocamento do presidente socialista Salvador Allende em 1973, quando muitos de seus expoentes tiveram que partir ao exílio, onde mantiveram suas carreiras musicais. Na divulgação do movimento se destaca a participação do homem de rádio e gestor cultural, Ricardo García. Formaram parte deste processo artístico nomes como Víctor Jara, Patricio Manns, Isabel Parra, Ángel Parra, Osvaldo ‘Gitano’ Rodríguez, Tito Fernandez, e os grupos Quilapayún, Inti Illimano, Illapu y Cuncumén, entre outros. Estes músicos e pesquisadores procuraram recuperar a música folclórica tradicional chilena e fusioná-la com ritmos, estilos e instrumentos ancestrais, além de explorar a lírica de conteúdo social. Violeta Parra é considerada precursora do movimento, embora tenha falecido antes que este movimento tivesse adquirido renome mundial. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Nueva_Canci%C3%B3n_Chilena

despender com o afã de sair da miséria, em primeiro lugar, e segundo, porque ela percebe o papel da artista, não somente da artista popular, e sim, do papel que a obra de arte tem ou deve ter na sociedade, evidenciado em *Cantores que Reflexionan* (1966), quando diz: “en su divina comprensión, luces brotaban del cantor”. Luz que transmite uma profunda claridade sobre tudo o que ela cria.

Violeta amava a música, sua arte, tocar o violão, cantar, fazer *arpilleras*, moldar o barro, pintar a tela ou a madeira e escrever. Estes atos, ela os fazia com a consciência reveladora, de uma mulher que busca provocar o reconhecimento da tradição popular e torná-la conhecida, e seus ouvintes, capazes de entender seus fundamentos. Isto ela o planejou, depois de adquirir consciência do que representava a memória do seu povo e a cultura popular. E como resultado do processo de recopilação, emancipar a tradição popular por meio da expansão dessas obras, Violeta inscreve sua criação artística profundamente nessa tradição, provocando modificações em seu agir artístico, que a leva a criar uma obra cheia de elementos emanados do interior de um livro que ela abre e começa a ler, ao resgatar os primeiros relatos, os primeiros cantos e poemas da voz de uma mulher como ela, do povo. Eram revelações que os cultores camponeses entregavam para abrir, definitivamente, essa fonte de sabedoria popular, oculta nas periferias, como um tesouro enterrado que ao descoberto, expande sua luz, iluminando por completo a consciência cultural de Violeta:

Cómo me iba a imaginar yo, que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53, en la Comuna de Barranca, en Santiago, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folclore que se haya escrito. Cuando aparecí en la Comuna de Barranca a conversar con doña Rosa Lorca me pareció abrir este libro. Doña Rosa Lorca es una fuente folclórica de sabiduría. Es una mujer alta, gorda, morena, de profesión partera campesina. Es arregladora de angelitos, es cantora, sabe santiguar niños, sabe quebrarles el empacho, sabe las palabras que hay que decir cuando hay mala suerte en la casa. [...] Es decir, es todo un mundo doña Rosa Lorca. (PARRA, 1953, por Radio Chilena⁹, *apud* MANNES 1978, p, 54).

⁹ Segundo informações extraídas do livro *Violeta Parra* (1978), de Patricio Mannes, este texto corresponde à primeira vez que Violeta foi convidada a difundir por rádio seu trabalho de

Entretanto, este foi o primeiro dos dois grandes encontros com a arte popular, que fizeram que Violeta Parra mudasse sua obra. Diante da descoberta de uma realidade desconhecida para ela, ou melhor, não compreendida em sua totalidade em sua infância e adolescência, a artista muda seu agir artístico. Trata-se de uma nova consciência do que é folclore, com a que sua obra dá uma volta de 180 graus, que consiste em dar outra forma ao modo de fazer arte, pois parte de outros conceitos: a autenticidade das obras, respeitar à fundo suas formas tradicionais, e, fundamentada nessas formas, mudar para criar algo novo dentro da tradição. Centra-se, deste modo, em captar e transmitir a verdadeira cultura campesina e transgredi-la. E ela mesma, *ser de outra forma, estar em outro lugar*¹⁰.

Muito se tem falado sobre a genealidade da artista, mas não existe essa genealidade isolada de uma construção dialógica com a tradição. Observa-se que, a sua criação está impulsionada por uma força transformadora que vem daquilo que ela recolhe da tradição popular. As novas obras revelam que Violeta tinha muita capacidade de captar e assimilar aquilo que vem do outro e fazer algo novo com isso. A sua mudança de viés na produção artística se materializa na resposta que ela encontra para questões conceituais como, o que é arte? Como sei que isso é arte? Isto se observa no objetivo final que ela dá à arte, fazer um Centro de Estudos Folclóricos em *La Reina*, ou montar o Museo del Folclore em Concepción – Chile, que é dado a sua obra a partir do encontro com os cultores da tradição popular, e essa mudança é tão forte que ela dá um novo sentido a sua vida.

De boleros, rancheiras e pasodoble, começa a produzir em Décimas o *Canto a lo pueta*, com *versos a lo humano* e *versos a lo divino*, além de *tonadas*¹¹ e *cuecas* Aprende a tocar o *guitarrón*, a harpa. Interrelaciona-se com os cultores da tradição e adota suas mesmas vestes, adquirindo uma nova

recopilação da tradição popular. Ricardo García de **Radio Chilena** abrirá as portas da radiotelefonía, onde Violeta terá o seu primeiro grande contato com o público.

¹⁰ Fridrich Nietzsche utiliza este conceito para se referir à mudança de se Súper-Homem. Tomar consciência de que está sendo desenhado pelo sistema, e sair dele, se autodesenhar. Mudar os lugares e ser de outra forma.

¹¹ Estilo de música da tradição popular escrita em quartetos, expressa um sentimento de tristeza e nostalgia pela vida no campo, é cantada e bailada. A cueca, ao contrário, é um baile de característica alegria.

forma de ser e de fazer arte. Um gesto que a envolve com sua arte profundamente e com pessoas intelectuais que possuíam uma visão acadêmica do que significava resgatar a tradição popular, com o que a ajudaram a tomar consciência do que representava nessas circunstâncias, resgatar a cultura popular chilena para seu país. Mudanças profundas que a levam a dedicar sua vida a alcançar um objetivo: emancipar a cultura e o saber popular chileno.

Um exemplo dessa dedicação absoluta são suas *Décimas, Autobiografía en versos* (1959;1966;1970;1998)¹². Escrita primeiro no formato de em cadernos, 1959, mais tarde foi gravada em disco em 1966. Após sua morte, é publicada em livro, sendo a primeira edição em 1970 e a segunda edição, de 1998. Trata-se de uma obra poética profundamente arraigada na tradição popular, por sua forma de versificação em décimas e rima em octossílabos consonantes. Nesta obra, ela busca romper os paradigmas colonialistas da arte, afastando seu trabalho artístico dos símbolos da sociedade burguesa, que a havia excluído, a qual se instalava no Chile com força devastadora, transformando o folclore chileno, num produto sem raízes autênticas, que buscava, principalmente, tornar o folclore comercial para agradar o turista. Violeta transgride as formas simbólicas burguesas representadas por esse folclorismo artificial estabelecido pelos grupos hegemônicos, e em oposição, oferece ao seu público uma obra arraigada nas raízes poéticas da arte popular, dizendo: “Pa’ cantar de un improviso/ se requiere buen talento/ memoria y entendimiento/ fuerza de gallo castizo.”(PARRA,1970,p 34). Com estas palavras, a artista nos está dizendo, que a tradição popular não se trata de uma arte sem normas nem talentos adquiridos, que canta de forma ingênua e sem referenciar, ao contrário, citando as palavras de Patricio Manns:

Es la voz constante, eterna del pueblo sensible y profundo, de sus temas queridos y olvidados, de su problemática, de sus intereses de clase, a través del cause legítimo de su propio arte, modificado y recreado. Siempre suyo, siempre ligado profundamente a sus raíces. (MANNNS, 1978, p. 58).

¹² Nesta tese, todas as citações de *Décimas, Autobiografía en versos*, será considerada a edição de 1970.

Esta é, segundo Manns, a verdadeira importância criadora da obra de Violeta Parra, recolher os elementos culturais pátrios, da arte e da lírica popular que haviam sido postergados para realocá-los em seus devidos lugares, assim como também, as modas estrangeiras trazidas pela modernidade/colonialidade.

O segundo elemento que Violeta resgata e que a impressiona sobremaneira, provocando novas transformações na sua produção artística é o encontro profundamente poético com a cultura popular *mapuche*. A recopilación provoca em Violeta, mudanças muito mais radicais que as anteriores, transformando dentro de sua obra e dentro de seu próprio Ser, a forma de perceber o mundo, já que, esse mundo que a rodeia é agora, poesia. A artista começa a ver a arte pela perspectiva de um povo que resistiu profundamente, a contaminação colonialista, utilizando a única forma que tinham para resistir, continuar fazendo tudo do jeito que eles haviam aprendido de seus antepassados. Esta nova forma ancestral de perceber o mundo consiste em manter o homem, formando parte de uma totalidade. E mais, compreender que este homem constitui parte de um ecossistema em destruição potencializada pela colonialidade/ modernidade.

Dessa integração com a natureza, resulta uma arte dual que encontra na concretude da vida, no cotidiano, olhando para as estrelas e para a Terra, a resposta às incertezas da alma. É uma arte que nutre a alma através do corpo e mantendo ambos em sincronização. De acordo com a cultura *mapuche*, existe uma dualidade cósmica, na qual o homem pertence e há que estar consciente dela para preservar o equilíbrio de todos os elementos essenciais que constituem a vida, porque dele depende a continuidade da vida, da Terra e do Universo. Não quebrar a harmonia é manter-se vivo. A obra poética *mapuche* é corpórea. Esta dualidade que existe no homem ancestral, se manifesta na sua natureza constituída de alma e corpo. Violeta capta essa essência corporea e dual e as transfere a sua poesia.

São muitos os exemplos dessa nova face na produção artística de Violeta profundamente afetada pela cultura *mapuche*. Ela começa por introduzir em sua obra poética, a dualidade entre o bem e o mal, a arte culta em harmonia com a popular, a repetição do lamento *mapuche*, em equilíbrio com a

narração do balé clássico, que conta sua história em versos livres. Estes celebram a morte do amor na composição para balé, *El Gavilán* (1957).

Tanto que me decía la gente:
Gavilán, Gavilán tiene garras.
Yo sorda seguí monte arriba;
Gavilán me sacó las entrañas.
En el monte quedé abandonada:
Me confunden los siete elementos,
¡ay de mí!
De mi llanto hacen falta las aguas,
Mis gemidos confunden al viento,
¡ay de mí!
Gavi-gavi-gavi-Ga-vi-lán-ga...
Ya viene el Gavilán,
Truenos suenan ya,
Yo no tengo dónde estar.
Gavilán, gavilán, que me muero,
Gavilán! (PARRA,1957, *apud* MANNNS, 1978,p.120)

E termina com *Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966), agradecendo à vida por ter dado ao final de seus dias, a compreensão dessa dualidade:

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
Me ha dado el oído en todo su amplio
Graba noche y día, grillos y canarios
Ladridos, turbinas, martillos, chubascos
Y la voz tan tierna de mi bienamado.

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
Me dio dos luceros que, cuando los abro,
perfecto distingo lo negro del blanco
y en el alto cielo su fondo estrellado
y en las multitudes el hombre que yo amo.

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
Me dio el corazón, que agita su marco
Cuando miro el fruto, del cerebro humano
Cuando miro el bueno tan lejos del malo
Cuando el fondo te tus ojos claros.
(PARRA,1966, *apud* MANNNS, 1978,p. 127)

Na primeira estrofe deste fragmento, a artista intruduz a dualidade das coisas concretas da vida, aquelas que são produto da essência da vida no campo que fazem bem à alma como o dia e a noite, o canto dos insetos e dos

pássaros, em oposição à vida no complexo urbano onde todos os sons trazem um algo de medo e violência, colocando a vida em alerta; cães que latem lembrando a insegurança cidadã. As turbinas das máquinas e martelos, batendo dia e noite, trazem à memória a exploração do trabalho do homem e suas contradições. O “chubasco” que se opõe à chuva no campo onde significa vida, na cidade nos lembra da força destruidora da natureza. Mas em oposição a essa realidade tremenda, a poesia se transforma num ato de prazer, quando a voz tão tenra do homem que ela ama chega a seus ouvidos, ela é corpórea, ativando todos os hormônios do seu corpo apaixonado.

Como esta estrofe, as outras duas apresentam essa dualidade da vida em cada um de seus cinco sentidos, referenciando sempre o corpo e sua relação com o mundo. Isto se intensifica na decisão de ficar com as pessoas, com o público vivo como uma Arte Viva, palpável e corpórea na *Carpa de la Reina*.

Yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundirse, el fundir su trabajo con el público. Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en el que ya ni quiero ni siquiera hacer tapicería ni pintura ni poesía, así, suelta. Me conformo con mantener la carpa y trabajar esta vez con elementos vivos. Con el público cerquita de mí, al cual yo puedo sentir, tocar, hablar e incorporar a mi alma. (PARRA, *apud* Isabel Parra, 2009, p. 206).

Neste sentido, este estudo pretende percorrer duas etapas na obra de Violeta Parra e verificar que as mudanças no estilo, na forma, temas e conteúdo de suas obras forjaram o caminho que a transformou numa das precursoras da Arte Contemporânea Latino-americana.

Este estudo foi possível, graças à biografia publicada pelo Museu de Belas Artes de Santiago de Chile em 2000, por motivo da exposição de seus quadros a óleo e *arpilleras*; as obras testemunhais que seus filhos escreveram sobre a vida desta multiartista, Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos* (2006) e Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra: Un relato biográfico y testimonial* (2009); o trabalho do pesquisador Fernando Sáez, *La Vida Intranquila: de Violeta Parra. Biografía Esencial* (2012) e ainda baseada no trabalho que Patricio Manns (1978), *Violeta Parra*; Bernardo Subercaseaux, *Gracias a la Vida* (1982) e com o livro de Paula Miranda, *La poesía de Violeta*

Parra (2014), foi possível desenhar a partir de diversos ângulos, a vida e obra de Violeta Parra Sandoval.(1917-1967). Filha de Dom Nicanor Parra, professor de música, e Clarisa Sandoval Navarrete.

Mi madre, Violeta del Carmen Parra Sandoval, nació en San Fabián de Alico, provincia de Ñuble, al sur de Chile, el 04 de octubre de 1917. Pese a que sueen vinculársela a San Carlos, ella misma hablaba de San Fabián como su lugar de nacimiento.[...] De mayor a menor, los Hermanos Parra son: Nicanor, Hilda, Vileta, Eduardo, Roberto, Lautaro, René, Elba y Pólito; más sus dos médios Hermanos Marta y Olga. En las Décimas autobiográficas mi madre cuenta su infancia, que transcurre em Lautaro, em el barrio Villa Alegre.(PARRA, Isabel, 2009,p, 33).

Sua vida e sua obra estão cobertas por um espírito de chilenidade que configura o cerne de toda sua produção artística, com que expressa a realidade de uma pátria outra, mais pobre e esforçada, sofredora e defensora das origens, testemunha dos processos de deterioração de suas riquezas culturais, indígenas e campesinas mais antigas, abandonadas à própria sorte. Gastón Soublette, musicista, pensador e esteticista da arte chilena, amigo e estudioso da obra musical de Violeta, expressa neste fragmento:

Violeta formó discípulos. Entre ellos, Héctor Pavez y Gabriela Pizarro se destacan como grandes exponentes, donde se puede apreciar los rasgos de su escuela. Antes que nada, se trata del repertorio. En sentido especial, para destacar a los informantes del pueblo capaces de transmitir aquellos ejemplares de la tradición poético-musical chilena, de raíces más antiguas. En seguida, se trata de un estilo de canto, de emisión más continua y homogénea, y casi sin vibrato. Justamente lo que ha caracterizado el tipo de voz apropiado para el canto de todas las auténticas tradiciones folcóricas del mundo, incluidas las de África. (SOUBLETTE, *apud* PARRA, Isabel, 2009, p.33).

Assim, também, a jornalista Ivonne Brunhammer (1964), por motivo da exposição da obra de Violeta no Museu de Artes Decorativas do Palácio do Louvre, descreve os muitos lados que compõe a obra desta multiartista:

Los aficionados a la música popular conocen sus grabaciones de canciones chilenas, recopiladas recorriendo pueblos, sierras y litorales de su país. Saben también que contribuyó a enriquecer el folclore contemporáneo, creando a su vez

cantos y poesías auténticamente chilenos, aunque profundamente personales.[...] Música y cultura quedan vinculadas en Violeta, que pasa naturalmente de una a otra y que ve en cada canto un cuadro listo para ser pintado. Sobre telas o arpilleras naturales o de color, borda a grandes puntos, imágenes de lanas vivas que ilustran un cuento, una leyenda de Chile contando la pobreza del pueblo, o también un episodio de su propia vida.[...] Instintiva y voluntariosa, Violeta se apodera del mundo y de él nace su obra. (BRUNHAMMER, 1964. *apud*, Isabel PARRA, 2009, p. 256. Folleto de exposición en el Museo de Artes Decorativas, Palacio del Louvre).

Desta forma, o nome de Violeta Parra fica imortalizado entre os latino-americanos que tiveram reconhecido seu talento, não no seu país natal, mas fora dele, na Europa, onde a tradição popular chilena passou a ser valorizada por meio da obra plástica de uma chilena que tem êxito em Paris.

Assim, Brunhammer (1964), nos revela aspectos mais profundos das inegáveis raízes populares da obra de arte de Violeta Parra, embora seus aficcionados não possam afirmar com certeza onde começa sua vida. Nasce provavelmente em San Fabián de Alico, ou no interior de San Carlos na região de Ñuble, Chile, mas todos podem definir claramente e com toda certeza o lugar de sua morte. Faleceu em Santiago no dia 5 de fevereiro de 1967, na *Carpa de la Reina*. Ali, decide pôr fim a sua existência. A partir desse momento, seu nome e sua obra se expandiram em uma existência plena de reconhecimento artístico e humano. (SÁEZ, 2012).

Seu pai era professor primário de música e sua mãe pertencia a uma família rural, mas não trabalhadores camponeses. Costureira de ofício, enquanto trabalhava na máquina de costura trazia os cantos folclóricos camponeses ao âmbito do lar. Ambos formaram uma numerosa família de nove filhos, quase todos seguiram carreira artística, são músicos, escritores, atores e artistas circenses. Todos cultivavam as artes musicais e plásticas desde suas infâncias. Nicanor Parra é o único dos irmãos Parra a buscar na universidade seus saberes, mas nunca se afastou de suas raízes populares, por isso, talvez, buscou direcionar as inquietações artísticas de Violeta pelo caminho da consciência humana e social.

Em entrevista realizada por editores da *Revista Musical* (1958), à Violeta, esta relata que seu pai, professor rural, era o melhor folclorista da região. O convidavam a todas as festas, onde tocava o violão e cantava um repertório

que transitava entre o folclore popular chileno e as canções de moda trazidas pela modernidade, corridos, boleros, zarzuelas e rancheiras. Mas estes constantes convites tinham uma contrapartida, que com o passar dos anos iria prejudicar a família, chegando tarde e bêbado a sua casa, como o relata nas Décimas: “*Tarde a la casa llegaba, / cura’o como tetera/ al hombro de Valenzuela / que de valiente alardeaba*” (PARRA, 1970, p. 70). Ela entendia que a bebida era para seu pai, um refugio, por isso, não havia culpabilidade em seus atos. Destas vivências nasce a paixão pela música e pelo campo, como uma herança familiar, imortalizada em sua autobiografia: “*cuando me pierdo en la viña/ armando mis jugarretas/ Soy la feliz Violeta/ El viento me desaliña*”. (PARRA, 1970, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 10).

Aos sete anos *Violeta* começa a mostrar sua habilidade no canto e no violão e aos doze, compôs suas primeiras canções. Realizou seus primeiros estudos na cidade de Lautaro em Chillán e no ano de 1932, se trasladou para morar em Santiago, e, com o apoio de seu irmão Nicanor, ingressou na *Escuela Normal*. Nessa época, já incursionava na composição de boleros, corridos e rancheiras, um estilo que depois ela vai considerar canções comerciais. Trabalhava em quintas de recreio, bares, circos e pequenas salas de bairros periféricos na cidade de Santiago.

No ano de 1938, aos 21 anos, casou-se com Luis Cereceda, trabalhador ferroviário, ao qual conheceu em *El Tordo Azul*, um bar de “mala muerte” onde se ganhava a vida cantando e dava graças a Deus por ser feia. Deste matrimônio nasceram seus filhos Isabel e Ángel, os quais se tornariam seu grande apoio e parte de seu trabalho artístico musical, que Violeta entendia, ser um trabalho coletivo, não só com seus filhos, outras pessoas pensavam, trabalhavam e desenvolviam o trabalho artístico junto a Violeta, como seu irmão Nicanor com o que ideou o trabalho de recopilação da tradição popular, as *Décimas autobiográficas* e as *Anticuecas*. Gastón Soublette¹³ transcreveu toda a pesquisa publicada em *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979), em pentagrama.

¹³ Estudioso da sabedoria popular, das culturas antigas e da cultura tradicional chilena, escritor de vários livros, a exemplo de *Sabiduría Chilena y tradición oral* (2015), entre outros, professor da Pontifícia Universidade Católica de Chile.

Seu filho Ángel entendia suas pulsões artísticas por isso a admirava e a acompanhava em todas as atividades de sua vida:

Si no hubiera sido por el volcán que bullía dentro del espíritu y la cabeza de mi madre, pronto a dar sus primeras erupciones [...]. La relación con mi padre la ahoga, no quiere para nada de lo que él le ofrece. Criar una familia, una linda casa [...]. La imagino huyendo despavorida de todo lo que se acercara a convertirla en una dueña de casa candidata a pequeña burguesa. Escoba y paño en la cabeza en lugar de guitarra y libertad. ¡Jamás! (PARRA, Ángel, 2006, p. 32).

E, é assim como Violeta começa a escolher suas opções que afastaram seu trabalho artístico da sociedade burguesa. E a aproximá-lo da arte contemporânea. Em 1948, se separa de Luis Cereceda e embora a separação tenha provocado sofrimento, segue adiante com sua profissão artística cantando com a irmã Hilda, que a apoia na decisão de terminar um violento casamento. “Hilda: Ella estaba de muerte con la separación de su marido - Que Violeta, no importa, que sepárate no más, nosotras podemos formar un conjunto, podemos trabajar-. En fin, le dimos ánimo”. (HILDA PARRA, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 30). Este discurso contém já uma tonalidade de empoderamento da mulher, ou seja, do feminino, enunciando um lugar na opção decolonial no modo de pensar a vida sozinha, sem a necessidade de ser representada socialmente – em sua profissão e em sua vida particular- por um homem. Atitude de enfrentamento ao patriarcalismo colonialista.

Em suas Décimas se inscreve este sentido de tomada de consciência que revoluciona o papel feminino:

A los diez años cumplí'os
por fin se corta la güincha,
tres vueltas daba la cincha
al pobre esqueleto mío,
y p'a salvar el senti'o
volví a tomar la guitarra;
con fuerza Violeta Parra
y al hombro con dos chiquillos
se fue para Maitencillo
a cortarse las amarras. (PARRA, 1970, p. 148).

Em 1949, casa-se em segundas núpcias com Luis Arce, com quem terá duas filhas: Carmen Luisa e Rosita Clara e a partir de 1952, impulsionada pelo irmão e poeta Nicanor Parra, começou a percorrer diferentes zonas rurais e suburbanas, pesquisando, resgatando e recopilando a poesia e o canto popular dos mais recônditos lugares do seu país, experiência que sem dúvida repercutiu na sensibilidade artística, acrescentando elementos populares a seus poemas cantados, que logo se plasmariam na sua obra plástica.

En ratitos que me quedan
entre campo y grabación,
agarro mi guitarrón,
o bien, mi cogot'e yegua¹⁴;
con ellos me siento en tregua
pa' reposarme los nervios,
ya que este mundo soberbio
me ha destinado este oficio;
y malhaya el beneficio,
como lo dice el proverbio.

Igual que jardín de flores
Se ven los campos sembra'os
Que son perfeutos primores;
Ellos cantan los dolores,
Llenos de fe y esperanza
Algotro piden mudanzas
De nuestros amargos males;
Fatal entre los fatales
Voy siguiendo estas andanzas. (PARRA, 1970, p. 26).

Apesar do esforço que o trabalho de recopilação da verdadeira música folclórica chilena representava para ela, também lhe produzia enorme prazer e decide ouvir o irmão Nicanor que lhe aconselha começar a escrever sua vida usando a “treta de la vers’á popular”, isto é, escrever em décimas. Sua memória se regozijava lembrando os campos da infância, levando-a de volta a sua vida mais feliz:

Pero pensándolo bien,
Y haciendo juico a mi hermano
Tomé la pluma en la mano
Y fui llenando el papel
Luego vine a comprender

¹⁴ Forma popular de apelidar ao violão pela semelhança com o pescoço da égua.

Que la escritura da calma
A los tormentos del alma,
Y en la mía que hay sobrantes;
Hoy cantaré lo bastante
Pa' dar el grito de alarma. (PARRA, 1970, p. 27).

Violeta havia conhecido essa forma antiga e tradicional de fazer poesia, que se constituía no *Canto a lo pueta*, com os cultores. Eram poemas cantados e escritos em décimas, versos octossílabos, a qual tem sua origem nas antigas *jarchas*¹⁵ *mozárabes* de inícios do século XI na Espanha. Trata-se de uma breve composição lírica que constituía o final de um poema árabe chamado *moaxaja*. Segundo nos conta a estudiosa Patrícia Arze (1987), este *poemilla*, assim é tratado, se introduzia no final de um poema culto levado pelos árabes a Espanha no tempo da conquista árabe, revelando a tendência híbrida do poema popular hispano árabe, como se explica neste fragmento:

[...] Junto a palabras románicas (en las *jarchas*) se observan voces árabes, como testimonio de la lengua mixta de los cristianos mozárabes. En las *jarchas* se observan ya rasgos de la lengua literaria que habrá de ser constante en la lírica popular hasta nuestros tiempos: - Tendencia a los versos de arte menor (octosílabos y heptasílabos principalmente); - Tendencia a la *rima asonante* en los versos pares; - Simplicidad de vocabulario. (ARZE, 1987, p. 28).

A raiz *mozárabe* nos permite estabelecer outras relações, pois a mesma revela que, embora este canto viesse da Europa, e tivesse sido utilizado como recurso para a evangelização dos povos originários da América, tratava-se de uma expressão artística originada nos grupos culturalmente “baixos” e pertencentes à tradição popular.

Violeta entra em contato com este canto, entre os anos 1952 e 1953 por dois motivos muito presentes em sua obra: primeiro, elaborar uma síntese da cultura popular chilena, fazendo emergir uma tradição até essa época ocultada pela ação da modernidade/colonialidade, transformando-se em recuperadora e recriadora da cultura popular da América Latina. Segundo, com a proposição de alertar acerca da situação caótica em que se encontrava a tradição popular no Chile, como ela o anuncia em suas Décimas “para dar o

¹⁵ Para maior aprofundamento na origem das *jarchas*, pode ser consultada a obra de Galmés de Fuentes, A., *Las jarchas mozárabes: Forma y significado* (1994).

grito de alarme”. Seu filho Ángel Parra recorda as mágicas palavras com que a artista se referia a esse trabalho:

En algunas ocasiones el fenómeno de recopilación de las canciones, se producía ante nuestros ojos. Sus encuentros con las maravillosas mujeres de Las Barrancas: Rosa, Lorca, Eduviges, Mercedes, le entregaban su sabiduría acumulada en siglos, simplemente, con la generosidad que tiene el pueblo, en el patio de sus casas, al lado de la artesa de lavar, alrededor del brasero. Para convencerlas solo algunas palabras de mi madre hacían falta. Que yo recuerdo eran siempre las mismas: **Chile, cultura, pueblo, dignidad, orgullo, tierra, amor y justicia.** Palabras mágicas que poseían un gran poder de convicción. (PARRA, Ángel, 2006, p.109).(destaque nosso).

Aqui Ángel nos entrega seu testemunho sobre o que representava para Violeta esse trabalho. Não se tratava apenas de conhecer o passado, tratava-se de recuperar um pedaço da memória do Chile que devolvia o valor cultural e poético ao seu povo; tratava-se de restabelecer a dignidade e o orgulho de serem construtores dessa cultura e com essa ação, trazer de volta o respeito, o amor e a justiça social como valores humanos que devem ser recuperados para aqueles que continuarão forjando a Pátria.

Violeta se dedica por completo a este labor, mas em 1954 nasce sua filha Rosita Clara, a segunda filha do segundo casamento, mas sua vida está borbulhando de atividades culturais¹⁶. Como resultado do trabalho realizado no seu programa no rádio, onde apresentava oralmente as recopilações como folclorista e folcloróloga. No dia 28 de junho de 1955, ganha o prêmio *Caupolicán* de melhor folclorista do ano e é convidada a representar Chile no “V Festival de la Juventud y los Estudiantes por la paz” em Varsóvia, Polônia, nessa ocasião ganha o “Primeiro prêmio de baile e canto folclórico”. Durante essa viagem em barco, morre sua filha Rosita Clara de nove meses, e em suas Décimas Violeta escreve estes *Versos por confesión*, que pertencem ao *Canto a lo Divino*:

¹⁶ Trabalha com seus filhos em giras pelo país; Realiza recitais em diversas universidades apresentada por Henrique Bello; É convidada pela Universidad de Concepción onde cria o Museo de Arte Popular. Realiza cursos de folclore e recopila cantos campesinos. (Fundación Violeta Parra).

Versos Por la Niña Muerta

Cuando yo salí de aquí
Dejé mi guagua¹⁷ en la cuna¹⁸,
Creí que mamita Luna
Me l'iba a cuidar a mí
Pero como no fue así
Me lo dice en una carta
P'a que el alma se me parta
Por no tenerla conmigo
El mundo será testigo
Que hei de pagar esta falta.
[...]
Ahora no tengo consuelo,
Vivo en pecado mortal,
Y amargas como la sal
Mis noches son un desvelo;
Es contar y no creerlo,
Parece que la estoy viendo,
Y más cuando estoy durmiendo
Se me viene a la memoria;
Ha de quedar en la historia
Mi pena y mi sufrimiento. (PARRA, 1998, p. 188).

A dor e falta de consolo pela morte de sua pequena filha acompanham sua obra, em que se torna recorrente o tema da morte.

Depois de dois anos na Europa, em 1957 regressa a seu país. Em sua obra se observa uma mudança de temas e na estética das obras, que começa com *El Gavilán* (1957), a qual, Paula Miranda (2017), associa a seu encontro com a cultura *mapuche*. Seu filho comenta o comprometimento de sua mãe com o folclore e com os trabalhadores: “- Ángel: minha mãe estava muito engajada no que estava fazendo. E, então ela falava para nós, nos explicava que isso o estava fazendo por Chile, pelo folclore, pelos trabalhadores e por sua música”. (PARRA, A. *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 58).

Esta corresponde à etapa em que Violeta Parra começa a mostrar a intenção emancipatória de seu trabalho de divulgação da tradição popular, pelos meios normalmente destinados a divulgação da música comercial, já que para seus objetivos, serviam para promover o seu trabalho. Porém, no caso do lançamento de *El gavilán*, a emissora de rádio que fez sua apresentação foi uma rádio que pertencia à Universidad de Concepción, a mesma que havia

¹⁷ Bebê recém nascido ou de poucos meses de idade. Rosita Clara tinha nove meses.

¹⁸ Berço.

contratado Violeta para desenvolver a pesquisa etnográfica sobre as comunidades *mapuches*. Em vários dos comentários que apresentam os amigos e artistas conhecidos sobre Violeta, estes¹⁹ afirmavam que ela levou o autêntico folclore chileno, a tradição popular; que ela não foi aprender; foi ensinar; foi revelar o valor poético e cultural que possuíam os cantos folclóricos chilenos em qualquer lugar do mundo, inclusive no berço da cultura ocidental, Paris. Tudo isso é verdade, em parte, já que ela também recebeu o influxo da cultura europeia, mas não para ter nela uma escola, ao contrário, a partir dela pode realizar criações populares. Demonstrou por meio de seu canto que a cultura se refere, por força, ao povo que a criou, pois traz consigo os referentes simbólicos que dão coesão a seus membros. (COLOMBRES, 2007). Portanto, nem a cultura popular chilena serve para os povos europeus, e nem a cultura ocidental serve às necessidades do povo chileno. E a arte, que se desenvolve a partir dos recursos culturais de seu povo, pode realizar eventos e produções artísticas de outros povos com seus próprios recursos culturais. E assim como, Violeta, mesmo não sabendo escrever em pentagrama, produz música clássica, pertencente à cultura ocidental, com os recursos que a tradição popular lhe havia proporcionado no transcurso de sua vida.

De volta ao Chile, cheia de uma vitalidade extra por haver conseguido ser escutada e vitoriosa por haver vencido o preconceito existente na Europa contra os “latinos”. Vitoriosa diante de uma cultura, que apesar de acreditar ser soberana e universal, lança flores pelas sacadas das janelas, ao seu passo, nas ruas de Varsóvia. Violeta se entrega ao mais árduo trabalho de revelação do folclore chileno. Nesta primeira visita a Europa, Violeta surpreende por se manter apegada as suas raízes arcaicas da cultura popular chilena.

De acordo com Paula Miranda (2014), no livro *La poesía de Violeta Parra* (2014), em 1958, durante um período de repouso obrigado em função de uma hepatite, quando teve que permanecer oito meses em cama, seu temperamento ativo não lhe permitiu permanecer enferma, sem fazer nada e sentiu a necessidade de expressar suas emoções por meio do bordado de telas, iniciando sua atividade de *arpillerista*. Este trabalho artístico estava

¹⁹ Gastón Soublette, Juan José Palacios, Margot Loyola, entre outros.

inspirado nas conversações com a *Machi* Maria Paine Cotaro, do povo mapuche²⁰. Incursionou ademais na cerâmica e na pintura.

Deste ano em diante, até 1964 com alguns intervalos, nos quais retorna a Chile, percorreu a Europa apresentando a arte e a música popular chilena, com a força de quem acredita no valor que sua obra possui. Como explica Juan José Palacios:

Yo creo que se quedó en Europa por romper un poco el destino que tienen los latinoamericanos en un mundo tan cerrado como el de París, donde se les considera subdesarrollados económica y mentalmente. Ella no fue a París como los señoritos del siglo XIX a aprender la última moda, no, ella fue a imponer la canción chilena: ese era su desafío. (PALACIOS, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 67).

Margot Loyola concorda com Palacios neste ponto, e acrescenta que Violeta: “tuvo siempre la necesidad de dar a conocer lo que era Chile y su pueblo”. (LOYOLA, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 67). Margot revela o compromisso de Violeta por trabalhar pela decolonização cultural da América Latina, colocando sua obra ao serviço da emancipação cultural de seu povo. O que representa a libertação do estigma colonialista que descansava sobre uma tendência histórica e metafísica, que oprimia a arte popular, pelo fato de que a burguesia não entendia os saberes populares como valores culturais válidos, e nem as obras de arte do povo, como obras de arte. Toda esta negação que sofre a cultura popular, por não possuir os símbolos eurocêntricos que definem arte, encontra sua resposta na alteridade, que fazem da diferença, sua igualdade. Todos os povos são diferentes, tem suas próprias características e na produção artística, utilizam seus próprios recursos composicionais, para expressar o que o artista ou artesão que dizer. Desta forma a arte e a cultura do povo não podem ser colocadas à margem do que o Ocidente tem como válido em sua cultura.

De acordo com Colombres (2007), esta nova tendência busca substituir o individualismo, essa ideia de gênio artístico que inventa a partir do nada pela ideia de criação coletiva. É neste sentido que vemos a obra de Violeta Parra, é o resultado das condições materiais das sociedades e culturas

²⁰ Como fica evidente na entrevista do anexo 2.

que habitam América Latina. Cultural e socialmente diferentes criam obras de arte também diferentes. As obras de arte produzidas nestas condições propõem um alargamento das relações históricas, que se situa na desconstrução de antigos paradigmas pragmáticos e estruturalistas, à margem das modas e teorias dominantes que dão essência imutável e universalista ao clássico, por desconsiderar os fatores de classe e civilização europeias universais, raciocínio que provocara a perda da compreensão da totalidade.

Quando falamos em perda da compreensão da totalidade, localizamos o sujeito colonizado na fratura, como se carregasse estilhaços de culturas passadas. (COSTA LIMA, 1965, *apud* OLIVEIRA, 2003, p. 44.). Na obra poético-popular de Violeta, os elementos históricos revelam as fraturas do sujeito colonizado, por onde penetraram as culturas ancestrais e ocidentais que se recompuseram, tomando um sentido próprio, como ecos de um eu construído em um lugar que recupera desse passado apenas fragmentos da história, assim esta se distancia da história oficial imposta, mal contada, produto de uma visão distorcida pela sociedade colonialista dominante, que invade o Chile com estrangeirismos. Segundo Costa Lima (2002, p. 44) “o Sujeito fraturado seria não só aquele que se define por sua heterogeneidade e contradições, mas também aquele que por suas fissuras o outro penetra”.

Trata-se de uma releitura da ordem social, que desvincula toda essa “torre de cristal” erigida pelo colonialismo, abrindo espaço para o reconhecimento e o respeito à diferença e se distanciando do sujeito-subalterno efeito do discurso do poder hegemônico. Como experiência desse momento histórico, trazemos o relato de um escritor e poeta, conterrâneo de Violeta Parra, na década de 1960:

Yo lo que viví, realmente en mi generación fue algo muy intenso, diría yo, de la generación de los 60, unido con los hippies, la idea libertaria. Pero, para nosotros era recorrer América. Y lo hicimos, realmente, en la profundidad de los montes, de los desiertos. Y ahí, conocimos toda la música propia de los lugares, adonde fuimos. Entonces, yo me di cuenta de una cosa: Que estábamos viviendo algo muy intenso, que era, nada menos que, la lucha revolucionaria, Unido a la realidad material de los pueblos a la realidad popular. Entonces, el folclore, la música andina, música de la

tierra, música de los pueblos. Eso estaba muy vivo y unido al sentido revolucionario. (CUEVAS, 2017)²¹.

A obra de Violeta é recebida por grande parte da juventude intelectual chilena, argentina e latino-americana como um símbolo de desalienação cultural. Muitos grupos desta juventude passaram a simplificar suas vestes, a usar poncho, o cabelo solto, aprenderam a gostar e compreender a musicalidade do *charango*²² e da *quena*²³ instrumentos musicais resgatados das culturas andinas e incorporados por Violeta Parra na tradição popular.

Desta forma, o popular deixou de ser associado ao inculto, ao contrário, para entender o folclore era necessário conhecer o passado histórico de seu país e os processos culturais nos quais se desenvolveu a tradição popular, no Chile e na América Latina.

Evidenciava-se deste modo, o nível intelectual dos jovens chilenos, já que a música da moda europeia ou norte americana, que penetrava com força pelos meios de difusão de massa era preferida por grupos de jovens inautênticos que adotavam as culturas alheias, e imitavam suas imagens sem ter recursos histórico-culturais para interpretar suas significações. Sendo que muitos grupos pertencentes à burguesia chilena expressavam juízos de valor sobre Violeta, apenas por discordar de sua forma de vestir e do modo de usar o cabelo e sua voz que remetiam a uma mulher do campo, e se afastava do modelo importado e admirado como forma simbólica das hegemonias.

Mas, com seus estudos e pesquisas percorrendo campos e desertos na busca desgarrada pela memória popular do Chile, Violeta havia aberto sulcos na consciência chilena trazendo à tona “el mejor libro de folclore que se

²¹ Fragmento de Entrevista com o escritor, poeta e folclorista conterrâneo de Violeta Parra. Conforme Anexo 3.

²² Instrumento de cordas. Seu nome deriva de duas vozes americanas: *charanga* e *charanguero*. Instrumento musical de cordas originado na época da colônia. Nasce a partir da viola de mão, um cordófono muito semelhante ao violão, introduzido pelos espanhóis nas regiões andinas. Considera-se que o *charango* nasce em Potosí, devido à fama e opulência que teve essa cidade pela riqueza de ouro e prata durante a colônia, assim a música e a arte estiveram muito em voga naquela época.

²³ *Kena* ou *Kena-kena* Instrumento de origem incaico com mais de 2500 anos de antiguidade, é uma flauta feita de madeira. Nos inícios era feita de cana, osso, barro cozido ou pena de condor, com quatro a sete orifícios, é da família das flautas verticais. Disponível em: www.cochabambabolivia.net/instrumentos-musicales-folkloricos .

h escrito” no seu país, e havia aprendido a valorar essa cultura. O supérfluo trazido da Europa havia perdido sua graça. Seu ouvido se deleitava com o canto dos cantores populares, que era diferente a tudo o que se havia cantado até 1953.

Yo canto a la chillaneja
Si tengo que decir algo
Y no tomo la guitarra
Por conseguir un aplauso.
Yo canto a la diferencia
Que hay de lo cierto a lo falso,
De lo contrario no canto. (PARRA, 1960, *apud* MANNS, 1978,
p. 56).

Depois do festival da Juventude em Varsóvia, permaneceu de forma clandestina na França pelo período de dois anos. Assistiu a diversos encontros e festivais de música folclórica. Percorreu a União Soviética, Viena, Finlândia, Alemanha, Itália, até aportar à França. Estabeleceu contato com diversos artistas e intelectuais europeus. Naqueles anos, compôs peças musicais, gravando numerosos discos, programas de rádio e de televisão, na Fonoteca Nacional do *Museu do Homem*, em Paris e na BBC de Londres. Cantou em *L’Escale* de Paris. Este era o diferencial de Violeta em relação aos outros artistas que iam tentar a sorte na Europa.

Viví clandestinamente
Con tres chilenos gentiles,
Lavándole calcetines
Cuatro días justamente:
De noche pacientemente
Voy de bolich’ en boliche
Para pegar el afiche
Del nombre de mi país;
Me abre su puerta París
Como una mina’ e caliche.

Ausente de mis amigos
Me llaman desde L’Escale,
Por números musicales
(momento más enemigo)
En ese humeante rincón,
P’a mi primera canción
Se alzó como guillotina
Que hacia mi cuello se inclina

Si no aplauden mi función. (PARRA, 1970, p. 180).

Violeta decide conquistar a Europa, mas para isso os franceses deveriam gostar da música popular chilena, e, numa boate de Paris, um lugar onde se juntavam a fumar e beber os intelectuais parisienses teve lugar sua primeira atuação e aceitação da cultura popular, ela consegue ser aplaudida pelo público.

Humberto Duvauchelle, ator e diretor de teatro, um dos integrantes da delegação chilena que viaja a Varsóvia ao Festival da Juventude, é um dos três amigos que dão alojamento clandestino a Violeta em Paris nesse mesmo ano (1955). Duvauchelle conta que ela era muito exigente em relação ao seu repertório de música popular latino-americana, “porque quería que cuando ella cantaba, estrenaba alguna obra en ese momento, quería una crítica, una crítica autorizada, y nosotros éramos nada, no teníamos idea de la canción popular”. (DUVAUCHELLE, 2012, *apud* vídeo *Grandes Chilenos, Violeta Parra*).

Duvauchelle evidencia a falta de conhecimento que possuíam os jovens artistas sobre a canção popular, no ano de 1955, no Chile e, por outro lado, a urgência de Violeta, em dá-la a conhecer. No Chile, a valoração de seus artistas continuava dentro dos mesmos parâmetros colonialistas, só que nesse tempo havia trocado de colonizador, já não se tratava da Espanha ou de Portugal instalados no território chileno, mas de um colonizador que continuava impondo seus valores culturais por meio de objetos consumíveis correspondentes a formas simbólicas próprias. Uma grande parte da população viajava a Europa para se impregnar de novos elementos da cultura dominante, e na sua volta, podiam gozar de reconhecimento na América.

Sáez descreve que no navio que levava a delegação de mais de 200 chilenos e chilenas ao *Festival de la Juventud de Varsovia*, o estilo de Violeta contrasta com o das “senhoritas” que a julgam grosseira e desajeitada. Era a modernidade/colonialidade enfrentando com seu preconceito o outro lado da moeda, a cultura popular. Entretanto, quando chegam a Europa, Violeta tem um êxito que impressiona a todos. No meio da cidade de Varsóvia na praça central, Violeta saca seu violão e seu bombo e começa a cantar. Mais de 2000 pessoas a aplaudiram e escutaram absortos durante mais de duas horas (SÁEZ, 2012).

Violeta não pensava e nem agia pelo desejo de competir. Seu esforço por conseguir o reconhecimento do público era resultado de sua tomada de consciência do valor da tradição popular. A emancipação de seu povo dependia do reconhecimento e a valoração do folclore chileno, como arte com suas próprias categorias de análise. Isto fazia parte de um projeto de vida que ela levava muito a sério. De acordo com Manns:

Violeta es una digna heredera de los cantores anónimos cantores que se desplazan por el vasto y sangrante tiempo de América; no niega su influencia, escoge sus temas y define su intención como todos ellos, pero con una diferencia: ha logrado saltar las barreras del anonimato y, esgrimiendo una poética que se genera a sí misma como una síntesis entre lo religioso-ingenuo y lo político-social, perfila su prestancia a la cabeza de la “Nueva Canción”(simplemente otro movimiento de renovación técnicamente más dotado que los anteriores), incorpora a este movimiento toda la pléyade legendaria de sus anónimos maestros, dona sus raíces a nuestro canto actual – sus raíces entrañables y nutricias-, ata con un cordón de acero nuestros pasados y nuestros presentes y garantiza nuestra continuidad futura. (MANNNS, 1984, p. 54).

E neste processo em resgatar do anonimato as raízes do canto e do folclore chileno, e levá-los com sua voz a diferentes espaços artísticos e culturais do mundo, às vezes, totalmente diversos, que no ano de 1956, de regresso ao Chile, Violeta é recontratada pela *Universidad de Concepción*, e ali funda e dirige o Museu Nacional de Arte Folclórico Chileno, que havia criado em 1952, dependente desta universidade. De volta a Santiago, grava LP, incursiona pela cerâmica, pintura e *arpillera*, paralelamente à sua atividade folclórica musical. Ángel Parra, seu filho, descreve no seu livro *Violeta se fue a los cielos* (2008) texto entre autobiografia e biografia, o desafio que sua mãe havia assumido para si:

No vi la vertiginosa progresión del museo. Como todo lo que hacía. Ubicado en la calle Caupolicán número 7. Inmueble de la escuela de Bellas Artes en la ciudad de Concepción. Las dos enormes piezas donde se instaló el museo, recibieron a mi madre con generosidad. Grandes ventanales, maderas. Protegidos en vitrina, documentos, letras de canciones, una victrola, ponchos y calabazas labradas, estribos y artesanías locales van, poco a poco, llenando las dos salas.[...] Gracias a esa nueva etapa en la vida de mi madre conocí a personas

maravillosas: Pablo de Rokha[...] Ese gigante de la literatura chilena, jamás reconocido, vendía sus libros y los cuadros de su mujer, puerta a puerta. [...] Una voz de trueno se hizo escuchar desde la entrada del corredor. “Quiero ver a Violeta Parra!” Mi madre salió a recibirlos. ‘Necesito urgente una chupilca²⁴’, dijo don Pablo, “serán dos” repitió Daniel Belmar que lo acompañaba. Veo la escena bajo ese magnolio gigante. Mi madre cocinó para ellos una cazuela a la chilena. Comían de manera desordenada, ensalada de tomate y cebollas. Se discutía de política, poesía, terremotos, pasiones y naufragios. (PARRA, 2006, pp.140-1).

Ángel Parra desenha as passagens da vida de Violeta Parra, com a delicadeza de um filho que ama e admira a sua mãe, e os importantes passos que ela dava em direção à restituição do valor que possuía a cultura popular e ao mesmo tempo, o modo como fazia a sutura entre ambos os sistemas, o popular e o erudito. Pablo de Rokha pertencia ao erudito, mas ia buscar o popular, e das mãos da poeta, o qual se unia ao seu interesse poético pelos fios de lã das *arpilleras* de Violeta Parra, as canções remotas, recopiladas e editadas que haviam voltado à vida e à cultura de campo que o seduzia:

Tiene su arte aquella virtud de salud,
que es vital y mortal simultáneamente,
de las honestas, recias, tremendas
yerbas medicinales de Chile,
que aroman las colinas o las montañas y
las arañas con su olor a sudor del mundo del futuro,
o de lo remoto antiquísimo y son como látigo de miel dialéctica,
con hierro adentro, en rebelión contra el yugo. (ROKHA, 1964,
apud PARRA, 1970, p. 19).

Neste poema, Rokha relaciona a arte de Violeta com o que há de mais natural e autóctone, as ervas medicinais e aromáticas que nas alturas da Cordilheira dos Andes ou no árido deserto chileno guardam em sua essência interior a cura e a resistência aos males que afligem seu povo, e se revelam contra o jugo da cultura ocidental, guardando seus segredos vitais.

A tomada de consciência de Violeta representa expandir para os quatro pontos cardeais o acervo dos trovadores que deambulavam como ela, recolhendo o canto, a lenda, o instrumento, vestimenta, dança, comida, música,

²⁴ *Chupilca*: do quéchua, *chupirka* de *chupi*, sopa, denomina-se assim a uma bebida alcoólica feita de farinha de trigo torrada, gelo e vinho tinto. Um costume da tradição popular no sul do Chile herdada dos quéchuas. Disponível em: www.es.m.wikipedia.org/.

poema e sua sabedoria. Mas não como uma moda, daí, nascerão suas próprias apresentações e seus cursos de folclore ditados também na *Escuela de Verano de la Universidad de Chile* e na *Carpa de la Reina*.

De regresso à França, grava programas de rádio e de televisão e realiza concertos e mostras de sua obra plástica em distintos cenários da Europa. Destaca-se a exposição individual de suas *arpilleras*, óleos e esculturas em arame realizada no ano de 1964, no Museu de Arte Decorativa, Pavilhão *Marsan* do Palácio de *Louvre* em Paris, conseguindo o logro de ser a primeira artista latino-americana a exibir suas obras neste famoso Museu. O que representa o reconhecimento internacional da qualidade artística e profissional de sua obra arte popular.

No ano de 1965, em sua viagem a Genebra, a televisão suíça grava o documentário “*Violeta Parra, bordadora chilena*”, onde apresenta toda a obra artística da poeta. Assim, amplia possibilidades para que seu público pudesse entender em que consistia a arte dessa mulher do povo que não possuía nenhuma das formações que constituíam formas simbólicas a ser exibidas pelos artistas consagrados pelo cânone, como comenta Enrique Bello:

En la prensa hubo críticas extraordinarias. Parece que en Europa se valorizaban más sus trabajos, sin el prejuicio con que se vieron en Chile [...] Acá no se entendía que estuviera haciendo pinturas, arpilleras ‘No tiene formación académica, no tiene idea de técnica, de perspectivas, de colores.’ Allá se le juzgó por los resultados. (BELLO²⁵, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, pp. 75-6).

Bello revela as impressões e questionamentos, com os quais, a obra de Violeta estava sendo confrontada no Chile, com uma classe média e alta, profundamente colonialista, orgulhosa de haver sido colonizada pela cultura europeia, que desprezava o folclore e a cultura popular, por representar a expressão cultural da porção mais pobre e mestiça do país. Portanto, classes alienadas pela visão de mundo construída no modelo da modernidade/colonialidade, a qual negava todo e qualquer conhecimento que não tivesse fundamentado na academia europeizada, consagrada como única e universal forma de se erigir como artista plástica, nos países colonizados pela Europa.

²⁵ Ex-diretor do Canal 9 da Universidade do Chile.

Observa-se que, mesmo depois de um século da emancipação política, quando os países latino-americanos já haviam conseguido a independência política, a consciência cultural continuava colonizada. Este era o público que se opunha à obra de Violeta. Além disto, era uma década em que havia uma onda de furor pela produção da vanguarda europeia. Como explica García Canclini:

Desde mediados del siglo XX las vanguardias artísticas e intelectuales buscaron internacionalizar la producción simbólica y el gusto, se proponían sintonizar las innovaciones de las metrópolis con los proyectos de modernización nacional. En otra perspectiva, los estudios sobre la dependencia veían en la subordinación de los países latinoamericanos la clave de nuestros males, y esperaban, por tanto, que se resolvieran con el desarrollo nacionalista, económica y culturalmente autónomo. (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 37).

Desta forma, uma enorme fatia da sociedade não valorava a tradição popular, nem sua música como um saber que permitisse criar uma obra de arte de qualidade com reconhecimento nacional e internacional. Não obstante, os recursos técnicos que Violeta utilizava, encontravam suas raízes no passado histórico da arte popular, com o qual contribuía o reconhecimento de sua obra como uma forma de resolver os problemas que provocava a dependência cultural dos países latino-americanos e ao mesmo tempo, possibilitava reconstruir o presente da cultura popular dando perspectivas futuras a seu povo.

Como artista plástica e pesquisadora da arte e da cultura popular, Violeta entendia que a arte vanguardista europeia, que se introduzia como moda na habitualidade da América Latina, não representava a vida de seu povo.

Aquela arte não havia construído suas raízes historicamente, como resultado da necessidade de problematizar a realidade social que afetava o seu povo, e nem formava parte do legado da tradição popular, como monumento da arte que durante séculos fazia parte da vida e dos costumes de uma parte dos habitantes de seu país. Em outras palavras, não emanava dos costumes do povo, não respondia a seus conflitos e nem estava em harmonia com as crenças de seus integrantes, ao contrário, se subordinava à banalidade consumista apresentada pela cultura europeia, como única e universal resposta

aos conflitos do homem. Portanto, fugia ao verdadeiro objetivo de fazer arte para o povo latino-americano.

No jornal *Tribune de Laussene*, no dia 05 de fevereiro de 1965, se apresenta uma crítica autorizada sobre a obra de Violeta Parra que coloca em evidência os verdadeiros motivos que impulsionavam a artista a escrever poesia, moldar o barro, bordar as telas, dizendo:

Las tapicerías que ella expone en la Galería Nouveaux Grands Magasins son plásticamente bellas. Ellas son por otra parte más que bellas, mágicas. Escapan a las normas de juicio cuyo acercamiento razonado se puede explicar...La pasión llama a la pasión... ¿Por qué estos personajes de lana, estos animales, estas flores, estos racimos, estos bordados y estas novedades tiernas y violentas conmueven tan certeramente nuestra sensibilidad? Sin duda porque Violeta no hace de ellos elementos decorativos nacidos de su pura imaginación, sino retratos de gente que ella ama o no, restitución de recuerdos de Chile sobre la tela, para glorificarlos y exorcizarlos. Se asiste al nacimiento de un mundo en que violencia y ternura fecunda se corresponden. Nacimiento de una obra, pues no hace más de seis años que Violeta Parra hace tapices. Sin embargo sus obras sobrepasan los encantos fáciles y engañosos del exotismo o del folclore de pacotilla... Obras inocentes, primitivas, pero cargadas de experiencia y ricas en técnicas y trascendencia vital. (BRUMAGNE, 1965, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, pp. 74-5).

As obras, às quais Madelaine Brumagne faz referência, são um entrelaçado de poesia, pintura, escultura e tapeçaria com as quais a artista expõe a realidade de um outro Chile, de forma muito mais consciente de seu Ser após o violento processo de colonização. Processo pelo qual, a colonialidade/modernidade se instala como única e verdadeira forma de cultura, à qual há que dizer não.

Estas obras se compõem quase das mesmas peças de arte que Violeta expôs no Museu de Louvre, são 22 *arpilleras* bordadas, 26 pinturas, 12 esculturas em barro e arame e máscaras em papel *maché*. Obras que brotam como expressão de uma realidade, a saber, dos conflitos do homem e sua relação com a terra. São conflitos culturais, sociais e humanos, como as formas de exploração do homem da terra. Estas reflexões revelam a base de

inspiração da obra parriana baseada na necessidade de problematizar aquilo que está naturalizado em seu país, lançando um olhar decolonizador sobre os equívocos que foram estabelecidos, como formas simbólicas de comportamento, ser e sentir de base colonialista, causadoras de muitas arbitrariedades socioculturais em seu país.

Sendo assim, a expressão popular presente na obra de Violeta, pertence a uma tradição popular híbrida, que se complementa nas diferentes formas de arte, que, como num jogo atômico os elétrons saltam de uma camada a outra, captando e entregando energia carregada de uma transcendência vital pulsante que ultrapassa o somente decorativo do belo. Sua obra instiga e dá respostas e estas adquirem um sentido muito mais adequado ao contexto real e onírico onde toma corpo o mito e a lenda latino-americana.

Sua poesia nos introduz em diversos gêneros da expressão artística, de forma dialética, e este entrelaçamento configura uma manifestação da arte dialógica e polifônica, que se localiza entre o eixo cultural arcaico europeu e a tradição ancestral indígena. Suas *arpilleras* são canções bordadas, “Las arpilleras son como canciones que se pintan”. (PARRA, 1960)²⁶. Suas pinturas mostram o lado triste e obscuro da vida: “En ella trato de expresar lo más profundo del ser humano” (PARRA, 1965, Carpa de La Reina). O Papel *Maché* é um trabalho que realiza a partir de estudo e imaginação: “Para hacer una máscara en papel maché, por ejemplo, pienso en ti, entonces, te miro un poco sin que te des cuenta”. (PARRA, Taller de la rue Voltaire, Genebra, Suiza, 1964). Desta forma, Violeta entrelaça todas estas manifestações artísticas, como expressão da realidade cultural própria e em sintonia com o coletivo da vida em comunidade.

Para Violeta os gestos de bordar, pintar, tecer, esculpir em arame, fazer poemas, música e imagem, constituíam os elementos de um complexo texto que daria suporte a seu trabalho de decolonização cultural. De acordo com Isabel Amenabar (2012), a obra de Violeta tem uma textualidade profundamente arraigada na necessidade de dizer algo e esse algo, está impelido por aquilo que lhe incomoda, muito mais do que pelo que ela ama. Violeta era impulsionada por aquilo que odiava, e, o que ela detestava era

²⁶ Por ocasião de uma exposição das obras plásticas na Feria de Artes Plásticas, Parque Forestal em 1960, obra rara coletada em sebos em Santiago do Chile.

deixar-se levar pelo pensamento alheio. Aquele que vinha da Europa era alheio, e a grande maioria dos artistas, poetas, pintores de sua época o admiravam e em forma mimética o reproduziam em seu país.

Amenabar considera que, a obra plástica de Violeta representa sonhos e realidades que se fundem em cada traço, fazendo o caminho em direção ao futuro, mas olhando o passado. Sua força feminina luta pela vida e pela arte. Violeta guarda a memória ancestral do mundo andino como o descreve neste fragmento:

Navega Violeta hacia el Viejo Mundo [...]: El Combate Naval de Iquique en dos secuencias. La mar no estaba serena en la primera: travesías tejidas y destejidas la agitan y confluyen —el arte, la enfermedad, el viaje a Europa, la muerte de Rosita Clara— en torno al navio-monstruo, criatura que aparece trasplantada del Descubrimiento, y retorna al fondo marino en medio de un torbellino lanar. Jibariza la artista el tiempo en las hileras de rostros de la tripulación y de la cohorte tutelar de perfiles sobre las aguas alzadas de la segunda escena, que riman en Iquique, el ritual de las cabezas cortadas de pueblos prehispánicos del Pacífico austral como los nazca o moche. (AMENABAR, 2012, p. 30, *apud* Violeta Parra, Obra visual).

Sua obra se inscreve numa compreensão de mundo pós-colonialista e contestatária da História Oficial, uma nova perspectiva escrita em versos, em fios de lã, em pinceladas de tinta e em fios de arame se entrecruzam para contar a história desde aqui, o *locus* enunciativo dos vencidos, os que foram silenciados pelas tripulações dos “Descobridores” que, com seus navios monstros provocaram a destruição de culturas tutelares. Os fios de lã de Violeta redesenham e reescrevem a história dos povos latino-americanos, conforme pode se observar nas imagens e tema desta *arpillera*.



(Fig. 3) Arpillera intitulada *Combate naval de Iquique I* (1964).
Fonte: Fundação Violeta Parra.

Nesta arpillera, Violeta afoga os vencedores, e os vencidos levantam sua bandeira pátria, observados por uma multidão de cabeças decepadas e moais, todos os personagens de um mundo silenciado pelo conquistador, que a artista devolve à história. Observa-se que motivos históricos, que faziam parte da *Lira Popular* do século XIX e eram cantados pelos poetas da tradição, influenciaram nos temas das *arpilleras*, como a Guerra do Pacífico e o Combate Naval de Iquique. Este já havia sido motivo da poesia popular no século XIX, como relata o professor Juan Uribe Echeverría da *Academia Chilena de la Historia*, em seu artigo, *La poesía popular y las diferencias limítrofes entre Chile y Argentina* (1984), ao comentar:

Los poetas del pueblo que habían ensalzado las hazañas del ejército y la marina de Chile en la Guerra del Pacífico (1), publicaron también encendidas décimas de impugnación y desafío contra las pretensiones territoriales de Argentina. (URIBE, 1979, p 477, *apud* GÓNGORA, 1984).

Isto revela que Violeta conhecia profundamente a arte que realizava e bebia nas fontes da Lira popular, muito antes de aceitar a ideia de seu irmão de que era necessário resgatar e recopilar a cultura popular chilena, como ela mesma narra nas Décimas:

Muda, triste y pensativa (8)
ayer me dejó mi hermano (8)
cuando me habló de un fulano
muy famoso en poesía. (8)
Fue grande sorpresa mía (8)
cuando me dijo: Violeta,(8)
ya que conocís la treta (8)
de la vers'á popular, (7)
príncipiame a relatar(8)
tus penurias 'a lo pueta'.(8) (PARRA, 1970, p. 24).

Nicanor, seu irmão professor universitário de física quântica e literatura, representa um guia no início das atividades artísticas e literárias de Violeta. Ele conhecia a capacidade e o percurso de sua irmã nas artes populares, por esta razão motiva Violeta a recuperar o patrimônio cultural perdido e logo, a escrever sua autobiografia utilizando a “treta” do canto popular *a lo pueta*²⁷:

Fue grande sorpresa mía
Cuando me dijo: Violeta
Ya que conocí la treta
De la vers'á popular
príncipiame a relatar
tus penurias 'a lo pueta'. (PARRA, 1998, p. 25).

Com esta obra popular, a tecelã, bordadeira, ceramista, artista plástica em toda a expressão da palavra, poeta e cantora do *canto a lo divino* e do *canto a lo humano*, termina sua longa trajetória de pesquisadora. Com ela havia construído sua autoconsciência decolonizadora, e agora podia dedicar-se a escrever e disseminar os saberes da tradição popular oral, por meio da tradição escrita. Observa-se que o que a incentiva, era a nítida intenção de

²⁷ O termo “*a lo pueta*” representa o canto de improviso, em décimas, típico do sistema literário oral e utilizado nas rodas de cantores populares. Desiderio Lizama explica em seu livro *Cómo se canta la poesía popular* (1912) “En el curso de este trabajo los llamaré puetas como ellos mismos se denominan entre sí, y les suprimiré el epíteto de populares. Quien dice pueta dice también populares”. (LIZAMA, 1912, p. 9).

emancipar a arte popular, retirar o ranço preconceituoso que cobria os cantos folclóricos chilenos, devolvendo ao povo chileno o seu futuro.

Não só por meio de livros escritos Violeta difunde este canto, mas também pelos mais modernos meios de radiodifusão da época:

Ahora el poder masivo de los medios de comunicación, las salas que posibilitan recitales colectivos ante masas enormes de espectadores, la televisión, que penetra por la ventana de todos los hogares, las radioemisiones, que acosan al auditor hasta en su propio lecho, harán llegar al gran público, la voz constante, eterna, del pueblo sensible y profundo, de sus temas queridos y olvidados, a través del cauce legítimo de su propio arte, modificado, pero siempre suyo, siempre ligado profundamente a sus raíces. (MANNNS, 1984, p. 58).

Entretanto, esta não era uma tarefa fácil, já que os próprios chilenos eram reincidentes ao renegar a si mesmos suas raízes ancestrais, negando em sua arte popular o valor artístico, que Violeta tinha muito claro, como o reconhece neste fragmento Juan André Piña:

Recién levantamos la cabeza para comprender cosas que ella tenía muy claras en el momento que las hacía. [...] Porque si ella fue recopiladora, intérprete, creadora, rastreadora de lo más ancestral y profundo de nuestro pueblo, investigadora de todas las manifestaciones del saber popular, también es mito, mitología y animita. (PIÑA, 1978, p.14).

Após haver exposto sua obra na Europa, no *Museo de Artes Decorativas, Pabellón Marsan del Palacio del Louvre*, no ano de 1965, regressa com grande êxito a um país completamente diferente daquele que havia deixado. Sua obra recebe o reconhecimento das novas gerações, como valor artístico e poético arraigado na tradição popular. Seis anos, anteriores a esse evento, entre 1958 e 1964, Violeta havia escrito dois livros as *Décimas autobiográficas* (1958), os *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979) e havia fundado o *Museo Nacional de Arte Folclórico Chileno*, dependente da *Universidad de Concepción*. Já havia sido convidada ao *Segundo Encuentro de Escritores* realizado nessa mesma cidade, no Chile, e havia ministrado cursos de folclore, dado palestras, cursos de cerâmica e pintura convidada pelas maiores universidades do Chile. Participara, ainda, em feiras nacionais e internacionais

como a *Segunda Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal* (1960), em Santiago do Chile, onde se juntaram artistas plásticos de grande valor, os quais contrastaram em forma e estilo com a obra folclórica e popular da artista plástica chilena, contudo sua obra ainda não fora totalmente compreendida.

Nessa ocasião, Violeta expôs grande parte das *arpilleras*, esculturas em arame e barro que haveria de expor no Museu de Louvre em 1964. Talvez, seja por este motivo que Juan Piña escreveu:

Hay que irse con cuidado con esta Violeta Parra. Desdeñada, ignorada, esquivada como una maldición durante casi toda su vida, ahora ya traspasó definitivamente nuestras fronteras y sus canciones y sus arpilleras andan con motor propio a través de todo el mundo. Seguramente ella pudo ver más allá, mucho más allá que los hombres de su tiempo. (PIÑA, 1978, p.14).

Além de toda a produção plástica e discográfica que até essa data, já havia produzido, constituía um arcabouço composto por canções de recopilação e obras originais de uma profundidade que emocionava. Poemas de um lirismo incontestável gravados em LP na Europa e na América, o que representa a introdução de um estilo artístico próprio da tradição popular chilena.

Violeta Parra, junto con emocionar con sus maravillosas letras, con denunciar, con reírse de algunos y amar a otros, junto con imponer un estilo artístico, con deleitar con su arte ingenua y fiera, fue descubriendo y enseñándonos qué y cómo es Chile y América. En alguna canción, en algún cantarito, en algún ritmo musical, en el trazado de una arpillera, hemos ido conociendo de qué material estamos hechos. (PIÑA, 1978, p. 16).

Desta forma, levou a arte popular a todos os cantos do país e da América, arte que se opunha com força às modas da vanguarda europeia.

Em 1965, é convidada para participar da Feira Internacional de Santiago (FISA), onde se instala com uma *peña* folclórica, uma tenda em forma de circo, na qual depois do evento é levada e instalada num terreno doado pela Municipalidade de La Reina, bairro de classe média e alta. Ali, “En diciembre, inaugura en La Cañada, 7200, comuna de La Reina, um centro cultural llamado

Carpa de la Reina. (SOUBLETE, 1979, p. 149). Esse evento tinha a finalidade entre outras coisas, de emancipar e reivindicar os saberes da arte popular por meio da sistematização do ensino/ aprendizagem da tradição popular, criando em seu interior a Universidade do Folclore Chileno.

Este fato nos remete ao método científico, à ciência e nos permite compreender sua intenção. Violeta entendia que a tradição popular, o folclore e a lírica popular deviam ser ensinados como ciência e como ciência devia ser resgatado e trazido ao plano das disciplinas estudadas numa universidade, que fosse especializada nesta área de conhecimento, elevando assim, o complexo mundo do cantor popular à categoria de *episteme*²⁸.

Violeta compreendia que a cultura popular é conhecimento e pertence a um contexto que também constitui conhecimento, e, por meio do seu estudo sistemático e prático se chegaria à compreensão de suas especificidades no ramo das artes. Por outras palavras, fazer com que as novas gerações se apropriem desse conhecimento constituía prioridade para Violeta, pois da experiência da recopilação da arte, da cultura popular e do contato com o contexto que a mantinha ainda viva, havia renascido nela a consciência do valor que este conhecimento representava para o futuro de seu povo. Do mesmo modo que nos tempos antigos a arte popular da Europa se havia ido, lentamente, transformando em arte clássica, o estudo e conhecimento da arte popular na América Latina e sua esfera de desenvolvimento permitiria a ruptura ou quebra de preconceitos, os quais a haviam levado o legado de toda a poesia/canção popular a serem vítimas do desprezo, abandono e consequente desconhecimento do passado cultural do povo chileno.

Desta forma, Violeta busca revitalizar e atualizar a alma da tradição popular com suas normas e categorias de análise, já que estas permitem o reconhecimento da cultura popular como *episteme*, baseada na experiência e nos pressupostos cognitivos dos homens e mulheres que guardavam em suas

²⁸ É uma palavra composta da preposição epi e do verbo ístamai. Ístamai diz estar em pé, solidamente estabelecido e fundado. E a preposição epi acrescenta-lhe a conotação de por sobre, em cima, a cavaleiro de, por cima. Da integração de todas estas dimensões formou-se, então, a experiência de conhecimento e ciência em sentido forte próprio, episteme. Episteme não diz apenas conhecimento, mas todo o contexto em que se constitui o conhecimento. (LEÃO, 2010, p. 235).

memórias as raízes de tão prezado conhecimento, pois baseado na história vívida do seu povo.

A reportagem do *Diário La Tercera* de domingo 07 de agosto de 2011, publicada em Santiago do Chile, ratifica essa intenção de Violeta, apresentando uma matéria escrita por Gabriela García (2011),²⁹ explicando o sentido que *La Carpa de La Reina* tinha para Violeta. “En este espacio fue instalada la Carpa que abrigaba la Universidad Nacional de Folclore Chileno, donde Violeta ministraba cursos de folclore chileno” (GARCÍA, 2011, p. 2), os quais muniam de conhecimentos específicos sobre a tradição popular, aqueles jovens que se iniciavam como cantores do folclore chileno.

A instituição de ensino superior não contava com nenhum apoio e nem reconhecimento governamental, mesmo assim, funcionava durante o dia na *Carpa*, sendo que, à noite, uma modalidade artística denominada *peña folclórica* tomava conta do espaço. “EMI-ODEON edita el LP Carpa de La Reina, colaboración de Violeta y otros artistas” (SOUBLETTE, 1979, p. 150). Nesse espaço artístico, passaram centenas de cantores populares que afinavam seus instrumentos ao calor do fogão e a comida campesina que Violeta preparava, buscando um espaço que oferecesse um diálogo com a sua identidade campesina muito antiga.

La identidad por pertenencia. El encuentro, en este contexto, es una experiencia que le reivindica al hombre sus raíces y sus proyecciones esenciales. Abre a sentir el tejido de relaciones que lo constituyen en lo material, psíquico y espiritual. Le patentiza la providencia con que el entorno que lo rodea lo incita a abrirse para recibir. [...] La identidades, es pues, encuentro con un territorio, un linaje y una historia. (SEPÚLVEDA, 1996, p. 45).

Desta forma ousada, considerando o contexto social em que se havia alocado, Violeta buscava romper os mecanismos de preservação do grupo hegemônico que dominava os estabelecimentos do ensino superior, estabelecendo um diálogo que legitimaria os saberes da arte e da cultura popular arraigada na tradição oral - unindo costumes, instrumentos, vozes, vestimentas, comidas e história da arte - oportuniza, ademais, um contexto de

²⁹ Matéria disponível em: www.diariolatercera.com.cl.

encontros e experiências que facilitariam o desenvolvimento de uma identidade popular silenciada pela modernidade/colonialidade.

Podemos dizer então que, o trabalho que Violeta realizou naquela época representa esse encontro com um território, uma linhagem, uma história, que revela essa identidade do povo chileno e latino-americano, e, ao mesmo tempo, revela a viva intenção de mostrar a diversos segmentos da sociedade: classe média e alta, intelectuais, universitários e artistas que pretendiam incursionar no folclore do Chile, a importância de conhecer esse contexto para reconhecer a si mesmo em seu valor cultural inseparável.

Parafraseando Sepúlveda (1996), o valor artístico, poético e cultural que há no conto popular, na lenda, no mito, na fábula, é oriundo da tradição oral e de outras escrituras, ou na mensagem gestual, musical e rítmica, portanto, totalmente alheio à escrita. Estas formas de arte são herdadas dos rituais ancestrais e atualizadas constantemente na criação artística de diferentes intérpretes, mas não perdem sua origem, mantendo-se sempre como condicionantes da tradição popular.

Esta tradição possui uma forma de expressão própria, que ao se localizar no interior do texto escrito - o sistema culto - pela poética tradicional, opera uma abertura do significante e do significado, e para acolher as mensagens da realidade com maior amplitude, havia que dar a ele permeabilidade. Isto é, absorver as características do outro, a partir de uma compreensão de mundo baseada no saber popular ancestral e arcaico.

Nesse sentido, Violeta não foi bem compreendida, pois suas obras foram avaliadas por grupos que revelavam conhecer outra lógica, a lógica do capital e do cálculo utilitário, que rejeitava implacavelmente a existência da arte das classes empobrecidas. Portanto, a compreensão de uma realidade mais humana e solidária estava vedada para os chilenos, ensimesmados, por cinco séculos, no colonialismo eurocêntrico.

Apesar dessa carga cultural preconceituosa, foi ali, no meio da classe burguesa, que instalou a “Carpa”, a qual, logo se transformaria no lugar onde encontrou os maiores obstáculos para desenvolver sua arte popular. Mesmo assim, nessas paisagens, “buscó reproducir el ambiente rural que le había enseñado el valor de la vida y de la cultura popular.” (PARRA, Tita, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 65).

Carmen Luisa descreve a *Carpa de La Reina*:

La carpa era forrada por los lados con madera hasta la mitad, de ahí hasta arriba empezaba la lona formando un cono de circo. Tenía como unos cuarenta metros de diámetro y el escenario era un tabladito con una silla para cantar y unos instrumentos, guitarrones, un arpa, bombo, y charango. En todo el medio de la carpa, donde queda, digamos, el palo mayor, estaba el fogón y desde por ahí empezaban las mesas en círculo mirando al escenario, sillas y mesas así en varias hileras, de modo que la gente quedaba como en un teatro. (PARRA, C.L. *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 78).

Violeta havia visto na *Carpa* a possibilidade de materializar seu sonho de difundir a arte popular, não só como espetáculo, mas com as pessoas, como uma instituição de formação superior e isto, tornava-se realidade, ao ministrar cursos de folclore como conhecimento formal e sistematizado, provido de concepções filosóficas libertárias, pela diferença no modo de conceber a criação artística. Essa outra forma ficou evidente no comentário de Arturo San Martín, um dos integrantes do Grupo Chagual, que participou de um curso realizado na *Carpa de la Reina* por Violeta Parra, no ano de 1966, como relata neste fragmento:

[...] lo que más nos extrañó fue que, una vez pasada esta etapa de aprendizaje espartano, cambió totalmente, “ahora tienen que volar solitos” nos decía. “usen los ritmos como salga, prueben instrumentos diversos, siéntense en el piano, destruyan las métricas, libérense, griten en vez de cantar, soplen la guitarra y tañan la corneta”. “El arte – nos decía- es un pájaro sin plan de vuelo, que odia las matemáticas y ama los remolinos”. (SAN MARTÍN³⁰, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 87).

Este relato apresenta o cerne da consciência decolonizadora, e uma das características mais fortes dos artistas da Arte Contemporânea, desconstruir toda a fixidez do sistema colonialista que estabelece normas, não somente, para a arte culta de base aristotélica, também, define normas para a arte

³⁰ De uma entrevista a Arturo San Martín do grupo Chagual, alunos de Violeta Parra na Carpa de la Reina. In.: (SUBERCASEAUX, 1982, p.87).

popular. Violeta entende que arte é sinónimo de liberdade, é criação. “Es un pájaro sin plan de vuelo”(SAN MARTÍN, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 87). Há que destruir a métrica, desconstruir aquilo que é dado, utilizando os instrumentos de outro modo, criar. Como Vicente Huidobro (1893-1948), ela também acreditava que a arte é um processo de criação constante, livre de normas, mas deve servir-se destas para poder destruí-las. “[...] lo que más nos extrañó fue que, una vez pasada esta etapa de aprendizaje espartano, cambió totalmente, ‘ahora tienen que volar solitos’ nos decía. ‘Usen los ritmos como salga, [...] libérense.’”(SAN MARTÍN, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 87). Neste verso de Huidobro fica evidente este pensamento de criação a partir da destruição do que está dado pelo sistema anterior:

Ese *non serviam* quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias. El poeta en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanza al mundo la declaración de su independencia frente a la naturaleza. Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo. [...] Te servirás de mí; está bien. No quiero ni puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. (HUIDOBRO, 1984, p. 9).

Deste modo, Violeta Parra, transita entre a pós-vanguarda e a arte contemporânea, e como Vicente Huidobro, obteve tardiamente a compreensão do seu conceito de arte, baseado na criação artística como expressão de liberdade, a serviço de uma estética fronteiriça, que se desloca para além das normas estéticas de seu tempo. Ambos serviram de base para as mudanças ocorridas no conceito de uma arte clássica, que se desloca, em Huidobro, em direção ao Creacionismo, vanguardista, em que o poeta possuía o papel de um deus que cria se revelando contra o já estabelecido pela linguagem poética aristotélica. Em sua *Arte Poética* (1932), Huidobro dá novos significados às palavras – símbolos, dizendo: “No le cantes a la rosa/ dejala crecer en el poema”(HUIDOBRO, 1932, *apud* HUIDOBRO, 1984, p.64).

Violeta provoca esses deslocamentos em direção ao que os poetas e artistas plásticos contemporâneos entendem como expressão da arte pós-moderna ou pós-colonial³¹, em que os artistas e sua forma de fazer arte se

³¹ Homi Bhabha alude a la contramodernidad cultural, como sinónimo de temporalidad disyuntiva; y Zygmunt Bauman ha creado la noción de modernidad líquida. Antimoderno,

distanciam dos enquadramentos numa só modalidade. Eles não são somente pintores, escultores, ceramistas, ou poetas, são tudo isso. Dedicam-se a serem artistas de uma forma plena, buscando juntar os fragmentos do sujeito fragmentado pela sociedade colonialista, burguesa e de consumo. A arte os envolve e eles não podem separar-se dessa totalidade. Eles mesmos são arte, seus gestos, sua vida.

Por isso, mesmo obtendo êxito nos eventos culturais junto ao povo, o reconhecimento nacional chegou após a morte de Violeta, quando literatos, escritores, músicos e pesquisadores começaram a ler e compreender a profundidade de sua obra. E depois de muito trabalho, com data de 02 de setembro de 2003, no *Palacio Consistorial de la Municipalidad de Santiago*, foi assinado um convênio para a realização do Museu Violeta Parra, subscrito pelo Prefeito de Santiago, o Presidente da Fundação Cardoen e a Presidenta da Fundação Violeta Parra.

Suas obras hoje configuram o patrimônio da Fundação Violeta Parra, criada por herdeiros Isabel, Ángel e Carmen Luisa Parra com a finalidade de resgatar, preservar e difundir a criação plástica e escrita desta artista do povo, que conseguiu devolver o verdadeiro valor à arte popular.

1.1. CONFLUÊNCIAS DO VIVIDO: MEMÓRIA E POESIA POPULAR

Nesta subparte se reflete sobre a cultura rural que acompanha a menina Violeta, a qual, como parte de um espaço citadino aparentemente bucólico, esconde uma realidade às vezes demasiado cruenta, como a fome e a miséria. Assim também, se incursiona na biografia desta multiartista para indagar a gênese de sua obra e os papéis dos atores - poetas e cantores populares, família, escola, contexto social, cultural e histórico - que ativaram o seu sentir poético e contribuíram em última instância para a realização da mesma.

Aqui, contamos com as reflexões de Paula Miranda (2014), Fernando Sáez (2010), Bernardo Subercaseaux e Patricia Stambuk (1982), Juan Andrés Piña (1978), Marjorie Agostin e Inés Dölz-Blackburn (1988), entre outros, que

contemporáneo, modernos desplazados, reiteran las distintas tentativas de redefinición que lejos de cerrar la discusión sobre el tema, confirman su importancia y vulnerabilidad. (SOUZA, 2014, p, 58).

forneem a base, sobre a qual, se ampara esta busca para compreender o papel da vida de Violeta Parra em sua obra, valor e lugar da cultura popular de seu país perante o mundo moderno, considerando principalmente, suas vivências que transitam entre os espaços rural e urbano.

Parte-se então do estudo do livro *Décimas, Autobiografía en versos* (1970).

Muitos escritores já fizeram referência ao contexto cultural onde habitaram a menina Violeta e sua família, como fator preponderante na formação do miolo pulsante de toda sua obra. Paula Miranda (2014), dentre estes pesquisadores, entende que são cinco etapas ou pulsões as que levam a poeta a criar e dar poesia a sua obra, onde se destacam alguns espaços e tempos em que estas pulsões se transformam em uma produção excessiva, repleta de vitalidade e força transformadora: de 1927 a 1952 onde se localiza a Infância e iniciação. “Es una etapa en que ha decantado en ella la rica experiencia artística y cultural de su infancia rural, especialmente la de Lautaro y Chillán” (MIRANDA, 2014, p. 71). Miranda se refere à etapa ou pulsões em que Violeta tem contato por meio de seus pais e irmãos com os cantos tradicionais e a canção popular e suas primas de Malloa. Começa a cantar e a tocar violão junto a seus irmãos Hilda, Eduardo e Roberto e em Malloa, cidade campesina do sul do Chile, participa de festas populares ligadas ao campo e seus produtos culturais. Mas principalmente, diz Miranda (2014), ou de forma mais contundente, constitui a etapa em que pela morte de seu pai, o canto transforma-se no ganha-pão “Nicanor, el Hermano mayor viaja a Santiago y Violeta, junto a Hilda Eduardo y Roberto salen a actuar en circos y fiestas en los alrededores de Chillán” (MIRANDA, 2014 p. 75). Esse período seria, então, o primeiro contato com o *canto a lo pueta*, o qual ficaria gravado em sua memória como lembrança de seus momentos mais felizes e sagrados de sua vida.

A segunda etapa ou pulsão poética de Violeta, a mais importante, segundo Miranda (2014), se localiza entre 1953 e 1957, momento em que começa a desenvolver o labor de recopilação da tradição folclórica, dando especial atenção à pesquisa dessas canções campesinas que vinte anos atrás havia escutado em Malloa, o *canto a lo pueta* e seus cantores, descritos aqui por Deziderio Lezama:

Los *puetas* populares, de cuyas *puesias* trataré, son aquellos individuos sin ilustración alguna: que ni siquiera han sabido leer ni escribir, y alguno que ha alcanzado apenas los conocimientos rudimentarios que suministraban las antiguas escuelas de cartilla y palmeta, pero que han tenido oído poético privilegiado y numen natural y sin cultivo; aquellos que al compás del guitarrón entonaban cadenciosas décimas, precedidas de la respectiva *cuarteta* en la cual se exponía el motivo o se daba el tema de la composición; los bardos que se encontraban en todas las fiestas campestres, ya fuesen carreras, trillas o rodeos, siempre que hubiese fonda, música y *trago*; buscando con quien pagar, cantar de dos razones, o de contrapunto, a lo adivino (l), a lo humano, o improvisando décimas a destajo sobre los más variados temas y generalmente con pie forzado. (LEZAMA, 1912, p. 8).

Neste fragmento, Lezama descreve um povo sofrido, pobre, excluído dos processos de letramento, destinados ao trabalho duro, mas de uma sensibilidade artística propulsora da essência da vida. A este grupo Violeta pertencia desde sua infância, mas se reintegra, levada pelo anseio de resgatar essa arte que ela mesma guardava em sua memória, como uma arte que pertencia a pessoas que, como ela, conheciam a miséria.

Desta forma, dentro de sua produção artística se observam cinco motores propulsores: a fome a miséria, a injustiça social, o amor e a morte.

A fome e a miséria são pulsões que, na obra de Violeta, revelam aspectos do binarismo cultural instaurado pelo processo de Conquista. Estes se apresentam, às vezes, demasiado perversos para os povos latino-americanos e suas culturas minimizadas e empobrecidas diante da “ganância” ocidental. Aspectos que se transformam em base estruturante da obra de Violeta Parra, que levanta seu grito de alerta em favor da emancipação de seu povo:

En este mundo moderno
qué sabe el pobre de queso,
caldo de papa sin hueso,
Menos sabe lo que es terno;
por casa callampa, infierno
de lata y ladrillo viejo.
¿Cómo le aguanta el pellejo?,
eso sí que no lo sé.
Pero bien sé que el burgués
se pit`al pobre verdejo. (PARRA, 1970, p. 36).

A terceira pulsão é a injustiça social, elemento que lhe permite formar a autoconsciência sobre o que a fez ir à procura do canto e ao folclore chileno esquecido nos espaços rurais e suburbanos, indagando sobre o que aqueixava a esses homens e mulheres que deixaram de cantar, em favor dos interesses de um grupo hegemônico altamente privilegiado e excludente, como uma herança colonialista que se instala nos albores da instauração da sociedade de mercado na América Latina, principalmente, no Chile.

Observa-se nas imagens poéticas advindas de sua produção artística, a autoconsciência que Violeta adquire, quando se depara com a miséria a que foram submetidos os cultores do saber popular hispânico e os povos ancestrais, que na história de Chile são considerados “El roto”³² – campesinos arcaicos, mestiços, e indígenas relegados às reduções indígenas - . Observa, ela, a riqueza cultural que guardam essas memórias enfraquecidas pelos anos de silenciamento e a forma como foram estigmatizados como povos originários de uma América indígena. Deste modo, a artista sente a urgência em levar o conhecimento dos cantores populares - incluso da tradição indígena, como uma vertente da tradição popular - e refletir sobre as causas da deteriorização destes saberes, aos indivíduos sociais do seu país e da Europa. Em suas *Décimas*, Violeta evidencia a urgência por evidenciar que, o resultado de recopilação era de tal envergadura e importância para o desenvolvimento do futuro da cultura chilena e latino-americana, que sua obra se desenvolve rapidamente, num período de dez a onze anos.

Toco vihuela, improviso,
Compongo mis melodías
Las noches las hago días
Pensando si lo preciso;
Buscando el oro macizo
Salgo volando al camino,
Y al versear “a lo divino”
Es oro de gran quilate.
Si pa’vos es disparate
Pa’mí no, pues Secundino. (PARRA, 1970, p. 38).

³² Elicura Chihuailaf (1999) escritor mapuche, nos diz “ ¿La participación del ‘pueblo’ chileno se reduce, en esencia, a la página dedicada al Roto?’ Se erigió en la plaza Yungay de nuestra capital una estatua al roto chileno, el típico personaje representativo de nuestro pueblo, de sus hazañas y de sus glorias’ dice.(CHIHUAILAF,1999, p. 63).

Todo o esforço que representou sair porta a porta buscando o canto popular é recompensado pelo “*canto a lo divino*”. Este representa um achado, ocultado atrás da aparente simplicidade de seus cantores, muito desvalorizados pela introdução do cantor estrangeiro que nesses anos (1954), gozavam de êxito, pelo brilho que propagandeava a rádio e a televisão que vinha da América do norte e da Europa.

O quarto elemento propulsor é o amor do qual fala com voz de sábio, rementendo ao mais profundo da fibra amorosa. Em *Volver a los Diecisiete* (1966), um dos poemas musicados escritos e publicados em seus últimos anos de vida, Violeta penetra no mais profundo da alma humana, pela força do amor. Trata-se de um poema que a ajuda a exorcizar a dor da solidão de seu peito doído pelo abandono:

El amor es torbellino
de pureza original
hasta el feroz animal
susurra su dulce trino.
Detiene a los peregrinos,
libera a los prisioneros.
El amor con sus esmeros
al viejo lo vuelve niño
y al malo solo el cariño
lo vuelve puro y sincero. (PARRA, 1966, *apud* PIÑA, 1978, p. 31).

Ou seu oposto, o ódio em *Maldigo del Alto Cielo* (1966), quando enfrenta as causas colonialistas de sua solidão, ao ser abandonada por seu amor, por uma mulher mais nova do que ela. Este poema não revela só indignação e sim ódio e amargura contra todo o estabelecido culturalmente sobre o amor, negando-se a aceitar que os sentimentos mais profundos também tenham sido vitimados pelas mazelas da cultura ocidental, a qual impõe idades e papeis para o amor, baseadas no conceito verticalizado da sociedade patriarcal a qual estabelece que a mulher deverá ser inferior ao homem, deixar-se orientar por ele, obedecê-lo, submeter-se a sua vontade, pois deve ser ele quem toma a iniciativa.³³

³³ O ideal de mulher submissa tem sua origem no século V, Vainfas (1986), descreve o ritual revelando o papel de cada uma das partes: começava com a promessa de casamento no ato da *desposatio* ou *pactum conjugale* - precursor do noivado atual. A cerimônia, na casa da

Maldigo luna y paisaje,
los valles y los desiertos,
maldigo muerto por muerto
y el vivo de rey a paje,
el ave con su plumaje
yo la maldigo a porfía,
las aulas, las sacristías
porque me aflige un dolor,
maldigo el vocablo amor
con toda su porquería,
cuánto será mi dolor. (PARRA, 1966, *apud* PIÑA 1978, p. 111).

Este poema é um canto *a lo humano* em oposição aos argumentos do canto *a lo divino*. O trágico amor decepcionado se transforma em dor e esta impulsiona a negação de todos os elementos que configuram a criação divina. A vida se opõe à morte, o contexto natural criado por Deus se opõe ao cultural, criado pelo homem para a satisfação das vaidades humanas. Maldiz o sistema que dá suporte ao estudo e à religião. Para ela um drama de dor e amargura representa o grau máximo da falsidade dos sentimentos.

Tudo começa com seu nascimento, diz Fernando Sáez (2010), no livro *La Vida Intranquila, Violeta Parra: Biografía Esencial*. Para o autor é evidente que as condições onde se nasce afetam, impõem e determinam demasiadas coisas na vida de uma pessoa. Para este escritor, a vida de Violeta responde a uma operação de adição e subtração da qual resultará o seu valor artístico e se poderia acrescentar, seu valor poético. Sáez realiza um amplo panorama de sua obra reconhecida e apreciada a partir do ato dialético de sua morte, “El mismo disparo que terminó con su vida, esparció su obra hacia todos nosotros.” (SAÉZ, 2010, p. 168).

futura esposa, reunia parentes dos noivos e testemunhas. Trocavam-se palavras e bens. O pai da moça transferia a tutela de sua filha para o marido e este retribuía a doação com a entrega de uma *donatio puellae* (garantia do contrato). “Expulso do casamento, o amor proliferou nas relações ilícitas, estilizado pelos cavaleiros, poetas e trovadores, vivido intensamente por homens e mulheres em toda parte. [...] Enquanto o amor cortês exaltava a mulher e a colocava num plano superior ao homem, o amor cavalheiresco a colocava numa atitude passiva, inferior ao homem e dependente de sua iniciativa. A Igreja repudiava todas essas formas de amor por ameaçarem a pureza do amor conjugal” (VAINFAS, 1986, pp.55-56, *apud* ARAUJO, 2009, p. 3). Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932002000200009.

Diversas lendas começam a ser escritas a partir desse trágico acontecimento. Sáez entende que a primeira delas, surge em relação à Violeta menina. Conta sua mãe, para Bernardo Subercaseaux (1982), que Violeta nasceu com dois dentes crescidos e alguém fez um presságio nesse sinal, como qualidades de sabedoria e superioridade.

Ahora no sé por qué, me acuerdo que nació con dos dientes. Verdaderos dientes. Uno se le cayó cuando tenía como a los treinta y tantos años y otro...con él se fue. Y yo me asusté mucho, tenía miedo, es que la gente de antes contaba tantas cosas... Recuerdo que mi marido fue a buscar a un doctor que había y me felicitó, me dijo 'esta niñita va a ser muy inteligente y ojalá todos sean así'. (SANDOVAL,³⁴ *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 5).

Outra lenda se erige sobre o lugar de nascimento. De acordo com Fernando Sáez (2010), os dados de seu endereço, no dia de seu nascimento, aparecem no livro do *Registro Civil* desse lugar, com o Número de Inscrição 992. Foi em São Carlos, província de Ñuble. Tratava-se de um povoado pequeno, rural, de uns oito mil habitantes. A casa da família Parra ficava na Rua *El Roble*, nº. 531, a poucas quadras da estação e do caminho que levava a *Chillán*, no extremo sul de São Carlos. Sáez adverte que o lugar era um vilarejo, somente um corredor entre o campo e as cidades mais importantes. (SÁEZ, 2010, p. 20).

Hoje duas ou três fotos mostram diferentes casas que se transformaram em relíquia, na cidade de San Carlos. (Figura 4 e Figura 5).



(Fig. 4.) Vista interior da possível casa onde nasceu Violeta Parra, publicada no site da cidade de San Carlos, na província de Ñuble-Chile. Fonte: www.sancarlosonline.cl.

³⁴ Clarisa Sandoval, mãe de Violeta Parra.

Esta imagem corresponde a um arquivo do site da Municipalidade de San Carlos e apresenta a parte interior da casa onde supostamente haveria nascido Violeta, entretanto, o teto da casa não corresponde à imagem da casa da rua Robles, n. 531 que foi tombada como monumento histórico pela Municipalidade de San Carlos. (Figura 5).



(Fig. 5). Casa tombada pela prefeitura de San Carlos, sita na Rua Robles, n. 531. Onde se assegura ter nascido Violeta Parra. Hoje, Monumento Histórico de Chile desde 1992. Fonte: www.wikipedia.cl.

Entretanto, há controvérsia sobre o verdadeiro lugar de nascimento e inclusive a rua onde morava a família à época de seu nascimento. Hilda, sua irmã mais velha, numa entrevista realizada por Patricia Stambuk (1982), conta que na época moravam na Rua Montaña, em frente à Praça de Armas e que ela nasceu na mesma casa. “Hilda Parra: La Violeta nació en San Carlos, por ahí por el 1917, en la calle Montaña, frente a la Plaza de Armas. Ahí en ese pueblo nacimos las dos y de ahí nos fuimos a Chillán”. (PARRA, *apud* STAMBUK, 1982, p. 3).

Entretanto,

Existe controversia sobre su lugar de nacimiento. La Municipalidad de San Carlos afirma — en su sitio oficial y un cartel a la entrada de la ciudad — ser ‘la cuna de Violeta

Parra' y la casa ubicada en la calle El Roble #531-535 fue declarada Monumento Histórico porque supuestamente allí nació la cantante. En cambio, la familia de Violeta Parra no ratifica este dato y en el sitio de la Fundación Violeta Parra se afirma que la folclorista nació en San Fabián de Alico, localidad ubicada al interior de San Carlos. ([https://es.wikipedia.org/wiki/San_Fabi%C3%A1n_\(Chile\)](https://es.wikipedia.org/wiki/San_Fabi%C3%A1n_(Chile)))

Este dado se confirma como nome da cidade de nascimento de Violeta no texto escrito por Isabel Parra no livro *El Libro Mayor de Violeta Parra: um relato bibliográfico y testimonial* (2009). Sua filha escreve:

Mi madre Violeta del Carmen Parra Sandoval, nació en San Fabián de Alico, provincia de Ñuble, al sur de Chile, el 4 de octubre de 1917. Pese a que suelen vinculársela a San Carlos, ella misma hablaba de San Fabián como su lugar de nacimiento. (PARRA, Isabel, 2009, p. 33).

San Fabian de Alico é a capital comunal de uma pequena cidade de pouco mais de três mil habitantes na província de Ñuble, na região do Bío-Bío. Cidade dedicada à atividade rural e agropecuária. Ali provavelmente nasceu Violeta ao sul do Chile, na primavera, rodeada de flores, mas a origem de seu nome é revelada por Patricio Manns:

Las propias naturalezas de la vida gestan las condiciones necesarias para transmutar su acechanza en poesía. Y desabotonar el severo prestigio de su nombre: Violeta Parra, en tan aguda confluencia - la flor de la tristeza y el árbol del vino- podría convocarse la síntesis perfecta de toda su obra. (MANNNS, 1978, p. 23).

Desde sua idade mais tenra, Violeta se viu afetada pelas vicissitudes da vida no campo, isso lhe serviu para criar uma autoconsciência mais aguçada:

Dice mi mamá que fui
Su guagua más donosita,
Pero la suerte maldita
No lo quiso consentir;
Empezó a hacerme sufrir
Primero, con la alfombrilla,
Después la fiebre amarilla,
Me convirtió en orejón.
Otra vez, el sarampión,
El pasmo y la culebrilla. (PARRA, 1970. p. 39).

Aos quatro anos de idade em 1921, se contagia de varíola uma doença viral que fazia muitas vítimas pela falta de recursos sanitários para evitar sua propagação. Em uma viagem de trem a caminho de Lautaro, quando seu pai iria assumir o cargo de professor no Regimento Andino nº 4: “Ibamos en el tren cuando la niña recibió la infección [...] Yo no sabía qué era, porque se hinchó tanto [...] Así llegamos a Lautaro con la niña enferma, sin saber de qué.” (SANDOVAL, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 4).

Mas seus irmãos não a enxergavam como uma menina desventurada, ao contrário. Roberto Parra, um dos nove irmãos, conta quão feliz foi Violeta em sua infância, cheia de vitalidade, brincadeiras, amor e cuidados como um reconhecimento para a pequena e alegre Violeta, que havia saído vitoriosa de uma doença que dizimara mais de quatro mil pessoas em Lautaro no sul do Chile. Desta maneira, a morte, um dos temas recorrente em sua obra, começa a rondá-la desde muito pequena.

Aos 7 anos conhece em *Chillán* o *canto a lo poeta* e a tradição das cantoras de tonadas e valsas. Dessa região herdou a cultura campesina rica na estética popular. Na relação familiar reafirmou seus conhecimentos sobre arte popular e arte comercial. Seu pai professor e músico, e sua mãe costureira e cantora campesina. Seu irmão mais velho lhe ajudou a construir sua formação intelectual e acadêmica. *Chillán* possui a cultura do pequeno agricultor, povo de artistas espontâneos com grande sensibilidade estética e em permanente contato com o mundo *mapuche*³⁵.

O pai, Nicanor Parra, era professor de ensino primário e de música, mas, além disto, era um grande folclorista, o que constituía motivo de orgulho para Violeta, muito mais que seu diploma de professor, como fica evidente nesta entrevista, em que Violeta utiliza a conjunção concessiva “*aunque*”, a qual concede apenas uma parte de importância à profissão de professor, em

³⁵ Povos de tradição indígena que habitam o sul do Chile desde antes da Conquista espanhola. De acordo com Rodolfo Lenz (1918) “Chile se distingue de la mayor parte de los países hispano-americanos en que sus habitantes desde el último inquilino hasta el hacendado más pudiente constituyen una nación uniforme de lengua castellana que se ha formado por la mezcla de los conquistadores e inmigrantes españoles con la más orgullosa i valiente de las tribus indígenas de América, los araucanos. Estos mismos, como tantos otros pueblos de baja cultura, se llaman simplemente “la jente del país *mapuche*”, i se conservan puros sólo en algunas provincias del sur, en las cuales la cultura va haciendo rápidos progresos, internándose en las selvas vírgenes con los ferrocarriles que ponen en comunicación las ciudades i aldeas, nacidas de antiguos fuertes españoles i alrededor de las colonias agrícolas. Allá siguen viviendo los indios o, más bien, vejetando i acabándose” [...]. (LENZ, 1918, p. 517).

comparação com o reconhecimento que tinha como o melhor folclorista da região: “Mi padre, aunque profesor primario, era el mejor folclorista de la región, y lo invitaban mucho a todas las fiestas”. (Entrevista a Violeta Parra, *Revista Musical*, 1958). Nesta décima, ela o apresenta como a pessoa que lhe deu a existência, uma existência marcada pelo violão que aprendeu a amar através dele:

Primero, pido licencia
pa' 'transportar' la guitarra;
después, digo que fue Parra
quien me donó l'existencia.
Si me falta l'elocuencia
para tejer el relato,
me pongo a pensar un rato
afirmando el 'tuntuneo',
A ver si así delecto
Con claridez mi retrato. (PARRA, 1998, p. 28).

Também era conferencista afamado e isso representava o orgulho da família. Mas um dia chegou muito triste em casa porque havia sido demitido. De acordo com Clarisa Sandoval (1982), sua esposa, ser professor e radical no governo de Ibañez, era motivo de preocupação, pois a qualquer momento poderia ficar desempregado. (SUBERCASEAUX, 1982). Tratava-se de um governo ditatorial que havia entrado para opor-se ao Parlamento por meio do Golpe de Estado de 23 de janeiro de 1925, conhecido com o nome de “*Ruido de Sables*”. Como Ministro de Guerra, quando da derrocada da junta militar que havia retirado do governo Arturo Alessandri. Segundo “Memória Chilena”, Ibañez, “Una vez en el poder, introdujo un estilo claramente autoritario, reprimió a la oposición estableciendo censura a la prensa y sometiendo al movimiento sindical al control del estado³⁶”. Nessa época o endividamento público e a política monetária levaram o país a enfrentar uma das maiores crises que se instala no mesmo período da depressão mundial no ano de 1929. Sendo que o país se submerge na trágica situação de perseguição e desemprego, na qual viveram os professores contrários ao governo chileno desse período: “Como

³⁶ Tras una dictadura en la que prescindió de todos los partidos políticos e impuso un régimen autoritario, Ibáñez probó por todos los medios volver al gobierno, esta vez de manera democrática. En 1938 se presentó apoyado por los nazis y tuvo que partir al exilio tras un fracasado intento de golpe de estado.(Disponível em; <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94575.html>).

plantas dañinas, el socialismo y el anarquismo serán arrancados del suelo nacional...Juro que he salvado a la República.” (La Discusión, Chillán, 1927, p. 22, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 6). Palavras de Carlos Ibañez del Campo, Presidente interino na época. Violeta o relata em suas Décimas dizendo:

El Diablo en la cristiandad
El Ángel entra al infierno,
Un loco está en el proscenio,
Anuncian ya la función,
Se impone la sinrazón,
En este teatro moderno. (PARRA, 1998, p. 76).

Nesse momento histórico (1925-1929), o pai de Violeta era radical, um partido de centro-esquerda, que se opunha ao governo de Carlos Ibañez del Campo (1877-1960), o que provocou sua demissão. Como professor, representava uma classe esclarecida, porém muito mal paga.

Na época, se destacavam as mobilizações de greves que se realizavam em todo o país decorrentes da fome e miséria. Na família Parra, ainda não se discutiam esses assuntos, já que a maioria de seus integrantes eram crianças. Mas Violeta, que tinha apenas 8 anos de idade, já percebia esses momentos de dificuldades familiar. Segundo a irmã mais velha de Violeta, Hilda:

De política no se hablaba en la casa y aunque se hubiera hablado nosotros no entendíamos. Nunca supe por qué echaron a mi papá [...] Aunque mi papá yo sé que era radical, porque mi mamá nos cuenta ahora. (Hilda PARRA, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 6).

Nessas circunstâncias a mãe, consciente desta situação, tinha que reforçar o trabalho de costura para manter a casa, o que permite a Violeta, desde muito pequena, transitar por dois mundos diametralmente opostos, as conversações políticas, arte e música de seu pai revoltado pela demissão, entregue à bebida, e a alienação do trabalho manual da sua mãe, cada vez mais duro e persistente com a intenção de manter as 11 crianças. Por outro lado, a profissão de professor de música que sabia escrever e interpretar os pentagramas das canções folclóricas, não valia nada diante da cantora campesina que aprendia de ouvido, baseada na experiência, escutando e tocando os cantos do folclore chileno, enquanto costurava, porque de seu trabalho manual saía o sustento da família.

O reverso dessa realidade colocava Violeta numa situação totalmente fora do costume da época e de certa forma lhe permite olhar a realidade de um ponto de vista diferente. Se por um lado, na sociedade patriarcal o homem é o provedor do alimento e da proteção da família, à mulher cabia a criação dos filhos e os trabalhos domésticos, mas por causa da demissão do pai, em sua casa esta regra não ocorre assim e isso dava uma sensação de abandono, injustiça, angústia e desesperança que encontrava forças no trabalho da mulher da casa:

Así creció la maleza
En casa del profesor,
Por causa del Dictador
Entramos en la pobreza.
Juro por Santa Teresa
que lo que digo es verdad;
le quitan su actividad,
y en un rincón del baúl
brillando está el sobre azul
con un anuncio fatal.
[...]
Mi mama muy pesarosa,
malicia qu' éste es el fin
¡y con tanto querubín
que dar alimentación!
mejor tirarse al zanjón,
que d'hambre verlos morir. (PARRA, 1998, p. 75).

A situação piora, quando seu pai decide não aceitar nenhum outro emprego que não seja o de sua profissão, o que perpetua na casa da família Parra. Vendo-se, com amargura, obrigado a deixar a função de provedor da família para a mãe, fato que para os olhos de uma sociedade colonialista e patriarcal degradava a imagem paterna, se lança à bebida. Era humilhante que a mulher sustentasse a família e o esposo. No binarismo colonialista que regia a sociedade chilena, a mãe Clarice passou a ser profundamente respeitada, diferente do esposo, vítima do menosprezo, situação que será relatada em seu primeiro livro escrito em décimas.

Allí diviso al taita,
Paseando desconsolado,

Desd'uno al otro costado
De aquella casa chiquita.
[...]
¡Por Dios, qué barbaridad!
Repite tarde y mañana; (PARRA, 1998, p. 76).

Podemos sentir a desesperança que provoca o desemprego e as suas consequências. Destas dramáticas vivências, Violeta retira experiências de injustiça e iniquidade social que estava associada à maquinaria política dos governos ditatoriais, daqueles que por um momento tem o poder em suas mãos e se tornam verdugos de uma nação.

Marjorie Agostin e Inés Dölz (1988) entendem a situação do pai de Violeta por outro viés: “Su padre, Nicanor Parra, un profesor primario despedido de su trabajo por el gobierno de Carlos Ibañez, se lanza a la bebida.” (AGOSTIN E DÖLZ, 1988, p. 13). Entretanto, naquela temerosa situação em que Carlos Ibañez del Campo instaura seu governo e manda demitir todos os professores que trabalhavam para o exército, como foi dito antes, instaura também o caos que se traduz no alcoolismo de muitas de suas vítimas. Este fato se consolidou em muitas famílias de professores, provocando a miséria e a convicção de que moravam num país sem justiça, à deriva, levado apenas pela atrocidade das mudanças político-partidárias, produto da história de um país dominado pela colonialidade. Isto se destaca neste texto escrito pelo historiador Gonzalo Vial Correa:

Sin embargo, los chilenos calcamos fielmente la acrimonia y las formas externas que caracterizaron a la disputa francesa. Y aún vivimos esta con enorme apasionamiento, equiparándola erróneamente con la nuestra. Todo ello tuvo varias causas, pero una muy importante fue el espíritu de imitación aristocrático. (VIAL, 1981, p. 127).

Violeta entendia que haviam cometido uma enorme injustiça com seu pai, e falava das qualidades dele com orgulho: “era o melhor folclorista que havia na cidade”. E isto constituía uma verdade valiosa para ela, pois concebia a seu progenitor não como homem desempregado, mas do valor artístico inigualável que ela procurava assimilar e torná-lo seu. Ele tocava vários instrumentos entre os que se destacavam: piano, violão e harpa. Embora a sua debilidade pela bebida, afetasse em demasia a vida da família:

Por esta y otras razones
Que van a salir al baile,
No era vidita de fraile
La que pasé en ese entonces.
Cual campanario de bronce,
L'esposa reta que reta
Al taita qu'en la chupeta
Se le va medio salario,
Mientras anuncian los diarios
Que sube la marraqueta. (PARRA, 1970, p. 51).

Essa aversão à injustiça, e a defesa aos oprimidos por essa realidade é uma constante na obra de Violeta, obrigada a viver numa situação desvantajosa economicamente, embora, no sentido educacional e cultural tenha significado a base da formação artística para ela e toda sua família, pois lhe possibilitou desde muito pequena, a imersão no contexto dos conflitos políticos e sociais da sua terra, por um lado, e por outro a sua relação com a música, o canto folclórico, os instrumentos musicais e a necessidade de superar os limites para ganhar a vida nos espaços mais humildes de seu país.

Ali vivenciou a fome e a pobreza, os vícios e a força da determinação para deixá-los. Conheceu também a bondade e a miséria humana de quem, de uma forma ou de outra, fizeram parte da construção de seu presente e do seu passado. E o mais importante, no interior desse contexto, assimilou elementos básicos de formação da tradição popular hispânica e indígena e da tradição culta que vinha pela profissão do pai. Estes elementos de formação cultural lhe permitiram reconhecer sua identidade plural como um estilo e uma estirpe herdados da vida e do sangue o que é chamado de “chilenidade”. Este termo utilizado como sinônimo da idiosincrasia do povo, inclusive, para referir-se à natureza de Violeta, carrega uma semântica bastante polêmica. Segundo Cornejo Polar:

A lo más se le concede el beneficio de lo pretérito, como bien lo destaca Benjamín Carrión, quien ve para el imaginario de la chilenidad, la pervivencia de una memoria indígena –memoria de factura republicana, por cierto-, celebrada como la forjadora de la idiosincrasia chilena, de por sí guerrera, tal como “fuera” el araucano, único pueblo americano que resistió por tres siglos el avance del Imperio Español. Ahora, para negativizar esta situación, haría falta sofisticar el repertorio conceptual. [...] En

un contexto como este, donde la univocidad de los orígenes culturales es obtusa –obtusa en el sentido de contradictoria, pues por un lado ensalza un pasado indígena, mientras que por el otro borra todo rastro de este en el tiempo presente-, es necesaria una polarización de los referentes en tensión, de modo que la constitución de una cultura oficial como proyecto de identidad nacional, proceso llevado a cabo bajo la rúbrica del Estado desarrollista, sea efectivamente considerada en vistas a la alteridad implícita a toda operación de identificación. (POLAR, 1997, *apud* RAMOS, 2011, p. 14).

De acordo com Sepulveda (1996), o (re)encontro com toda essa experiência extremamente transcultural, devolve a Violeta suas raízes, pois possibilita a compreensão de quem é ela, quem são esses cantores e o mais importante, que ela faz parte de um todo de relações:

[...] que la constituyen en lo material, psíquico y espiritual. Le patentiza la providencia con que el entorno que la rodea, la incita a abrirse para recibirla. Vivir es acusar recibo de esta lógica de círculos concéntricos que me asisten con la dación de su ser y que con ello me invitan a salir a su encuentro. Este círculo es el horizonte que se prolonga al infinito hacia afuera y hacia adentro, en el antes y en el después. [...] En este marco nos parece que la cultura tradicional y dentro de ella su arte poética aportan una perspectiva útil al debatido tema de nuestra identidad. Aportan un nutrido repertorio de imágenes y símbolos donde el pueblo chileno siente que acontece el encuentro consigo mismo, con su historia, con el mundo y con Dios. (SEPULVEDA, 1996, p. 45)

Para Violeta, estas vivências representaram a melhor universidade de arte e cultura que poderia cursar durante aproximadamente oito anos de 52 a 59, pois lhe aguçaram a sensibilidade para captar a estética da poética tradicional e possibilitaram a formação da consciência de um ser social muito mais apurado, que pode assimilar o entorno e adaptá-lo a novas necessidades artísticas, pelo fato de possuir a compreensão desse mundo. Nas palavras de Sepúlveda “Le ha posibilitado ejercer su capacidad de creación y crítica” (SEPULVEDA, 1996, p. 45), recorrentes na obra de Violeta Parra desde suas primeiras composições mais imitativas até suas *Últimas composições* (1966), quando já havia decidido seu fim.

1.2 TRADIÇÃO POPULAR NOS CANTOS FOLCLÓRICOS CHILENOS

Violeta teve plena consciência do *status* da tradição popular no momento em que decide começar a editar e gravar canções inéditas do campo, e do que significava para o povo sua ação e o futuro da pátria. Foi somente quando saiu com lamparina em mão, iluminando o caminho dos que guardavam em sua memória a identidade e a tradição popular, que ela teve real consciência do valor da memória coletiva que estava resgatando. Este enfrentar-se cara a cara com uma estética cultural diferente e rica, pertencente às raízes de sua terra, lhe deu condições para romper estrategicamente com as teorias que consolidaram o mito da modernidade.

Celebro que fuera así
Porque de un'otra manera,
Yo hubiera sido ternera
Sin leche que dar aquí.
Si es cierto que yo sufrí
Eso me fue encañonando,
Más tarde me fue emplumando
Como zorzala³⁷ cantora.
Hoy pájara voladora
Que no la para ni el diablo. (PARRA, 1970, p. 35)

Sua consciência hibridada por vivências em realidades diversas lhe permite aportar outra proposta, a de uma cultura deslocada do foco colonialista, na qual as periferias se desviam da visão eurocêntrica para localizar-se no centro de sua obra poética. Essa descentralização das culturas hegemônica, segundo Souza (2014) citando Jesús Martín-Barbero, na obra de Violeta está acompanhada de uma reflexão. Os tempos modernos estão mudando a realidade dos povos latino-americanos, mas neste processo, os fatos culturais e artísticos não necessitam ser homogêneos e nem responder a uma só ideologia³⁸, estes podem ser substituídos por fatos que respondem à

³⁷ O *zorzal* é um tipo de pássaro cantor. Seu nome científico é *Turdus philomelos* foi descrito por primeira vez pelo ornitologista alemão Christian Ludwig Brehm em 1831, e conserva seu nome científico original. O nome genérico *Turdus*, vem do latim e o epíteto específico *philomelos* se refere-se a uma personagem da Mitologia Grega, Filomena, cuja língua foi cortada, porém logo foi transformada em um pássaro cantante. Seu nome deriva do grego *Φίλο philo-* (*amante de*), y *μέλος melos* (*canto*).

³⁸ Neste estudo, foi utilizado o conceito de “ideologia” na sua concepção crítica, o qual se refere às maneiras como o sentido (significado), serve para estabelecer e sustentar relações de poder, que são, segundo Thompson, sistematicamente assimétricas, que o autor chama de “relações de dominação”. (THOMPSON, 1995, p. 16).

diversidade cultural nas diferentes temporalidades dos povos que habitam hoje o mesmo espaço físico, tornando-o heterogêneo.

A partir deste momento, podemos observar que os povos colonizados como é o caso do Chile, passaram a ver no seu passado um misto de cultivo cultural muito mais produtivo, do qual se nutriu Violeta e toda a *Nueva Canción Chilena de raíz folclórica*. Que responde a uma reelaboração das ideias modernas de homogeneidade, em virtude da existência de diferentes configurações culturais no passado histórico Chileno. “Ahí está la probeta que indica el camino de los vasos comunicantes: Violeta es el puente. Nadie viene del aire, nada es casual e fortuito.” (MANNNS, 1984, p. 54).

Romper estrategicamente com as teorias que consolidam o mito da modernidade é um dos passos fundamentais para conseguir descentralizar a modernidade e assumir novas propostas. Mignolo (2003) analisa o discurso da modernidade/colonialidade como representante de um grupo hegemônico, e adverte que, este tem uma ação direta na vida latino-americana, pelo fato, das transformações políticas e culturais que provoca, ao modificar o entendimento da própria forma de vida e do olhar que o povo colonizado lança sobre si mesmo. É neste sentido, que os grupos colonialistas buscam destruir o passado histórico dos povos colonizados, com o intuito de provocar desajustes cada vez mais lesivos na formação da consciência coletiva, em prol de uma inconsciência individual ou de uma consciência cada vez mais adulterada pelo processo de naturalização e valoração do supérfluo e ornamental que leva como consigna a sociedade de consumo. Destas maquinações, Violeta tinha pleno conhecimento:

Mas van pasando los años,
Las cosas son muy distintas;
Lo que fue vino, hoy es tinta
Lo que fue piel hoy es paño;
Lo que fue cierto hoy engaño,
Todo es penuria y quebranto,
De las leyes de hoy me espanto;
Lo paso muy confundida
Y es grande torpeza mía
Buscar alivio en mi canto. (PARRA, 1970, p. 35)

Impõe-se o teatro ilógico daqueles que por benefício próprio prejudicam uma nação. Esta compreensão lhe acompanhará como uma percepção social aguçada em toda sua obra, e buscará constantemente desarticular esse estado de coisas com a única ferramenta que ela possui: sua arte.

As *Décimas, Autobiografía en versos* (1970), constituem uma das primeiras composições miméticas de Violeta Parra, ela se inscreve num dos gêneros da lírica popular que mais representa o sentir e a tradição do cantor. As *Décimas* também introduzem um gênero moderno, a autobiografia, muitas vezes menosprezada pela literatura clássica, por ser considerado um gênero literário intimista que pressupõe uma introspecção em primeira pessoa. O conteúdo poético das *décimas autobiográficas* de Violeta não trata apenas da sua individualidade, os momentos particulares se inscrevem na história do seu país e a sua identidade, “donde el ser chileno confirma su modo de ser-estar en un mundo dominado por la maravilla y el misterio” (SEPULVEDA, 1996, p. 46). Neste sentido, sua obra se torna universal por legitimar aqueles que, como ela, pertencem a povos colonizados e submetidos a processos predatórios e transculturais de hibridação. Trata-se também, de um material poético por excelência, que atualiza o canto *a lo poeta* constituído por dois cantos tradicionalmente populares, cuja origem remonta à Idade Meia e aos trovadores.

O *Canto a lo Divino* e o *Canto a lo Humano* representam duas joias da tradição popular que cumprem uma dupla função na obra de Violeta Parra: compreender a obra artística e literária da poeta e conhecer o *Canto a lo poeta* como gênero literário popular desvalorizado e submetido pelo sistema literário erudito, na emergência da Modernidade/Colonialidade. Entretanto, trata-se de obras que possuem uma beleza e ritmo arcaicos, que possibilitaram o relato da sua origem e existência no Chile, os quais põem de relevo toda uma tradição popular hispânica. Se bem, era considerado um gênero baixo, ou *pillilo*, como nos conta Violeta.

Por outras palavras, é o testemunho dos recursos utilizados pelo conquistador, com o intuito de desacralizar as crenças indígenas e evangelizar esse povo colonizado dentro da doutrina cristã. Processo que dá começo a uma profunda transculturação que não se deteve até os tempos atuais. Este processo se evidencia nos temas recolhidos junto aos cultores, sendo que nos

mesmos se pode destacar o papel do clero que estabelece um processo de (des)educação, educação e reeducação dos povos originários da América, com o qual afirmam o êxito do sistema colonialista que busca agenciar dentro dos dogmas da religião Católica Apostólica Romana, a povos de conhecimentos e culturas ancestrais.

Neste sentido, a autobiografia de Violeta nos oferece subsídios para a compreensão de que uma vida nunca se resume a sua própria existência e individualidade, ela se insere necessariamente no contexto cultural, histórico e social de uma determinada época. Em todos os relatos biográficos da artista, vão sendo detalhados os acontecimentos da sua vida em intersecção com momentos e fatos históricos de maior envergadura que afetaram o país, assim como a continuidade da rotina, os costumes, as festas tradicionais e as comidas que faziam parte do cotidiano, como o revela uma parte muito importante da vida no espaço citadino rural, que constituiu sua infância e adolescência.

Um novo poder se atribui ao *Canto a lo pueta*, que havia estado submerso nas trevas do esquecimento e quase já sepultado com seus cantores em meio ao silêncio e o passo inexorável do tempo que provoca sua marginalização. Um poder que se exerce por meio da reutilização das estrofes em décimas com versos octossílabos, com rima consonante que ela escolhe para “relatar sus penúrias a lo pueta”. Estas ao som de sua voz e por meio do relato vão se exorcizando, perdendo a dor, recuperando as notas musicais que a inscreviam na identidade de seu povo. Nas palavras de Fidel Sepulveda: “Pasado arqueológico, presente contingente, futuro escatológico aparecen asistidos por una lógica que lleva de la mano al hombre a encontrarse con su mejor dimensión, con el habitar verdadero de sus raíces y de sus frutos”. SEPULVEDA, 1996, p. 47). Como seu irmão Nicanor lhe havia aconselhado “Ya que conocís la treta/ de la vers’á popular/ principíame a relatar/ tus penurias ‘a lo pueta’”. (PARRA, 1998, p. 25). Penúrias que revelam o papel fundamentalmente histórico e um retrato social do seu país.

Não obstante, as Décimas não representam o primeiro texto que Violeta elabora a partir de suas experiências de recopilação da tradição popular, já que em 1953 Violeta já havia começado a gravação de *Casamiento de Negros* e *Que pena siente el alma*, ambas gravadas em 1953. O primeiro constitui a

recopilação de um romance escrito por Francisco de Quevedo entre 1590 e 1600, que pertence ao Romancero nuevo³⁹. As Décimas constituem um trabalho que literariamente instaura um lugar de encontro entre espaços binários, o rural e o urbano, o vivencial e o histórico, o culto e o popular, o imaginário coletivo e a realidade crua e nua, como se pode observar na análise realizada por Paula Miranda:

Las Décimas, escritas por Violeta Parra entre 1954 y 1958, son un lugar de intersección entre la recopiladora e intérprete de la tradición y la creadora original. Espacio escritural en el que convergen la memoria personal y pública, la cultura de la casa y de la calle. Infancia a pata pelá entre los géneros de las costuras de su mamá y los canastos llenos de comida que le ha regalado la gente por sus actuaciones. Durante su niñez ha estado rodeada de músicos y cultura campesina, cantores y circenses. Su padre es profesor de música, conferencista y cantor popular, más urbano que rural. Su madre, costurera y cantora, protectora, la mater familias. Un campo que se mueve entre interminables fiestas campesinas, cerros y trabajos de inquilinos. Violeta desde niña toma la guitarra y sale a recorrer los alrededores de Chillán cantando o actuando en circos y esquinas. (MIRANDA, 2010, p. 01).

Esta análise evidencia uma das etapas fundadoras da obra de Violeta, os espaços citadinos que ilustram seus relatos em décimas, compõem a obra desta multiartista. Nela se sintetizam as contradições sociais do seu país, os sistemas políticos, econômicos e literários em luta. Devolve o seu lugar à poesia popular, que havia sido soterrada pela cultura estrangeira transplantada da Europa e dos Estados Unidos, recuperando o valor do que é produto das relações sócio-históricas do seu país. Esta é a compreensão do poeta Pablo de Rokha sobre sua obra:

³⁹ Desde el siglo XVI incluido y hasta la actualidad ciertos autores Félix Lopes de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Sor Juana Inés de la Cruz, Ángel de Saavedra, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jimenes, Federico García Lorca y Gerardo Diego empezaron a imitarlos, enamorados de su particular idiosincrasia, formando un nuevo corpus de poemas al que se llamó *Romancero nuevo*. Estos romances poseen autor conocido, se transmiten no de forma oral, sino impresa, están divididos en estrofas, (cuartetos de versos asonantados), e imitan los géneros y el estilo del Romancero Viejo, aunque por otra parte amplían los temas y modifican las formas, adaptándolos a veces a la letrilla y añadiendo estribillos. (Disponível em: Miguel Pérez Rosado, "El Romancero": <http://www.spanisharts.com/books/literature/romancero.htm>) Acesso em 15/02/2016 às 20:05.

La gran placenta de la tierra la está pariendo
cuotidianamente, como a un niño de material sangriento e
irreparable y el hambre milenaria y polvorosa de todos los
pueblos calibra su vocabulario y su idioma folclórico, es decir,
su estilo, como su destino estético y no a la manera de las
categorías.

Por eso es pueblo y dolor popular; complejo y ecuménico en su
sencillez de subterráneo, porque el pueblo es complejo,
sencillo, tremendo e inmortal, como sus héroes, criados con
leche de sangre. (ROKHA, 1964, *apud* PARRA, 1970, p. 19).

O eu lírico do poeta chileno, expressa a admiração pela obra que Violeta realiza ao sul do Chile, terra de araucana fecundidade cultural que desentranha dessa região, impregnada de dor, fome, frio, beleza natural, linguagem e idioma dos povos que ali habitam há milênios, que hoje defendem seu direito à alteridade. Esse espaço eminentemente popular, por ser fruto dos costumes nascidos pelo desejo de suprir as necessidades do povo, tem a característica de pôr o homem em contato com suas origens. Como todas as coisas que Violeta fazia, sua obra estava agarrada a terra e ao complexo e subterráneo mundo da tradição, dando frutos genuinamente populares. Entretanto, a obra é complexa, porque o povo é complexo, subterráneo, imortal. É desse povo que o produto artístico de Violeta se nutre e alimenta.

A linguagem híbrida do povo é expressão de uma identidade vigente como forma de comunicação. De acordo com entrevista realizada por Leonidas Morales a Nicanor Parra, esta linguagem não é apenas parte da composição da obra de Violeta, ela é o todo das Décimas, mas modernizada:

L.M. Y en el caso de ella, que ni siquiera era una componente, porque era todo.

N.P.. Sí. Sí. Porque ella nunca reemplazó eso por otra cosa.

L.M. . Entonces, una identificación tan fuerte, que casi es como una identificación de destino...

N.P.. Pero aquí hay que hacer una pequeña observación colateral. Que es la siguiente: no hay que pensar que esa cultura ha desaparecido, ¿ah?

L.M. . No, no, no. Está.

N.P.. Está en los barrios, está en los campos. Está desfigurada, pero continúa. Continúa en el lenguaje callejero, en el lenguaje de La Vega, en el lenguaje de los obreros. Ciento por ciento. Y ella sabía dónde tenía que alimentarse. Cuando volvía, por ejemplo de Europa, y abría inmediatamente su ramada en el Parque o en el Zanjón de la Aguada, o donde fuera, ella... Me lo declaró una vez: "Nicanor, perdóname tú, que yo vengo del

Louvre y me voy al Zanjón de la Aguada, pero es que de ahí yo saco mis energías". De la gente. Y es de la gente inocente.

L.M. Totalmente de acuerdo contigo. Yo me refiero a otra cosa: dentro de la sociedad moderna, la cultura folclórica históricamente está perdida como sistema, no importa que subsistan sus restos. Y la única manera de recuperarla, de salvarla, es, tal vez, lo que la misma Violeta hizo, es decir, transformándola artísticamente e insertándola por esta vía en la cultura moderna.

N.P. Así parece, recuperar lo perdido.

(Entrevista a Nicanor Parra, *apud* MORALES, 2003, p. 28).

Esta afirmação de Leonidas Morales conversando com Nicanor Parra, - que conhecia muito melhor Violeta - está em consonância com o pensamento expresso por Nestor García Canclini (1989), onde analisa a hibridação voluntária nas obras de arte dos povos autóctones no México. O autor verificou que estes povos hibridavam voluntariamente sua produção cultural, tornando-a comercial, para desse modo, mantê-la viva, pois as salvavam de sua obsolescência num mercado moderno. Nesse sentido, as obras recuperadas pelas mãos de Violeta passaram por um processo similar de hibridação, quando Violeta transgride a tradição popular de forma voluntária e torna sua reedição aceitável para um público condicionado pelas formas simbólicas da moderna sociedade de consumo.

Nicanor Parra entende que a cultura popular não está morta, ou acabada, está viva, mas silenciada pelo estrondo da modernidade que se alimenta do que é estrangeiro, do *rock and roll*, do *wurlitzer*, ou *jukebox* das formas simbólicas transmitidas pela South Pacific e Oklahoma que cria um modelo de vida à usança dos artistas norte-americanos e a necessidade de vivenciar suas experiências, como imagem de felicidade e êxito profissional, familiar, no amor etc. ao qual Violeta dedica uma reflexão profunda em *Cantores que reflexionan* (1966).

De donde viene su corcel
Com esse brillo abrumador
Parece falso el arrebol
Que se desprende de su ser
Viene del reino de Satán
Toda su sangre respondió
Quemas el árbol del amor

Dejas cenizas al pasar
Va prisionero del placer
Y siervo de la vanidad;
Busca la luz de la verdad
Mas, la mentira está a sus pie.
(PARRA,1970, *apud* MANNNS,1978, p 116)

Violeta ao contrário, se alimenta do popular, sendo o povo e sua arte aquilo que conferem vida à obra o que fica evidente nas lembrança do irmão: “Nicanor, perdónname tú, que yo vengo del Louvre y me voy al Zanjón de la Aguada⁴⁰, pero es que de ahí yo saco mis energías”. (PARRA, Nicanor, *apud* MORALES, 2003, p. 28).

Em cada estrofe de sua autobiografia, Violeta se nutre de suas memórias compartilhadas com diferentes protagonistas: a mãe, Clarisa Sandoval, que representa a força de sobrevivência, não se importando com o esforço que isso possa significar. Fala também dos avós, de seu pai, “taitita”, ou a doce Pascuala⁴¹, utilizando em cada relato uma linguagem popular que confere poesia ao poema: “Le doy esta manzanita/ mientras preparo mi mate/ y tom’este chocolate/ que ya v’a hervir la tetera, y si quiere comer pera,/ hay harta en el azafate” (PARRA, 1998, p. 63). Nesta descrição que Violeta faz de sua amiga, revela-se a bondade dessa senhora do campo que busca ajudar a mãe pobre cheia de filhos, levando costuras e cestos cheios de comida para as crianças. Revela também a costumeira condição de miséria em que vivia Violeta:

Esta Pascuala, señores, /parece que adivinara/ la situación de mi mama/ con todos sus pormenores. /Aunque no ve sus dolores/ prudentemente lo nota; /la lágrima que no brota/ella la ve claramente/ con su cariño presente/ la ayuda gota por gota.
(PARRA, 1970, p. 62).

Observa-se que a linguagem que Violeta utiliza neste relato não pertence à linguagem popular, Violeta a mudou; a personagem tampouco

⁴⁰ Bairro da periferia de Santiago do Chile.

⁴¹ Violeta quer elevar suas considerações a Pascuala, presente na vida da família Parra como freguesia das costuras da mãe. Uma mulher que lhes ajudou a se manterem vivos na adversidade da miséria.

pertence, ela traz da memória as lembranças de uma mulher da burguesia chilena, loira de olhos verdes, de delicados modos por meio de metáforas e comparações:

De sus dorados cabellos
se le desprende una horquilla
al ofrecerme una silla.
Cuando recibe la falda
Le brillan como esmeraldas
las aguas de sus pupilas.
Esta Pascuala, señores,
Parece que adivinara
La situación de mi mama
Con todos sus pormenores
Aunque no ve sus dolores
Prudentemente lo nota;
La lagrima que no brota
Ella la ve claramente,
Con su cariño presente
La ayuda gota por gota. (PARRA, 1970, p. 62)

A cor verde esmeralda é associada na literatura clássica e em vários sentidos, à felicidade, o bem-estar, a qualidade de vida boa e saudável. É a cor da natureza que expressa o positivo dessa mulher na vida da família. A “*horquilla*”, essa pequena peça alongada de metal dobrado pela metade, com ambas as partes muito juntas, que se usava para segurar o cabelo das princesas, nos permite desenhar sua imagem como símbolo de feminilidade elegância e distinção.

Mas, o que Violeta quer evidenciar é o momento dramático da fome, a beleza daquela mulher se assemelha aos anjos da guarda que protegem as pessoas em sofrimento. Desta maneira, a linguagem que utiliza nestes versos, acompanha o sublime da situação, e a Décima adquire um caráter culto, fazendo uso da metáfora de “*a ayuda gota por gota*”. Cada gota de lágrima dos olhos da mãe é suavizada pelas gotas de carinho de Pascuala, essa senhora de bom coração.

Leonidas Morales (2003) compreende que esta situação ambivalente por onde transita Violeta, do culto ao popular, contém a gênese de sua obra, que encontra sua memória no vivido na infância e em partes pontuais de sua idade adulta:

Obviamente, las relaciones de discordia entre las dos culturas son anteriores a las formas artísticas que las revelan. Constituyen un hecho objetivo de la historia moderna y contemporánea de la sociedad chilena. Al acercarnos a la mitad del siglo XX, presentan un particular estado, de enorme importancia, como se verá, para el arte de Violeta. Porque son anteriores, pero de ninguna manera ajenas a lo creado, o inválidas como instancia de comprensión. El arte de Violeta sería inconcebible sin ellas: son su condición. Aquí se sitúa, justamente, el problema que me propongo examinar: el de la génesis del arte de Violeta, lo que lo hace posible. Si bien son las relaciones entre la cultura folclórica y la cultura urbana las determinantes, la génesis pasa por la biografía de Violeta y su inserción en el fenómeno histórico del estado de esas relaciones al aproximarse el medio siglo. (MORALES, 2003, p. 4)

Novamente, em primeira instância, o reflexo da realidade na obra de Violeta Parra, aparece a pobreza como motor propulsor de uma autoconsciência que lhe serve de referência para compreender a miséria dos que passam pela mesma situação. Como o destaca em suas Décimas:

Yo no protesto por migo
Porque soy muy poca cosa,
Reclamo porque en la fosa
Van las penas del mendigo.
A Dios pongo por testigo
Que no me deje mentir,
No me hace falta salir
Un metro fuera' e la casa
pa'ver lo que aquí nos pasa
y el dolor que es el vivir. (PARRA, 1970, p. 36)

O talento para resolver problemas com força, perseverança e quase nenhum recurso econômico o herdou Violeta de sua mãe, depois de vê-la noites e dias trabalhar sem sair de sua máquina de costura, para conseguir seu objetivo:

Mi mama sigue cosiendo,
Con esta máquina vieja
Que traquetea y se queja,
Con su motor cachuriento.
[...]
La aguja repiquetea
Como tecla'o e 'serrucho'.
(PARRA, 1970, p. 96).

A máquina de costura é um dos elementos de transmutação da realidade, como o teclado, o serrote ou as cordas do violão que ao agitá-los se queixam num lamento testemunhal e de revolta. A criatividade da criança que imita a sua mãe, pois participa dos labores até altas horas da noite, aprende a aproveitar as sobras de tecido que caem no chão e a transformá-las em roupas, mantas, ou laços para suas bonecas de pano. Entretanto, todo este discurso revela mais que uma simples menina pobre que diante da miséria perde sua infância e se vê obrigada a ajudar sua mãe no sustento da família. Seus trabalhos revelam essa desolação transformada em força interior que ativava na menina o instinto de sobrevivência. Neste sentido, a morte está presente em todos os momentos de sua vida, como o revelam as cores de seus quadros a óleo e os temas das *arpilleras*.

Sua mãe, como mulher do campo, entende que a vida rural para seus filhos não oferece futuro próspero, dadas as mudanças no sistema econômico e o êxodo das famílias para zonas mais urbanas e industrializadas que integravam o homem do campo às atividades da indústria como operários, oferecendo mais possibilidades como mão de obra especializada. Por isso se esforça em seu trabalho de costureira dia e noite, até conseguir um trabalho em Santiago, capital do Chile, como costureira da “Casa Francesa”. Mas o afastamento de seus filhos e o nascimento de Roberto, a leva de volta para *Chillán* onde busca convencer seu marido, de que o melhor para todos era mudar para Santiago. Assim, lembra Sáez (2010), que no ano de 1919, vão embora para a Capital, onde se instalam, alugando um quarto de pensão, na Rua San Pablo, esquina com Manuel Rodríguez. As paredes da sala estavam forradas com jornais amarelos, onde Nicanor, o futuro poeta, aprenderia as primeiras letras. Clarisa continua com seus trabalhos de costura na prestigiosa casa de modas e seu esposo obtém trabalhos esporádicos que não duram muito. Mas é na capital onde por duas circunstâncias obteve o cargo de professor no exército. A primeira, por causa de sua condição de simpatizante do Partido Radical e a outra, pelas influências de Rosa Ester Rodríguez, esposa do Presidente recém-eleito, para quem Clarisa fazia trabalho de costura.

Se acaba el conferencista

Después de perder la pega
Completamente se entrega
al vicio más penetrante.
[...]
Qué triste el Domingo 'e Ramos
Cuando nos quitan la casa,
Donde entre llantos abraza
Sus diez chiquillos menores
La madre por los rincones
No tiene ni una esperanza. (PARRA, 1970, p. 93).

Como sua mãe, o desejo de mudar essa situação a acompanha por toda vida, como impulsos criativos que tem a necessidade de vencer a adversidade, sua mãe rezando e Violeta, criando através de seu canto, as possibilidades de mudanças.

Pa'trás y peor cada día
Com estas tristes mudanzas,
Buscamos una mudanza,
Preciosa Virgen Maria.
Cantamos las letanías,
Las salves y los rosarios,
Como inocentes canarios
Rodeando el viejo brasero
Debajo de un candelero
Que reina sobre'l armario. (PARRA, 1970, p. 95)

A mãe se refugia na proteção divina, orando e pedindo que a situação mude, mas Violeta ainda muito pequena começa a ajudar sua mãe nas costuras, segurando o candelabro para iluminar seu trabalho durante a noite, até de madrugada o que representa o sustento de seus irmãos.

Me amarga la situación
¡Cómo cambiarla pudiera!
Pensando en la primavera
Quizás la encuentre mejor.
Al ritmo de una canción
Voy ordenando la pieza;
Me cruzan en la cabeza
Como palomas los sueños.
Mi voluntad jura empeño
De arrear con esta pobreza. (PARRA, 1970, p. 96)

De acordo com esta estrofe, o eu lírico, expressa seu firme propósito de acabar com a pobreza. A vontade férrea para mudar a realidade a acompanha

durante toda sua vida, mas sabe que não depende somente dela. A manchete de uma reportagem realizada sobre Violeta, Renato Castelli, faz uma reportagem por motivo do lançamento do livro *La vida intranquila*, Biografia escrita por Fernando Sáez, pelo jornal *Las Últimas Noticias* do dia 19 de dezembro de 1999, a apresenta dizendo: “Violeta, mandona y tincuda; Violeta, tribal y arriesgada. En su vida no hubo grises: o todo o nada. Así trabajó y amó y por eso se quitó la vida.” (CASTELLI, 1999, p. 8). Entretanto, essas características de sua personalidade lhe ajudaram a perseguir seus objetivos: buscar o reconhecimento da arte e a cultura popular e por meio deste logro, emancipar seus representantes.

No âmbito profissional, não se tratava, apenas de uma mulher teimosa, querendo impor sua vontade, mas de uma urgência por conscientizar seu povo de que suas memórias eram a base para a recuperação do passado, elemento importantíssimo para revalorizar o saber popular e inscrevê-lo no périplo da contemporaneidade. Tampouco se tratava de uma violência ou teimosia sem objetivos. Esta representa uma forma de se indignar consigo mesmo, pela passividade com que o indígena ou o negro haviam-se submetido à cultura do conquistador. Frantz Fanon (1979) chamou esta violência de urgência descolonizadora. Descolonizar no sentido de deixar de pensar como colônia europeia, abandonar o desejo de seguir os modelos europeus e olhar os próprios valores culturais, como resultado de processos históricos próprios que dão conta de responder às necessidades do povo.

Miranda (2014) entende que a obra de Violeta Parra está pautada em cinco pulsões criativas que se originam na própria vida, as quais determinam o desejo de criar, mas não deixam de lado os entrecruzamentos históricos e culturais que imbricam tensões e elementos de inspiração. Sua vitalidade, diz Miranda, impressiona pela velocidade com que realiza sua obra, entre 1954 a 1957, e a força para realizá-la “no pulso”, sem ajuda de instituições artísticas ou financeiras, mas com objetivos produtivos, movidos pela urgência por evidenciar o legado popular. “lo que hace que el tiempo parezca un torbellino, como es el caso del hiper-productivo año de 1957, o de la reconcentración y detención física, cuando pasó ocho meses en cama.” (MIRANDA, 2014, p. 27).

O fenômeno contrário também é utilizado por Violeta. Na continuação da estrofe, a poeta reconhece que os concertos musicais são espetáculos

refinados, criados para apreciar a música clássica, portanto, utilizar este meio para apresentações do folclore chileno, pela simplicidade dos seus cantores, poderia parecer aos espectadores uma contemplação de pouco valor artístico e não merecer ser chamado de “concerto”. Entretanto, como se poderia considerar um concerto de *guitarrón* chileno de vinte e cinco cordas um instrumento complexo que acompanha canto a *Lo divino*, que guarda a tradição dos trovadores desde o renascimento com a mesma solenidade e a mesma integridade dos seus antepassados? Realizando um concerto, e utilizando um instrumento da tradição popular, na compreensão de Violeta, não diminui a qualidade do espetáculo, ao contrário, enriquece o sistema culto e lhe provoca grande satisfação e alegria que nutre a alma poética da artista.

Sentencia de doble multa
Es no saber pentagrama,
Si en el mate arde una llama
Destiná pá gente culta,
En el cerebro me abulta
Causándome confusión,
Y al toque del guitarrón
Le voy cambiando el estilo
Por un concierto pililo
Que alegra mi corazón. (PARRA, 1970, p. 38)

O recurso irônico que Violeta utiliza para escrever esta Décima revela sua intenção de desconstruir o discurso que existe sobre o concerto, como máxima expressão da cultura erudita. O fato de um cantor popular não saber escrever em pentagrama se equipara à falta de conhecimento do sistema erudito sobre os instrumentos e normas que regem o *canto a lo poeta*, e seus intérpretes se mantêm com a mesma dignidade e a mesma profundidade seculares que os caracteriza como cantores populares. Violeta observa que os sistemas, erudito e popular, se mantêm divorciados, olhando em direções opostas. Entretanto, Este conhecimento é necessário para o cantor popular que executa uma obra musical com *guitarrón*, um complexo instrumento de 25 cordas, da família dos cordófonos, como para aquele que assiste o concerto em *guitarrón*, para não fazer avaliações errôneas a partir de seu próprio sistema.

Violeta havia resgatado da tradição popular o *guitarrón* chileno. E o havia aprendido a tocar graças aos ensinamentos de Dom Isaias Ângulo, considerado o melhor cantor e tocador do *canto a lo pueta*, principalmente do *canto a lo divino*. Ele sozinho tem uma complexidade na execução que se equivale à execução do *guitarrón* e supera a escritura em pentagrama. O seu “*toquío*”⁴² transforma o concerto em uma verdadeira obra de arte musical, a qual alegra o coração de Violeta, sendo que para aqueles que não conhecem o instrumento e nem a riqueza deste canto, é um “*concierto pililo*”⁴³.

Angel Parra descreve a Dom Isaias Angulo com poesia e muita concretude para revelar o papel que este cantor popular teve em suas pesquisas sobre folclore:

Guitarronero, improvisador, todos los oficios del campo, fuerte como un roble viejo, le va abriendo los caminos que Rosa Lorca había señalado [...] Las veinticinco cuerdas del guitarrón cautivan a mi madre. Definitivamente independizada, liberada de la “música comercial y mediocre”, según sus díceres. En su búsqueda de lo profundo a través del canto a lo divino, don Isaias es la piedra angular. (PARRA, Ángel, 2006, p. 85).

Desta forma, Violeta entende que o canto que ela foi resgatar nos campos chilenos é a materialização de uma arte muito mais complexa e profunda do que se poderia imaginar a simples vista. Ela carrega as raízes tradicionais do *canto a lo pueta*, profunda e verdadeira expressão artística que revela o conhecimento de uma técnica, “el toquío del guitarrón y los procedimientos compositivos del canto y , en algún sentido, la capacidad improvisadora y oral” (MIRANDA, 2014,p.79), dos cantores. Um concerto musical que nutre a alma com a delicadeza das águas cristalinas, notas musicais puras e plenas, que só poderia ser um “*concierto pililo*” para aqueles que não sabem navegar em suas tradicionais melodias.

⁴² De acordo com notas explicativas de Violeta o *toquío* é o acompanhamento de violão ou *guitarrón*. Este se constitui de um estilo variado de pulsar as cordas, a “*chacharacha*”, com que o cantor experimentado diferencia o som do seu violão dos outros cantores. Uma forma de competir entre eles nas rodas de *canto a lo improviso*. (Ver *Cantos Folclóricos Chilenos*, 1979).

⁴³ *Pililo* em língua espanhola representa um vocábulo pejorativo para falar de quem anda mal vestido, é pobre, ou andrajoso.

Toco vihuela, improviso,
Compongo mis melodías,
Las noches las hago días
Pensando si lo preciso;
Buscando el oro macizo
Salgo volando al camino,
Y el versear “a lo divino”
Es oro de gran quilate.
Si pa’ vos es disparate
Pa ‘ mí no, pues, Secundino. (PARRA, 1970, p. 38).

O ouro maciço que Violeta vai buscar está no valor cultural das obras que ela resgata, pertencentes à tradição popular. O canto “a lo poeta”, os versos “a lo divino”, a poesia popular em décimas são as formas que servirão de base a toda a obra artística, a qual começa com a regravação das obras recopiladas e adaptadas: “La Jardinera”(1955), “Casamiento de negros”(1954) e “Qué pena siente el alma”, e, termina com a reformulação da Nova Canção Popular e a reconfiguração de toda sua obra artística, criando verdadeiros poemas pautados na tradição popular, sendo que esta apresentava fortes traços do mundo indígena no qual havia sido inserida, como o lamento, a espiritualidade e o ritmo da natureza.

Muitas de suas *Últimas Composiciones* (1966) estão escritas em décimas como “Gracias a la vida” e “Volver a los diecisiete”, mas pautadas na compreensão do mundo a partir do olhar indígena. Esses últimos poemas musicados, escritos por Violeta expressam uma reflexão profunda e filosófica sobre o amor carregada de metáforas com elementos da natureza. “La unión de factores cultos con otros propiamente folclóricos entrega una canción de indudable contenido poético-dramático y una de las más bellas composiciones de la autora”. (PIÑA, 1978, p. 151). Esta simbiose entre culto e popular será parte importante da gênese de sua obra.

Leonidas Morales (2003), também entende que a mãe teve um papel importante na formação do gosto pela tradição rural e compõe parte do saber da obra parriana. É inegável a paixão que ambos os pais conseguiram despertar em seus filhos pelas artes, principalmente, pela música e a arte popular em todos seus ritmos e estilos. Nicanor, Hilda, Roberto, Lalo e Violeta, apresentam modos diversos em suas expressões artísticas. Referindo-se aos reflexos do pai e da mãe na obra de Violeta, Morales comenta:

Participa con los hijos, como actividad familiar y de hogar, en juegos teatrales, de comedia, y en montajes infantiles de espectáculos circenses. Violeta había aprendido a tocar guitarra y a cantar lo que oía. Cuando, en la década del 20, las penurias económicas afligen el hogar, por la cesantía prolongada del padre y luego su muerte, sale a cantar con los hermanos en trenes y poblados de la región. Más tarde se incorporan a circos pobres que recorren fundos y poblados con su espectáculo pretencioso. Ante un público campesino o semirural, Violeta canta y baila ritmos españoles. El gusto por la música popular de circulación urbana y las danzas españolas, se mantendrá en Violeta por muchos años, hasta que aflore a la superficie de la conciencia el sustrato de su formación cultural en esta primera etapa, ligado al rol de la madre. Si en el medio familiar el padre representa una sensibilidad más urbana, la madre, una campesina, es la portadora de la cultura folclórica. (MORALES, 1999, p. 7)

O repertório paterno se constituía de *habaneras*, *rancheiras*, *sevillanas*, o que serviu de base de sustento quando a jovem Violeta teve que ganhar o seu pão, mas sua verdadeira consciência musical, ela a descobriu com a tradição popular, como se observa no capítulo que segue esta reflexão.

Outro dos motivos presentes nas obras de Violeta Parra, tanto nas *Décimas*, *Autobiografía em versos* (1970), quanto em *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979) encontra-se na intenção da autora de denunciar a injusta realidade com que se trabalha no espaço rural. Começando pela família do pai. Seu avô José Calixto Parra, era dono de um vilarejo em *Población Medina*. Havia estudado leis, trabalhava como rábula, um termo um tanto pejorativo para aqueles que trabalhavam em ensaios e litígios em tribunais sem uma licenciatura de Direito. Havia conseguido uma posição econômica que se destacava de seus parentes. Era dono de casas, sítios e bares (bodega). Havia construído vilarejos inteiros, que haviam sido anteriormente, terras agrícolas, onde os nomes dos antigos proprietários das fazendas foram preservados: *Medina*, *La Fuente*, *Villa Alegre*, *Fundo Tocornal*. Alguns de seus entrevistados, no livro de [1959], haviam sido inquilinos dessas fazendas, eram cantores populares e no momento em que ela os encontra viviam na mais profunda miséria, como resultado do precário sistema de inquilinato utilizado para a exploração da terra.

Entretanto, o *Fundo Tocornal* havia sido lugar de encontros dos mais afamados políticos e senadores do governo, sendo o *locus* enunciativo dos liberais e antro de maquinções políticas para preservar privilégios e poder no

Chile de finais do século XIX, quando a Independência do país estava em sua efervescência, como o revela o livro *Don Ismael Tocornal, 33 años de vida pública* (1930). O filho de Ismael Tocornal, Domingo Tocornal Matte ambienta seus relatos em 1896. Segundo este autor, o *Fundo San José de las Claras* era el fundo Tocornal, chamado assim de maneira informal por pertences à família Tocornal desde os avos “Joaquin Tocornal y Manuel Antonio Tocornal Gres, abuelo el primero, padre el segundo, actuantes en la vida pública”. (MATTE, 1930, p 14). De acordo com Matte, por esses anos, estes senhores convidaram a organizar uma convenção liberal que abonasse por resultado um candidato à Presidência da República chilena em oposição à candidatura de Don Vicente Reyes, já proclamado, da qual foi incorporado o seu pai Ismael, que se entregou por inteiro ao serviço da causa liberal, celebrada aos 05 de abril de 1896 no *Cerro Santa Lucía*⁴⁴, em Santiago do Chile. Nessa convenção figuravam amigos íntimos de Ismael que durante a história do Chile foram sequencialmente se transformando em Presidentes da República, como Arturo Alessandri Palma, conhecido em seu mandato pelo apelido “León de Tarapacá⁴⁵” pelo caráter inescrupuloso e sanguinário em suas ações de repressão. Todos eles sob o conforto das casas das fazendas planejavam o futuro do seu país:

Las repetidas instancias, llevadas a la sombra de hermosos árboles del Parque San José, le decidieron a aceptar, pues auspiciaban este movimiento, prohombres del Partido Liberal, como don Pedro Montt, que fue más tarde presidente de la República. (MATTE, 1930, p. 14).

Violeta faz referência ao apelido deste presidente em seu poema *Los Hambriento piden pan* (1960), dizendo, “El León es un sanguinario en toda generación”, referindo-se à matança que seu filho Jorge Alessandri liderou contra os trabalhadores em greve.

⁴⁴ Morro onde foi fundada a cidade de Santiago do Chile, em 12 de fevereiro de 1541, com o nome de Santiago de la Extremadura, por Dom Pedro de Valdivia, ao amparo do, antes denominado *Cerro Huelén* – pena, melancolia- pelos *mapuches*. Disponível em: www.memoriachilena.cl.

⁴⁵ Para mais informações sobre este assunto consultar o site de Memória chilena. cl - Biblioteca Nacional de Chile, folclore e poesia.

O desejo de expressar a liberdade, por um lado, e imposição colonialista por outro, estão presentes na sua etapa revolucionária, constituída de obras que contestam o sistema capitalista, patriarcalista e colonialista, em que nunca se submeteu à norma oficial. Representante e precursora da *Nueva Canción Chilena de raíz folclórica*, poemas-canção pertencentes à América Latina, pelo conteúdo poético e polifônico, o qual possui pontos de intersecção carregados de signos ideológicos, os quais refletem e refratam as diferentes vozes em conflito que constituem a base dos embates entre os mandatários do governo que mantém vivo o pensamento do colonizador, em oposição ao do colonizado, que continua sendo desenhado pelo discurso colonialista como subalterno.

Violeta tem consciência desse outro a partir das desigualdades que existiam em sua própria família, as quais ela revela com ironia, elemento narrativo que lhe possibilita se distanciar e questionar a atitude dos ricos diante da exploração da mão de obra, um problema que havia afetado seu avô:

Aquí presento a mi abuelo,
señores, denme permiso,
él no era un ñato petizo,
muy pronto van a saberlo;
en esos tiempos del duelo
versa'o fue en lo de leyes,
hablaba lengua de reyes,
usó corbata de rosa,
batelera elegante
y en su mesa pejerreyes.

José Calixto su nombre,
fue bastante respeta'o,
amistoso y muy letra'o,
su talento les asombre;
[...],
defendiendo el tricolor
el año setentainueve.

En la ciudad de Chillán
vivía en un caserón,
dueño de una población
de gran popularidad.
Pa' mayor autoridad
manda sus hijo' a l'escuela, [...]. (PARRA, 1970, pp. 29,30)

A desigualdade social que havia sofrido sua própria família, ela conhecia muito bem, deste modo fica gravada em suas primeiras décimas a fogo

candente. Seu avô paterno era economicamente diferente de seu avô materno. Ser dono da terra, ter empregados ou ser letrado em leis, fazia toda a diferença. Vigoravam assim valores binaristas da sociedade colonialista. Violeta reconhece na realidade de sua família e de seus entrevistados, os mesmos mecanismos de exploração e exclusão que se utilizavam na Colônia, como as formas de preservar os privilégios dos grupos latifundiários daquela época, e o denuncia. Denuncia também o instrumento de preservação em que se havia transformado a escola. Mandar os filhos à escola representava uma forma de usufruir de uma autoridade reservada àqueles que tinham condições econômicas para cursá-la. Os outros, os explorados, os indígenas não gozavam de muitas condições de escolha, como havia acontecido com seu avô materno:

Mi abuelo por parte 'e maire
era inquilino mayor,
capataz y cuidador
poco menos que del aire;
el rico con su donaire,
lo tenía de obliga'o
caballerizo monta'o,
de viñatero y rondín,
podador en el jardín
y hortalicero forza'o.

Todo esto, señores míos,
por un cuartito de tierra
y una galleta más perra
que llevaba a sus críos;
algunos reales, ¡Dios mío!,
pa' alimentar quince humanos,
sin mencionar los hermanos
que se apegaban al pial;
Don Ricardo Sandoval
cristiano entre los cristianos. (PARRA, 1970, p. 31).

Esta décima é marcada pela tonalidade polifônica, ela revela a situação em que seu avô Ricardo Sandoval tinha que desempenhar o trabalho rural, fazendo as atividades que correspondiam a cinco peões, em troca de um pedaço de terra e um pouco de pão trabalhando como inquilino maior. O inquilinato era um dos meios de exploração mais duros que existia no espaço rural no Chile a partir do século XVIII e XIX, como revela Ramón Domínguez.

Dominguez (1867), se situa a partir do *locus* enunciativo ao qual se refere Violeta em sua décima 21 “Mi abuelo por parte ‘e maire”, desde aqui o advogado chileno, conhecedor das leis do seu país, e a partir da análise do sistema de inquilinato no Chile, sai em defesa do sujeito subalterno⁴⁶, resultado do processo de colonização, lembrando que as necessidades do inquilino não eram possuir ouro, nem nobreza, nem virtude e nem talento. Era necessário dar à classe desvalida da sociedade, melhores condições de existência, respeitando os seus direitos, e, questionando o sistema, expressa seu parecer:

Solo se exige, más equidad en la remuneración de los servicios, menos despóticos en el castigo de faltas cometidas por ignorancia, más amor paternal i menos usura; en una palabra, no tratar, como se dice vulgarmente, de enriquecerse a expensas del trabajo del pobre [...], pero el inquilino de nuestros días toma casi siempre el arado, trabaja todo el día i, al recojerse a su choza, medita en su condición, la compara con la de las otras personas de las ciudades, i de sus ojos caen muchas veces, lagrimas abundantes que no son otra cosa que la manifestación externa de la desgracia que siente dentro de sí. (DOMINGUEZ, 1867, p. 6)

As lágrimas dos inquilinos revelam a impotência que ele sente diante da injustiça de sua condição. Violeta tampouco se resigna a ser silenciada pela imposição de uma subalternância que busca reduzir os espaços do campesinato e aumentar as estruturas de poder e opressão que instaurou o sistema colonialista das Metrôpoles nas colônias, ao contrário, sua obra torna-se um espaço onde o subalterno tem voz. Ele pode falar e, principalmente, pode ser ouvido. E como integrante desse povo colonizado e dito “subalterno”, a poeta fala para chamar a atenção desse sistema de trabalho injusto que se fixou no campo após a chegada do conquistador e busca denunciá-lo por meio de diferentes formas de expressão artística. Na continuação citaremos três

⁴⁶ A partir das proposições de Gramsci (2002) no texto “Nos confins da História”, que compõe o sexto volume dos Cadernos do Cárcere, que teóricos como Eduard Said, Stuart Hall, Ranajit Guha e Gayatri Spivak, entre outros, começam, nos anos de 1970, a “trabalhar sobre o conceito e a história dos subalternos” (NEVES, 2010, p. 62). Estes pensadores passam a teorizar sobre o termo “subalterno” e as relações de subalternidade, principalmente, na sociedade indiana, introduzindo o que hoje conhecemos como “Estudos Subalternos Sul-asiáticos” o que reinaugura o uso do conceito subalterno. “Nesta corrente, os subalternos são vistos como grupos marginalizados, com ausência de voz ou representatividade, em decorrência de seus status sociais. O termo começou a ser usado como referência para povos colonizados no sul-asiático”. (LINO, 2015, p. 3). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2015v20n1p74>.

obras que tratam das consequências históricas, econômicas e culturais que mudaram a vida dos povos originários. Uma delas encontra-se em suas *Décimas autobiográficas*. Estas narram às relações de poder que se instalam no Chile, afetando a vida dela e de sua família. Aqui, sua crítica toma uma forma irônica com a que busca destruir as mudanças culturais que trouxe a colonialidade/modernidade, deixando evidente que a voz do homem da terra, do velho, da mulher e do indígena pode ser ouvida, por meio de sua criação artística.

Han visto la mantequilla
Dicen que's vegetal,
Y que de leche animal
Fabrican la mostacilla.
Las líneas de las chiquillas,
Desmáyese el más sereno,
Que lo que miran por seno
No es nada más que nilón.
Pregunto con emoción:
¿Quién trajo tanto veneno? (PARRA, 1998, p. 35).

Violeta eleva sua voz. A voz do sujeito subalterno emancipado, que se revela forte e contundentemente contra o sistema colonialista que se sustenta na negação do contexto histórico, cultural e social do povo indígena e do campesino. Essa voz remete também, àquele momento anterior à modernidade, onde o homem e o meio-ambiente não conheciam a palavra “contaminação”, que trouxe a transformação de sujeito autóctone em sujeito subalterno e as relações de poder no trabalho e na sua própria vida em relações de subjugação escamoteadas pela normalidade de uma sociedade colonialista/capitalista, que prioriza o consumo sem se importar com as consequências. Nesse momento, a voz da mulher, artista, poeta se escuta perguntando-se: Quem trouxe tanto veneno?

Violeta alerta para o absurdo em que se transformou a vida das pessoas que se alimentam de produtos industrializados a base de derivados de petróleo. E, por meio de um discurso irônico desestrutura as formas simbólicas que dão suporte a esse estado de coisas. A manteiga, diz a artista, foi substituída por uma mixtura que passou a se comercializar com um rótulo “saudável”: “Dicen que es vegetal”. Revela também, que o narcisismo é um dos pilares da sociedade moderna; os seios das meninas devem ser volumosos e

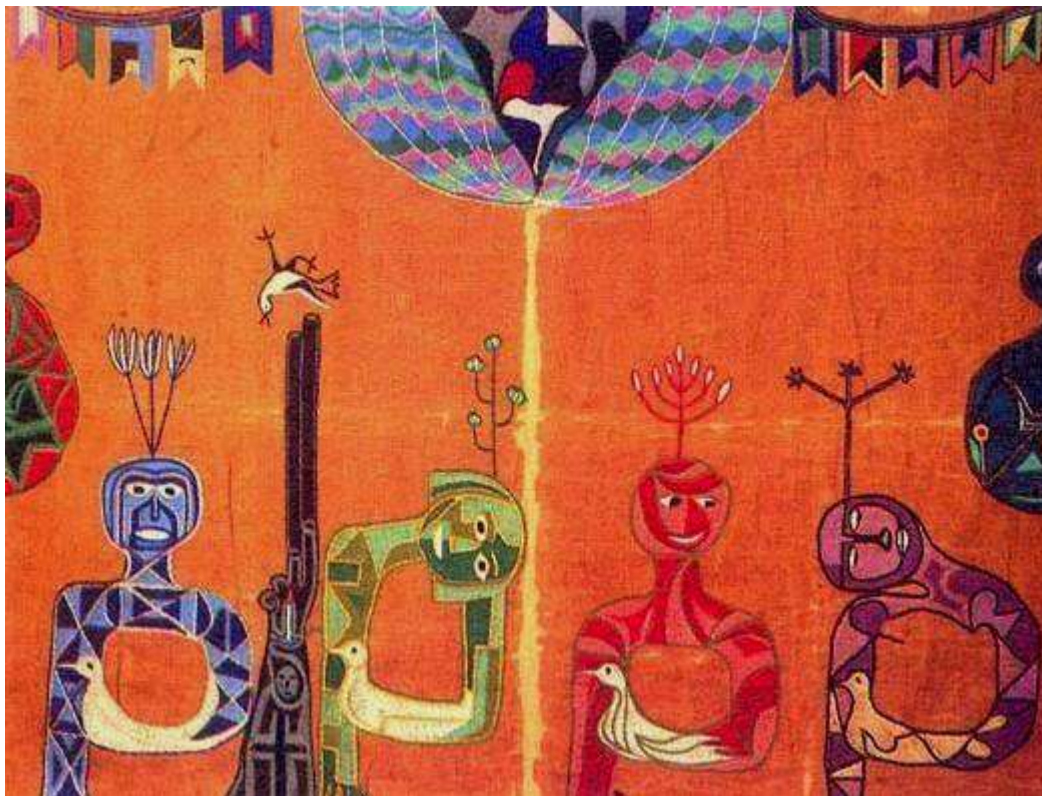
se elas não tem essa “sorte”, são mascarados por meio de soutians moldados para produzir uma imagem, não de barro, não de papel *machê*, mas de *nylon*, revelando que o corpo feminino está inscrito no discurso hegemônico, símbolo da inautenticidade do sistema. Mas, o mais relevante nesta estrofe é o questionamento final, em que ela utiliza o verbo trazer no pretérito, para denunciar que todas essas transformações estão matando o ser humano. Desta forma, a elaboração poética da artista é profundamente decolonial. Ela se opõe, primeiro, ao discurso civilizatório de que os conquistadores trouxeram a civilização. Ela diz, ao contrário, trouxeram a destruição, o veneno. Segundo, sua poética se opõe ao discurso colonialista, quando diz que, o colonizado não tem voz própria. Violeta diz, o povo colonizado tem voz, ele fala com sua própria voz, quando se opõe ao discurso colonialista.

Nesta perspectiva, Spivak (2010) entende que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse discurso esteja imbricado no discurso hegemônico. Spivak desvela “o lugar incômodo e a cumplicidade com o sistema colonialista de quem julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência”. (SPIVAK, 2010, p. 12). Neste sentido, o discurso poético de Violeta é de resistência, considerando que ela fala por meio de sua obra, mas em seu próprio nome, não como sujeito-efeito,⁴⁷ resultado de um discurso dominante como é o caso do sujeito-subalterno, mas para emancipar cultural e epistemologicamente o povo ao qual pertence.

Na segunda obra decolonial intitulada *Contra la guerra* (1964), Violeta recompõe esse sujeito fraturado pela colonialidade, a qual provocou uma permeabilidade incômoda na subjetividade do sujeito colonizado, criando um sujeito fraturado, penetrado pela cultura colonialista, pois ele acredita como verdadeira sua inferioridade e no conceito de raça, como evidência dessa inferioridade. Esta forma se configura opção decolonial na obra citada. Na entrevista *Violeta Parra, “bordadeira chilena”* (1964), a repórter da televisão suíça, questiona a artista sobre o que representava uma tapeçaria, titulada *Contra la guerra* (1964). Ela respondeu que representa a luta pela paz, já que

⁴⁷ De acordo com Notas da tradutora, a partir de uma discussão sobre o uso do termo sujeito-efeito em Deleuze e Guattari, a autora argumenta que, de fato, o sujeito-subalterno é um efeito do discurso dominante. (GOULART, prefacio, SPIVAK, 2010, p.20).

um grupo de amigos se havia unido em torno ao trabalho pela justiça e a paz na América Latina. Nesta tapeçaria a artista representa o seu respeito à alteridade por meio das imagens bordadas na tela: um indígena, uma mulher argentina, um homem de pele vermelha, um homem negro e o seu autorretrato de cor violeta, todos abraçam uma pomba como símbolo de paz e de suas cabeças brotam diferentes flores e espécies de árvores, num estado favorável a não destruição da natureza e a diversidade. O rifle traz à obra as vozes da violência e o pássaro, a morte dos inocentes, como resultado dessa violência. Entretanto, todos os habitantes da América Latina, mesmo diferentes, podem viver em paz.



(Fig.6) Arpillera *Contra la guerra* (1964) juta tingida e bordada em *lanigrafia*. Funcación Violeta Parra. Disponível em www.violetaparra.cl.

Por que esta obra está pautada profundamente na opção decolonial? Nesta arpillera, Violeta não reconhece como válido o discurso colonialista que afirma que o índio é um ser semi-humano, que não possui alma. Esse discurso se entranhou na mente do povo colonizado, e foi, durante séculos, tristemente assumido como verdadeiro. Mas Violeta, nesta obra artística, recompõe as fraturas da sociedade colonizada, devolvendo a alma ao índio, que havia sido

retirada pelo conquistador para justificar a usurpação de seus territórios. Quando coloca flores e plantas, saindo das cabeças figuras da tela, ela explica que estas representam a extensão de suas almas. As plantas são depositárias da alma, e todos tem almas diferentes, diz a artista.

A opção decolonial também está contida na mudança da cor de suas peles, como parte de sua identidade, mas não se trata de aquela identidade adjudicada ao índio, ao negro e ao branco através do conceito dado de raça, mas, como aceitação e convicção da existência de uma diversidade. Sim, diz Violeta, somos todos diferentes, “yo soy un poco índia”, afirma numa entrevista dada ao jornal chileno *El Siglo* (1966), incluída em *El libro mayor de Violeta Parra* (2009). Desta forma, não nega sua morenidade, ao contrário, se borda de cor roxa e pinta linhas no rosto do índio, em sinal de respeito aos seus costumes.

O título da arpillera, “Contra la guerra”, também contém a opção pela decolonização do pensamento e o reparo dos erros e injustiças do passado, referenciando uma chamada ao diálogo e a paz, já que a guerra e os confrontos entre indígenas e colonizadores, no Chile, ainda representam uma realidade, mas por parte dos povos originários desses territórios, dos camponeses que trabalham essas terras em sistema de inquilinato, é uma constante chamada ao diálogo com aqueles que mantêm o poder da terra, por meio da força do fusil. A artista chama à paz.

Observa-se assim, que Violeta em sua consciência decolonial, associava à compreensão da totalidade, elementos que expressavam a dor e o sofrimento desses povos, reduzidos a pequenos povoados, enquanto o colonizador se apropriava de seus territórios e os explorava provocando o desequilíbrio e a destruição. Esta realidade se expressa por meio dos elementos composicionais que a artista conjuga na tela. Os elementos são naturais de origem ancestral, a lã é grossa e está bordada sobre um pano duro de fibras de juta, resistentes, fortes, mas de uma beleza tão extranhamente profunda, que em seu interior se pode ouvir uma mensagem de paz. Ela deixa marcas indeléveis, faz com que as pessoas se unam em torno de um ideário que nos afeta a todos, considerando que a opção decolonial abandona a opção da modernidade/colonialidade.

Na terceira obra com que se revela a opção decolonial, Violeta explicita sua intenção emancipatória, restaura a voz do povo através de seu trabalho em “*La revuelta de los campesinos*” (1965)⁴⁸. Nesta *arpillera* a artista resgata a função denunciante da *Lira popular*. Esta *arpillera* tem sua referência na Décima “Mi abuelo por parte’maire”, onde a artista denuncia as condições precárias do trabalho em sistema de inquilinato.

Neste fragmento do estudo feito por Dominguez (1867), se expressa claramente o abuso de que eram vítimas os inquilinos do campo, explorados pelos novos “donos” da terra, realidade esta que afetava entre eles o avô de Violeta que era inquilino maior numa fazenda do sul do Chile.

Permítanme examinar a la lijera la influencia de los sistemas tipos de distribución de las riquezas que ejercen en el destino de las clases trabajadoras. Bajo el sistema de libertad, el hombre dispone soberanamente de su trabajo i de la riqueza que por él obtiene; bajo el de autoridad, esa disposición soberana pertenece a otro; Bajo la autoridad la cosa es diferente: ni el hombre es dueño de su trabajo ni de emplearlo como quiera, puesto que tiene que someterse a un régimen fijo i determinado ya, ni le pertenecen las riquezas que produce. (DOMINGUEZ, 1867, p. 6)

De homem livre, o indígena e o mestiço haviam passado a sujeitos subalterno, sob a autoridade do usurpador de sua terra. Esse sistema injusto incomodava muito Violeta, de modo que o representa também nas suas *arpilleras*.

Além dessa *arpillera*, Violeta explica numa entrevista sobre o que representam as figuras bordadas na tela. Tinha consciência de que em seu país existia muita injustiça, mas não podia ficar de braços cruzados, então decidiu fazer também uma *arpillera* intitulada “*La revuelta de los campesinos*”:

Madelaine – Esta tapicería se titula “La revuelta de los campesino⁴⁹” ¿Cuál es esta revuelta?

Violeta – Yo voy a contar. Yo no estaba contenta porque mi abuelo era campesino, y hacía todos los trabajos del campo y

⁴⁸ Esta *arpillera* encontra-se perdida, ou na França. Não aparece no catálogo confeccionado no livro *Obra Visual de Violeta Parra*, (2008) e nem na lista de obras plásticas que colocou Isabel Parra em seu livro em 2009. Esta *arpillera*, somente é apresentada no programa da Televisão Suíza “Las bordadeiras chilenas: Violeta Parra” (1964).

⁴⁹ Esta tapeçaria foi exposta na galeria Marsan no Museu do Louvre em 1964, mas não aparece no documental, somente aparece *Contra la Guerra* (1964) ambas do mesmo ano.

el patrón no le pagaba mucho, casi nada. También había gente que trabajaba como él y no ganaban mucho, entonces hice este tapiz, porque es una historia que continúa. Hasta hoy, todos los campesinos en Chile, viven en la pobreza, como mi abuelo. Entonces, yo no puedo quedarme de brazos cruzados, estoy enojada frente a esta situación y es por eso que hice este tapiz que se llama “La revuelta de los campesinos”. (Entrevista para o documental *Violeta Parra, bordadera chilena*, 1964).

A obra apresenta a situação de injustiça em que trabalham as pessoas do campo. São, negros, indígenas, homens todos de pele escura e vestes que revelam a precariedade da vida que leva o trabalhador rural. A realidade do espaço rural, totalmente adversa, a munira de uma natureza consciente, que, desde muito pequena a havia transformado em testemunha ocular da luta dos trabalhadores para subsistir e conseguir manter suas famílias com dignidade. Este *ethos* fica evidente em toda sua obra. Na entrevista realizada pela televisão suíça em Genebra, pela jornalista Madelaine Brumagne, se observa a preocupação da artista em denunciar o mal-estar dos trabalhadores rurais.

Enquanto neta de um campesino, inquilino maior de uma fazenda, compreendia o que havia provocado a revolta e o havia escrito nas décimas nº. 21 e 22, mas as chances de protestar contra a situação de injustiça social em seu país eram muito escassas. Esta *arpillera* representa uma situação de exploração do campesinato que começa na Colônia, mas que se transforma numa constante quando se institucionaliza o sistema de inquilinato para o trabalho rural, com o que as autoridades que regia a exploração das terras no tempo de seu avô servia a um recurso abusivo de exploração do trabalho utilizado pelos proprietários das terras, de cujas fazendas muitos Presidentes da República ou do Senado saíram, para governar a vida dos chilenos.

Esta é a primeira reflexão. A segunda reflexão está relacionada ao posicionamento de Violeta como artista diante do mundo. Dissemos que ela opta pela decolonização cultural e epistemológica da América Latina, isto quer dizer, que ela se afasta dos materiais que passaram por processos de produção destrutivos ao meio-ambiente, por isso, ela recolhe do seu entorno aquilo que a sociedade de consumo, efeito da modernidade/colonialidade, descarta: sacas velhas de juta que serviram para carregar batatas; papelão de caixas que serviram de embalagem; restos de madeira aglomerada; algodão cru. Elementos em estado bruto que ela encontrava com os criadores de

ovelhas, anilinas a base de elementos naturais, como beterrava, cúrcuma, cochinillas para dar cor a suas telas. O barro e o papel jornal e farinha para o papel maché.

Desta forma, a poética de Violeta Parra opera transformações na compreensão das relações de poder no espaço rural, acolhendo a mensagem da realidade a partir de uma nova perspectiva, a do respeito à diversidade, a qual permite fazer uma releitura com maior permeabilidade e amplitude para compreender a história da cultura dos povos latino-americanos. E ao mesmo tempo, cria uma nova forma de fazer arte, que se no começo foi considerada intuitiva e ingênua ou *naif*, após sua morte, aqueles que se aproximam de sua obra compreendem que se trata de uma obra complexa, fronteiriça, pois se localiza no limite entre a arte moderna e a arte contemporânea; é líquida, já que toma diferentes formas e meios de expressão; ela é híbrida, porque toma elementos do sistema culto e do sistema popular, da tradição escrita e da oralidade num só tom de voz. Ela transmigra, se desloca entre os diferentes espaços o rural e o urbano, as periferias, as academias, e de tal forma se integra às raízes do seu povo se reconhece como uma expressão transgressora da tradição popular.

Engana-se aquele que acredita que Violeta Parra era uma mulher sem estudos, desprovida de conhecimentos sobre literatura, pintura, escultura e música. Uma artista ingênua levada pelo instinto e o talento natural, pois, sua obra demonstra o contrário. Quando analisamos a multimodalidade da obra desta artista, nos deparamos com vestígios do conhecimento popular e ilustrado existentes em toda sua obra, como quando afirma em seus poemas:

Yo canto a la diferencia
que hay de lo cierto a lo falso,
De lo contrario no canto
[...]
Ahí pasa el señor Vicario
Con su palabra bendita
¿Podría su majestad
óirme una palabrita?
Los niños andan con hambre:
les dan una medallita
O bien una banderita.
(PARRA, *apud* MANNNS 1978, p. 57).

Desta forma severa, revela a profunda resistência diante dos mecanismos de alienação e subalternância que utiliza o sistema colonialista e as ideologias que o sustenta. Esta resistência se revela em todas suas entrevistas, quando afirma não saber nada, não haver nunca estudado as técnicas para bordar, pintar ou cantar, nada sobre arte e cultura popular. Seu conhecimento se reduz simplesmente ao mais básico e qualquer um poderia sabê-lo sem a necessidade de passar por estudos específicos neste sentido.

A obra de Violeta representa desde sua origem uma ruptura contra todos os paradigmas colonialistas que estabelecem, a partir do século XVII, a sistematização do saber artístico e cultural, intuitivo e experimental, por meio do saber acadêmico. Neste entendimento, a teoria teria que fundamentar o agir poético e criativo dos artistas, se isso não acontecesse a obra passava ser classificada num nível inferior. Sua obra revela uma forma de estabelecer uma nova premissa baseada na tomada de consciência de que a maioria dos trovadores, poetas populares e poetas aborígenes não necessitaram introduzir-se no sistema letrado para serem poetas de grande valor artístico e poético, tomando as palavras de Patricio Manns:

Y todavía podemos marchar más hondo: el canto comprometido de todo el continente americano es tan antiguo como el conocimiento que de esa región tiene el Viejo Mundo. Los propios poetas aborígenes denunciaron con asombrosa belleza y profundidad, la destrucción de su pueblo y de su cultura a lo largo de siglos, tras el desembarco de Cortés. Léase por ejemplo, las múltiples publicaciones sobre poesía quecha y aymará, cuya antigüedad se mide en centenas de años. Esta es en la práctica una canción y no un simple poema, una escenificación de la tragedia. Es el origen de lo que hoy se conoce en Europa como canción de estirpe andina [...] Esta toma de conciencia, este hacer suyo el acervo, el legado de los paisanos, los trovadores y juglares y correcaminos y trashumantes que deambulan rastreando Chile con el canto en la boca, es apenas algo más que un asunto personal. (MANNNS,1978, p.52- 57).

Assim sendo, Violeta posiciona suas obras a partir de um discurso que rejeita a dependência a uma cultura dita superior, atrelada ao sistema letrado que introduz a modernidade/colonialidade, já que, por uma parte, concordar com este estado de coisas representaria amparar a arte em valores que estabeleceram diferenças binárias, no campo das artes, por outra, Violeta

entende que subjetividade e desejo de representar a realidade ultrapassam os padrões acadêmicos das universidades. “El arte es un pájaro sin plan de vuelo que odia las matemáticas y ama los remolinos”. (PARRA, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 87). Essa compreensão liberta a arte da fixidez aristotélica e colonialista e a inscreve no fenômeno da cultura popular. Neste sentido, Colombres contribui com a compreensão do que representa a cultura popular:

Decir que la cultura popular es la cultura del pueblo es casi una tautología. Se precisa avanzar más, definirla como un concepto oposicional y mostrar cuál es su dinámica, cómo es penetrada y colonizada y también, cómo resiste y renace para convertirse en el fundamento de los movimientos de liberación. (COLOMBRES, 2007, p. 17).

A obra de Violeta representa este avanço da cultura popular, que se opõe à cultura clássica e mostra os movimentos de libertação, os quais se revelam em *arpilleras* e poemas-canção como elementos de resistência, pautados nas pulsões de sua vida, os quais imbricam em determinações históricas e tensões os elementos de inspiração. Portanto, ratifica-se nestas tapeçarias que, a primeira pulsão que ativa a criatividade artística de Violeta, está relacionada ao período de infância e adolescência em que a menina Violeta sente frustrados seus anseios. A segunda pulsão poética corresponde a sua idade adulta e começa com o período de sistematização e recopilação e difusão da tradição popular. É quando percebe a riqueza que existe na poesia popular. Todas estas pulsões, Violeta as transforma em poesia para, de alguma forma, exorcizar a pena e a indignação. Neste momento criativo, sua vitalidade, reflexiona Miranda (2014), impressiona pela velocidade com que realiza sua obra e a força para realizá-la, “no pulso” com objetivos marcados, movida pela consciência de uma urgência decolonial que busca emancipar a arte e a cultura popular, pois deveria ser dada a conhecer nos quatro cantos do mundo.

Entretanto, Violeta como mulher do povo, empobrecida pela situação econômica da família, mas cheia de vigor, parece haver desenvolvido outras pulsões, talvez mais vicerais. Estas tem caráter social - revolucionário e funcionam como alavancas que acionam toda sua obra. A primeira é a força que advém da fome, a segunda, da injustiça. Uma brota da própria existência,

a outra, da história de seu país, como fica evidente em sua composição intitulada “Mazúrquica Modérnica”:

Cuando la guática pide comídica,⁵⁰
pone al cristiánico firme y guerrérico
por sus poróticos y sus cebólicas.
No hay regimiéntico que los deténguica
si tienen hámbrica los populáricos. (PARRA, 1964, *apud*
MIRANDA, 2016, pp 96-97).

Este poema-canção remete a uma composição que se opõe à norma por meio da esdruxulização, em que a cada substantivo se acrescenta a terminação “ica”, transformando as palavras em proparoxítonas. Ademais, utiliza o recurso irônico, que tem a função de desativar o discurso hegemônico deixando evidente que a consciência dos homens está determinada por sua existência social. A fome transforma o pacífico trabalhador num guerreiro que luta por sua comida, contra as políticas econômicas do país e a falta de justiça trabalhista que levam a exploração desumana da classe trabalhadora. A mesma consciência se observa no tema *Os famintos pedem pão* (1962), os dois poemas-canção fazem parte de sua etapa de consciência revolucionária, respondem as duas pulsões mais importantes como pontos de estudos desta tese.

A primeira artista latino-americana a expor no Museu de Louvre, não realizou sua obra de maneira formal e sistemática e nem recebeu seus conhecimentos de arte por uma academia de belas artes e nem a universidade lhe outorgaria um título de artista plástica ou licenciada em música e canto. A injustiça era o motivo, ela reconhecia, odiava o estudo formal, porque ir à escola, sentar-se nesses inexpressivos bancos de aula representava para ela, sofrer as humilhações de suas colegas, por causa das marcas da varíola em seu rosto. A escola para Violeta representava um instrumento de reprodução das injustiças sociais e classistas, que impõe a sociedade a seus indivíduos.

Violeta em seu livro *Décimas, Autobiografía en versos* (1970), identifica a escola com o início de seus sofrimentos. Ali começa a sentir que uma diferença física, como o rosto marcado pelos sinais da varíola, agride o padrão de beleza aceitável numa sociedade que tem o narcisismo como uma das

⁵⁰ Quando a barriga pede comida. Neste poema-canção a autora utiliza o recurso da esdruxulização para se opor à norma ocidental.

ideologias que dão suporte ao sistema econômico e cultural hegemônico no Chile. Como criança vítima do desprezo de seus colegas ela responsabiliza a escola pelos seus sofrimentos:

Mejor ni hablar de la escuela;
la odié con todas mis ganas,
del libro hasta la campana,
del lápiz al pizarrón,
del banco hasta el profesor. (PARRA, Violeta, 1970, p. 45).

Em seu rosto, a doença implacável deixou marcas indeléveis, que ao comparar-se a suas coleguinhas de escola, percebe que era a mais pobre e a mais feia da sala, e por isso tinha a necessidade de se esforçar para agradar às pessoas sendo a melhor em tudo. De acordo com lembranças de sua irmã Hilda, foram os quatro juntos à escola, Roberto, Eduardo, Violeta e Hilda. O encanto da família era Violeta. Ela era quem sabia tudo. Nas suas certidões era sempre a melhor aluna em canto, em leitura, escritura e nunca faltava nas aulas: En todo lo que tiene que responder un niño en la escuela! [...] Esa es la verdad de las cosas.” (PARRA, Hilda, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 5)

De llapa, mis compañeras
eran niñitas donosas,
como botones de rosa
o flores de l'azucena.
P'a más desgracia, docenas
lucian su buena plata,
la Viola, una garrapata
menor d'un profesorcito
de sueldo casi justito/ [...].

(PARRA, Hilda, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 5).

Nestas décimas, Violeta enuncia seu discurso poético a partir das diferenças de classes econômicas do seu país, fazendo parte das relações sociais, e das categorias de análise, e reproduzindo-se dentro dos estabelecimentos de ensino formal, as quais revelam que a sociedade chilena ainda no século XX tratava a diferença com preconceito e discriminação, por ser algo que fugia à normalidade estabelecida como padrão universal instaurado com a modernidade/colonialidade na América Latina.

Evidencia também que a escola é a maior organização social de reprodução do *status quo* das famílias e uma das mais eficientes formas de

preservação do sistema econômico e social de um país. Desta forma, Violeta dá a conhecer as contradições presentes na sociedade chilena, fruto da modernidade/colonialidade que estabelece que, os homens são a medida do que possuem não daquilo que o são como seres humanos.

Entretanto, não foi por detestar a escola e o que ela representava que Violeta não estudou ou poderia ser considerada uma ignorante no campo das artes. No momento histórico e cultural em que nasce Violeta e até não muitos anos atrás, as profissões se faziam pautadas na experiência. Os poetas chilenos galardoados com o Premio Nobel de literatura, como Pablo Neruda, Gabriela Mistral, vieram, como Violeta, de lares humildes e forjaram seus trabalhos artísticos no fato de fazer poesia como autodidatas. Aprendendo diretamente com quem realizava obras artísticas, mas principalmente, levados pela sua experiência de vida, as quais lhes permitiram desenvolver uma atitude poética responsiva.

Historicamente, no Chile a educação foi destinada às elites, sendo que em 1909, 68% da população era analfabeta. Em 1943, com o governo de Pedro Aguirre Cerda se inicia a expansão da educação pública, gratuita e laica. Segundo Margaret Campebell (1959), o Chile começou a desenvolver seu sistema de educação desde a independência, no século XIX, mas só na década de 60, do século XX, quando Violeta já estava adulta, se reestrutura a educação para aumentar os anos de estudo obrigatórios, por este motivo, a maioria recebia sua formação educacional em casa e de forma autodidata. Desta forma, poucos chegavam à universidade, sendo que sua formação era na maioria das vezes autodidatas, como o demonstram as profissões de artistas, escritores, jornalistas radialistas, professores rurais, etc.

A mãe de Violeta foi sua primeira professora. Ela lhe ensinou as artes manuais: bordar, costurar e com seus parentes de Malloa, aprendeu os trabalhos artesanais e todas as atividades rurais, como se observa nesta décima:

Con estas niñas aprendo
Lo qu'es mansera y arado
Arrope, zanco y gloriado
Y bolillo que está tejiendo;
Siembra, apuerca, poda y trilla,
Emparva, corta y vendimia;
Ya sé lo que es la cizaña,

Y cuántas clases de araña
Carcomen la manzanilla.
[...]
Aprendo a bailar la cueca
Tejo meñaque a bolillo,
Escuero ran'a cuchillo
Ya le doy vuelta a la rueca.
Con una gallina clueca
Saco mi linda "parva",
Y en la callana caldiá
Dorado dejo el triguito,
Y amarillo el motecito;
Nadie me gan'a pelear. (PARRA, 1970, pp. 108-9).

Todos os conhecimentos que lhe permitem recriar a arte popular, mergulhando nas funções da vida, fundamentam a sua poesia. Nestas décimas, a artista mergulha nas raízes campesinas de sua infância e no espaço rural que lhe ensinou as fontes de seu trabalho artístico. Enriqueceu-se com a linguagem específica dos espaços rurais, que, como uma escola prática e experimental lhe proporcionou recursos teóricos e práticos para abranger significativo e significado com todas as acepções, profundidades e sobressaliências da complexidade da arte popular.

O livro *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979), publicado pela primeira vez pela editora Zig-Zag em 1959, e a segunda edição pela editora Nascimento em 1979, é fruto da pesquisa do projeto de recopilação e edição do patrimônio cultural soterrado pela modernidade/colonialidade e representa o arcabouço das raízes da arte popular, com que Violeta Parra se deparou quando começou a percorrer, com seu violão em mãos, as diversas regiões do seu país à procura de um verso ou uma canção campesina inédita.

Posta em contato com o conhecimento dos cultores da arte popular, quando já fazia um programa de rádio para divulgar as obras folclóricas que estava resgatando, durante quinze anos Violeta percorreu de Sul a Norte, as casas dos campesinos, gravando as canções que ela mesma acompanhava com seu violão. E desentranhando detalhes preciosos de como esses cantores haviam aprendido. Gastón Soublette (1979) transcreveu para as partituras musicais os ritmos que Violeta trazia do campo.

Al releerlo y recantarlo, en el silencio de mi oído interno, se reaniman en mi recuerdo, tantos momentos de su presencia

frente a mí, los que ordenados como un largo collar, recrean el proceso de la elaboración de este documento, escrito, cantado, conversado y discutido frase por frase. (SOUBLETTE, 2013, p. 10).

Desta forma, Soublette desenha o processo pelo qual a pesquisa de Violeta Parra toma corpo e serve de base para a construção de sua obra poético-musical de raiz folclórica. Observa-se que, ao entrar em contato com o contexto do cantor popular, a artista recolhe a mãos cheias e se transforma em uma potente multiartista, pois esses cultores chilenos revigoram a memória da poeira popular nas diversas atividades que realizava em Malloa, Lautaro e Chillán. Estas atividades culturais se reconfiguram no âmbito - epistemológico, como pesquisadora do saber popular. E, no artístico, em seu trabalho multimodal, como poeta, folclorista, compositora, bordadeira, ceramista, escultora, pintora e cantora. Neste sentido, podemos dizer que a artista atualiza em sua obra escrita e gravada o arcabouço artístico e cultural oral não editado, que permanecia guardado na memória do povo que habita os recônditos rurais e suburbanos do Chile. Deste momento fundamental na gênese da artista, Gastón Soublette dá seu depoimento. Trata-se do patrimônio intangível do folclore chileno que a autora recupera:

[...] de la prodigiosa memoria de nuestros cantores y cantoras, de nuestros narradores y refraneros, en su mayor parte ancianos a punto de irse con su repertorio a “mejor vida”, contuvo una eventual pérdida, como si el destino hubiese hecho un ‘aro’ en espera de que alguien llamado Violeta Parra, para que entrara sorpresivamente en los hogares de esa gente a sondear su memoria debilitada por lo vivido y lo sufrido en un moderno acontecer que marcha seguro hacia la masificación y la globalización, en desmedro de esa cultura, que hasta entonces había dado sentido e identidad a este país en lo que tiene de más genuino. (SOUBLETTE, 2013, p. 10).

Todo esse patrimônio, nas mãos da artista, passa a ser registrado num espaço escritural, que permite, ao mesmo tempo, a visibilidade das relações entre poética, sociedade, história e linguagem de um sistema literário outro, desprezado pela cultura do colonizador que se havia enriquecido na América Latina a custas da exploração do índio, do negro e do campesino arcaico.

Este último trazido ao novo continente para trabalhar na lavoura e ajudar na deseducação, educação e reeducação do indígena, como cantor popular, que devia cumprir função evangelizadora.

Contudo, estes atores participavam modificando o contexto cultural autóctone, ligados por meio do sistema literário de transmissão oral, desde o período da conquista espanhola. Este teve sua efervescência no Chile do século XIX, atrás o advento da *Lira popular*, por transformar-se num meio de divulgação dos acontecimentos históricos e noticiosos para a população com menos instrução, cantando ou apregoando as notícias da guerra, ou escrevendo exaltadas críticas aos governos em modestos cadernos de versos, repartidos nas ruas das grandes cidades. Entretanto, com a modernidade tomando corpo nos meios de comunicação mais avançados, havia começado um lento e gradativo processo de abandono dessa tradição. A modernização, com sua conseqüente massificação e globalização havia sido a causa do crescente desinteresse da Lira popular, que lentamente foi perdendo seu papel de informar dos acontecimentos históricos e jornalísticos pela boca ou pelas folhas dos cantores populares. Entretanto, a lira ficou arquivada na memória popular, e acompanhavam as vivências cotidianas e a poética que a constituía.

1.2.1 O Papel dos Cantores Populares, em *Cantos Folclóricos Chilenos*

Engana-se aquele que acredita que este processo de abandono começa no século XIX na América Latina, ele vem de longa data e se divide em duas linhas que toma a modernidade/colonialidade: o processo de formação da tradição indígena, instaurado pelos representantes da Igreja Católica na América: Monges Franciscanos, Dominicanos, Carmelitas descalças e principalmente Jesuítas que chegam à América para dar suporte à Coroa, instaurando as doutrinas da Igreja Católica e seus recursos educativos que começam com a chegada de Cristóvão Colombo no século XV.

Charles Mann (2012), em seu livro *1493*, explica que houve um tempo em que se acreditava em Santo Domingo, que deveria ser erigido um grande monumento a Cristovão Colombo, não pelos méritos adquiridos em sua maravilhosa, generosa e memorável carreira, mas, citando as palavras de Del Monte y Tejada: “Colombo era um mensageiro de Deus, suas viagens à América, o resultado de uma ‘Ordem divina’” (MANN, 2012, p. 41). E não deixa de ser verdade, o “descobrimento” se estabeleceu com ações doutrinárias que tinham a função de injetar uma educação cristã a serviço da Coroa e de uma ordem pré-capitalista pautada na pregação dessa ordem divina.

Neste contexto se desenvolve uma nova rotina ao trabalho indígena, guiado pela nova ordem social e econômica, começando por um sem-fim de ladainhas, orações e por meio delas o *Canto a lo divino*. Este canto foi o responsável e mais importante recurso utilizado pelos jesuítas, monges dominicanos e franciscanos na região central de Santiago do Chile, para deseducar, educar e reeducar na doutrina cristã, introduzindo as Sagradas Escrituras e os dogmas da Igreja Católica no povo indígena. Tratava-se de um canto que estava direcionado a doutrinar grupos de trabalhadores de tradição predominantemente oral.

Neste contexto, o cantor popular torna-se um ator fundamentalmente educativo, por entender que a tradição popular europeia era composta de trovadores que em seus espaços rurais e suburbanos, reproduziam lembranças dos tempos de sua terra natal, cantando as crenças dogmáticas católicas, as quais eram repetidas enquanto se trabalhava, como se observa neste fragmento retirado do livro *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979): “La primera vez que visitamos al cantor, Rinquilino del fundo Tocornal. Don Antonio era un buen conversador, inteligentemente se escabullía cuando tratábamos de darle a conocer el objeto de nuestra visita.” (PARRA, 1979, p. 21). Don Antonio Suarez era cantor de *cantos a lo humano* e *a lo divino* e apesar de seus cem anos, ainda trabalhava no *Fundo Tocornal*, o espaço citadino a partir do qual, se resgatam os costumes cotidianos e o folclore que se compõe de um repertório repleto de sabedoria popular:

Don Antonio goza de espléndida salud y dice que no sabe lo que es reumatismo, a pesar de haber pasado su vida regando con el agua hasta la rodilla, y lo que es peor, realizando de noche esta faena. ¡Tronco firme, Don Antonio, con sus cien años a cuesta! Todavía no ha encontrado quien coseche choclos más lindos que él, ni quien lo aventaje en la saca de miel, sin guantes ni mascarilla. - Refiriéndose a los patrones "Los gentiles no pueden quejarse de mí". (PARRA, 1979, p. 22).

Mas, suas mãos, além de trabalharem com o arado, tocavam no violão e cantavam "Versos por sabiduría", "Por el fin del mundo" e "Por el Juicio Final" ou "Por Pocalí" (*Apocalipsis*), "Encuartetados" e sem despedida que Violeta recolhia das conversações que teve com "Don Guille" e o "profeta Ângulo", trabalhadores da terra e cantores populares. O primeiro deles a presenteou com um caderno com *versos a lo divino*:

Si para el alto te fuiste
Pídele a Dios de los cielos
Que me conceda el consuelo
Si de mi lado partiste. (REYES, 1954, *apud* PARRA, 1979, p.18).

Versos a lo divino foi escritos pelo cantor Guillermo Reyes (On Guille) para o velório da neta. O diminutivo de "don Guillermo" revela a procedência espanhola e sua classe social. Os seus amigos campesinos utilizavam 'on' em lugar de 'don' como vocábulo de tratamento utilizado para acompanhar os nomes masculinos, equivalente ao tratamento de Senhor, mas por se tratar de um homem do campo pertencente à tradição oral, provavelmente por não saber a escrita da palavra esta perdeu, na fala o "d" de "Don"⁵¹ desse nobre modo de tratar os senhores do campo.

⁵¹ O uso de Don foi limitado na América: Con fecha 3 de julio de 1611 el rey don Felipe III de España mandó que el uso de Don estuviese limitado a obispos, condes, mujeres e hijas de los hidalgos y los hijos de personas tituladas, aunque fuesen bastardos. Medio siglo después, cuando los monarcas españoles necesitaron aumentar sus ingresos, pusieron en venta tanto los títulos de hidalguía como el derecho al uso del *don/doña*. Por real cédula del 3 de julio de 1664 se estableció que su costo sería de doscientos reales por "una vida", de cuatrocientos por "dos vidas" y de seiscientos los "a perpetuidad". La situación fue diferente en las posesiones españolas en América. En 1573 el rey don Felipe II, en las ordenanzas del bosque de Segovia concedió el carácter de hidalgo, aunque no necesariamente el tratamiento de *don/doña*, a todos sus conquistadores y primeros pobladores. El uso del tratamiento se generalizó por simple asentamiento en los registros parroquiales de bautismos, confirmaciones, casamientos y sepulturas, así como en muchos cabildos. El tratamiento de don y de doña solo se da a

Deste modo, On Guille, revela sua procedência e a origem popular de sua memória. Os cantos escutados nos momentos em que era necessário fazer velório ou nas rodas de cantores dos domingos. Trata-se de um descendente do grupo de pessoas que veio colonizar o continente americano. Nestes versos *a lo divino* retirados de um caderno que Don Guille guardava com sigiloso respeito, o qual entregou a Violeta, havia uma versão simplificada do Apocalipse, o “Canto por Pocali” o qual começa com um quarteto e quatro estrofes de 10 versos:

El primer día el Señor
Cuarteta
A FUEGO MANDAN TOCAR
LAS CAMPANAS DEL OLVIDO
COMO ES POSIBLE APAGAR
FUEGO Y AMOR ENCENDIDO

El primer día el Señor
Bajará con sus arcángel
Con nuevo coro de ángel
A juzgar al pecador
Ese terrible dolor
Que todos hemos de pasar
Me dijo el señor San Juan
Con un dolor sin segundo
Por cuatro partes del mundo
A FUEGO MANDAN TOCAR.
(REYES, 1954, *apud* PARRA, 1979, p. 18).

Dessa maneira, *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979), tornou-se um documento testemunhal da situação de abandono em que se encontrava o folclore chileno em toda sua extensão; do espaço citadino físico e concreto da cidade de Santiago e seus espaços suburbanos como Barranca e San Bernardo, antiguos latifúndios que pertenceram às famílias espanholas que foram colonizar Chile. Essas fazendas que constituíram o cultivo em que se gestaram senadores e presidentes da república chilena, assim como também, o outro lado da mesma moeda, inquilinos e trabalhadores rurais constituídos principalmente por indígenas e campesinos arcaicos. Estes configuram o

personas que pertenecen al mundo hispano, sea por su nacimiento o por matrimonio. Disponível em: [https://es.wikipedia.org/wiki/Don_\(tratamiento\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Don_(tratamiento)).

lócus enunciativo a partir do qual, a memória cultural dos entrevistados se constituirá um testemunho da Colônia chilena, época em que chegaram esses cantos no Chile e se integraram ao folclore.

Quando Violeta os encontrou, estas pessoas faziam parte de grupos de camponeses que moravam na periferia e muitos deles eram tataranetos daqueles que haviam chegado junto com os conquistadores a colonizar o território chileno. Entretanto, se encontravam na mais profunda miséria, abandonados à sua própria sorte. Da mesma maneira, o espaço correspondente à memória cultural e ao imaginário coletivo, também periférico, estava enfraquecido pela parcial perda da memória de transmissão oral, por tanto os relatos se configuravam fraturados, no sentido posto por Richard (2007) e mutáveis, mas plenos de conteúdo poético e cultural, como podemos observar neste relato de Violeta sobre um entrevistado:

Había que conquistarse a la dueña de casa, y si ella lograba comprender la importancia del trabajo de investigación, estaría todo arreglado. La señora Chabelita comprendió todo. Nos hicimos grandes amigas, y ahora es ella la que ayuda a recordar lo que don Gabriel ha olvidado. On Grabia es 'pueta' y escribe sus versos con Biblia en mano. (PARRA, 1979, p. 30).

Observa-se aqui, aquilo que Rodolfo Lenz (1919), antropólogo chileno, representante da cultura ilustrada, chamou de “texto falado” dos poetas populares, que com o passar do tempo, a valorização da escrita e os estudos realizados na Europa, havia sido vitimado pelo desprezo que a cultura de elite projetava sobre seu próprio povo e suas tradições populares. (SOBLETTE, 1979, p. 7). A própria Violeta Parra só foi reconhecida e valorizada no Chile depois de expor suas *arpilleras* no Museo Louvre, na França.

Entretanto, o trabalho de resgatar do patrimônio intangível por meio do que Soublette (1979) chamou de “prodigiosa memória” dos cantores e cantoras, constitui o cerne da tradição cultural: “*Canto a lo pueta*” em suas duas versões, “*Canto a lo humano*”, “*Canto a lo divino*”, a partir das quais é possível determinar o *lócus* enunciativo desses cantores e poetas populares. Eles falam desse espaço rural e suburbano de Santiago do Chile, que no período colonial passou as mãos dos “terra-tenentes”, nome com que se denominava aos usurpadores das terras indígenas do Vale Central

transformadas em casas patronais, “cedidas” pela Coroa espanhola. De acordo com as palavras de Elicura Chihuailaf.

Usted seguramente se preguntará: qué significa una reducción? Significa que mucha de nuestra gente fue asaltada em sus hogares, castigada, torturada, y trasladada – “relocalizada”- fuera de sus parajes habituales; o asesinadas. Porque reducción, “privatización” dicen algunos (privatizar – según el diccionario de la lengua castellana- viene de privar: despojar de algo; prohibir o estorbar; predominar, negar), es un concepto utilizado en los stados chilenos y argentinos desde mediados del siglo XIX, y materializado a fines del mismo. Contiene el hecho de que nuestro pueblo fue reducido “reubicado” en las tierras generalmente menos productivas de nuestro País Mapuche. (CHIHUAILAF, 1999, p. 25).

O trabalho de visibilidade do “*Canto a lo divino*” revelou dois elementos importantes: o lugar em que se instalou a tradição popular que chegou ao Chile com a religião Católica e os efeitos provocados nas massas indígenas que ali moravam. Trata-se de um silenciamento instituído pela instrução sistemática e palavra imposta. De características dogmáticas, se buscava a assimilação de todo o sistema de crenças dos conquistadores, por ser a base que sustentava a estrutura da sociedade Ocidental, dividida em: defensores, oradores e camponeses. (ARZE, 1987). Desta forma, os conquistadores vinham à América, com a “missão” de catequizar, evangelizar e ensinar para os indígenas os preceitos que sustentavam dogmas cristãos. Com essa finalidade utilizaram o canto, a pintura e o açoite, mas também auto indexaram territórios mapuches em seu nome.

Dentre as quinze entrevistas que a autora registrou em *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979), assim como a transcrição de algumas canções, versinhos, lendas, narrativas e dizeres, que os entrevistados revelaram, se pode destacar a Dona Rosa Lorca, Dom Guillermo Reyes (*On Guille*), de 85 anos, chacareiro, cantor e tocador da comuna de *Las Barrancas* de Santiago de Chile, anteriormente rural e agora suburbano. Havia jurado que não voltaria a cantar quando perdeu a sua netinha, mas quebrou seu juramento quando a autora lhe explicou que a pátria precisava do seu canto.

O caráter polifônico deste juramento resgata o conservadorismo da tradição do início de século XIX que permitiu manter a memória rural e as tradições do colonialismo intactas. A partir do histórico da conquista e colonização, compreende-se o que representou para os povos originários da América o ano de 1492. Localiza-se, aí, a inauguração de um processo de limpeza e purificação nas culturas dos povos originários, realizado por meio dos cantos que anunciavam uma nova forma de ver e sentir o mundo. Assim sendo se perguntavam: por que os Deuses os haviam castigado tanto, permitindo a destruição de suas cidades, crenças e famílias, apesar de acreditarem em sua bondade? (POPOL VUH, 1971)⁵².

¿Brillará el sol, amanecerá?
Porque se han ido, porque se han llevado
La tinta negra y roja, los Códices
¿Cómo permanecerá la tierra, la ciudad?
¿qué es lo que va a gobernarnos?
¿Qué es lo que nos guiará?
¿Cuál será nuestra norma?
¿de dónde habrá que partir?
¿qué podrá llegar a ser la tea y la luz? (ASTURIAS, 1972, p. 28).

Miguel Ángel Asturias (1972), neste poema mostra outra forma de ver o mundo, segundo a função sagrada dos Códices pré-colombianos, diante do estado de estupor e vazio existencial que se produz perante a conquista dos espanhóis. Suas indagações evidenciam um conceito histórico e a visão e importância da tradição e das escrituras, estritamente vinculadas e assimiladas, quase como concepção ontológica que suporta toda a vida indígena. De acordo com o autor, a conquista e a destruição decorrente dela, lembrando o incêndio dos Arquivos de Cusco, ordenado pelos generais de Atahualpa e os demais arquivos provinciais, foram decretados sua desaparecimento no concílio de Lima de 1583, dando morte aos vários sistemas de transmissão cultural indígena. Neste sentido, Asturias (1972), querendo recuperar o velho costume Maia de marcar datas, que hoje evocam as ruínas dos povos americanos, num discurso precursor pela venerável voz de Chilan Balam de Chumayel:

⁵² Livro Sagrado dos Maias. Traduzido para o espanhol, por Adrián Recinos (1971).

Ay de vosotros
Mis hermanos menores
Que tendréis exceso de dolor...
Preparaos a soportar la carga de la miseria
Que viene a vuestros pueblos. (ASTURIAS, 1972, p. 42).

Texto que denota a dor pelos reflexos da destruição de um povo que ainda não compreende e não se conforma de haver sido destruído, haja visto o testemunho escrito, desenhado, pintado dos códices guardados na Biblioteca Nacional de Paris, Biblioteca del Palais Bourbon, (câmara dos deputados), no Vaticano, em Florença, em Dresde, os quais revelam o avanço alcançado pelos povos indoamericanos no que toca à escritura de livros.

Estas palavras de Elicura citando Neruda dão uma real dimensão ao que representa essa destruição: “Pablo Neruda nos dice, ‘La Araucana está bien, huele bien; los mapuches están mal, huelen mal. Helen a raza vencida y los usurpadores están ansiosos de olvidar, de olvidarse’”. (CHIHUAILAF, 1999, p. 25).



(Fig.7) Arpillera: *Los conquistadores* (1964), juta bordada con lanigrafía, 142 x196 cm., Violeta Parra. Fonte: Fundación Violeta Parra.

Arauco tiene una pena

[..]

Un día llegó de afuera
Huescufo conquistador,
buscando montaña de oro
que el indio nunca buscó.
Al indio le basta el oro
que le relumbra del sol.
¡Levántate, Curimón!

Entonces corre la sangre,
No sabe el indio qué hacer.
Le van a quitar su tierra,
la tiene que defender.
Arauco está desolado
Y el *ajuerino* de pie.
¡Levántate, Manquilef!

(PARRA, 1966.
Fonte: www.cancionero.com).

PARTE II

DA COLONIALIDADE À DECOLONIZAÇÃO CULTURAL E EPISTEMOLÓGICA

“La Conquista llevada por todas partes a sangre i fuego, terminó con la distribución de las tierras i con la repartición de sus habitantes. A esa raza libre, soberana e independiente que ha poco cantaba en las selvas i en los bosques las proezas de sus mayores, las virtudes de sus ancianos, las hazañas de sus guerreros i de los cazadores, que elevaban himnos al Sol i a los Manítús, que celebraban fiestas en honor de la agricultura, de la guerra i de la caza; sucedió otra de siervos miserables i envilecidos, que después de haber peleado inútilmente por su libertad y por su patria, sucumbieron a millares bajo los golpes de la máquina de guerra i del número de conquistadores.

La era iniciada con la gloria de Colón, terminó con la ruina de los imperios poderosos i con la opresión de una raza de hombres libres”. (RAMÓN DOMINGUEZ, 1867, p.31).

O passado da América Latina está relacionado inevitavelmente à Conquista Europeia. A experiência se traduz em mudanças de valores e de significações, culturais, ideológicas, religiosas, espirituais e econômicas. A submissão ao branco, a dependência ao capital e às teorias estrangeiras a que se submetem hoje os povos latino-americanos, são consequências da colonização europeia, que na figura de jesuítas, espanhóis e portugueses, por meio da ideia da raça superior, exploração econômica do homem e das riquezas naturais, provocaram mudanças drásticas dos modos de produção e da vida de um continente. Para Quijano (2000), existem quatro áreas básicas em que se instalou o poder colonialista que afetam a existência social dos povos da América Latina após a Conquista.

Desde esta perspectiva, el fenómeno del poder es caracterizado como un tipo de relación social constituido por la co-presencia permanente de tres elementos: dominación, explotación y conflicto, que afecta a las cuatro áreas básicas de la existencia social y que es resultado y expresión de la disputa por el control de ellas:

1) el trabajo, sus recursos y sus productos; 2) el sexo, sus recursos y sus productos; 3) la autoridad colectiva (o pública), sus recursos y sus productos; 4) la subjetividad/intersubjetividad, sus recursos y sus productos. (QUIJANO, 2000, p. 1).

De acordo com o autor, estas formas não dependem umas das outras, entretanto, não podem existir independentemente. Elas formam um complexo estrutural cujo caráter é sempre histórico e responde a um padrão de poder específico. A destruição dos valores, crenças e conhecimentos autóctones por meio da catequização e treinamento para as tarefas da modernidade/colonialidade, segundo Maria Elizabeth Xavier, se trata de um processo de "deseducação", "educação" e "reeducação" que:

[...] alterava pela base a vida cotidiana daquela população nativa e a sua própria compreensão do significado da existência. Era quando descobriam o "mal" em que haviam estado mergulhados antes da "salvação" providencial por aqueles que em troca dessa redenção, ocupavam os seus espaços materiais e espirituais [...]. (XAVIER, 1994, p. 42).

Transforma-se assim a vida e os costumes dos povos pré-cabralianos, pré-colombianos para engajá-los numa nova pedagogia, perante a qual se deve abaixar a cabeça. Esta nova pedagogia não permite olhar à frente e enxergar seu futuro e recomeçar, não permite olhar para si como pessoas capazes de mudar suas realidades por si mesmas, como se ainda se encontrassem diante do aparelho fiscalizador da Metrópole, como o comenta Luiz Antonio Cunha:

Desse aparelho fiscalizador e repressor da Metrópole participava a Igreja Católica, representada, sobretudo, pela Companhia de Jesus, cujos funcionários (burocracia) se integravam ao funcionalismo estatal. O objetivo primordial da Companhia era difundir as teorias legitimadoras da expansão

colonial, conseguindo que aceitassem a dominação metropolitana (na figura do seu soberano), e operacionalizar a ressocialização e cristianização dos índios, de modo a integrá-los como força de trabalho. (CUNHA, 1980, p. 23).

O modo do trabalho mudou, começou a exploração do ouro, da prata, dos diamantes, do açúcar, do café e na atualidade, do aço, do cobre, do petróleo, etc. que foram sistematicamente mandados para Europa tornando-se uma das causas de tanta destruição no passado e no presente.

A apropriação das riquezas que os europeus e norte-americanos realizam periodicamente sobre América Latina se fundamenta na modernidade/colonialidade com seu carro-chefe, o progresso. Este constitui uma herança cultural da colonização europeia e em seu nome se está destruindo o planeta Terra. Essa herança da tradição colonialista que começou, determinando a posse e exploração das terras e seus habitantes para transformá-los em súbditos da Coroa da Espanha, não pertence ao passado, ele se mantém vigente por meio de mecanismos de preservação e manutenção de um discurso que produz um efeito de subalternância dos povos colonizados por europeus.

Neste sentido, todos os mecanismos criados para preservação desse estado de coisas foram articulados pelos europeus para que os colonizados acreditassem que “aquele que cobra está no seu direito de receber e aquele que paga na sua obrigação de pagar”. Este foi o caso do trabalho escravo, por encomenda e por inquilinato,⁵³ conforme expõe Ramón Dominguez (1867), que se manteve durante séculos como uma forma legal de exploração do indígena e do mestiço, o qual se havia tornado trabalhador rural depois da conquista:

La Conquista llevada por todas partes a sangre i fuego, terminó con la distribución de las tierras i con la repartición de sus habitantes. A esa raza libre, soberana e independiente que ha poco cantaba en las selvas i en los bosques las proezas de sus mayores, las virtudes de sus ancianos, las hazañas de sus guerreros i de los cazadores, que elevaban himnos al Sol i a los Manitús, que celebraban fiestas en honor de la agricultura, de la guerra i de la caza; sucedió otra de siervos miserables i envilecidos, que después de haber peleado inútilmente por su

⁵³ Violeta Parra denuncia em suas Décimas “Mi abuelo por part’e maire / era inquilino maior/ (PARRA, 1970, p. 35).

libertad y por su patria, sucumbieron a millares bajo los golpes de la máquina de guerra i del número de conquistadores. La era iniciada con la gloria de Colón, terminó con la ruina de los imperios poderosos i con la opresión de una raza de hombres libres. (RAMÓN DOMINGUEZ, 1867, p. 31).

Documentos como as Bulas Papais, autorizavam os conquistadores a apossarem-se das riquezas dos povos invadidos e dominados ou em outras situações, como no caso de América, a tomar posse de territórios através de requerimentos ininteligíveis, pois lidos em outro idioma, com o objetivo principal de invasão da soberania dos povos pré-hispânicos e pré-luzitanos, a captação de seus recursos naturais, com a finalidade de expandir seus territórios mercantis, na exploração do ouro, prata e especiarias como aconteceu na declaração de posse das terras ameríndias do continente americano no dia 12 de outubro de 1492.

Isto, segundo o pesquisador Martin Lienhard (1992), se deve à instauração de um novo poder político e cultural que deseduca, educa e reeduca de forma certa, por sobre todos os anteriores grupos expansionistas, trata-se do fetichismo da escrita, ou seja, “La atribución de poderes poco menos que mágicos a la escritura permiten hablar en un sentido estricto de su fechitización” (LIENHARD, 2011, p. 35). Este autor assevera também, que os primeiros atos dos conquistadores em terras “descobertas” sublinham o prestígio e poder que existia em torno dos europeus e da escrita. Devidamente amparados em uma “[...] capitulação estendida pelos reis católicos, estimam ter o direito incontestável de ocupar as terras evocadas no ‘título real’, redatados *in situs*, com o qual, depois do desembarque, se dá posse das terras a Europa.” (LIENHARD, 2011, p. 35). Ilustra este procedimento os apontamentos redigidos pelo Almirante Cristovão Colombo [1492], no dia do “descobrimento” das primeiras ilhas caribenhas em 11 de outubro de 1492:

Dixo que diessen por fé y testimonio cómo él por ante todos tomava, y como de hecho tomo, posesión de las dichas islas por el Rey y la Reina sus señores, haziendo las protestaciones que se requirían, como más largo se contiene en los testimonios que allí se hicieron por escrito. (COLOMBO [1492], 1982, *apud* LIENHARD, 2011, p. 30).

O sistema pré-capitalista que se instaura como resultado do processo de modernidade/colonialidade estabelece como dogma a posse da terra dos povos bárbaros, lendo um documento escrito que determinava, no ato do desembarque, a conquista da terra. Este era acompanhado por um ritual que até hoje é repetido pelas autoridades eclesiásticas, o Papa, bispos e cardeais beijam o solo quando pisam num território estrangeiro⁵⁴. Eles beijam o solo e leem um discurso. Ao parecer, os poderes mágicos que os conquistadores davam as escrituras tinham o poder de transferir terras dos outros aos seus domínios. O mesmo documento que os tornava donos do Novo Mundo apagava a existência de homens naturais das terras e de suas culturas, religiões e riquezas. A expansão necessária à própria manutenção não parecia ter limites, obrigando toda América Latina e os outros países colonizados a se manter em níveis de extrema pobreza. Jeronimo Brunner resume a ação europeia na América da seguinte maneira:

Faz mais de 500 anos, América teve que aprender modos de vida radicalmente diferentes, trazidos de um 'velho mundo' que apenas começava a inovar-se a si mesmo... a queda do edifício colonial deixou uma Hispano-América muito diferente da que lhe havia precedido [...] Aquilo que resultou foi uma ordem social instável, caracterizado pelo militarismo, a fragmentação nacional, uma limitada democratização, uma cultura baseada em um extenso analfabetismo e um desenvolvimento econômico frustrado onde o PIB per-capita dos maiores países da região, Brasil e México, se incrementou entre 1820 e 1913 de US\$97 a US\$169 e de US\$112 a US\$143 respectivamente enquanto que nesse mesmo ano nos Estados Unidos alcançou a US\$1344 e em Grã Bretanha a US\$1025. (BRUNNER, 1998, p. 4).

O autor destaca o empobrecimento dos países latino-americanos como consequência de uma ação coercitiva que visa um novo modo de produção capitalista.

⁵⁴ Este ato representava a humildade e amor diante do solo que passava a pertencer a seu patrimônio. De acordo com Ribeiro de Pinho (2011), o papa instituiu uma hierarquia monástica, cujo ápice era o próprio papado. Aliás, o papa era também o rei de todos os povos e o único a quem se devia beijar os pés. (Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/20178/historia-do-direito-o-renascimento-do-seculo-xii-e-as-repercussoes-no-ressurgimento-do-direito-romano/2>).

A destruição de grande parte da população autóctone da América Latina, inclusive, aquela que já possuía civilização própria, operava a partir de dois eixos segundo Fanon (1983), o da desumanização, adjudicando características racistas que os assemelhavam a animais - demonização de suas divindades e o sentimento de maldade intrínseco ao negro e ao índio - e a retirada da liberdade, que provocou a submissão do homem colonizado ao poder da Metrópole. Este, de acordo com Frantz Fanon (1983), ao perder sua condição de homem livre, perde também sua humanização, e com isto, a possibilidade de decidir sobre seu futuro. Passa, desta forma, a depender do colonizador, ou seja, o colono, em todos os processos de produção das suas novas condições de subsistência e saber, sentindo-se inseguro sobre, qual é o próximo passo que ele tem ou pode dar. Como consequência, esse novo ser, perde seu ser, seus contornos, seus valores. Torna-se inautêntico e assujeitado a uma nova ordem social maniqueísta que o discrimina e inferioriza, enquanto torna superior o seu flagelador. Nas palavras de Fanon:

Mundo compartimentado, maniqueísta, imóvel, mundo de estátuas: a estátua do general que efetuou a conquista, a estátua do engenheiro, que construiu a ponte. Mundo seguro de si, que esmaga com suas pedras os lombos esfolhados pelo chicote. Eis o mundo colonial. O indígena é um ser encurralado, o *apartheid* é apenas uma modalidade da compartimentação do mundo colonial [...] Diante do mundo arranjado pelo colonialista, o colonizado a todo momento se presume culpado. (FANON, 1983, p. 39).

As classes que se dizem a si mesmas “aristocratas” são na realidade oligarquias que se instalam na Colônia, acumulam grandes fortunas e impõem com vaidade e violência sua “civilização” por cima das tradições populares hispânicas e indígenas, processo levado a cabo com exagero às últimas consequências, como o assevera Jean Paul Sartre no prólogo ao livro *Os condenados da terra* de Frantz Fanon:

En las colonias, la verdad aparecía desnuda; las "metrópolis" la preferían vestida; era necesario que los indígenas las amaran. Como a madres, en cierto sentido. La élite europea se dedicó a fabricar una élite indígena; se seleccionaron adolescentes, se

les marcó en la frente, con hierro candente, los principios de la cultura occidental, se les introdujeron en la boca mordazas sonoras, grandes palabras pastosas que se adherían a los dientes; tras una breve estancia en la metrópoli se les regresaba a su país, falsificados. Esas mentiras vivientes no tenían ya nada que decir a sus hermanos; eran un eco; desde París, Londres, Ámsterdam nosotros lanzábamos palabras: "¡Partenón! ¡Fraternidad!" y en alguna parte, en África, en Asia, otros labios se abrían: "¡...tenón! ¡...nidad!" Era la Edad de Oro. Aquello se acabó: las bocas se abrieron solas; las voces, amarillas y negras, seguían hablando de nuestro humanismo, pero fue para reprocharnos nuestra inhumanidad. Nosotros escuchábamos sin disgusto esas corteses expresiones de amargura. (SARTRE, 1961, *apud* FANON, 1961, p. 3).

Estes grupos sociais inseguros e adulterados, fruto do processo de transculturação, às vezes, incompleto e repleto de “falhas”, como é a burguesia latino-americana servem de intermediários entre os povos ditos “subalternos”, índios e mestiços e as nações ricas. Tristes exemplares das sociedades que se formariam a partir dos descendentes de espanhóis, o “criollo” produto de várias gerações de brancos nascidos na América, que vieram a conquistar e a colonizar e passaram a ter “sangue azul” de “aristocratas” de alta estirpe mesmo, tendo sangue indígena nas veias. O grupo “subalterno” formado por mestiços, o peão e o inquilino, na época da Colônia constituíram aquela porção do povo que ficou excluído no processo de desterritorialização, que nos séculos XVIII e XIX faz parte também de outro movimento, aquele que se formou pelo deslocamento do campo para as fábricas. O proletariado que se constituiu a partir da mudança estrutural dos modos de produção, provocando a transferência de uma fatia maior de riquezas à Europa e Estados Unidos, e a perda da terra por parte dos indígenas e camponeses.

Estas mudanças mantêm a mesma lógica, embora tenha mudado de mãos. De acordó com Mignolo (1996) “La colonialidad es la lógica del dominio en el mundo moderno/colonial que trasciende el hecho de que el país sea España, Inglaterra o Estados Unidos”. (MIGNOLO, 1996, p. 33). Para este teórico “la ocupación de Irak y la presión de Estados Unidos para designar gobiernos favorables al poder del imperio refleja el método actual del colonialismo. Un colonialismo sin colonias, pero actuando, dominando sobre todas las regiones.” (MIGNOLO, 1996, p. 11).

A mudança de enfoque ou de interesse da produção na América Colonial passou a estar direcionada a satisfazer as necessidades europeias e ao processo de "deseducação", "educação" e "reeducação" de acordo com Elizabeth Xavier (1984),⁵⁵ que fizeram jesuítas e franciscanos no Brasil, na Argentina, no Paraguai, no Peru, no México e no Chile, principalmente, através da mudança de hábitos, da constituição da família como a conhecemos hoje. A introdução de novas crenças no sentido religioso e espiritual resultou em transformações culturais que hoje se conhecem mais profundamente como o sincretismo religioso e hibridação cultural. Este visava principalmente à instrução e a catequização dos povos originários do território americano que estavam sendo incorporados à Coroa, para a formação de mão de obra. Os séculos advêm e da América do Sul à América Central se ouvem as vozes dos colonizadores residuais, liberais por consequência da efervescência do momento histórico e libertadores ou próceres da Independência de todas as nacionalidades da América. É a partir deste *lócus* enunciativo onde se posiciona Ramón Domínguez (1867), o espaço rural colonizado habitado por um povo também colonizado, sujeitos de efeito, que se posiciona na pós-independência territorial, em que as consciências políticas e culturais estavam fervendo na América Latina depois de haver expulsado o conquistador das terras ameríndias.

Entretanto, a pós-colonização territorial e política levam a uma conclusão: os séculos passaram, mas as hierarquias colonizadoras não desapareceram, as ciências e as artes em muito avançaram e o progresso tecnológico que cresce dia após dia de uma forma assombrosa e o conhecimento epistemológico mantiveram-se sob o poder do Ocidente e os homens subjugados a sua cultura. O descendente do indígena, hoje em sua grande maioria, mestiço é considerado sujeito subalterno, ou o que é pior,

⁵⁵ Deseducar segundo o *Dicionário Informal*, significa causar danos à educação, educar mal, perder a educação, sendo que seus antônimos são catequizar, explicar, educar, instruir, doutrinar. De acordo com Paulo Bruscky, "deseducar" hoje é um processo de "reeducação". A arte é um processo de "deseducação" isto quer dizer que se, por um lado, a educação tradicional obriga os indivíduos a seguirem regras, o trabalho do artista, por outro, tem o intuito de levar as pessoas a olharem mais atentamente ao redor e questionar o que está acontecendo. Isto implica uma nova forma de estar na cidade, que vai contra aquela educação canônica que recebemos. Neste sentido, o artista mostra seu interesse por reeducar, dentro de outro olhar, aquela educação que foi recebida no processo de conquista na América Latina. Ele busca reutilizar o mesmo processo que no passado pareceu eficaz à deseducação provocada pelo processo de colonização, a arte. Disponível em: revistaportfolioeav.rj.gov.br.

sujeito de efeitos, segundo reflexões de Spivak (2010), e permaneceu estacionário descartado da influência e dos “benefícios” da alavanca poderosa em que se transformou o progresso dos tempos modernos e pós-modernos, o qual deu direitos aos colonizadores e deveres demasiado injustos aos descendentes dos antigos donos das terras conquistadas:

La tierra cultivada por un indio en tiempos de la conquista, lo fue por el mestizo en la colonia i lo es ahora por el inquilino, su descendiente. Lo mismo sucede con sus señores, el poder como las tierras i las encomiendas se han transmitido de padres a hijos. Sea por ignorancia o mala fe, lo cierto es que los unos mandan como apoyados en un derecho i los otros obedecen ciegamente. (DOMINGUEZ, 1867, p. 32).

O devastador processo de "deseducação", "educação" e "reeducação" cumpriu seu papel, e hoje, este processo não se localiza apenas no trabalho realizado pelos evangelizadores europeus, nas missões jesuítas ou nas escolas, o próprio mestiço se encarrega de dar continuidade ao processo engendrado pela matriz colonialista, como fica evidente neste fragmento de Benjamín Subercaseaux:

Temuco, situada en las márgenes del caudín,[...] Es una ciudad plácida y a la vez alerta. Situada en pleno territorio *mapuche*, los indios abundan en sus reducciones de Padre Las Casas y Quepe. En la estación suele verse, a la hora de la llegada de los trenes, la silueta indiferente y cansada de los araucanos, con sus mantas y *choapinos* para la venta. Los rapazuelos de la estación –tan indios como ellos- hacen continua burla a estos indígenas que los ignoran con altivez. Es un cuadro lamentable, sobre todo, si observamos los rasgos dignos y posados de esa vieja raza y los comparamos con las caras innobles y profundamente degeneradas de algunos mestizos de nuestro pueblo.(SUBERCASEAUX,2005,p. 222-223).

Esse lamentável quadro, como o define o autor, que dá continuidade ao processo racista de preconceito e a discriminação que dividiu os homens e suas culturas em superiores e inferiores, e é triste verificar que ainda, o mestiço sente vergonha de seus traços indígenas e se volta contra eles, negando a si mesmos.

Entretanto, essa atitude constitui também o processo de desmantelamento dos diversos sistemas políticos, econômicos, religiosos e culturais das civilizações pré-hispânicas: Os *mexicas* ou *mexihcah* habitantes do Vale de *Anáhuac*, principalmente na zona de *Tenochtitlan* e *Tlatelolco* pertencente ao grupo de falantes da língua náhuatl. Estes possuíam um grande império de alto grau de civilização. O *Tahuantinsuyo*, nome original dado ao território governado pela monarquia inca se estendia até o rio Maule, no Chile. Os povos pré-lusitanos já existentes no continente hoje denominado América (habitavam Brasil e parte da Argentina e Paraguai), os guaranis, também possuíam estruturas organizacionais e culturais admiráveis, que davam conta de satisfazer as necessidades de seu povo. Tudo isto é anterior a 12 de outubro de 1492, data que, em última instância, representa o início de uma forma de "educação" muito mais eficaz, pois debilita e submete os povos, cortando pela raiz a matriz cultural das civilizações originárias da América. E é tão forte esse desmantelamento, que o próprio geólogo Subercaseaux (2005, p. 224), acreditando que está defendendo os *mapuches*, talvez num ato inconsciente revela o modo de ver e pensar que os chilenos tem do povo *mapuche*:

Poca gloria podían obtener de esos pobres salvajes que, ayer como hoy, eran humildes, si bien arrogantes, **pero siempre pobres e inferiores frente a la fuerza y a la malicia del dominador**. Cuando se han leído las líneas que siguen, ya nos extraña menos la **misteriosa traición de Lautaro** que terminó con la muerte de Valdivia.

E citando uma carta de Pedro de Valdivia, argumenta sobre a atitude arrogante do conquistador:

Y así he hablado a los caciques y dicholes que sirvan muy bien a los cristianos, porque, a no hacerlo, envío ahora a V.M. y al Perú a que me traigan muchos, y que, venidos, los mataré a todos: que para qué los quiero, que delante de mí hay tantos como yerbas que sirvan a V.M. (Pedro de Valdivia. 1 carta a Carlos V).

E continua sua defesa dos indígenas dizendo:

Hay una cólera manifiesta y una **actitud un tanto ridícula** que coloca al **Conquistador en un mismo plano de disputa con el indio**; semejante a esos adultos que se empecinan en

corregir con razones de adulto las picardías de los niños.
(SUBERCASEAUX, 2005, p. 224).

A mistificação do índio como um ser inocente, sem maldade, o impossibilita de assemelhá-lo ao Conquistador escrito com maiúscula, diante da inferioridade do índio, escrito com minúscula, refletem a existência de uma conscientização realizada sobre uma falsa identidade adjudicada ao indígena que o mantem inferiorizado nas mentes de colonizados e colonizadores, como um lastro colonialista muito difícil de apagar.

Aqui bem cabe recordar Nietzsche (1972), falando na Genealogia da Moral Ocidental, que de forma sistemática obriga o homem natural a esquecer de seus instintos em prol de uma civilização desejada pelo pai ascético. No caso das civilizações e povos indígenas, estes são obrigados a adquirir novos costumes, e falar outras línguas, a rogar para outros deuses pelo temor a serem castigados por haver vivido em pecado. Este outro homem natural das terras localizadas ao lado oeste do oceano Atlântico também é obrigado a esquecer, não só de seus instintos, mas também de ter orgulho de sua cultura. Crenças e desejos mais íntimos, enraizados no subconsciente dos homens do milho, do Sol da Lua são violentados em favor de interesses colonialistas, que começam a fazer parte de outro grupo, um grupo sem cultura, sem idioma, sem estirpe, sem organização, sem passado, sem terras, onde tudo deve ser de novo aprendido. Mas para ser, sentir e pensar a partir de um só pensamento universal e hegemônico muito sangue jorrou entre os vales e montanhas deste enorme continente. Desta forma é fundamental recordar as palavras de Nietzsche:

Valores morais muito elevados são o fruto manchado de sangue de uma história bárbara de dívidas, torturas, obrigações e vinganças, todo o processo de horror em que o animal humano foi sistematicamente violentado, debilitado para ser tornado aceitável para a sociedade civilizada. A história não passa de uma moralização mórbida pela qual a humanidade aprende a se envergonhar dos seus próprios instintos.
(NIETZSCHE, 1987, pp. 172/3).

Este mesmo processo de debilitação pela qual passou o homem ocidental natural para se tornar “aceitável” à civilização ocidental representa o método utilizado pelo conquistador ocidental no processo de

modernidade/colonialidade praticado na América Latina. Hoje, o descendente daquele que outrora, foi "índio" escravizado se envergonha, não só de seus instintos, mas de seus costumes, de sua língua, e oculta suas divindades e suas crenças espirituais, não se reconhece sujeito de ação e é marginalizado. Vitimado pelo preconceito, nega a si mesmo sua herança cultural autóctone.

Além disso, o povo colonizado é dito subalterno, por aqueles que usurparam sua voz, e, ele mesmo acredita que assim tem que ser, pois a história que lhe contaram, a "História Oficial", aquela que narra as vitórias do conquistador, também narra o fracasso dos colonizados, incorporando-os nela, como um sujeitos-efeito do discurso colonialista, que o marginaliza e o assujeita⁵⁶, para utilizar um conceito ideado por Foucault (1954), quando fala desse sujeito que não tem consciência de sua dependência cultural e atua, pensa e sente acreditando que fala levado pela sua alteridade, quando na realidade, é traçado pela cultura dominante.

Assim sendo, os povos colonizados sofrem o constante enfraquecimento de seus valores culturais, se submetem a um sistema econômico, pautado numa matriz colonialista de poder, a qual se nutre e reproduz na retórica da modernidade/colonialidade. "Nesta corrente, os subalternos são vistos como grupos marginalizados, com ausência de voz ou representatividade, em decorrência de seus status sociais." (LINO, 2015, p. 76). Somando-se a esta reflexão, encontra-se Spivak (2010), que nos leva a pensar sobre a relação sujeito subalterno e poder de enunciação.

Todo este processo não se detém na independência política das nações americanas no século XIX, onde se acreditava que os homens colonizados, livres de suas Metrôpoles, iriam desenvolver uma independência política, epistemológica e cultural. Entretanto, a falta de agenciamento do sistema econômico, cultural e epistêmico de camponeses hispânicos, indígenas e negros, após terem sido usurpados e descartados pelo sistema produtivo colonial e pela colonialidade/modernidade, projetou uma organização urbana desvantajosa para esses grupos sociais, que, atualmente correspondem aos moradores das "favelas" no Brasil, "chabolas" no México, "Los Pueblos

⁵⁶ Foucault (1954), utiliza o termo assujeitado para falar desse sujeito que se submete à cultura do outro e ao não ter consciência de sua dependência cultural, atua, pensa e sente levado pela cultura dominante.

jóvenes” no Peru e “Las callampas” no Chile, ainda marginalizados pelo sistema e sem voz.

Evidencia-se assim, a maior das divisões de classe intimamente relacionadas à divisão do trabalho da América Latina. Esse povo moreno, índio, mestiço, negro ou mulato continua a se submeter ao sistema econômico trazido pelo conquistador, não como forma de vida desejada, mas como forma de vida imposta economicamente, tentando sobreviver e sofrer o menos possível, já que o sofrimento se fez uma constante nas suas vidas, dentro da miséria que impõe o sistema de produção capitalista que se sustenta na exploração, submissão e alienação do explorado.

Como resultado, o preconceito e a vergonha de ser descendentes de indígenas e /ou negros, ainda pairam sob a cabeça do povo latino-americano. A "educação" dos que “misturaram” seu sangue ao dos colonizadores europeus deixou marcas na cor de sua pele, nem branca nem negra, mas mestiça; pelo estigma de sua profissão, nem chefe nem escravo, mas subalterno; pelo estigma de sua raça, nem índio nem europeu, mas latino-americano e pela degradação dos valores culturais e seus saberes ancestrais em crenças.

Neste contexto de desolação e revolta Violeta Parra indaga: “¿Adónde se fue Lautaro / perdido en el viento Azul?/ Y el alma de Galvario / ¿se la llevó el viento sur?/Por eso pasan llorando/ los cueros de su kultrun⁵⁷. / ¡Levántate, pues, Callfull⁵⁸!” (PARRA, *apud* MANNNS, 1978, p.108). Com estas palavras, a artista está resgatando os símbolos ancestrais de uma cultura, que não se pode nem deve esquecer o passado. Na continuação desta parte serão analisados os recursos utilizados na colonialidade para deseducar, educar e reeducar os indígenas, processo que dá lugar a um processo de transculturação irreversível.

⁵⁷ *Kultrun*, instrumento mapuche que sintetiza a concepção que esse povo tem do universo, dividido em quatro partes que representam as dimensões do universo, usado pelo *Machi* para dar ritmo à cerimônia *mapuche*. Conforme Anexo 1.

⁵⁸ Callfull ou Kallfull no idioma mapuzundug significa Azul.

2.1. A COLONIALIDADE: (DES)EDUCAÇÃO E TRANSCULTURAÇÃO DO SABER POPULAR

Após um longo e sofrido processo de modernidade/colonialidade que destruiu grande parte dos saberes, civilizações e culturas originárias da América pré-hispânica e pré-lusitana, por meio de um processo de “deseducação”, “educação” e “reeducação”, conforme Xavier (1984) viu-se silenciada a palavra do outro, o indígena e ao mesmo tempo, de alguma forma, subjugada pela cultura do conquistador, que por meio de diferentes recursos, narrativos, orais e imagéticos, buscavam a negação da existência de uma cultura autóctone factível às necessidades do povo em seu fazer cotidiano.

Este silenciamento e suplantação cultural de acordo com Lienhard (1992) consiste no ocultamento dos conhecimentos dos povos originários da América pré-hispânica, que foram modificados parcialmente pelo processo de deseducação anteriormente citado, o qual leva à paulatina abdicação dos costumes, crenças e formas de organização autóctones, pela mudança e resignificação dos conhecimentos inculcados pelos colonizadores, o qual provoca uma definitiva e severa transculturação.

São afetados, desta forma, os hábitos culturais da família, os modos de produção, as crenças, as formas de expressar sentimentos, de vestir e principalmente, de expressão linguística de tradição oral, relegada pela escrita alfabética, sendo que a base de hieróglifos, diagramas ou pictografia que dava suporte à oralidade, encontra-se até os dias de hoje, profundamente silenciada pela falta de vestígios que permitam uma melhor interpretação destes. Por outro lado, as línguas de tradição escrita trazidas pelos conquistadores ocuparam espaço e foram enriquecendo seu vocabulário com a necessária inclusão do léxico local e de uma forma de ler o mundo totalmente diferente. Um dos exemplos que nos permitem supor um processo recíproco refere-se a que, a cultura ocidental, embora tenha sido imposta com violência sobre as culturas autóctones, relegando-as ao âmbito da intimidade do lar, também foi afetada pelo mesmo contato com o outro, o colonizado, gerando um processo de permuta cultural que não foi unilateral, como se observa neste fragmento retirado do livro Martin Lienhard:

Al hablar de transculturación, A. Rama, siguiendo al antropólogo cubano F. Ortiz, pone el acento en la acción recíproca de una cultura sobre otra, desencadenada por los conflictos culturales. En este sentido, “transculturación” se opone a “aculturación”, concepto con el cual se solía designar la sumisión sin contrapartida de una cultura (dominada) a otra (dominante). A. Cornejo Polar, a través del concepto de “heterogeneidad”, insiste por su lado en el hecho de que los textos nacidos en una situación de conflicto cultural no son productos de fusión, sino espacios donde se siguen enfrentando las culturas opuestas. Parece que el término de “transculturación” se refiere a un proceso, mientras que el de “heterogeneidad” caracteriza el rasgo fundamental de los productos que resultan de tal proceso. La serie literaria que nos interesa forma sin duda parte de un proceso de “transculturación (indo-hispánica): ella modifica sectorialmente la cultura dominante. No es menos cierto que sus textos llevan la huella de la “heterogeneidad”: los elementos en pugna no llegan a fusionar. (LIENHAR, 1984, p. 6).

O autor se refere a obras literárias de escritores hispânicos que não se puderam desvencilhar das marcas da transculturação que sofreram colonizados e colonizadores. A religião levada a cabo, num primeiro momento, pelos missionários que acompanhavam as expedições, num segundo momento, será ensinada pelos próprios camponeses hispânicos trabalhadores da terra, em seus cantos em décimas repetidas em forma de ladainha pelo cantor popular no *Canto a lo pueta*.

De acordo com Pamela Tala Ruiz (2012) “la décima, proveniente de una fuente literaria culta, se traspassa a la poesía popular y adquiere tal relevancia en ella, sobre todo en el contexto latinoamericano.” (TALA, 2012, p.1). A nosso ver, esta aceitação está ligada ao trabalho no campo, justamente, por haver sido associada à espiritualidade do homem do campo que trabalhava em duas correntes de pensamento, a primeira corresponde à natureza do contingente de cantores populares, composta principalmente por lavradores da terra. A segunda é a associação de todas as ações dos homens do milho e do pinhão a questões divinas, em que as rogativas ou *nguillatún*⁵⁹ não se dissociavam de

⁵⁹ “Esta rogativa o Nguillatún, se hace por diversos motivos: ya sea como pedido de lluvias, fertilidad y buenas cosechas, para evitar enfermedades, o para obtener la abundancia de

todas as atividades da vida. Desse modo os *cantos a lo pueta* faziam sentido para o indígena. Além disto, o rasgo narrativo das décimas facilitava veementemente o labor evangelizador nas Colônias. De acordo com Maximiliano Trapero:

La décima es una estrofa específica de la métrica española. Si sólo fuera eso bastarían dos o tres párrafos para definirla y para glosar su uso a lo largo de la literatura escrita en español. Pero es más que eso. Es también una composición poética, y ha llegado a ser todo un género literario. La décima es un fenómeno cultural que ha sobrepasado los límites de la literatura; es -por decirlo con una expresión ya usada por nosotros- un 'complejo cultural' que requiere de todo un libro para ser explicado. (TRAPERO, 2001, pp. 9 -14).

A partir do século XIX, as décimas começam a ser escritas, e se cria a Lira Popular, poesia popular escrita em folhas, utilizada para narrar os eventos importantes que aconteciam no país para o povo, como questões políticas, catástrofes, ou guerras e ilustrações alusivas ao fato cantado. De acordo com Daniela Ilabaca:

Lira popular era la denominación que recibían los pliegos de poesía en décima que se repartían durante el siglo XIX hasta principios del siglo XX en Chile. Los poetas populares publicaron sus poesías facilitados por las imprentas, a través de este soporte en décimas, que corresponde a un antiguo estilo métrico que llegó a América durante la Conquista. En un comienzo la lira popular hacía alusión a acontecimientos ocurridos en España, lugar donde nació a través de los juglares, pero con el paso del tiempo y la fusión cultural esta poesía tomó un carácter representativo de la realidad del país, retratando vivencias personales y hechos noticiosos vinculados al pueblo, al gobierno y contingencia. (ILABACA, 2013, p.3). (Disponível em: http://wiki.ead.pucv.cl/images/6/61/La_lira_popular.pdf).

Seu apogeu se localiza entre 1866 e 1930. Possui um profundo conteúdo cultural e uma sabedoria popular revelada em seus relatos coletivos. Uma das expressões mais relevantes dos cantores populares, e um dos maiores

alimentos". Disponível em: <http://puri-aprendiendovida.blogspot.com.br/2013/05/nguillatun-la-gran-rogativa-mapuche.html>.

monumentos culturais do povo chileno. Lembrando das palavras de Fidel Sepúlveda:

La Lira Popular es un monumento que consagra definitivamente la creación poética popular como una estética de variantes, de búsquedas denodadas y desenvueltas para mejor significar las penas y las alegrías del vivir. Es un monumento de un modo de crear desde el común y para el común, y en este crear comunitario crearse personal y comunitariamente. (SEPÚLVEDA, 2008, p. 73).

Além disto, a Lira Popular possui um caráter híbrido e fronteiro, por se tratar de uma arte que nasce no sistema oral, mas se adentra no sistema escritural. O desenho e a pintura são expressões artísticas que complementam seu sentido, essa expressão artística se inscreve na tradição popular, fazendo duas grandes divisões temáticas, no canto *a lo pueta*, por utilizar-se em contextos diferentes: o *canto a lo humano* e o *canto a lo divino*. O *canto a lo humano*, como já foi dito anteriormente, é próprio de celebrações ditas “profanas” ou de desafio entre poetas, normalmente de cunho erótico ou satírico. O *canto a lo divino*, ao contrário, era utilizado para falar de Deus e levar as Sagradas Escrituras às camadas de trabalhadores rurais e suburbanos que repetiam suas ladainhas enquanto trabalhavam. De acordo com Ruiz, citando Subercaseaux.

La lira de fin de siglo no puede adscribirse exclusivamente al ámbito de lo literario; se trata más bien de una expresión híbrida y fronteriza, que se desplaza entre la música, la literatura, el folclor y la comunicación popular. Su destino era ser cantada o voceada en público. Este carácter híbrido demuestra la existencia de una cultura popular compleja y multiforme, en la que confluyen "una conciencia tradicional y ritual que tiende a reproducir las pautas heredadas del mundo campesino, una conciencia crítica que cuestiona el orden social vigente y una conciencia de integración que resemantiza elementos de la cultura ilustrada hegemónica. (SUBERCASEAUX, 1997, *apud* Ruiz, p.96).

Esta prática híbrida da tradição popular é um dos motivos pelos quais Violeta começa a introduzir em suas *arpilleras* com desenhos que reforçavam o conteúdo de suas canções em décimas, fazendo com que este estivesse mais ao alcance do público de tradição oral.

O pesquisador Juan Uribe Echeverría (1962), ratifica estas informações, ao apresentar uma análise sobre el *canto a lo divino* e el *canto a lo humano* en Aculeo, província de Santiago. Uribe entende que, a glosa em décimas do século XIX no Chile, remonta aos alvares da época colonial. Não foram só clérigos os que as cantavam, também camponeses, soldados e funcionários espanhóis: “Con la espada y la cruz, y el arado, llegaron también los romances⁶⁰ (corridos), villancicos, letrillas, seguidillas y otros metros y temas de la poesía tradicional de la península”. (URIBE, 1962, p. 11)

Arturo Madrid e Debra Ochoa da universidade Trinity (2016) explicam que os romances eram escritos em um número variável de versos octossílabos com rima assonante nos versos pares, a diferença das décimas que segundo a classificação da versificação espanhola de estrofas tradicionais: “La décima tiene 10 versos octosílabos, con rima consonante: abbaabcdcc”. (Disponível em: <http://www.trinity.edu/mstroud/spanish/estrofas.html#romance>).

Entretanto, nos poemas recolhidos por Violeta Parra no *Fundo Tocornal*, nas proximidades de *Alto Jahuel*, em Santiago do Chile, se pode observar uma versificação diferente, com rima consonante, mas do tipo abbaaccddc. Trata-se da Décima Espinela⁶¹, que remonta ao século XVI, portanto, muito mais antiga que a décima utilizada na Lira Popular dos séculos XVIII a XIX.

60 El romance no tiene forma estrófica, es decir, consta de un número variable de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares. Rima asonante (e – e)

Para emprender la jornada
desta ciudad, que ya tiene
nombre de Ciudad Real,
juntó el gallardo maestre
dos mil lucidos infantes
de sus vasallos valientes,
y trescientos de a caballo
de seglares y de freiles....

Disponível em: <http://www.trinity.edu/mstroud/spanish/estrofas.html#romance>

⁶¹ La espinela toma su nombre del poeta y novelista vihuelista Vicente Espinel, que a registró por la primera vez en su libro *Diversas Rimas* (1591) a fines del siglo XVI, la estructura de rimas de la décima en *abbaaccddc*. Disponível em:

https://es.wikipedia.org/wiki/Diccionario_de_la_lengua_espa%C3%B1ola_de_la_Real_Academia_Espa%C3%B1ola.

Como se observa nestes “Versos por ponderación”, sem quarteto e sem despedida, recolhida por Violeta Parra no *Fundo Tocomal*, junto a seu inquilino Isaías Ângulo de cem anos:

La ciudad de Cofralande	a
Es muy buena con los obres	b
Allí no se gasta un cobre	b
Los comercios son de balde	a
Es cosa muy admirable	a
Los vivientes bien lo dicen	c
Por hambre nadie se aflige	c
Ni aunque la quieran pasar	d
Para el que quiera fumar	d
Hay cigarros de tabique.	c

(ANGULO, *apud* PARRA, 1979, p. 24).

A décima revela sua procedência em relação direta com o período colonial, iniciado no século XVI na América. Trazida provavelmente pela memória dos primeiros, cantores populares, campesinos e soldados. Esta recopilação trata-se de um *canto a lo humano*.

Uribe (1962), explica que, no *canto a lo humano*, como se pode observar também nas recopilações realizadas por Violeta Parra, há quartetos maliciosos, de forte conotação erótica, mas que servem de base a uma glosa *a lo divino*, os quais nos dão indícios sobre os fundamentos que atacará o cantor. Trata-se dos quartetos picarescos *a lo humano* e glosa em décimas *a lo divino*, uma das características mais notáveis da poesia popular chilena, as quais, surpreendentemente, se cantavam em novenas e velórios. Todos eles seguiam uma antiga regra do *canto a lo pueta*, seis voltas de rigor que impõe o canto completo: “Esa es la ley del cantor/ seguirse del instrumento,/ y explicar el fundamento/ al echar la introducción”. (URIBE, 1962, p. 23).

O *canto a lo humano* admite varias classificações. Em termos gerais, para os cantores chilenos, todo verso cujo ponto ou fundamento ou tema não é divino, (bíblico) é verso *a lo humano*. A temática compreende versos por amor, por acontecimentos políticos, catástrofes nacionais, ou de literatura, que descrevem a natureza, versos por astronomia, mitologia e geografia, versos por história humana, versos por parabéns para os noivos e brinde por diferentes ocasiões, ofícios e profissões, ainda há os versos do mundo ao revés, as

ponderações ou exagerações e a burla do Céu e do Inferno. (LENZ, 1914, p. 77-78).

O verso *a lo humano* tinha a característica de comentar fatos extraordinários, modalidade que com o passar dos anos foi utilizada nos jornais, substituindo as antigas folhas ou Liras dos poetas - página dedicada à veiculação de conteúdos políticos e poeticamente relevantes -. Canta-se com a mesma entonação que o *canto a lo divino*, não possuindo acompanhamento por violão, característica do *canto a lo humano*. Sua métrica pertence à Décima Espinela, embora Rodriguez Marín demonstre que “con diferencias mínimas, la décima espinela fue cultivada por Bartolomé de Torres Navarro en su Propalladia (1517), y por el poeta Valenciano Juan Fernandez de Heredia, muerto en 1549.” (NAVARRO, 1956, *apud* URIBE, 1962, p. 20). O que atesta o valor documental e histórico do projeto empreendido por Violeta Parra.

2.2. O CANTO A LO DIVINO NOS PROCESSOS DE COLONIZAÇÃO DO POVO MAPUCHE NO CHILE

Os versos que, na tradição popular chilena falam de Deus, da Virgem Maria e dos anjos, procuram ensinar os preceitos das Sagradas Escrituras são conhecidos com o nome de *Canto a lo Divino*. Sua importância neste trabalho se resume a que esse canto era um dos recursos utilizados pelos missioneiros e jesuítas para doutrinar os indígenas dentro da cosmovisão cristã. Desta forma, representou uma ferramenta muito útil dentro do processo de deseducação educação e reeducação que foi processado em relação às crenças religiosas⁶² indígenas, tidas pelos jesuítas como degeneração dos valores espirituais, as quais deviam ser renegadas constantemente pela comparação com a cultura ocidental monoteísta. Este, no trabalho de catequização e educação dos indígenas, ocupou um papel relevante para o cantor popular que se ocupou deste labor por meio de seu canto.

Este canto se sustentava na versificação da Décima Espinela e foi escolhido, por representar um recurso didático eficaz diante do caráter oral do

⁶² Na região central e no sul do Chile, se celebrava o *Nguillatum*, uma rogativa das crenças mapuches. Estes eram essencialmente politeístas, portanto entravam em profundo conflito com as tendências monoteísta da cultura ocidental e a Igreja Católica do século XVI.

sistema, o qual harmonizava com a tradição indígena. Os colonizados, não poderiam ser ensinados por meio da leitura de livros, mas sim, cantando fatos retirados da Bíblia e narrados constantemente por um poeta popular, no momento do trabalho na terra. Além disto, este personagem popular tinha uma relação próxima com os indígenas, já que ambos faziam parte do contingente de trabalhadores rurais, pessoal de terceira ordem dentro do préstito destinado à conquista das terras “descobertas”. Assim sendo, nasce uma relação que se processava através do trabalho, cultivando a terra. Assim também surge o *canto a lo divino*.

Segundo Miguel Jordá Sureta (2004), os cantores do *canto a lo divino* são poetas populares que, desde os tempos da Colônia, colocaram em décimas rimadas os mistérios da fé católica e a História da Salvação, transmitindo-os de geração em geração, até os dias atuais. Eles conservam a fé nos espaços rurais e, sem percebê-lo realizaram uma obra poética que une a simplicidade do campesino com o contexto rural e a mensagem do evangelho. Segundo Jordá Sureta, esta tradição nasce da necessidade que sentiram os primeiros missionários em anunciar as Boas-Novas de Jesus aos povos indígenas e espanhóis, que no século XVI e XVII habitavam o litoral do Chile.

O documento de *Puebla* em seu número nove lembra que, para realizar a obra de evangelização da Igreja na América Latina em harmonia, incontáveis iniciativas missionárias conjugavam todas as artes: música, canto, dança, arquitetura, pintura, etc. Este documento, segundo Jordá (2004), é o verdadeiro contexto em que nasceu o *canto a lo divino*. Vicente Espinel era oriundo de Ronda, Andaluzia, lugar de hibridação de várias culturas, onde fluía o canto popular e o duelo. A décima era o verso ideal para relatar acontecimentos e para memorizá-los. Sabe-se que os que impulsionaram as décimas foram os Jesuítas. São Ignácio de Loyola fundou a Companhia de Jesus em 1540, a qual se estendeu pela Europa, Ásia e posteriormente pela América.

No dia 9 de fevereiro de 1593, parte do porto de Callao, Espanha, a primeira expedição Jesuíta com destino ao Chile. Seu objetivo era realizar missões. A tradição do *canto a lo divino* os ajuda nessa missão pelas suas características formais. Consiste em memorizar e cantar em forma individual e

com violão trasposto ou “guitarrón⁶³”, décimas em quartetos com distintos temas bíblicos que vão desde a Criação do Mundo, até o Apocalipse. Claro está, que as décimas nasceram na Espanha, mas o *canto a lo divino* se organizou no Chile, sendo uma tradição exclusivamente chilena. Esta tem como *habitat* natural as casas de campo disseminadas em colinas e ladeiras de toda a região litoral da zona central, onde ano após ano, ainda se celebram novenas chamadas “com gastos”. O *canto a lo divino*, em geral, se realiza por motivo de festas religiosas ou velórios de crianças.

Os poetas distinguem seis fundamentos (temas) principais no *canto a lo divino*, a saber: os versos por “Criação do Mundo”, os por “Fim do Mundo”, os versos por “História Sagrada”, (Antigo e Novo Testamento), os versos por “Nascimento de Cristo”, os por “Paixão e Morte”, e os por “Despedida do Anjinho”.

De acordo com Jordá Sureta (2004), o canto “Bendita sea tu pureza” é, provavelmente a primeira décima que chegou ao Chile e a América, considerando que foi no Chile onde se originou toda essa corrente de versos a *lo divino* e a *lo humano*.

Durante os primeiros anos de evangelização, diz Jordá Sureta (2004), foram os missionários que ensinaram os versos, mas pouco a pouco, tanto os *criollos*⁶⁴, como os mestiços e espanhóis que permaneceram no Chile, fizeram seu o método e começaram a compor seus próprios versos.

Rodolfo Lenz (1918), em seu livro sobre a poesia popular chilena impresso em Santiago de Chile, *Contribución al folklore chileno* (1918), fala de um cancionero copilado e recolhido por Juan Fernandez de Constantina onde se encontram décimas, glosas de seis estrofes, das quais a última se chama “cabo” ou fim como na poesia chilena. Uribe, citando Lenz, descreve a ritualística que segue o poeta popular no velório do anjinho “El guitarronero inicia el canto con una décima de saludación cuyas cuatro últimas palabras forman la cuarteta de ulterior desarrollo”(URIBE, 1962, p. 21). Esta parte recebe o nome de Introdução. Os demais cantores, diz Uribe, devem fazer a Introdução com quartetos diferentes, entretanto, devem referir ao mesmo tema

⁶³ Instrumento típico do canto popular chileno, trata-se de um instrumento de percussão de 25 cordas que era destinado ao uso masculino.

⁶⁴ *Criollos* eram chamados os filhos de espanhóis nascidos na América.

ou fundamento imposto pelo violeiro. Este canto se denomina “*cantar encuartetado ou cantar introduccionado*” (URIBE1962, p. 21). Este canto é possível com cantores que tem a capacidade de compor seguindo a fórmula estabelecida. As seis palavras iniciais do cumprimento se enlaçam com as quatro últimas do quarteto e juntos somam o pé da décima. Sem a despedida, recebe o nome de *verso mocho*.

No *canto a la redondilla*, os cantores se sentam em semicírculo frente ao altar em que se encontra o anjinho, a cruz ou a imagem do santo ou da Virgem, motivo pelo qual se está celebrando o *Canto a lo divino*. Esta modalidade é de grande interesse para os cantores, pois ativa a competição natural entre eles. O canto completo, de seis décimas cada verso, numa reunião normal, de seis a oito cantores, ocupa mais de meia hora. Cada qual faz seu repertório ou o recebe de herança nos cadernos, este está baseado nos pontos ou fundamentos da Bíblia. Os versos apresentados em folhas ou liras impressas são geralmente desprezados, já que o que se valora no *canto a lo poeta* é a memória do cantor popular, valorizada na tradição oral.

2.2.1 O Canto a lo Divino na Formação do Sujeito Colonizado

O *Canto a lo divino* aparece fortemente incorporado ao sentimento do cantor popular em todos os estudos realizados sobre a tradição popular. É uma Bíblia *criollizada* por onde desfilam versos sobre Jeová, Lúcifer, os profetas, os santos e, sobretudo, Cristo e a Virgem falando e se comportando como camponeses ou mineiros do Vale Central do Chile, conforme estudos de Uribe (1962). Isto tudo, com a intenção de aproximar à linguagem do povo e torná-lo de mais fácil compreensão em sua função evangelizadora. Muitas vezes era acompanhado de imagens feitas de gesso, madeira ou telas onde se podia aprender a História Sagrada. Não obstante, realizado em tom de festa e competição esse canto provocava um duplo trabalho, deseducava, educava e (re)educava num só golpe de voz, com consequências muitas vezes devastadoras.

Um dos pontos em que se sustenta esta observação se situa na transformação da consciência de si, dos povos originários da América, neste caso, os *mapuches* que habitavam a região do Vale Central que hoje configura

a cidade de Santiago do Chile, porém, acontece em todas as cidades onde se instalaram as Missões Jesuíticas. Araucanos, ou *mapuches* guaranis, aruaques, caribes, *nahuatl* que miscigenaram com o branco foram lentamente transformados em homens colonizados, suas mentes passaram a alojar outras crenças, e outros mitos e ritos. E outras formas de enxergar o mundo entraram em conflito com suas ancestrais culturas.

Uma delas foi a imagem que os indígenas tinham de si mesmos, a qual foi sendo menosprezada pela formação de uma falsa autoconsciência resultado do discurso colonialista e as formas simbólicas que determinavam um novo padrão fenotípico dotado do “encanto” do mito ocidental, da “formosura” caucásica e de anjos cheios de virtudes ideais. As pinturas barrocas com que ilustravam suas falas davam suporte ao discurso deseducador dos jesuítas, pois se encontravam povoadas de seres louros de pele branca e olhos azuis vindos do além e tornando-os celestiais, algo verdadeiramente de outro mundo: o Velho.

Alguns europeus possuíam essas características físicas e isso os ajudava na formação do preconceito associado à superioridade dos conquistadores por possuir atributos aceitáveis para serem “verdadeiros” filhos de Deus. Aumentava-se, assim, a vergonha e consequente negação de sua parte indígena. A culpa dos mestiços, mescla de *mapuches* com branco e o desejo de possuir essas características, parecendo-se cada dia mais com o conquistador, não só em suas características fenotípicas, mas em sua forma de ser. Neste fragmento podemos ter uma ideia do que representava o preconceito dos próprios mestiços de sua parte indígena, e das consequências das técnicas colonialistas, nos territórios *mapuches*:

Temuco, situada en las márgenes del Cautín [...] es una ciudad plácida y a la vez, alerta. Situada en pleno territorio mapuche, los abundan en sus reducciones de Padre Las Casas y Quepe. En la estación suele verse, a la hora de la llegada de los trenes, la silueta indiferente y cansada de los araucanos, con sus mantas y *choapinos* para venta. Los rapazuelos de la estación - tan índios como ellos - hacen continuas burlas a estos indígenas que los ignoran con altivez. (SUBERCASEAUX, Benjamin, 2005, p. 222).

O geólogo comenta ainda, o lamentável, da situação, e mais ainda, quando se comparam os traços dignos e bem dispostos dessa velha raça

mapuche, “con las caras innobles y profundamente degeneradas de algunos mestizos de nuestro pueblo”(SUBERCASEAUX, Benjamin, 2005, p. 222). Rostos e atitudes degeneradas pela ação colonialista, que em seu desejo de apropriação indevida dos territórios *mapuches*, havia conseguido que os chilenos, mestiços de índio e branco, se envergonharam da melhor parte da sua heterogeneidade: a sua morenidade.

Mas isso não acontecia nas reduções, ao contrário, os *mapuches* sabiam muito bem que não existia tal inferioridade nas culturas indígenas, ao contrário, Subercaseaux (2005), trazendo à baila um ditado popular *mapuche* que diz assim: “Sábeta, hijo mío, que la humanidad se divide em três categorías: los chilenos, que no saben nada; los extrajeros, que saben un poco; y los mapuches, que lo saben todo.”(SUBERCASEAUX,2005,p.223).

Entretanto, ser branco de olhos azuis não representava o padrão comum a todos os espanhóis, muitos eram morenos devido a sua história de setecentos anos de conquista e miscigenação com muçulmanos e judeus de pele escura, olhos e cabelo negros. Sendo assim, os próprios conquistadores europeus cristãos expressavam seu preconceito racial, pintando imagens de Cristo, Maria e os anjos de cabelo loiro e olhos azuis, sem considerar que os homens originários de Jerusalém ou Jericó não possuíam características físicas caucásicas, ao contrário, essas peles não suportariam o sol do deserto, mas isso não importava, já que as imagens se aproximavam ao padrão idealizado das altas estirpes, tornando-as possuidoras de traços perfeitos e dignos de adoração.

Por outro lado, o cantor popular sentia-se totalmente oposto ao poder eclesiástico e em conflito com o autoritarismo da Igreja Católica oficial, era um fiel seguidor de Cristo e da Virgem Maria e seu canto de adoração era contagiante.

Nesse estado de coisas, o indígena, o negro e os campesinos arcaicos vindos da Espanha andaluza ficavam excluídos deste estereótipo idealizado pela Igreja Católica e mais, pela situação vantajosa em que ela se colocava. Assim se criava a falsa ideia de sua superioridade, sendo que a obediência cega aos preceitos da mesma era a consequência justa.

Uma amostra de todo esse fervor divino e da parafernália que dava suporte ao processo de evangelização encontra-se ainda na igreja de *San*

Francisco de Asís, e convento de estilo barroco, construída na cidade de Santiago do Chile no período colonial no ano de 1575, quando chegara a ordem dos franciscanos, levando toda a história de adoração e santidade de Francisco de Asís, um exemplo a ser seguido como o expressa Fray Rogelio Wouterens D, ministro provincial da Ordem Franciscana de Chile no prólogo ao livro de Gabriela Mistral, intitulado *San Francisco*: “Como todo santo, durante su vida terrena, se esforzó por seguir los pasos de Jesús e imitar su modo de vida, viviendo hasta las últimas consecuencias esta opción; no por nada recibí el regalo de llevar en su propio cuerpo las marcas del Redentor” (WOUTERNS, 2009, p. 1).

“Vida terrena”, “esforço”, “seguir os passos de Jesus” e “imitar seu modo de vida”, estas representam as palavras-chave com que se construía o discurso deseducador, educador e (re)educador que ainda servem para provocar o desejo de mudança e transformação de um estilo de vida para outro e de uma forma de ser para outra. Abandonar os costumes e as crenças torna-se necessário para um homem que acredita haver vivido em pecado durante toda sua existência. São as mesmas palavras que se repetem nos *cantos a lo divino* recopilados por Violeta junto aos cantores populares arcaicos, que guardavam zelosamente em sua memória o passado cultural. Este fragmento é um canto a lo divino recolhido com Dom Agustín Rebolledo o “*pueta rebolledo*”:

PRIME LIBRO DE SAMUEL

Y en el libro de los reyes
escribió sus santas leyes
en sus crónicas Daniel

Él era obediente y fiel

Ademías⁶⁵ lo asegura

La “suplemidá⁶⁶” y dulzura

De Jacobo se señala

Los que suben por la escala

DE LA SAGRADA ESCRITURA. (REBOLLEDO, *apud* PARRA, 1979, p. 40).

⁶⁵ Además.

⁶⁶ Sublimidad palavra derivada de sublime.

Nesta décima escrita em versos a *lo divino* se incita a obedecer e a serem fieis às Sagradas Escrituras. Assim como o diz Daniel e Jacó em suas crônicas, pois é a única forma de viver santamente. A imitação aos santos fica implícita neste verso, por meio do exemplo que o canto oferece.

O discurso poético carnavalesco fica evidente neste fragmento de versos a *lo divino* recolhidos de Dona Rosa Lorca, cantora popular, parteira e arrumadora de “anjinhos”. “Versos por padecimiento” e “por la cruz del calvário”, adquirem um tom cômico com a típica malícia da mulher campesina, aproximando ainda mais, as sagradas escrituras ao cotidiano do povo:

Dios se entregó a padecer
Sin tener culpa ninguna
Atado a una coluna
Humilde por su querer
Ahí en la cruz llegó a ver
Trabájenla con empeño
Amistoso y halagüeño
La mira y la deja así
Si no ha de ser para mí
NO QUIERO PRENDA CON DUEÑO

[...]
En el calvario se vio
Que Cristo rindió la vida
Resucitó al tercer día
Y en el cielo se elevó
Todo el mundo se alegró
Con repique de campanas
La santa Iglesia Romana
Dice defiendan la fe
Voy al cielo y volveré
HASTA QUE ME DÉ LA GANA. (LORCA, *apud* PARRA, 1979, pp. 46-47).

O primeiro verso traz um fragmento do padecimento de Cristo na cruz, no qual revela a inocência com que o filho de Deus se entrega ao castigo da cruz para a salvação dos homens, mas enquanto está ali, vê uma mulher e decide deixá-la ir, dizendo, que não a quer porque ela tem dono, e justifica sua determinação por meio da sabedoria popular “No quiero prenda con dueño que me la quiten mañana”. Ou seja, Cristo crucificado não a deixa ir por ser um homem livre do pecado da luxúria e respeitoso do quinto mandamento “Não desejarás a mulher do teu próximo”, mas porque, segundo a sabedoria popular, Cristo sabe que vai sofrer muito mais que no calvário, quando o verdadeiro

dono a tire dele amanhã. A carnavalização e o sarcasmo revelam a humanidade desse Cristo olhado, sob o crisol das paixões dos cantores populares. A própria Rosa Araneda, uma cantora da Lira Popular, foi uma mulher roubada de seu marido por outro cantor popular. No segundo verso, as paixões desaparecem e dão lugar a um discurso apelativo da Igreja, dirigido a seus fieis, para defender a fé cristã, associada ao livre alvedrio. “Hasta que me dé la gana”.

2.3 O SUJEITO COLONIZADO E O DISCURSO ESTEREOTÍPICO COMO RESULTADO DA COLONIALIDADE

Na América Latina e principalmente no Chile onde a porcentagem de pessoas que conservaram sua língua originária e a falam é mínimo, não passando de 7% de toda a população chilena, as culturas pré-colombinas foram obrigadas a se comunicar em língua metropolitana e a aceitar a escrita alfabética como meio de comunicação, fato que na compreensão de Fanon (1961), representou a assimilação que cria a falsa sensação de um estado de dependência sem retorno.

Neste cenário, e voltando um olhar ao passado cultural realizado por Violeta Parra, observa-se uma situação que poderia ser considerada ambígua. A tradição que recolhe Violeta Parra é de origem hispânica em sua grande maioria. Entretanto, os traços fenotípicos dos cantores populares possuíam fortes características *mapuches*, moravam em setores marginados e realizavam trabalhos rurais, domésticos ou de mão de obra não qualificada, fato que responde a uma lógica colonial e racista. E se orgulhavam de ser e permanecer como seus avós, cantores populares. Cabe um questionamento neste contexto: O que impressiona Violeta Parra na sua pesquisa de recopilação do folclore chileno? O que ela resgata realmente? Qual é a tomada de consciência que acontece a esta mulher? Como se expressa esta tomada de consciência em sua obra e de que maneira influencia seu agir artístico-literário de seu entorno?

A resposta se encontra justamente nessa contradição, do mestiço se orgulhar de guardar na memória o canto espanhol do colonizador. E do campesino arcaico que foi trazido para trabalhar nas terras conquistadas e ali explorado como inquilino, mas sentir admiração e respeito pelo patrão, num ato

de total desvalorização. Um dos pontos mais relevantes da obra de Violeta Parra é a revelação da memória involuntária de um povo abandonado pelos próprios (co)terrâneos que os trouxeram da Espanha e aqui os esqueceram quando o caráter popular de suas atividades poéticas nada representava na produção de riquezas. Esta memória involuntária revela as reminiscências do passado colonial de um Chile nascente pautado na necessidade de evangelizar uma tradição indígena, e realiza esta tarefa à imagem e semelhança de seu evangelizador. Invadido pela cultura do colonizador, em convívio constante com a cultura autóctone do *mapuche* ou do *araucano*, revela a transculturação de ambos os elementos vitais desse contexto como uma ferida que não quer fechar.

Outro ponto da pesquisa de Violeta Parra diz relação à maneira em que desses espaços culturais, constituem o habitar de duas culturas, vivendo em constante embate, as quais se fazem presente nos momentos em que a poeta elabora sua obra artística. As manifestações culturais que Violeta Parra encontra relegadas ao esquecimento e abandono, que permaneceram ocultas no espaço rural e no projeto arquitetônico de seu habitar, permitiram também a valorização do modo de vida das pessoas que o habitavam, e suas próprias de como eram suas ruas, suas moradas, seus esconderijos. Lugares que guardavam com zelo a memória coletiva de seu povo e dentro dela, o imaginário coletivo de uma nação colonizada por um contingente europeu heterogêneo e dessemelhante, econômica e culturalmente falando, que, por uma parte, ainda acreditam na sua peremptória miséria por terem nascido pobres e obrigados à situação de sujeitos subalternos, e por outra, se ajoelhar diante do mito da superioridade do patrão europeu e sua natural nobreza. Diante de Deus todo poderoso de Jesus e a Virgem Maria, este cenário passa a representar o novo *lócus* enunciativo de onde se instala a voz de Violeta Parra e ao mesmo tempo, um *lócus* que ela reconhece como parte de suas vivências, de sua história, pois ela entende a produção de um sentido de arte específico desse povo.

E aqui se faz necessária outro questionamento: em que medida este sentimento de lugar habitado por mitos e lembranças, espaço rural conhecido por Violeta Parra desde sua infância, mantém guardada na memória involuntária da artista, a essência da sua arte e o sentimento pátrio de

admiração por aquilo que pertence a suas raízes culturais? Essa resposta aparece na produção poética e/ou plástica da autora com uma força descomunal.

Observa-se em muitas produções artísticas de Violeta Parra que mesmo deixando seu país em várias ocasiões, para morar na Europa, em períodos de dois a três anos, ela se nutre das lembranças de sua terra com um profundo sentimento pátrio, o qual o revela, às vezes, com nostalgia de sua terra, outras como um desejo incontrolável por voltar a vivenciá-lo a todo custo. Carmen Oviedo (1990) descreve esses momentos em que a memória revela sua essência de matéria feita pela mão do povo:

De repente esa nostalgia toma la forma concreta de unos zuecos, de esos de madera y charol, chillanejos, que recuerda tan bien y los quiere con tal desesperación que le escribe a Nicanor para pedírselos. El Mercado de Chillán con sus innumerables comercios le llena la cabeza, y una gran variedad de artículos le vienen a la memoria: fajas, espuelas, chupallas, frazadas, cacharros de greda de todas las formas imaginables y... ¡zuecos! Cantidades de zuecos colgados multicolores al sol de la mañana, cuando los huasos comienzan a llegar para vender sus productos. Cuando los *venderos* y *charlatanes* ofrecen su mercadería al público que se pasea por Recova buscando la mejor oferta de porotos con *chicharrones* o de pescado frito. Se le hace agua la boca evocando las sopaipillas o la tradicional *chupilca*. (OVIEDO, 1990, p. 61).

Fragmentos da consciência, de pertencer a uma cultura popular que necessita ser recuperada, não só para regozijar a sua própria alma com as lembranças de sua infância popular, mas porque é uma justificativa ao trabalho de recopilação que ela dava aos cantores, para entregar seus poemas pela pátria, como um ato de responsabilidade pela terra que dá o sustento, mas também e principalmente, pela recuperação dos verdadeiros valores de nação.

Temos que lembrar que Violeta trabalhava com duas esferas culturais, uma, a nação híbrida e fronteiriça, que nega a si mesma suas raízes indígenas por preconceito, fruto da colonialidade, que divide e dispõe nos espaços mais vulneráveis do país os descendentes de indígenas *mapuches*, revelando a persistência de conformações estruturais colonialistas e raciais, operando sobre consciência da população mestiça; e a esfera da população indígena que habita em reduções que ainda mantém suas marcações de alteridade.

A raça, uma questão que veio com o colonialismo dos europeus e se instalou na América como lastro que determina a inferioridade ou superioridade, dependendo do lugar geopolítico em que o homem nasceu, o Norte ou o sul. Devemos analisar esta questão da raça como elemento discriminatório, uma marca que possibilita a exclusão. Anibal Quijano assinala a raça, “en tanto forma de clasificación social, se convirtió en el más específico de los elementos del patrón mundial de poder capitalista eurocentrado y colonial/moderno”. (QUIJANO, 2000, p. 2). E no Chile, esta afirmação fica evidente neste comentário escrito por Benjamín Subercaseaux que conta um fragmento da história do Chile, por meio de uma carta de Pedro de Valdivia, um dos fundadores da cidade de Santiago, arrogante em seu discurso carregado de um ranço patronal, buscando amedrontar os indígenas, de quem haviam indexado seus territórios para a Coroa espanhola, na região de Valparaíso, e desde aquele dia, os *mapuches* não se aproximavam do forte e os fizeram recolher-se à província de *Promaucaes*, de onde, segundo Valdivia:

[...] cada día me enviaban mensajero diciendo que fuese a pelear con ellos y llevase a los cristianos que habían venido, porque querían ver, si eran valientes como nosotros, y que si eran, que nos servirían, y si no, que harían como en el pasado; yo les respondía que sí haría. (VALDIVIA, *apud* SUBERCASEAUX, 2005, p. 223).

A análise que Subercaseaux faz de suas palavras, uma citação carregada de preconceito, introjetado na consciência dos chilenos, que fala de uma inconsciência ou atitude impensada que brota do mais profundo de sua reeducação colonialista, quando escreve:

El carácter del araucano y de una buena parte de nuestros “rotos” se traduce en esas líneas. Hay nobleza en su actitud, y también, un simpático espíritu deportivo que los lleva a desafiar a los españoles casi sin rencor, como en una lid amistosa y ligeramente picaresca. Desgraciadamente, los pesados conquistadores (me parece estar oyendo a mis antepasados vasco) no entendían de gracias[...]Poca gloria podían obtener de esos pobres salvajes que, ayer como hoy, eran humildes, si bien arrogantes, pero siempre pobres e inferiores frente a la fuerza de la malicia del dominador. (SUBERCASEAUX, 2005, p. 224).

Observa-se neste fragmento que as ideias introduzidas pelo colonizador desde os primeiros discursos da conquista, em que se desenhava a imagem do indígena como um ser inocente, um pobre selvagem inferior ao europeu, está gravada profundamente como formas simbólicas colonialistas na consciência latino-americana.

Neste sentido, a obra de Violeta Parra se diferencia das outras obras que constantemente escorregam naquilo que há no mais profundo de sua mente: o preconceito racial e junto a isto, a pouca consciência de sua condição de colonizado.

Trata-se da consciência de um valor cultural na híbridez de seus costumes, um valor que tem história, que é mais autêntico, que está por todos os lados por onde violeta passa recopilando a tradição popular. As memórias, únicas reminiscências de um passado memorável são vivências, que só à terra chilena pertencem, mas que pela sua contingência, tornam-se universais.

Este respeito e reconhecimento do valor cultural de cada um dos elementos que se revelam e configuram sua pesquisa dão o sentido pátrio à grande maioria de suas obras: a obra plástica, produção poética escrita e oral, pintura e escultura, cerâmica e bordados, tudo leva consigo a relações com entorno cultural, evidenciando a gênese de sua obra de origem híbrida e, portanto, heterogênea, diversificada, como mãe que dá muitos filhos da qual não quer se desprender, ao contrário, anseia como seu lugar de conforto. Neste poema, intitulado *Violeta Ausente*, escrito na sua viagem ao *V Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes*, em Varsóvia, Polônia em julho de 1955, o eu lírico da artista reflete o sentimento de dor pelo distanciamento e a saudade de haver deixado o abrigo do lar que representa sua terra natal. Aquilo que, para Violeta, faz com que a vida seja mais aconchegante.

Por qué me vine de Chile
tan bien que yo estaba allá
ahora ando en tierra extraña, ay,
cantando pero apena.
Tengo en mi pecho una espina
que me clava sin cesar
en mi corazón que sufre, ay,
por mi tierra chilena.
Quiero bailar cueca,
quiero tomar chicha
quiero ir al mercado

y comprarme un pequen
Ir por Matucana
y pasear por la Quinta
y al Santa Lucia
contigo mi bien. (PARRA, 1954-1957). (Disponível na
Fundación Violeta Parra: www.violetaparra.cl).

Muito além da compreensão dessa saudade plasmada nas entranhas de quem não pode mais viver agarrado às raízes verde em sua obra literária toda essa idealização da terra em que nasceu, evocando-a bela, amada, inigualável. Passeia por ela com a memória, como um *voyeur* vagueia pela sua cidade, querendo resgatar toda a emoção que lhe produziam esses espaços urbanos cheios de história. Suas árvores, aqueles lugares cheios de imagens, cores, cheiros, sons e comidas que não encontrará em outro lugar. A Rua Matucana, o *Cerro Santa Lucia* e a *Quinta Normal* são espaços sonhados pela artista, que veem da mão daquilo que ela ama. Espaços privilegiados pelas árvores e o gramado que insita ao descanso e ao prazer, ela não encontra sentada em seu quarto em Paris.

Uma nostalgia válida da poeta, que revela seu desconforto. Embora, num espaço idealizado, engrandecido, magnificado pela literatura ocidental, Paris nada significa para a artista, pois não tem aquilo que é próprio de sua cultura e a satisfaz. Trata-se de um espaço diferente, estranho, embora idealizado por seus conterrâneos por ser europeu. As comidas parisienses não tem o sabor da empanada, o vinho francês não tem o aroma da chicha, não deleitam com a mesma força o paladar ansioso por comprazer-se nos sabores de sua terra. Essas singularidades fazem do sujeito colonizado, um sujeito histórico, que sabe quem ele é, que se identifica com uma nação, um clima, um ambiente e uma cultura.

2.4. REFLEXÕES SOBRE OS PROCESSOS DE DECOLONIZAÇÃO CULTURAL E EPISTEMOLÓGICA NA AMÉRICA MORENA⁶⁷

Nesta parte analisaremos os antecedentes da luta contracolonialista como a denomina Santos Boaventura de Souza (2011), que começa, a partir das escritas de Frantz Fanon (1925-1961), intelectual orgânico dos movimentos de decolonização na África, com seus livros *Piel negra, máscaras blancas* [1952], e em *Los Condenados de la Tierra* [1957]. Nesta época, o autor já havia definido o problema da conscientização na questão que afeta e submete os povos colonizados, dizendo que há uma prerrogativa pós-colonial, uma urgência decolonizadora e que esta deve vir dos próprios colonizados. Neste momento, se estaria entrando num tempo em que a desfiguração das identidades fixas, - gênero, raça, classe -, provocariam um deslocamento da questão cultural para um espaço mais além das convenções colonialistas estabelecidas até esse momento.

Santos Boaventura (2011) toma como base vários conceitos de Fanon para urdir sua ideia da existência de uma “Linha Abismal” que separa os colonizados dos colonizadores. No seu livro *Epistemologias del Sur* (2011), por exemplo, ele explica que um dos recursos utilizados pelos colonizadores para destruir a autoconsciência dos colonizados é a desumanização. As consequências deste fato dizem respeito à percepção identitária na contemporaneidade, que se traduzem na mobilidade das populações, diásporas, migrações e exílios. Outra ideia que vem de Fanon [1957], é a negação dos saberes dos povos colonizados. Tudo que vem dos negros ou dos indígenas são crenças, senso comum, idolatria – Corpos em oposição à Razão científica que se instala com Descartes e o Método Cartesiano. Outros autores convergem com esta ideia de urgência decolonial, a exemplo, os Estudos Culturais, também chamados Sociologia da Cultura e Estudos Pós-coloniais, com os autores Homi Bhabha, Eduard Said e Gayatri Spivak. Estes autores desenvolvem estudos com base no Pós-estruturalismo e nas teorias de desconstrução francesa, associada a autores como Michel Foucault, Gilles

⁶⁷ Elicura Chihuailaf se refere à morenidad do povo mapuche. Essa mesma morenidade representa a heterogeneidade que foi herdada dos nossos povos ancestrais desde América do Norte a partir do México até a Antártica chilena.

Deleuze, Roland Barthes e Jaques Derrida. Na América Latina, os Estudos Pós-Coloniais são associados a Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Martín Lienhard, Néstor García Canclini, Cornejo Polar, Ángel Rama, entre muitos outros que percebem a urgência de recuperar a consciência decolonial, desconstruindo o discurso colonizador com evidências baseadas em outros conhecimentos, dando espaço para a aceitação da diversidade epistemológica e o pluralismo cultural.

Mignolo (1996) entende que o termo pós-colonial como um termo que provoca confusão é perigoso quando este é utilizado pela academia como substituto do pós-teórico:

Convirtiéndose en la fuente de oposición principal en contra de las prácticas que favorecen a la “gente de color”, a los “intelectuales del Tercer Mundo”, a los “grupos étnicos” en la academia. Es confuso en expresiones como “hibridación”, “mestizaje”, “espacios intersticiales” y otras equivalentes para transformarse en objeto de reflexión y crítica de las teorías postcoloniales, porque ellas sugieren una discontinuidad entre la *configuración* colonial del objeto o tema de estudio y la posición *postcolonial* del lugar de la teoría. (MIGNOLO, 1996, p. 99).

Entretanto, ele está convencido de que esta classificação dentro dos estudos sobre os povos colonizados revela uma mudança radical na compreensão e interpretação de suas epistemologias. “Asumiré que se está produciendo una transformación fundamental del espacio intelectual, a raíz de la configuración de una razón postcolonial, tanto en el lugar de práctica oposicional en la esfera pública como el de una lucha teórica en la academia”. (MIGNOLO, 1996, p. 99).

Neste sentido, Mignolo argumenta a favor da razão pós-colonial, entendida como um conjunto diverso de práticas teóricas que manifestam a raiz da herança colonial, na intersecção da história moderna com as histórias contramodernas coloniais.

La razón postcolonial presenta lo contramoderno como un lugar de disputa desde el primer momento de la expansión occidental (por ejemplo, *La nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala, terminada alrededor de 1615), haciendo posible cuestionar el espacio Intelectual de la modernidad y la inscripción del orden mundial en el que el Occidente y el Oriente, el Yo y el Otro, el Civilizado y el Bárbaro, fueron

Inscritos como entidades naturais. (MIGNOLO, 1996, p. 100).

Neste sentido, a razão pós-colonial precede e coexiste com as situações/condições pós-coloniais. Mignolo entende que o prefixo pós contém a ideia de precedência, porém, este poderia ser considerado como um equivalente da razão anticolonialista ou contramoderna, antes e após a independência política dos países colonizados, na América, pelo fato de que já existiam textos que começavam a questionar e a se sentirem incômodos com as injustiças e privilégios das metrópoles em relação às colônias.

Esta questão das injustiças e privilégios está sendo reportado por Santos Boaventura de Souza em sua análise e apresenta o Pensamento Abismal que consiste em evidenciar a relação de desigualdade nos direitos e nos saberes que se instalou entre as Metrópoles e as Colônias “Cindiendo al mundo en dos” (BOAVENTURA, 2011, p. 32). Segundo o autor, essas distinções visíveis e invisíveis ainda perduram, e, mantém esta crua realidade em pleno século XXI, as quais correspondem, em termos geopolíticos, a todas as teorias e conhecimentos do Norte, dando validade a um sistema visível de injustiças e privilégios. Do outro lado da linha está o Sul geopolítico onde não existem teorias válidas e seus conhecimentos são crenças, mitos, lendas etc. Trata-se de um conhecimento negado, silenciado e invisível. O Pensamento hegemônico que possui o Norte adquire uma lógica exclusivista que se identifica com a impossibilidade da co-presença de traços nos dois lados da linha, em que um nega a existência do outro.

Esta situação se verifica nas Crônicas de viagem, nas quais se apresenta o mundo colonizado por meio da negação. Desta forma, o pensamento de Boaventura, se localiza entre a tensão social, emancipação social e na dicotomia de paradigmas, com outra distinção. Tudo que está no Norte Geopolítico se rege pelo paradigma da regulação/emancipação que somente é aplicável às sociedades metropolitanas. Aos territórios colonizados corresponde à outra parte desta dicotomia de paradigmas, o da apropriação/violência.

Mas é no campo do conhecimento, onde se encontra o centro das discussões pós-colonialistas. De acordo com este autor, o pensamento

dominante do Norte Geopolítico pressupõe que existe uma divisão no campo da epistemologia entre o verdadeiro e o falso, como um monopólio exclusivo do Norte, sendo que ao sul, lhe correspondem as teorias alternativas. O caráter excludente deste monopólio se encontra no centro das disputas epistemológicas modernas, e se dividem em verdadeiras, científicas e não científicas ao Norte. “Al Norte, la ciencia, la filosofía y la teología, su visibilidad se erige sobre epistemología que provoca la invisibilidad de conocimientos populares, laicos, plebeyos, campesinos e indígenas”. (BOAVENTURA, 2010, p. 33).

Esses saberes são a verdade aceitável e estão do lado norte da linha, o outro lado, isto é, este lado da linha, o Sul geopolítico “no hay conocimiento real, hay magia, creencias, opiniones, idolatrias, comprensiones intuitivas o subjetivas”. (BOAVENTURA, 2011, p. 34). Desta forma, a linha visível que separa a ciência, a filosofia, e teologia cresce sobre uma linha invisível, que coloca de um lado o conhecimento científico e do outro lado, o conhecimento incomensurável e incompreensível, pois não obedece ao Método Científico norte ocidental.

O direito também se localiza ao Norte. O direito moderno se define a si mesmo como a única forma de existir ante o Direito. Trata-se uma distinção universal. Ao Sul, se localiza o território sem lei, o ilegal ou não legal. A linha separa o reino do direito do reino do não direito. Segundo Boaventura, ciência e direitos são as divisões que realiza a Linha norte sul, a partir da divisão que foi realizada após o Tratado de Tordesilla (1494), no século XVI com a “Tratado de la Amistad” e na elaboração dos mapas cartográficos que dividiam os “Sem lei” dizendo: “Más Allá del Ecuador no hay pecado” (BOAVENTURA, 2011, p. 37), transformando o Colonial num território sem lei, limitando o Novo Mundo, a um Estado natural o que equivaleria a um Estado selvagem. No novo “Estado” Colonial, as estruturas das instituições civis da metrópole não tem lugar. “El estado natural es el punto oculto sobre el cual las concepciones modernas de conocimiento y derecho son construidas [...] Por el Contrato Social se abandona el estado natural y forman la sociedad civil.” explica Boaventura, (2011, p. 36). Mas os colonizados são os “condenados da terra”, segundo Fanon e são deixados em estado natural por isso não escapam de sua impossibilidade de passar ao estado civil. Os tratados vigentes no lado Norte

geopolítico, não são vigentes no lado do Sul geopolítico. Entretanto, isto não compromete sua universalidade. Desta forma, a linha torna-se excludente.

Esta parte do “Pensamento Abismal” está em consonância com os estudos que se realizam na América Latina por Walter Mignolo e Aníbal Quijano, entretanto, estes autores apresentam soluções que estão mais de acordo com o *lócus* enunciativo, onde falam os colonizados e suas teorias tem relação com os conhecimentos ancestrais dos povos originários do continente hoje denominado América Latina. Neste contexto histórico se localiza a obra de Violeta Parra. A obra artística e política da autora neste contexto somam-se a de pensadores que refletem sobre um processo crescente de autoconsciência e decolonização, a exemplo de Frantz Fanon e chega aos ouvidos dos europeus por meio do prefácio escrito por Jean Paul Sartre (1979), onde este alerta:

Numa palavra, o Terceiro Mundo se descobre e se exprime por meio desta voz. Sabemos que ele não é homogêneo e que nele se encontram ainda povos subjugados, outros que adquiriram uma falsa independência, outros que se batem para conquistar a soberania, outros enfim que obtiveram a liberdade plena mas vivem sob a constante ameaça de uma agressão imperialista. Essas diferenças nasceram da história colonial, isto é, da opressão [...] Assim a Europa multiplicou as divisões, as oposições, forjou classes e por vezes racismos, tentou por todos os meios provocar e incrementar a estratificação das sociedades colonizadas. Fanon não dissimula nada: para lutar contra nós, a antiga colônia deve lutar contra ela mesma. Ou melhor, as duas formas de luta são uma só. (SARTRE, "Prefácio", 1979, p. 6).

Neste sentido, a luta pela decolonização cultural e epistêmica constitui a consequência de uma nova autoconsciência dos povos colonizados sobre seu atual *status quo* não importando quais os territórios que eles ocupam – Martinica, África, Paquistão ou qualquer país da América Latina - cada qual com sua historicidade, incumbida a empreender o caminho em direção à independência epistêmica, pelo respeito à diferença, acreditando que há distintas perspectivas para olhar o mesmo objeto, que parte do princípio de alteridade e da descolonização. Para Fanon:

A descolonização, sabemos-lo, é um processo histórico, isto é, não pode ser compreendida, não encontra a sua inteligibilidade, não se torna transparente para si mesma senão na exata medida em que se faz discernível o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas que extraem sua originalidade precisamente dessa espécie de substantificação que segrega e alimenta a situação colonial. (FANON, 1983, p, 26).

Enquanto haja dependência cultural, epistêmica e econômica não será reconhecido o direito à alteridade.



(Fig. 8) *Genocidio* – pintura a óleo sobre madeira aglomerada em sobre relevo em papel maché (1963-1965)- Museo Violeta Parra.

Miren como nos hablan de libertad
cuando de ella nos privan en
realidad
Miren como pregonan
tranquilidad
cuando nos atormenta la
autoridad.
Que dirá el Santo Padre,
que vive en Roma
que le están degollando
a sus palomas.
Miren como nos hablan del
paraíso,
cuando nos llueven balas
como granizo

(PARRA, 1963).

PARTE III

O GESTO DECOLONIAL COMO PROCESSO CRÍTICO-CRIATIVO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

3.1. ICONOGRAFIA DA BORDADEIRA

Existem práticas artísticas que constituem etapas de um processo intencional, para fazer ouvir o sujeito subalterno com voz emancipada, aspecto que caracteriza uma consciência questionadora, a exemplo da obra de Violeta Parra.

Aqui, se analisará as *arpilleras*, *La Cantante* (1960), *El Cristo en bikini* (1964) e *El Árbol de la vida* (1963). As três obras são criações artísticas produto do contato de Violeta com os povos *mapuches* depois de suas vivências com artistas do *Wallmapu*⁶⁸, onde foi fazer um estudo da terceira vertente da tradição popular chilena, contratada pela Universidad de Concepción, como nos revela Paula Miranda em entrevista, realizada pela autora desta tese, Anexo 2, em junho de 2017, por motivo do lançamento do livro *Violeta Parra en el Wallmapu* (2017), onde explica que nesta etapa, Violeta atribui a sua obra uma função social:

Con esta interrelación profunda, se convence de que su canto es social, en el sentido de cumplir funciones comunitarias: sanar, aliviar, enamorar, alegrar, hacer dormir 'la guagüita'. Un canto que es su propio canto, y a la vez 'El canto de todos'. (MIRANDA, entrevistada em 29 de junho de 2017, PUC-CHILE).

Esta interrelação profunda se observa nas *arpilleras* analisadas ao lado do texto *El Gavilán* (1957), revelando a intenção da artista de trazer elementos

⁶⁸ Região do território do Povo *Mapuche*. Conforme **Anexo1**

de outras culturas e introduzi-las em sua obra a serviço da emancipação popular.

Esta mesma relação está nas palavras de Elicura Chihuailaf no livro *Recado confidencial a los chilenos* (1999). O livro se transforma num verdadeiro caminho a percorrer para compreender as mensagens que nos entregam *arpilleras* e cantos de Violeta Parra, sobre o espírito da natureza. Assim, podemos dizer que estas obras bordaram um diálogo com a oralitura *mapuche*.

As obras representam a expressão mais genuína de uma artista emancipada, que possui a consciência de que o chileno, como sujeito colonizado é um ente totalmente traçado, isto é, desenhado e falado pela burguesia colonialista, portanto é preciso abrir sua consciência e recuperar sua essência de homem livre, decolonizado, que fala por sua própria voz.

Pequenos fragmentos de memória prendidos sutilmente a vestígios culturais são sinais da profundidade que Violeta alcança nestas obras. Violeta percebe a arte dos nativos estava sendo analisada através do olhar discriminatório de “outras culturas”. Violeta compreendia que a tradição de um povo reflete e refrata, antes de nada, seu passado e modos de desenvolver a vida, de acordo com seus usos e costumes, a partir dos atos do cotidiano até as expressões de solenidade, amor ou inconformismo, como fica plasmado na declaração em que explica como se fez “bordadeira”:

Un día vi frente a mí un trozo de tela y empecé a hacer cualquier cosa; y aunque no pude producir nada esa primera vez, quise copiar una flor, pero tampoco pude. Cuando termine mi dibujo era una botella y no una flor; después quise poner un tapón a la botella y el tapón me salió como una cabeza. Entonces dije: ‘Esto es una cabeza, no un tapón’. Le puse ojos, nariz, boca...La flor no era una botella; después la botella no era una botella, era una señora y esa señora miraba. (PARRA, *apud* MORALES, 2012, p. 47).

Uma flor, uma garrafa e uma mulher sentada são motivos do cotidiano que se transformam em estímulos incentivadores da ação criativa, artística e poética, e mostram em poesia o fazer do cotidiano e a sua essência capturada pela mão da artista. Violeta entende que todos podem ter essa alegria e pressentimento de que aquilo que se está criando já foi parte de algo belo ou

triste em sua vida. Além desta aprendizagem, a autora entende que a obra artística não necessita ser ensinada por grandes mestres, mas ao contrário, o próprio artista pode transformar-se no grande mestre de sua obra, basta capturar a essência artística das formas que o cercam, este é um dos princípios basilares da sua obra.

Além do mais, as práticas artísticas, como processos sociais ou comunitários, para Violeta constituem etapas de uma intencionalidade. Fazer ouvir a voz do sujeito-subalterno reflete e refrata a realidade que o circunda, em direções diversas, fazendo parte das atividades artísticas de origem cultural e humana. Evidencia-se esta finalidade no texto de apresentação escrito por Madelaine Brumagne repórter do jornal *LaTribune*:

¿Por qué estos personajes de lana, estos animales, estas flores, estos racimos, estos bordados, estas novedades tiernas y violentas conmueven tan certeramente nuestra sensibilidad? Sin duda porque Violeta Parra no hace de ellas elementos decorativos nacidos de su pura imaginación, sino tratos de gente que ella ama o no. Restitución de recuerdos de Chile sobre tela para glorificarlos y exorcizarlos. Se asiste al nacimiento de una obra, de un mundo en que violencia sorda y ternura fecundante se corresponden. Nacimiento de una obra pues no hace más de seis años que Violeta hace tapices. In embargo sus obras sobrepasan los encantos fáciles y engañosos del exotismo o del folclore de pacotilla. Obras inocentes, primitivas, pero cargadas de experiencia, ricas técnicas y transcendencia vital. (BRUMANGE, 1964, *apud* PARRA, Isabel, 2009, p. 257).

Violeta, realmente, busca exorcizar o “mal com alevocia” e como comenta Brumagne, a violência está muito presente na obra de Violeta, como força que resgata energicamente a qualidade da arte do seu povo. Mas também estão presentes a ternura e a inocência. O primitivo está em sua base popular ancestral que busca resgatar a memória e seu povo, capturando a beleza que vem da própria vida rural e do canto dos pássaros dos bosques do Sul. O belo, para Violeta, não é o motivo que a induz criar uma tela ou uma *arpillera*, mas o desejo de mostrar os vestígios de memória que ela encontrou no passado de seu povo.

Sepúlveda, também expressa sua admiração sobre a obra plástica de Violeta, fazendo referência à origem de uma criatividade que comove, provavelmente, desde sua infância em *Chillán*, em contato com sua mãe:

Entonces, yo admiro, por ejemplo de las características o de la estética de la Violeta, una parte del visual que es colorido. La fuerza del colorido y la audacia con que organiza el universo cromático. Y eso ella, indudablemente, que si hubiera pasado por una escuela de bellas artes, o por una academia, lo habría perdido. (SEPULVEDA, 2003)⁶⁹

A força cromática das *arpilleras*, Violeta a toma do povo *mapuche*. Isso torna suas *arpilleras*, obras de arte que se posicionam diante do silenciamento dos povos originários para dar-lhes voz, rompendo a adversidade e reivindicar ou enfrentar, às vezes, a dor, outras, é movida pelo desejo de exorcizar a injustiça com sua voz constitutiva da vida dessas pessoas que ela borda ou pinta.

Procurando o lugar e o sentido que lhe cabe ao pensamento *mapuche* na obra de Violeta Parra, podemos dizer que, esta arte não é ingênua. Se o colonizador cria formas de desativar a consciência, desvincular os povos colonizados de seu passado, e mistificar suas culturas, Violeta os vincula, na intenção de devolver conteúdos profundos que ativam sua consciência de quem eles são. Um passado que os acople ao futuro⁷⁰. Para isto, emprega suportes que paralelamente, possibilitaram ampliar o campo de relações da tradição oral, sistema em que ela fundamenta sua obra artística, inscrevendo-a também na tradição escrita, mas partindo dos conceitos e formas de pensar da oralcultura, pois sabe que esta é a forma mais segura de devolver ao povo

⁶⁹ Entrevista sobre Violeta Parra, presente no Documentário Biográfico, intitulado *Viola Chilensis* Violeta Parra.

⁷⁰ Entender, por exemplo, que todos os povos do mundo passaram por processos de colonização e conquista, sendo que os mecanismos utilizados pelo conquistador espanhol na América são reproduções de processos também históricos, vítimas de contínuas invasões e conquistas em que conquistadores visigodos, romanos ou árabes deixavam suas marcas para demonstrar seu poder, destruindo templos e igrejas e sobre eles outros templos e igrejas se erigiam. É assim como, a Mesquita de Córdoba na Espanha presa entre as paredes uma Catedral católica, exatamente como aconteceu em Cuzco, Peru, com o palácio dos reis incas, *Qorikancha*, que somente foi descoberta sua existência depois de um terremoto quando ficou exposto, ao cair as paredes do monastério jesuíta que os conquistadores haviam construído em cima dele. (Fundación Amauta).

latino-americano a possibilidade de um futuro próprio, que nesta dialética desvelará seu próprio futuro artístico como precursora da arte contemporânea.

São obras com fortes traços da cultura *mapuche*, com o objetivo de evidenciar a consciência da autora de que existe a necessidade de trazer à tona essa outra perspectiva de vida, aquela que possuem os povos arcaicos e ancestrais, e desta ação criativa, a artista desenvolve as bases para uma nova forma de expressão artística em consonância com a contemporaneidade. De acordo com Langarica:

El arte contemporáneo no tiene un alegato contra el arte del pasado, ni tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse. Esa es una gran diferencia con el arte moderno. No les preocupa diferenciarse, al contrario, hacen uso de ese pasado. (LANGARICA, 2015, Conferencia Museo de Arte Contemporáneo en Buenos Aires).

Do passado, Violeta resgatará traços poéticos, espirituais e culturais, e os materializa em suas obras, a qual se torna mais líquida, mais porosa e nos limites. Une o culto ao popular, o ocidental ao autóctone, aproxima à arte chilena a suas raízes ancestrais, num diálogo que oferece as pautas da arte contemporânea.

Como exemplo de captação do passado, as tapeçarias feitas em material rústico o juta, bordadas à mão, revelam na obra, a dureza da vida do indígena e do campesino arcaico, do homem empobrecido, sacrificado como “*La Cueca*” (1962), “*El Cristo en bikini*” (1964), “*El Árbol de la Vida*” (1963). Estas obras, além de conter uma relação dialógica, com questões essenciais da vida, trazem a voz da artista em conflito com o sistema colonialista e sua concepção de vida que submete: o homem indígena, a natureza, as emoções e a poesia, a um sistema econômico perverso que impera no mundo, desativando sua consciência do colonizado e obliterando os conteúdos profundos do seu passado. Estas obras, ao contrário devolvem aos homens a relação que devem manter com a terra, a natureza as emoções e a poesia. Desmistifica-se deste modo, o sentido da vida do homem pré-hispânico em relação à natureza como o “bom selvagem”.

Elicura Chihuailaf explica esta relação do homem *mapuche* com a natureza:

Como usted, tal vez sabrá, el hombre y la mujer mapuche- em correspondencia con la filosofía- se preocuparon y se preocupan, siempre de tomar de la tierra solo lo indispensable. Se carece del sentido de aprovechamiento innecesario de lo que esta ofrece. No hay una relación de poder sobre la naturaleza. Por lo mismo, todo ha de ser preservado. No hay sectores elegidos que deben ser salvado.[...] pero la conquista la invasión y el exitismo del actual libremercado trajeron y han institucionalizado otros conceptos: erosión, contaminación, campos arrasados y tantos más que usted conoce. (CHIHUAILAF, 1999, p. 52).

Violeta Parra busca mostrar esse homem em conflito com o capitalismo e os dogmas do cristianismo, que dão suporte a este sistema, e reconciliá-lo (o homem) com suas raízes culturais telúricas, espirituais, humanas. Porque ela mesma se encontra em conflito com esses dogmas. O aprofundamento da pesquisa nas várias vertente da tradição popular existente no próprio espaço rural em que ela morava, a puseram em alerta com relação aos homens que exploravam essas terras, que se opunham à preservação do *Pinus Araucárias (Pehuén)*, pela ganância que este significava para as madeireiras pertencentes a empresas multinacionais, que exploram o Chile, onde as autoridades governamentais, intermitentemente, permitem a tala das araucárias, até que já quase se encontrem em extinção. A artista lança seu grito de alerta, revelado com força no trabalho realizado na *arpillera* intitulada *El Árbol de la Vida* (1963).

Além de revelar a relação simbiótica que existe entre as árvores e os seres humanos, Violeta borda uma araucária, com seus braços clamando aos céus. Uma árvore que no Chile demora mais de quatrocentos anos para se tornar adulta e dar frutos, o sustento para uma população indígena, os *pehuenches*, que tem no fruto desta árvore um componente principal de sua alimentação. Por isso, estão ligados emocionalmente, numa relação de amor filial pela mãe natureza como a mãe que dá o leite que alimenta a cada dia.

3.1.1 Arpillera La *Cantante* : A Harpa e o Canto Feminino

Por que esta obra representa uma obra da arte contemporânea?

Responder a este questionamento representa um esforço que busca entender o caráter transgressor das normas estabelecidas pelo conquistador/colonizador que educa nos moldes europeus, busca implantar seus conhecimentos culturais na América. Se observarmos os materiais podemos dizer que a *Cantante* (1960), uma das primeiras arpilleras bordadas por Violeta, possui um conteúdo decolonial, desde a composicionalidade de seus materiais. Confeccionada em tela de algodão cru e bordado em lanigrafia, segundo comentários da sua filha Isabel em entrevista realizada pelo Centenário do Natalício de Violeta Parra, corresponde a um reaproveitamento de sua colcha de cama. O bordado em algodão cru, um material tosco, típico dos trabalhos rurais que se utiliza para ensacar a produção agrícola, principalmente farinhas, se opõe à mulher bordadeira, sentada numa cadeira de cabeça abaixada em tom de submissão aos papéis destinados à mulher, bordando motivos bucólicos, flores em seu enxoval em percal e fios de seda. Ao contrário, Violeta, nesta arpillera apresenta uma situação coloquial que acontecia frequentemente no espaço rural, onde as mulheres cantavam tocando a harpa em casa ou em festas agrícolas, acompanyando a *Cueca* ou *Chilena*. Situação que havia perdido interesse nas sociedades chilenas, de princípios a mediados do século XX, diante dos símbolos que se estabelecem como valores culturais com a instauração da modernidade/colonialidade, que introduz a música *Pop* e o *Rock and Roll*. Sendo assim, a memória popular que guardava as tradições mais profundamente arraigadas no costume chileno, encontrava-se no mais profundo abandono.



(Fig. 09) Arpillera *La Cantate* (1960). Tela de algodão bordada em lanigrafia, Med. 166 x 203,5.cm. Fonte: Museo Violeta Parra – Santiago do Chile.

Esta tradição possuía dentre seus instrumentos musicais, tocados pela mulher no canto a lo pueta, a harpa, que havia chegado ao Chile com os elementos hispânicos, fazendo parte de toda uma estética, em instrumentos, em linguagem e em costumes. Estes revelavam a natureza transcultural e polifônica que a autora resgata do espaço rural, a qual passa a formar parte integrante na obra de Violeta Parra.

Transcultural, porque, especificamente, nesta arpillera, fica evidente o papel da história na construção cultural dos povos hispânicos colonizadores no Chile. Neste caso, o uso da harpa, adotada para acompanhar o canto em diferentes espaços sociais, no período colonial, é proveniente da África (Egito), introduzida na Europa aproximadamente no século X a.C. e dali, trazida ao Chile pelos conquistadores espanhóis.

Neste sentido a arpillera revela uma multiplicidade de vozes falando desde diferentes épocas, primeiramente, o costume que aqui está sendo representado, brota como instrumento que acompanha o canto gregoriano nos

salões da classe burguesa. No espaço urbano do Chile, onde a harpa se relacionava ao canto feminino. Com o tempo, seu uso se decanta como o cheiro das flores, no espaço rural e o descanso dos domingos, nas chinganas após o suor do trabalho na terra, principalmente, se deleitando com a sonoridade cristalina que desprendem suas numerosas cordas enraizadas no campo chileno com muita mais força que na cidade. Como o expressa o musicólogo chileno Víctor Rondón.

Muy apreciada en las iglesias, hizo su aparición en los salones de la burguesía chilena ya en el siglo XVII, para pasar en seguida al uso popular en las fondas y chinganas. El instrumento se divulgó rápidamente por las zonas rurales del país, convirtiéndose en elemento indispensable de las fiestas y en las celebraciones del ciclo agrario. Su organología es copiosa y se pueden distinguir cuatro tipos bien diferenciados, que corresponden a distintas etapas en la evolución histórico-social de Chile. (RONDON, 1996, p. 305).

A harpa chegou ao Chile com os jesuítas no século XVII, nessa época somente era utilizada para acompanhar as cantoras nas chinganas, tocando *Cueca*, com o passo do tempo a harpa foi se perdendo e só foi recuperada no Chile como um dos instrumentos resgatados por Violeta Parra. Tal perda está profundamente relacionada ao processo de modernidade/colonialidade com o qual, a tradição popular e seus costumes musicais e poéticos perdem espaço nos lares chilenos, para a cultura mercadológica das classes baixas que buscam a diversão fácil, a leitura de piadas e noticiosa onde o anedótico ocupa os espaços da poesia popular e a língua estrangeira ocupa os salões da burguesia, Como o revela Rodolfo Lenz neste fragmento:

La cultura creciente de las clases bajas de la población en Chile, como en todas partes del mundo, ha disminuído la afición a la antigua poesía popular. En los salones de la jente más acomodada, desde decenios, el piano ha desterrado casi por completo a la guitarra i el arpa. Durante mucho tiempo una señorita distinguida ni siquiera debía cantar en un salón en la vulgar lengua del pueblo. (LENZ, 1919, p. 536).

Transforma-se assim, num instrumento resgatado e reintegrado à memória chilena, não só como tapeçaria bordada, também acompanha as “cuecas” e “tonadas” que Violeta grava como obras recopiladas e/ou originais.

O trabalho de pesquisa e recopilação, que realiza Violeta Parra, também lhe permite criar obras como a *arpillera*, *La Cantante* (1960), segundo informações de sua filha Isabel Parra, trata-se da primeira *arpillera* bordada por Violeta. Sua dialogicidade nos permite fazer uma interrelação entre as diferentes expressões artísticas que a autora utilizava a modo dos melhores cantores da tradição popular. Segundo o comentário de Gardner:

A arte era susceptível de ser aprendida e aperfeiçoada, até se tornar uma competência especial na produção de um objeto. Por não resultarem apenas de uma competência ou mestria obtidas por aprendizagem, mas, sobretudo do bafejo de um talento pessoal, a composição musical e a poesia não faziam parte da arte, eram emocionalistas. (GARDNER, 2009, p. 1).

Nesta *arpillera*, o costume da época da Colônia fica estampado nas imagens que a artista quer desvelar, a qual sofreu um deslocamento do momento em que a autora entra em contato com a tradição popular (1953), e o *lócus* enunciativo de onde fala a memória de dona Mercedes - século XVIII e XIX - a primeira mulher do campo entrevistada que apresenta a harpa para Violeta. Na tela, uma mulher sentada tocando harpa, enquanto a outra, ao seu lado, numa atitude de total cotidianidade, canta. Uma menina, envolta em panos brancos, se diverte no meio da sala como qualquer criança o faria nessa situação de lazer entre os adultos. O cachorro, elemento importante no espaço rural, por seu papel de guardião da casa, completa a cena, um ato social vivo, retido na memória da artista revela o costume da época. Entretanto estas duas imagens, (a criança e o cachorro), apresentam uma interioridade simples, opondo-se à riqueza de detalhes com que Violeta representa o interior da mulher toda feita de folhas verdes que buscam sua ligação com a terra, fazendo parte da natureza, enquanto fios de voz se unem ao som que produzem as cordas desse antigo instrumento musical, numa dialogicidade que, pela expressão dos ouvintes - a criança e o cachorro - dois seres ingênuos, mas atentos ao conjunto harmonioso que lhes produz prazer como “linhas que saíram de passeio” (BADAL, 2012, p. 17), e se entreteceram no

cotidiano dessas mulheres de campo, integrando-as ao espaço como elementos que se complementam uns aos outros.

A diversidade dos objetos e personagens, que a artista colocou nesta obra plástica, representa com mais verossimilhança os espaços onde fervia um turbilhão de elementos autóctones, e/ou artesanais de indumentárias coloniais que, se hoje são ornamentais, foram algum dia utensílios domésticos de cozinha feitos de barro, relembrando que a terra proporciona todos os elementos necessários para a subsistência da vida no espaço citadino rural.

Nesse cotidiano, a sociedade que se formava revela um corpo feminino associado ao canto e ao uso de instrumentos determinados pelo gênero, pela sociedade patriarcal/colonial que definia os labores habituais de acordo a rudeza ou delicadeza dos movimentos. No espaço sagrado que pertencia ao interior da casa, Violeta borda as mulheres e as crianças sempre juntas, umas como observadoras, outras como cantoras ou harpistas, atores do espaço em que se resignificava o canto popular. Conservando suas tradições e valores intactos. Rodolfo Lenz (1919) nos ajuda a resgatar esses momentos peculiares dos poetas e cantores populares dos séculos XVII ao XIX no Chile, seus costumes e sua forma de ver o mundo, onde a harpa era destinada a acompanhar o canto feminino:

Es un rasgo mui característico de la poesía popular chilena el que se divide rigurosamente en una rama masculina i una femenina. Cada una de ellas tiene sus argumentos, su métrica, su canto i sus instrumentos particulares i propios. [...] Las cantoras cultivan casi exclusivamente la lírica, liviana, el baile i cantos alegres en estrofas de cuatro i, menos a menudo, de cinco versos; sus instrumentos son el arpa i la guitarra. Los hombres, en cambio, se dedican a los escasos restos del canto épico (romances), la lírica seria, la didáctica i la tenzón (controversia poética, llamada contrapunto). (LENZ, 1919, p. 521).

A harpa revela a divisão do trabalho em tempos da Colônia chilena, e aquilo que correspondia à rama feminina e à outra masculina, inclusive, chegando ao canto e à poesia popular, em que se preservavam rigorosamente os costumes e as tradições com o intuito de guardar a memória de um povo, não importando se desta forma, também se reproduziam as contradições do sistema patriarcal. Uma cisão enunciativa, que remete a reflexão de Homi Bhabha.

É apenas quando compreendemos que todas as afirmações e sistemas culturais são construídos nesse espaço contraditório e ambivalente da enunciação que começamos a compreender porque as reivindicações hierárquicas de originalidade ou “pureza” inerentes às culturas são insustentáveis, mesmo antes de recorrermos a instâncias históricas empíricas que demonstram seu hibridismo. (BHABHA, 1998, p. 67).

Violeta não foge desta designação cultural híbrida, borda na sua tela, duas mulheres desenvolvendo o papel designado pelo patriarcalismo, tal qual acontece no cotidiano campesino, uma tocando a harpa e a outra cantando, mas, totalmente livres de qualquer contaminação urbana. Neste sentido, a obra se opõe à modernidade que propõe uma sociedade de consumo, profundamente traçada pela indústria cultural e por isso mesmo, fraturada em seus valores humanos, que se ditam a partir de interesses comerciais estéticos múltiplos. Estes regem as escolhas do homem e da mulher modernos, numa espécie de turbilhão de interesses, necessidades e desejos, que dão resposta ao sistema que se mantém vivo, graças ao consumo. Não interessa, então, que os atores deste grande cenário se mantenham regidos por uma norma tradicional, que preservem os valores culturais populares locais, ou que sejam transmissores ou transferidores de um construto histórico essencial para compreensão da totalidade.

A polifonia desta obra se faz presente em dois planos. Um, como voz antiga que vem pela harpa, um instrumento que remonta sua existência aos egípcios, sendo que a primeira referência ao instrumento, data de 1069 A.C, quando aparece sendo tocado por um escravo egípcio numa pintura antiga do deus Ra-Horakhty, a qual está guardado no Museu Louvre em Paris. Com esta observação se pode compreender que este instrumento em outras civilizações também serviu ao aparelho de lazer designado a ser realizado pelas baixas castas. Entretanto, não eram as mulheres e sim pelos escravos aos que correspondia este labor de tocar a harpa, um grupo igualmente subjugado pelo sistema. O instrumento foi introduzido na América com os conquistadores, fazendo parte da indumentária que os cantores populares traziam em sua viagem à América. Revela-se assim o caráter híbrido do instrumento ao ser adaptado às necessidades musicais do Chile, como explica o musicólogo da Universidade do Chile, Víctor Rondón:

El arpa tiene sus raíces en las antiguas civilizaciones de Egipto y Mesopotamia. Desde estas regiones se difundió al resto de África, a los países del Oriente y Europa, llegando a América con los primeros colonizadores españoles. Durante todo el período colonial el arpa fue, en manos de criollos, indios y mulatos, instrumento privilegiado en las misiones y catedrales, centros de la actividad musical de la época. De instrumento principalmente religioso, pasó rápidamente a ser elemento indispensable en toda la vida musical de América Latina y su vigencia es hoy atestiguada en gran parte del continente. (RONDON, 1996, 305).

De acordo com a historiografia apresentada no arquivo “Memória Chilena”, da Biblioteca Nacional de Chile (2014), a utilização do instrumento na época dos vice-reinados variou de país para país e de século para século de acordo com o processo de conquista, “durante los siglos XVII y XVIII se sumaron a los anteriores, el clavicordio, la espineta, las castañuelas, la pandereta, el arpa y el salterio.” (Biblioteca Nacional, 2014. Disponível em: www.memoriachilena.cl)

A outra vem pelo nome da arpillera. Nela existe uma intertextualidade em posição dialética com a obra teatral de Eugène Ionesco do mesmo nome. A imagem absurda de família que apresenta o escritor francês se opõe à crítica que faz a arpillera *La Cantante* de Violeta Parra (1960). O teatro *La Cantante Calva*, foi estreado em 1950 no Théâtre des Noctambules no dia 11 de maio de 1950, pela companhia Nicolas Bataille, em Paris e representa a família burguesa, vivendo no mais profundo absurdo da futilidade humana, fruto das fraturas e permeabilidades que provoca a divisão do trabalho em série, o individualismo e o esvaziamento cultural provocado pelos meios de comunicação. A obra se nutre da anedota desconexa, na repetição de frases feitas e o clichê para formar seu discurso. Formas que revelam uma sociedade burguesa, ignorante, que não consegue compreender a totalidade, deixando-se levar pela lógica do capital, a moda, o status e a conveniência estabelecida pelas formas simbólicas burguesas também fragmentadas, que não dão conta dessa totalidade. Ionesco busca representar em sua peça, em oposição à obra de Violeta, o vazio da inautenticidade, que leva necessariamente ao fato anedótico para poder suportar o vazio que provoca a falta de conteúdo e de valores humanos. A família de Ionesco preenche seus dias, com o conteúdo do

jornal, a morte de um personagem fictício e a origem inglesa do cardápio. Cada qual absorto em suas preocupações individuais que não dão a sensação de completude, vivenciando a cada dia sua solidão.

Totalmente em oposição ao indivíduo da sociedade burguesa, Violeta como bordadeira chilena, representa a família no espaço rural, com sua lógica tradicional que pressupõe a família em coletividade: trabalhar juntos, cantar e participar do mesmo momento de lazer com todos os integrantes da família, não importando idade nem gênero. Uma lógica que se baseia na história e cultura das famílias colonizadas, que sofreram processos de transculturação no Chile. Por isso, uma família totalmente conservadora e tradicionalista que obedece às normas estabelecidas para as atividades dos gêneros. A harpa era um instrumento destinado ao gênero feminino, e na tela Violeta borda duas mulheres, uma tocando a harpa e a outra acompanhando com o canto, na mesma sala de estar, uma criança envolta em fraldas e um cachorro, este animal tem especial importância no espaço rural. A harmonia do ambiente responde a uma ideologia que se opõe ao teatro do absurdo de Ionesco (1950). À família burguesa que perdeu totalmente a capacidade de se comunicar - ouvir/responder o outro- manter a harmonia e a conexão entre os discursos monológicos.

Violeta não quer pôr seu trabalho artístico ao serviço da sociedade burguesa. Seu discurso é polifônico. Ali se escutam as vozes dos colonizadores em oposição à sociedade rural arcaica e ao indígena que não se deixou infiltrar pelo discurso colonialista. Os instrumentos designados à mulher como a harpa se adéquam perfeitamente ao papel estabelecido pela tradição popular patriarcal. Tudo na obra de Violeta está de acordo com a época e a cultura a que busca representar, a cultura cultivada pelo povo. Infelizmente, no espaço rural, é onde se observa com maior nitidez, que se trata de um grupo do povo que imita os setores patronais, assimilando suas contradições, e por este motivo, reproduz os modelos que o colonialismo estabelece, em perfeita sintonia com seu papel na sociedade. Para Violeta, esta sintonia responde à lógica decolonial. Mostrar os valores culturais da tradição popular, encontrados nesse grande livro do folclore chileno, como ela denominou a sua pesquisa sobre a tradição popular e desta forma, emancipar seu povo.

Juan Pablo González, musicólogo da Universidad Católica de Chile explica a trajetória de recopiladora de Violeta:

Violeta en el año 52 - 53 inicia la lectura de este gran libro abierto como ella llama a la recolección folclórica que ella realiza, fundamentalmente, saliendo a terreno, estableciendo contacto con cantores campesinos, llamados cultores, y cantando juntos, escuchándolos a ellos, ella empieza a hurgar en sus memorias a hurgar en sus recuerdos y a sacar estas canciones, que muchas veces estaban en silencio (GONZALEZ, 1992, *apud* Bi-centenarioTVN Chile).

Este é o exemplo de dona Mercedes Guzmán Viúva de Sanchez, dona Meche, de San Bernardo, um município localizado nas proximidades suburbanas de Santiago, a qual faz parte dos relatos do livro *Cantos Folclórico Chilenos* (1979). Este fragmento da entrevista de Violeta com dona Meche ajudará a compreender o envolvimento do artista na dimensão social, e humana, no viver e no cotidiano rural e suburbano dessas famílias que preservavam a tradição popular como forma de convivência arcaica profundamente valorizada, e captar ali a obra de arte, com toda sua poesia e sua vida livre da contaminação da sociedade burguesa, as quais formam um só tecido para esta multiartista:

Violeta -Si dice que hace tanto tiempo que no toca instrumento ¿podrá afinar el arpa doña Meche?

Mercedes - "Maña vieja", hijita, no se quita nunca...⁷¹

Violeta - Es que yo pensaba...que como son tantas cuerdas....

Mercedes – Si está con su desconfianza

Antes de haber empeza'o

Vaya a cambiar de cantora

Y a mí tíremé p'a un la'o.⁷²

Violeta -¿Me da permiso para copiar el versito ¿doña Merche?

Mercedes - Si acaso ya lo pescó,
quién se lo puede impedir.

Apronte su papelito
que lo voy a repetir.

Una vez que hube tomado nota, y convencida de que con doña Meche tenía que andarme con cuidado, guardé discreto silencio.

⁷¹ Manha velha, filhinha, não acaba nunca. Referindo à técnica de afinar a harpa.

⁷² Se está desconfiada/ antes de ter começado/vá trocar de cantora/ e me jogue para outro lado.

Mercedes -¿Qué le parece el arpa Y el finamiento? ¿No ve cómo conozco los instrumentos?

Doña Meche se lució tocando el arpa y la guitarra. Solemne se veía con sus ochenta años, su alba cabellera, sus nobles arrugas y su espigado cuerpo, cantando la docena de cantos que cierran este comentario. (PARRA, 1959: 1979, pp, 63-64).

Violeta apresenta majestosamente a dona Mercedes, que a seus oitenta anos, formada nas artes da tradição popular, havia incorporado à sua linguagem cotidiana o *Canto a lo poeta*. E era com essas formas rimadas, que a cultora se comunicava, como um recurso linguístico e artístico que lhe ajudava a expressar seu pensamento. Além disto, como harpista e cantora popular sua memória guardava os métodos e técnicas que durante sua vida havia aprendido a valorar e respeitar. Nesse momento, Violeta começava a conhecer e a ser surpreendida por essa vontade de fazer parte da história, preservar sua cultura e sua arte.

Propomos aqui, um olhar indagador, percorrendo e comparando a arpillera, ao fragmento citado acima, para apreciar as principais preocupações da artista e seu interesse por ser fiel à obra que está resgatando. A todo o momento, busca plasmar em sua tela esse instante de prazer outorgado especialmente para ela, por uma cantora rural, essa esbelta mulher de cabelo branco, que decide celebrar a vida cantando e tocando harpa como o fazia, na sua juventude, a seus oitenta anos.

Com fios de lã verdes, marron e preto, e a grandes pontadas, Violeta traz as vozes e costumes populares em cujos poemas “costumbristas” descreviam as circunstâncias sociais em que transcorria o fato social, pertencente à cotidianidade dessa época, entre os séculos XVIII e XIX, como relata Juan Uribe Echeverría neste:

Entre tanta composición noticiosa o tradicional que contienen las hojas, hay un buen número de décimas y glosas costumbristas. Este costumbrismo es también de tipos y escenas y fragmento comprende brindis, contrapuntos entre personajes típicos, descripciones de fiestas campesinas o urbanas, sátiras sobre usos y abusos de las autoridades, etc. Los poetas populares escribieron versos de carácter

autobiográfico en los cuales nos ilustran sobre el ambiente en que desarrollaban sus actividades, (URIBE, 1962, pp. 16-17).

Neste ínterim, a obra de Violeta apresenta a vida rural ou semiurbana do cantor popular, como resultado de um processo de colonização, marcada historicamente pelo processo transcultural revelado em outra voz que se desenvolve dentro de outra lógica. Trata-se da voz do colonizador. Dentro desta relação, o patriarcalismo colonialista define os papéis da mulher e do homem, o qual Violeta, mesmo como sujeito emancipado, desenvolve quando fio a fio borda a tela, por meio da qual realiza um ato dialético de problematização e resistência à realidade que a incomoda.

A composição das cores, os materiais, as linhas de lã que amarram os fios um a um, o bordar, escolher os materiais e o tema, definem na obra de Violeta um ato decolonial, já que, por meio dessa simples manifestação artística, a autora recolhe da tradição um instrumento que remete ao século XVII, quanto se acompanhava o canto popular e as festividades religiosas com a harpa. Este instrumento de antiga procedência antes de ocupar os altares e as sacristias das Igrejas Católicas, brilhava nos salões das senhoritas da alta sociedade colonial, espaços ocupados e destinados ao colonizador e seus assessores clericais. Estes tinham a missão de deseducar, educar e reeducar os povos originários da América de tradição oral que habitavam no Chile, para inculcar a doutrina Católica, uma nova língua e uma nova ideologia, sendo que, como já foi dito, a harpa e o guitarrón eram os instrumentos que acompanhavam as cantorias litúrgicas.

Desta forma, Violeta relembra o instrumento utilizado para a dominação ideológica dos indígenas, um sentimento de culpa, fazendo acreditar que aquele que possui outras crenças vive em pecado mortal, o que provocou a consequente desestruturação de sua fé. Sentiram-se culpados por adorar seus deuses, acreditar em outras formas de solucionar seus problemas e dar outro sentido a sua existência.

A harpa acompanha a transformação da vida e dos costumes do povo *mapuche*, *guaranis*, *quéchuas* e *aimarás* entre outros ao se integrar ao processo de transculturação. E, o *canto a lo divino*, fez especial diferença

acompanhando o trabalho, na vida rural do Chile, dos inquilinos e dos colonizados em geral. De acordo com Rodolfo Lenz (1919), o processo de conquista evidencia a valente resistência dos araucanos - a gente das terras chilenas -. Estes se negaram a contaminar suas etnias. Respondiam com desprezo àquele que sucumbia a causa da violência do conquistador e com ferocidade, resistiram a aceitar a dominação hispânica. Porém, com o passar dos séculos, o Chile foi se transformando lentamente no melhor exemplo de miscigenação e assimilação da cultura europeia, como se pode constatar nesta citação:

Chile se distingue de la mayor parte de los países hispano-americanos en que sus habitantes desde el último inquilino hasta el hacendado más pudiente constituyen una nación uniforme de lengua castellana que se ha formado por la mezcla de los conquistadores e inmigrantes españoles con la más orgullosa i valiente de las tribus indígenas de América, los araucanos. Estos mismos, como tantos otros pueblos de baja cultura, se llaman simplemente “la jente del país mapuche”, i se conservan puros sólo en algunas provincias del sur, en las cuales la cultura va haciendo rápidos progresos, internándose en las selvas vírjenes con los ferrocarriles que ponen en comunicación las ciudades i aldeas, nacidas de antiguos fuertes españoles i alrededor de las colonias agrícolas. Allá siguen viviendo los indios o, más bien, vejitando i acabándose, esterminados por el alcohol i la rapiña del blanco civilizado que les quita sus tierras. Sólo una parte de ellos al aprender el castellano olvida su lengua primitiva i cambia el traje nacional del chiripá por el pantalón europeo, de modo que sus hijos se trasforman en chilenos netos;[...] (Entretanto) Sólo estudios que están por hacerse podrán deslindar con mayor exactitud hasta qué extremos la literatura i las costumbres populares chilenas conservan restos de la época de los conquistadores i de los siglos XVII i XVIII; cuánto es debido a los antepasados indios i cuáles rasgos sólo se han desarrollado dentro de la vida propia de la nación. (LENZ, 1919, p. 518).

A historiografia musical de Eugenio Pereira Salas (1941), nos entrega também, algumas luzes a respeito. Os elementos negros e indígenas estiveram presentes na Colônia, mais indígenas que negros, o que implicou a inclusão de suas músicas num contexto transcultural entre as culturas originárias e a cultura hispânica do colono, principalmente, no espaço da fé das manifestações populares não eclesiásticas, de fervor religioso, equivalentes aos simulacros pastoris “Gracias a ellas –a estas fiestas- los indios introducían

sus supersticiones, sus 'catimbaos' y parlampanes' paganos, que no resaltaban en exceso dentro del tono general de las reuniones" (PEREIRA, 1941, p. 19). A arte, novamente, se apresenta como veículo de transculturação.

Nas análises de Ángel Rama (1982), a transculturação, como fato inevitável no processo de colonização, devido à convivência, mesmo antagônica e de dominação entre os que participam do processo de colonização, colonizador/colonizado, implica relações de coerção desigualdade e conflito insuperável que acabam por transmitir material cultural dominante a uma cultura dominada, levando a apropriações, seleções e reelaborações dos elementos transculturalizados. De acordo com Luis Hernán Castañeda:

Transculturación, en contra de lo que su propio nombre podría sugerir, no implica una síntesis armoniosa de lo tradicional y lo foráneo. Por el contrario, la operación determinante viene a ser el rescate de lo autóctono, la restauración creativa, en un contexto moderno, de lo tradicional, lo popular y lo oral: aquello que para Rama constituye las raíces de una cultura viva. La cultura moderna europea presta un rol auxiliar y facilitador en esta restauración; de alguna forma, la modernidad actúa como un filtro que permite un auto-reconocimiento transformador. (CASTAÑEDA, 2010, p. 1).

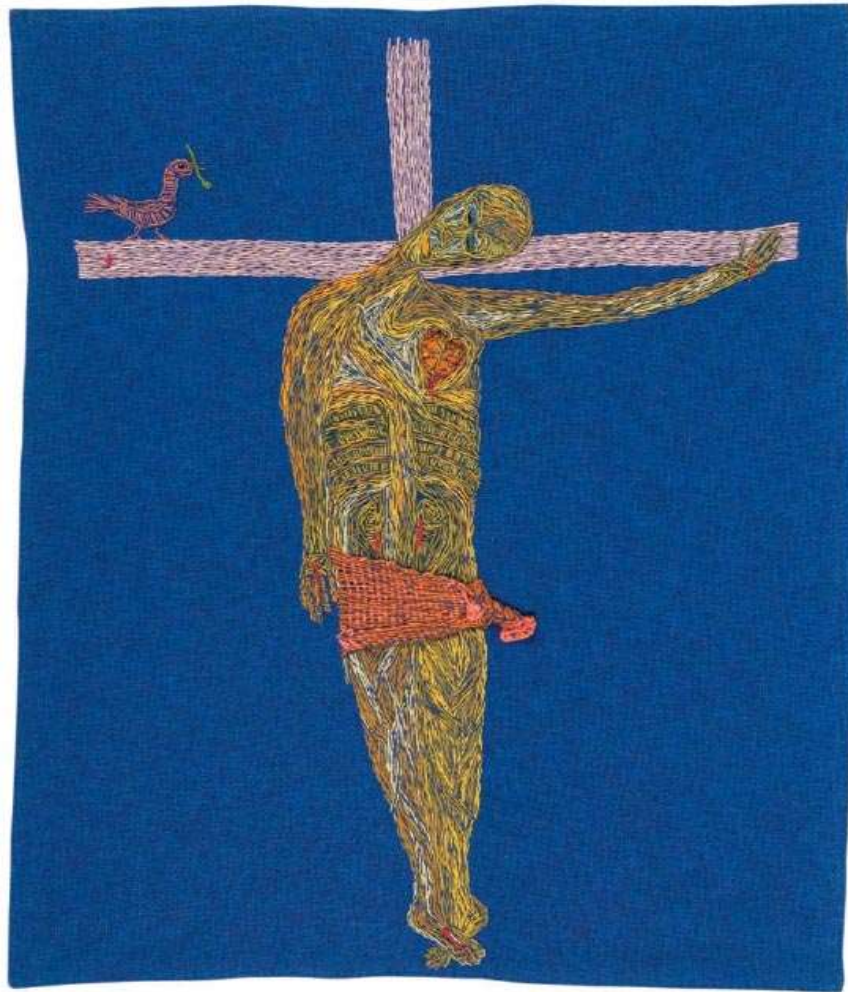
Castañeda entende que as culturas que sofreram processos de transculturação estão perpassadas por outras culturas que coabitam num mesmo espaço, sendo que os elementos autóctones e colonialistas, neste caso, se entrelaçam num mesmo discurso que o tempo se encarrega de unir, dissipando as raízes históricas de suas origens. Mas também, serve de filtro para o autóctone, que não se sente refletido nessa cultura, se reconhecendo como diferente. Esta forma de ver a transculturação dos povos colonizados vem de encontro com o discurso polifônico de trata Bakhtin (2010), quando faz referência às vozes em confronto, pulsando por não se deixar absorver pela visão de mundo do outro. Entendendo por "outro" aquilo que vem de fora, e que passa a habitar em mim, mas que ao mesmo tempo é diferente de mim.

Neste sentido a *Cantante Calva* (1960), e a recuperação da harpa representa uma obra decolonial e polifônica, por trazer a vida em sua integridade concreta, viva e em ebulição, em contato com todas as esferas que constituem a tradição popular em que ela esta inserida.

3.1.2 *El Cristo en Bikini*: Em Direção ao País Azul

Nesses panos de sacas naturais ou tingidos, o bordado sustenta o passado do povo latino-americano e os sonhos de justiça e recuperação da dignidade. Os fios de lã bordam a materialidade desses sonhos, mas bordam também os mecanismos de exclusão estabelecidos pelo sistema colonialista, que se sustenta como formação social devastadora da alteridade, no capitalismo e no patriarcalismo.⁷³ Estes agem junto ao sistema religioso ortodoxo ocidental, por isso em sua arpillera *Cristo em bikini* (1964), Violeta necessariamente, haverá de desconstruí-los como sistema que verticaliza o poder, que se apropria do sagrado e do divino, dando direitos e privilégios ao colonizador e excluindo do sagrado ao colonizado. Dentro deste grupo se encontram campesinos arcaicos, indígenas, mestiços, negros, plebeus, crianças e mulheres. Neste sentido, concordando com Lorena Bruna (2017), esta luta, Violeta a realiza por meio de sua arte, como podemos apreender nesta *arpillera*, (Fig.10).

⁷³ De acordo com Santos Boaventura (2011), o colonialismo não está sozinho, ele age como um conjunto com o capitalismo e o patriarcalismo, os quais se complementam na sua ação devastadora da alteridade cultural dos povos colonizados pelo Ocidente.



(Fig.10) *Cristo en bikini* (1964), arpillera em tela de linho tingido e bordado em lanigrafia, medindo 189 x 155. cm. Pertencente à terceira exposição de arte intitulada *Lo espiritual, mística, vida y muerte*. Do Centro Cultural Palacio de la Moneda (2011). Na atualidade, encontra-se no Museo Violeta Parra. Santiago do Chile

O *Cristo en bikini* (1964), arpillera bordada em linho e fios de lã tingidos, representa um ato emblemático a contrapelo das religiões ortodoxas. Este bordado Violeta cria é outra das manifestações poéticas com que ela busca transgredir o pensamento platônico, que estabelece valores baseados no mundo suprasensível e a ideia de verdade. O belo e o bom, nesta obra, não seguem padrões estereotipados aos quais homens e mulheres se deveriam adequar. As Belas Artes tem uma função ornamental, que não interessa para artista já que respondem a padrões ocidentais bem definidos, que Violeta nega e rejeita. Para ela a verdadeira arte não está pronta, nem obedece a normas pré-estabelecidas. A arte não se aprende, ela se cria, se inventa, se apreende na realidade da vida, é vida, é história, é recriar a vida num traço, nos diz Madelaine Brumange: “En la nudez de su habitación, Violeta crea la vida de un

rasgo”. (BRUMAGNE, 1964, *apud* PARRA, Isabel, 2009, p 258). E nessa pontada de arte, ela expressa, ou constata um fato de beleza ou de amargura, mas fundamentalmente, expressa uma indignação diante das contradições e mazelas que estabelece como norma de vida a sociedade burguesa da década de 1960.

Neste sentido, as *arpilleras* de Violeta Parra são pura manifestação da realidade. E nessa vida, Violeta vai bordando sua arte. Moldando o barro, ou os fios de lã na superfície de uma tela, tal como acontece com a *arpillera* *Cristo en bikini*, que ela começou bordando por um dedo do pé.

Na imagem do Cristo não foram respeitadas as perfeitas proporções do corpo humano, dizem os expertos, entretanto, estas proporções não podem ser associadas a medições geométricas realizadas na arte renascentista.⁷⁴ Mas, tudo isso não interessa a Violeta, sua intenção é outra. Ela sabe que a razão ocidental é excludente, que cria monumentos e imagens de adoração não importa o grau de crueldade que contenha sua abstração. Contudo, na tela da artista, o símbolo de sofrimento cristão se desfaz. Um pássaro retira um dos pregos da mão direita de Cristo Crucificado que sofreu e foi torturado pelos erros humanos. Na cultura *mapuche*, o canto do pássaro anuncia a enfermidade ou a morte, o presságio de uma tristeza muito grande pela partida de um ser querido que vai encontrar seus antepassados. Como nos diz Chihuailaf:

A veces los pájaros guiraos pasaban anunciándonos la enfermedad o la muerte. Sufría yo pensando que alguno de los mayores que amaba tendría que encaminarse hacia la orilla del Río de las Lágrimas, a llamar al balsero de la muerte para ir a encontrarse con los antepasados y alegrarse en el País Azul. (CHIHUAILAF, 1999, p. 19).

Nessa *arpillera*, Violeta expressa a ternura do pensamento *mapuche*, que se afasta das injustiças dogmáticas instaladas no Chile, com a sociedade colonialista e fortalecida pelos dogmas da Igreja Católica. A artista acredita na sanção da alma pela ação do amor. Neste sentido, as culturas ancestrais

⁷⁴ Na Renascença, se suplementou a antropométrica com a teoria fisiológica do movimento e uma teoria matemática exata da perspectiva. Ver Albrecht Dürer. “Homem D”. Do primeiro Livro do Vier Bücher von menschlicher. Proportions. Nurember, 1528.

ajudaram Violeta a olhar as questões da vida e da morte de outra perspectiva. Se o sofrimento é inevitável, pela perda de um ser que amávamos, temos a responsabilidade, de realizar esses atos de ternura, respeito e carinho e dar bom descanso a seu corpo, que está pregado numa cruz, para que siga seu caminho em direção ao País Azul. *Machi* Adriana Paredes Pinda lembra que:

Si por un solo segundo, pudieramos ser esas madres, velando a nuestros muertos, invocando a las ballenas grandes del último viaje.[...] Y te imagino a ti pequeña millaray, levantandote em médio de la oscuridad ardendo como relámpago em la desesperación de nuestro kuifikecheyen, y no puedo sostener tanta desolación.(PINDA, 2006,p.6).

Não podemos olhar para o corpo de Cristo que sofre pregado numa cruz, e ficar impávidos, temos a obrigação humana de aliviar sua dor, para que descanse e tenha o encontro com seus antepassados. Apresenta-se, deste modo, outra perspectiva da realidade, carregada de poesia diante do sofrimento do corpo do filho de Deus, tão normal para os cristãos. O pássaro que para os *mapuches* anuncia a morte, nesta *arpillera* é a libertação do Espírito do corpo, mediante a retirada dos pregos das mãos de Cristo. Mas a beleza cromática, em pintá-lo de amarelo e deixá-lo descansar no Azul é um ato de amor que materializa a intenção da artista de olhar as crenças colonialistas, como as crenças do outro. Já que aqui se percebe a compreensão da vida e da morte em consonância com o pensamento *mapuche*, Deus “Sostenedor de la Tierra y de la gente”, não poderia querer que nada de ruim acontecesse a seus filhos, como o explica Elicura Chihuailaf neste trecho:

Oo *Genechen*⁷⁵, el espíritu no se reconoce en la visión confundida de estos sueños, dice. La muerte anda como sombra junto a ustedes. Los colores me revelan sus misterios. Nunca jamás imaginaron la nostalgia del maíz amarillo, a la luz de la Luna blanca caminando en las raíces sagradas de nuestros hijos y de nuestras hijas. Porque me dormí y me robaron las Palabras, dice. (CHIHUAILAF, 1999, p. 166).

⁷⁵ Genechen é uma das manifestações do Espírito Azul: o Espírito Poderoso. Essas quatro manifestações são consideradas “Creador y Sostenedor de la Tierra y de la gente”. (CHIHUAILAF, 1999, p. 75)

Violeta em suas obras plástica, arpilleras, poemas-canções que se pintam em lã, nos entrega esses *Recados Confidenciales*, que Elicura manda para os chilenos. Recados que nos ajudam a formar a consciência decolonial, a qual fala de uma espiritualidade diversa, que nos anuncia uma falsa homogeneidade cultural.

Na entrevista feita por Madelaine Brumagne, a Violeta Parra, por motivo da realização de um documentário, intitulado: *Violeta Parra, bordaderas chilenas*, para a televisão suíça, expressa sua diversidade na forma de pensar a arte como algo dado:

[...]En lo que se refiere al Cristo que figura en una de ellas, comencé por un pie y después fui subiendo, subiendo, subiendo. Con los colores hago lo que puedo, con lanas que poseo. Para el Cristo sólo tenía amarillo y azul y me las arreglé con eso. (PARRA, 1964, *apud* PARRA, Isabel, 2009, p. 258).

Nessa época em que Violeta cria o *Cristo em bikini* (1964), se encontrava na Europa, Paris, ali os contemporâneos se revoltavam contra os valores da sociedade burguesa e buscavam retomar a inocência das culturas primitivas, que não haviam sido contaminadas com a modernidade, o progresso, o desenvolvimento e toda essa desumanização do homem que ocorre no sistema capitalista. Além disto, influenciados pelo artista Paul Cézanne (1839-1906), e seus estudos composicionais sobre a linguagem dos corpos geométricos, o reflexo da luz, etc., que davam muito importância à forma, como explica Florencia Gonzáles de Langarica:

A pesar de que hace cuadros en los que representa naturaleza muerta, Cézanne es el primero que empieza a preocuparse por las cuestiones compositivas formales, la geometría, la forma por incorporar, digamos, la naturaleza, tanto la naturaleza muerta como un paisaje. Eran investigaciones hechas para analizar las formas, analizar el color, para analizar la luz que se reflejaba sobre determinadas superficies. Y eran investigaciones plásticas las que el artista hacía. Por eso, no hubiera existido el arte geométrico o abstracto sin Cézanne. La mayoría de los artistas que vinieron después, como los cubistas, Picasso y otros tantos, y les puedo decir, la mayoría de los artistas argentinos del siglo XX no hubieran podido realizar su obra si no se hubieran acercado a la experiencia de Cezane, de mirar el objeto, pero no con la intención de representarlo tal cual es, sino para analizarlo formalmente. Entonces, las **preocupaciones formales**, me refiero a las

cuestiones plásticas: color, línea, forma, imagen, composición, simetría. (LANGARICA, 2015, Fundación Navarro Viola).

Estes movimentos artísticos já se encontravam decantados quando a artista passa a morar na Europa. E é de acreditar que sua obra se encontrava em sintonia com os precursores da arte contemporânea, já que sua obra foi aceita pelo ícone do agenciamento artístico na Europa, o Museu de Louvre. Deste modo, não parece lógico que a artista se haja deixado levar, apenas pela lógica da economia de recursos, na desconstrução de um símbolo fundacional da filosofia cristã. Entretanto, as cores de Cézanne não são as cores de Violeta, as texturas de Cézanne nada tem a ver com a mágica rusticidade das telas de Violeta. A artista latino-americana encontra seus referentes em culturas que os europeus souberam interpretar como reflexo de uma realidade.

Se Violeta Parra somente possuía duas cores de lã para bordar o Cristo, destas, o azul representa a totalidade, o sonho de uma dimensão suprassensível, para a tradição ancestral *mapuche*. Esta cor se encontra em profunda harmonia com o amarelo que escolhe Violeta para pintar o corpo de Cristo. Como nos diz Elicura Chihuailaf:

Kallfv, Kallfvley tati mapu chew yíñ amuan. El mundo es una totalidad que se repite en el Azul y desde el Azul, dicen nuestros ancianos y ancianas. [...] Recuerda siempre que, en el universo de la Naturaleza, los sueños se convierten en realidad. La lluvia es el sueño del agua. El humo es el sueño del fuego. El Azul es el sueño eterno del aire. (CHIHUAILAF, 1999, pp. 38-39).

Estas cores remetem a uma cosmogonia que nada tem a ver com a crença cristã, nem com economia de mercado. O Azul para os *mapuches* representa o *Kalfú*, ou “Espírito Poderoso”, formado de quatro manifestações: *Elmapun / Gvenmapun; Elchen / Gvnechen*. Como Creador e Sostenedor de la Tierra y de la gente” (CHIHUAILAF, 1999, p. 75). O sonho eterno que guiará a alma do povo. É poesia.

Se há algo que a artista recolheu da modernidade europeia, foi no sentido de que os modernos a ajudaram a corroborar o rol do artista, nas

mudanças que propõe sua obra, na forma de pensar a obra com um rol social. Mas este rol é a base da criação artística da cultura *mapuche*. Estes povos, somente tocam o kultrum ou a trutruca seguindo uma ética, deve ter uma função social; para rogar a deus, ou agradecer pela chuva, o vento ou o nascimento de um novo integrante da comunidade. Por conseguinte, constitui um verdadeiro giro filosófico na forma de pensar a arte. Fazer arte significa introduzir uma ação com função social que provoque transformações na sociedade. Neste fragmento escrito por Paula Miranda se pode entender melhor o que representa este giro filosófico:

Hace dos años y a propósito de este hallazgo, les pregunté a nuestros amigos pewenches de Icalma, gerónimo Nahuelcura y Ola Dominihual, cu´al consideraban ellos que era la canción de Violeta Parra que mejor expresaba su cultura mapuche, a lo que ellos respondieron sin ninguna vacilación: “Gracias a la vida”. Pero ¿por qué? Sin ninguna duda también, nos dijeron que esa canción cumplía exactamente las mismas funciones que cumplían sus cantos del nguillatun: agradecer por todo lo que recibimos diariamente.[...] Hay muchos elementos en ella que le vienen dados justamente de la concepción poética del canto mapuche: su ritualidad, su ética del amor, su función social. (MIRANDA, 2017,p.81).

Na arte contemporânea⁷⁶, o artista não tem mais dúvidas sobre o que é arte, o giro filosófico está em que a artista questiona a sociedade. A obra de Violeta Parra se configura justamente por possuir um questionamento, da sociedade burguesa, produto da colonialidade/modernidade, há em sua obra a necessidade de estabelecer uma posição contrária à filosofia que fundamenta as sociedades burguesas, e por isso mesmo, possui uma função social que se estabelece na ética do amor ao seu povo, na função de emancipá-lo cultural e epistemologicamente. Violeta se opõe em *La Cantante Calva* (1960) a essa sociedade burguesa fragmentada que não compreende os processos de desagenciamento sociais e culturais; Em *Cristo em biquíni* (1964), se opõe aos dogmas da religião Católica que dão suporte à hierarquização social, racial e cultural; e em *Árbol de la vida* (1963), busca o reencontro com os povos

⁷⁶ Florecia Langarica, falando da ruptura que provocam os artistas do início do século XX, observa: “Lo que marca es el giro filosófico que va a tomar el arte con respecto a preguntarse a sí mismo, ¿por qué es arte?, o ¿qué es arte?” (LANGARICA, 2015).

originários da América e seus saberes ancestrais, com a função de reconciliar o povo latino-americano com suas raízes autóctones e sua essência natural em harmonia com o ecossistema, em que tudo na Terra e no Universo está interligado, justamente, o oposto da sociedade fragmentada que não consegue fazer relação com a totalidade. Por isso, Violeta não se contenta com questionar a realidade de apenas uma forma, ela passa da pintura à escultura em arame, ao bordado em tapeçaria, ao poema-canção, como fica gravado no folheto assinado por Ivonne Brunhammer, quando apresenta sua obra no Museo de Louvre em Paris no ano de 1964. Deste folheto apresentamos um fragmento:

Música y cultura quedan vinculadas em Violeta, que pasó naturalmente de una a otra y que ve en cada canto *un cuadro listo para ser pintado*. Sobre telas o arpilleras naturales o de color, borda a grandes puntos, imágenes de lanas vivas que ilustran un cuento, una leyenda de Chile contando la pobreza del pueblo, o también un episodio de su propia vida. Utiliza un lenguaje poético y simbólico, dando un significado a cada tema, a cada color, sin descuidar el lado plástico de su obra. (BRUNHAMMER, 1964, *apud* PARRA, 2009, p. 256).

Trata-se de uma agir artístico dialético, que responde ao anseio de emancipar a voz silenciada de seu povo, seja o campesino arcaico ou o a cultura ancestral *mapuche*, Violeta busca demonstrar a complexidade destas obras ditas simples e sem recursos, pelos eruditos da arte. E neste intento Violeta inscreve suas obras na contemporaneidade. Torna-se assim, uma artista total – desenvolve música, pintura, escultura, cerâmica, poesia e tapeçaria. Sendo que nesta procura, ela utiliza os elementos de diferenciação social, da arte indígena, ou da arte popular hispânica, e delas, de forma precisa e original, faz um elemento de unificação, (ARGUEDAS, 1968). Assim, a valoração da vida e da obra artística, cultural e epistemológica dessas pessoas que não interessam a ninguém se transforma no objetivo de sua obra.

Após alguns anos, esse modo de fazer arte encontra-se em obras que se sentiram influenciadas pelo jeito profundo de fazer da arte, um ato de valoração do índio, do velho, das crianças e das mulheres, de perceber o amor e o ódio, de utilizar a cor e a forma, as palavras e os sons para fazer uma arte livre, reflexiva, com uma finalidade, porque Violeta sabe aonde quer chegar, e

por isso também, não se deixa moldar pela erudição acadêmica.

Sua arte é viva, porque é recolhida no meio das pessoas e são as próprias pessoas e sua conversação que é arte, a arte em si “cerquita de mí” da qual, ela nada muda, ao contrário, a assimila e vive essa arte como se fosse parte dela. E desta forma singular Violeta faz da sua arte uma ferramenta de emancipação e decolonização, e, ao mesmo tempo, torna-se precursora da arte contemporânea.

3.1.3 *El Árbol de la Vida*: Conexão com a Natureza

Esta obra é outro exemplo de como se configura a contemporaneidade na obra de Violeta, por meio de um giro filosófico decolonial. Sendo que, o pontapé inicial para esta mudança na forma de fazer arte é dado em sua estadia no *Wallmapu*, estudando as culturas *mapuche* e entrevistando seus descendentes, como foi pesquisado por Paula Miranda, Elisa Lonkon e Allison Ramay. Violeta havia resgatado a filosofia de vida desse povo ancestral, com quem conviveu durante alguns meses, buscando compreender sua cultura. Um povo que apesar de haver sido reduzido territorialmente e em densidade demográfica, depois de quinhentos anos de luta, para preservar sua cultura, no final, reduzido a um pequeno grupo que habita o Sul do Chile na região do *Wallmapu*. Este povo vitorioso, não perdeu suas raízes, ainda fala em seus ouvidos a voz de seus antepassados *mapuches* e corre a pureza da arte em suas veias, reflexionando sobre a importância que tem a poesia em todas as coisas da vida para os habitantes do *País Mapuche*. Adriana Paredes Pinda, em *Canto Machi* nos conta a diferença que há entre poesia e resistência para seu povo: “La poesía es corpórea, es identidad, es cuerpo. La resistencia es otra cosa, es la única manera de vivir que nos queda” (PINDA, 2017).

Erótica e poética, como a natureza, esta arte é principalmente materialização da realidade. Ela traz elementos e figuras que lembram imagens de bosques que se desenham no imaginário sobre os povos ancestrais. Essa arte corpórea e vital dialoga com a obra de Violeta Parra. Neste poema de Leonel Lienlaf, do livro *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989), podemos ver entrelaçadas ambas raízes:

El Árbol

La vida del árbol
Invadió mi vida
Comencé a sentirme árbol
Empecé a llorar por mis hojas
Mis raíces
Mientras un ave
Se dormía en mis ramas
Esperando que el viento
Dispersara sus alas
Yo me sentía árbol
Porque el árbol era mi vida. (LIENLAF, 1989)⁷⁷

Árbol de la vida em mapuzugun significa “Lugar de la Pureza”, como o poema de Lienlaf, também reflète essa relação do sagrado da vida de, sentir-se em relação à natureza, esta relação é corpórea e Violeta pensou recuperar em sua obra essa perda de raízes que sofreram os povos colonizados, porque o homem é natureza, se nutre de suas plantas, habita em seus bosques e quando morre se reintegra à terra como as árvores e os pássaros. Assim, ele é tão parte dela, como o pássaro que canta na mão de Violeta nesta arpillera intitulada *El Árbol de la vida* (1964). Suas vidas se unem em dependência simbiótica. Assim, a poética de Violeta Parra encontra sua harmonia na busca do equilíbrio com a natureza. Saber-se parte dessa simbiose é a filosofia de vida que tem a cultura *mapuche* e agarrar-se a ela, foi o que Violeta fez, quando a introduziu na sua obra. Em 1962, em Paris, Violeta escreve:

Buenos días los franceses,/que me abrieron sus portales,
y el candado del jardín / su corazón vibrante.
Buenos días en mi nombre, /Cordillera de los Ande.
Buenos días con la fuerza / del indio que hay en mi sangre.
(PARRA, *apud* PARRA, Isabel, 2009, p.141).

⁷⁷ Nacido na comunidade de Alepue, perto de San José de la Mariquina, Leonel Lienlaf, pertence à nova geração de poetas bilingües que escrevem em *mapuzugun* e espanhol. É poesia cantada, uma revelação para quem ama realmente a poesia autêntica. O presente poema pertence a seu livro *Se ha despertado el ave de mi corazón*, da ©Editorial Universitaria, S.A., 1989.



(Fig.11) *El Árbol de la vida* (1963). *Arpillera*, confeccionada em tela tingida e bordada em *lanigrafia*, mede 164 x 125 cm. Pertence à terceira exposição *Lo espiritual, mística, religión, vida y muerte*, exposta no Centro Cultural Palácio de la Moneda (2011) Fonte: Museo Violeta Parra, Santiago de Chile.

Nesta *arpillera*, a artista se integra a sua arte, ela se borda deitada na terra, que nutre com seu sangue a árvore e lhe dá vida. Para Violeta Parra a *Árvore da vida*⁷⁸ tem uma concepção ancestral, representa a extensão da consciência de pertencer, fazer parte, devolvendo ao homem sua ligação com a natureza. Violeta deitada no chão com sua cabeça posta na terra tem os cabelos soltos que crescem como raízes e dão vida à árvore preenchendo-o todo, tronco e ramas. O próprio corpo da artista representa as raízes perdidas, a mãe que dá sustento, à ligação entre o homem e a terra. Como nos diz

⁷⁸ De acordo com a Enciclopédia Britânica, Vol. X. O conceito de uma árvore da vida representa um arquétipo generalizado nas mitologias de todo o mundo, está relacionado com o conceito mais geral de árvore sagrada, por tanto se vincula à religião e a filosofia dos povos desde suas origens. Na Grécia antiga, a árvore da vida. No México, o *Árbol de la Vida* fue uma escultura em barro confeccionada no tempo da colonização para ensinar aos nativos a criação do mundo, contada a partir da Gênese. Disponível em: (https://es.wikisource.org/wiki/Biblia_Reina-Valera_1909/G%C3%A9nesis/3%233:22)

Elicura neste texto: “Somos los brotes de la Madre Tierra – nos están diciendo en relación de igualdad con sus demás componentes, y de respeto y agradecimiento a su inmanente dualidad celeste”. (CHIHUAILAF, 1999, pp. 33-34).

Sobre a mão de Violeta está pousado um pássaro, seu canto se transforma em seiva que a faz florescer, preencher suas ramas de belas flores, todas iguais, subindo e crescendo. Estas se ramificam e brotam em direção ao infinito. As linhas do canto, (o outro) a penetram e se expandem, preenchendo de música todo seu interior e o interior da árvore, fundindo ambos num novo nós. A multiplicidade de vozes se deixa ouvir, numa posição puramente axiológica⁷⁹. (BAKHTIN, 2003). Essa voz é totalmente decolonial.

A partir da formação da consciência genealógica do ideal feminino que se configura como autoconsciência, Violeta-mulher transgride os estereótipos femininos de tal autoconsciência Ocidental eurocêntrica – da mulher que borda como ato ingênuo e imposto, símbolo de feminilidade e submissão ao modelo patriarcal - Violeta, a bordadeira, borda sua história e a história de injustiças do seu país, ela, atravessando os fios que transpassam o pano grosso da *arpillera*, vai urdindo outras formas de pensar a vida no mundo em que a mulher ocupa seu espaço, fazendo-a transcender, rompendo as barreiras que a mantinham presa a uma tradição. A arte é livre como os pássaros, cresce como as árvores, toma formas, materiais e diferentes caminhos para dizer o que veio fazer na sua contemporaneidade.

3.2 REFLEXÕES SOBRE A CONFIGURAÇÃO DO CONCEITO DE ARTE CONTEMPORÂNEA NA ICONOGRAFIA DE VIOLETA PARRA

Nosso objetivo ao propor estas obras como amostras do fazer artístico de Violeta Parra é entender que mudanças propos Violeta na forma de pensar a obra de arte, seu rol como artista, suas práticas e formas de trabalhar, as quais deram o pontapé inicial para a ruptura que se vai produzir na arte, a partir da década de 1960. De acordo com vários autores, a arte contemporânea é

⁷⁹ Axiológica, segundo Bakhtin (1926) no sentido que, como enunciada verbo-visual, adquire valor no contexto em que ela é enunciada, na explicitação sócio-histórica, sociológica e contextual.

marcada por um giro filosófico que começa afastando-se do processo de perguntar a si mesmo; Por que é arte? ou, O qué é arte? Segundo Florencia González Langarica (2015), este questionamento já começa a ser feito pelos artistas da arte moderna do começo de século XX, Leandro Sánchez, pintor mallorquino, por exemplo, responde a esta pergunta dizendo que, “Una pintura es un poema sin palabras” (SANCHEZ, 2012). (Disponível em www.leandrosanchez.com/). Com um estilo enquadrado na pintura hiper-realista, Sanchez reflexiona sobre o qué é pintura, dizendo que a pintura, “se encuentra en los detalles más cotidianos”. (SANCHEZ, 2009). (Disponível em: www.elcorreogallego.es/ecg/recuerdos-pintor-leandro-sanchez/id). Mas na arte contemporânea o artista não se responde a esta pergunta. Ele não questiona a arte, mas ao contrário, questiona a sociedade por meio da arte. Este questionamento está profundamente absorvido em toda a obra da artista. Desde as *Décimas, autobiografía em verso* (1970) até *El Gavilán* (1957) na obra poético-musical, e nas artes plásticas, o motivo de fazer arte é esse questionamento sobre a sociedade burguesa que descarta aquilo que não esteja em sincronia com o paradigma do sistema capitalista que se alimenta e dá suporte à sociedade de consumo.

Na América Latina os artistas contemporâneos apresentam algo em comum, eles trazem para dentro da arte elementos que antes haviam deixado fora, como as imagens de índios e negros em seus afazeres cotidianos. Na primeira metade do século XX, merecem uma menção especial os muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, ou o artista contemporâneo Carlos Paes Vilaró: “en una línea figurativa y didáctica que difunde una aseveración cultural nacionalista y unas manifestaciones políticas revolucionarias”. (Disponível em: www.escuelapedia.com/). Entretanto, não existe consenso sobre o início do período da arte contemporânea, mas se define seu possível início após a Segunda Guerra Mundial, como ação de ruptura com a arte moderna.

Porém, nem todos os elementos que caracterizam a arte moderna, foram descartados, já que em muitos casos se mantiveram, como o olhar voltado para os povos primitivos ou tradições arcaicas, como é o caso de Violeta Parra, por representar um exemplo de grupos sociais não contaminados com o progresso e a velocidade das máquinas que destrói a vida do homem

natural. A consciência ecológica e o reaproveitamento de materiais, uma constante na obra da artista, são recorrentes e se popularizam no final do século XX.

Observam-se elementos na forma de pensar a arte em Violeta Parra que se encontram profundamente arraigados na forma de pensar do artista da arte contemporânea, como a Arte Bruta concebida por Jean Dubuffet – em francês *Art Brut* - é uma arte oriunda de fora do meio artístico, como enfermos de hospitais psiquiátricos e autodidatas que nunca passaram por uma formação erudita. Dubuffet, diz que é a forma mais pura de fazer arte: “O artista autodidata que desenvolve o seu trabalho criativo, sem a influência da arte erudita ou mesmo da arte popular tradicional, responde a uma forte motivação intrínseca e muitas vezes, utiliza técnicas inéditas e improváveis” (DUBUFFET,1949).

Neste sentido. Violeta como artista autodidata desenvolve a arte da pintura, da escultura, mas, principalmente, da pintura bordada, utilizando uma técnica inédita. Seu trabalho se realiza sem fazer um desenho prévio, ou seja, as obras são um retrato fiel das imagens que tem em sua memória, como se observa nesta entrevista:

M - ¿Qué tema estás trabajando en esse tapiz?

V - Es un episodio de la historia de Chile.

M - ¿Y usted logra hacer ese episodio sin mirar el conjunto de su trabajo?

V - No, porque tengo las intenciones de hacer un episodio de la historia de Chile y éste debe fluir.

M - ¿Pero fluir de que manera? porque no veo que extiendas tu trabajo.

V - Si, lo que pasa es que todo el cuadro está en mi cabeza.

M - Son grandes obras. ¿usted logra componerlas en su mente intuitivamente?

V - Si, la verdad es que no puedo explicarlo, pero yo creo que el episodio de la historia de Chile, debo tenerlo en este tapiz y eso es todo. (Video *Bordadeira Chilena Violeta Parra, 1964*)⁸⁰.

Outra característica da obra de Violeta Parra que se encontra na arte contemporânea, é a reutilização de materiais. Como por exemplo, ela aproveita restos de papelão para elaborar máscaras de papel machê e pintar quadros a óleo em papelão e/ou madeira em relevo como *El Genocidio* (1964), que faz

⁸⁰ Entrevista realizada por Magdeleine Brumagne para a Televisão Genebra, Suíça.

referência à destruição, que começou com a dos povos originários da América e continua até hoje. Todos estes materiais são reutilizados, porque possuem uma história. Eles foram algo antes de ser quadros, esculturas ou máscaras, um fato que ficará gravado na memória do artista e de seu objeto de arte. Deste modo, Violeta como artista contemporânea olha o passado e se apropria dele, não para modificá-lo, mas, porque reconhece na história uma fonte de criação. Assim como nos materiais que reutiliza em suas obras, todos possuem uma história que nas reutilizações são incorporados à peça de arte.

Neste sentido, outra das características da arte contemporânea que apresenta Langarica, chega no começo do século XX, é questionar os valores da sociedade na qual eles vivem, a cultura burguesa, com o progresso, o positivismo, o desenvolvimento que, são valores muitas vezes associados à modernidade, explica Langarica (2015). Uma modernidade que descarta o velho por ser inservível. Entretanto, a obra de arte contemporânea lhes devolve à vida. De alguma forma esses artistas não querem representar com sua arte os valores da cultura burguesa.

Outro ponto muito importante na obra de Violeta que a coloca dentre as mais destacadas precursoras da arte contemporânea, se refere ao processo de valorização das tradições populares e os povos originários da América. De acordo com Florencia Gonzalez de Langarica, colocando o caso de Gauguin, como artista moderno:

Se va a las Filipinas, se tiene que ir del otro lado del mundo para alejarse de esa cultura en la cual no se siente identificado y no se reconoce. Para reencontrarse con otro tipo de humanidad, en el caso de Gauguin es interesante lo que va a marcar a los artistas del siglo XX que es la mirada acerca de otras culturas. Esas otras culturas, se llamaban culturas primitivas. Y no que eran primitivas, sino que no eran culturas occidentales. ¿Por qué rescatan esas otras culturas? Porque ellos sienten que ese otro, ese primitivo, representa de otra manera la noción de hombre, hombre ingenuo, de hombre que no ha sido civilizado, como si fuera el “buen salvaje”. Un hombre que no ha sido contaminado por esos aspectos del capitalismo, por la cultura braguesa. (LANGARICA, 2015).⁸¹

⁸¹ Esta informação foi coletada durante o curso de arte contemporânea na Fundación Navarro Viola. Charla sobre Arte Contemporáneo, Partes I, II, III, em Buenos Aires, outubro de 2015 realizado pela professora Florencia González LANGARICA. Também disponível em vídeo **Encuentro con especialistas**, Parte I, II e III. Programa de Arte en Acción, Museo de Arte Contemporáneo - 2012.

Neste mesmo sentido, Violeta resgata o saber ancestral dos *mapuches* porque, além de não estarem contaminados com o sistema colonialista e os valores mercantilistas da sociedade capitalista, do consumo e a acumulação, eles se opõem a tais valores porque, os mesmo, foram a causa da usurpação das terras *mapuches* e a criação de reduções em foram alocados, 120.000 *mapuches*, dos 600.000 ⁸²que existiam e habitavam essas terras dos mesmos a pequenas comunidades relocados em lugares de pouco cultivado. Ela busca suporte para sua obra nesses povos, já que não aceita pôr seu trabalho artístico ao serviço da cultura burguesa e a lógica do capital. É assim como sua criação desenvolve características de uma inovação inexplicável, como artista autodidata. Nas palavras de Silvio Rodríguez, se referindo ao *Guillatun* (1966) em que a artista descreve uma rogativa *mapuche*:

Ella manejaba con mucha autoridad toda esa materia prima que utilizaba. O sea, era una experta en todo eso, y en esa canción, quizá es donde más asombra. Ella utiliza principios bethovenianos en el desarrollo de la forma, completamente, de coger un motivo, tarat, tarat y repetirlo tarat, tarat y luego hacerlo tres veces, tarat, tarat, tarat. O sea, ella utilizaba recursos de la música culta, verdaderamente, profundamente al elaborar, algunas de sus obras. Lo hizo por intuición...? Probablemente, pero eso no quiere decir que no tuviera esa cultura. (RODRIGUEZ, 2003, Documental, *Viola Chilensis*).

Ao trazer elementos da música clássica para elaborar uma rogativa *mapuche* Violeta está transcendendo de forma vital, as esferas que mantêm separados ambos os sistemas, e ao mesmo tempo, criando as características da arte contemporânea latino-americana. Por isso, podemos dizer que sua obra é decolonizadora e ela como artista, precursora da arte contemporânea.

Outro exemplo que inscreve a obra da artista na arte contemporânea é *A Cantante Calva* (1960), esta obra representa um questionamento das bases da sociedade burguesa em contraposição com a simplicidade da vida no passado no espaço rural, onde as famílias se mantinham unidas pelo trabalho, o canto, a forma de vestir e criavam seus filhos junto aos avós. Uma época em

⁸² Segundo estudos geográficos de Benjamín Subercaseaux em Chile (2005).

que se perpetuavam os conhecimentos por meio da transmissão oral, e se valorizava a memória dos antepassados, dos avós. A sociedade rural onde os instrumentos musicais como a harpa, o violão e o guitarrón, faziam parte da vida das pessoas. Uma sociedade que sabia qual era o lugar que lhe correspondia ao homem, ao trabalho, a Deus, ou seja, se compreendia a totalidade, mesmo que esta tivesse sido fraturada e perpassada pelo pensamento colonialista na chegada do conquistador.

Essa sociedade rural ainda mantinha raízes na terra mesmo reproduzindo gestos de uma sociedade rural ocidentalizada. Essa fratura, não afetou sua natureza de homem pertencente a um universo cósmico dual, terra-cosmos, homem-natureza. Violeta faz uma releitura dessa sociedade colonizada, mas não colonialista, que ainda consegue ler no silêncio as relações, os signos do vento, das nuvens, das estrelas. Violeta representa uma coletividade, não representa indivíduos fragmentados que não conseguem urdir relações com a totalidade. Ela realiza um trabalho artístico que está a serviço da emancipação do seu povo, de sua cultura e seus saberes ancestrais em diálogo com os elementos da modernidade: “la modernidade no puede ser tomada en su totalidad, solo puede ser conocida por sus fragmentos” (BENJAMIN, 1936). Neste sentido, a artista busca retirar todo vestígio de modernidade da sua obra, rompe seus paradigmas, une aquilo que modernidade/colonialidade havia separado. Nas palavras de Fidel Sepúlveda:

Violeta une lo culto a lo popular, o mejor dicho, encarna lo mejor de la tradición chilena, tradición entendida como encuentro de lo antiguo y de lo nuevo. Eso vale en poesía, vale en música y también vale en la parte visual en la parte plástica. Si uno observa sus obras, en las distintas, en la gama de creaciones de Violeta Parra, en este ámbito, uno puede ver que hay un denominador común y es como un universo de mito, de cotidianidad y deproyección más allá de la cotidianidad. Y cuando estoy hablando de mito, estoy hablando de leyendas, de tradiciones que han venido de generación en generación. (SEPÚLVEDA, 2003, Documental, *Viola Chilensis*).

O gesto da artista abandona o gesto intelectual analítico controlado e reflexivo da arte moderna, ele se torna corpóreo adquire movimento, se desenha em outros espaços e nos transporta a esses bosques em que a poesia *mapuche* se sente na pele, torna-se vital e reflexiva. Na arte

contemporânea o gesto se opõe à postura anterior. Embora a artista seja altamente reflexiva, pois o conteúdo do poema faz pensar, a obra se deixa levar por um acaso controlado que forma parte de um processo muito consciente daquilo que se está fazendo ou dando forma, um gesto que incorpora o tempo, o movimento ou um conceito real (LANGARICA, 2015).

Esta forma de fazer arte de Violeta tem muito das bases que fundamentam a Arte Viva, naquilo que ela representa é a vida em ação que ela saiu a buscar às ruas, nos caminhos, foi ao encontro dela, não vem da suas memórias, nem das sua imaginação. Alberto Greco (1962) entende a arte a partir das pessoas nas ruas. “Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimientos, tiempos, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones”. (Arte Vivo. Movimiento Dito. Alberto Greco, 24/07/1962).

Greco pensava que a arte estava nas ruas entre as pessoas, no meio delas em movimento, pertencendo a um tempo e um espaço. Violeta percebe a arte com a mesma intenção deste artista. Ela sai às ruas, aos caminhos para buscar a arte e ali, captá-la com seus cheiros, seus rumores, nos lugares e situações em movimento, a única diferença é que ela as representa na tela, na Arpillera, nos materiais que compõem o ambiente desses corpos em movimento para dizer alguma coisa: “exorcisar uma pena” como em “Qué he sacado con quererte”. Maldizer todas as convenções desse mundo em, “Maldigo del alto cielo”, Trata-se de obras que revolucionam o estilo, a forma de fazer arte popular, já que se fundamenta em outra cultura, e outra compreensão do mundo: a cultura *mapuche*. Daniel Viglietti, cantor e compositor uruguaio explica em que consiste essa mudança de conceptos na obra de Violeta:

Ella fue una mujer que nunca se entregó, de resistencia, de carácter, de luchar por lo suyo. Porque sabía que lo suyo significaba mucha otra gente. ¿No? Su manera de abarcar, por ejemplo, la temática indígena. [...] Y un producto originalísimo y totalmente revolucionario en su materia, porque, es óbvio que cuando yo hablo de que sea revolucionaria, no estoy hablando de canciones que repitan la palabra revolución, sino de otra cosa, hablo de una creación que en sí misma modifique el concepto de canción de una letra. (VIGLIETTI, 2003, Documental *Viola Chilensis*).

Vigliatti está falando da arte de Violeta, das bases, uma arte totalmente nova, que Violeta cria a partir desse diálogo com a temática indígena, de cuja junção com a tradição popular hispânica, resulta um produto totalmente revolucionário, porque revoluciona as bases da produção artística posta ao serviço da emancipação dos povos originários, uma obra que se introduz na opção decolonial e desde aí, revoluciona a estética das obras pertencentes à tradição popular, modificando o conceito de canção, o conceito de arte.

No *Cristo en Bikini* (1964), se observa essa modificação do conceito de arte, incorporando o saber popular indígena em oposição aos dogmas da Igreja Católica. Nesta *arpillera*, quando coloca um pássaro com toda sua carga simbólica que, a partir da cultura *mapuche*, nos permite compreender o rol que essa ave desempenha na cotideaneidade *mapuche*, ao anunciar a morte que alivia do sofrimento. Ao retirar os pregos das mãos de Cristo crucificado, Violeta nos fala da morte de outra perspectiva: a morte é descanso, ela detém o sofrimento do corpo e a alma pode fluir para o Azul. Ou seja, a morte em si, não é sofrimento, ela se desloca para a outra orilla, e olha de outro ângulo, dizendo que cesse do sofrimento, é descanso. Esse giro filosófico possibilita um alargamento da consciência dos homens, e nos aproxima ao mito e a lenda. Segundo Alfonso Larrahona Kasten, como todos os povos que habitaram a Terra, o Chile possui em si essa “herança brumosa” que permite desdesenhar a realidade, facilitando o nascimento do mito e a lenda. “Un vuelo muy cercano, lírico, transparente, les da especial encanto; un lenguaje directo y puro, por su casi primitiva ingenuidade, le brinda um extraño acorde de limpeza espiritual”.(LARRAHONA,1984, p. 3).

O mito e a lenda são saberes proscritos pelas instituições oficiais ocidentais que dão sua versão, seu entendimento, e impõem sua Razão por sobre a poética dos povos ancestrais. Violeta, neste sentido, incorpora os saberes proscritos da tradição ancestral por meio da fé. Trabalha com o princípio de reciprocidade, colocando ambos os saberes como equivalentes, uma atitude transgressora, um gesto contemporâneo, em que o mundo é o suporte para a obra de arte e a obra não é só objeto de arte, ela quer agir nesse mundo.

3.3 ÚLTIMAS COMPOSICIONES DE VIOLETA PARRA: TRANSCENDÊNCIAS

Nesta parte da tese analisamos os poema-canção “Run-Run se fue pa'l norte”, “Volver a los 17” e “Gracias a la vida”, textos que se encontram no álbum musical *Últimas Composiciones* (1966), cuja poética denotam claramente a decantação da contemporaneidade na obra da artista, que se constrói a partir do encontro com a cultura *mapuche*, pois é ali, na convivência com uma nova episteme que Violeta encontra a palavra outra, os recursos formais e composicionais que possibilitam fazer arte em sintonia com sua própria forma de compreender o processo de produção artístico, pois ela sente intimamente, que pertence a esta comunidade. As obras fazem parte de um momento de produção em que Violeta demonstra, talvez, de forma mais evidente, o despertar de uma consciência política, na perspectiva da decolonização do pensamento crítico e criativo. Este corresponde a sua segunda mudança na forma de produzir o objeto artístico, quando se distancia da tradição popular hispânica, se aproximando à essência do canto *mapuche*, - embora em nenhum momento o apresente como resultado de sua pesquisa junto a esse povo – recolhendo deste, a poesia em forma pura e cristalina que emana da sabedoria ancestral sobre o homem e sua relação corpo-alma. Resgata os saberes que nos tempos da colônia foram proscritos, condenados ao silêncio por pertencer a outra forma de perceber os movimentos da natureza.

Nesta etapa de sua produção, Violeta desenvolve uma arte poético-musical de pulsão amorosa, segundo estudos de Paula Miranda (2014), profundamente poética, que se fundamenta nos saberes ancestrais, a viagem ao autoconhecimento, o poder das plantas, e nos recursos da intertextualidade, produção que torna a obra de Violeta base de produção da obra artística contemporânea. Nas palavras de Patricia Manns, um dos cantores que forma parte da Nueva Canción Chilena:

Pero su toma de posición la convierte, reiteradamente, en un modelo de carne y hueso, por una parte, y por otra, en un suntuoso puente de plata entre el legado de toda la poesía/canción popular de corte social o de alta estirpe melancólica, y las nuevas generaciones de cantantes y compositores[...] que harán llegar al público, la voz constante, eterna, del pueblo sensible y profundo, de sus temas queridos y olvidados, de su problemática, de sus intereses de clase, a través del cauce legítimo de su propio arte, modificado y recreado, pero siempre suyo, siempre ligado profundamente a sus raíces.(MANNNS,1978,p. 58).

Para Manns, esta é a verdadeira importância criadora de Violeta Parra, “ Para los jóvenes Violeta será luz; para Violeta las generaciones anteriores fueron luz.”(MANNNS,1978,p. 58). Recolher e entregar as raízes do canto popular e desde essa arte modificar, recriar. Deste modo, proporciona os fundamentos que guiarão a produção artística das novas gerações.

A artista reconhece que as composições “Gracias a la vida”, “Volver a los 17”, “Run-Run se fue pa'l norte”, são poemas de rara beleza: “ desculpa que diga que estas obras son lindas, pero es que yo soy huasa” (PARRA,1966, *apud* SUBERCASEAUX, 1978, p.35). Nestes textos há um olhar profundo sobre o universo, que transcende da vertente de tradição popular oral - a vertente ancestral dos povos originários - de tal forma visceral, que se inscreve como uma arte reflexiva, feita para ser ouvida, que busca libertar o homem de suas amarras colonialistas e da cegueira que os símbolos da sociedade burguesa latino-americana provocam diante da vida, do amor e da morte.

Estes poemas cantados contêm temas vitais que partem do local para se expandir na universalidade, e assim, transcendem os espaços culturais da tradição e se transformam em arte sem sobrenomes, sem qualificativos, arte pura, arte viva, arte total, arte latino-americana, todos estes atributos ficam sem sentido. Arte exerce entre outros propósitos, fazer pensar, sem distinção, a homens, mulheres; pobres e ricos; doentes e sadios; brancos e negros; índios e mestiços. Todos que, de alguma forma, sentem-se tocados na alma pelo olhar desta artista, que em sua existência captou as aspectos essenciais da vida e os entregou em forma de versos, às pessoas que ela amava, seu povo, seu público. Esse anseio de fazer pensar, provocar a reflexão, como um ato de autoconhecimento profundo das capacidades da alma e do corpo, caracteriza a segunda etapa de mudanças na sua obra de Violeta Parra, provocada por essa

convivência com o povo *mapuche*, possuidor de um saber ancestral, recolhido na voz de caciques, *Longkos*⁸³ e de *Machis*, participando de rogativas e *machitun*⁸⁴, que lhe ensinaram a compreender a sabedoria contida no canto *mapuche*.

Os textos selecionados do álbum poético-musical *Últimas Composiciones* (1966) decantam os princípios deste canto.

3.3.1 Run Run se Fue pa'l Norte

Existem viagens que provocam muita alegria e satisfação, outras, ao contrário nos deixam um gosto amargo na memória. Este é o caso da viagem que empreendeu um dia Run-Run⁸⁵. Este poema-canção é o resultado de uma ferida aberta na vida da autora. Às vezes a dor e a tristeza não acham conforto até que saem da alma e transmigram para transformarem-se em algo concreto. Violeta transforma a dor da viagem sem retorno de seu amor, em um elemento de criatividade que possibilita a expansão de sua visão sobre a realidade. Seu conhecimento de mundo se expande e nos permite estabelecer relações entre crenças, às vezes, totalmente opostas, outras nos faz refletir que a compreensão do amor está longe das regras humanas. Não tem sexo nem idade, não tem Norte e nem Sul, para o amor não existe raça, que as leis humanas possam determinar. Violeta neste poema nos ensina a compreender que não é possível estabelecer normas ao que é essencial e imanente à humanidade, tais como o amor, a vida e a morte. Isto, já o sabiam os povos originários da América.

Em tempos passados, os Xamanes “aquele que sabe”, eram homens com poderes especiais que podiam migrar ao inframundo a procura da cura daquilo que a razão não podia curar. Serge Gruzinski em um dos seus estudos reflete sobre o nascimento do Xamám⁸⁶:

⁸³ *Longko* ou *Lonko* é uma das autoridades do povo *mapuche*. Conforme Anexo1

⁸⁴ Ceremonia de sanção *mapuche*. Conforme anexo 1.

⁸⁵ Este apelido foi criado por Violeta para se referir ao ex-parceiro e único amor de sua vida, Gilbert Favre.

⁸⁶ De acordo com estudos realizados por Ana Mariella Bacigalupo (1994) pesquisadora da Universidade do Chile, o Xamám corresponde na cultura *mapuche* à/ao *Machi*, pela

La enfermedad, la inminencia de la muerte/el estado de muerte aparente/la visita de seres sobrenaturales y el viaje al más allá/la revelación de los secretos del oficio/el regreso al mundo de los vivos/la curación /el nacimiento del chamán.[...] Los antiguos nahuas y en general, los indios de Mesoamérica cultivaron en diversos grados prácticas chamánicas. (GRUZINSKI, 1991, p. 204).

Violeta estava enferma, precisava encontrar a cura para seu mal de amor. Por isso, decide empreender uma viagem poética, e como uma *Machi*, sai à procura da sua própria sanção. Essas viagens que possibilitavam a cura de doenças do corpo, se realizavam por meio da sanção da alma, e para Violeta eram revelações epistêmicas dos antepassados *mapuches* que, entendiam a cura do corpo como um fato factível somente porque que as enfermidades começam na alma. Isto nos permite compreender elaborações poéticas que podem causar o estranhamento em diversos textos da literatura latino-americana.

Na compreensão de Rubí Carreño (2017), esta relação dos xamanes ou das Machis sobre a conexão que existe entre o corpo e a mente, são reveladas por meio do poder de curar das plantas, ou de possibilitar o autoconhecimento, ajuda a conectar os laços que sempre existiram entre os povos originários da América e seus conhecimentos ancestrais presente nas obras literárias, mas que haviam (os conhecimentos) sido proscritos pela colonialidade.

Em uma das aulas da disciplina Crítica literaria latino-americana, ministrada para alunos de doutorado, da Universidad Católica do Chile, momento em que a autora desta tese, desenvolvia parte de seus estudos na modalidade doutorado-sanduiche, a professora Rubí Carreño explicou que: “El saber literario incorpora el saber popular, el poder de las hojas posibilita el viaje al conocimiento ancestral. Las hierbas alojan estos saberes proscritos. La literatura abre la conciencia, es analógica a los saberes chamánicos”. (CARREÑO, 2017).

Os povos ancestrais usavam o poder das plantas para transmigrar de um espaço a outro, ampliar a mente e viajar ao interior do próprio corpo a

semelhança da prática de suas funções e atividades dedicadas à sanção dos enfermos e as cerimoniais realizado por ambas autoridades. Para mais aprofundamento, artigo completo se encontra disponível em: <http://www.estudiosindigenas.cl/trabajados/CHAMAN.pdf>

procura do autoconhecimento. O louro, a arruda, e as folhas de acácia, ou a árvore do canelo, nos entregam sua textura e o perfume do sagrado vai entrando suave e imperceptivelmente em nossa compreensão do literário. Suas essências são de tal forma, profundas que nos afetam os sentidos e a razão. Podemos penetrar nas obras literárias e viajar por entre as árvores dos bosques úmidos de Haiti, que ali alojaram as histórias de *Ti Noël* e *Makandall*, ou deixar-nos levar na viagem interior em que Violeta embarca numa procura desesperada para deter o “carro del olvido” em que *Run-Run* havia partido.

A viagem nas circunstâncias que Violeta nos apresenta é uma transmigração no tempo e no espaço para tentar escapar daquele desejo de morrer que se havia instalado na sua alma e no corpo abandonado pelo companheiro. Duas possibilidades existem desde que o homem nasce, a vida e a morte, para Violeta, a última opção representa a única verdade, que nestas circunstâncias – depois do fracasso da *Carpa de la Reina* e a viagem de *Run-Run*, de nada serve transformar-se em libélula, ou adquirir a capacidade zoomórfica, talvez, de voar a procura do amor perdido. É a arte se apropriando dos espaços do inframundo, os quais nos permitem romper fronteiras e olhar a vida de outra perspectiva, podendo ser de forma literária, poética, criativa, e de ocupar outros espaços, ao mesmo tempo. Neste sentido, Violeta embarca numa viagem da alma que ela escreve em versos na composição de “*Run-Run se fue pa’l Norte*”(1966). Neste texto, os corpos latino-americanos recuperam sua capacidade híbrida migratória de transportar-se entre espaços opostos, às vezes do próprio inimigo, deixando ao descoberto sua identidade transcultural feita de tempos transmutáveis onde nada é apenas isso.

Run-Run se Fue pa’l Norte

En un carro de olvido
Antes del aclarar
De una estación del tiempo
Decidido a rodar
Run-Run se fue pa’l Norte
No sé cuando vendrá
Vendrá para el cumpleaños
De nuestra soledad.

Nesta primeira estrofe do poema-canção, Violeta viaja a algum lugar da Europa, para trazer, por meio da intertextualidade, o fragmento de uma ciranda

infantil cantada por uma babá nos tempos da Primeira Guerra. Trata-se de um fragmento de ciranda de procedência europeia e de autor desconhecido:

Mambrú se fue a la guerra
No sé cuando vendrá
Si vendrá por la Pascua
O por la Trinidad⁸⁷.

A rima de dois versos, o 2 e o 4 foram mantidos e o conteúdo da história também é mantido por Violeta. Mambrú e Run-Run partiram sem saber quando virão, se pela Páscoa, o aniversário do nascimento de Jesus ou para o aniversário do dia em que eles se separaram. A proposta contém uma beleza poética que emociona, já que a morte de Mambrú na guerra e a morte do amor de Run-Run são possíveis, em ambos casos expressam desassossego e desesperança.

A los tres días una carta
Con letra de coral,
Me dice que su viaje
Se alarga más y más
Se va de Antofagasta
Sin dar una señal
Y cuenta una aventura
Que paso a deletrear
Ayayay de mí.
[...]
Run-Run se fue pa'l Norte
yo me quedé en el sur,
al medio hay un abismo
sin música ni luz.
Ayayay de mí.

(PARRA, 2016, p. 66.).

A viagem é um dos *leitmotiv* de boa parte da literatura latino-americana, a exemplo das crônicas de viagem dos colonizadores, dando origem aos textos fundacionais que desenha a partir da Europa a identidade dos latino-americanos, são barreiras culturais entre Norte y el Sur que aparecem intransgredíveis.

O sociólogo Santos Boaventura de Souza em seu livro *Descolonizar el Saber, Reinventar el Poder* (2010) analisa esta dicotomia dizendo que, o abismo que separa o Norte geopolítico do Sul geopolítico é capitalista, colonialista e patriarcal, os três cancrios que têm adoecido profundamente a

⁸⁷ Fragmentos de memória da autora da tese.

saúde física e mental dos povos colonizados da América. Três sistemas que atuam ao unísono, perpetrando, um, a validade e permanência do outro. Evidencia-se, desta forma, escreve Boaventura, uma “Linha Abismal” de separação em que o patriarcalismo, como sistema que dá suporte ao colonialismo ocidental, configura um dos sistemas de organização social mais injusto diante do gênero feminino.

A mulher, mutilada de sua singular beleza quando envelhece, em muitos casos, é obrigada ao sofrimento e abandonada a sua própria sorte. Escreve a história de violência, escárnio e desencanto, na qual se encontra Violeta após a partida de seu grande amor, Run-Run, um jovem suíço que o dia de seu aniversário apareceu na sua porta, perguntando por ela, mas que um dia qualquer, também, partiu.

Violeta descreve essa dor do abandono provocado pela diferença cultural, dizendo: “Run-Run se fue pa’l norte,/ yo me quedé en el sur./ Al médio hay um abismo/ sin música ni luz./ Ay, ay, ay de mí”. Esse abismo que separa Violeta de Run-Run não é somente provocado pela sua viagem no espaço físico dos corpos que se amam. Esse abismo representa a linha abismal de que nos fala Boaventura (2010), que existe e separa, e que não se vê com os olhos do corpo, mas sim com os olhos da alma, e a dor do preconceito. Aqueles que são do Norte geopolítico são separados por um abismo cultural dos que pertencem em corpo e alma ao Sul geopolítico. São as crenças *mapuches*, *guaranies*, *nahuatl* em detrimento das religiões sustentadas em enormes livros escritos de mais de cinco mil páginas determinando, “cientificamente” como deve ser o homem e como, a mulher; é a intuição feminina ou aquele senso comum que dirige os atos da vida; são as cerimônias a divindades sagradas, é a lei fundada nos preconceitos, separando um europeu de uma mestiça; é o direito de uns que nega o direito de outros.

Run-Run remete, na cultura chilena, ao mito fundacional do “pate-perro”, referencia o anseio de deslocar-se de seu lugar de origem e buscar uma sorte de possibilidades em outros espaços distantes que se identificam com o “El Dorado”, o qual nasce com as viagens realizadas pelos colonizadores, a partir do Velho Mundo a procura de ouro e riquezas de todo tipo, em direção a um Novo Mundo que até hoje se encontra sucateado, submetido à exploração

de suas riquezas naturais e culturais, além de ver-se obrigado a esquivar uma identidade subalterna imposta por motivos de perpetrar o colonialismo epistemológico e mental na América.

Como consequência, essas viagens provocaram a destruição e silenciamento cultural e epistemológico da América pré-hipânica e a transferência da grandeza e das riquezas mercantis das regiões mais civilizadas da América pré-hispânica para o Norte geopolítico que, se antes sofria atacado por doenças ligadas à pobreza e falta de higiene, e seus cofres estavam vazios, hoje, são eles, os nórdicos de pele branca e olhos azuis, os que “trouxeram” a civilização à América.

Entretanto, Violeta faz desse conflito cultural um poema-canção. Run-Run inicia esta viagem a partir do Norte a procura das riquezas culturais do Novo Mundo, batendo à porta de Violeta. Nesse momento, o suiço arranca o mais autêntico da música chilena, andina, campesina com uma promessa de amor que acaba com o sofrimento de Violeta:

Run-Run se fue pa'l norte
qué le vamos a hacer.
Así es la vida, entonces
espina de Israel,
amor crucificado,
corona del desdén,
los clavos del martirio,
el vinagre y la hiel.
Ayayay de mí”.

(PARRA, 1966 *apud* MIRANDA, 2016, p. 68).

Desprezada e abandonada pelo seu amado, Violeta está obrigada à resignação “qué le vamos a hacer” e a viver o calvário da separação. “Espinas de Israel, amor crucificado, corona del desdén/los clavos del martirio/ el vinagre y la hiel”. Nestes versos, Violeta utiliza vários recursos estéticos da arte contemporânea como é o caso do recurso da intertextualidade. Essa tendência que a artista apresenta em suas obras - a de trazer textos de diferentes contextos históricos, literários e culturais e os entrelaçar - provoca um diálogo do presente com o passado e entre diferentes substratos culturais. Neste caso, seu sentimento de amor está crucificado e como Cristo, em sua testa levará a coroa de espinhos de dor e humilhação.

Neste ponto, poderia se fazer extensivo a uma escala mais ampla de reflexões, viajar junto à compreensão de mundo da artista e nos aproximarmos dos vínculos que Violeta estabelece entre estes versos e os textos fundacionais, numa relação dialógica com o Antigo Testamento e o xamanismo. Rubí Carreño (2017) nos expõe que o xamanismo é uma viagem que possibilita o retorno do Xamã do inframundo, por meio do poder das plantas, ao qual transmigra para buscar a cura de uma doença, quase sempre, mortal e trazer o segredo que as plantas ocultam no meio do bosque de sua sabedoria, a mesma que Elicura Chihuailaf descreve quando fala dos bosques azuis em que a *Machi*⁸⁸ encontra os remédios para as doenças:

A la Tierra pertenecemos, a sus sueños. Em sus bosques azules/ em su misterio infinito – nos dicen, habitan – com sus aromas – las flores, las hierbas, las plantas y los árboles medicinales que, junto com los cantos de nuestras *Machi*/ de nuestros *Machi*, mantienen o recuperan – si es quebrantada – esa armonía. (CHIHUAILAF, 1999, p. 77).

Na obra de Violeta o poder das plantas se desloca para outras fronteiras, conectando fios dialógicos que por alguma razão, haviam sido silenciados, ou haviam passado por processos de ocultamentos.

Para melhor compreensão, recorreremos ao texto de Adalberto Domingos Casonatto (2010), em que o autor faz referência ao Velho Testamento:

A coroa de Jesus foi feita com espinhos da Acácia (os judeus e os egípcios acreditam que essa planta simboliza a imortalidade). Frederick Zugibe, médico-legista, em seu livro “A Crucificação de Jesus”, afirma que os espinhos eram duros, rentes e afiados, chegando a vários centímetros e podem ter sido trançados em forma de boné, pois esta forma de trançar teria permitido que uma quantidade maior de espinhos perfurasse o topo da cabeça, a frente, a parte traseira e as laterais da cabeça de Jesus, causando maior sofrimento. (CASONATTO, 2017, p. 1).

Em efeito, os espinhos de Acácia estavam destinados à tortura do corpo de Cristo, já que este havia sido condenado à morte na cruz. Eladi Huguet Salvat (2010) confirma esta finalidade para o uso dos espinhos de

⁸⁸ A *Machi*, na cultura *mapuche*, tem a mesma função do xamã nas culturas mesoamericanas.

acácia. Entretanto, existiriam outras propriedades ocultas na própria planta. Huguet nos fala da acácia como uma árvore sagrada e genealógica. Para os egípcios, a comunidade divina havia nascido sob esta árvore e que era ela (a árvore) quem decidia a vida e a morte dos seres. Porém, o que realmente chama a atenção neste relato é a relação dessa Árvore Sagrada, suas flores e principalmente seus espinhos, com a ressurreição. Os franco-maçônicos, que haviam herdado os conhecimentos dos antigos egípcios e hebreus consideram que:

El secreto de la acacia es uno de los secretos mejor guardados dentro del mundo de la francmasonería. La idea que el alma humana pueda quedar depositada por un tiempo más corto o más largo en algún sitio seguro fuera del cuerpo, ya sea en una planta, animal o en una piedra. (HUGUET, 2010, p. 3).

Ao outro lado da “Linha Abismal”, tal como reflete Santos, Boaventura, (2010), no Norte geopolítico, o poder das plantas está associado não somente à cura do corpo, mas também a sua tortura ou a sua ressurreição. Neste caso, do corpo de um Cristo que objetava os abusos da lei dos homens, utilizada em nome de Deus. Também, poderíamos compreender o uso da acácia na coroa de espinhos de Jesus Cristo, como um indício para compreender o milagre da ressurreição, um conhecimento oculto na sabedoria popular sobre o poder das plantas, utilizado, nesse momento, para salvar o seu messias da injusta morte. Sabe-se que foram os próprios judeus, seguidores de Jesus, os que providenciaram a coroa e o acusaram de se adjudicar o título de Rei dos judeus, pediam para que o crucificassem “Crucifiquenlo, crucifiquenlo”⁸⁹.

Neste sentido, a obra de Violeta, além de utilizar o recurso da intertextualidade, resgata os saberes proscritos pela colonialidade e nos convida a uma viagem poética que aloja e repara o irreparável. Carreño (2017) nos lembra de que a poesia é um modo de denunciar e reparar esses corpos que não interessam a ninguém, que foram negados em sua alteridade e existência. Por meio dessa viagem, a fragilidade da vida encontra sua sacralidade.

Em “Run-Run se fue pa'l Norte” (1966), Violeta nos incita a começar

⁸⁹ Lucas 23:8 – 35. Perante Herodes. Sentenciado. Pregado en estaca - Sagradas Escrituras, pp. 1281, 2014.

essa viagem à procura das razões que tem a vida para sair de seu eixo e encontrar seu equilíbrio, justamente, onde este termina. Neste outro fragmento, o eu lírico reflete sobre essa incoerente verdade, o único que nós mortais sabemos com certeza é que vamos morrer:

En un puente quebrado
Cerca de Vallenar,
Con una cruz al hombro
Run-Run debió cruzar.
Run-Run siguió su viaje
Llegó al Tamarugal,
Sentado en una piedra
Se puso a divagar:
Que sí, que esto, que lo otro
Que nunca, que además,
Que la vida es mentira,
Que la muerte es verdad.
¡Ayayay de mí!
(PARRA, 1966, *apud* MANNS, 1978, p 156).

Trata-se de um texto híbrido, construído sobre as bases da desconstrução da lógica burguesa de alienação e a inautenticidade, quando, à procura da vida, a morte é sua única resposta. Nestes versos profundamente doídos, Violeta nos fala da desesperança de dois corpos e duas almas que se separam em meio à incerteza da vida, mutilados por questionamentos sobre a vida e a morte. Mas ali ocorre a viagem. Violeta transmigra para o inframundo carregada de sofrimentos. Ali, onde o final do caminho é a certeza da morte, da dureza das pedras do deserto estéril. Ali, ela vai buscar a cura para seu sofrimento.

Separados por fronteiras geográficas, geopolíticas, culturais e patriarcalistas: ela latino-americana, ele europeu, ela do sul, ele do Norte, ele jovem, ela mais velha e sem possibilidades de romper as fronteiras estereotípicas entre os gêneros, Run-Run se fue pa'l Norte, de onde ele era. Violeta se transporta ao inframundo, a procura de sua cura, e de lá ela não consegue voltar. Encontra a morte e descobre que a vida é mentira, é falsa: “que la vida es mentira, que la muerte es verdad. ¡Ayayay de mí!”. (PARRA, 1966). A separação abismal que provocam os prejuízos de uma sociedade pensada sob estatutos filosóficos fraturados pelo colonialismo determina o final da viagem, arrojando seu Ser em um lugar fúnebre, escuro e frio. Aí jazem as

esperanças perdidas, onde não se escuta o canto, nem chega à luz do entendimento, seu corpo está doente.

Run-Run se fue pa'l norte
Yo me quedé en el sur
Al medio hay un abismo
Sin música ni luz,
Ay ay ay de mí.
(PARRA, 1966, *apud* MANNS, 1978, p 156).

A análise formal e do conteúdo artístico-literário confirma a recorrência da intertextualidade, como um recurso recorrente, de tal modo, que não estaria errado dizer que é por meio deste recurso que Violeta – e seu irmão Nicanor – operam transformações em suas obras. Muitos são os exemplos, - *Casamiento de negros* (1955) possui uma intertextualidade com *Romance de negros*, provavelmente escrita por Francisco de Quevedo em 1660.

Por outro lado, a artista vai atrás de conhecimentos que lhe possibilitem fazer outra leitura da realidade, olhar por outro viés e encontra as culturas autóctones, de onde recolhe sua visão corpórea do mundo, da vida em relação com os conhecimentos do cosmos. Estes conhecimentos proscritos, que formam parte de uma vertente do saber popular, Violeta os vai buscar nos povos ancestrais, *mapuches*, ou *nahuatl*, porque entende que deve distanciar seu trabalho artístico da sociedade colonialista, ou de pôr sua obra ao serviço do mercado. Nesta forma de agir, Violeta se aproxima dos artistas contemporâneos.

De acordo com Florencia González Langarica (2015), os artistas contemporâneos com o intuito de não pôr sua obra a serviço da sociedade burguesa, vão à procura de conhecimentos ancestrais, pertencentes a povos nativos que não foram contaminados pelos valores do capitalismo. Neste sentido, resgatar as culturas pré-hispânicas como o xamanismo, os conhecimentos franc-maçônicos do Antigo Egito provoca deslocamentos na forma de construir o objeto artístico. Violeta em seus poemas-canções integra os saberes xamânicos e machis, une o humano, o divino e o transcendental destes saberes proscritos e lhes devolve sua sacralidade por meio da poesia.

3.3.2 A Contemporaneidade na Obra Parriana: “Volver a Los 17” e “Gracias a La Vida”

O universo indígena na obra de Violeta Parra é oceânico, nos conecta com essa outra possibilidade conectar-nos com os movimentos do universo e perceber que fazemos parte desses fenômenos, muito além das aparências que nos oferece o mundo físico, o autoconhecimento, alarga as fronteiras que limitam o ser humano ao tempo e espaço e o convida a procurar em seu interior o remédio para os próprios males. Talvez, viajar ao interior de nós mesmos, para entrar em contato com outras etapas da vida, ou de tempos passados podemos recuperar a essência imutável por meio do sentimento de amor.

No poema-canção “Volver a los 17”, do álbum *Últimas Composiciones* (1966), Violeta inicia uma viagem metamórfica, capaz de recuperar as sensações da juventude, como o mosquito que cresce lentamente e o cobre tudo. “Se va enredando, enredando/ e va brotando, brotando/ como el mosquito en la piedra/ Ay, sí, sí, sí.” (PARRA, 1966). A capacidade humana de amar com profundidade, vai brotando num processo contínuo que cobre e aquece essa pedra fria em que se havia transformado sua alma solitária. O sentimento é tão doce e inocente, que Violeta o compara ao mais puro amor de uma criança orando, frente a Deus, que frágil e pura se entrega a sua adoração. O eu lírico dá conta de que o amor a transforma, e rompe barreiras culturais e sociais, que se evadem quando essa mulher se apaixona, sendo o milagre do amor, com sua magia, que faz retroceder o relógio da vida e da morte.

Volver a los diecisiete,
después de vivir un siglo,
es como descifrar signos,
sin ser sabio competente.
Volver a ser de repente,
tan frágil como un segundo,
volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios.
Eso es lo que siento yo,

en este instante fecundo.
[...]
Lo que puede el sentimiento,
no lo ha podido el saber,
ni el más claro proceder,
ni el más ancho pensamiento,
todo lo cambia el momento,
cual mago condescendiente,
nos aleja dulcemente de rencores y violencias,
solo el amor con su ciencia,
nos vuelve tan inocente.
(PARRA, *apud*, MIRANDA, 2016, p. 45)

Violeta em sua racionalidade não sabe mais como aconteceu, não se sente competente para decifrar, aquilo que só a magia do amor poderia explicar a viagem da idade adulta à juventude, esquecendo a flacidez do seu corpo feminino, transmutada pelo vigor de um corpo ágil cheio de energia, onde as sensações são epidérmicas e os amores profundos.

O eu lírico constrói a imagem poética a partir de uma sensação conhecida – o amor - e de uma energia interior capaz de fazê-la voltar a vida plena de uma profunda emoção, da qual não quer se desfazer - sofrendo ou deleitando-se com essa metamorfose interior de um corpo e uma alma transportados até romper os limites e ser outra vez jovem, depois de ter vivido já muitos anos, tantos que lhe parecem um século. “ Volver a los 17, después de vivir un siglo, es como decifrar signos, sin ser sábio competente, Volver a ser de repente, tan frágil como un segundo, volver a sentir profundo[...]”. Mas o eu lírico sente-se incompetente para decifrar, após tantos anos, os signos do amor, sente-se frágil diante do amor, e a sabedoria de tantos anos, diante do sentimento de amor, se desvanece: “*Eso es lo que siento yo, en este instante fecundo*”. Nestes versos, Violeta recupera e legitima um conhecimento proscrito pela colonialidade: o xamanismo por seus elementos de transmutação e deslocamento.

A imagem da viagem na poética de Violeta indicia deslocamentos do presente para o passado, o retorno ao sagrado por meio de uma íntima relação com a fé e as crenças mais profundas do inconsciente coletivo. A magia procedente das *Machis*, na cura da tristeza ou de alguma doença provocada pelo amor que se foi, ou as transmigrações em direção ao autoconhecimento

que provocam as infusões de planta utilizadas pelo xamã são temas de boa parte da poesia latino-americana.

Estas imagens poéticas se revelam no poema-canção “Volver a los 17”, e representam o (re)encontro do eu íntimo doente, ainda sangrante as feridas do amor, com as sagradas crenças dos povos ancestrais, que reconcilham o homem com a sua capacidade de sentir profundamente integrados corpo e alma. Neste fragmento extraído do livro de Elicura: “La medicina mapuche establece que el cuerpo espiritual – la psiquis – de la persona es el punto esencial en su anamnesis. *Iñ Pwllv fey kutrankey, feypieyiñ mu*. Nuestro espíritu es el que se enferma, dicen” (CHIHUAILFA, 1999, p. 76).

Se o espírito que adocece provoca a doença do corpo, quando esse mesmo espírito se carrega de vitalidade por causa do amor, o corpo se rejuvenece, entra em equilíbrio, detém o tempo. Violeta neste poema-canção, utiliza o saber popular, como recurso para revelar os mistérios do amor, que o corpo deve estar em equilíbrio com o que existe de espiritual dentro de cada um de nós, porque nosso interior carregado de energia positiva tem a capacidade de operar mudanças nas energias dos corpos harmonizando-os num tempo e espaço amoroso, em que a Razão perde sua efetividade. Então, o diálogo com a transcendência do ritual corpóreo e vital das culturas ancestrais, nos dá a cura por meio da magia do amor:

Lo que puede el sentimiento,
no lo ha podido el Saber,
ni el más claro proceder,
ni el más ancho pensamiento.
Todo lo cambia al momento,
cual mago condescendiente,
nos aleja dulcemente
de rencores y violências.
Solo el amor con su ciência,
nos vuelve tan inocentes. (PARRA, *apud*, MIRANDA, 2016,
p.45).

O trabalho poético com a ruptura entre fronteiras nos permite perceber o deslocamento de culturas e saberes que Violeta opera na sua obra artística. A viagem em direção ao interior dos corpos (des)desenha os limites colocados pela ideologia colonialista.

Por meio da poesia, Violeta recupera a magia que se encontra dentro da própria pessoa, que está relacionada com a fé e aos sentimentos espirituais, ou de autoconhecimento que possibilitam metamorfoses no interior do Ser. Violeta resgata o saber ancestral dos povos ancestrais com a finalidade de trazer de dentro esse saber aquilo que é necessário para reconfortar a alma, a paz interior, e “cual mago condescendiente, nos aleja dulcemente de rencores y violências. Solo el amor con su ciencia, nos vuelve tan inocentes.”

Nestes versos, Violeta provoca uma ruptura na crença ocidental de que a cura do corpo só pode ocorrer por meio de procedimentos medicinais científicos. Ao contrário, o amor, agindo sobre o corpo, como espaço sagrado e templo da própria intimidade, revela sua própria capacidade de cura a partir do seu interior. Langarica, analisando as características dos artistas modernos, nos introduz num dilema ela diz:

El expresionismo va a traer esa idea de trabajar desde adentro hacia afuera. No solo sacar del afuera a la obra, sino, sacar de dentro del artista lo que tiene que ver con lo personal, con lo subjetivo y utilizar los elementos plásticos, el color, la forma la pincelada, para tratar de trasladar estas sensaciones. (LANGARICA, 2015, Conferência)

Violeta traz dos modernos essa característica de retirar de dentro de si toda sua subjetividade e trasladá-la para sua obra, “esto es lo que siento yo/ en este instante fecundo” diz o eu lírico consubstanciando a poeta.

Este recurso poético é observável, também na composição poético-musical “Gracias a la vida”. Também, aí, o eu lírico expressa um sentimento profundo de agradecimento pela vida e pelo amor que se transforma num ato social: “Gracias a la vida/ que me há dado tanto/ me dio dos lucros/ que cuando los abro/ perfecto distingo/ lo negro del blanco/ y en el alto cielo su fondo estrellado/ y en las multitudes el hombre que yo amo”. (PARR,1966, *apud*, MIRANDA, 2016, p. 136). Essa sensação profunda de amor e tristeza que o eu lírico experimenta vem do mais profundo de sua subjetividade e se transforma num ato sublime de gratidão, por ter a capacidade física e psíquica de, por meio dos sentidos, ver, ouvir, tocar, rir e chorar pelo ser amado. Distingui-lo dentre os outros homens, apreciar seus olhos azuis. Ter o profundo prazer da tenra voz do seu amado penetrando em seus ouvidos. Gracias a la vida/ que

me há dado tanto/ me dio el corazón/ que agita su manto/ cuando miro el fruto/ del cerebro humano/ cuando miro al bueno/ tan lejos del malo/ cuando miro el fondo/ de tus ojos claros. (PARRA, 1966). Violeta nos proporciona as imagens da vida, e sobre tudo, de ter a capacidade de comover-se diante da enorme distância que existe entre a bondade e a maldade dos seres humanos e no meio dessa turbulência encontrar a paz recordando os olhos profundos de seu amado. E como uma plegária ou uma cerimônia de agradecimento do povo *mapuche*, ela eleva seu canto, buscando provocar transformações no mundo.

Paula Miranda, em entrevista sobre as relações que existem entre a obra de Violeta e o canto *mapuche*, explica que depois de morar com os *mapuches* a obra da artista apresentou mudanças profundas:

Patricia - ¿Hubo algún cambio en la producción artística de Violeta, gracias a ese encuentro con el pueblo mapuche?

Paula - Sí, mucho. Ella cambia, cambia muchos aspectos, Patricia, pero el fundamental, pienso yo, es que, a partir de ese momento, 1957. Es muy importante ese año, porque, en ese año, empieza, lo que yo llamé en mi libro anterior, la eclosión creativa de Violeta Parra[...] Ahí empieza una eclosión, que yo digo, al final de su vida, que probablemente fue eclosión en el “*Guillatún*”⁹⁰, pero también en “Gracias a la vida”, que fue un canto de gratitud a la vida, muy *mapuche*, muy *mapuche*. [...] en la valoración del mundo desde la armonía con la naturaleza, ese vínculo con esa cultura un poquito más matriarcal. Y pienso que lo más fundamental, es que ella descubre que su canción tiene que ser social, en el amplio sentido de la palabra. Es una canción, como que realiza acciones en el mundo. Y esas acciones, que están también en el canto *mapuche*, son cantos que hacen, no que canten, adornen y entretengan, sino que provoquen una transformación en el mundo. (MIRANDA, 2017, Entrevista - Anexo 2).

Assim, desse modo sutil e harmonioso, pressa de um sentimento de plenitude Violeta eclode nessa poética corpórea do canto *mapuche*, epidêmica, pois está à flor da pele, mas profunda, pois provoca transformações intensas na alma de quem a ouve.

A integração desses elementos na sua obra opera um deslocamento de sua poética, profundamente imersa na tradição popular hispânica até esse

⁹⁰ Todos estos poema-canción pertenecen a *Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966): “Gracias a la vida”, “*Guillatun*”, “Arauco tiene una pena”.

momento, em direção a um hibridismo comovente e de tal forma intenso que penetra fundo na alma humana, revelando uma nova poética, a qual se inscreve nas obras de características decoloniais, as quais, abandonando métricas e os temas da tradição popular hispânica, se adentram na ancestralidade do saber *mapuche*. Sua voz se carrega de uma outredade, em outros tempos silenciada, que chega mais profundamente à alma do seu povo.

PARTE IV

A ARTE *MAPUCHE* NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA PARRIANA

4.1 *EL GAVILAN*

Nesta parte do estudo, serão abordados os principais antecedentes das formas de transgressão com que Violeta Parra opera transformações, tanto na estética das obras cultas, quanto nas obras populares, tendo como base os estudos realizados por Paula Miranda, Elisa Loncon e Allison Ramay, em *Violeta Parra en el Walmapu: su encuentro con el canto mapuche* (2017), e Lucy Oporto, *El Diablo en la música: la muerte del amor en El gavilán*, de Violeta Parra (2016).

Estas duas obras fazem alusão a elementos que dão origem a uma nova forma de fazer arte, com o qual, se busca demonstrar a hipótese que norteia esta tese: Violeta Parra possui uma poética decolonizadora e através deste intento tonou-se, se não a mais importante, uma das precursoras do fazer artístico da Arte Contemporânea Latino-americana. Este novo fazer envolve elementos de ruptura que atingem diferentes estratos sociais, culturais, históricos e tem suas raízes na terra e na tradição oral, o que a posicionaria, diante de seus seguidores, nas palavras de Crístian Wanken (2003), uma mulher de engenho poético individual enraizado na tradição popular:

Yo creo que Violeta Parra tiene el don, el ingenio poético y

tiene la frescura, la espontaneidad, la sencillez y la naturalidad de la gran poesía que tiene raíces muy fuertemente ligada en la tierra, en la tradición oral. O sea que, era una artesana del idioma y al mismo tiempo, tenía la libertad para agarrar esa tradición y darle su sello absolutamente personal. Ella es la perfecta síntesis de una poetisa genial, única, individual, pero que está profundamente enraizada en la tradición. (WANKEN, 2003).⁹¹

Em diálogo com estes estudiosos encontra-se a obra *Un puñado de cenizas: Antología (1937-2001)*, de Nicanor Parra e compilada por Naím Abraham Nómez Díaz (2015), e Sara Reinoso se realizará uma reflexão sobre as características do recurso estético “Anti” ideado por Nicanor como antipoeta, por acreditar que a Antipoesia, assim como a *Anticueca* nascem de uma mesma raiz decolonial, de ruptura, nos limites, já que possuem uma estética híbrida e fronteiriça que nega o essencial dos conceitos e das normas estabelecidas pelo colonialismo, o capitalismo e o patriarcalismo.

Para isto, nos deteremos na composição poético-musical da obra para balé *El Gavilán*, por possuir elementos que se fundamentam na arte popular. Contudo, esta criação incursiona na arte culta, buscando criar num novo gênero artístico que emancipe rompa as fronteiras na arte entre a tradição popular e a tradição culta, libertando o folclore do estigma colonialista. A partir destas incursões, Violeta cria as “anticuecas”, as quais serão analisadas neste estudo mais adiante, a partir de *El gavilán*, que faz parte do disco Violeta Parra, *Composiciones para guitarra. (1955-57)*.

De acordo com Jorge Aravena Décarts (2004), as *Anticuecas* são um gênero intermediário entre o culto e o popular que deriva de *La Cueca*:

Si tomamos el caso de las Anticuecas -y de acuerdo grosso modo con lo expresado por la propia Violeta Parra- el punto de partida es precisamente la cueca, es decir, una manifestación que, según el discurso de Alfonso Letelier y en general según todo discurso al respecto, pertenece al universo de lo popular o de lo folclórico -o cuando menos no pertenece al dominio de lo "artístico", de lo culto o "docto". (DÉCART, 2004, p. 12).

Assim sendo, se faz necessário, como primeiro passo, verificar esta

⁹¹ Documental Testemunhal em Video: *Viola Chilensis*, 2003.

afirmação por meio da análise e apresentação da *Cueca Tradicional Chilena*, e a partir daí, buscar as possíveis transmigrações de gênero e sistema literário que Violeta poderia ter desenvolvido na arte popular ou na arte clássica.

4.1.1 La Cueca Tradicional Chilena

La Cueca Tradicional é um baile popular que pertence à tradição desde a Colônia, representa o jogo de sedução ambientado no espaço rural, mas que já se instalou nos salões da urbe, como cultura popular representante da classe patronal. Sua estética se fundamenta na reprodução do modelo colonialista, capitalista e patriarcal entendidos neste estudo como sub-formas ideológicas destinadas a sustentar umas as outras no jogo de sedução que estabelece a sociedade de consumo que se instala na América Latina com a modernidade/colonialidade.

A origem de *La Cueca* ou zamacueca não está bem definida, de acordo com a *Historia y Origen de la Cueca*:

La interpretación más usual de este baile de cortejo es zoomórfica: se intenta reproducir los movimientos de un gallo cortejando a una gallina. Él muestra una actitud más bien entusiasta e incluso agresiva, en cambio ella se presenta esquiva, defensiva y recatada. (Disponível em: <https://sites.google.com/site/lacuecanuestrobailenacional/home/historia-y-origen-de-la-cueca>).

Segundo o *Tratado de Baile* de Alfredo Franco Zubicueta (1909), durante sua trajetória na vida dos chilenos, a cueca foi sofrendo influências do progresso e a modernidade:

Nuestra Zamacueca o cueca, simplemente la danzaban nuestros abuelos con todo el entusiasmo, alegría i gracia nacional debido; era su baile favorito, tanto de las clases altas como bajas. Eso si que el pueblo siempre la ha ejecutado de una manera más animada i mímica, i aun hoi día son nuestros huasos los que la bailan mejor relativamente, pero también es de notar que es casi su único baile, porque es casualidad que dancen otro baile, lo que, si lo hacen, no pasa de ser algunos pasos de polka. El baile no podía permanecer estacionario, cuando nadie i nada se sustraen a la influencia del progreso material, moral i político de los siglos i siguiendo la corriente natural, como todas las artes, día en día ha hecho más

adelantos i los seguiría haciendo, sin duda alguna, hasta la consumación del universo. (ZUBICUETA, 1909).

La cueca, neste âmbito, representa o estabelecimento do poder do homem do campo, metaforizado na figura de um galo que domina e assedia a mulher, considerado a cabeça pensante no ato de conquista. A mulher, representada por uma galinha jovem, uma “polla” é a seduzida, - e no caso de *El gavián*, seduzida para ser enganada -. Um corpo feminino coibido que oculta seus desejos e medos por trás de um pequeno lenço branco, respondendo aos apelos sexuais do galo, com timidez, de acordo com o padrão comportamental ocidental que idealiza a mulher como um ser passivo, indefeso e de pouca astúcia, estereótipo de gênero feminino, sendo seu oposto, o gênero masculino na concepção eurocêntrica, forte, ativo e aquele que toma a iniciativa no ato da sedução. Estes papéis são evidenciados na coreografia de *La Cueca Tradicional* descrita por Samuel Claro Valdés:

La coreografía de la danza implica el cortejo y conquista de la mujer por el hombre y se desarrolla dentro de un redondel imaginario.[...] De la pareja que baila la zamacueca, la mujer simboliza una polla requerida incesantemente por un gallo, simbolizado, en este caso, por un hombre. Todo gesto de los danzantes y los dichos con que los concurrentes animan el baile, concuerdan con el símbolo, tales como: ‘Hácele gallito’, ‘Voy a la polla’, ‘Hácele la rueda’. En Chile a la zamacueca se le llama simplemente cueca, y es probable que este nombre derive de clueca, haciendo alusión al símbolo, es decir, a la gallina clueca. (CLARO VALDÉS, 1994, p. 21).

A *muletilla*, “hácele a la polla” revela o ato de perseguição do galo a um ser indefeso, que se mostra sem vontade própria, apenas guiada pelo seu instinto de proteção. A “polla” corresponde à cria da galinha, ainda sem instinto sexual, que se encolhe e fica paralisada diante das ameaças do macho. Em outras versões de *La Cueca Tradicional* localizadas na capital ou metrópole, sua estética se transforma, de profundamente patriarcalista, passa a um baile de senhorio feminino e seus símbolos apresentam imagens do Amor Cortês, que se configura no trovadorismo na baixa Idade Média. Trata-se de um tipo de comportamento amoroso que possui certo parentesco entre o amor cortês que surge no século XII na Europa, e a filosofia de vida associada à nova aristocracia que se instala no Chile do século XVIII, correspondente ao

coronelismo que institucionaliza o sistema de inquilinato no campo.

De acordo com Aníbal Quijano (2009), depois da colonização que instaura o conceito de raça na América Latina, a mulher branca é vista como superior ao homem indígena, aquele que trabalhava na terra como inquilino, no tempo da Colônia chilena. Trata-se de um padrão de poder novo que não tem precedente na história, que se constitui entre os homens como modo de classificação e desigualdade. Raça, na compreensão de Quijano, é um construto mental que é produzido no momento em que começa a violência da conquista, uma das destruições mais extraordinárias como experiência histórica do *homo sapiens*, que teve lugar na América Latina:

En el momento en que comienza esa destrucción de ese excepcionalmente rico y sofisticado mundo histórico, en ese preciso momento es producida esta idea que hoy conocemos con el término de raza. Primero es por lo tanto un producto de la subjetividad que es convertida muy rápidamente bajo la violencia de la conquista en una forma de relación social [...] Esta forma de relación social, es decir, la racialización de las relaciones de jerarquía, la racialización de las relaciones de cada ámbito del poder, impregna y pervade cada una de las instancias, cada uno de sus ámbitos. Y modifica y reconfigura todos aquellos mecanismos que le eran previos [...] Solamente un ejemplo para seguir rápidamente. La discriminación, la distinción original de nuestra especie, macho/hembra, que hoy se discute como un problema de género y además asociada con un problema de sexualidad. No estoy seguro, disculpen, de si fue tan universal en la historia de la especie, el dominio patriarcal, hoy aparece como el [14:08] universal, pero conocemos experiencias en que esto no parece haber sido así. De todos modos hoy en la imagen parece, es universal, excepto hasta el momento en que se racializan las jerarquías [...] como en todas las religiones producidas en el mismo horizonte histórico y en el mismo espacio, eran jerárquicas, verticales, represivas y patriarcales. Por lo tanto todo varón parece ser por definición superior a toda mujer, hasta el día en que la raza es parte de la materialidad de las relaciones sociales. A partir de entonces toda mujer de raza "superior" es por definición superior a todo varón de raza "inferior". Esta reconfiguración muestra el excepcional poder de penetración, de resignificación, de reconfiguración de los previos mecanismos de dominación social. Estamos, pues, delante de un nuevo sistema de dominación social sin precedentes. (QUIJANO, 2009, pp. 4-6).

Por meio do conceito de raça trazido a partir do Ocidente europeu pela colonialidade as relações entre o homem e mulher mudam, mesmo com o

sistema patriarcal em plena atividade, sendo branca, a mulher passa a subjugar o homem, incluso, no baile.

Podem ser destacadas algumas características, associadas ao contexto histórico em que se desenvolve o amor cortês na Europa. Jovens artistas eram contratados para divertir à corte cantando seus versos e poemas com os quais se cortejava as esposas dos senhores entediadas. Eles deviam demonstrar seu amor e devoção à nobre dama, mantendo um nível de galanteios totalmente submissos, representando as relações de vassalagem que existia entre os dois amantes. A mulher sempre perfeita é colocada num pedestal onde é admirada e enaltecida, por sua condição de nobreza. Por esta razão, o jovem amante jamais poderia tocá-la e cai ajoelhado diante de sua inalcançável formosura. Na Cueca tradicional, este gesto é repetido, o homem se ajoelha diante da mulher que levanta sua perna e coloca o pé sobre o joelho do homem em sinal de dominação.

Entretanto, há situações em *La cueca*, em que a mulher ainda mantém algo de timidez, mas como sinal de feminilidade e “dengo”. Quando seus rostos se encontram e eles se olham, ela esconde o rosto com um lenço em sinal de recato. Ao final, a paixão fala mais alto que a tradição e o costume, e ela aceita o amor daquele homem de atitudes entusiastas e até agressivas, se considerarmos os saltos, sapateios e gritos que ele emite, quando ela levanta levemente o seu vestido, mostrando a pontinha de sua anágua, atitude esta, carregada de uma simbologia de entrega e intimidade. O homem, então, dá uma volta ao seu redor e cercanda-a com seu lenço, em sinal de posse, a pega na mão e se ajoelha diante dela, momento em que a mulher, levanta o seu pé direito e o apoia no joelho do huaso⁹², ao tempo em que levanta e agita seu lenço branco em sinal de conquista. Entretanto, este huaso, não é um vassalo da corte contratado pelo senhor para divertir a sua mulher, trata-se do patrão, dono ou filho do dono do latifúndio que oferece seu amor a uma mulher de sua classe. No espaço rural, assim como na urbe, as diferenças de classe e de raça são também marcadas pelos papéis e costumes que representa cada integrante da sociedade, afetadas pelas relações de poder entre os membros da sociedade. Estas derivam na atitude que bailarinos e cantores adotavam em

⁹² O termo huaso refere-se a boiadeiro chileno, homem do campo, conforme anexo 1.

La Cueca.

Em 1959, Violeta publica um disco de cueca chilena, intitulado *La Cueca*, apresentada por Violeta Parra (1958). Este disco é resultado de recopilações feitas em Concepción entre 1957 e 1958. Em 1959, Violeta apresenta numa gravação pela rádio da Universidad de Concepción com outros elementos de *La cueca*. Este gênero musical, não é unicamente aquilo que se cantava até essa época no campo, como *La Cueca Tradicional*. Em suas recopilações desde o ano 1953, Violeta havia descoberto que nas festas chilenas existiam várias formas de cantar a cueca e de acordo com conversações com duas tecedoras e cantoras campesinas, Filomena Yebenes e Celia Yebenes, em Quirihüe, existiam ao menos quatro tipos de cueca chilena, e que cada uma correspondia a situações diferentes em que se cantava este baile no Chile, de acordo com este fragmento da apresentação do disco *La Cueca*, apresentada por Violeta Parra (1959), em que a autora explica:

Existen diferentes tipos de cueca chilena: La Cueca Corta o Común que conocemos todos, la Cueca balseada, la Cueca Larga Voluntaria y la Cueca Larga Obligatoria, que también lleva otro nombre, que se llamaría Cueca del Balance. La cueca del balance se toca cuando nadie se atreve a empezar la cueca, entonces, la cantora toma la iniciativa y dice, entonces voy a tocar la Cueca del balance. Hace un verdadero balance de las personas que están y después de la tercera parte, empieza a nombrar a los presentes. Nombra primero a un hombre, enseguida nombra a una mujer y todos van saliendo a bailar. Por obligación, quieran o no quieran. Y así, el baile es un hermoso tejido de gente que se para, que se incorpora al baile, otros que se sientan. Y así, entonces, eso sería la Cueca del balance. (PARRA, 2015).⁹³

Nesta apresentação, Violeta expõe a versatilidade do baile nacional do Chile, característica que serve de base para as transgressões que ela irá desenvolver na sua estética. As obras tradicionais são totalmente fixas em sua estrutura, entretanto, estas passam por adaptações de acordo à situação social em que se apresentam, apenas a estrutura básica, a harmonia e a rima das mesmas se mantêm intactas. Estes princípios parecem permear o pensamento

⁹³ CD *La Cueca*, apresentada por Violeta Parra. *El Folclore de Chile*, Vol. III, publicado em 2015. Também disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KT-NdlGc_Tc

de Violeta e sua atividade criadora durante toda sua vida artística.

Em várias ocasiões, Violeta apresenta *La Cueca* sendo adaptada a uma situação específica. Por exemplo, chama muito a atenção um vídeo gravado em Paris, em que Violeta baila *la cueca*, sozinha. Lorena Bruna (2017), afirma que este fato tem uma explicação na própria tradição:

Violeta baila sola la cueca por dos razones, primero, porque está demostrando el baile, que hace parte de la tradición. Hay un baile a la bandera La Cueca sola en que la mujer baila sola la cueca, pero además, en Violeta hay una resistencia, una fuerza por demostrar la independencia de la mujer. Hay bailes que surgen porque no hay el otro género, se baila entre dos hombres o dos mujeres, de esta forma, se transforma en tradición. Son formas de manifestar la soledad. Pero eso no impide a la mujer de bailar. Su guerra, su lucha es a través de su arte. Es el deber del artista y lo deja claro cuando dice “yo canto a la chillaneja, yo canto a la diferencia”. (BRUNA, 2017).

O ato de transgredir os padrões, representam na obra de Violeta uma forma de resistência, um desejo de romper as correntes que aprisionam à mulher num padrão de dependência sob a vontade do patriarcalismo que sustenta e mantém vivo o colonialismo mental e cultural dos povos colonizados.

Em outro vídeo, apresenta a filha Carmen Luiza e sua neta Tita Parra, bailando a cueca. Ambas as meninas dançam acompanhadas por Violeta, usando a caixa do violão como tambor para realizar os compassos desta dança, enquanto Isabel, tocando o violão, canta. A mais velha, Carmen Luiza, executa os passos do homem, e Tita faz às vezes da mulher. Sobre esta evidente ruptura de papéis estabelecidos entre homem/mulher, Lorena Bruna explica que:

Los roles establecidos pela norma son transgredidos por Violeta Parra a todo momento. Como el rol de la madre que debe cuidar a sus hijos. Ella deja a su hija con el padre porque entiende que esta obligación es del padre también. En las Décimas y en “El ring del angelito” hace mención a esa pérdida. Se separa porque la mujer es violentada. No acepta la infidelidad, contesta el patriarcado. (BRUNA, 2017).

Desta forma, *La Cueca* passa a ser utilizada por Violeta como uma base popular de canto e baile a partir da qual, realizará as rupturas necessárias para

produzir um novo gênero poético-musical que transgride o modelo capitalista, colonialista e patriarcal que limita ambas as tradições, a culta e a popular a suas oposições, sem considerar suas semelhanças. *La Cueca* e o balé clássico embora sejam gêneros artísticos provenientes de manifestações culturais diametralmente opostas, Violeta os conjuga como elementos artísticos de uma mesma ordem. As personagens, os instrumentos, as vozes dos cantos e os espaços físicos cumprem uma função fundamental na desconstrução de sistemas, valores e estereótipos, com os quais se tem preservado a desigualdade e os privilégios das classes hegemônicas no Chile, numa harmonia magistral que dá origem às obras Anti, configurando um novo gênero de obras híbridas e fronteiriças. *El gavián*, se inscreve neste gênero.

4.1.2 O Anti em *El Gavián* e as Anticuecas como Resultado do Influxo de Cantos Folclóricos Chilenos

A partir de algumas reflexões sobre *El gavián*, se buscará analisar também, o impacto que a mesma exerceu sobre um dos seus coautores. Miguel Letelier, Premio Nacional de Literatura Chilena em 2008. Letelier se ofereceu a Violeta para transcrever em partituras a peça que o havia deixado impressionado quando a escutou pela primeira vez, numa exposição de belas artes no Parque Forestal. De acordo com entrevista a Tati Penna, ele explica que existe uma enorme diferença na constituição musical da *La Cueca* chilena, como obra pertencente ao folclore popular e *El gavián* ou as Anticuecas criadas por Violeta Parra. Para Letelier.

Todo el folclore chileno está basado en ciertas fórmulas harmónicas muy simples. Eso quiere decir que las posibilidades de cambiar de un tono a otro, son muy pocas, muy pobres. Y Violeta Parra rompe con eso totalmente y empieza a usar fórmulas harmónicas que no son del folclore. Mitad es netamente del Chile profundo y la cosa española, o sea, está totalmente fundido. Para mí es una muestra perfecta de lo más profundo del ser chileno. (LETELIER, 2008).

Nesta declaração de Miguel Letelier se ratifica a transgressão que Violeta opera na tradição popular. Trata-se de um tipo de ruptura, em que a metade da música se utilizam elementos característicos de *La cueca*, como

vocábulos e expressões ditas durante o baile, “Prenda del alma, / Sí ayayayaay. Ou a característica formal da mulher chamar o homem a que a persiga “Tiqui tiqui ti, tiqui tiqui ti”. Isto a caracteriza como o mais profundamente chileno. Mas, além disto, Violeta recolhe da tradição culta aquilo que o folclore não lhe proporcionava para desenvolver outra modalidade na musicalidade e harmonia no próprio folclore chileno. Nesta frase, se encontra o conteúdo e a forma que Violeta quis dar ao *El gavián*, nas palavras do músico: “Para mi, *El gavián* es una muestra perfecta de lo más profundo del ser chileno”. (LETELIER, 2008).

Mas em *El gavián* não se responde apenas a uma análise da constituição de seus elementos musicais. Por meio desta obra Violeta pretendia evidenciar injustiças seculares instauradas no campo. Lucy Oporto (2013) analisa a problemática que intenciona a criação de *El gavián* como obra Anti, dizendo que é uma “música de ballet, através de la cual, Violeta buscaba dar forma a la relación niveladora del amor que destruye, el poder y el capitalismo” (OPORTO, 2013, p. 55). Esta análise se baseia principalmente nas afirmações de Violeta na entrevista a Mario Céspedes (1960), quando apresenta o tema principal da obra *El gavián*:

Paula Miranda ao analisar a obra de Violeta Parra entende que:

El gavián como Anticueca es una obra que se opone a la norma. Lo Anti, como la Antipoesía o la Anticueca son formas de oposición a la norma clásica eurocéntrica. Las transgresiones en el arte de Violeta son Anti colonialistas. (MIRANDA, 2017, Entrevista anexo 2).

Estas reflexões da pesquisadora Paula Miranda nos levam a relacionar a obra de Violeta com as antipoesias de Nicanor Parra, numa relação de ambivalência possível, considerando que Violeta e Nicanor trilhavam os mesmos caminhos no desenvolvimento e produção de suas obras artísticas. Isto fica plasmado nos versos do livro *Décimas, Autobiografía en versos* (1970).

Outra evidência desta relação entre Nicanor e Violeta, que estava guiada por um objetivo comum, o de desconstruir o esquema socioeconômico e cultural que influenciava a sociedade chilena, por meio dos meios de comunicação, se encontra no livro de Leonidas Morales T., *Violeta Parra, La Última Canción* (2003). Neste livro, o autor pretende reconstruir a gênese da

obra de Violeta Parra. Aqui se destaca a influência de seu irmão Nicanor na produção das *Anticuecas*, levados pelo mutuo desejo de romper com o sistema predador capitalista, veiculado e sustentado pelos meios de comunicação:

Salta a la vista y no requiere demostración: la cultura pública chilena de las últimas décadas, aparece regida (arra-sada, más bien) por los medios de comunicación (con la te-levisión como su paradigma), solidarios, en su tarea de cons-truir y difundir pautas éticas, estéticas y sociales, de la lógica de la mercancía, [...] Las figuras y las formas de esta cultura, que invaden hasta saturar la vida cotidiana chilena actual, son múltiples.[...], por último, la disolución de la memoria. (MORALES, 2003, p. 2).

Neste livro, Morales, reúne três ensaios sobre a obra de Violeta Parra e uma extensa conversaçõ com Nicanor Parra sobre a figura de sua irmã. Morales entende que a produçõ artística de Violeta tem passado por interpretações equivocadas. A recopilaçõ da memõria popular chilena a relacionam à tradiçõ popular de forma linear como se fosse sua continuidade, sem perceber que a obra de Violeta se configura como recriaçõ dessa tradiçõ. Uma recriaçõ que se materializa em multiplas obras, as *Anticuecas*, *El gavilán* e *Las Últimas Composiciones de Violeta Parra*, principalmente. Morales discorre que:

El equívoco se corrige cuando se lo define como una “recreación” del folclor, excepcional por su belleza y originalidad. [...]El arte de Violeta, a mi juicio, sólo se vuelve inteligible estudiándolo a la luz de las relaciones de conflicto entre las dos culturas que lo atraviesan, lo marcan y lo tensan: la folclórica y la urbana. Es para mí el supuesto metodológico fundamental. De él debe extraer su orientación todo estudio que pretenda en verdad ser productivo. (MORALES, 2003, p. 5).

Entretanto, a obra de Violeta Parra está atravessada por duas culturas, mas estas não correspondem exatamente à folclórica e a urbana, e sim à tradiçõ popular hispânica e à tradiçõ mapuche. É desta última que Violeta recolhe toda a beleza das *Últimas Composiciones*. Em relaçõ à cultura urbana, esta provem da relaçõ entre Nicanor e Violeta, que consistia na realizaçõ de projetos literários e musicais que os colocava numa sintonia tal que Nicanor se refere a ela como uma comunicaçõ ao estilo dos campos

morfogenéticos, como o explica nesta entrevista:

L.M. Sé que influíste mucho en la orientación de Violeta hacia el folclor, y desde luego que fuiste su crítico literario. ¿También su crítico musical?

N.P. No, no, no. De todo. [...]

Además de eso, yo diría que se producía entre ella y yo una comunicación al estilo de los campos morfogenéticos de que hablan los ecólogos. No sé si tú manejas eso...

L.M. No, no, no.

N.P. Yo te puedo explicar en qué consiste. En unas islas por ahí, alguien los enseñó a lavar las papas a los monos, a los gorilas, antes de comérselas. Y rápidamente los gorilas que no habían tomado lecciones, empezaron a lavar las papas también... Lo más divertido es que gorilas de otras islas vecinas que no se comunicaban con ésta, todos ellos, todos lavaban las papas antes de morderlas. Ese tipo de comunicación la llaman los ecólogos, comunicación por campos morfogenéticos. Y eso se producía con la Violeta. Era una comunicación a través de la mirada, a través del tono de voz, a través de la expresión corporal. Éramos prácticamente una sola persona. O sea, bastaba con que yo estudiara algo para que eso automáticamente pasara a propiedad de ella, sin necesidad de que yo se lo mencionara. [...]

L.M. La poesía de Violeta, aunque tenga su origen en las formas del folclor, es netamente moderna. Por eso yo hacía la observación sobre la posibilidad de que hubiera leído a poetas modernos.

N.P. Bueno, ella desde luego leía toda la antipoesía mía. No tan sólo los poemas populares, sino que leía todo.

L.M. Pero aparte de lo tuyo, ¿no la viste interesada en algún poeta chileno, por ejemplo?

N.P. Leyó poco. (MORALES, 2003, pp. 21, 25).

Esta participação tão próxima com seu irmão explicaria a erudição urbana que Violeta apresenta em várias de suas produções artístico-literárias ou plásticas, como é o caso das *Anticuecas* e *El gavilán*, que Violeta cria a partir das *Antipoesias* de seu irmão. *El Gavilán* é uma obra profunda e complexa em todos os recursos utilizados, realizada por uma mulher, que declara não possuir nenhum conhecimento de música, arte e nem cultura erudita, mas que domina o saber popular, porque este vem da infância, quando conviviam com cantores, folcloristas, artesãos, mas, principalmente, dos cultores da tradição popular e do povo, como uma arte que a impregna, por sua vitalidade, quase como uma arte viva.

Assim sendo, neste fragmento Nicanor recorda a gênese do recurso Anti que ele desenvolverá anos após nas *Antipoesias*. Trata-se de uma canção que

cantava Violeta quando esta era pequena e que outras crianças brincavam operando transgressões na letra da canção:

Yo recuerdo también en relación con esta misma canción que te acabo de decir... Los muchachos del barrio, los pelusas, qué se yo, los amigos, todos eran gente muy precaria, pues oye. Todos eran niños descalzos para empezar, niños sin zapatos. Fíjate tú la letra de la canción: 'En una mesa te puse / **un ramillete de flores**, / María no seas ingrata, / **regálame tus amores**'. Pero cómo la cantaban los niños: 'En una mesa te puse / **un plato de chicharrones**, / María no seas ingrata, / **abájate los calzones**'. Ahí están los orígenes de a antipoesía. Por una parte el establecimiento, diría yo potifrunci⁹⁴, y en seguida la libertad de la imaginación infantil, pues "María no seas ingrata, / abájate los calzones". (PARRA Nicanor, *apud* MORALES 2003, p. 17).

Essas transformações, dirá Nicanor, são a gênese das *Antipoesías*, e por que não, das *Anticuecas*. Um texto em outro, um verdadeiro palimpsesto intertextual em que a liberdade da imaginação popular rompe os padrões estéticos de estilo estabelecidos para as obras do sistema erudito.

Lorena Bruna (2017), detem-se na elaboração da obra *El gavilán*, como uma prova da criatividade musical que possuía Violeta, sua obra não se limita à criação daquilo que seus conhecimentos, ativados pela experiência e a intuição lhe permitiam:

En su elaboración magistral, El gavilán fue comparado a la Quinta Sinfonía de Beethoven, que compuso su obra después de haber quedado sordo. El gavilán, Violeta lo escribe sin saber escribir partituras, solo de oído. Ella lo hace con la guitarra y cantando, luego lo graba en cintas. Con las Anticuecas pasa lo mismo, ella quiere transgredir La Cueca, un baile tradicional que representa el poder patriarcal y colonialista, a través del arte. (BRUNA, 2017).

De acordo com Bruna, *El Gavilán* é uma composição para balé que revela, em sua forma, o modo como o povo utiliza sua cultura e suas técnicas para se apropriar do conteúdo artístico e cultural das obras clássicas chilenas sem ter os fundamentos teóricos da academia. Em *El Gavilán*, quanto mais a autora se distancia da tradição popular, mais se aproxima da mesma, numa relação dialética. Esta relação dialética se mantém na tradição oral e na forma

⁹⁴ *Potifrunci* no Chile faz referência à música de estilo romântico, meloso. Conforme **Anexo 1**.

de apropriação do discurso culto, com recursos que lhe proporciona a memória popular como adaptação aos expedientes materiais que se tem à mão. Lucy Oporto (2013), explica que em entrevista para a TVN, Marina de Navasal (1958), transcreve as palavras de Violeta da seguinte forma:

Violeta no sabe música y no la quiere aprender: “Creo que lo que tengo es puro y no me conviene ir al Conservatorio” dice. Para interpretar sus composiciones atonales, (El gavilán y las Anticuecas), hace un dibujo mental del movimiento de sus dedos sobre la guitarra y lo repite cada vez que toca. Ha tenido buenas críticas de Acario Cotapo y Enrique Bello. (NAVASAL, 1958, *apud* OPORTO, 2013, p. 76).

O ouvido, o violão e a gravadora serão os elementos que darão suporte a esta nova criação musical para balé. A traição com que o mundo letrado havia dizimado a tradição oral, o canto e a poesia popular, já não mais afeta sua obra. Esta se traslada à escritura em pentagrama, somente após haver concluído oralmente a obra, e pela presença de um agente da cultura erudita, Miguel Letelier. Este músico transcreve para a partitura as obras compostas oralmente por Violeta, como já o realizara na escritura das obras musicais recolhidas no campo, pertencentes à tradição oral, com a participação de Gastón Soublette.

No conjunto destas reflexões pode-se compreender por que *El Gavilán* é uma obra com características decolonizadoras artística e culturalmente falando? Existem duas respostas. Uma está na compreensão do processo de elaboração artística pautado em elementos tradição, o qual se opõe à cultura ocidental clássica, purista e elitista, que sustenta a produção artística na Teoria da Arte. A outra está na compreensão do tema em consonância ao núcleo estrutural da peça.

Violeta consegue transgredir, por meio de sua criação e elaboração, utilizando não só técnicas que a tradição popular espanhola lhe proporcionava. Nesta obra, também há elementos dos povos originários, os *mapuches*. Presença que lhe permite dar uma reviravolta no folclore chileno. Ela não somente consegue relacionar a arte culta, nobre e erudita com a tradição popular, marginalizada, periférica, mas a esta vertente articula a cultura proscrita pelos colonizadores, a indígena. Desta forma singular e genuinamente

ancestral, a autora desloca os espaços proscritos, para dentro dos espaços considerados, até esse momento, exclusivos de uma classe superior, e neste intento, o índio e o campesino arcaico, e seus saberes musicais e poéticos tomam seu lugar na gala do balé clássico, evidenciando que o popular não é sinônimo de “inculto”.

Leonidas Morales na entrevista realizada a Nicanor Parra revela a gênese de *El gavián*. Ele nos conta que no dia em que aconteceu a entrevista na casa de Nicanor, este o esperava escutando música *mapuche*:

Me preguntó si yo tenía música araucana. Dijo que le interesaba mucho. De inmediato empezó a imitar el sonido cavernoso de la trutruca y a bailar la parte final de una canción araucana, siguiendo el ritmo con los pies y girando. Separaba los brazos, que levantaban el poncho y le daban al bailarín un aspecto de pájaro ritual. Me habló luego de la idea de una obra musical que debería ser como “un collage, una diseminación”, hecha solamente con finales de canciones. [...] En seguida llevó la idea de la mezcla de finales de canciones en otra dirección. Recordó una canción de Chiloé, una sirilla, y cantó una parte de ella, con muy buena voz. Dijo: “Fíjate lo que resulta ahora”. Tarareó el fragmento de la sirilla, pero enlazándolo al final con el fragmento de la canción araucana, sin dejar de seguir el ritmo con los pies. El resultado fue sorprendente: los dos fragmentos parecían haber olvidado sus diferencias, fundiéndose y dando origen a un producto musical enteramente nuevo ¡Cómo se pasa de la una a la otra, oye, con qué naturalidad! Cómo se profundiza cuando se pasa de la cosa un poquitito pintoresca española a lo telúrico araucano”. Concluyó diciendo: “España y América: integración”. (MORALES, 2003, p. 14).

Integração, isto pretendiam Violeta e Nicanor ao criar o recurso Anti. A *Anticueca* se inscreve como gênero poético-musical fronteiroço, dissipando limites, incorpora à tradição popular elementos do clássico e ancestrais em outras palavras, Violeta une a tradição popular, a tradição indígena e a tradição culta em *El gavián*, pertencente ao gênero das *Anticuecas* cantadas. As rupturas que Violeta opera em *La Cueca* e no balé são rupturas que abrem espaços para a integração de outro gênero o canto *mapuche*.

Paula Miranda, Elisa Loncon e Allison ramay, em seu livro *Violeta Parra en el Wallmapu*. Su encuentro con el canto *mapuche* (2017), revela quais os elementos da poesia e o canto *mapuche* que Violeta integra à música de *El gavián* e qual a função dessa integração na obra. Segundo as autoras:

Hay muchos rasgos en la dimensión formal de la música y el canto que permiten vincular a plenitud sus realizaciones con los rituales que ella recopiló y con los rituales que presencié en la ruka de María Páinen Cotaro o más tarde en Arauco. Aquí destacamos tres esenciales. El primero y probablemente más importante la voz. (MIRANDA, LONCON e RAMAY, 2017, p. 71).

De acordo com as autoras, a recopilación que Violeta realiza junto aos povos *mapuches* lhe possibilita a apropriação da voz emotiva e sofrida de suas cantoras, a qual resoa como um suspiro que se transforma em lamento. A mesma emotividade e sofrimento que Violeta considera necessário na voz da mulher que cantará *El gavián*: “Este canto incluso tiene que ser cantado por mí misma. Porque el dolor no puede ser cantado por una voz académica, una voz de conservatorio, como lo es la mía que llevo cuarenta años sufriendo” (PARRA, V. 1960, Entrevistada por CÉSPEDES). Essa voz sofrida, segundo as autoras, seria uma via de purificação e sanção frente à morte do amor. São vozes autênticas que cantam com aflição e tristeza ao lembrar seus mortos. “Sin Duda el canto que escuché Violeta de la *Machi* Páinen Cotaro, cuya fuerza sumada a la del *kultrun* y baile sanaba incluso a los moribundos”, segundo testemunhos recolhidos em *Millelche*, na região de Lautaro, sul do Chile. Em Labranza também há coleções de cantos *mapuches*, um deles chama a atenção pelas repetições de palavras e frase e o tema que formam uma estrutura musical semelhante aos versos de *El gavián*. Como se pode observar no poema de Carmela Colipe, “Lof kvdaw”, que significa, “Me dejaste mujer”.

Por qué será, que serás mujer?
Me decías.
Me dejé mujer.
Vamos los dos sí, vamos los dos sí, vamos los dos sí,
Vamos los dos sí
Por qué, por qué me dejaste el rol de mujer?
Para que siempre estés así.
Shu shu shuee. (COLIPE, *apud* MIRANDA, LONCON; RAMAY, 2017, p. 111).

Este poema revela o lugar a partir do qual se engendram os versos que expressam a dor e o sofrimento de uma mulher enganada e destruída pelo amor destrutivo de *El gavián*. Essas repetições na poesia *mapuche* possuem o

mesmo efeito de lamento e rogativa elevada aos céus para a sanção da alma adoentada de quem sofre. E, colocados na sequência de partes de *La Cueca* retiram deste gênero seu caráter festivo, ao contrário, este se transforma num ritual *machi* de sanção e lamento pela morte e o engano de que foi vítima um ser feminino.

4.1.3 A Antipoesia no Processo de Produção de *El gavilán*

Aqui será analisado o elemento Anti que se utiliza a partir do conceito de Antipoesia criado por Nicanor Parra, no qual se desconstrói a poesia romântica clássica, que idealiza a vida dos indivíduos em sociedade. De acordo com as palavras de Nicanor Parra:

Allá por 1938, súbitamente me sentí interesado por la poesía chilena [...] y llegué a una perogrullada, en realidad a una perogrullada aparente...poesía es vida en palabras. Crear vida en palabras: realmente eso es lo que me pareció que tenía que ser la poesía. Una vez que se acepta ese punto de partida, caben muchas cosas en la poesía: no solo las voces impostadas, sino también las voces naturales; no tan solo los sentimientos nobles, sino también los otros; no tan solo el llanto, sino la risa; no tan solo la belleza, sino también la fealdad.(PARRA, N. 2015, p. 13)

Violeta aceita este “ponto de partida”, e o leva às últimas consequências quando ela introduz no balé clássico elementos do “feio” e do inusitado, que desconstroem a idealização do belo dos espaços nobres destinados às personagens clássicas, como príncipes e donzelas, cotovias e cisnes em castelos rodeados de lagos dourados. Todas estas personagens são deslocadas para o galinheiro, onde contracenam transmutadas em galinhas novas e velhas, patos, gansos e como personagem principal, um gavião predador que mata pelo prazer de matar. E em lugar de nobres sentimentos, se destaca a capacidade de destruição do amor. De acordo com Naím Nómez Díaz (2015), na antipoesia, Nicanor apresenta uma proposta discursiva que exige três posturas do poeta para romper com a poesia anterior, a moderna ou a vanguardista. Em sua proposta não está incluída a ruptura com a tradição popular. Ao contrário, a primeira é a postura do poeta que critica a urbe moderna a partir de um espaço marginal e degradado. A segunda é a do poeta

que fica a cargo do mito da origem perdida, reconhecendo a impossibilidade do retorno. A terceira é a do sujeito que ironiza acerca de sua situação degradada e vazia de sentido, construindo um refúgio de máscaras transitórias e efêmeras.

Esse espaço do qual fala Violeta no *El Gavilán* é o campo marginalizado durante muitas décadas sob o domínio da cultura moderna do Chile, profundamente colonialista, com sua macroeconomia e sua tecnologia arrasadora. A partir de finais do século XIX, a modernidade empurra a tradição popular para a periferia. Neste contexto Violeta faz amizade com culturas de San Bernardo, Puente Alto, Barrancas, lugares que antigamente faziam parte da periferia rural da capital. Ali, permaneciam enterrados os bailes e cantos populares marginalizados e degradados pelos novos símbolos da modernidade. Entretanto, “En ese esfuerzo a veces desesperado por salvar los tesoros de la tradición popular, ella le estaba entregando al Chile de hoy la sabiduría de sus ancestros”. (SOUBLETTE, 2009, p. 19).

Esse esforço, de acordo com a análise que realiza Paula Miranda (2014), sobre a vida e obra de Violeta Parra, corresponde à 2ª etapa de pulsões da artista, quando tem maior contato com a cultura popular e se sente influenciada a começar a tocar a *Lo pueta* e a escrever as *Décimas, autobiografía* em versos [1959]. Mas, principalmente, se sente imbuída a criticar essa urbe moderna e sua estética burguesa que destrói com suas garras as tradições do campo. Em *El gavilán*, Violeta representa a urbe capitalista com sua personagem principal, o gavilán, dizendo: “Mentiroso e veleidoso [...] Tanto que me decía la gente/ el gavilán tiene garras”. (PARRA, 1957). Desta forma, Violeta alerta o seu povo, o capitalismo engana o povo com o discurso sedutor, escondendo as garras detrás de uma máscara de bondade, colocando em evidência os disfarces que utiliza o capitalismo para depredar o homem trabalhador do campo. Como o descreve na apresentação do tema principal de *El gavilán*:

El tema principal es el amor que destruye casi siempre, no siempre construye. El gavilán representa el hombre, que es el personaje masculino y principal de este ballet, la gallina representa a la mujer que es también un personaje de primer orden, pero es el personaje sufrido. El que resiste todas las consecuencias de este gavilán con garras y con malos

sentimientos. Que también sería, como dices tú, el poder y el capitalismo, el poderoso. Este ballet tiene tres partes: Primero, la mujer se enamora del gavilán, creyendo que era una flor que ella veía en un jardín. El gavilán está puesto en este jardín de espinas como... como para engañar, con sus manos y su cuerpo y su ropa, finge ser un clavel. Entonces, la mujer, la gallina, ve este clavel y se enamora de él, y atraviesa los espinales y sufre las consecuencias de estas espinas. (PARRA, 1960, Entrevistada por CÉSPEDES).

Violeta denuncia o fingimento de bondade da classe patronal capitalista, a qual faz parte da vida dos trabalhadores não somente do campo, mas é a que ela mais conhece e denuncia em várias de suas obras, tais como, a arpillera *La revuelta de los campesinos* (1964), *Contra la guerra* (1964), e em “Mi abuelo por parte e’maire” do livro *Décimas, autobiografía em versos* [1958].

Ademais, no livro *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979), Violeta evidencia com maior força a destruição sofrida pelo cantor popular, trabalhador do campo, apresentando as condições em que encontra alguns dos campesinos entrevistados. Dom Antonio Suárez, cantor popular e inquilino do Fundo Tocornal revela a situação em que haviam terminado os trabalhadores deste Fundo em Puente Alto. Por meio da constatação da situação de miséria bem podemos fazer um contraponto com os livros que se escrevem sobre seus donos, don Ismael Tocornal, presidente do Banco Central do Chile em 1925 e filiado ao partido liberal da época. Em carta, escrita nessa época, podemos observar com mais clareza a problematização de uma realidade dolente e desgarradora que apresenta o balé-canção *El gavilán* quando diz “Menti, menti, mentiroso”. De acordo com o filho de Ismael Tocornal, Domingo Tocornal Matte, “su padre vivia consagrado a los trabajos agrícolas em el fundo de su propiedad San José de las Claras, y a sus empresas de campo”, o latifúndio era herança de seus avós desde começos da Colônia no Chile. Roberto Huneus Gana (1867-1935) expõe em carta sua opinião sobre Ismael Tocornal dizendo:

En su hacienda instituyó escuelas y dispensarios de tales proporciones y sabiduría que si existieran en Chile hombres como don Ismael Tocornal, no tendríamos problemas sociales ni amenazas comunistas... Tuvo la visión del gran problema contemporáneo y se anticipó a vencerlo. Amable y generoso con su pueblo que representa “trabajo”, supo reconciliarlo con el patrón capitalista. (HUNEEUS, 1930, p, 270).

A imagem desenhada por este periodista chileno sobre Ismael Tocornal se desfaz diante das evidencias. O dono do Fundo Tocornal, líder dos liberais fazia parte do grupo mais arrogante de presidentes que governaram Chile. Seu filho Domingo Tocornal Matte o descreve com profundo orgulho:

[...] Presto su concurso a uma convención liberal que debía celebrarse el 05 de abril de 1896 em el Cerro Santa Lucía[...] En esa convención figuraban Arturo Alessandri amigo íntimo de Ismael Tocornal, Federico Errazuriz Echaurren, Pedro Montt, Ramón Barros Luco y Anibal Zañartu que también era amigo de Ismael Tocornal, también presente. Que derrumbó la candidatura de Vicente Reyes. (MUJICA, 1958, pp. 14-15).

Dentre os nomes que figuram no seleto grupo presente na convenção de liberal, configuram os nomes mais aristocratas do Chile, donos das melhores e maiores fatias de terra e cargos políticos que já existiu no país.

Neste sentido, o processo de desconstrução em *El gavián* se realiza em um tono desgarrado e por meio da intertextualidade com outros elementos discursivos, utilizando recursos literários e musicais pertencentes a outras tradições. Neste caso, o elemento popular indígena proporciona criticidade ao discurso literário. O elemento culto deslocado para o espaço rural, seguindo este mesmo sentido, nesta obra se transforma no Anti num recurso decolonial, que transgride a norma estabelecida pelo aristotelismo para criar gêneros literários híbridos e, desta forma, provocar rupturas nas fronteiras que separam o culto do popular.

Gavilán, gavilán
Que me muero, gavilán
Gavilán, gavilán
Que me muero, gavilán
Prenda del alma
Sí, ayayay
Prenda del alma,
Sí, ayayayaaay. (PARRA, 1957).

A partir da repetição carregada de dor, como um suspiro de morte, estes versos situam o balé em outro lócus enunciativo. Seu canto se confunde com

aquele lamento que fala desde os altos bosques de pehuén da araucania chilena, desde os profundos rios do Bío Bío, ou do Wallmapu. Estas novas vertentes populares enredam os fios dialógicos com força deslocadora, e agora se conectam e situam em espaços citadinos de diversas espécies: suburbano, rural campesino, aldeias indígenas que buscam o reconhecimento da urbe, de Santiago. Devolvendo, com muita força, às culturas ancestrais que havia sido silenciada pelo processo de colonialidade/modernidade.

O campesino arcaico que ela carrega na sua alma interior, lhe devolve o canto das tonadas e das cuecas, os quartetos e as décimas. Ele faz parte da formação de Chillanezca, que havia sido obrigada a esquecer na urbe, agora se evidencia no uso das *muletillas* “Mi vida”, “Prenda del alma” “Sí, ayayayay” pertencentes à *Cueca*. Mas na mudança de estilo dos cantos campesinos Violeta se une ao canto *mapuche*, mudando o tono festivo da primeira, pelo lamento do segundo, “Sí, ayayaaay”, e na repetição dos versos, que neste caso, são as *muletillas* de *La cueca*.

Mi vida, mi vida,
mi vida, mi vida
yo te qui, yo te qui, yo te qui,
Yo te qui, yo te qui, yo te qui,
yo te quise.

Te la llevarís, te la llevarís, mentiroso.
Te la llevarís, te la llevarís, mentiroso.
Te la llevarís, te la llevarís, fastidioso.
Te la llevarís, te la llevarís, pretencioso.
Prenda del alma, sí ayayay
Prenda del alma, sí, ayayay.
(PARRA, 1957, *apud* MIRANDA, 2017, pp 80-1).

Desde Malloa até a pesquisa da tradição indígena *mapuche* em Lautaro, a produção das obras anti, que se materializam, revelam uma personalidade híbrida até esse momento, desconhecida⁹⁵.

Os espaços citadinos que ativam a memória criativa de Violeta não são de uma única natureza, o configuram restos de uma colonialidade popular rural

⁹⁵ Até esse momento, porque na atualidade, existem conjuntos de rock que tocam os poemas de Elicura Chihuailaf e Orquestras sinfônicas que interpreta as obras de Violeta Parra e interaram a seus instrumentos musicais o charango e a quena. Como é o caso da orquestra Sinfónica Popular de Quilpué.

hispânica, as ruas poluídas de Santiago urbano, e o canto *mapuche*. Os subúrbios de Paris, também falam desde as estruturas dos movimentos operários e as obras vanguardistas de seu irmão, com as que Violeta dialoga constantemente, produzindo com maior criatividade suas últimas composições. Esta diversidade que abre espaço na obra de Violeta Parra possui uma poética descolonizadora e seus elementos formativos, constituem as bases para as novas obras de arte contemporânea latino-americana.

Nesta obra, Violeta resgata o valor poético-musical que possui a tradição popular, buscando utilizar os mesmos elementos rurais que a compõem, para dar acompanhamento a um arranjo clássico. Os corais de vozes masculinas e femininas de conservatório são acompanhados do canto sofrido da primeira voz feminina que clama seu lamento. Os elementos festivos de riso, sarcasmo e ironia típicos de *La Cueca* são retirados mediante a manipulação de seus opostos, não de maneira linear, mas transformados em um ato de seriedade extrema, expressando abertamente a desaprovação dos atos do gavián. O eu lírico nos oferece com mais clareza a acusação: “Menti, menti, mentiroso”. E a repreensão por não ter acreditado no saber das pessoas do seu povo: “Tanto que me decía la gente, el gavián tiene garras”.

Na primeira voz feminina Violeta coloca toda a força do drama vivido pela mulher que sofre por amor e é destruída por esse amor. Como numa catarse que lhe devolve o sofrimento da morte de sua filhinha Rosita Clara, e de toda sua vida carregada de sofrimentos, como ela mesma explica a Mario Céspedes:

Este canto tiene que ser cantado incluso por mí misma, porque el dolor, no puede estar cantado por una voz académica, una voz de conservatorio. Tiene que ser una voz sufrida como lo es la mía que lleva cuarenta años sufriendo, entonces, hay que hacerlo lo más real posible, [...]. (PARRA,V.1960.Entrevista, por CÉSPEDES).

De acordo com análise de Lucy Oporto (2016), o canto *post-mortem* da mulher representa a vítima do assassinato de *El gavián*, como fica evidente nesta descrição feita por Oporto:

El gavilán relata la historia de una mujer engañada, traicionada, perseguida y asesinada brutalmente por un ser masculino, en quien Ella ha confiado, y a quien ha amado entrañablemente. Se trata de un relato post mortem, realizado en primera persona por la víctima de este brutal homicidio. El texto en su conjunto, compuesto de letra y música, pone en escena la conciencia fantasmal de una víctima que busca reconocimiento, verdad y justicia. De ahí, el detalle con que los hechos son expuestos a lo largo del relato, como si una de las finalidades de esa obra fuese la presentación de la reconstitución de la escena del crimen. (OPORTO, 2016, p. 159).

A destruição do amor pelo sistema transformado em morte revelam as muitas mortes que a autora carrega em seu subconsciente, e em seu consciente como uma força que busca formas de escape, por meio da arte.

Esta parte da análise buscará construir paralelos entre a análise que Mario Rodríguez (2012), faz da Antipoesía de Nicanor Parra e *El gavilán*, considerado neste estudo uma obra que pertence as Anticuecas de Violeta Parra, sua irmã, um produto da assimilação e adaptação à tradição popular, do ponto de partida em que seu irmão se localiza para criar a antipoesia, “no tan solo las voces impostadas, sino también, las voces naturales” (Op.Cit.p.13), servem para fazer poesia. Nesta obra, Violeta indica seu desejo de utilizar vozes naturais e sofridas no canto de *El gavilán* (1957), como o expresso na entrevista a Mario Céspedes. “[...] lo acompañan coros masculinos y femeninos de voces de conservatorio, pero la primera voz debe ser de una mujer que no sea de conservatorio, debe ser una mujer sufrida, como yo” (Op.Cit. p.13). No parecer de ambos os irmãos, eles buscam apagar os limites entre a alta e abaixo cultura, a partir de recursos literários bastante semelhantes, que se aplicam tanto à antipoesia, quanto à anticueca.

A semelhança do que acontece na antipoesia de Nicanor, em *El gavilán* Violeta mergulha na intertextualidade. Isto, ela não o realiza a partir de textos canônicos como o faz Nicanor. Ao contrário, ela busca seus precursores na tradição popular, especificamente, na Cueca e a Tonada. Não é surpreendente que Violeta utilize numa obra de tradição popular este tipo de recurso literário, seus conhecimentos acerca destes temas eram muito mais vastos do que ela declara em entrevistas na Europa. Seu irmão era seu guia em todas as inovações artísticas de maior importância em sua obra, fornecendo material e

ideias, contatos com poetas, cantores, livros etc. como se constata em suas *Décimas autobiográficas*, em suas arpilleras, como *La Cantante calva*. Em que nome foi dado por Nicanor, provavelmente baseado na obra de teatro de Eugene Ionesco (1950). Esse recurso intertextual é a matéria prima da Antipoesía. O recurso intertextual utilizado no *El Gavilán* é muito similar ao que é utilizado por Nicanor Parra nas Antipoesías. De acordo com Rodríguez (2012), resulta da presença simultânea de códigos culturais dissimiles o popular e o culto, que vão além da simples mistura ou de um hibridismo discursivo. Na Antipoesia, se trata de uma dupla operação: a primeira opera dessacralizando o código culto via código popular. Em *El Gavilán* (1957), a presença dos mesmos códigos passam por um processo de hibridação, em que se observa a clara dessacralização dos elementos constitutivos do balé clássico. Neste gênero a hibridação se introduz por meio de elementos do folclore chileno, instrumentos, vozes, personagens e até a linguagem poética pertencente ao espaço rural, num ato de ruptura com a norma clássica: como o explica Mario Céspedes em entrevista a Violeta Parra.

Mario: Este ballet...que representa, como decía la misma Violeta, la lucha entre el bien y el mal, entre el poder... entre el poder y la debilidad...Pero lo curioso de este ballet es que todos sus elementos están tomados del folklore y de las costumbres de Chile, tanto los elementos literarios como los musicales de él.

Violeta: Claro, y en cuanto a los bailes, van a ser también tomados de los bailes auténticos que conozco en el norte, en el sur y en el centro. (PARRA, V. 1960, Entrevistada por CÉSPEDES).

Neste sentido, *El gavilán*, não se realiza na união dos opostos, no sincretismo, mas no apagamento dos limites entre o clássico e o popular, constituindo um gesto decolonizador de desconstrução, característico da antipoesia, que Violeta integra à anticueca. Ambos desacomodam o estabelecido, transgridem os códigos institucionalizados pela norma aristotélica, resistem a esse poder disciplinar que separa a arte em duas partes desiguais e restituem seu lugar no cenário daqueles que alojam os saberes pertencentes ao povo. Além deste mecanismo, Violeta se apropria do outro lado, daquele que se diz herdeiro das altas culturas metropolitanas.

A introdução no acervo popular hispânico revelou a Violeta Parra e ao seu irmão, a complexidade e a profundidade das culturas populares. E não só campesino, no sentido hispânico, este espaço historicamente se encontrava profundamente hibridado pelo convívio e coabitação de culturas autóctones, principalmente, os *mapuches* que haviam passado pelo agressivo processo de colonização, resguardando apenas sua tradição no sul do Chile região que corresponde a Temuco, Chillán, Lautaro, região do *Wallmapu*. Quando Violeta decidiu buscar no campo, primeiro, orientada por Nicanor, entre os velhos cantores populares, e mais tarde, contratada pela Universidade de Concepción em 1957, nos ritmos e sons ancestrais do País *mapuches*, ela introduz a sua obra todo o saber autóctone que havia sido silenciado pelo colonizador, pela admiração que ela passa a sentir por essa cultura cuidadosa com as relações do homem com o universo, e porque compreende que, nesse contexto colonizado deve existir uma vertente da tradição popular que esteja representada pelos povos originários da região em que hoje está situado Chile. Isto fica evidente nesta entrevista realizada a Paula Miranda (2017), sobre seu trabalho de pesquisa da obra *mapuche* por meio de fitas cassette registradas e catalogadas na Universidade do Chile:

Patricia -¿Cuál habrá sido para Violeta Parra, primero la intención que ella tuvo para ir a buscar este trabajo con el pueblo mapuche?

Paula M. -Sí, es que ella está contratada, en 1957 cuando inicia este recorrido, son dos años solamente, estaba contratada por la Universidad de Concepción y la habían contratado para recopilar el folclore de la zona. Instrumentos, cantos, costumbres, artesanía, incluso. Entonces ella sabía, ella venía recopilando sistemáticamente, y estudiando el canto popular o folclórico chileno de 1953, entonces ella sabía que en ese mapa, que está hecho de mucha diversidad, de vertiente expresada en cantos y el folclore chileno, ella sabía que le faltaba una vertiente importante que era la de nuestros pueblos originarios, en particular, la del pueblo mapuche. Entonces ella intenciona su trabajo, en esos años en que trabajaba para la Universidad de Concepción, hacia la pregunta sobre dónde podría encontrar el canto mapuche. (MIRANDA, 2017).⁹⁶

O que Violeta chamará de “o verdadeiro folclore” começa a tomar um corpo diferente, que Violeta procura reescrever em forma de Antincueca,

⁹⁶ Entrevista, Anexo 2.

porque *El gavilán* é em sua estrutura musical uma anticueca, uma composição para violão onde se introduz o canto *mapuche* escrito. Uma obra dinâmica que une as duas vertentes da tradição popular, a do folclore chileno que provem da *cueca* e a que provem do canto *mapuche*, o lamento, ambas são introduzidas ao balé clássico. Uma espécie de lamento pela morte do amor. Nesse momento, a autora encontra as bases para criação de todo o seu trabalho subsequente que se abre nela como uma consciência latino-americana difícil de mensurar. O *canto a lo humano* com sua picardia, e o *canto a lo divino* coberto de um manto sagrado, *la cueca* e *la tonada* são um risco no céu diante do que representa o alargamento do folclore em *El gavilán*. Aqueles oferecem testemunho do processo de transculturação que havia se instalado no Chile desde os tempos da colônia. Esse caldo espesso e profundo formado de diferentes estratos, o cultural, o econômico, o histórico, o social, o lírico e o musical serão as bases para criação de *El Gavilán*.

De acordo com Naím Nómez:

Las vanguardias representaron la apropiación de nuevos modos discursivos ejemplares en el ámbito de la cultura de comienzos de siglo XX, ya que en su movimiento y dinamismo rompen y asimilan todos los discursos artísticos y literarios anteriores a través de la búsqueda del texto total y de la ligazón entre vida y arte. (NÓMEZ, 2015, p. 7).

Violeta quer inovar, acreditava no pressuposto fundamental e vanguardista, de fundir a vida e a arte, ela acreditava na máxima, que todos podíamos ser artistas como sujeitos cognocentes e ativos, mas rejeitava o processo moderno, que com seu afã burguês de domínio e progresso racionalista ilimitado, destruía a memória histórica de seu povo.

Assim, a obra poética de Violeta Parra levará até as últimas consequências essa ruptura, a partir de um novo modo de produzir, instala a figura de um sujeito descentrado popular e anônimo, com a qual questiona a crise dissoluta da modernidade, e por meio de rearticulações desse sujeito representado no imaginário cultural do seu país pela tradição popular, se lança num diálogo feroz de vida e morte com seu maior inimigo, o progresso. Este processo, de acordo com Nómez, é um processo atrelado ao pensamento vanguardista, com o qual aprendemos a entender a modernidade como uma

obsessão pelo novo, o contingente e o transitório, como uma ruptura contínua que tinha na frente a ideia de um progresso indefinido, mas também como fenômeno que carrega sua própria decadência.

O único objetivo que guiava, durante todo esse período, de 1954 a 1964 o trabalho criativo de Violeta, o qual Paula Miranda (2014), define como o período de maior produção literária da artista, quando ela busca religar a arte com a vida e faz de sua vida um apostolado de dedicação absoluta, era o de tornar conhecido o saber popular, emancipá-lo, demonstrando o valor que representa o saber dos anciãos, dos campesinos, dos indígenas. Estes, em nada devem ao saber adquirido nas bases teóricas da tradição ilustrada, ao contrário, estes últimos podem destruir a criatividade do artista, os saberes populares, ao contrário, devem ser parte da vida do artista e da memória que liga o Saber ao Fazer.

Fidel Sepúlveda, diretor do Departamento de Estética da Universidade Católica do Chile, reflete sobre a desvinculação da criatividade artística de Violeta com os estudos acadêmicos e as consequências desta escolha pela artista.

Para Sepúlveda:

La maravilla de Violeta Parra es la creatividad que hay en ella. Esta creatividad que ella bebió en su infancia en Chillán de su madre cantora y también costurera. De toda esta maravilla del color que ella muestra en todo este trabajo en colores con que ella iba haciendo los encargos, de los cuales ella vivía en parte, su familia entera. Entonces, yo admiro, por ejemplo, de las características o de la estética de Violeta, una parte del visual que es el colorido. La fuerza del colorido y la audacia con que organiza el universo cromático. Y eso ella, indudablemente que, si hubiera pasado por una escuela de bellas artes o por una academia, ahí lo habría perdido. (SEPÚLVEDA, 2003).

Induvidavelmente, o teria perdido, devido às tendências acadêmicas que tendem à padronização de técnicas de criação artísticas. Esta inventiva que Sepúlveda observa na obra plástica de Violeta, em *El gavilán*, se observa na utilização de diversos materiais e instrumentos associados a diferentes contextos, o urbano, através do balé clássico e a orquestra sinfônica acompanhando o balé, e o popular, que se configura em duas partes: o canto

da poeta como mulher sofrida do povo, com o qual da voz ao povo. Essa voz não letrada da tradição oral, com o que rendem tributo ao convívio com seus pais e avós, cultores da tradição popular, seguindo a labor de renasce a arte do poeta popular, com seus cantos e poemas rimados em octossílabos e hendecassílabos; a utilização de instrumentos musicais como o violão, harpa, o guitarrón de 25 cordas, o rabel instrumentos da tradição popular hispânica. Em conjunto com instrumentos provenientes dos povos originários do Chile, os *mapuches*, o outro segmento cultural que habita na Araucania. Desta coletividade, Violeta incorpora em *El gavián* a concepção do amor. O amor que não necessita ser apenas amor correspondido, é o amor com que a gente do povo *mapuche* expressa um lamento, uma dor, um agradecimento, sentimento que Paula Miranda explica neste fragmento de um dos relatos sobre o conteúdo das fitas que Violeta gravou com integrantes da comunidade *mapuche* do *Wallmapu*:

Amor dolente, catarses amorosa, amor lúdico, cantos de seducción, éticas de amor, amor de Hermanas, amigas y primas, concepciones del amor entrelazado a hierbas y pájaros o musgos, amor de los cantos mapuches de los que se impregna la canción de Violeta Parra. En el territorio del amor, en esos “jardines humanos”, será donde ella propondrá nuevas maneras de decir el amor: en “El gavián” o en “Maldigo del alto cielo” bajo imágenes y pulsiones tanáticas y destructivas, será posible realizar la catarsis del dolor amoroso. (MIRANDA, 2017, p. 70).

Um gesto com a qual, Violeta busca preservar a tradição indígena, que no canto *mapuche* sempre terá uma atitude em direção ao próximo. Miranda entende que o contato da artista com os cantos *mapuches* e essa cultura amorosa, faz recuperar certa experiência de totalidade. A mesma que o poeta Raúl Zurita relatou quando conheceu a Leonel Lienlaf e a Elicura Chihuailaf nos anos 80. Ele relata que a partir desse encontro, algo mudou.

Em Violeta esse encontro lhe possibilita conceber o mundo por outra perspectiva, uma perspectiva dual, em que a integração do *Kultrún*, a *Trutruka* e os instrumentos musicais autóctones utilizados especificamente em rituais sagrados, junto a uma orquestra de câmara transmitem à obra uma característica ritual de purificação e sanção que são incorporados junto ao balé, ou seja, deixam sua monotonia clássica para se revestir de “uma voz

profunda que habita en mí” (ZURITA⁹⁷, *apud* MIRANDA, 2017), como humanidade aberta ao diálogo entre as diversas manifestações artísticas com que o homem dá vazão aos seus sentimentos.

Por meio de sua amizade e parceria com Miguel Letelier, músico e compositor de academia, ambos deram a medida exata à profundidade em que podiam mergulhar na criação de uma nova forma de fazer arte. Uma arte contemporânea, heterogênea que se adaptava mais ao contexto híbrido e transcultural que marca encontros com a decolonização da arte clássica, como fica expresso pelo músico chileno, Miguel Letelier, neste fragmento:

Rodeado de un ambiente absolutamente rural, en una casita de madera en La Reina, nos instalamos a trabajar sin límites de tiempo ni espacio. Ella con su guitarra, yo con mi grabadora, papel de partitura, lápiz y goma de borrar [...].La simple audición de estas obras – no ya el análisis- llama poderosamente la atención de un músico. La base rítmica, armónica y formal del folclore chileno de la zona central del país en sus manifestaciones más generalizadas; esto es, la dupla cueca-tonada, es llevada por Violeta a un nivel de estilización y desarrollo desconocido y no sobrepasado hasta hoy. (LETELIER, *apud* PARRA, Isabel, 2009, p. 250).

Letelier descreve o ambiente rural em que se transcreve a peça de balé, do sistema oral para o sistema escrito, possibilitando a realização de um processo de hibridação voluntária, que Violeta imprime nessa nova criação. Os espaços rurais e suburbanos não ofereciam a Violeta condições de produzir obras artísticas, de um nível de estilização, mas depois de seu encontro com a arte *mapuche*, esses instrumentos produziram acordes jamais superados até hoje. Como em Nicanor, na obra de Violeta de 1957 a 1964 estão sendo unidos, o passado e o futuro da rima tradicional e da antirrima. Para Naím a nostalgia do campo idílico, em vias de desaparecimento, com sua representação híbrida que critica o sujeito moderno urbano e capitalista de um lugar marginal, onde o urbano, diante do idílico do campo, perde o seu brilho.

O segundo elemento que Violeta recolhe da Antipoesia é a intertextualidade. Este recurso, segundo Nicanor Parra, em entrevista com Leonidas Morales (2003) havia sido conhecido por Violeta desde muito pequena, na convivência com outros estratos socioculturais, em que existia

⁹⁷ Raúl Zurita, escritor chileno, Premio Nacional de Literatura 2000.

essa espécie de rixa entre o discurso culto do tipo idealizado e o discurso de seu opositor popular que transforma seu sentido. Estas contendas musicais operavam mudanças na base da intertextualidade dialógica, retirando as palavras chave, que atribuíam um sentido romântico às músicas, por outra palavra que o trocava por jocoso, ou de apelo sexual. Nicanor, diz “ahí están los orígenes de la Antipoesía”. Este recurso foi estilizado e aperfeiçoado por Nicanor e passou a ser utilizado por ambos os irmãos para elaborar suas obras Anti. Pode-se observar o trabalho conjunto destes dois irmãos na desconstrução das formas clássicas, por meio da utilização de cantos populares. Na Antipoesía a fala do povo se expressa no nível métrico de La Cueca, formada por octossílabos e hendecassílabos. Segundo Rodríguez (2012). “A mi entender, el modelo rítmico básico del que parte el antipoeta para avanzar hacia las formas populares marcadas por el octosílabo y endecasílabo, es el uso en el baile y el canto popular de Chile: *la cueca*”. (RODRÍGUEZ, 2012, p. 63). O mesmo modelo rítmico básico foi utilizado por Violeta de onde parte a criação da anticueca, *El gavián*. Como se pode observar nesta descrição dada em entrevista a Céspedes sobre a estrutura da peça:

El Gavián está dividido en tres partes. Primero, la mujer se enamora del gavián creyendo que era una flor que ella veía en un jardín. El gavián está puesto en este jardín de espinas como... como para engañar, con sus manos y su cuerpo y su ropa, finge ser un clavel. Entonces la mujer, la gallina, ve este clavel y se enamora de él, y atraviesa los espinales y sufre las consecuencias de estas espinas. La segunda parte: aparece un tercer personaje, que es una gallina vieja, y que la reconviene a la gallina joven diciéndole: «Ese no es un... no es un clavel, ni es un buen gavián, sino que es el mal y ten cuidado con él». La gallina, como toda mujer enamorada, no entiende nunca. [...]. Y en la tercera parte: tenemos una montaña, y aquí intervienen los elementos junto con los personajes principales, que son el gavián y la gallina. [...] Ella consigue subir y el gavián como que la va a amar, pero la destroza totalmente. Y los elementos se encargan de darle punto final a este ballet y envuelven y enrollan al gavián, que siempre vive, porque la maldad siempre perdura. (PARRA, V. 1960. Entrevistada por CÉSPEDES).

Assim, podemos observar que as três partes que compõem *El gavián* e suas personagens se sustentam na composição estrutural básica de *La Cueca*, com uma grande diferença de sentido, o jogo de sedução entre a galinha e o

gavilán, personagens de primeira ordem não cumprem a promessa de amor e fidelidade de *la cueca*. Em *El gavilán* o jogo de sedução opera por meio do engano e a maldade com o conseqüente triunfo da morte do amor, evidenciando a origem dos outros elementos retirados do balé clássico.

Desta forma, o elemento Anti em *El Gavilán* remete às características de arte pós-colonial. E neste sentido, se pode observar o pensamento mais genuíno de Violeta materializado nesta elaboração artística, quando diz que a arte não tem plano de voo, é um pássaro que voa livremente na sua criatividade.

Como dito anteriormente, o termo “Anti” foi ideado por Nicanor Parra na Antipoesía para definir de acordo com Iván Carrasco (2012), obras transgressoras que buscam modificar o cânone artístico-literário diante da crise social e cultural que afeta toda América Latina e o mundo, incluso agora com mais força, devido à globalização que se instala cada vez mais no mundo pós-moderno, destruindo as bases culturais e históricas dos países colonizados. Com relação ao conceito anti, Iván Carrasco M, estudioso da obra do antipoeta Nicanor Parra observa que:

La antipoesía es la teoría y la práctica del antipoema, un tipo de discurso caracterizado por la ruptura de las normas convencionales de la textualidad literaria y del discurso natural del occidente, que asume una gran variedad de géneros y textos particulares distorsionados con humor sarcasmo e ingenio[...]presenta un mundo en crisis dominado por comportamientos, sistemas y valores nihilistas, egoístas y destructivos, que corresponde principalmente a la modernidad y a los poderosos en detrimento de las enormes muchedumbres pobres de campos y ciudades, desplazados, marginalizados y sin esperanza”. (CARRASCO, 2012, p. 21).

Essas rupturas buscam desarticular estes comportamentos, sistemas e valores nihilistas, egoístas e destrutivos que em *El Gavilán* se evidenciam por meio da desconstrução da estética de *La Cueca Tradicional* ou Chilena. Como baile, é o representante estético comportamental de uma elite patronal localizada no campo desde os tempos da colonização com as famílias aristocratas que se instalaram no poder político e econômico do Chile, estabelecendo sistemas de produção da terra profundamente desiguais, como a família Tocornal e seus latifúndios, o Fundo Tocornal e o Fundo San José de

Puente Alto, onde Violeta encontra cantores populares como é o caso de Dom Antonio Suárez, ainda instalados no sistema patronal de inquilinato, sobrevivendo das suas mazelas. Nesse ambiente, *La Cueca* configura uma forma de vida. Não existe um inquilino que não saiba bailar cueca. Apesar de suas variações é um baile que apresenta uma estrutura formal fixa. A mesma estrutura que Violeta utiliza como modelo para criar a estrutura básica de *El gavián*.

Desta forma, *El gavián* é um baile que transcende as duas formas clássicas de dominação de poder. O primeiro: *La cueca*. O segundo, o balé clássico que Violeta utiliza como componente desta dicotomia, revelando imagens de uma sociedade fragmentada com valores burgueses e patriarcais, que se desenham na dança por meio das demonstrações de poderio que o macho revela na perseguição da galinha, no sapateio e no *Escobillado*.⁹⁸ Entretanto, há uma inversão na intenção do homem que procura seduzir a mulher no balé criado por Violeta.

No primeiro, fica evidente o sistema patriarcal que faz com que a mulher seja seduzida e dominada pelo macho que cumpre sua promessa de amor. No *El Gavián*, a mulher que se apaixona pela flor que dissimula suas más intenções, é apenas um corpo feminino vítima do desejo que um ser predador sente diante da debilidade feminina. O gavião representa aquela tensão, que provoca o engano e a maldade reprimidos apenas para não ser descoberto perante o corpo que é assediado.

A obra escrita, a partir de outro gênero, de *La cueca* tradicional, proporciona características intertextuais não convencionais, traços pautados na tradição popular chilena que foram alterados intencionalmente com a finalidade de hibridar, metamorficamente um baile pertencente ao folclore tradicional, dando a este baile, características de obra clássica, sendo que, no seu subsolo, se pode ouvir e ler os acordes, sapateios e assobios da tradição. Desta fusão nasce *El Gavián*, obra fronteira, de difícil categorização, a qual provoca constantes deslocamentos entre o sistema musical culto e o sistema literário-musical popular, portanto, como um palimpsesto, nasce outro gênero musical e outra poética: A poética da decolonização, que rompe as fronteiras

⁹⁸ Escobillado: é um passo de La Cueca, onde o homem arrasta o pé pelo chão como se estivesse escovando.

colocadas pelo colonizador entre o culto e o popular.

Para Violeta todo e qualquer instrumento serve para a interpretação musical, todos os passos de uma dança são arte, e por esta razão, impor normas a este tipo de criação, obedecem a um pensamento arraigado no poder ocidental que acredita ter o direito e a ciência para ditar o que é arte e quais são as normas que as regem. *El Gavilán* se inscreve neste outro lado do Oceano Atlántico, dentro do pensamento parriano que diz: “El arte es un pájaro sin plan de vuelo, que odia las matemáticas y ama los remolinos”. (PARRA, *apud* Subercaseaux, 1978, p.87).

De acordo com Valdés é muito fácil identificar elementos característicos de *La Cueca* por sua duração e a utilização de muletillas. Trata-se de repetições ou antecipações de sílabas de um verso, gritos de animação ou complementação de sons e sílabas. Estas muletillas estão presentes em *El Gavilán*. Neste fragmento foram destacadas as sílabas que servem de muletilla a *La Cueca*, em *El gavilán*:

Mi vida yo te qui
yo te quise veleidoso
Mi vida yo te qui
yo te quise veleidoso
Mi vida creyendo
creyéndote lisonjero
Mi vida creyendo
creyéndote lisonjero
Mi vida se me par
se me parte el corazón
Mi vida del verte
de verte tan embustero
Mi vida yo te qui
Yo te quise yo te quise
Si ay ay ay
Si ay ay ay.
(PARRA, *apud* MIRANDA, 2017, p.79).

É por meio destas muletillas que Violeta constrói a intertextualidade. De acordo com Valdés, as muletillas curtas são palavras de 3 a 8 sílabas que se localizam principalmente no começo ou no final dos versos. Alguns exemplos que chamam a atenção são: caramba, mi vida, negrita, tirana, morena, ayayay (3 sílabas), señorita, palomita (4), negro del alma, ay señorita (5), pobrecita la guaguaita, ay Rosita. Muitos destes recursos de estilo podem ser encontrados

em *El Gavilán*, tais como Prenda del alma; Sí ayayay, ou a muletilla curta Mi vida de três sílabas.

Segundo o autor, as muletillas longas, ou muleta ponte, são frases feitas, ditados ou refrões de 12 sílabas, divididos em dois hemistiquios de 6 sílabas cada um.

De acordo com Mario Rodriguez (Revista *Quinchamáli*), *La Cueca Tradicional* ou Chilena, está dividida em três partes, respondendo à mesma divisão de *El Gavilán* como o explica Violeta numa entrevista realizada por Mario Céspedes sobre a estrutura da obra que nesse momento ela estava escrevendo:

Primero, la mujer se enamora del gavilán creyendo que era una flor que ella veía en un jardín. El gavilán está puesto en este jardín de espinas como... como para engañar, con sus manos y su cuerpo y su ropa, finge ser un clavel. Entonces la mujer, la gallina, ve este clavel y se enamora de él, y atraviesa los espinales y sufre las consecuencias de estas espinas. (PARRA, V. 1960. Entrevistada por CÉSPEDES)

O cortejo enganoso é evidenciado, nesta primeira parte, em lugar de ser cortejada incessantemente por um galo que a requer e oferece seu amor, ela é levada pelo fingimento a acreditar no amor de um gavião, pelo qual ela está apaixonada e sofre. O cravo representa o sexo masculino e a fidelidade no amor. Como se expressa nesta primeira parte da música. Cientificamente denominado “*Dianthus Caryophyllus*”, significa, flor do amor, ou, flor dos deuses. A história do cravo remonta, segundo o dicionário de significados, aos tempos dos antigos gregos e romanos, quando foi utilizado como adorno. Entretanto, os cristãos criaram lendas em torno desta esta flor, eles acreditam que o primeiro cravo floresceu de um ato de sofrimento, quando Maria chorou ao ver seu filho levando a cruz. Violeta o coloca neste balé, não por acaso, mas para avisar o público que esse cravo vai representar dor por causa do amor, já que o amor em sempre constrói, ele também destrói, explica Violeta. (Disponível em <http://www.publiboda.com/claveles-significado-y-atributos.html>).

A imagem poética do sofrimento pode ser observada nestes primeiros versos de *El gavilán*:

Mi vida yo te qui
Yo te quise, yo te quise
Mi vida creyendo
Creyéndote lisonjero
Mi vida se me par
Se me parte el corazón
Mi vida de verte
De verte tan embustero
Sí, ayayayay
Sí, ayaya ay.
(PARRA, *apud* MIRANDA 2017,p.76).

Nesta estrofe se observa o amor que destrói, que não sempre constrói, como diz a artista. Nesses primeiros versos, como se fosse o feitiço do amor ela destrói as palavras, as vai quebrando e reconstruindo numa repetição que revela esse quebre da alma traída, pelo amor que não cumpriu sua promessa. De um gavián traiçoeiro e mentiroso que destrói também o corpo feminino da mulher que se entregou ao amor cegamente e sem dar ouvidos à comunidade. Essa repetição e quebre nos versos desta obra, revelam sua hibridação com o canto *mapuche*.⁹⁹ Na apresentação da segunda parte da peça de balé, Violeta oferece uma prévia das personagens. Elas são retiradas do espaço rural e representam esse saber popular de transmissão oral de responsabilidade dos velhos e a atitude de descrédito com que os jovens recebem seus conselhos:

La segunda parte: aparece un tercer personaje, que es una gallina vieja, y que la reconviene a la gallina joven diciéndole: «Ese no es un... no es un clavel, ni es un buen gavián, sino que es el mal y ten cuidado con él». La gallina, como toda mujer enamorada, no entiende nunca. ¿Quién entiende consejos de amor? Nadie.

Mario: Jeje.

Violeta: Nadie... Entonces, después ella llora su pena y su porfía adentro del... de un gallinero y aparecen los otros personajes que son patos, pavos, gallinetas y todos estas... estos personajes se interesan por la pena de la gallina.
(PARRA,V.1960, Entrevistada por CÉSPEDES).

Na terceira parte, Violeta realiza a intertextualidade a partir das fontes teóricas que guiam o saber da cultura clássica a partir da Grécia. Os quatro elementos, terra, fogo, água e vento, com que os pré-socráticos descobriam a composição do mundo, encontram seu espaço nesta obra, como elementos

⁹⁹ Paula Miranda o explicita em entrevista. Conforme Anexo 2.

que ajudam ao gavián a perpetrar suas más ações e destroçar a galinha que o amava:

Y en la tercera parte: tenemos una montaña, y aquí intervienen los elementos junto con los personajes principales, que son el gavián y la gallina. Los elementos serían la lluvia, el viento, el trueno y... y la centella, el relámpago. Entonces la gallina, cuesta arriba, a la siga del... de la conquista del gavián que está en lo alto de la montaña y los elementos que obstaculizan la subida de esta gallina, y que la hacen sufrir: la lluvia la moja, el viento la dispara y el gavián espera arriba, malévolo. Ella consigue subir y el gavián como que la va a amar, pero la destroza totalmente. Y los elementos se encargan de darle punto final a este ballet y envuelven y enrollan al gavián, que siempre vive, porque la maldad siempre perdura. (PARRA,V. 1960. Entrevistada por CÉSPEDES).

As imagens poéticas de dor e sacrifício amoroso que entrega esta obra, estão fundamentadas em elementos do folclore e dos costumes do Chile, (CÉSPEDES, 1960), elementos que funcionam como (des)construtores da poética aristotélica. A partir da *Arte Poética*, durante séculos os paradigmas aristotélicos determinaram quais os elementos que poderiam configurar a produção artística e poética das denominadas Altas Culturas Ocidentais. Entretanto, os tipos humanos, que nestas obras deviam aparecer, se veem metamorfoseados pelo caráter rural que Violeta dá a estas personagens: galinhas, patos, galinhetas, e revelam o caráter híbrido da recriação. Uma obra que recolhe os elementos rurais por seus traços ingênuos, sem polimento nem malícia social, isento de máscaras que lhes permitam ocultar sua verdadeira identidade, e os incorpora ao espaço urbano e requintado do teatro onde se apresenta o balé clássico, questionando sobremaneira a integridade do sistema a que representa.

Como personagens principais de uma trama, um gavião com todas as características malévolas que a esta ave de repina são adjudicadas, reproduz a tragédia do amor quando acontece entre entes diferentes. Contracena com uma galinha, representante da mulher campesina, pobre, humilde e ingênuo, que se apaixona por uma flor, símbolo da masculinidade, o cravo, mas para realizar esse amor, deve passar por um caminho de espinhos. Violeta relaciona a cena de engano e má intenção do gavião ao sistema capitalista, o qual se mostra como objeto de desejo e se revela um sanguinário sedento por

satisfazer suas necessidades devoradoras. Esta imagem remete a Freud (1999), quando este trata do “princípio de prazer”. O indivíduo é levado a desejar aquilo que com o tempo trará consequências destrutivas.

A obra que Violeta produz tem as características de uma obra híbrida no sentido em que Néstor García Canclini o entende. Uma obra que adquire traços do sistema hegemônico, no caso, do balé clássico, o qual desloca a arte popular do lugar periférico em que se encontrava, com a finalidade de evitar seu desaparecimento:

Las culturas híbridas, son culturas que son y continúan siendo originarias, pero que se van modificando en el intercambio con la modernidad con el turismo con el sistema capitalista y van aprendiendo a modificar sus propias culturas. Los artesanos tienen una visión de la cultura contemporánea y a veces son los menos interesados en conservar intacta sus tradiciones, su cultura original, ellos saben que una manera de defenderla es vincularse, dialogar con las otras culturas contemporáneas. (CANCLINI, 1989, p. 77).

Mais que hibridar as formas artísticas clássicas com elementos indígenas e populares significativos, o que pretende Violeta é desconstruir os estereótipos patriarcais estabelecidos a partir do tempo da Colônia no Chile, os quais eram veiculados por uma das danças mais representativas desse modelo: *La Cueca*.

De acordo com análise das rimas, Rodríguez (2012), entende que a cueca ortodoxa uma dança folclórica que remonta aos tempos da colonização, se compõe de três estrofes, sendo que cada uma corresponde a uma das partes do baile, mais um dístico de arremate.

La primera estrofa es una cuarteta de octosílabos con rima (a bab), que debe plantear el asunto. La segunda consiste en dos pareados de seguidillas (7+5+7+5), con rima del segundo y del tercero; en ella se desarrolla el asunto. La tercera estrofa es igual formalmente a la segunda, pero con la obligación de comenzar con el último verso de ésta, el cual, para llegar a las siete sílabas, se le añade normalmente las palabras “sí”, “no”, “mi alma” u otro disílabo a criterio del cantor. Aquí la cueca llega a su clímax.[...] La cueca se remata con un pareado de seguidilla (7+5) rimado. Este último pareado puede servir de punto final al asunto de la cueca o sirve de despedida; es decir, puede tener un carácter concluyente de cuanto se lleva dicho. (RODRÍGUEZ, 2012, p. 63).

Como nas estrofes de *La Cueca*, as três partes de *El gavilán* têm a finalidade de dar a conhecer o assunto, desenvolvê-lo, e concluir num desenlace, dando ponto final ao assunto. Em que se assemelha esta obra do seu modelo-cueca? Em que se diferencia? Qual o elemento Anti que *El gavilán* possui que o transformaria numa Anticueca?

Há três fatores que devem ser levados em consideração: Primeiro, *La Cueca* possui um caráter iminentemente festivo e, portanto, não é escrita apenas para ser ouvida, como a *Tonada*, que possui um caráter mais triste de queixa. Em a *Cueca* a finalidade é o baile, ser dançada, como o balé. Segundo, na cueca, o homem é representado por um galo que persegue a mulher, ou, galinha de um lado a outro da pista de dança criando duas formas rítmicas que pautam a cueca: o escobillado e o sapateado. Violeta o desenvolve no canto e no balé como se obseva nestes versos de *El gavilán*: Te la llevarí,/ te la llevarí/mentiroso./ Te la llevarí/te la llevarí veleidoso (sapateado). Mentí, mentí, mentiroso. (escobillado). Com a utilização das sílabas “Sí, ayayay”, se completa o elemento rítmico que expressa sofrimento, por causa do engano. Esse sofrimento vem do lamento *mapuche*. Terceiro, o agravante que destrói o equilíbrio em *La Cueca* e transforma *El gavilán* em uma *Anticueca*. A promessa de amor com que se finaliza a dança popular, em *El gavilán* rompe a promessa com a destruição do amor e acaba em tragédia. Como anuncia Violeta em sua entrevista:

El tema de fondo es el amor. El amor que... que destruye casi siempre, no siempre construye. El gavilán... el gavilán representa el hombre, que es el personaje masculino y principal del ballet. La gallina representa a la mujer y que es el personaje, también de primer orden, pero el personaje sufrido, el que resiste todas las consecuencias de este gavilán con garras y con malos sentimientos, que también sería el poder, como dijiste tú, y el capitalismo, el poderoso. (PARRA, V.1960, Entrevistada por CÉSPEDES).

De acordo com Joaquín Edwards Bello, citado por Rodriguez: “La cueca es la borrachera de la música, y ningún criollo puede oírla sin sentirse ebrio de lo indefinible”. (EDWARDS, 2003, *apud* Rodriguez, 2012, p. 65). Em *El*

Gavilán, a ebriedade se produz no acompanhamento instrumental da Sinfônica, formada por um conjunto híbrido de instrumentos da tradição popular e da clássica, além de executar acordes e notas musicais combinando os instrumentos clássicos com instrumentos indígenas como a *Trutruca* e o *Kultrun*. Observa-se que o esmero com que Violeta dispõe os instrumentos, encontram sua fundamentação na organização de uma tradição popular que ela admira e venera, mas que busca transgredir para avançar, imprimindo essa complexidade maior necessária para criar uma obra musical de maior amplitude harmônica, a qual está associada à introdução de instrumentos de percussão, de vento, de cordas oriundos de diferentes espaços culturais (Espanha, Chile, Comunidade *Mapuche*, Peru, África), que possibilitem abarcar um leque maior de flexões musicais. No canto, as vozes femininas e masculinas estavam divididas em suas categorias, aquelas que fariam parte dos corais deveriam ser vozes de conservatório, pois acompanham a massa orquestral da sinfônica. A outra devia possuir as características dramáticas da peça de balé, portanto necessitava ser de uma mulher que pertencesse realmente ao povo, para dar diferentes matizes emotivos de dor e paixão à sua voz. Neste sentido, Violeta está se fundamentando no canto *mapuche*.

Claudia Rodrigues (2004), em seu artigo “Género y escritura”, nos descreve as características e a função do canto *mapuche* na tradição indígena do sul do Chile: “El poeta *mapuche* busca encontrar una voz mítica y telúrica proveniente de la naturaleza, de los antepasados”. Nestes versos de Julian Weitra, é possível observar esta voz ancestral: “Ponte de pie/ parlamenta aunque te sientas triste/ parlamenta como lo hacían tus antepasados/ como hablaban ellos. (WEITRA, *apud* RODRIGUEZ, 2004, p. 64).

Ao se apropriar do discurso poético *mapuche* e integrá-lo a sua obra, Violeta se localiza no sincrético e intercultural que se inscreve a partir de um espaço cultural subalterno, e assume a voz de um povo e de uma raça que resistem à tempestade e ao trovão. Elicura Chihuailaf nos explica o papel que possui a palavra no contexto do discurso público em *El libro de los Sueños Azules y Contrasueños* (1995), IV capítulo: O poeta possui a voz que devolve o equilíbrio que permite conviver entre culturas diferentes. É uma palavra dialógica, oral e escrita, que enuncia outra palavra e encontra resposta na resistência.

Há um olhar profundo sobre o universo, que transcende como uma vertente da tradição popular oral - a vertente ancestral dos povos originários - de forma vital, e se inscreve como uma arte reflexiva, feita para ser ouvida, que busca libertar o homem de suas amarras colonialistas e dessa cegueira que o colonialismo provoca diante da vida, do amor e da morte.

Estes poemas cantados contêm temas vitais que partem do local para se expandir na universalidade, e assim, transcendem os espaços culturais da tradição e se transformam em arte sem sobrenomes, sem qualificativos, arte pura, arte viva, arte total, arte latino-americana. Arte que exerce, entre outros propósitos, fazer pensar, sem distinção, a homens, mulheres; pobres e ricos; doentes e sadios; brancos e negros; índios e mestiços. Todos que, de alguma forma, sentem-se tocados na alma pelo olhar desta artista, que em sua existência captou as aspectos essenciais da vida e os entregou em forma de versos, as pessoas que ela amava, seu povo, seu público. Esse anseio de fazer pensar, provocar a reflexão, como um ato de autoconhecimento profundo das capacidades da alma e do corpo, vem da segunda etapa de mudanças na sua obra, provocada por sua convivência com o povo *mapuche*, possuidor de um saber ancestral, recolhido na voz de caciques, *longkos* e de *machis*, participando de rogativas e *machitun*¹⁰⁰, que lhe ensinaram a compreender a sabedoria contida no canto *mapuche*.

Os textos selecionados do álbum musical *Últimas Composiciones* (1966) decantam os princípios do canto *mapuche*.

4.1.4 Lamento *Mapuche*: Qué He Sacado Com Quererte

O contato com a arte *mapuche* deu vitalidade à obra de Violeta, que em seu anseio por afastar o seu trabalho artístico da ideologia colonialista da sociedade burguesa vigente na época em que a artista viveu, procura se refugiar em saberes mais próximos do povo e da sua própria realidade. “Qué he sacado com quererte” (1963)¹⁰¹ é um exemplo desta vitalidade. A artista escreve em versos, na forma de lamento *mapuche*, o seu próprio lamento.

¹⁰⁰ Ceremonia de sanção *mapuche*, conforme anexo 1.

¹⁰¹ Este poema-canção foi gravado por primeira vez em *Chants et danses du Chili, Violeta Parra, guitar et chant* (1963).

Paula Miranda (2017), explica em seu livro *Violeta Parra en el Walmapu*, que o povo indígena fazia da arte uma forma de realizar algum fato social. Nenhum poema era cantado ou tocado um instrumento, apenas pelo fato de fazer arte, e sim, como uma necessidade material de vida. Agradecer, rogar a Deus, chorar um amor perdido ou uma morte, celebrar um nascimento, fazer dormir os filhos eram fatos que requeriam rituais, canções e instrumentos próprios.

Neste poema-canção, Violeta se lamenta de ter amado tanto um homem que só tirou dela a alegria de viver, como se pode observar nestes versos a seguir:

Qué he sacado com quererte

¿Qué he sacado con la luna; ayayay
que los dos miramos juntos? ayayay
¿Qué he sacado con los nombres, ayayay
estampados en el muro? ayayay
Como cambia el calendario, ayayay
cambia todo en este mundo. ayayay
Ayayay, ay, ay

¿Qué he sacado con el lirio, ayayay
que plantamos en el patio? ayayay
No era uno el que plantaba, ayayay
eran dos enamorados, ayayay
Hortelano, tu plantío, ayayay
con el tiempo no ha cambiado. Ayayay

Ayayay, ay, ay

¿Qué he sacado con la sombra, ayayay
del aroma por testigo, ayayay
y los cuatro pies marcados, ayayay
en la orilla del camino? ayayay
¿Qué he sacado con quererte, ayayay
clavelito florecido? ayayay

Aquí está la misma luna
y en el patio el blanco lirio,
los dos nombres en el muro
y tu rastro en el camino.
Pero tú, palomo ingrato
ya no arrullas en mi nido.

(Parra, 1963). ¹⁰²

¹⁰² Poemas compilados na obra *Violeta Parra: Poesía* de Paula Miranda (2016).

Trata-se de um lamento dedicado a dizer ao homem que não correspondeu seu amor, que ela está triste, que as coisas que fizeram juntos, já não tem sentido, tudo está ali abandonado. A diferença de *El gavilán*, (1957), de influência *mapuche*, nesta obra a artista não destrói as palavras, não há quebra de palavras, o amor não mata. Poderíamos dizer que embora tenha acabado ele construiu uma saudade dos momentos e das ações que realizou o amor.

Elisa Loncon, uma das pesquisadoras que trabalhou junto com Paula Miranda (2017), relata em entrevista cedida à Radio Univerdidad de Chile, sobre a relação de Violeta com o canto *mapuche*: “Violeta Parra, le canta a la vida y el canto *mapuche* es un canto a las cosas de la vida: se le canta al trabajo, al amor, a la guagua, a las penas de la viudez” [...]“Todo lo que se hace se canta, porque el canto es una forma de socialización con el otro y con la naturaleza”. (LONCON, 2017). Esta função do canto *mapuche*, seja na temática, seja na forma está presente na composição de “Qué he sacado con quererte”.

Segundo a pesquisadora, Violeta é uma pessoa que recolhe a palavra, a toma, a leva e a comunica: “Un *werkén* lleva la palabra y recoge los mensajes que entrega. El canto de Violeta entrega los mensajes a quien se los debe entregar y muchas veces es a las autoridades que atentan contra el pueblo”, explica. Tal procedimento também é percebido em outras composições do álbum, a exemplo de “Arriba quemando el Sol” (1964)¹⁰³ e “Arauco tiene una pena” (1966).

La influencia de la música mapuche en la obra de Violeta Parra se evidencia en sus ritmos, en la utilización de instrumentos como el kultrun y en los temas que aborda. *El guillatún* o *Arauco tiene una pena* son ejemplo de ello. Del mismo modo, *Qué he sacado con quererte* es interpretado como un lamento mapuche (LONCO, 2016 In.: Entrevista radio Universidad de Chile). Disponível em: (<http://radio.uchile.cl/2016/10/04/los-ritmos-mapuche-que-persisten-en-la-musica-de-violeta-parra/>).

A voz doída e triste da artista, expressa uma ação vivenciada, que atinge, metaforicamente, a alma do seu público, porque Violeta está sofrendo. As imagens que ela entrega no seu canto são nítidas, muito fortes, tem vida, se

¹⁰³ Este poema-canção não é objeto de estudo desta tese.

aproximam profundamente à realidade da dor. O canto mapuche toma conta de sua obra artística para dar-lhe vida. E essa representação da vida é poesia que flui transparente e vital, dando nova força a sua obra por meio de uma poética decolonial que nos entrega o saber de nossos povos ancestrais¹⁰⁴.

4.1.5 A Rogativa “Guillatun” e a Invocação “Arauco tiene una pena”

Procurar compreender a obra de Violeta Parra, a partir de sua tomada de consciência sobre o valor das culturas ancestrais, responde ao nosso questionamento sobre: O quê levou Violeta Parra a resgatar, recopilar e editar as obras inéditas da tradição popular e indígena? Observa-se neste questionamento que a autora de “Gracias a la vida” (1966), não agiu do mesmo modo diante das obras resgatadas da tradição hispânica, nem diante das pertencentes à tradição indígena. As primeiras, realmente, ela recopilou e editou em vários discos e inclusive resultou num livro intitulado *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979), publicados depois de sua morte. Entretanto, das pesquisas e gravações que realizou junto à coletividade indígena, ela agiu incorporando essa outra perspectiva, esse outro olhar, essa outra filosofia de vida que pertence à sabedoria *mapuche* em várias de suas obras, nas quais fica plasmado com toda a força que a autora conseguiu captar nitidamente, o sentir dessa cultura silenciada, mas não extinta, no processo colonialidade/modernidade. Configura-se aí, um gesto advindo de uma consciência decolonial, no sentido ético, estético e político que esta concepção contém. Os dois poemas-canção “Guillatun” e “Arauco tiene una pena” são provas desta tomada de consciência. Elicura *Chihuilaf* descreve e nos explica o que representa para o povo *mapuche* o *Guillatun*:

El Guillatun que es una manifestación espiritual en la que la comunidad rinde tributo – mediante ofrendas y rogativas - al espíritu Azul; el Espíritu Poderoso en sus cuatro manifestaciones: *Elmapun / Gvenmapu; Elchen / Gvnechen*.

¹⁰⁴ Assumo, as formas pronominais “nos” e “nosso”, com referência ao sentimento identitário de pertença de minhas raízes chilenas, filha de María Silvia Estivil Moreno e Edmundo Cuevas Reyes, ele nascido em Los Ángeles – Chile, ella nascida em el país Vasco – Espanha, na década de 1920, neta de Rosalia Moreno y Leonardo Estivil nascidos na Espanha, e Ludovina Reyes Ahumada e José Ángel Cuevas Concha nascidos no Chile, na década de 1800, criada e com formação escolar na cidade de Santiago de Chile.

Como Creador y Sostenedor de la Tierra y de la gente. Es una ceremonia que dura dos días. Es dirigida por el *Lonko Genpin* (excepcionalmente la *Machi*), con el apoyo de una autoridad ayudante llamada *Ñizol*. En él participan toda las familias de una comunidad; cada una de ellas invita a sus parientes y amigos. Se acuerda también la invitación a otra comunidades.[...]Durante el *Guillatun* se hacen rogativas, se ofrecen productos naturales – cántaros de *muzay*, canastos con semillas, frutos, espigas, carnes - que son depositados en el *Rewe*.(CHIHUAILAF,1999, p.75).

É nesta manifestação espiritual que Violeta encontra seu canto, na profunda sabedoria *mapuche*, por entender que esta sabedoria se sobrepõe ao saber ensinado como única verdade da cultura Ocidental, de homens brancos, civilizados, que em sua pseudo sacralidade, utilizaram a religião para fins humanos de ambição e poder. Homens sem rumo, a não ser porque o Ser está projetado em direção à morte, como a única verdade. Segundo a compreensão de Violeta Parra, diante da morte do amor, explicitada em *El Gavilán* e a morte do corpo, como única verdade que ela não podia negar em sua vida, diante da morte de sua filha. Violeta se posiciona na compreensão do universo como dualidade: a vida e a morte. A chuva forte que destrói e a chuva suave que traz a vida. O positivo não pode existir sem o lado negativo, de tal forma que os modelos sociais e culturais de crenças e religiões aparecem em seus poemas, tanto na forma de conteúdos quanto nos elementos estruturantes.

Millelche está triste con el temporal
Los trigos se acuestan en ese barrial[...]
Camina la machi para el guillatun
Chamal y rebozo, trailonco y cultrún,
Y hasta los enfermos de su machitún,
Aumentan la fila de aquel guillatún,
De aquel guillatún, de aquel guillatún [...]
Se juntan los indios en un corralón,
Con los instrumentos rompió una canción,
La machi repite la palabra "Sol"
Y el eco del campo le sube la voz
Le sube la voz, le sube la voz.
El rey de los cielos muy bien escuchó
Remonta los vientos para otra región,
Deshizo las nubes, después se acostó
Los indios lo cubren con una oración
Con una oración, con una oración.
Arriba está el cielo brillante de azul,
Abajo, la tribu al son del cultrún
Le ofrecen del trigo su primer almud

Por boca de un ave llamada avestruz
Llamada avestruz, llamada avestruz.

(PARRA,1966,*apud* MIRANDA, 2016,p.119)

O sentido dessa crítica está na linguagem com que Violeta instala sua interação com a cultura *mapuche*, esta se encontra baseada em evidências históricas e em um alargamento em relação a essa história. Recuperando um elemento fundamental, o sentimento de coletividade, em que os índios trabalham por um objetivo comunitário, neste caso, salvar a plantação.

A fé, um elemento muito importante nas culturas originárias, é motor propulsor das suas crenças, a *Machi* dirige a rogativa com o *kultrun*¹⁰⁵. Em suas mãos, este gesto é muito significativo para o povo *mapuche*, “La *Machi*, al tener asido en sus manos el kultrun, está sosteniendo simbólicamente al universo, o como diria cualquiera, sostiene al mundo en un puño”. (DROWLING, *apud* CHIHUAILAF, 1999, p. 34). Tocar o kultrun na cultura indígena representa a invocação de toda a estrutura do universo em seus quatro níveis: *Elmapun / Gvenmapu; Elchen / Gvnechen*. A rogativa deverá chegar aos ouvidos do Deus dos céus que age em favor dessa comunidade, reorganizando os ventos e as chuvas para que não destruam suas plantações. Representa o gesto de agradecimento, oferendas a fé no Espírito Azul.

No “*Guillatun*” e em “*Arauco tiene una pena*”, Violeta se posicionava contra as formas simbólicas estabelecidas pelo Ocidente, por elas representar a constatação da vigência de um discurso excludente e autoritário, que se reflete na consciência de si dos povos latino-americanos, materializado na ação desrespeitosa com a forma de ser, pensar e viver do indígena que habita em reduções, enquanto seus territórios constituem enormes latifúndios de empresas multinacionais, ou chilenos aristocratas que os usurparam no período colonial. Por meio de sua arte, a artista opõe-se ao discurso preconceituoso da colonialidade/modernidade. A permanência da cultura do colonizador dominando a consciência dos povos colonizados degrada a autoconsciência destes povos de suas próprias formas culturais, age como força corrosiva, que destrói qualquer compreensão que possa superar os

¹⁰⁵ Kultrun: instrumento musical dividido em quatro partes que representam as dimensões do universo, usado pelo Xamã para dar ritmo a cerimonia Mapuche.Conforme Anexo1.

domínios da colonização, reforçado pelas formas simbólicas burguesas, que transformam o colonizado em ser dependente das antigas Metrópoles.

O que significa ser o resultado de um processo de colonização, neste caso? Significa a perda da compreensão da relação do homem com a natureza, não somente desta geração e de gerações passadas, também das gerações futuras. A instauração do colonialismo na América tornou o *homo sapiens* incapaz de fazer correspondências com o visível e o invisível ao olho humano, incapaz da percepção do universo, do cosmos que habita dentro de cada ser humano. As palavras de reciprocidade entre o universo e o homem, escutando as palavras da Machi, movendo as nuvens, são elementos mágicos do mito e da lenda, da compreensão do mundo como um todo que dialoga e se entende por meio da palavra. É a palavra *mapuche* que Violeta resgata nessa rogativa. Elicura Chihuailaf, referindo-se às palavras de seus antepassados chama atenção:

Nos dicen: La gente, el ser humano, viaja por la vida con un mundo investido de gestualidad que se expresa antes que el murmullo inicial entre el espíritu y el corazón sea realmente comprendido. Poco a poco dicho murmullo se transforma en lenguaje. [...] Así, nuestra incipiente sabiduría nos revela que la vida, que el ser humano, que la Tierra y el universo son la manifestación “real” de la dualidad. En el mirar aquí y hacia arriba comprobamos que somos – cada cual - constelaciones del cosmos exterior e interior, somos un cuerpo que, buscando su correspondencia con lo visible y lo invisible, proyecta su energía – su espíritu - hasta lo inimaginable, aferrados a la senda marcada por puntos luminosos – también externos e internos- llamados estrellas. Mas hoy hay quienes en la ciudad me dicen que no escriba la palabra antepasados, ni la palabra antiguos, ni la palabra mayores. Y yo me digo y les digo: el ser humano viaja por la vida con un mundo investido de gestualidades que se expresa antes que el murmullo inicial entre el espíritu y el corazón sea realmente comprendido. (CHIHUAILAF, 1999, pp. 66-67).

Isto nos leva a pensar que, o que mais convinha às Metrópoles era manter silenciadas as vozes culturais dos povos que haviam colonizado, anulando sua história, com o intuito de ocultar, quase que totalmente, sua compreensão de mundo, seus costumes, organização política, religião e, sobretudo a língua e os valores que esta contém. Este silenciamento visa evitar que o homem compreenda a vida desde seu exterior/interior. Porque esta

perspectiva de vida, nada tem a ver com os interesses econômicos do conquistador. Trata-se do silenciamento de elementos fundantes da formação cultural de uma tradição, por serem elementos constitutivos da identidade, construídos historicamente para dar resposta às necessidades específicas e ancestrais desse povo.

Estes textos representam a ação da força anticoercitiva a qual se localiza justamente, no momento histórico em que Violeta Parra, paralelamente a este processo de silenciamento e destruição da tradição popular, procura resgatá-la, desenterrando a obra poético-musical que permanecia inédita no espaço rural o suburbano, trazendo-a de volta à vida.

De acordo com Juan André Piña:

Hay que irse con cuidado con esta Violeta Parra. Desdeñada, ignorada, esquivada como maldición Durante su vida, ahora ya traspasó definitivamente nuestras fronteras y sus canciones y sus arpilleras andan con motor propio a través de todo el mundo. Seguramente ella supo ver más allá, mucho más allá que los hombres de su tiempo. Después se hablará de la fundación de nuestra América basándose en los Historiadores de las Indias, en Martín Fierro, en el Canto General, en la Nueva Novela Latinoamericana y en las Décimas de Violeta Parra. (PIÑA, 1978, pp.14-15).

O trabalho que Violeta realiza, de desenterrar a memória cultural do povo chileno, num primeiro momento, pretendia centrar-se naquelas antigas canções campesinas inéditas de transmissão oral que pertenciam aos cantores populares hispânicos. Tais cantores acabariam relacionando-se e intercambiando os respectivos modos de ver o mundo, deseducando, educando e reeducando os povos originários dessa região da América Latina: os *mapuches*, os quais adotariam seus costumes, aprenderiam sua língua e entoariam seus cantos, dentre eles, o *canto a lo divino*, com o qual, através dos tempos, se vigoraria o processo de evangelização, começado pelos jesuítas, dominicanos e franciscanos nos tempos da Colônia.

Ao estudar os textos de Foucault sobre as relações de poder, José Nicolau Julião (2015), entende que a humanidade instala suas violências em um sistema de regras que vai de dominação em dominação. A história terá de apoderar-se dessas regras e voltar-se contra os que as utilizavam como forma de dominação e poder. Referimo-nos, neste caso, as formas simbólicas

Ocidentais, como ferramentas de sustentação de estereótipos culturais, que em seu interior contém uma violência de superioridade que alimenta a rede de argumentos do sistema binarista colonial do tipo aceitação-exclusão.

No sistema colonialista chileno, o indígena e o cantor popular como campesino arcaico foram colocados à margem da sociedade moderna/colonial, porquanto a tradição popular, à que ambos pertencem, não possui os traços necessários para a aceitação e integração dentro do mundo criado pelo colonizador, consequência do processo de modernidade/colonialidade, sendo que a exclusão foi seu único destino.

Para Walter Mignolo (2008), este processo não somente afeta países territorialmente, a humanidade personificada pelo colonizador por suas próprias regras, haverá de desatar cada nó dessa rede colonial, transformando esta ação decolonizadora num ponto de desapego e abertura que reintroduza os elementos que, no período colonial, sofreram um processo de silenciamento. Martin Lienhard (2011, p. 17) denomina este processo de “ocultamento da palavra outra”. Processo que incide na língua, na memória coletiva, na subjetividade, na economia e na organização política, social e cultural dos povos originários da América e posteriormente, do povo mestiço latino-americano. Fazer o trabalho de resgatar a memória coletiva desse povo significa se aproximar ao lugar onde os fatos aconteceram. Permite-nos ler a história “*desde acá*,” Marchant (1970), em sua própria e particular maneira de ser e interpretar os símbolos da vida.

Neste contexto, o *próprio*¹⁰⁶ dos povos colonizados, encontra seu lugar congruente com a vida que, como cultura popular, nasce da necessidade de dar respostas a todos os problemas e questionamentos, colocados pela própria existência, que se vêem coagidos a deixar, para seguir as “regras de dominação” de uma cultura dita universal. Esta nasceu pela necessidade de satisfazer e dar repostas ao povo europeu. Isto, ironicamente, marca duas bases de análise, a genealogia do pensamento Ocidental, que impõe estrategicamente seus símbolos tomando parte do que é essencial para os povos colonizados, mas deslocado do patrimônio cultural dos povos originários,

¹⁰⁶ Susana Munich: *Rol y sentido de la reflexión de lo propio* (1991). Neste sentido refere-se ao *locus* enunciativo.

já que responde a outra lógica, que dita outra ordem social. Como expressa Elicura Chihuailaf, durante uma aula em um de seus cursos¹⁰⁷:

Un estudiante me dice: ¿Por qué usted insiste tanto em hablar de los chilenos y de los mapuches? ¿Acaso usted no es chileno o no se siente chileno? Le digo: yo nací y crecí en una comunidad mapuche en la que nuestra mirada de lo cotidiano y lo trascendente la asumimos desde nuestra propia manera de entender el mundo: en *mapuzungun* y en el entonces obligado castellano; en la morenidad en la que nos reconocemos; y en la memoria de la irrupción del Estado chileno que nos “regaló” su nacionalidad. Irrupción constatable “además” en la proliferación de los latifundios entre los que nos dejaron reducidos. Les digo a los estudiantes (ahora también a usted): Imagínense por un instante siquiera, ¿Qué sucedería si otro Estado entrara a ocupar este lugar y les entregara documentos con una nueva nacionalidad iniciando la tarea de arreduccionarlos, de imponerles su idioma de mistificarles – como forma de ocultamiento - su historia, de estigmatizarles su cultura, de discriminarlos por su morenidad? ¿Se reconocerían en ella o continuarían sintiéndose chilenos? (CHIHUAILAF, 1999, p. 12).

A usurpação dos territórios *mapuches* se evidencia neste relato e por outro lado, se escancara a inferiorização da morenidade como forma de discriminação e controle da nação indígena invadida. O híbrido chileno de pele morena, que embora não se sinta indígena porque sofreu com mais força o processo de deseducação, também se opõe à branquura, pureza e arraigo das altas culturas ocidentais. Contudo, este estado de hibridação cultural em que se encontra irreversivelmente o homem colonizado, conjuga o epistemológico hegemônico ocidental e o epistemológico/cultural indígena numa *tecitura* comparada ao entrelaçamento do tear. Nas palavras de Mignolo: “La huella imborrable de lo que existía convertido en herida colonial, en la degradación de la humanidad, en la inferioridad de los paganos, los primitivos, los subdesarrollados, los no-democráticos.” (MIGNOLOS, 2008, p. 271).

O autor eleva a voz para denunciar o mecanismo de degradação que o colonizador-conquistador utilizou para inferiorizar as culturas dos povos originários da América pré-hispânica e se apropriar de seus territórios. Concordando com a compreensão de Eduardo Galeano (2013) sobre estes

¹⁰⁷ Este artigo é produto da pesquisa realizada na Universidade de Duke, sobre pensamento de-colonial, teoria política de-colonial e geopolítica do conhecimento, n marco da modernidade/colonialidade e a epistemologia fronteira.

mecanismos, se observa um fenômeno inigualável, onde as magníficas civilizações mesoamericanas e andinas possuidoras de altas culturas, povos independentes e singulares, foram transformadas no setor mais pobre e dependente de toda América Latina. Ainda, foram atribuídas, a esses povos, formas simbólicas preconceituosas, apoiadas em teorias fenotípicas de raça, crença, idioma a estas, se opõe ao conhecimento científico cartesiano que elimina a validade do mito e da lenda como forma de dar respostas aos questionamentos surgidos no decorrer da atividade humana destes povos. Conhecimento cultural baseado no imaginário coletivo, no onírico e na capacidade de metamorfosear a realidade e criar um mundo a partir da relação do homem com a natureza.

Toda esta riqueza é colocada diante do mundo, como um grupo de características insignificantes, indesejáveis e irremediavelmente contrárias aos símbolos da civilização. De acordo com o poema-canção de Violeta Parra, intitulado “Arauco tiene una pena”, (um sentir, uma dor). Aqui, se refere ao saque de ouro pelo colonizador, esse metal, que para os povos originários, *mapuches*, *nahuatl* ou *quéchuas*, simbolizava o resplandecer do seu Deus Sol, em seu quinto nível. O Sol possuía, na crença deste povo, um valor incalculável, pois preservava a própria vida na Terra, por outro lado, para os espanhóis só representava riqueza material, e por ela matavam sem piedade, como podemos observar neste trecho do poema:

Un día llega de lejos
Huescufo conquistador
Buscando montañas de oro
Que el indio nunca busco
Al indio le basta el oro
Que le relumbra del Sol
¡Levántate, Curimón!
Entonces corre la sangre
No sabe el indio qué hacer
Le van a quitar su tierra
La tiene que defender
El indio se cae muerto
Y el afuerino de pie
¡Levántate, Manquilef!
(PARRA, 1966, *apud* MANNIS, 1978, p. 79).

Para a Europa este metal de cor amarelo brilhante representava riqueza material, era necessário acumulá-lo, guardá-lo em cofres devido ao seu caráter extingüível e principalmente, pela cobiça que referenciava a seu dono. Os europeus faziam qualquer coisa para possuí-lo. Por isso, na primeira estrofe deste poema-canção, desponta o motivo econômico pelo qual o conquistador matava os indígenas, buscava “montañas de oro que el indio nunca buscó”.

Revela-se, nestes versos, que a poeta tem a intenção de destacar opostos valores e, em confronto, entre o colonizador e o colonizado: “Al índio le basta el oro que relumbra del sol.” No poema está presente na espiritualidade, a compreensão da dualidade do mundo indígena, em oposição a valores que correspondem ao agir mercantilista do conquistador.

Martín Lienhard em seu livro *La voz y su huella* (2011) traz à tona um texto que legitimava a apropriação das terras dos povos conquistador e todo que nelas existisse, por meio do requerimiento¹⁰⁸, destacando seu conteúdo autoritário que não admite réplica e nem diálogo, e mais, instaurando a posse por meio do medo:

Por ende, como mejor puedo y vos ruego y requeiro, que [...] reconozcáis a la Iglesia por Superiora del Universo mundo, y al Sumo Pontífice llamado papa y en su nombre y a su Majestad en su lugar, como superior y señor rey de las Islas Tierrafirme [...]. Si no lo hiciéredes [...], certificoos que con el ayuda de Dios yo entraré poderosamente contra vosotros [...], y vos sujetaré al yugo y obediencia de la iglesia y de su Majestad [...] (MES, Cogolludo, 1954-1955 [1688]:t.L.II, cap.4, *apud*, LIENHARD, 2011, p.37).

Lienhard adverte que a apropriação acontecia independentemente do consentimento dos povos autóctones, apenas legitimava o ato, o simples ato de enunciar um texto escrito.

Tamanha diferença na forma de perceber o mundo e as relações entre os homens, vem em prejuízo da cultura autóctone dentre eles, os mapuches, que veem no ouro o brilho do Sol sobre o mundo dos homens e nisto reside a compreensão do universo em harmonia. Para os *mapuches*, esses elementos da natureza estavam associados a uma compreensão de natureza totêmica. No relato de Nájera, citado no livro de Tomás Guevara (1908), se afirma que

¹⁰⁸ Silvia Benso (1989) discute a origem as transformações deste emblemático texto.

Pedro de Valdivia, conquistador e fundador de Santiago de Chile, em carta escrita ao Rei de Espanha faz referência ao sistema totêmico, levando em seus nomes, especificamente no sobrenome, como reconhecimento de submissão a seus superiores:

Posteriormente, dieron los españoles noticias bastante esplicitas acerca del parentesco totémico que se designa a la palabra *cúga*, apellido, linaje o familia i que provenía de símbolos tomados del reino animal o vegetal. En todas las tribus existían todavía en los siglos XVI i XVII estirpes que llevaban el nombre de *antu* (sol), *cagten* (pato), *calquin* (águila), *cura* (piedra), etc. (NÁJERA, *apud* GUEVARA, 1908, p. 10).

Violeta, em seu canto *mapuche*, convoca a levantarem-se de seus túmulos, os caciques *Huenschullán*, *Curimón* e *Manquilef*, todos nomes totêmicos que mantêm a estirpe de suas gerações, que morreram lutando pelo direito a serem indígenas e a preservar sua cultura. Homens que se negaram a aceitar a imposição cultural do conquistador.

A poeta revela que o ouro não simbolizava para os índios poder econômico e riquezas, este símbolo faz parte da cultura ocidental e tem uma importância tão forte na vida daqueles que vem de fora, o conquistador, que por ele são capazes de matar e morrer: “corre o sangue do índio”, que defende a terra. Para o índio, em oposição a esta questão material, que objetiva a riqueza individual dos europeus, principalmente, da Coroa e do Clero, o que lhe preocupa é a terra, como ser pertencente a ela, numa relação amorosa de um filho que ama a sua mãe.

Elicura Chihuailaf fala sobre relação vital do povo *mapuche* com a terra:

Vagando entre riachuelos, bosques y nubes veo pasar las estaciones: Brotes de Luna fría (invierno), Luna del verdor (primavera), Luna de los primeros frutos (fin de la primavera y comienzos del verano), Luna de los frutos abundantes (verano), y Luna de los brotes cenicientos (otoño). Salgo con mi madre y mi padre a buscar remedios y hongos.[...]Aprendo entonces los nombres de las flores y de las plantas. Los insectos cumplen su función. Nada está de más en este mundo. El universo es una dualidad, lo positivo no existe sin lo negativo. La tierra no pertenece a la gente. Mapuche significa gente de la tierra – me iban diciendo. (CHIHUAILAF, 1999, p. 19).

“Gente de la tierra” se opõe a dono da terra. Ao sentido de posse do colonizador de indexar terras para a Coroa. A terra A *Ñuke Mapu*, que significa “Mãe da Terra” em castelhano, está intimamente relacionada ao movimento que possibilita as diferentes estações do ano. Nesta acepção, para o povo *mapuche*, a terra tem um sentido mais profundo, não se refere ao solo, ou ao planeta Terra, unicamente e de forma isolada. A palavra “terra” expande seu conceito para a representação do mundo *mapuche*, não por pertença, a terra não pertence aos homens, esse conceito está interrelacionado às crenças do povo *mapuche*. Através dos *Ngen* ou *espíritu* da natureza, em conjunto com *Antü*, “O Pai Sol”, a terra entrega constantemente a vida ao povo *mapuche*. Isto implica na relação de reciprocidade que existe entre o ser *mapuche* e a terra. Mas a magia, o respeito, a devoção, a forma poética com que esse povo se interrelaciona com a terra é fundamental para manter o equilíbrio de seu ecossistema. Violeta captou estas formas poéticas plenas de conteúdo em conversação com a machi Maria Painên Cotaro, e desde esse momento, sua obra mudou. Tornou-se profunda, humana e em harmonia com os elementos essenciais da vida.

Em *Violeta se fue a los cielos* (2006), Ángel Parra, seu filho, explica como Violeta aprendeu a interpretar a cultura indígena *mapuche* do sul do Chile.

Una mañana vi salir a mi madre con una inmensa maleta. Pregunté: ‘mamita, ¿Qué lleva ahí?’. ‘Ropa’, me contestó, ‘ropa para los mapuches. Me ausentaré algunos días, cuida la casa’ [...] Algunos días después, un taxi, [...] se detuvo en la puerta. [...] Bajó mi mamá del auto con su guitarra y una extraña caja gris [...]: era una máquina grabadora nueva. La vi feliz. Una vez dentro de casa conectó el aparato mágico y me dijo: ‘escucha’. De esta máquina maravillosa salió la voz de una anciana que repetía y repetía lo que yo recuerdo como *puyu puyu peti ré puyu puyu puyu peti ré*, muchas veces. Sentí primero sopor, luego mareo. La voz acompañada de un kultrún era de María Painén Cotaro. Nunca olvidé su nombre. Meica, curandera, machi, chamana, araucana. Rogativas, oraciones, no sé lo que contenían esos cantos. Acto seguido se puso de pie y me mostró los pasos de danza ritual con los que se acompañaba la invocación. (PARRA, Ángel, 2006, p. 117-18).

Este relato, a princípio foi tomado sem muita importância, apenas como uma evidência de que Violeta havia tido algum contato com o povo *mapuche*, isso explicava a presença indígena em seu último álbum com várias canções que remetiam a esse povo ancestral. Isso explica, também, os elementos de repetição nos versos de *El gavián*, como fica expresso nas palavras de Paula Miranda:

Hay muchos rasgos en la dimensión formal de la música y el canto que permiten vincular a plenitud sus realizaciones con los de los *ül* que ella recopiló y con los rituales que presenció en la ruka de María Painen Cotaro o más tarde en Arauco. Aquí destacaremos tres esenciales. El primero y probablemente el más importante sea el trabajo con la voz. Violeta ha escuchado y grabado durante varios meses las voces de las cantoras y al *ülkantufe* López Quilapan; en todas ellas trasuntan una enorme emotividad, inflexiones de sufrimiento y sentimentalidad, pero sin jamás caer en tonos melodramáticos. A veces el *ül* se transforma en un suspiro, en un quejido o lamento, en una oración. Esa sonoridad sin duda ha quedado registrada en la voz que está detrás de “El gavián” y que la misma Violeta imaginó en ese registro. (MIRANDA, 2017, p. 71).

Eduardo Galeano em *El derecho al delirio* (2013), faz o caminho inverso, buscando resgatar os valores humanos que deveriam reger a vida dos seres humanos, como antes de que chegara *huescufe*, conquistador, trazendo tanta destruição:

¿Qué tal si deliramos, por un ratito? Vamos a clavar los ojos más allá de la infamia, para adivinar otro mundo posible: el aire estará limpio de todo veneno que no venga de los miedos humanos y de las humanas pasiones; en las calles, los automóviles serán aplastados por los perros; la gente no será manejada por el automóvil, ni será programada por la computadora, ni será comprada por el supermercado, ni será mirada por el televisor; el televisor dejará de ser el miembro más importante de la familia, [...] los historiadores no creerán que a los países les encanta ser invadidos; los políticos no creerán que a los pobres les encanta comer promesas; la solemnidad se dejará de creer que es una virtud, y nadie tomará en serio a nadie que no sea capaz de tomarse el pelo; la muerte y el dinero perderán sus mágicos poderes, y ni por defunción ni por fortuna se convertirá el canalla en virtuoso caballero; la comida no será una mercancía, ni la comunicación

un negocio, porque la comida y la comunicación son derechos humanos. (GALEANO, 2013, p. 1).¹⁰⁹

Galeano, expressa por meio deste discurso irônico os processos de desarticulação e desagenciamento dos valores humanos que possuíam os povos ancestrais, processados em favor da ideologia capitalista e as formas simbólicas de uma sociedade de consumo que prioriza a satisfação das necessidades materiais implantadas pela modernidade/colonialidade por cima das necessidades humanas do Ser. Elicura Chihuailaf nos diz quais são as verdadeiras necessidades de seu povo:

Sentado en las rodillas de mi abuela oí las primeras historias de árboles y piedras que dialogan entre sí, con los animales y con la gente. Nada más me decía, hay que aprender a interpretar sus signos y a percibir sus sonidos que suelen esconderse en el viento. (CHIHUAILAF, 1999, p. 17).

Não sabemos mais interpretar os signos da natureza e moramos perdidos num mundo que não consegue assimilar esses novos interesses que vieram de fora. A falta de ostentação de riquezas materiais, de consumo arbitrário dos recursos naturais, dos povos *mapuches*, erroneamente foi interpretada pelos colonizadores como pobreza de ideais e poder social. Além disto, diz Chihuailaf:

El lenguaje de la naturaleza es un todo, claro/ transparente, así como en su esencia lo es el lenguaje de los seres humanos. ¿Qué ha ocurrido entonces con la palabra? ¿Qué ha ocurrido con la melodía azul del entendimiento/sabiduría que le da la vida? Si nos referimos ahora a su espíritu y no solo a su forma, ¿podríamos decir que se ha enturbiado en conceptos como superioridad, orgullo, salvaje, conquista, patria? ¿Y sobre todo con el ocultamiento o tergiversación –según sea el caso- de las significaciones, asumidas desde las diversas perspectivas de mundo, de conceptos como civilización, desarrollo y modernidad? (CHIHUAILAF, 1999, p.41).

Na obra de Violeta, esses pontos são colocados com o intuito de desarticular o binarismo assimétrico ocidental, no qual se sustentam os

¹⁰⁹ Video *El derecho al delirio*. Disponível em: [http:// www.escribirte.com.ar/textyos/355/eduardo-galeano-el-derecho-al-delirio.htm](http://www.escribirte.com.ar/textyos/355/eduardo-galeano-el-derecho-al-delirio.htm).

mecanismos de dominação colonialista. Tais mecanismos afetavam e afetam à continuidade da tradição popular, por considerá-la expressão de uma cultura empobrecida a causa do sistema. Fernán Meza explica que “La encontraban rota, esa es la verdad, no la entendían”. (MEZA, *apud* SUBERCASEAUZ, 1978,p. 59). “Rota” é no Chile, uma pessoa que não possui os símbolos da burguesia: não é branca, não é loira, não estudou em colégio particular, não sabe inglês, não canta música de moda, etc. Além disto, os indígenas que saíam de suas reduções para estudar nas cidades, também eram chamados de “rotos”, pois carregavam em sua pele as marcas, que para a sociedade chilena colonialista, representavam símbolos de “inferioridade”: pele morena, cabelo preto, estatura baixa. Mas, os *mapuches* ostentavam características arrogantes, que haviam adquirido com a consciência anticolonialista já que, ser branco nada significava, ao contrario, seus traços e sua cor representavam e representam o orgulho de ser indígenas.

Entretanto, o conquistador em seu desejo de preservar o poder, não dispensa a utilização de formas simbólicas colonialistas, as quais ainda têm a finalidade de desarticular e debilitar outros processos culturais. Violeta evidencia, de que maneira, as formas simbólicas são empregadas e articuladas para mobilizar os sentidos (significados), em contextos específicos, e deste modo, propiciar o estabelecimento de relações de dominação.

Paula Miranda analisando o poema-canção “Arauco tiene una pena” ou “Levántate Huenchullán”¹¹⁰ - como Violeta o havia intitulado no início – comenta que, se encontra no caminho da reivindicação e da crítica social, com a que Violeta afronta a usurpação de que foi vítima o povo *mapuche*. A pesquisadora, citando a interpretação da neta de Violeta, Tita Parra, comenta que em suas sete estrofes, a artista faz referência ao calvário inevitável pelo qual deviam passar o povo *mapuche* e que deveria seguir padecendo esse povo indígena com a herança colonialista que carregam os chilenos, o qual termina com uma invocação ao levantamento de seus *longko*.

Por se tratar de uma produção poemática, é possível, ainda realizar outras leituras deste poema, uma delas, poderia ser fundada no sentido da esperança. Nos últimos versos, a poeta afirma com veemência “totora de cinco

¹¹⁰ Gravada na primeira versão como “Levántate Huenchullán”, em 1962, na Argentina, no disco *El folklore de Chile según Violeta Parra*.

siglos, nunca se habrá de secar”, tornando evidente a convicção que a artista tinha, de que o povo *mapuche* teria sofrido um processo de ocultamento, silenciamento, mas por suas características de povo indomável, os colonizadores nunca conseguiram secar sua força, suas convicções, sua cultura, pois ela cresce mesmo afundada na água, como a Totora. Essa forma poética de enxergar o mundo os ajudaria a preservar suas vidas.

O conceito de “civilização”, o qual se opõe ao conceito de “cultura”, assim como, ao conceito de “selvagem”, como foram qualificados os povos indígenas, estão sendo questionados pelo povo *mapuche*. Na acepção que toma com a conquista, “selvagem” é considerado “inculto. “Persona que se porta sin consideración con los demás, o de manera cruel e inhumana. Violento e incontrolable, o que hace ostentación de fuerza”. (CHIHUAILAF, 1999, p. 41).

Em oposição, ao conceito “civilizado”, significando: “sacar del estado salvaje (a un pueblo o persona)”,(CHIHUAILAF, 1999, p. 41). Deve ser por este motivo que no escudo de armas do Estado do Chile, reflite Chihuailaf, que el 1819, foram trocados os métodos de “civilização” dos indígenas por uma advertência “Por la razón o la fuerza”, após ter passado por um processo violento de desvalorização, discriminação por sua “morenidad”. A mesma discriminação que tomou parte da vida e da história de Violeta, por ser morena e de rasgos indígenas.

E tanto lhe afetou a imagem a Violeta, que ela descreve o preconceito contra o indígena, o mestiço e o pobre, todos necessariamente morenos, em sua autobiografia, mostrando esse jogo de imagens “pulcras”, “belas”, bem-vestidos dos poderosos, que provocavam a curiosidade e de alguns até admiração ao ver nesses símbolos de grandeza, essas imagens se revelando na sua frente como a materialização de sua aspiração mais profunda, a de deixar de ser colonizado para ser “admirado” como o colonizador.

Em oposição a esse discurso civilizatório, nas *Décimas Autobiográficas em verso* (1970), Violeta descreve um quadro nada civilizador: “hormigueando, chiquillos copuchentos e to’o mugrientos”. (PARRA, 1970, p.56.), com relação às crianças em bandos como formigas, curiosas e sujas, fazendo referência às crianças pobres das favelas, quando são visitados por alguma autoridade em carros oficiais nos quais gastam o dinheiro público. A esse grupo pertencia seu avó paterno. Nesses “chiquillos copuchentos” estão incluídos os filhos dos

indígenas e mestiços que trabalhavam nos latifúndios, os quais estavam instalados no território indígena, pois toda a região de Temuco, Lautaro corresponde às terras do Wallmapu¹¹¹

Entretanto, esse discurso discriminatório que apresenta ironicamente Violeta, é fundador dos preconceitos baseados nas diferenças culturais entre povos originários da América e culturas herdadas das Metrôpoles. As crianças representam vozes ingênuas dos índios, sua curiosidade e “falta” de urbanidade, roupa e higiene – tal e como a entendem os colonizadores - diante da “majestade” dos conquistadores vestindo capas, armaduras, etc., um discurso que deve ser trocado de acordo com as palavras de Chihuailaf, pela “*aceptación de nuestra hermosa morenidad*”. O conjunto da obra, tanto de expressão iconográfica, quanto a obra poético-musical de Violeta Parra contém esta mensagem e por isso é possível compreender, neste conjunto artístico, um tecido dialógico, no qual se entrelaçam de maneira profunda outros mundos, outras culturas, outros idiomas.

4.1.6 Reflexões Sobre a Consciência Decolonial como Processo Criativo da Contemporaneidade em Violeta Parra

Quando procuramos inspiração, a forma mais natural é olhar para nossas origens, como homens e mulheres que formam parte de uma cultura, de uma história, de nossa terra. Nesse momento, Violeta se voltou para suas raízes ancestrais e ali pôde corroborar a ação precursora dentro da arte contemporânea em América Latina. As bases epistemológicas que ela utiliza para criar sua obra são decoloniais e provocam uma ruptura nos limites conceituais do que é considerado arte culta e o que é arte popular, provocando uma aproximação entre estas modalidades, pois as fronteiras tornam-se tênues, líquidas, apontam para um giro filosófico em que já não interessa perguntar por que é arte? Ou O que é arte? Os elementos, as texturas, o espectro cromático, as questões formais do discurso crítico que suas obras revelam, representam deslocamentos ou transmigrações de um plano a outro. Constata-se, um processo de hibridação constante entre o culto e o popular

¹¹¹ Territorio mapuche localizado ao sul do Chile entre San Carlos onde nasceu Violeta na província de Ñuble e a cidade de Temuco, segundo mapa apresentado no livro *Violeta Parra en el Wallmapu* (2017).

que dá como resultado a criação transcultural, híbrida e plural artística parriana. Tais migrações não eliminam um sujeito em benefício do outro, ao contrário, ela une os sujeitos, ata seus fios dialógicos, acopla suas histórias e os trata como iguais na totalidade da obra. Violeta toma os elementos e recursos poético-musicais e poético-plásticos de ambos os sistemas e os mescla, sendo que do modo que Violeta o faz no contexto da cultura chilena – formatação culta/conteúdo popular de base teórico arcaico e ancestral, como ocorre em *El Gavilán* (1957), traz à tona a problemática da realidade latino-americana. Isto não havia ocorrido nunca antes na arte latino-americana, inclusive, Luis Advis Vitaglich (1935-2004), compositor e músico erudito, conhecido no Chile por seu repertório “semi-popular” começa a ampliar os limites musicais em sua obra, após ter conhecido Violeta intermediado por Margot Loyola em 1966, como consta na biografia do autor publicada em *Memoria Chilena* no site da Biblioteca Nacional de Chile:

Luego, en 1966, escuchó a Margot Loyola (1918-2015), a través de quien conoció el trabajo de Violeta Parra (1917-1967) y la música de las cantoras populares. Este hallazgo resultaría decisivo para definir el estilo personal de Advis como compositor, que se caracteriza por entrelazar elementos de la música popular con formas e instrumentos propios de la tradición escrita. (Disponível em.: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100691.html>).

Miguel Letelier também comenta suas impressões quando ouve pela primeira vez a obra *El gavilán* e as *Anticuecas* e de Violeta Parra, dando fortes indícios de que a criação parriana é profundamente original:

La simple audición de estas obras – no ya el análisis- llama poderosamente la atención a un músico. La base rítmica, armónica y formal del folclore chileno de la zona central del país en su manifestación más generalizada; esto es, la dupla cueca-tonada, es llevada por Violeta a un nivel de estilización y desarrollo desconocido y no sobrepasado hasta hoy. (LETELIER, *apud* PARRA, 2009, p. 250).

Neste mesmo sentido, sendo Silvio Rodriguez referência como compositor e poeta da música latino-americana ele se surpreende quando ouve as composições de autoria parriana, citado anteriormente, reforça esta afirmação quando diz;

Cuando lo escuché por primera vez, “El Gavilán” me pareció la tesis de continuidad y ruptura más contundente que le había escuchado a un cantor latinoamericano. Era compromiso y libertad, ortodoxia e iconoclastia, era ‘un imbuido de ángel y bestia’, como diría don Nicanor. Para Violeta Parra el maquillaje no existía; por eso, aun cuando se ponga de moda ser folclorista, va a ser inabarcable. Hay cosas que las modas no podrán alcanzar, ni los *ismos*, ni ciertas corrientes. Se puede poner de moda una manera de cantar, de hablar, de vestirse y hasta de ser (o aparentar que se es); pero la tierra, las montañas, el mar y el cielo fueron desde hace mucho configuraciones esenciales, como la Viola y, como ella dejaron señal. (RODRIGUEZ, *apud* PARRA, 2009, p. 249)

Estas evidências nos permitem demonstrar as hipóteses com a seguinte tese: Propoe-se que Violeta Parra provoca uma mudança na forma de produzir arte, porque ela se movimenta dentro de questões essenciais, como o fazem os povos ancestrais em seu âmbito cultural e epistemológico. Violeta faz um giro epistemológico após ter conhecido a cultura *mapuche*, ela compreende o mundo, desde uma dimensão cósmica, e uma epistemologia que integra o homem à natureza. Exemplo disto é o *Árbol de la vida* (1964) e anterior a este, encontra-se outro exemplo contundente, *El gavilán* (1957). Todas essas mudanças são guiadas pela intenção de afastar o seu trabalho artístico das formas simbólicas burguesas eurocêntricas, vigentes na América Latina desde os tempos da colonização, que mantém seu povo convencido de uma suposta superioridade europeia e substituí-la pela convicção da beleza artística e poética que existe nas formas híbridas, em que as margens simbólicas se tornam instáveis: líquidas, tênues, porosas e sutis. Nada é somente isso. Há liberdade na utilização de materiais, cores e estilos, observando-se um entrelaçamento entre as formas artísticas que ela recolhe da tradição oral - popular, arcaica, ancestral em línguas nativas- e as formas cultas da tradição escrita – erudita, clássica, acadêmica, em língua metropolitana - com a finalidade de emancipar seu povo da subalternância colonialista, que atribui diferentes valores aos homens de acordo a sua origem, raça, cor, produção de conhecimentos válidos ou inválidos e uso de direitos.

Trata-se de uma prerrogativa decolonial que se desenvolve por meio da sua obra artística e envolve a artista de alma e corpo. Por isso, a urgência, a violência, a intransigência diante das contradições do sistema capitalista, que transaciona sua integridade, em prol do lucro. Ela mesma está submersa em

sua interiorização, vive arte, respira arte, trabalha com a arte. Como consequência, dessa entrega total, associada a uma nova compreensão da vida, ela constrói as bases para criar uma nova forma de conceber a arte, “La creación es un pájaro sin plan de vuelo, que nunca volará en línea recta, que odia las matemáticas y ama los remolinos”. (PARRA, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p.87). Esta forma híbrida, plural, multifacetada, intempestiva, performática, carnalizada, alimentada nas correntes subterrâneas das culturas pretéritas, mas também, no que há de mais vital e real do presente, na atualidade, conhecemos como arte contemporânea, tal como reflete a professora Lourdes Kaminski Alves em suas aulas, na disciplina Abordagens da Crítica Literária Contemporânea, ano de 2015.

Florencia Gonzáles Langarica (2015), estudiosa em arte contemporânea, explica que, na obra artística o corpo do artista está envolvido com a obra, existe um gesto muito amplo, um gesto que abandona outro gesto, aquele do artista moderno, que se posicionava diante da tela como um intelectual, analítico, controlado e reflexivo. Na arte contemporânea o gesto se opõe a essa postura anterior, se deixa levar pelo acaso. Um acaso que faz parte de um processo muito consciente daquilo que se está fazendo ou dando forma, a um gesto que incorpora o tempo, o movimento e o conceito de “real”. Estas características foram observadas no gesto que autocarnaliza sua própria imagem profissional de artista, quando Violeta quer destacar que sua obra não é resultado de um processo reflexivo alheio a sua vida e a sua cultura. Um exemplo desta reflexão controlada pelo que quer produzir, sem normas pré-estabelecidas é a *arpillera Combate naval de Iquique*, (1964), que corresponde a representação de um episódio da história do Chile, mas que a sua execução surpreende a Madelaine Brumange, entrevistadora:

- Entonces, ese episodio usted lo hace sin mirar el trabajo de conjunto?- insiste el interrogador.
- No, replica, Violeta- Cómo tengo la intención de hacer un episodio de la historia de Chile, me tiene que salir.
- Pero, cómo lo hace? Reitera su entrevistador – nunca le veo extender la arpillera.
- Porque el tema lo tengo en la cabeza - concluye Violeta. (MORALES, 2012,p 50).

Violeta possui um gesto reflexivo que se encontra em sua mente por causa de suas experiências como chilena, que passou por um processo de inculcação mental sobre os heróis do Chile. Ela sabe o que quer produzir, inscrevendo sua obra na contramão da história oficial. A valoração atual deste tipo de pintura, diz Ricardo Morales (2012) se deve a que seus autores percebem o mundo de outra forma que o faz a pintura culta, revelando esse mundo, com toda sua inocente novidade, conclui Morales.

Muitos são os movimentos que acompanham o processo de transição do moderno ao contemporâneo, como o movimento da Arte Viva. Em *Manifiesto Dito del Arte Vivo*, Alberto Greco (1962-64) na Argentina, diz que a arte viva é aventura do real. O artista ensinará a olhar novamente aquilo que acontece na rua. A arte viva procura o objeto, porém deixa o objeto encontrado no seu lugar, não o transforma, não o melhora, não o leva para a galeria de arte. A arte viva é contemplação e comunicação direta. “Debemos meternos em contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimientos, tiempos, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares e situaciones” (GRECO, 1962). Trata-se de uma reflexão sobre romper com o que significa galeria e amostra em espaços fechados.

Uma atitude transgressora, um gesto contemporâneo, meter-se em contato direto com a gente, sair às ruas e recolher aí a realidade. Violeta Parra em sua atividade de produção artística não adota a arte viva do *Manifiesto Dito del Arte Vivo*, porque ela provoca transformações, representa esses elementos vivos e os leva à galeria de arte. Entretanto, ela se apropria de alguns elementos deste movimento, como o fato de sair às ruas, conversar com a gente, congrega esses elementos vivos em movimento na sua tela, que marcam encontro com as pontadas de fios de lã, sem sair do tempo e nem do espaço em que os encontrou, ela conversa, sente seus cheiros, seus lugares, as situações em que acontece a realidade e não muda nada, os apresenta ao público tal quais são, com suas imperfeições, sentimentos e incertezas.

A arte para Violeta expressa a realidade da gente comum, do cotidiano, como ela é, acredita que é “a gente”, o povo, que a motiva a criar.

Na obra de Violeta Parra não se pode desvincular artista e obra, elas formam uma unidade. Como artista contemporânea ela se vincula às pessoas, entra em cena, cria a figura da artista como personagem. Violeta vivenciava

esse personagem que ela mesma havia criado: a artista popular alheia a toda modernidade que se opunha radicalmente à sociedade burguesa e afastada de todos os símbolos que essa sociedade que cria para provocar o consumo. Ela dizia a seus filhos, que não podiam perder o foco e contaminar-se com a sociedade burguesa. “No se tuerzan. Ustedes cuatro son cuatro joyitas, precisamente por eso hay que ser tan antipática, para ver que no vayan pisando en falso” (PARRA,1964, *apud*, Parra, Isabel, 2009,p.195).

Neste sentido, desejando criar essa personagem não contaminada pela burguesia em sua própria imagem, Violeta se transforma, a si mesma em uma mulher de campo, que possui o saber popular das tradições culturais ancestrais dos povos originários da América e arcaicas da Espanha.

Além disto, Violeta trabalha desde a massificação da Arte Pop, ou conceitual, mas pelo avesso. Se a arte Pop é a representação de uma cultura inautêntica, importada dos Estados Unidos ou da Europa, ou seja, de culturas globais, Violeta massifica a arte dita verdadeira, o folclore e as culturas locais. Resgata, justamente, essas culturas que haviam sido marginadas pelos movimentos vanguardistas como é a arte Pop e as lança à popularidade, utilizando os mesmos recursos massivos da época, a rádio e a televisão, os jornais, os grandes eventos musicais massivos em que a juventude e os intelectuais assistem porque se identificam com essa mensagem transgressora dos costumes burgueses e revolucionária que ela adota. Assim, “os conciertos pililos” passam a ser uma convenção poético-musical, onde se encontravam os intelectuais, estudantes universitários, pessoas que compreendiam a arte como parte da totalidade que configura a voz do povo. Esta autoconsciência de seu tempo, de uma temporalidade histórica, a colocam como precursora da arte contemporânea no Chile e América Latina.

CONCLUSÃO

A tese aqui apresentada procurou evidenciar os elementos que indicam na produção artística de Violeta Parra, um saber construído sobre quatro eixos: popular, híbrido, transcultural, fronteiro, elementos estéticos que a transformariam numa das mais importantes precursoras da Arte Contemporânea Latino-americana.

Muitos foram os questionamentos que insitaram este estudo. Perguntava-me o que fez uma mulher tão determinada, mudar todo seu repertório e seu caminho profissional duas vezes? O que a havia impulsionado a resgatar a tradição popular em todas as suas vertentes? Quais os desdobramentos que foram gerados na vida e obra de Violeta Parra, devido ao projeto de recopilação e edição das obras inéditas da tradição popular chilena? A resposta veio no contato, sobretudo com textos e estudiosos dos cultores da tradição popular. Para uma sociedade que vive imersa na mais intensa alienação colonialista como é o caso da sociedade chilena, o folclore é o último aspecto da história do seu país que interessa aprender. Com a irrupção da independência chilena não se abandona modernidade/colonialidade, e os cultores da tradição popular hispânica arcaica foram transformados em um consumo desnecessário, pois se queria negar tudo que viesse da Metrópole. Um ponto descartável como todas as coisas velhas consideradas inservíveis por não respondem aos padrões de consumo ou aos símbolos de status do sistema capitalista.

A visibilidade da tradição popular dá à obra de Violeta Parra possibilidades de apresentar ao povo chileno outras formas de pensar e novos recursos que a sociedade colonizada tem para reconstruir as fissuras do sujeito fraturado pela colonialidade. Refletir sobre o que fez do homem colonizado um sujeito sem voz, subalterno, que reproduz o discurso depredador do colonizador e entender quais são os mecanismos que levaram a essas fraturas.

Como mulher do campo que se sentia descartada por ser mestiça e feia, características abjetas para a sociedade burguesa, descobriu que o “canto de bêbados” era na realidade todo o legado cultural que haviam trazido os catequizadores espanhóis da Europa por meio do cantor popular. O trovador hispânico se reconstituía em sua obra no canto popular e, junto a ele, todo o

processo de colonização, com seu sistema doutrinatório que havia atingido os povos originários de tradição oral. O conhecimento popular, adquirido desde sua infância e as raízes históricas dessa epistemologia fizeram com que a artista compreendesse e valorizasse esse saber com muito mais recursos estéticos para desenvolvê-los e ampliar suas fronteiras.

Na mesma medida em que Violeta se aproximava da tradição popular, compreendia porque esse povo se encontrava tão conscientemente desvalorizado. Compreendeu, por exemplo, que o *Canto a lo Divino*, criado no Chile com a intenção de catequizar, achado sem querer, por acaso, era um legado valioso que agora pertencia à tradição popular chilena mestiça, como narrado nesta décima: “[...] buscando el oro macizo/salgo volando al camino,/ y el versar ‘a lo divino’/ es oro de gran quilate. Si pa’ vos es disparate/ pa’ mí no, pues, Secundino.” Percebe que, aos olhos da sociedade burguesa fruto do processo de colonialidade/modernidade, a tradição popular não possuía valor algum, mas aquilo que lhe parecia em “concierto pililo”, algo que não valia a pena, era na verdade “ouro de muitos quilates”. Entretanto, em se tratando de uma episteme popular, era necessário ter domínio desse saber, mesmo arcaico, para compreender o que estava sendo marginado.

Em suas décimas, a artista revela as contradições da sociedade colonialista que valoriza os artistas a partir de conhecimentos acadêmicos, mas ela, como autodidata, não considera fundamentais para se tornar uma artista de verdade - como é o caso de saber escrever as músicas em pentagrama - já que existem outras formas de compôr música e o comprovou na produção das *Anticuecas*, sólos para violão, e de *El Gavilán* concerto para balé, sem escrever sequer uma nota em pentagrama. São formas que parecem impossíveis de ser realizadas ao olhar limitado das teorias clássicas, como comenta Langarica (2015), mas que a criatividade do artista pode resolver alargando as fronteiras da arte para outros instrumentos e outros métodos que dão conta de produzir efeitos sensíveis em sua complexidade e arte. O fato de Violeta oferecer um concerto de câmara com *guitarrón* pode ser considerado um “concierto pililo”, mas se trata de um instrumento de 25 cordas, de complexa execução, destinado aos grandes músicos da música popular chilena, porém, as pessoas ditas “cultas”, não dominavam este saber. Gastón Soublette reconhece em Violeta Parra uma grande professora de todo o legado popular que mesmo ele

sendo músico, não conhecia. Para Violeta pouco importava, conhecer a escrita em pentagrama, ela se sentia feliz realizando essa arte, porque sabia o que significa aprender a tocar o guitarrón, a arte, a dedicação e a graça que se precisa para dar um concerto com esse instrumento. Além disto, o fato de aprender a tocar o guitarrón representou a Violeta transcender as normas estabelecidas pela tradição popular, no que se referia aos papéis que eram determinados para os homens e as mulheres, demasiado presos ao sistema patriarcal. Deste modo, tocar o guitarrón e oferecer um concerto com um instrumento popular inscreve sua obra artística em um ato decolonial, pois provoca rupturas nas fronteiras da tradição popular.

Violeta, ao sair para resgatar a arte popular se deparou com um repertório de transmissão oral belo e profundo, que carregava nas estrofes, conteúdos históricos e a complexidade da cultura popular com a riqueza arcaica de um hibridismo profundo. Compreendeu, então, que sua missão, como cantora, era devolver ao Chile sua memória cultural e histórica, e fazer com que o saber popular que era desprezado, representasse a base cultural em que os chilenos deveriam fundar os projetos de arte, música, canto, poesia, pintura, escultura, do futuro.

O povo chileno deveria conhecer este conteúdo crítico, social histórico e cultural dos espaços rural e suburbano do Chile e desta forma emancipá-los. No sentido de, despertar a consciência para a riqueza cultural, que representa o folclore chileno de raíz, a qual devia ser preservada, como uma forma de resistência, pois, esta se opõe profundamente, à modernidade/colonialidade. Violeta consegue enxergar no passado, não o velho ou antigo como uma forma de estancação e retrocesso, ao contrário, essa memória coletiva representa a única forma de reconstruir o futuro do seu povo, marginado até esse momento, pelas formas simbólicas da sociedade burguesa.

E é isso mesmo que Violeta faz ao resgatar, recopilar e editar as obras inéditas que lhe entregam os cultores da tradição popular. A produção artística de Violeta mostra que os chilenos podem ser autênticos em seu valor artístico, cultural. Assim a artista penetra nas bases da poesia popular, nas Décimas, na *Tonada* em “*La Cueca*”, devolvendo a sacralidade a esse canto marginado e dessa forma, cria uma nova poética, que se inscreve numa opção decolonial,

pois com ela, rompe fronteiras entre o culto e o popular, a exemplo de *El gavián* (1957).

Todavia, há um segundo encontro, este lhe possibilita o contato com outra vertente popular do Chile, o qual fará com que a artista mude por segunda vez o rumo de sua obra. Trata-se do encontro com a tradição *mapuche*. Neste momento, a artista se depara com outra perspectiva de vida, sustentada em outro pensamento filosófico e uma nova epistemologia que sustenta a arte na necessidade do ato social. A poética de Violeta se transforma em um canto de integração do homem com as coisas essenciais da vida e da morte, ela integra seu entorno natural e cultural a sua poesia que age de forma harmoniosa e profundamente intregada à natureza e aos movimentos cósmicos, Violeta percebe que cada um desses cantos necessita fazer parte de uma totalidade.

Neste interim, Violeta começa a mudar os elementos com os quais produzia suas obras, que agora são profundas humanas, cheias de conteúdo poético, e se expandem em diversas modalidades, se transformando numa artista plena. Já não é somente folclorista, agora também passa a produzir tapeçaria bordada, esculturas em arame e barro, pinta à óleo e papel *maché*. Sua arte ao mesmo tempo em que se revolta contra a corrente que coisifica o ser humano produz características que se tornam a base fundamental que hoje se conhece como arte contemporânea. Primeiro, porque a artista se nega a pôr sua obra ao serviço da sociedade burguesa, motivo pelo qual, busca elementos que no passado escreveram sua história, mas que foram descartados como lixo, pelo progresso. Ademais, Violeta pinta em pedaços de madeira aglomerada, borda em sacas de *Arpillera* e lã; trabalha com barro e arame, todos, elementos duros, ásperos, que a sociedade burguesa tinha desechado, ela vai buscar nas ruínas da história os elementos marginados e os transforma em matéria prima de sua arte. É uma forma de recuperar esses fragmentos de vida e transformá-los em arte, se distanciando da arte como objeto decorativo. Segundo, não representa a vida, ela é vida. Como é o caso das arpilleras, confeccionadas em um material com o qual se confeccionavam as sacas de batatas, ou algodão cru das sacas de farinha que se reutilizou para bordar o *Cristo em Bikini* (1964). Tenho que encontrar nos restos que a sociedade joga fora, os materiais para produzir minha arte, comenta numa carta, pois não tinha recursos econômicos para compra-los. Existia uma urgência nessa produção

artística, dizer algumas verdades, não ficar de braços cruzados diante da injustiça, demonstrar que a arte nasce do desejo de questionar essa sociedade. Sua arte não precisa ser estudada na academia, ela é expressão de uma realidade que incomoda. Assim, borda em juta, pinta a óleo em madeira, utiliza papel jornal e farinha para produzir o papel maché, e fazer o que pode com as cores de lã que possui para bordar suas telas, são gestos de uma artista que, talvez, sem uma intenção específica, mas levada pela necessidade de exercer a vontade de emancipar seu povo, Violeta vai criando as bases da arte contemporânea.

Hoje sabemos que, um dos princípios da arte contemporânea é que a arte deve trazer à tona esses elementos que foram descartados pela modernidade, o progresso e o desenvolvimento. Deve denunciar a máquina da cultura de massa e o esvaziamento de conteúdos histórico, político e culturais, onde entram os objetos de arte, para transformá-los em objetos decorativos e de consumo.

A estética da obra de arte contemporânea não recorre a elementos sintéticos, ao contrário, denuncia sua procedência e o processo destrutivo que traz em si a sua fabricação normalmente feita a base de derivados de petróleo. Esta acusação está presente na obra de Violeta Parra, desde seu livro *Décimas, Autobiografía em versos* que começa a ser escrito em 1959. Na décima, “Mas van pasando los años”, a artista alerta para os enganos da sociedade capitalista, que com o passar dos anos, vão se instalando com mais força e sem nenhuma vergonha: “Lo que fue vino, hoy es tinta;/ lo que fue piel hoy es paño; lo que fue cierto hoy engaño, todo es penuria y quebranto, de las leyes de hoy me espanto; lo paso muy confundida / y es grande torpeza mia / buscar alivio en el canto.”(PARRA, 1970, p.35). Torpeza, porque Violeta percebe que está lidando com a cegueira que instaura a modernidade/colonialidade na sociedade de consumo. Mesmo assim, denuncia a falsa existência que atinge profundamente a sociedade moderna, que como tal, se alimenta do supérfluo, da fama, dos prazeres fáceis, etc. elementos profundamente colonialistas atualizados nas *Últimas Composiciones* (1966).

Além, de amparar sua obra numa estrutura formal arcaica, oriunda da poesia popular hispânica, a artista fala de seu próprio tempo. Violeta mantém a ideia dos modernos de não pôr sua obra a serviço da sociedade burguesa,

mas, além disso, critica as políticas que enganam o povo fazendo-os comer produtos que não são naturais, amparados por leis decretadas para estabelecer como certos, os mais profundos absurdos.

A arte contemporânea tenta resgatar os elementos naturais que não agridem a vida humana, traz elementos das culturas que vivem em relação íntima com a terra. Neste sentido, Violeta recolhe das culturas de povos ditos primitivos - ancestrais ou arcaicos - que não se contaminaram com a lógica da sociedade colonialista, a essência desses povos e a coloca nas suas obras.

Por conseguinte, sua arte resgata e se alimenta daquilo que a sociedade moderna marginalizou, do mesmo modo que os artistas da arte contemporânea o fazem vinte anos depois, a exemplo do *Ready-made*, cujos artistas utilizam objetos que já estão dados, “materiales de indústria, o restos, piezas que se reutilizan.” Langarica (2015).

Na obra de Violeta Parra, há uma narrativa hegemônica sobre a arte que se modifica. Se os modernos afirmavam: a arte é isto. Essa forma de afirmar, o que é arte, desaparece. Violeta não se preocupa em dizer o que é arte. Langarica citando Arthur Danto, entende que a arte contemporânea “Designa menos un período, de lo que pasa después de terminados los períodos de una narrativa maestra del arte. Fin de la narrativa hegemônica sobre arte”(DANTO,*apud* LANGARICA,2015, s/p). A poética decolonial de Violeta Parra rompe barreiras hegemônicas, quer ser livre, criar sua própria forma de fazer arte, quer viver a arte, se apropriar de outras obras por meio de um processo intertextual, como uma obra dentro de outra obra, o que acontece em *La Cantante calva* (1960) e *El Árbol de la vida* (1963). São obras que reivindicam a existência de culturas e sociedades diversas que a tempo deixaram de interessar, e devolver a elas sua sacralidade.

O mesmo acontece em *El gavián* (1957) considerada a obra magistral da artista. Em realidade, trata-se de uma obra de transição entre as normas demasiado fixas da tradição popular hispânica e a liberdade do canto mapuche que se permite repetições e variações na sua forma de produção artística. Violeta toma essas duas vertentes populares, e por meio do recurso “Anti”, lhes muda o estilo fazendo destas um balé clássico, orquestrado com instrumentos de ambas as vertentes e da orquestra sinfônica. O “Anti” representa a forma como Violeta introduz o feio no belo, a postura do poeta que critica a urbe

moderna a partir de um espaço marginal e degradado. Dese modo, *El Gavilán* se apresenta como um palimpsesto. Em seus versos e composição musical podem ser lidos e ouvidos dois outros gêneros musicais distintos - O populares da tradição arcaica e o popular de tradição ancestral -, para ser mais explícito, *la Cueca* tradicional chilena e o lamento *mapuche*, ambos incorporados a um terceiro gênero, o balé clássico. Essa nova obra, híbrida que não é - em sua ética e estética - nem clássica e nem popular, mas as duas coisas ao mesmo tempo, se transforma em elemento de crítica à sociedade chilena, burguesa e urbana e capitalista, que se fixa, conservadora e estática, nas características imutáveis da colonialidade, por suas formas dadas, totalmente falada, que nega sua mestiçagem, e matam o amor, sem perceber que a riqueza da América Latina se situa, justamente, em seu caráter híbrido e fronteiro, e em sua essência amorosa. Violeta por meio do recurso "Anti", desta obra, provoca rupturas nesse estado de coisas, *A Cueca*, festiva que contém uma promessa de amor, se transforma em lamento pela morte do amor, e a intertextualidade, que pertence às obras eruditas, se integra às obras do sistema poético-musical popular, mudanças que começam a desenha os fundamentos para a arte contemporânea.

Esta mesma ruptura a podemos observar claramente na iconografia da bordadeira. A composicionalidade das obras rústicas de cores fortes recolhidos da terra representam a vida dos homens e sua diversidade cultural. São obras que denotam o caráter decolonial de profunda crítica ao sistema colonialista. Por meio dessas tapeçarias bordadas, a artista busca representar a essência cósmica e dual dos homens, com a finalidade de reconciliar a autoconsciência dos povos colonizados com seu passado. Um homem que não acorda para o seu passado histórico não consegue construir seu futuro. Violeta utilizando materiais descartados pela colonialidade que contrói seus símbolos em sintonia com a modernidade e o progresso, revela um gesto de contemporaneidade, que se opõe à sociedade burguesa.

No álbum *Ultimas composiciones de Violeta Parra* (1966) podemos observar a decantação dos traços da contemporaneidade, como ressonância de sua produção artística. A poética decolonial se materializa na valorização dos elementos culturais dos povos ancestrais, como uma forma de trazer à tona aquela cultura que havia sido proscrita ou silenciada pela colonialidade,

justamente, porque essa perspectiva de vida cósmica e telúrica se opõe à sociedade consumista em que vive. A sociedade burguesa propõe uma natureza está posta a serviço do homem, da qual se devem retirar os insumos para produzir bens de consumo, e acumulá-los. Essa concepção da vida se distancia da essência cósmica dual que possui o povo mapuche da natureza, - somos natureza, destruindo a natureza, nos estamos destruindo -. Violeta se sente atraída por essa compreensão de mundo, que está de acordo com sua forma de ver o mundo. Uma perspectiva amorosa, de respeito ao outro, as plantas, a vida em si. Neste sentido, a obra de Violeta toma desses povos a essência amorosa e a devolve em forma de poema. “Volver a los 17” e “Gracias a la vida” são composições produto dessa energia positiva que o amor provoca em seu corpo e em sua mente rompendo as barreiras utilitárias que se encontra oculta na determinação da idade. Desdesenhando os limites que a sociedade impõe ao corpo feminino. Pelo amor, o eu lírico se transforma em uma jovem de dezesseis anos, com toda a vitalidade e energia que devolvem a capacidade de sentir a vida profundamente.

A obra de Violeta adquire características híbridas, pois funde-se com os elementos composicionais da poesia *mapuche*, ela é corpórea, epidérmica. É fronteira, ela desloca sua obra para outra função da linguagem, já não é somente uma expressão poética do eu lírico, agora é também um ato de gratidão. Todo o que se faz se canta, porque o canto é uma forma de socialização com o outro e com a natureza. O amor à flor da pele mantém alma e corpo em harmonioso equilíbrio. Todos os cinco sentidos se acordam e percebem o mundo de forma plena, mas, além disto, Violeta cria um canto para agradecer por essa compreensão. Agradecer por estar viva e poder enxergar o homem amado, seus olhos, seus passos, distinguir sua imagem dentre os outros, numa espécie de subime agradecimento, que só se rompe com o distanciamento do ser amado.

Por meio desta obra, se chega à compreensão de que a artista sofre um processo de transculturação, assimilando e reelaborando a cultura do outro, na qual se fundamenta por entender que se trata de conhecimentos ancestrais que possui a *Machi*, essa autoridade amorosa e plena que vai procurar sua cura no inframundo, e como Violeta, traz as respostas aos males da sua comunidade.

Nesse álbum, além das obras de pulsão amorosa, Violeta exerce uma ato social por meio da representação de três funções que exerce o canto *mapuche*, a saber o “Guillatun” que é uma rogativas, “Arauco tiene una pena”, uma invocação e “Qué he sacado com quererte” o lamento *mapuche* que tem a função de lamentar a perda de um amor. Todos os cantos mapuches desenvolvem uma função social, tem uma função ritualística. Estes atos são gestos de uma artista contemporânea que se envolve profundamente em sua produção artística baseada, na liberdade artística, na criatividade composicional e na intencionalidade da obra.

Reiteramos que das pesquisas e gravações que realizou junto à coletividade indígena, ela agiu incorporando essa outra perspectiva, esse outro olhar, essa outra filosofia de vida que pertence à sabedoria *mapuche* em várias de suas obras, nas quais fica plasmado com toda a força a transculturação, já que a autora conseguiu captar nitidamente, o sentir dessa cultura silenciada, mas não extinta, no processo colonialidade/modernidade. Configura-se aí, um gesto advindo de uma consciência decolonial, no sentido ético, estético e político que esta concepção contém. Os dois poemas-canção “Guillatun” e “Arauco tiene una pena” são provas desta tomada de consciência.

Desta forma, em Violeta a arte e a vida da artista formam um todo que se complementa. Assim também, sua arte se expande em diversas modalidades que fazem de sua arte uma artista plena, baseada em uma perspectiva decolonial profundamente diferente daquela que têm as obra artística ocidentais de corte eurocêntrico. Suas obras de arte não têm uma função decorativa, já que a artista acredita que a obra musical deve ativar a consciência, por isso mesmo, não pode ser destinada ao consumo, nem exibir características vendáveis, ou carregar os símbolos da sociedade burguesa, pois isso significaria estar ao serviço da sociedade de consumo, respondendo à lógica do capital. Sua obra é uma inequívoca, carnal e profunda necessidade de prosseguir uma tarefa que não acaba nem começa com nenhum nascimento e nenhuma morte. Sua obra continuará sendo uma ponte de prata para as novas produções uma arte popular, híbrida, fronteiriça, transcultural e decolonial.

De modo que a tese proposta para esta pesquisa se realiza no estudo analítico, reflexivo e ilustrativo do *corpus* que dialoga em cada parte desta

pesquisa e que comprova que Violeta Parra pode ser estudada como precursora da arte contemporânea latino-americana, por se colocar à frente de seu tempo, na perspectiva em o contemporâneo contém o intempestivo e a indagação sobre o seu próprio tempo no diálogo com o passado.

REFERÊNCIAS

AGOSIN, Marjorie, Dölz-Blackburn, Inés. **Violeta Parra**: Santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética. Santiago de Chile: Planeta, 1988.

AMENABAR, Isabel Cruz. Violeta Parra, artista visual. In: **Violeta Parra, Obra visual**. Santiago de Chile: OchoLibro, 2012. pp. 27- 33.

ARISTÓTELES. Poética. In. **Os Pensadores**. (Trad. e Comentários Edoro de Souza) Ed. Abril, São Paulo, 1973.

ASTURIAS, Miguel Ángel. Función Sagrada de los Códices precolombinos. El **Correo de la UNESCO**, Diciembre, 1972, pp. 17 - 29.

ARGUEDA, José María. Análisis de un genio popular: Violeta Parra hacen artistas y escritores. In: **Revista de educación**, 13 (Diciembre de 1968), pp. 67-76. Santiago de Chile, 1968.

ARZE, Patricia S. **Castellano III médio**. Santiago: Arrayán, 1987.

BACIGALUPO, Ana Mariela. “¿Son Chamanes las Machis Mapuches?”. **Revista de Antropología** # 13, Universidad de Chile, pp.1-11. Santiago de Chile, 1994. Também disponível em:
<http://www.estudiosindigenas.cl/trabajados/CHAMAN.pdf>

BADAL, Gonzalo. Canciones bordadas. In: **Violeta Parra, obra visual**. Santiago de Chile: OchoLibro, 2012. pp.16 -25.

BHABHA, K. Homi. O lugar da Cultura. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço, Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, UFMG,1998.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética em Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**: A Teoria do Romance. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr. São Paulo: Edunesp, 1993.

BARBERO, Jesus, Martín. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México, Ed. GG MassMedia, 2.^a ed. 1991.

BAUMANN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad. Plinio Dentzien, Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. A obra de Arte na Era da Reprodução Mecanizada, Trad. João Maria Mendes, Paris, Ed. Escola Superior de Teatro e Cinema, 1^aed.1936.

BEZERRA, Maria Auxiliadora. (Orgs.). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

BELLO, Enrique, Entrevistado por SUBERCASEAUX, Bernardo. **Gracias a la vida, Violeta Parra, Testimonio**. Santiago de Chile. Ed. Granizo, 1982.

BOAVENTURA, de Souza Santos, **Epistemologías del Sur**, Revista, Utopía y Praxis Latinoamericana, Año 16, n. 54 (2011) pp.17 - 39.

BRUNNER, Jeronimo. **Acción, pensamiento y lenguaje**. Madrid: Alianza, 1998.

BRUNA, Lorena, Mediadora Cultural del Museo Violeta Parra. Entrevista recolhida por Patricia V.Cuevas Estivil no Museo Violeta Parra, 26/03/2017. Duração; 60 min. Santiago de Chile.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Europa 1500 – 1800. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRUNHAMMER, Ivonne. Folleto de exposición – Museo de Arte Decorativas – Palacio de Louvre (1964). In. PARRA, Isabel, **El libro mayor de Violeta Parra**. Un relato bibliográfico y testimonial. Santiago de Chile, Ed. Cuarto propio, 2009.

BRUMAGNE Madelaine, Entrevistadora de Violeta Parra em Bordadeiras chilena, Violeta Parra, 1964. In. PARRA, Isabel, **El libro mayor de Violeta Parra**. Un relato bibliográfico y testimonial. Santiago de Chile, Ed. Cuarto propio, 2009.

CAMPEBELL, Margaret. Education in Chile, 1810 -1842. In: **Journal of Interamerican Studies**, Vol I, No 3, July 1959, and pp. 353 375.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1989.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. pp.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

_____. **Latinoamericanos, buscando lugar en este siglo**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

CLARO Valdes, Samuel, Chilena o Cueca Tradicional, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994.

CÁRDENAS Squella, Juan Pablo. In: SÁEZ, Fernando. **La Vida intranquila Violeta Parra. Biografía Esencial**. Santiago de Chile, Ed. Universidad de Chile, 2010.

CASTAÑEDA, Luis Hernán. **Ángel Rama, selectividad y transculturación** Buenos Aires, 2010. Disponible en: <https://notasdelectura.wordpress.com/2010/01/23/angel-rama-selectividad-y-transculturacion/>

CARDOZO, Efraim. **Apuntes de Historia Cultural del Paraguay**. Assunción: Biblioteca de Estudios Paraguayos. Volumen XI, 1998.

CARRASCO, Iván. “La rescritura destructora de Nicanor Parra” In: Revista: *Quinchamalí, Arte – letras-Sociedad*, Edición Especial **Nicanor Parra**, No. 8, Noviembre, 2012.

CARRIÓN, Benjamín. El mestizaje y lo mestizo. In ZEA, Leopoldo, (Coordinador). **América Latina en sus ideas Siglo XXI**. México DF: Editores/UNESCO, 1993, p. 386.

CÉSPEDES, Mario. Entrevista a Violeta Parra, para *Radio Universidad de Concepción, Violeta Parra en el Aula Magna de Concepción*. Oveja Negra, Chile, Octubre de 2010. Grabaciones realizadas el día 05 de enero de 1960.

COLOMBRES, Adolfo. **Sobre la Cultura y el Arte Popular**. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2ª ed. 2007.

CORNEJO POLAR, Antonio. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. In **Cuadernos de Literatura** nº 6. 1997. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, p.6.

CONRADO, Benone. O que é que ainda falta fazer mais. In: PEREIRA, Vanderley. **De repente cantoria**. Fortaleza: LCR, 1995.

CUNHA, Luiz Antonio. **A universidade temporã: o ensino superior da colônia à era de Vargas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CASTELLI, Renato. Reportaje “**Violeta, mandona, tincuda; violeta tribal y arriesgada**”, Santiago do Chile, Jornal Últimas Noticias, 1999, p.8.

COLIPE, Carmela, “Lof Kvdaw” (Me dejate mujer). In: MIRANDA, Paula; LONCON, Elisa; RAMAY, Allison. **Violeta Parra en el Wallmapu, su encuentro con el canto mapuche**. 1º ed. Santiago de Chile, Ed. Pehuén, 2017.

COSTA LIMA, Luiz. Vida e mimesis. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995, p23, In: Ensaio, OLIVEIRA Lepoldo O.C. de. Subjetividade e literatura: O sujeito fraturado e a criação literária contemporânea. **Revista Magna**, n8, p.p 43-53, 2002/ 2003.

COGOLLUDO, Diego López. Historia de Yucatán, Madrid, (1688). Campeche, Comisión de Gobierno, 3t., 1954-1955. In.: LIENHARD, Martín. **La voz y su huella**. La Habana – Cuba, Fondo editorial Casa de las Américas, 2011.

CUEVAS, José Ángel. **Utopías y Antiutopías Latinoamericanas**. (Compilación). Santiago, Ediciones Via Láctea, 1993.

CHIHUAILAF, Nahuelpán Elicura. **El libro de los sueños azules y contrasueños**, Santiago de Chile. Ed.Universitaria e Ed. Cuarto propio , 1ª. ed. 1999,

_____. **Recados confidenciales a los chilenos**. Santiago de Chile, Ed. LOM,1.ªed. 1999./ 2ª ed.2015.

DANTO, Arthur. *La Crítica del arte después del fin del arte*. (2013).In: LANGARICA. Florencia González de. **Encuentro con especialistas**, Buenos Aires, Fundación Navarro Viola. E Museo de Arte Contemporáneo. Programa de Arte en Acción. Charla sobre Arte Contemporáneo, I, II, II, 2012/ 2015

DÉCART, Jorge Aravena. **Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las “Anticuecas” de Violeta Parra**”. Em Revista musical chilena. Nº 202. Santiago de Chile, julio-diciembre 2004. P. 9 – 25.

DELEUZE, Guilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2003.

DOMINGUEZ, Ramón. **Nuestro Sistema de Inquilinaje**. Santiago de Chile: Imprenta del Correo, 1867.

EDWARD, Jorge. “Diálogos en un tejado”. Barcelona,Ed. Tusquets,2003.In: Revista: *Quinchamalí, Arte –letras-Sociedad*, Edición Especial **Nicanor Parra**, No.8.noviembre 2012.

ELIOT, Thomas. **Stearns. The Use of Poetry and the Use of Criticism**. London: Faber & Faber, 1967.

EPPLE, Juan Armando. Violeta Parra y la cultura popular chilena. **Literatura Chilena en el exilio**, vol.1, 2. (Abril de 1977), pp. 4-11.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Trad. José Laurêncio de melo. Rio de Janeiro, Ed. Civilização brasileira, 1979.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro, Fator,1983

FOUCAULT, Michel. **Genealogía del racismo**. Trad. Alfredo Tzveibel Argentina, Ed. Altamira, Caronte Ensayos, 1979.

FUENTES, Galmés de. **Las Jarchas mozárabes, forma y significado**. Barcelona, Ed. Crítica, 1994.

FRANCO, Zubicueta, Alfredo, **Tratado de baile**. IV Ed. Santiago de Chile, Ed. La Ilustración, 1908.

GARDNER, Helen; Fred S. Kleiner. **Arte de Gardner através das idades: A história global** (Gardner's Art through the Ages: A Global History), (em inglês). 13º ed. Austrália: Thomson/Wadsworth, 2009.

GARCIA-HUIDOBRO, Cecilia; PARRA, Isabel; PARRA, Ángel; TRENCA, Roberto. (Orgs). **Violeta Parra obra visual**. Santiago: Ocholibros, 2012.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII**. Trad. Jorge Ferreiro Santana. México, FCE, 1991.

GUMUCIO, Cristian Parker. Mentalidad Religiosa Post-Ilustrada: Creencias e Esoterismos en una sociedad en mutación cultural. In: **América Latina y el Caribe**. Territorios religiosos y desafíos para el diálogo. Aurelio Alonso. (Org.). Buenos Aires, CLASCO, febrero, 2008, pp. 337-364.

GRECO, Alberto, Arte vivo Movimiento Dito, 24/07/1962 -11:30. In.: LANGARICA. Florencia González de. **Encuentro con especialistas**, Buenos Aires, Fundación Navarro Viola. E Museo de Arte Contemporáneo. Programa de Arte en Acción Charla sobre Arte Contemporáneo, I, II, II, 2012/ 2015.

HORMAZABAL, Viviana. **Obra visual de Violeta Parra: Un acercamiento a sus innovaciones conceptuales y visuales a través del análisis iconográfico de arpilleras y óleos**. Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes Mención Teoría e Historia del Arte. Professor orientador: Dra. Constanza Acuña Fariña, Santiago, Facultad de Arte Universidad de Chile, 2013.

HUNEEUN, Gana, Roberto, Carta a Don Ismael Tocornal. In.: MATTE, Tocornal, Domingo. **Don Ismael Tocornal, 33 años de vida pública**. Ed. Siglo XX, 1930.

HUIDOBRO, Vicente. **Los Grandes de La Literatura Chilena: Vicente Huidobro**. Mejores poemas. Santiago: Zig-zag, 1984.

PARRA, Isabel. **Entrevista** Jornal, El Siglo (1966.). In.: **El libro mayor de Violeta Parra: Un relato biográfico y testimonial**. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2009.

IONESCO, Eugene, Teatro do absurdo - **La Cantante calva**. França, Teatro de Huchette (1950). Disponível em: www.theatre-huchette.com>la-cantratricechauve

LANGARICA. Florencia González de. **Encuentro con especialistas**, Buenos Aires, Fundación Navarro Viola. E Museo de Arte Contemporáneo. Programa de Arte en Acción Charla sobre Arte Contemporáneo, I, II, II, 2012/ 2015.

LARRAHONA Kasten, Alfonso. **Monstruología de Chile**. Valparaíso, Ed. Ferrand e Hijos, 1984.

LARRAÍN Jorge. Fotografía de Violeta Parra, In: PARRA Isabel. **El libro mayor de Violeta Parra: Un relato biográfico y testimonial**. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2009.

LENZ, Rodolfo. **Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile: Contribuciones al folclore de Chile**: Soc. Imprenta y Litografía Universo, 1919.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. **Filosofia grega - uma introdução**. Teresópolis: Daimon Editora, 2010.

LEZAMA D. Deziderio. **Cómo se Canta la Poesía Popular**, Tomo IV **Revista de Folclore Chileno**, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria, 1912.

LETELIER, Miguel. **Série Grandes Chilenos, Violeta Parra**. Presentadora: Tati Penna, Santiago de Chile, TVN Chile. 17/09/2008.

_____. Entrevistado por Isabel Parra. In: PARRA Isabel. **El libro mayor de Violeta Parra: Un relato biográfico y testimonial**. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2009.

LIENHARD Martin. **La voz y su huella**. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 2011.

LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. **Antologia ilustrada dos contadores**. Fortaleza: Edições UFC, 1982.

LIENLAF, Leonel. *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Editorial Universitaria, S.A. Santiago de Chile, 1989.

LÜTTYES Rafael. **Hoy Cantamos con Violeta Parra**. Antología. Valparaíso, Chile: Alba S.A, 2008.

MANN, Charles C. **1493, Como o intercâmbio entre o novo e o velho mundo moldou os dias de hoje**. Campinas: Verus, 2012.

MANNS Patricio. **Violeta Parra**. Santiago do Chile: Jucar. Los Juglares. 1978.

MATTE, Tocornal, Domingo. **Don Ismael Tocornal, 33 años de vida pública**. Ed. Siglo XX, 1930.

MIGNOLO, Walter D. **Historias locais. Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar**. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. “La Opción De-Colonial: Desprendimiento y Apertura. Un manifiesto y un caso”. **Revista Tábula Rasa**, Colombia, N°.8:243-281, enero-junio 2008.

_____. Prefacio do livro de Zulma Palermo, **Artes y estética em la encrucijada descolonial**. 1ª ed. Buenos Aires, Ed. Del Signo, 2009.

_____. “La Razón postcolonial. Herencias coloniales y teorías Poscoloniales”. In: **Cultura y Tercer Mundo**. Ed. B. González, 1:99 -136 Caracas, Nueva Sociedad ,1996.

MIRANDA, Paula. **La Poesía de Violeta Parra**. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.

MIRANDA, Paula; LONCON, Elisa; RAMAY, Allison. **Violeta Parra en el Wallmapu, su encuentro con el canto mapuche**. Santiago de Chile: Ed. Pehuén, 2017.

MORALES, Leonidas. Violeta Parra, Genesis de su arte. **Revista Hispamérica**, Año XVIII, 52 (Abril de 2003), pp.17-30.

MORALES, Leonidas. Violeta Parra: La última canción. Cuarto propio, 2003, Santiago de Chile. Presentación del libro disponible em: **Revista Cyber Humanitatis**, nº 29 Enero de 2004.

MORALES, José Ricardo. Violeta Parra. El hilo de su arte. In. **Violeta Parra**. Obra visual. Santiago de Chile: Ocho libros, 2012. pp. 34 -57.

MUJICA, Juan. **Los Tocornal**. Santiago de Chile, Ed. Universidad Católica, 1958. (Apartado del Boletín de la Academia Chilena de Historia, No. 59.

NAVASAL, Marina de. Entrevista a Violeta Parra em, “Uma semana em la radio” Écran. no.1416. Revista internacional de cine. Editorial Zig-Zag, Santiago de Chile, 14,III,1958.In: OPORTO, 2013,76.

NIETZSCHE, Friedrich, W. **Obras Incompletas**: seleção de textos de Gerád Lebrun: tradução e notas de Rúbens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

NÓMEZ Díaz, Naím Abraham. Selección y Prólogo do livro **Nicanor Parra, un puñado de cenizas**. Antología 1937-2001, 2015, Santiago de Chile.

OVIEDO, Carmen. **Mentira todo lo cierto**: Tras la huella de Violeta Parra. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1990.

OPORTO, Lucy Valencia. **El Diablo en la Música**. La muerte del amor en El Gavilán, de Violeta Parra. Ed. USACH, Santiago de Chile, 2016.

PARRA, Ángel. **Violeta se fue a los cielos**. Santiago de Chile: Catalonia, 2006.

PARRA, Eduardo S. **Mi hermana Violeta Parra**: su vida y obra en décimas. Santiago de Chile: LOM, 1988.

PARRA Isabel. **El libro mayor de Violeta Parra**: Un relato biográfico y testimonial. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2009.

PARRA, Violeta; SOUBLETTE, Gastón. **Cantos Folclóricos Chilenos**. Santiago de Chile: Ceibo, 2013.

PARRA, Violeta, SOUBLETTE, Gastón. **Cantos Folclóricos Chilenos**, Ed. Ceibo Santiago de Chile, 1979.

PARRA, Violeta. **El Gavilán**, (1957). Transcripción de Mauricio Valdebenito, Extraída de la grabación de Miguel Letelier, inicios de los años 1960. Santiago de Chile, Facultad de Letras-Universidad de Chile, 2001.

_____. CD. **La Cueca, presentada por Violeta Parra. El Folclore de Chile**, Vol. III, publicado em 2015). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KT-NdlGc_Tc

_____. **Décimas. Autobiografía en versos**. Santiago de Chile: Ed. Nueva Universidad, 1970.

_____. **Décimas. Autobiografía en versos**. Santiago de Chile: Sudamericana, 1998.

_____. **Violeta Parra. Obra visual. La Cantante calva** (1960); *Árbol de la vida* (1963); *Cristo en bikini* (1964), *Los Conquistadores* (1964). Santiago de Chile: OchoLibro, Fundación Violeta Parra, 2012.

_____. **Violeta Parra. Obra visual. La Cantante calva** (1960); *Árbol de la vida* (1963); *Thiago de Melo* (1960), Santiago de Chile: OchoLibro, Fundación Violeta Parra, 2012.

_____. **Últimas Composiciones de Violeta Parra**. Santiago de Chile, RCA Víctor CML: 2456, LPVE, 4766-1, 1966. Cantores que reflexionan; Gracias a la vida; Volver a los 17; Una copla me han cantado; Guillatun; Arauco tiene una pena.

_____. **Violeta Parra, recordando a Chile**. Disco 33 1/3, Odeón, Santiago, 1965. "Qué he sacado con quererte". Letra In: MIRANDA, Paula, **Violeta Parra, Poesía**. Valparaíso: Ed. Universidad de Valparaíso, 2016.

_____. Cantores que reflexionan (1966). In.: MIRANDA, Paula, **Violeta Parra, Poesía**. Valparaíso; Ed. Universidad de Valparaíso, 2016.

PARRA, Nicanor. **Un puñado de cenizas**. Antología 1937-2001. Santiago de Chile, LOM, 2015.

PAZ, Octavio. **El Arco y la Lira**, Ed. Delhiy: México, 1967.

_____. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Trad. Moacir Wernerck de Castro. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1991.

PRATT, Mary Louise. **Ojos Imperiales**. Literatura de viajes y transculturación. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2007, pp. 26-27.

PEDRAZA Jiménez; Felipe B. **La literatura española en los textos**: de la Edad Media al siglo XIX. Brasília: Ed. Nerman/Tocano. Consejería de Educación, Embajada de España, 1991.

PEREIRA Salas, Eugenio. **Historiografía de la Música Chilena**, 1941
Disponível em: www.memoriachilena.cl. Acesso em 18/02/2016. Às 20: 03.

PIÑA, Juan Andrés. **21 Son los Dolores: Violeta Parra Antología amorosa**. Santiago de Chile: Aconcagua, 1978.

PINDAL, Adriana Paredes. "Canto Machi", **Entrevista a nueve estudiantes de posgrado: Diálogos epistémicos mapuches**. Pontificia Universidad Católica de Chile. Putrin-Traiguén Chile, 2006.

POPOL VUH. **Las Antiguas historias del Quiché 7**. Reimpresión, Trad. Adrián Recinos. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1971

POLAR, Cornejo (1997), In: RAMOS Rodillo, Ignacio. Construcciones y disputas en torno a lo mestizo: Canto a lo poeta y bailes chinos en Chile Central, del Folklore a la Diversidad Cultural. **Revista Chilena de Literatura**. Sección Miscelánea / Abril 2011.p1-31.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia**. Buenos Aires, Argentina, CLACSO-UNESCO pp. 201-246, 2000.

_____. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina S.A., 2009. p. 73-118.

RAMA, Ángel (1982). In: CASTAÑEDA, Luis Hernán. **Ángel Rama, selectividad y transculturación** Buenos Aires, 2010. Disponível em: <https://notasdelectura.wordpress.com/2010/01/23/angel-rama-selectividad-y-transculturacion/>

RICHARD, Nelly. **Fracturas de la Memoria**: arte y pensamiento crítico. 1. ed. Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, Editores, 2007.

RODRIGUEZ, Claudia. M. **Género y escritura en la Poesía Mapuche Actual**. In. Revista, *Lengua y Literatura Mapuche*, N.11, 2004: 63-72, Universidad Austral de Chile.

RODRIGUEZ, Silvio. Entrevistado en: Vídeo intitulado **Viola Chilensis**, Biografía de Violeta Parra, produzido Luis Vera, 2003. Direção: Luis Roberto Vera Vargas(1952) Disponível em: www.arcoiris.tv .

_____. Entrevistado em: PARRA Isabel. **El libro mayor de Violeta Parra: Un relato biográfico y testimonial**. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2009.

REINOSO Canelo, Sara. “Antipoesía” In: **Revista: Quinchamalí, Arte –letras-Sociedad**, Edición Especial Nicanor Parra, n.8. Noviembre, 2012. pp. 73 -75.

RODRIGUEZ, Mario. “PPP, Parra, Poeta Popular” In: **Revista: Quinchamalí, Arte –letras-Sociedad**, Edición Especial Nicanor Parra,n.8. Noviembre, 2012. pp. 61-65.

RONDÓN, Victor. **El arpa em Chile**. Universidad de Chile.(1996) Disponível em: <http://musicologia.uchile.cl/documentos/tesis/palmiero.html>. Acesso em 10/09/2015 às 01:55.

ROMAN, A.R. O conceito de polifonia. In: **Revista Letras**, n.41 -12, p, 207-220, Curitiba: Editora da UFPR, 1992-93.

REYES, Guillermo (1954). In: SUBERCASEAUX, Bernardo; STAMBUK, Patricia; LONDOÑO, Jaime. **Gracias a la Vida: Violeta Parra**, testimonio. Santiago de Chile: Granizo/ CENECA, 1982.

SALINAS, Maximiliano. **Canto a Ió Divino y religión popular de Chile hacia 1900**. Santiago de Chile: Rehue,1991.

SÁEZ, Fernando. **La vida Intranquila: Violeta Parra**, Biografía Esencial. Radio Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2012.

SARTRE, Jean Paul, prologo de FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1979.

SEPULVEDA, Llanos Fidel. La Identidad en la cultura tradicional. **Revista Universitaria**, No. 54/ Cuarta entrega, Santiago, 1996.

SOUZA, Eneida, Maria de. ¿Cuál revisión del Modernismo? **Cuaderno de Literatura**, vol. XVIII, nº35. Enero, Junio, Bogotá, 2014.

SOUBLETTE, Gastón, **Sabiduría Chilena y Tradición Oral**. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2015.

SPIVAK, Chacravorty Gayatri. **Pode o Subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, editora UFMG, 2010.

STOLCKE, Verena. Los mestizos no nacen, se hacen. In STOLCKE, Verena y COELLE, Alexandre. **Identidades ambivalentes en América Latina (siglos XVI – XXI)**. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2008, p. 50.

SUBERCASEAUX, Bernardo; STAMBUK, Patricia; LONDOÑO, Jaime. **Gracias a la Vida: Violeta Parra, testimonio**. Santiago de Chile: Granizo/CENECA, 1982.

SUBERCASEAUX, Benjamín. **Chile o Una loca geografía**. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2005.

TRAPERO, Maximiano. **La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones**. Coord. Santa Cruz de Tenerife: Cámara Municipal de Évora. Centro de la Cultura Popular, Canaria, 2001.

URIBE Echeverría, Juan. **Canto a lo divino y a lo humano en la provincia de Auleo. Folclore de la provincia de Santiago**. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1962.

_____. **Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso**. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1958.

VAINFAS, R. **Casamento, amor y desejo no ocidente cristão**. São Paulo, Ática. 1986.

VIAL Correa, Gonzalo. **Historia de Chile**, Tomo I, Santiago de Chile, Ed. Portada e Ed. Santillana, 1981.

VITAGLICH, Luis Alvis. Biografía. In: **Memoria Chilena** - Biblioteca Nacional de Chile. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-100691.html> . Acesso em 20/12/2014.

WEITRA Julian, In. RODRIGUEZ, Claudia Género y escritura en la poesía mapuche **Revista Lengua y Literatura**. No. 11, Universidad Austral de Chile, 2004, pp 63-72.).

XAVIER, Maria Elizabete P. RIBEIRO, Maria Luisa S& NORONHA, Olinda M. **História da educação: a escola no Brasil**. São Paulo: FTD. 1994.

Sitios visitados

ALMEIDA, Dias Marcelina. **Palavras de aprendiz**. Disponível em: <http://polialunos.blogspot.com.br/2013/04/funcoes-da-literatura.html>. Acesso em 20/12/2014.

Artes plásticas e Belas Artes. Disponível em: http://www.artvisualensino.com.br/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=287&Itemid=7. Acesso em: 02/09/2017.

Arauco tiene una pena. (1966). Disponível em: www.cancionero.com . Acesso em 20/12/2014.

BARRETO Lima. **Jornal da Poesia, Diário do Nordeste**, 2003, 12. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/batis13.html>. Acesso em 20/12/2014.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE (2014). Disponível em: www.memoriachilena.cl. Acesso em 20/12/2014.

CARPENTIER, Alejo. Lo Barroco y lo real maravilloso. Conferencia de Alejo Cárpentier. Círculo de Poesía. **Revista electrónica de Literatura**, 14/dic/2010. Disponível em: www.circulodepoesia.com. Acesso em: 03/06/2016.

CASTAÑEDA, Luis Hernán. Ángel Rama, selectividad y transculturación Buenos Aires, 2010. Disponível em: <https://notasdelectura.wordpress.com/2010/01/23/angel-rama-selectividad-y-transculturacion/>. Acesso em: 20/04/2015.

CARPA DE LA REINA. Disponível em: <http://diariolaleona.cl/diario-la-leona-boletin-circenses-noviembre-2016/>. Acesso em: 20/04/2015.

CLAVEL Significado. disponível em: <http://www.publiboda.com/claveles-significado-y-atributos.html>. Acesso, em 14/10/2017.

DON. Uso de limitado nas Américas. Disponível em: [http://es.wikipedia.org/wiki/Don\(tratamiento\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Don(tratamiento)). Acesso em 20/04/2015.

DUVOICHELL, Hector, Vídeo intitulado **Viola Chilensis**, Biografia de Violeta Parra, produzido por Luis Vera, 2012. Direção: Luis Roberto Vera Vargas (1952) Disponível em: www.arcoiris.tv e <https://www.youtube.com/watch?v=bLDkrtjU6Hs>. Acesso em 20/04/2015.

DUBUFFET Jean. Installation view of Jean Dubuffet. Photograph by Tom Loonan. Wednesday, December 29, 1993 – Sunday, February 27, 1994 Disponível em: <https://www.albrightknox.org/art/exhibitions/jean-dubuffet>. Acesso em 20/04/2015.

ENCICLOPEDIA BRITÁNICA, Vol. X. Disponível em: https://es.wikisource.org/wiki/Biblia_Reina-Valera_1909/G%C3%A9nesis/3%23:22. Acesso em: 03/12/2017.

Estay Tamara. **Tradición de Arpillera en Chile**. Museo de Santiago – Casa Colorada. (2012) Disponível em: <http://www.santiagocultura.cl/2012/11/07/tradicion-de-arpilleras-en-chile/>. Acesso em: 18/11/2015.

GARCIA, Gabriela. En busca de la Carpa de Violeta Parra. 07/08/2011. Diario La Tercera, Santiago, 2011. Disponível em: <http://diario.latercera.com/2011/08/07/01/contenido/santiago/32-79324-9-en-busca-de-la-carpa-de-violeta-parra.shtml>. Acesso em: 10/12/2015.

HERBERT, Ernest. **Música el arpa**: Disponível em: <http://www.artmagick.com/pictures/artist.aspx?artist=antoine-auguste-ernest-hebert>. Acesso em 20/12/2014.

HUASO. Significado. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Huaso>. Acesso em 20/12/2014.

KEBEDE, Messay. Africa's Quest for a Philosophy of Decolonization. Amsterdam: Rodopi, 94-103. Autor, Rodopi & polylog e.V. Trad.: Daniel López Salort. polylog: Foro para filosofía intercultural. (2004). Disponível em: <http://them.polylog.org/5/fkm-es.htm>. Acesso em: 02/07/2014.

KENA OU KENA-KENA Disponível em: www.cochabambabolivia.net/instrumento-musical-folcloricos. Acesso em: 29/04/2016.

KULTRUN. Significado do termo. Disponível em: http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/musica%20mapuche.html. Acesso em: 05/02/2017.

LA CUECA. Disponível em: <https://sites.google.com/site/lacuecanuestrobailenacional/home/historia-y-origen-de-la-cueca>. Acesso em 20/07/2017.

La Anticueca. Disponível em: www.scielo.cl. Acesso em: 20/07/2017.

LIENHARD, Martín. Las huellas de las culturas indígenas o mestizas-arcaicas en la literatura escrita de Hispanoamérica. **Hispanamérica**, Año 13, No. 37 (Apr., 1984), pp. 3-13. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20542116>. Acesso em: 04/12/2014.

LIMA, Batista de. A Literatura de cordel, do popular ao erudito. Jornal da poesia, **Diário do Nordeste**, 2003. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/batis13.html>. Acesso em: 12/03/2014.

LINO, Tayane Rogeria. O lócus enunciativo do Sujeito Subalterno: fala e emudecimento. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 74-95, 2015. ISSN 2175-7917. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2015v20n1p74>. Acesso em: 23/09/2015.

LONCO, Elisa. 2016. Entrevista Radio Universidad de Chile. Disponível em: <http://radio.uchile.cl/2016/10/04/los-ritmos-mapuche-que-persisten-en-la-musica-de-violeta-parra/>. Acesso: 19/12/2017.

MADRID, Arturo e OCHOA, Debra. **El Español en Trinity**: Lengua, Literatura, estúdios culturales - La estrofa. Trinity University Los Angeles. California, 2016. Disponível em: <http://www.trinity.edu/mstroud/spanish/estofas.html#romance>. Acesso em: 30/03/2015.

MAPA DO CHILE. Oitava e Nona região do Chile

Disponível em: Acesso: 25/12/2017

<https://www.bing.com/images/search?q=mapa%20octava%20regi%C3%B3n%20y%20novena%20regi%C3%B3n&gs=n&form=QBIDMH&sp=-1&pq=mapa%20octava%20regi%C3%B3n%20y%20novena%20regi%C3%B3n&sc=0-34&sk=&cvid=3F8D320FCFB241E39FC261354723389F>

Acesso em: 30/01/2018 às 6h e 30min.

NGUILLATUN, LA GRAN ROGATIVA MAPUCHE. Aprendiendo la vida.

Disponível em: <http://puri-aprendiendovida.blogspot.com.br/2013/05/nguillatun-la-gran-rogativa-mapuche.html>. Acesso: 12/04/2016, às 20h30min.

Nueva canción Chilena. Disponível em: Disponível em:

https://es.wikipedia.org/wiki/Nueva_Canci%C3%B3n_Chilena Acesso:

12/05/2016 às 20h45min.

OLIVA Macarena Soledad López, Tesis **El Ritual de la Decapitación y el Culto a las Cabezas Trofeo en el Mundo Maya**, 2013, UNAM, México DF.

Disponível em:

http://www.academia.edu/3597635/EL_RITUAL_DE_LA_DECAPITACI%C3%93N_Y_EL_CULTO_A_LAS_CABEZAS_TROFEO_EN_EL_MUNDO_MAYA

Acesso em: 30/01/2015 às 18h21min.

FOLCLORE MAPUCHE, Disponível em:

http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=instrmusfolclorma_puche . Acesso em: 30/01/2015 às 11h29min.

PARRA, Violeta. **Casamiento de Negros**. Disponível em:

<http://www.musica.com/letras.asp?socio=216270> . Acesso em 15/01/2015. Às 13h25min.

PARRA, Violeta, Una chilena en París - Fundación Violeta Parra: Disponível em: www.violetaparra.cl. Acesso em: 30/01/2015 às 12h45min.

Peña folclórica chilena - Wikipedia, la enciclopedia libre. Disponível

em: https://es.wikipedia.org/wiki/Peña_folcl%C3%B3rica_chilena. Acesso em:

29/12/2017 às 11h29min.

Pintura egípcia sobre un arpista ejecutando un arco musical. Disponível em:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Arpa#mediaviewer/File:Raharphist_\(cropped\).jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Arpa#mediaviewer/File:Raharphist_(cropped).jpg)

Visitado em: 18/12/2014. 13h25min.

PINHO Ribeiro. (2011): A HISTÓRIA DO DIREITO ROMANO DO

RENASCIMENTO DO SÉCULO XII. Disponível

em:<https://jus.com.br/artigos/20178/historia-do-direito-o-renascimento-do->

[seculo-xii-e-as-repercussões-no-ressurgimento-do-direito-romano/2](#). Acesso em: 01/08/2015. 14h25min.

ROSADO, Miguel Pérez. El Romancero. Disponível em: <http://www.spanisharts.com/books/literature/romancero.htm>. Acesso em: 09/06/2016. 11h20min.

SÁNCHEZ, Leandro. Disponível em: www.leandrosanchez.com (2012) e www.elcorreogallego.es/ecg/recuerdos-pintor-leandro-sanchez/id (2009). Acesso em: 30/01/2015.

SEPULVEDA Fidel. Video: **Violeta Chilensis**, Documental Biográfico de Violeta Parra, construído sobre testemunhos recolhidos por VERA, Luis. (2003). Duración: 85min.

SOUBLETTE, Gastón. **El canto a lo pueta**. Disponível em: <http://viajesacidos.blogspot.com.br/2009/03/el-guitarron-y-el-canto-lo-pueta.html>. Acesso em: 08/04/2015.

VIGLIETTI, Daniel. Entrevista em Video: **Violeta Chilensis**, Documental Biográfico de Violeta Parra, construído sobre testemunhos recolhidos por VERA, Luis. (2003). Duración: 85min.

VILARÓ, Carlos Páes. **Casa pueblo**. Disponível em: www.escuelapedia.com/. Acesso em: 30/01/2015.

WANKER, Cristian. Video: **Violeta Chilensis**, Documental Biográfico de Violeta Parra, Duración: 85 min. Testemunhos recolhidos por VERA, Luis, 2003.

REVISTAS:

Revista **Musical Chilena**, XII, "Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares". (Entrevista de Magdalena Vicuña). julio-agosto, Santiago, 1956, pp.71-77.

Revista **Quinchamalí**, Arte – letras- Sociedad, Edición Especial Nicanor Parra, WITKER, Alejandro. TORRES, Fidel. ROJAS, Rodrigo, Jofré, Manuel. Noviembre, n. 8, 2012.

ANEXOS

Anexo1-

GLOSSARIO DAS DÉCIMAS, AUTOBIOGRAFIA EN VERSOS. E TERMOS MAPUCHES.¹¹² ESPAÑHOL – PORTUGUÊS (PO)¹¹³

1. A la pat`e la verdad: exatamente. - (PO) Tal como o ouve; A pura verdade.
2. Adres: ultracultismo por aire – (PO) Ar.
3. Alevosida, armonida, compañida, mida: ultracultismo por alevosía, armonía, compañía, mía – (PO) Aleivosia, harmonia, companhia, minha.
4. Algotros: algunos otros, otros – (PO) Alguns outros, outros.
5. Apercancado: enmohecido – (PO) Mofado.
6. Benhaiga: bien haya, buen dar, sea bienvenido algo – (PO) Ainda bien, em boa hora.
7. Boche: desorden, lío – (PO) Desordem, bagunça.
8. Boliche: bar, taberna pequeña y pobre – (PO) Boate, boteco.
9. Borracho: alcoholizado – (PO) Bêbado.
10. Cabros: niños, muchachos – (PO) Crianças, pivetes.
11. Cachuriento: desartalado, desvencijado – (PO) Desmantelado, desproporcionado sem harmonia nem ordem entre suas partes, ou está velho, mal cuidado e sem acondicionar.
12. Callampa: pocilga, chabola, casilla precária, barraca – (PO) Favela, barraca, casa pobre precária.
13. Cantina: taberna – bar. (PO)
14. Cobre: (sin un cobre), céntimo, moneda de escaso valor – (PO) Centavo, (sem dinheiro).
15. Cogote`e yegua: guitarra – (PO) Violão.
16. Coligue: planta indígena que crece en abundancia en la región austral de Chile.

¹¹² Glossário em espanhol fornecido no livro de *Violeta Parra Décimas, Autobiografía en versos* (1998).

¹¹³ Nossas traduções.

17. Copuchentos: entrometidos, chismosos – (PO) Fofoqueiros, bisbilhoteiros, curiosos, enxeridos.
18. Cueros: según leyenda popular, animales míticos que viven en el agua y arrastran a las personas que se bañan en ellas, a lo profundo del lago o mar - (PO) Segundo lenda popular, animais aquáticos que arrastam as persoas que tomam baño, para o mais profundo do lago ou mar.
19. Curao: curado, borracho – (PO) Bebum , que vive embriagado.
20. Chanco: cerdo – (PO) porco, (Fam.) imundo, sujo.
21. Chantao: terco, obstinado, (Fig.). Dícese de alguien que ha dejado de beber alcohol. – (PO) Teimoso, obstinado. (Fig.) No Chile, pessoa que deixou de beber álcool.
22. Chaucha: antigua moneda de 20 céntimos. (Sin una chaucha). – (PO) Antiga moeda chilena de 20 céntimos (Sem um centavo.).
23. Chirigüe: voz *mapuzundug*, cierta clase de pajarillo. El chirigüe azafranado, también denominado semillero basto, gorrión azafrán, jilguero dorado, botón de oro, jilguero azafranado, canario costeño y canario coronado, es una especie de ave passeriforme de la familia Emberizidae que vive en Sudamérica. – (PO) Uma classe de pássaro, semelhante ao pardal de peito amarelo.
24. Chicha: bebida alcohólica que em Chile se obtiene de la fermentación de la uva o de la manzana – (PO) Bebida alcoólica que no Chile se obtém da fermentação da uva ou da maça.
25. Chillaneja: despectivo por chillanense; natural de Chillán. – (PO) Pejorativo por chillanense; natural de Chillán, uma cidade do sul do Chile, território indígena.
26. Chicol: pajarillo cantor parecido al gorrión, muy común en Chile. – (PO) Pássaro cantor semelhante ao pardal, muito comum no Chile.
27. Choclo: mazorca de maiz tierno, comestible. – (PO) Espiga de milho verde.
28. Chonchón: candil. – (PO) Lampião, tocha.
29. Chupeta: trago, bebida alcohólica. – (PO) Pinga, se diz da bebida alcoólica dos bêbados, assemelhando uma mamadeira.

30. Chupilca: Bebida refrescante a base de harina tostada, agua o vino tinto y azúcar. – (PO) Bebida servida no campo a base de farinha de trigo torrada, água ou vinho tinto e açúcar.
31. Damajuana: vasija en forma de botellón de 15 litros de capacidad. – (PO) Garrafão de 15 litros de capacidade.
32. Démen : Metástasis por denme. – (PO) Metástase por deem-me, forma imperativa de, dar 3ª plural, pessoa algo para mim.
33. Estrumento: instrumento
34. Farra : fiesta muy animada
35. Felizcote: aumentativo de feliz
36. Flaca, La: La muerte. – (PO) A morte.
37. Fleta: castigo, paliza. – (PO) Tunda, sova, surra.
38. Gallá: “gallada”, muchedumbre; el pueblo; conjunto de personas que están en algún lugar. – . (PO) O povão, a multidão trabalhadora; conjunto de pessoas que estão em algum lugar.
39. Guagua: 1. m. y f. Ch. Niño recién nacido, nené. – (PO) Bebê de colo, recém-nascido.
40. Guata: 1. m. estómago; 2. m. Ch. plato popular “guata picante”; Esp. callos con salsa picante. – (PO) Estômago; prato popular “dobradinhas com molho picantes”.
41. Güincha: cinta de tela. – (PO) Fita métrica.
42. Huaso: 1. Campesino chileno; 2. A dj. avergonzado, rústico; 3. m. y f. Ch. Persona del campo, figura tradicional del centro y del sur del país. (**guasó**). – (PO) Caipira, envergonhado; Dono de fazenda. Boiadeiro.
43. Improviso, De: sin preparación previa. – (PO) .Aquilo (esp. produto intelectual) que é concebido e feito na própria ocasião. De Improviso. Sem preparação previa: Discurso 'de improviso'
44. Jeta: boca de labios salientes; boca grande, también utilizada para ofender. – (PO) Beiços; palavra ofensiva.
45. *Kultrun*: Instrumento ceremonial *mapuche* que sintetiza la concepción que esse Pueblo tiene del universo –*Meli Witran Mapu* – Los cuatro lados de la Tierra: En la parte superior está *Wenu Mapu* – Tierra de arriba – ; Al medio se encuentra *Nag Mapu* – Tierra que andamos; en la parte inferior se

encuentra el *Mínche Mapu* – Tierra de abajo- Estas son las dimensiones o Espacios del universo.

46. *Lawen*: En la cultura *mapuche*, medicamentos naturales a base de hierbas – (PO) Na cultura mapuche, medicinas naturais.

47. *Llapa*: de yapa, por añadidura, regalo. – (PO) De brinde, de presente.

48. *Lof*: Comunidad *mapuche*

49. *Lonko, El*: - cabeza - es quien dirige una *Lof*, comunidad. Su cargo puede recibirlo por descendencia familiar, antiguo atributo o por nombramiento de su comunidad. De ello depende que sea reconocido como *Genpin Lonko*, Poseedor de la palabra – la cualidad más apreciada - ; *Vlmen Lonko*, el que posee riquezas; o como *Lonko*, por mérito personal correspondiente. El atributo de *Genpin* y *Vlmen* pueden, en excepción, darse en un mismo *Lonko*. – (PO) Na língua *mapuche*, *Lonko* quer dizer cabeça, aquele que dirige uma comunidade. Existem três cargos, *Genpin Lonko*: Possuidor da palavra – a qualidade mais apreciada - ; *Vlmen Lonko*: Aquele que possui riquezas; ou somente, *Lonko*, atributo recebido por mérito pessoal. Estes atributos podem excepcionalmente, se dar em um mesmo *Lonko*.

50. *Machi, La, El*: En la cultura *mapuche* es una persona que por vocación – un ser escogido – se destina al servicio de sanar. Es la mujer u hombre que intermedia entre el mundo de lo visible y el de lo invisible. Ella es conocedora de todos los *Lawen*, medicamentos naturales, y de todos sus usos. Esta autoridad cumple el rol de sanación y religioso. – (PO) Na cultura *mapuche* é uma pessoa que por vocação – um ser escolhido – destinado ao serviço da cura . É a mulher ou o homem que intermédia entre o mundo visível e o invisível. Ela conhece todos os *Lawen*, medicinas naturais, e todos seus usos. Esta autoridade cumpre o papel de sarar e religioso.

51. *Machitún*: Es la acción, por parte de la *Machi*, de sanar las enfermedades ahuyentando a las energías nefastas causantes de ellas. – (PO) É a ação de, por parte do xamã, ou *Machi* de curar afugentando as energias nefastas que causam a doença.

52. *Mapuche: Mapu* - Tierra, *Che* – hombre: Hombre de la Tierra. – (PO) Homem da Terra.

53. Macuco: astuto, solapado – (PO) Esperto, sagaz, ligeiro.
54. Maqui: fruto morado, muy apetitoso, con el que se hacen confituras y helados. – (PO) fruto silvestre morado, muito apetitoso com que se fazem guloseimas e sorvete.
55. Mate: cabeza. – (PO) cabeça
56. Milico: militar
57. Mistela: licor mezcla de aguardiente, azúcar y canela. – (PO) licor mixtura de aguardente, açúcar e canela.
58. Ocalipto: metástasis de Eucaliptus. – (PO) Idem
59. Paco: policía uniformado, carabinero. – (PO) Polícia militar.
60. Pajarilla: Viscera
61. Palillos: “mover los palillos”, hacer una diligencia con empeño para lograr algún fin. – (PO) fazer uma diligência; começar a trabalhar para conseguir algum objetivo.
62. Papa: patata. –(PO) Batata
63. Pat’ perro: Pata de perro; callejero, que no para em casa; salir a aventurarse. – (PO) Aventureiro, que sai à procura de aventuras, descobrir outros lugares; viajero.
64. Peña: Una peña folclórica chilena es un evento social chileno en el que participan diversos cantantes, poetas, cuerpos de baile y orquestas **folclóricas** que presentan sus obras en recintos pequeños, ante un público sentado en mesas iluminadas por velas, donde frecuentemente se consume vino navegado y empanadas. – (PO) No Chile é um evento social em que participam diversos cantores, poetas, corpos de baile e grupos folclóricos que apresentam suas obras em recintos pequenos, perante um público sentado em mesas iluminadas por velas, onde frequentemente se consome vinho e pastel assado.
65. Pica’o tengo el colmillo: com rabia, rabiosa. – (PO) Está terrível, furiosa.
66. Pililo: pobre mal vestido, andrajoso. – (PO) pobre maltrapilho.
67. Pilucha: desnuda. – (PO) Nua, num sentido familiar.
68. Pitarse a alguien: engañar a alguien. – (PO) Pasar a perna em alguém.
69. Pololear: coquetear, relacionarse en enamoro. – (PO) Namorar, paquerar.
70. Pollera: Falda. – (PO) saia.

71. Porotos: alubias, frijol. – (PO) Feijão.
72. Potifrunci: Las personas o cosas **potijuntos** no son "excesivamente cursi", más bien "melsindroso", "pudibundo", "pretencioso", "delicado en extremo"; Romanticismo púdico. – (PO) Pessoa ou música suscetível, delicada ao extremo.
73. Puchero: comida sencilla, semejante al "cocido" español. – (PO) Comida simples, semelhante ao "cozido espanhol".
74. Quebrar los empachos: acabar con las consecuencias de Haber comido mucho los en los niños. –(PO) Bencer a alguém para retirar um mal de dentro do corpo.
75. Quico y caco: (Hacer las de , o pasar las de) quico y caco, significa pasar por muchas situaciones desagradables. – Fazer de gato e sapato; sofrer muitos problemas; pasar por muitas situações desagradáveis.
76. Refala: Resbala. – (PO) escorrega.
77. Roto (Fam). : Persona pobre del pueblo; En sentido peyorativo, ofensivo persona sin valor, mal educada; indígena colonizado, pero, que no se adaptó a los símbolos colonialistas. – (PO) Pessoa pobre do povo; No sentido peyorativo, pessoa pobre; mal educado; indígena colonizado mas não adaptado aos símbolos colonialistas .
78. *Tagua*: especie de gato pequeño. – (PO) Gato pequeno
79. Taita: padre. –(PO) Pai.
80. Tajo: insulto; cuchillada. – (PO) Insulto; facada.
81. Tamién: Metestasis por también. – Metástase por também.
82. Toitita: Metastasis por todita. – (PO) Metástase por todinha
83. Toma, tomatera, tomatina: tomar, beber vino sin control en gran cantidad; borrachera. – (PO) Bebedeira.
84. Tramitar, ser tramitado: extender abusivamente los trámites legales o burocráticos. – (PO) Estender abusivamente as transações legais ou burocráticas.
85. Traste: trasero. – (PO) Traseiro, bunda.
86. Tuntuneo: Punteo - con la punta de los dedos - en las cuerdas de la guitarra. – (PO) Toques com a ponta dos dedos nas cordas do violão.

87. Verdejo: harapiento; persona muy pobre. – (PO) Andrajoso; Pessoa muito pobre.
88. Zanco, sancó, sancocho: guiso de harina tostada o maíz con agua, grasa y sal. – (PO) Farofa
89. Zanochar: sancochar; dejar a medio cocer una vianda. – (PO) Deixar a meio cozinhar uma comida, principalmente, carne e legumes.
90. La terminación “ai” en verbos de 2ª. persona equivale a “as” (cantai – cantas, estai - estás).
91. Velorio de un angelito: De acuerdo tradición popular hispánica, cuando muere un niño pequeño se le considera “angelito”, se viste con túnica blanca y se cantan diversas composiciones en el siguiente orden:¹¹⁴
92. Versos *por salud* – que es un saludo a los presentes;
93. Versos *por padecimiento* – un tema de dolor cristiano;
94. Versos *por sabiduría* – temas bíblicos sin relación especial;
95. Versos *por despedida* – despedida del angelito.
96. De acordo com informações fornecidas no livro de Décimas de Violeta Parra, tanto o *verso por padecimiento* quanto o *verso por sabiduría* pertencem aos *Cantos a lo divino*, em que o cantor popular improvisa suas décima a partir de uma temática em forma de quarteto, proposto por algum dos presentes ou por ele mesmo, em que cada décima deve acabar com um verso do tema.
97. Vino navegado: El navegado, navega'o, o **vino navegado** es una bebida alcohólica, popular en el sur de **Chile**, que se prepara a partir de una mezcla de vino tinto, rodajas de naranja, azúcar y especias. Se le llama "navegado" por la analogía entre al vino con trozos flotantes de naranja y el mar cuando es atravesado por una embarcación. – (PO) Ponche com vino e frutas.
98. Wallmapu: Território mapuche localizado al sur de Chile entre la Región del Bio Mar del Plata. El **Wallmapu** o **Wall Mapu** (en mapuzungun: *wall mapu*, *walh mapu*, o *waj mapu*, 'territorio circundante') es el nombre dado por algunos grupos y movimientos indigenistas al territorio que los mapuches históricamente han habitado en diversos grados, en el Cono Sur de

¹¹⁴ PARRA, Violeta. *Décimas. Autobiografía en versos*. 1ª ed. Santiago: Ed. Sudamericana, 1998.

América del Sur: desde el río Limarí por el norte hasta el archipiélago de Chiloé por el sur —en la ribera sudoriental del océano Pacífico— y desde la latitud sur de Buenos Aires hasta la Patagonia —en la ribera sudoccidental del océano Atlántico—.Correspondientes en Chile, a la octava y novena región.(Ver mapa en Anexo 4).

FONTES DE APOIO PARA O GLOSSÁRIO

CHIHUAILAF Nahuelpán, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. 2ª ed. Santiago: LOM ediciones, 2015.

PARRA, Violeta. *Décimas. Autobiografía en versos*. 1ª ed. Santiago:Ed. Sudamericana,1998.

Referências para a tradução ao português

Sítios visitados

El léxico del dialecto chileno: Diccionario de uso del español de Chile DUECh.

Disponível em: http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0071-17132012000100009&script=sci_arttext . Acesso em: 22/12/2017 às 21h00min.

Chirigüe. Disponível em: <http://www.projectnoah.org/spottings/1859896002>

Acesso em: 22/12/2017.

Dicionário informal. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/diferenca-entre/repente/>

Acesso em: 01/02/2018.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española de Americanismos.

Disponível em: <http://lema.rae.es/damer/> Acesso em: 01/02/2018 às 20:56.

WALLMAPU. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Wallmapu>

Acesso em: 15/05/2017.

Anexo 2 –

Entrevista a la Dra. Paula Miranda, profesora de la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile e investigadora del *Centro de Estudios Interculturales Indígenas*. (CEII)¹¹⁵.

Mi nombre es Paula Miranda Herrera, soy profesora del curso de Letras de la Universidad Católica e investigadora del Centro de Estudios Interculturales Indígenas. Comencé mi trabajo de investigación para este último libro, que se llama *Violeta Parra en el Wallmapu: Su encuentro con el canto mapuche*, (2017), hace tres años, cuando me empecé a preguntar de qué manera o hasta dónde interactuaba, Violeta Parra, con la cultura mapuche. En circunstancias que ella tenía en cena un enorme impacto de esa cultura, pero no había una conexión constatada ni documentada de ese contacto. Al igual que lo había tenido ella con la Tonada, o con la Cueca, o con el Canto a lo Poeta, que fueron rasgos o vínculos y líneas de contacto, que yo había analizado en mi libro anterior en 2013, que se llama, *La poesía de Violeta Parra* (2014). Y ahí, como que me quedó pendiente la pregunta, por de cómo era, de tanto impacto y ninguna conexión constatada o reconocida o documentada por alguien, algún estudio, o ella misma. No existía eso.

Y entonces, hace tres años me hice esa pregunta y empecé a buscar en archivos. Primero documentales y luego sonoros, y felizmente después de mucho buscar, por un tiempo, tampoco fue tanto tiempo, encontré cuatro cintas en la Universidad de Chile, en donde, Violeta Parra, efectivamente, entrevista a cantores, convida a siete cantoras y a un cantor hombre, ñlkantufe, como se llama en la tradición mapuche. Y se conecta con ellos de manera intensa.

En base a esas cintas yo me asocié con otras dos colegas que son Elisa Loncon Y Allison Ramay¹¹⁶ y pensamos que era muy fundamental poner en el contexto de la época de Violeta, este trabajo.

Entonces, pasar los datos que van siendo entregados en las cintas, Violeta pregunta por sus nombres, por su lugar de procedencia. Podíamos como volver a esos lugares en donde anduvo Violeta e ir a entrevistar a sus descendientes de estos cantores. Infelizmente, la

¹¹⁵ Entrevista realizada durante un período en que realicé parte desta pesquisa na modalidade Doctorado Sandwich, en la Pontificia Universidade Católica de Chile – Facultad de Letras – Campus de San Joaquín, con recursos financieros de la CAPES (PDSE/CAPES)- Brasil, de marzo a julio de 2017.

¹¹⁶ Profesoras asociadas, académicas de la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile.

última cantora había muerto un año antes que nosotras llegásemos a la zona. Ahí descubrimos un mundo rico, que está hecho de redes, de colaboración, de encuentro. Violeta viajó muchas veces al sur de Chile y en zonas que nosotros llamamos *Wallmapu*, que son zonas fuertemente *mapuche*, influencia de la tradición *mapuche*. Allí entonces, nosotras constatamos su vínculo en Lautaro. En una zona que queda al sur de Temuco, que es *Millelche*, que inspira una canción del *Guillatun*, "*Millelche* está triste con el temporal". Y también, en Labranza, zona de la comuna de Freire. Ahí conseguimos menos datos, pero, sí constatamos que grabó a tres cantoras. Entonces, yo diría que las cintas estaban un poco trasapeladas, en este archivo sonoro de la Universidad de Chile, pero no eran invisibles, no es que no hayan existido. Eran cintas catalogadas, cintas registradas, sobre las cuales, nadie había dicho simplemente nada en esos sesenta años. La inferencia de este estudio es que, pudimos ponerlo en contexto, en valoración, tal vez en todo un lugar que tiene en la obra de recopilación y de creación de Violeta Parra

Patricia – ¿Cuál habrá sido para Violeta Parra, la intención que tuvo, para ir a buscar ese trabajo, junto al pueblo mapuche?

Paula Miranda – Es que ella estaba contratada desde 1957, cuando inicia su tiempo de recorrido - son dos años solamente - y estaba contratada por la Universidad de Concepción. Y la habían contratado para recopilar el folclore de la zona: instrumentos, cantos, costumbres, artesanía. Entonces, ella sabía, ella venía, sistemáticamente, estudiando el canto popular, el folclore chileno desde 1953. Entonces, ella sabía que en ese mapa, que está hecho de mucha diversidad, de vertientes, expresada en el canto y en los propios chilenos, sabía que le faltaba una vertiente importante, que era la de nuestros pueblos originarios, y en particular, la del pueblo *mapuche*. Entonces, ella intenciona en ese año - que trabaja para la Universidad de Concepción - intenciona su trabajo hacia la pregunta, por, ¿dónde puede encontrar y conocer el canto mapuche? Ella, además, sí lo conocía en Santiago vía la interpretación que ya estaba haciendo Margot Loyola u otros intérpretes del folclore o investigadores del folclore chileno, pero eran interpretaciones que a ella no le acomodaban mucho, porque eran interpretaciones muy líricas, muy sublimadas o muy vueltas como esquema. Entonces, ella decía, no, tengo que ir a la raíz, a estos cantores. Efectivamente, el 57 llega a Temuco, preguntando por estos cantos y prontamente la envían a *Millelche*, que es donde ella se encuentra con una *Machi*, preciosa, que es María Paine Cotaro. Ahí, ella conoce de cerca, y, probablemente, por segunda vez, a la cultura mapuche, porque la primera vez, había sido en su infancia.

Ella vive en Lautaro, como una zona de frontera un epicentro de mucho intercambio cultural, de mucho emigrante, pero también de mucha población *mapuche*.

Entre los años 1921 y los años 1927 que es en su infancia, sería muy importante en la formación de un poeta, de un artista. Ella vive en esa zona, porque se supone que sus padres iban a trabajar en esa zona. Lo que pareciera ser, que ella desde los años 57, reactiva solamente una vertiente que estaba ahí dormida en su recuerdo y en su memoria

Patricia - ¿Hubo algún cambio en la producción artística de Violeta, gracias a ese encuentro con el pueblo mapuche?

Paula - Sí, mucho. Ella cambia, cambia muchos aspectos, Patricia, pero el fundamental, pienso yo, es que, a partir de ese momento, 1957. Es muy importante ese año, porque, en ese año, empieza, lo que yo llamé en mi libro anterior, la eclosión creativa de Violeta Parra. O sea que, ella había grabado 17 discos antes, hasta ese año, que eran 90% de recopilación, con creaciones muy apegadas, miméticamente a la tradición mestiza y de vertiente hispánica chilena, pero no a la *mapuche*. Entonces, lo que le ocurre en el 57, y es de hecho, un año de mucha creatividad en Violeta, y entonces, yo diría que, la poesía *mapuche* la afectó, o la impactó de tal manera, que ella libera, - liberó un poquito - un arte, muy ligado a la métrica, a la décima, a la cueca, a la tonada, que son géneros muy estructurados de origen hispánico, pero a la vez mestizo, pero bastante estructurados. Y ella, yo siento que en ese año libera su creatividad y explota eso en *El Gavilán*, que es la composición, la primera gran composición, yo diría que revisa la tradición, que (des)construye la tonada y que más allá, va con una música que es inspirada en el canto de *Machi*, que ella conoció, estando *Millelche* en 1957. El mismo año, ella compone *El Gavilán*. Entonces, es muy interesante, como este caudal que ella conoce, recopila 39 cantos, cantados en *mapuzungun*, que es el idioma *mapuche*, que ella no entiende, pero como conversa mucho con los cantores, les pide que le traduzcan el significado y aprende mucho de la *Machi*. Entoces, ella capta sonoridades, imaginario, incluso, carencias fraseo que vienen de los mapuches - ¿No, Paty? - Y ella ahí libera. Por ejemplo, toda esta música de calidad muy (des)constructiva, muy modal, muy experimental, muy repetitiva, mantra, muy repetitiva – “Menti, menti, menti, mentiroso.”¹¹⁷ Y rompe la palabra ¿No es cierto? La descompone. Esa libertad está en el canto *mapuche*. Libertad de improvisar, de no metricar, de mucha repetición, de mucha involución

¹¹⁷ Refiriéndose a un verso de *El Gavilán* de Violeta Parra (1957).

de palabras, es muy propia del idioma *mapuche*. Y ella lo toma fuertemente.

Pienso yo, hoy día, después de haber estudiado su obra sin, está claro, sin este eslabón perdido de los *mapuches*, pienso que ahí está el germen de esa, de enfrentarse con esa... un poquito más Anti, al folclore de raigambre hispánica. Con amor, con devoción, porque ella sigue amando el *canto a lo poeta*, a la *tonada*, a todo, pero lo hace en una posición bastante más autónoma, o más liberada. Eso, lo toma de la cultura *mapuche*. Muchísimo.

Una cultura emancipada, porque a fines del siglo XIX, los *mapuches* todavía no eran sometibles al imperio español, a la Corona española. Un pueblo que se somete durante el Estado Chileno y a fines del siglo XIX, o sea, ha pasado casi un siglo de formación del Estado Nacional, sin que los *mapuches* se integren a ese Estado. Una cultura, también, muy libertaria. Y además, en esos años, ella comienza su arte textil, que está muy inspirada en el tejido *mapuche*. Y además, escribe sus Décimas, que son un gesto de recuperar el folclore, pero mucha transacción, de mucha transacción y ahí, cita muchas veces su origen indio. Ahí empieza una eclosión, que yo digo, al final de su vida, que probablemente fue eclosión en el "*Guillatún*"¹¹⁸, pero también en "Gracias a la vida", que fue un canto de gratitud a la vida, muy *mapuche*, muy *mapuche*. Y unos canto que se van a expresar, probablemente, "Arauco tiene una pena", que es una canción muy de reivindicación, pero también, "Según a favor del viento", también, "En una barca de amores" Y también, al menos en diez canciones que imparten en ella, al menos musicalmente, esa visión del mundo, en la valoración del mundo desde la armonía con la naturaleza, ese vínculo con esa cultura un poquito más matriarcal. Y pienso que lo más fundamental, es que ella descubre que su canción tiene que ser social, en el amplio sentido de la palabra. Es una canción, como que realiza acciones en el mundo. Y esas acciones, que están también en el canto *mapuche*, son cantos que hacen, no que canten, adornen y entretengan, sino que provoquen una transformación en el mundo. Entonces, son cantos para hacer dormir a la guagüita, para enamorarse, para cultivar la tierra, para sanarse, para adorar la tierra. Esa acción sobre el mundo, también es muy *mapuche*, no es tan...

Patricia. Encuentro fantástico todo eso que tú me estás diciendo. Entonces, cuando ella dice: "yo estoy muy enojada con mi abuela porque no se casó con un indio" Ella quería ser india, o porque ella respeta, adora. ¿Qué es lo que tú... cómo tú interpretas esa frase?

¹¹⁸ Todos estos poema-canción pertenecen a *Últimas Composiciones de Violeta Parra* (1966): "Gracias a la vida", "*Guillatun*", "Arauco tiene una pena".

Paula Miranda: Ella se siente profundamente india. A veces, no sé, si india nortina, india mapuche, si india güilliche, que son las indígenas de Chiloé, pero ella se siente, a partir de ese encuentro, ¿Ah? Quiero decir, no lo puede antes. Antes ella se siente muy - en la década de los 40 - ella es muy española, a partir del espectáculo, ella admira muchísimo a estas cantaoras, del flamenco, las sevillanas. O sea, muy española. Hay esa cosa oscura, pero española finalmente. Y en su fuente, todavía está en la cosa mestiza, después cae a la Tonada, el *canto a lo poeta*, pero a partir del 57, ella dice - no, lo más genuino, lo más auténtico, lo más profundo, lo que yo quiero ser, es ser indígena - Y ella entonces, creo que, genuinamente, tal vez, ...porque ella es una artista moderna, o sea que, ella no es una *ülkantufe*, sino que ella es una artista moderna, entonces ella dice, - en todo el repertorio de la canción del espectáculo, de la canción moderna - mi lugar es este, mi lugar es el vínculo con el canto y con los cantores más ancestrales. Ojalá indio. Entonces, eso me da esa idea de que -mi mamá era un poco india, como los indios, vive como los indios - Y su Carpa de la Reina recompone algo de eso *mapuche*, fogones. El sentido, también, comunitario de la cultura *mapuches*.

Patricia –Y las arpilleras...

Paula Miranda - Es textilería mapuche. Eso es muy impresionante, porque sabes que, no toma ese imaginario de la..

Patricia -Toma ese imaginario de *El Árbol de la vida...* el *Cristo en bikini*. Con el pájaro sacándole el clavo a Cristo?

Paula Miranda – Sí, muchos pajaritos, naturaleza.

Patricia - Maravillosa

Paula Miranda– Una naturaleza muy armónica en su reciprocidad, que eso es muy indígena, que yo lo había estudiado en mi libro anterior, pero con la cuestión indígena en general, un imaginario indígena profundo. Y no, pues, es un concreto que ella se crea, cantó con los *mapuches*, vivió con la *Machi*. Estos cantores, los recopiló, los admira, los quiere. Quiere llevárselos a Europa a Estados Unidos. Los invita, de hecho, que ellos le dicen que no, que cómo se le ocurre. Entonces, realmente, se impacta mucho con esa cultura, que yo digo, se reencuentra con el recuerdo de su infancia como germen. Ella vivió en Lautaro, muchos, años seguidos, más de seis años. Tan importante como *Chillán*, es donde se verifica su infancia, en Lautaro. - son zonas muy de frontera, muy de los límites, muy de contacto y también de mucha interculturalidad en esa época - Y en eso bebe y a eso quiere volver. Pero yo pienso que ella también dice, - mi papel en Europa - la imagen

que ella quiere proyectar es de alguien muy genuina. Y eso auténtico, único chileno, está dado en gran medida por la vertiente de nuestra *mapuchidad*. Se podría llamar así, un aspecto de esta cultura mapuche que incita a los chilenos en lo bueno y también en lo malo. En lo bueno, el humor, la espontaneidad, en la capacidad poética que viene mucho de los *mapuches*, más fuerte de los *mapuches* que de los hispánicos, su contacto con la tierra y en lo malo, defectos que tenemos también y que son muchos.

Patricia – Y esa música, por ejemplo, ella tiene una canción que se llama *La Jardinera*. Ahí ella da, prácticamente, recetas a través de las flores para curar. La curación, también. ¿Se puede decir que eso viene de allá del pueblo mapuche?

Paula Miranda – Es que a ella las fechas no coinciden porque *La Jardinera* ella la compone antes. La compone en 56. Y ella se encuentra con la *Machi* en el 57. Pero, *La Jardinera* es una machi que se sana, que se autocura y, además, sana a su amante maravillosamente - que es muy de *Machi* - que es María Painen. Ella tenía el poder de curar a los enfermos - esta *Machi* que ella conoce en *Millelche* - con su canto, con el toque del *kultrun* y también con las hierbas. Era muy poderosa en hierbas. Pero Violeta conoce las hierbas antes de conocerla a ella. Es muy seguro que así sea y entonces, lo que hay es una coincidencia.

Patricia – ¿Podemos decir que es una asimilación de la cultura popular que hace parte de esa región donde ella vivía?

Paula Miranda - Absolutamente. De ahí lo toma. De ahí lo toma. De hecho ella recopila a una cantora de tonadas, de Lautaro, por ejemplo, que era además, curandera, *meica* con recursos mapuches. Una mestiza, y ahí ella conoce. Ah, claro!! Absolutamente. O sea, es como sumergirse en la profundidad de Chile ahí ve, en algún lugar, y ahí hay hartas jardineras...! y ella la mete en su canción, diciendo que es ella misma que va a cultivar la tierra. Pero es también una dimensión de la cultura popular chilena muy ligada a la pequeña huerta, más que el latifundio, la huerta sanadora que da alimentos y que abre un camino donde la mujer tiene un papel súper importante, porque, además, lo que también toma de toda esta cultura mapuche, mestiza chilena, o campesina profunda, es también, la enorme importancia que tiene la mujer,... tutelar de la familia, centro de la sociedad, pero además, como muy nutricia, comparándola con la tierra, con la madre tierra.

Patricia – Bueno, muchas gracias, Paula, fue un gran aporte para el estudio que estoy haciendo y para el conocimiento de esta artista Violeta Parra en Brasil.

Paula Miranda – Muchas gracias a ti, Patricia.

Anexo 3 –

Entrevista al Escritor Chileno, José Ángel Cuevas¹¹⁹

En el *3er Homenaje a José Ángel Cuevas – Festival de Poesía La Chascona*, mayo de 2017, el escritor poeta chileno más destacado de las últimas décadas en Chile, nos concedió amablemente esta entrevista, la cual tiene el objetivo de hacer un homenaje - por el centenario de su natalicio - a *Violeta Parra* (1917-2017). El escritor en uno de sus libros *Introducción a Santiago. 25 AÑOS DESPUÉS 198 -2007* (2007) comenta que en las calles de Santiago la imagen de Violeta Parra se refleja en el pueblo chileno como el vino y las empanadas. “Carmen 340 / una casa de puerta azul, ventanas/ árboles./ Vi a Violeta Parra/ depositando cerros sobre una mesa de mimbre./ Todo estaba oscuro/ la gente en silencio./ Olas de trigo maduro/ dentro de la pieza./ era una meditación./ Un vuelo por el continente americano./ Ciudades enteras venían a morir en su regazo.”(CUEVAS, 2007, p.13)

De acuerdo con informaciones extraídas de Memoria Chilena del sitio de la Biblioteca Nacional de Chile, la poesía de José Ángel Cuevas posee una impronta urbana, caracterizada por un lenguaje más o menos coloquial y por las permanentes alusiones a barrios de Santiago y de otras ciudades del país. Este es el escenario en el que los sujetos anónimos que retrata, libran una lucha cotidiana por comprender el medio en el que se desenvuelven. Entre esos sujetos está Violeta Parra, cantando y bordando. La obra poética de Cuevas subraya también la importancia de la recuperación de la memoria del período de la dictadura militar, entre los años 1973 y 1989, abordando la violencia política, el exilio, las violaciones a los derechos humanos, la desaparición de personas y las protestas. Testimonia, asimismo, las consecuencias de la imposición del sistema económico neoliberal que, en su visión, redundó en la pérdida del colectivo social y la politicidad de la vida diaria. Quizás por esto mismo, Cuevas procura dar vida en su trabajo a una galería de costumbres, comidas y bebidas populares, característica que lo liga con poetas como Pablo de Rokha o Alfonso Alcalde.

¹¹⁹ Entrevista realizada el 09/05/2017 a las 22:00 en Santiago de Chile, por Patricia Virginia Cuevas Estivil, mientras cursaba el Doctorado – Sándwich en la Pontificia Universidad Católica de Chile, con recursos financieros de la CAPES – Brasil.

Entre sus obras se encuentran los libros *Efectos personales y dominios públicos* (1979), *Treinta poemas del ex-poeta José Ángel Cuevas*(1992), *Adiós muchedumbres* (1989), *Proyecto de país* (1994), *Maxim* (2000) y *1973* (2003). También se ha dedicado a realizar investigaciones y documentales que registran la experiencia de la clandestinidad durante el período de la dictadura. Destacan en este sentido el libro *Materiales para una memoria del profesorado* (2002) y el *Álbum del ex-Chile (1970-1973)*. En *Introducción a Santiago* (1982), Cuevas hace referencia a la importancia de Violeta Parra para el espacio ciudadano de Santiago. Su obra está vinculada al grupo de poetas de la década de 1960, la cual, según Memoria Chilena.CI, ha sido leída como una crónica de los acontecimientos sucedidos en Chile durante medio siglo.

José Ángel Cuevas ha dirigido numerosos talleres literarios y destaca su constante diálogo con las generaciones poéticas posteriores. En los últimos años su obra ha sido antologada en: *Restaurant Chile* (2005), *Canciones oficiales* (2009) y se ha reeditado la antología que contiene buena parte de sus primeros libros *Adiós muchedumbres* (2010).

Patricia – Buenos tarde. Es un gusto tenerlo aquí con nosotros maestro.

Pepe Cuevas– Buenos tarde

Patricia – Usted hizo parte de la época en que los universitarios comenzaron a recuperar el folclore chileno, 1957 a 1960, ¿no? ¿Cómo eran esas canciones folclóricas?

Pepe Cuevas – Bueno, en realidad es mucho más. Yo lo que vi, realmente, en mi generación, fue algo muy intenso diría yo, de la generación de fines de los 60, justo, unida con los hippies, con la idea libertaria. Pero para nosotros era recorrer América, conocer América. Y lo hicimos, realmente, a dedo, en la profundidad de los montes, de los desiertos, y de todo. Por ejemplo, llegamos a Bolivia y conocimos los huainos¹²⁰ con

¹²⁰ Huayno. La palabra **huaino** procede del quechua *waynu* El huaiño o huaino ?es un género musical y un baile peruano andino. ... Es considerado un baile representativo como la cachua o el chimaiche. Es un baile de pareja mixta independiente; a veces en ronda con una pareja al centro y generalmente, de rogocijo pero se presta para asedios amoriles. Disponible In: <https://educalingo.com/es/dic-es/huaino> Consultado el 26/01/2018 a las 12:17

los indios y con ellos cantando, las cuecas, las cuecas nortinas. Toda la música propia de los lugares donde fuimos. Entonces, yo me di cuenta de una cosa, que estábamos viviendo algo muy intenso que era, nada menos que, la lucha revolucionaria de América del Sur. ¿Ya? Fueron todos estos países, Bolivia, Perú, Chile.

Entonces, el sentimiento interior, digamos, el sentimiento de transcendencia, de sentido de la vida, de ese tiempo, estaba unido a la realidad material de los pueblos. La realidad popular ¿Me entiendes? Entonces, el folclore, la música, digamos, la música andina, la música de la tierra, la música de los pueblos. Eso estaba vivo y unido, también, al sentido revolucionario de que otros seres dirigieran los países.

Patricia – Pero ¿hubo un cambio estético en esa música? Porque antes era diferente el folclore, ¿no?

Pepe Cuevas – Sí, exactamente, antes el folclore era muy tranquilo muy la la la la, era, digamos, bien formal.

Patricia -Ese canto nuevo que trae la revolución...

Pepe Cuevas - No, si no era la revolución...

Patricia - Pero, tiene...

Pepe Cuevas - El camino a la revolución, el deseo de revolución, que después terminó en un aplastamiento absoluto. En Chile, por ejemplo, una criminalidad de 17 años, fue destruido todo el pueblo.

Patricia – Pero antes, digo yo, cuando estaba Violeta Parra. Ella introdujo algunos cambios en el folclore, en esa época, o continuó con el mismo...?

Pepe Cuevas – Mira, mira,

Patricia – El mismo folclore bucólico, del campo, o romántico o turístico que se encontraba en esa época, *Los Huasos Quincheros*, por ejemplo?

Pepe Cuevas – No, Violeta no tiene nada que ver con ese folclore. Ese es un folclore vacío, digamos, hueco, de otro sentimiento social. No. Esto, lo de la Violeta Parra, estaba acentrado, digamos, metido en la esencia de lo popular. En la esencia, en el habla. Por ejemplo, en los cortes, en el juegos poético del habla. En las cuartetos, en las rimas, en la métrica, en las décimas, en todo eso estaba metido. Porque eso no viene de Violeta Parra, sino que viene de los trasfondos del campesinado de las zonas. Y Violeta Parra lo tomó con mucha gracia, con mucha fuerza y fue una, no fue la única. Pero ella fue como la madre de todo de esta ... De haberle metido a nuestro país, y sobre todo al pueblo de Chile, esta maravilla de la identidad alegre, de la guitarra. Ya, del guitarreo y la manera de tocar la guitarra. Y nosotros, todos aprendimos eso.

Patricia – Claro, Y también, introdujo, y por lo menos, eso es lo que tenemos entendido, introdujo también, esos instrumentos andinos, el charango, la quena, que traerían a la cultura indígena prehispánica.

Pepe Cuevas – Sí, Mira, de eso yo no podría decirte nada, porque yo, de la única manera que la conocí, era en la guitarra. Y los que tocaban, eran otros grupos, por ejemplo *Inti Illimani*, que estaban empezando, que tocaban, el charango, por ejemplo, la quena, el bombo, pero Violeta Parra, por lo que yo recuerdo, su canto era campesino. De la zona de *Chillán*, y después. Bueno, ella era hermana del gran poeta Nicanor Parra. Él fue el que la fue guiando, también. Porque ella llegó a Santiago siendo chica de catorce, o quince años y Nicanor trabajaba en el Internado Barros Arana, era inspector. Porque eran gente pobre. Ellos eran pobres, había muerto el papá de la Violeta, alcoholizado, un gallo¹²¹ muy joven, y la mamá era costurera, se quedó viuda. Así que los hermanos daban bote¹²². Roberto, que fue otro capo, también, otro capo maravilloso que tenía también, esa misma esencia. Y murió hace poco, unos diez años atrás. Ese también tenía, esa, ese sentido interno del

¹²¹ Expresión idiomática que significa en Chile, un tipo, un hombre.

¹²² Expresión idiomática que significa: Estaban abandonados, yendo de un lado a otro buscando oportunidades.

canto de la gran gracia musical y de ese hueveo¹²³ que había en Chile. Bueno, el folclore, te digo, tuvo una instancia en la generación, esa, muy grande. Una fuerza muy grande que después, fue borrado, desaparecido. Después de haber destruido el pueblo de Chile, las Fuerzas Armadas y la derecha y se acabó el folclore, sencillamente, se borró, *Los Quincheros*¹²⁴ no más y... se borró.

Patricia – Chile es un país muy colonialista, estamos de acuerdo? Usted cree que, podríamos decir que los actos de Violeta representaban a la clase burguesa colonialista, o la clase obrera campesina?

Pepe Cuevas – La clase obrera campesina.

Patricia – ¿En qué se notaba eso?

Pepe Cuevas – Mira, se notaba en que, ella misma, el trabajo que ella hacía, era trabajo de pobre. Me parece que algún tiempo ayudaba a tejer, sabía esas cosas así y cuándo llegó aquí, trabajó de unas cosas de ayudante en unas casas populares que la metió el hermano, pero también, empezó a estudiar. Y lo primero que hizo aquí, en Santiago, fue a cantar canciones a Matucana, con su hermana, pero esto se refiere a los años 30 ó 35, por ahí. Entiendes, entonces ella se fue quedando, quedando y ahí fue donde ella fue adueñándose de su interioridad, de su Ser. No es cierto? Porque el Ser de ella estaba ahí - el papá era un músico que cantaba – Entonces ella recogió todo eso, no lo dejó botado, como mucha gente lo deja. Me entiendes.

Yo conocí lugares donde el folclore después, muere nomás. Bueno, con la Dictadura, el folclore era muy mal mirado y se acabó. Porque, el folclore tiene que ver, realmente, con el pueblo. Me entiendes? Es la esencia de identidad del pueblo la que está en juego ahí. Entonces, la gente, los obreros, los trabajadores la identificaban con esta música, y

¹²³ Expresión idiomática que en este caso significa hacer una reunión social con gracia, alegría, fiesta, o hacer algo entretenido. Disponible In: <http://diccionariochileno.cl/term/webeo> Consultado el 26/11/2017 a las 12:35.

¹²⁴ Grupo folclórico formado por músicos que interpretaban diversas canciones de la campesinas, pero ellos en sí no eran campesinos, sino personas urbanas que desarrollan un folclorismo de exportación, vistiéndose de huaso, con espuelas de plata y poncho bordados.

también se identificaban con otra música que había en ese tiempo que no era folclórica.

Patricia – Y en 1960 por ahí, hubo feria de bellas artes en el Parque Forestal y me parece que usted fue.

Pepe Cuevas – Bueno, yo iba a todas las ferias que habían antes, porque ahí era muy interesante, porque, entorno se juntaban escritores y pintores. Cada uno tenía su stand, digamos, ahí. Entonces, Violeta estaba, tengo recuerdos de ella que estaba haciendo sus cosas y cantaba y estaba sentada en su *stand*. Bueno, también, duraban casi un mes estas ferias.

Patricia – Pero había una separación entre el trabajo de Violeta y el trabajo de los otros artistas plásticos.

Pepe – Sí, eran pintores, en la mayoría pintores y estaban ahí mostraban sus cuadros y de los folcloristas yo recuerdo a la Violeta.

Patricia - ¿Qué hacía Violeta en ese cuadro?

Pepe – Mira, Violeta estaba sentada, ahí y cantaba no me acuerdo si mostraba algo, tal vez alguna cosa que traía de Chillán, no sé.

Patricia – Bueno, por la foto se ve que está rodeada de arpilleras y parece que ella estaba haciendo artesanía.

Pepe – Sí, pero eso no lo podría asegurar.

Patricia – pero qué es lo que... Cuál es la visión y qué es lo que decían , en ese momento de ella, ¿La consideraban también una artista plástica?

Pepe – No, no recuerdo que la hayan considerado artista plástica. No.

Patricia – Y, porque en Santiago, en esa época, lo que nosotros vimos era muy diferente, el folclore no era, como hoy, considerado en parte, un arte, también.

Pepe – Por supuesto.

Patricia – Hoy, en la actualidad es considerado un arte, ¿y en esa época?

Pepe – Mira, Fíjate que había una cosa muy linda que fue una, no sé...Un impacto, pero que tenía que ver con la generación, en abrir en la calle Carmen , 340, una casa grande antigua, algo que ellos llamaron *La Peña de los Parra*, que tenía todo ese espíritu interior, cargado de sa sensación de ese Ser, digamos. Era el Ser de la identidad popular chilena. Entonces, la gente entraba ahí, estaba oscuro, había velas en

las mesas y cantaban, Ángel Parra, Isabel Parra, Rolando Alarcón, ya. Y era una maravilla, porque la gente quedaba volada, se volaba prácticamente escuchando, y Violeta venía de repente. Y cuando Violeta cantaba era muy lindo, porque se formaba en la oscuridad y con velas y las personas rayaban las murallas con poemas y cuestiones. Era muy profundo. Era una identidad, de ese momento, digamos, que se marcó bien. Bueno, también, por otro lado, estaban los Beatles y el folclore latinoamericano, completo. El folclore, en realidad, es la esencia del pueblo y eso fue lo que se recogió en ese momento. Violeta, acá en Chile, llevaba la cabeza de eso.

Ella, no sé si te hablo de ella? Mira, era una persona bien curiosa, era malas pulgas, era dominante, también, pero a la vez, alegre, pero, a veces triste, como que quería... porque trabajó mucho. Estudió por aquí por allá y viajó, había ido a otros países, realmente, fue a Europa. Alemania que invitaban a los pueblos latinoamericanos y tuvo la mala suerte que dejó a la guagüita y se le murió aquí y el marido se separó de ella. En fin, tenía mucha... Estela me contaba, una amiga, que ella llegaba y estaban todos durmiendo en una cama grande y entonces, ella llegaba y ...- aquí estamos- y ella rrum, y se metía a la cama y se ponían a conversar, ahí, Me entiendes, había como una intimidad y un sentimiento y una amistad muy grande que era propio de una forma de vivir del campo chileno, del pueblo. Pero también...

Patricia – Decían que Violeta era muy agresiva.

Pepe – Sí,

Patricia – A qué se debía, porque era, normalmente, con las personas que (des)respetaban su música, por lo menos yo he escuchado eso. Cuál sería el motivo de esa violencia, porque con las otras personas, no. Siempre dicen que es muy cariñosa, muy amable, muy profunda, muy tierna. Sin embargo, hay personas que dicen que ella era grosera... ¿A qué crees tú que se debía eso? O ¿Qué era lo que se veía en ese momento, que Violeta estaba...?

Pepe – Mira, ella tenía su personalidad, entonces, no se quedaba, cualquier cosa que le caía mal, chanchada o estupidez que le dijeran los otros...porque siempre los tontorrones, cuicos no comprenden y no les interesa eso, dicen - No, ¡ay! Que rota esta mujer, ¡uy! Como anda tirada, ahí, ¡Ah!- Así como es el cuiquerismo, que siempre ha sido así. Entonces, ella les echaba un par de chuchadas¹²⁵ y los mandaba a la cresta¹²⁶. Pero también, otros gallos la ayudaron mucho. En hacer una feria, por ejemplo¹²⁷. No recuerdo el nombre de un gallo que todavía está vivo, que la ayudó mucho, a participar en otra feria. Y había mucha gente que la ayudaba. Cómo se llama, uno que después fue rector de la Universidad Católica, Castillo Velasco. Castillo Velasco la ayudó mucho y ahí montó ella su propia peña, pero desgraciadamente, tan lejos – en ese tiempo no había ni micros para allá – de modo que iba muy poca gente.

Patricia – La carpa

Pepe – La Carpa de la Reina. Yo me pego, me pego muchas veces, arrepentido de no haber ido, porque yo a la Peña de los Parra iba siempre, pero dije – No, un día voy a ir – y llegamos de la Argentina que andábamos a dedo con unos amigos, en el 67, llegamos a Santiago, con las mochilas y todo, tomamos el diario y “ Se murió Violeta Parra, se suicidó” Uf... No podíamos creer, porque... Y yo decía, - No fui a verla. Qué barbaridad..! me la perdí - digamos. Bueno, los hijos siguieron esa manera muy buena, también de... Claro que ahí, después del golpe, los detuvieron a todos. Ángel, fue a dar al campamento de prisioneros de más arriba de Antofagasta, por ahí, y lo tuvieron como, no sé cuantos meses preso. Y a Violeta, yo creo que también, habría caído presa, porque , estos desgraciados, los fachos y la derecha, todos estos identificaban muy bien el folclore con el ser de lo que ellos odiaban, que

¹²⁵ Groserías, palabrotas.

¹²⁶ Expresión idiomática que significa, los rechazaba, no aceptaba algo, cuando es algo insolente.

¹²⁷ Pepe se está refiriendo al Stand de la FISA, Eduardo Castillo Velasco, persona de la clase alta de Chile, la ayudaron.

era el pueblo. El pueblo que se estaba formando, porque ahora el pueblo se borró con la tele, digamos, tele, tele, tele y compra esto, tiene esta oferta. Entonces, ese pueblo con esa gente, con ese folclore, se fue a la cresta, o sea, claro, voló.

Patricia – Y usted también cantaba las músicas de Violeta Parra, ¿No? Tenía un conjunto folclórico ¿No?

Pepe – Sí, sí, folclore latinoamericano

Patricia – Y Qué era lo que le transmitía, ¿ por qué cantaba las canciones de Violeta Parra?

Pepe – No, no solo de Violeta, cantaba muchas canciones que eran... por ejemplo, venezolanas, samba argentina. O sea, nosotros teníamos un sentimiento latinoamericano y dentro de eso estaba lo maravilloso de la Violeta, porque las canciones de Violeta eran más como de mujer, porque hay mucho, por ejemplo, si uno va a Chiloé, hay otro folclore

Patricia – Pero, ¿qué era lo maravilloso en la obra de Violeta?

Pepe – Lo maravilloso era la gracia, era ella como persona, la imagen que tenía una presencia, que no era una presencia trabajada, sino que era un ser auténtico de su pueblo de Chillán. Me entiendes, porque en realidad, en la sociedad se van formando cientos de figuras humanas, ya... el cuico, después el arribista, el pobre, el sinvergüenza, en fin. Y aquí, lo grande de esto es que, una cosa esencial de un pueblo, que es su folclore, su música, eso está presente en esos seres humanos como la Violeta y eso es una... era restante de un Chile que fue asesinado. Y fue cortada y nunca más la escucharon. En la radio, se acabó Violeta Parra, se acabó Ángel Parra, se acabó Víctor Jara que lo mataron de 56 balazos, a Víctor Jara que era un autor que pertenecía a la Peña de los Parra, entonces, fue preso al Estadio Nacional y entonces, dicen, - Mira, quién es este huevón... Ah...! Así que las casitas del barrio alto , entonces, ven pa'acá conchetuma...- Ya, y lo ponen ahí lo empiezan a patear a pegar, le dieron 56 balazos y lo fueron a tirar al Río Mapocho.

Eso pasó también con un gran folcloristas, también, pero de otro toque, aunque también, era de Melipilla, este gallo.

Patricia – también iba a la Peña de los Parra

Pepe - Cantaba ahí, era una figura. Pero Violeta Parra era como la madre de todos ellos

Patricia – Muy bien, muchas gracias por estas informaciones y por este aporte que usted está dando para el conocimiento de la obra y la vida de Violeta Parra.

Pepe – Gracias a usted y saludos a Brasil y la felicito por llevar este trabajo maravilloso de esta gran artista chilena.19:17min.

Anexo 4 –

Entrevista a Lorena Bruna¹²⁸

Lorena Bruna es Mediadora Cultural del Museo Violeta Parra, titulada en Historia y Cultura. Ella nos va a hablar un poquito de Violeta Parra.

Patricia - Buenos día, Lorena, me gustaría conversar un poquito sobre Violeta Parra. Hace cuánto tiempo que trabajas con la obra de Violeta Parra.

Lorena - Estoy hace tres años acá, trabajando como Mediadora Cultural en el museo, enseñando la obra de Violeta Parra y también, su vida, porque en el caso de esta artista, ambas se encuentran entrelazadas, ya que Violeta se dedicó totalmente a su arte. Pero ya desde mucho antes me interesó Violeta, su obra y ella, su vida. Toda esa trayectoria que transformó la canción chilena. Y no sólo la canción, el folclore chileno en general, ya que ella no se dedica solamente a componer música. Ese es apenas uno de los caminos que toma su obra artística.

Patricia – Lorena, tú que trabajas explicando la vida y la obra de esta artista, tal vez, me podrías disipar algunas dudas, por ejemplo, ¿Violeta cuenta en alguna de sus entrevistas por qué ella bailaba sola?

Lorena – Violeta baila sola en la cueca, porque está demostrando el baile que hace parte de la tradición. Hay un baile a la bandera, una cueca sola, pero, por qué las mujeres bailan solas. Violeta quiere demostrar que hay una resistencia, una fuerza de demostrar la independencia de la mujer. Además, hay bailes que surgen porque no hay el otro género. Se baila entre dos hombres o entre dos mujeres. En Chiloé esto se transforma en tradición. También son formas de manifestar la soledad. Pero eso no impide que la mujer baile.

Patricia - ¿Quién le enseñó a su nieta Tita y a Carmen Luisa, su hija, a bailar cueca, una como mujer y la otra como hombre?

Lorena – Los roles son transgredidos por Violeta Parra, como “la madre debe cuidar a los hijos”. Ella deja a su hijita de nueve meses con el padre, pero ella muere. En los versos de las Décimas y en “El Ring del angelito”, Violeta hace mención a esa pérdida. Se separa, porque la mujer es violentada, no acepta la infidelidad. Contesta el patriarcado.

Patricia – El patriarcalismo, el capitalismo y el colonialismo son el mismo enemigo.

¹²⁸ BRUNA, Lorena, entrevista realizada por Patricia Virginia Cuevas Estivil en el Museo Violeta Parra, Santiago de Chile, día 26/03/2017 de las 11:30 a las 12:00, mientras cursaba el Doctorado-Sándwich en la Pontificia Universidad Católica de Chile, en Santiago de Chile con recursos financiados por la CAPES.

Lorena – Su guerra, lucha es a través de su arte. Es el deber del artista, la denuncia. *Yo canto a la chillaneja*¹²⁹, es un ejemplo.

Patricia - ¿Cuál es la intención de Violeta Parra cuando hace, *El Gavilán*? ¿Qué es lo que ella pretende, valorizar la cultura popular o ella admira la música clásica?

Lorena – *El Gavilán* fue su creación magistral. Fue comparada a Beethoven que sacó su música después que quedó sordo. *El Gavilán*, Violeta lo escribe sin saber escribir partituras, solo de oído. Ella lo hace con la guitarra y cantando, luego lo graba en cintas.

Patricia- ¿Qué creó primero, *El Gavilán* o las *Anticuecas*?

Lorena – Con las *Anticueca* y *El Gavilán*, Violeta quiere transgredir la *Cueca*, una forma tradicional patriarcal y colonialista. En esta obra, incorpora instrumentos indígenas al canto campesino. Y es una tremenda transgresión, fíjate que en su época, existía el twist y el Rock and Roll. Viaja al Sur de Chile y conoce las músicas y los instrumentos indígenas. Hay incorporación de los instrumentos, con la intención, yo creo que es una auto-misión de mostrar la cultura tradicional popular al mundo. Tenemos que recordar que la historia estaba cerrada en el mundo masculino, aristócrata. Violeta trae los estratos más bajos, el *mapuche*, el quechua al arte. La comida, la música, la historia, la tradición oral, Violeta rescata historietas, leyendas. Los chilenos tienen 50% de la música y bailes provienen de la época colonial. Los independistas destruyen todo lo que viene de España y los campesinos, el cantor popular, con su tradición se quedan en el campo. Violeta denuncia esto. Es una denuncia social y política.

Patricia – Siempre se dice en entrevistas de personas que la conocieron personalmente, que Violeta tenía una actitud violenta con algunas personas y con otras era muy tierna ¿Qué tipo de persona despertaba esa violencia?

Lorena – Decían que era ordinaria porque se vestía mal y no reconocen su trabajo como investigadora y su conocimiento del arte popular, hasta después de su muerte. En Chile existe un arribismo muy grande, las personas son clasistas y no le dan espacio a quienes vienen de abajo, de las clases bajas, pobres.

Patricia – Pero, ¿ella tenía conciencia de su valor? Se vestía como campesina, auténtica, ¿No? Tengo entendido que es un gesto. El artista adopta las características indumentarias del cantor popular. En su época, ¿crees que no le reconocían este gesto?

¹²⁹ Composición poético-musical de Violeta Parra, de 1963, grabada en París.

Lorena – Algunos. Además, existen diferencias de clase entre los cantores populares. Los payadores que hacían duelo se ponían en rueda y cantaban, no le permitían entrar en la rueda. Eran solo hombres. Ahí puedes investigar a Fidel Sepúlveda, *De la raíz a los Frutos*. Que habla de esa otredad, dispersa en las periferias del progreso, que nunca se pudo aceptar, fruto de la conquista. Aunque La lengua española dio cuenta de traducir y unir ambas culturas, esto ocurrió en parte. Sin embargo, su presencia en América significó un choque, que permanece hasta hoy día, entre dos culturas que no lograron superar su diferencia. Más aún, el otro, su otredad quedó ahí, afuera, encerrada afuera, ausente, dice Sepulveda. Ese otro es el campesino, el indígena y el roto. Y Violeta no aceptaba eso. Ella luchaba contra todo eso.

Patricia - Bien. Es una pena que el tiempo sea tan cortito. Te agradezco muchísimo por aportar tu conocimiento sobre esta artista a mi trabajo de investigación.

Lorena - Gracias a ti, Patricia y cuando quieras o necesites algo, estoy aquí.

