



VIOLETA PARRA

um canto poético entre
bordados de-coloniais

Patricia Virginia Cuevas Estivil



Pedro & João
editores

**VIOLETA PARRA,
UM CANTO POÉTICO ENTRE
BORDADOS DE-COLONIAIS**



Pedro & João
editores

PATRICIA VIRGINIA CUEVAS ESTIVIL

**VIOLETA PARRA,
UM CANTO POÉTICO ENTRE
BORDADOS DE-COLONIAIS**



Pedro & João
editores

Copyright © Patricia Virginia Cuevas Estivil

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos da autora.

Patricia Virginia Cuevas Estivil

Violeta parra, um canto poético entre bordados de-coloniais. São Carlos: Pedro & João Editores, 2024. 301p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-1372-9 [Impresso]

978-65-265-1373-6 [Digital]

1. Violeta Parra. 2. Tradição popular. 3. Hibridismo. 4. Decolonialidade. I. Título.

CDD – 370

Capa: Luidi Belga Ignacio

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2024

DEDICATÓRIA

Dedico este livro aos meus amigos e familiares e a todas as pessoas que acreditam que as mudanças sociais e culturais partem da consciência individual para se tornarem consciência coletiva, já que transformam as utopias em realidade.

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).

AGRADECIMIENTOS

Agradeço a todas as pessoas, amigos, colegas, professores que de uma forma ou de outra contribuíram para a realização deste livro, em especial a minha orientadora no Programa de Doutorado em Letras da Unioeste – Campus de Cascavel - PR, a querida professora Dra. Lourdes Kaminski Alves, quem com seu carinhoso apoio e colaboração, ajudou-me na difícil tarefa de expressar em português aquilo que queria dizer sobre as relações de poder que envolvem a vida, a sociedade e a cultura na obra de Violeta Parra. Também agradeço a Prof.^a Dra. Paula Miranda Herrera a minha co-orientadora da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Chile, que me proporcionou seus conhecimentos sobre Violeta Parra e colocou nas minhas mãos o legado de referências bibliográficas, as quais me mostraram o caminho a ser seguido. Ademais agradeço o apoio do meu irmão José Ángel Cuevas, escritor chileno, quem se colocou a disposição para corrigir meus textos quando fiz a versão do livro para o espanhol, aportando todo seu conhecimento em literatura e arte popular. Ao meu sobrinho Leonardo Cuevas, a meu esposo Mario Alberto Gaete e aos meus filhos Loreto, Paula, Rodrigo y Marito que com muito carinho acolheram minha decisão de escrever este livro. Para todos eles, muito obrigada, sem seus apoios e comentários, este trabalho teria se tornado muito mais difícil e solitário.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	13
PERCURSOS PONTILHADOS DE POESIA E CANTO ANCESTRAL Lourdes Kaminski Alves	
APRESENTAÇÃO	19
INTRODUÇÃO: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A OBRA DA MULTIARTISTA VIOLETA PARRA	25
PARTE I: DA COLONIALIDADE À DECOLONIALIDADE: DESFAZENDO OS NÓS DA MODERNIDADE/COLONIALIDADE	33
PARTE II: VIOLETA PARRA: UMA VIDA DEDICADA À EMANCIPAÇÃO DA CULTURA POPULAR CHILENA - A INFLUÊNCIA DO CANTO A LO PUETA	49
2.1. TRADICIÓN POPULAR EN LOS CANTOS FOLCLÓRICOS CHILENOS	56
2.1.1. <i>O Canto a lo Divino</i>	56
2.1.2. <i>O Sujeito Colonizado e o Canto a lo divino</i>	60
2.2. MEMÓRIA E POESIA POPULAR NAS DÉCIMAS AUTOBIOGRAFÍA EN VERSOS	65
2.3. LOCUS ENUNCIATIVO: DAS DÉCIMAS E DOS CANTOS FOLCLÓRICOS CHILENOS	86
2.4. CANTOS FOLCLÓRICOS CHILENOS: TESTEMUNHO DO DESARRAIGO E EXCLUSÃO MAPUCHE	99
2.5. AS DÉCIMAS: UMA HISTÓRIA PESSOAL EM VERSOS OCTOSSÍLABOS	115

2.6. RAÍZES POPULARES: DO ESPAÇO RURAL DA INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA	131
PARTE III: VIOLETA PARRA: EMANCIPAÇÃO E DE-COLONIALIDADE. ENTRE CANTOS E BORDADOS DA TRADIÇÃO POPULAR	141
3.1. EL GAVILÁN: TRANSCENDÊNCIA E HIBRIDAÇÃO POÉTICO-CULTURAL	161
3.2. A MEMÓRIA COMO ELEMENTO DE CRIAÇÃO POÉTICO-DE-COLONIAL	198
3.3. CONFLUÊNCIAS DO VIVIDO: AS PULSÕES CRIATIVAS, GÊNESE DA OBRA PARRIANA	219
PARTE IV. BUSCANDO AS RAÍZES DO CANTO PARRIANO NA HIBRIDAÇÃO POÉTICO-MUSICAL: O CANTO MAPUCHE	231
4.1. DE-COLONIALIDADE E PODER: O OLHAR OCIDENTAL EM DIREÇÃO AOS POVOS ORIGINÁRIOS DA AMÉRICA	246
REFERÊNCIAS	291
SOBRE A AUTORA	301

PREFÁCIO

PERCURSOS PONTILHADOS DE POESIA E CANTO ANCESTRAL

Lourdes Kaminski Alves¹

*Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado la risa y me ha dado el llanto
así yo distingo dicha de quebranto
lo dos materiales que forman mi canto
y el canto de ustedes que es el mismo canto.
(Últimas composiciones -1996), (Violeta Parra)*

Ao apresentar em forma de livro, o texto escrito como tese de doutorado, avaliada, em sua fase final, com distinção e louvor, pelo reconhecimento do valor da seleção, revisão e pertinência do instrumental teórico adotado como suporte do trabalho analítico, revisão bastante completa e atualizada da obra da multiartista chilena e, sobretudo, pelo resultado das análises, em perspectivas interartísticas, aspecto que contribui com a visibilidade e valorização da obra parriana - Patrícia Cuevas completa um círculo luminoso, que perfaz a trajetória almejada pelos estudos de pós-graduação: uma pesquisa séria e original que, além de dar mostras de sua formação como pesquisadora, contribui para o avanço dos estudos literários e interartísticos no âmbito das poéticas decoloniais em contextos latino-americanos.

Na apreciação do livro, *Violeta Parra um Canto Poético e Decolonial*, destaco o resultado do estudo comparado da obra de Violeta Parra, por desvendar um mecanismo de desdobramento polifônico, que valoriza a obra da autora chilena, por

¹ (Kaminski é Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE)

redimensionar o seu alcance poético e apresentar aspectos novos nas pesquisas até então, produzidas sobre o conjunto da obra de Violeta Parra, apontando um promissor direcionamento de sua fortuna crítica.

Em sua pesquisa, Patrícia Cuevas realiza uma leitura inovadora da produção poético-musical de Violeta Parra sobre a discografia e produções escritas a saber: *Últimas Composições* (1966), *Décimas. Autografía em versos chilenos* (1970) e *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979), leitura esta articulada ao estudo das *arpilleras* “La cantante calva” (1960), “Cristo en bikini” (1964) e “Árbol de la vida” (1963), que compõem parte da obra plástica da multiartista chilena. No recorte proposto para o estudo, Cuevas articulou com maestria, um estudo de caráter comparatista, a exemplo das análises de poemas-canção, de influência mapuche, como é o caso da composição para balé “El Gavilán” (1957), do lamento mapuche “Qué he sacado con quererte” (1963); da rogativa “Guillatun” (1964) e da invocação “Arauco tiene una pena” (1963-64), demonstrando um processo dialógico no projeto ético e estético de Violeta Parra.

Com base neste recorte da obra parriana, Patrícia Cuevas dedicou-se ao estudo das características formais, estéticas e temáticas ancoradas na tradição poético-popular do folclore chileno, em que Violeta Parra encontrou a base para sua produção artística. Patrícia Cuevas observa que Violeta Parra transita com facilidade entre as manifestações culturais da tradição popular e da arte clássica, chegando a uma linguagem hibridizada e heterogênea, aspectos presentes na expressão da arte contemporânea. A autora destaca, ainda, que a multiartista chilena colocou sua obra ao serviço da emancipação e da decolonização cultural, artística e epistemológica de seu povo e da América Latina, ao recuperar o passado histórico do seu país, silenciado na memória cultural, no canto e na poesia dos cantores populares.

A partir do estudo analítico do *corpus* de pesquisa, Patrícia Cuevas Estivil nos mostra que a obra de Violeta Parra pode ser lida como expressão de uma arte decolonizadora, isto é, que se

desenvolve como prerrogativa decolonial, cultural e epistemológica, cujos propósitos éticos e estéticos da autora chilena 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, tal como reflete Cuevas na construção de sua pesquisa.

Falamos em construção porque sua estratégia fundamental de leitura foi incorporar ao corpo das produções poético-musicais, dos poemas-canções, de influência *mapuche*, parte das *arpilleras* em juta, bordadas em lanigrafia, entrevistas com pesquisadoras/es chilenas/os. Este percurso revela a opção da pesquisadora pelos deslocamentos críticos e analíticos. Tal configuração da pesquisa gera uma correspondência temática e estrutural com o percurso investigativo e criativo de resgate cultural e histórico de um Chile mais profundo, uma das trilhas temáticas exploradas pelo procedimento dialético e dialógico, mobilizador do processo escritural que comanda o livro *Violeta Parra contemporânea e decolonial: um traço no céu*.

Patrícia Cuevas assevera que Violeta Parra, ao resgatar a tradição popular hispânica ressaltou a presença de elementos de tradição indígena, como constituintes da arte popular hibridizada assentada no contexto latino-americano. O encontro plural entre elementos do poético-popular com o poético-culto, da tradição oral indígena com a arte popular de origem hispânica, desvela um projeto ético e estético de decolonização e da aproximação da obra de Violeta Parra com os movimentos de pós-vanguarda hispano-americana.

Em seu trabalho artístico Violeta nos faz compreender que o passado cultural e histórico de um povo tem a possibilidade de devolver o futuro para esse povo. Ao lançar-se neste propósito, cria uma forma diferente de fazer arte, o que poderia ser denominada de uma arte fronteira, na acepção da autora deste livro.

O livro de Patrícia Cuevas propõe aos leitores, diferentes chaves de leituras para adentrar no jogo polifônico entre

literatura, outras linguagens artísticas e crítica literária, indagando o que levou Violeta Parra a resgatar, recopilar e difundir a tradição popular e buscar seu reconhecimento no Chile e na Europa? Qual a importância da obra de Violeta Parra para o processo de decolonização cultural do Chile e da América Latina? Em que medida a obra de Violeta Parra dialoga com as vanguardas latino-americanas?

Para responder estas e a outras perguntas, a autora empreende leituras dialogadas com escritores, poetas, teóricos, artistas, bibliotecários, colecionadores, críticos e historiadores latino-americanos, sob o enfoque da decolonização epistêmica, a saber, José María Arguedas, Gastón Soublette, Enrique Dussel, Walter Dignolo, Anibal Quijano, Néstor García Canclini, Adolfo Colombes, Elicura Nahuelpan Chihuailaf, José Ángel Cuevas, Juan Uribe Echeverría, Rodolfo Lenz, Maximiliano Trapero, Bernardo Subercaseaux, André Piña, Fernando Sáez e com a destacada pesquisadora sobre a obra poética de Violeta Parra, Profa. Dra. Paula Miranda, co-orientadora de Patrícia Cuevas, no doutorado sanduiche realizado na Pontifícia Universidade Católica de Chile, Facultad de Letras, Campus de San Joaquín, com bolsa de estudos (PDSE/CAPES), no período de Março a Julho de 2017.

Na orquestração destas vozes, Patrícia Cuevas apresenta ao leitor uma contundente reflexão sobre a constituição do sujeito colonizado e destaca a urgência das poéticas de resistência, no âmbito da de-colonialidade do pensamento crítico e dos processos criativos, na América Latina. A pesquisa, que agora, ganha o formato de livro, dá a conhecer o legado cultural representativo da obra da poeta e artista chilena para a América Latina e para além do continente.

O resultado da pesquisa, distribuído no formato livro, é uma obra densa, provocadora, sensível, poética, informativa, aberta à revisão de padrões e valores tradicionalmente repetidos, um verdadeiro convite ao público interessado na arte, na cultura, na literatura e nas vozes críticas do nosso continente.

*Gracias a la vida que me ha dado tanto
me ha dado el sonido y el abecedario
Con él las palabras que pienso y declaro
madre, amigo, hermano y luz alumbrado
la ruta del alma del que estoy amando.
(Últimas composiciones -1996), (Violeta Parra).*

APRESENTAÇÃO

*Para mi tristeza violeta azul
Clavelina roja pa' mi pasión
Y para saber si me correspondes
Deshojo un blanco manzanillón.
Si me quieres mucho poquito o nada
Tranquilo queda mi corazón*

*Creciendo irán, poco a poco
Los alegres pensamientos
Cuando ya estén florecidos
Irán lejos tus recuerdos.
(La Jardinera. Violeta Parra, 1954)*

Vou começar apresentando este livro como Violeta o fez em suas *Décimas*, pedindo permissão para me dar a conhecer como uma escritora que em suas páginas quer mostrar o rosto diferente de Violeta Parra, aquele que ninguém conhece, mesmo a conhecendo como cantora há tantos anos. Mas, primeiro, se me permitirem, vou falar um pouco da minha história de vida e o que me levou a procurar as raízes do canto parriano.

Sou chilena e moro no Brasil a mais de quarenta anos. Tive que me mudar para o Brasil num momento em que se fez imprescindível sair do meu país e migrar para um lugar que me desse as possibilidades de continuar vivendo com liberdade e justiça. Foi assim, que cheguei à capital do Estado do Paraná, no Brasil, buscando aquilo que não encontrava no meu país. Embora, esse espaço urbano, onde cheiros, cores e ruídos eram profundamente desconhecidos, ele me acolheu com amor e respeito à alteridade que significa conviver e se olhar nessa outra forma de ser.

Ali, onde até o canto dos pássaros se escutava diferente, a voz de poetas e cantores populares me envolvia, com sua fragrância de flores e luta de classes, devolvendo a meus dias a vontade de

me reconhecer dentro daquela outredade. Cantores e cantoras, brasileiros e brasileiras como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Maria Bethânia e Elis Regina, ou João Gilbert, Tom Jobim, Gal Costa, Clara Nunes e Vinícius de Moraes, os maiores artista dos anos 70, me envolviam na sua poética e musicalidade, inundando a minha alma de poemas-canções cheios de revolução, saudade e amor pelo seu povo, com os quais aprendi a gostar do Brasil. Os artistas da pós-tropicalia também entonavam poemas de Violeta Parra que se misturavam com prazer à Música Popular Brasileira como o poema-canção *Volver a los 17* da autora chilena, já que historicamente, haviam passado por situações parecidas de ditadura e falta de liberdade, muito presentes em suas obras. Lucas Souza e Janaina Lobos da Universidade da Integração Internacional da lusofonia afro-brasileira, Redenção - Ceará, citando a Tatit, 2005, afirma que “os anos 1970 são frequentemente vistos como corolário das discussões dos anos anteriores, uma fase de distensões, desdobramentos e reacomodações dos impactos criados dez anos antes”. (Tatit, 2005, p. 119)².

A cultura popular, amalgamação do cantar trovadoresco e o lamento dos povos originários da América, traziam a minha memória, a história da gradativa perda de idiomas, costumes e espaços nativos, de sujeitos abandonados após a colonização, que forçadamente, tiveram que se deslocar pelo mundo num processo diaspórico de supervivência, porém jamais esquecidos, pois impossíveis de apagar da memória. Transformam-se assim em seres hibridados, em que, na maioria das vezes, a principal personagem que os constitui, continua sendo o conquistador em todas suas roupagens.

Essa cultura aprazível e cordial do Brasil foi o elo que fez mais fácil a transculturação, quase obrigatória, à que tive que me submeter ao deixar minha terra. E já que não era a primeira e provavelmente, não seria a última a passar por esse doloroso

² <https://doi.org/1011606/0103-2070.ts.2010.168780>

processo de assimilação e adaptação à cultura do outro, teria que me acostumar.

Assim deve de ter acontecido com Violeta Parra, pensei, quando, por motivos bastante diferentes, foi morar na Europa, onde se viu obrigada a conquistar seu espaço artístico, e ao se perceber sozinha, longe de seus ambientes conhecidos, em Paris, uma enorme saudade e solidão tomaram conta dela e da sua produção artística.

Corpo e alma clamam pela vida que havia deixado atrás, neste poema-canção: “Camino cerca del Sena /Y sobre el puente del Louvre/ Mi corazón llora.” Neste fragmento de: *Una chilena en París* (1964) a artista nos faz refletir sobre o estado de nostalgia em que se encontrava, longe da sua terra, sentimento que fica estampado em seus versos de um modo tal, que provoca a catarse de quem já passou pela mesma situação e as lágrimas brotam sem controle.

A pesar de que os lugares que ela aponta são ícones de status e símbolos de poder na sociedade burguesa chilena. Violeta está triste e canta à saudade que ela sente dos parques e avenidas da sua terra natal. Mas, como pode uma artista popular chilena, escrever um poema que desarticula o estado de êxtases, no qual se encontrariam os chilenos se estivessem no seu lugar, encantados com a situação de passear, tirando fotos às margens do Rio Sena, ou pelas ruas de uma Europa idealizada pela colonialidade modernidade?

Em toda a obra de Violeta, vemos que ela não vê nesse continente aquele glamour de fartura e felicidade - somente comparado ao conto “Tierra de Jauja”- ou um lugar exageradamente limpo, organizado e belo. O espaço ideal para ser feliz!. Ao contrário, ela sente na pele a idealização colonialista que havia criado a imagem de uma Europa ficcionalizada pelo conquistador da América Latina, a qual não existe na realidade, com a finalidade de criar essa necessária distância de superioridade entre às colônias do Novo Mundo e as Metrôpoles. Uma distância “civilizatória” onde, como no conto acima citado, as ruas eram todas de ouro e brilhavam limpas e bem planejadas. A comida tão deliciosa, sadia e

abundante que crescia nas árvores, ninguém precisava plantar e nem trabalhar, pois tudo estava sempre dado, bom, bonito, brilhante e limpo, como corresponde a um país de Primeiro Mundo, totalmente o oposto ao Terceiro Mundo descrito como reflexo da quintessência do mal (Fanon), pois é sujo, descuidado, perigoso e pobre, onde habitam os que estão condenados a “ganhar o pão com o suor do seu rosto” (Gênese). Motivo de sobra, para que Violeta não sentisse falta de nada daquilo que havia deixado no seu país “terceiro-mundista”, de onde quase todos negam as suas raízes, pois são descendentes de europeus.

Entretanto, ela estava triste, sentia falta de seus espaços citadinos, pátrios, acolhedores pelas lembranças, onde o fazer cotidiano a remetia ao aconchego do seu lar, já que ali, ela poderia recuperar a sua identidade, o jeito de ser, de fazer as coisas desde criança, os quais formavam parte de memória afetiva.

É nesses momentos, quando a cultura popular representa o calor do lar e se transforma no melhor remédio para todos os males. Por isso, Violeta escreve que solo queria comer “pequém”³, dançar “Cueca”⁴, tomar “chicha”⁵ e passear pela Quinta⁶. Mesmo morando em Paris, no poema-canção *Violeta ausente*:

Por qué me vine de Chile?
Tan bien que yo estaba allá.
ahora estoy en tierra extraña
cantando, pero apená.
Tengo en mi pecho una espina
que me clava sin cesar,
es mi corazón que sufre,
¡Ay! Por mi tierra chilena.
Quiero bailar Cueca,
quiero tomar chicha,
quiero ir al mercado

³ Pastel frito ou assado feito com carne, cebola, azeitonas, passas e ovo cozido.

⁴ Dança típica de gênero popular pertencente ao Folclore chileno.

⁵ Bebida fermentada a base de uva.

⁶ Quinta Normal, um parque muito tradicional localizado em Santiago do Chile.

y comprarme un pequéen
Ir a Matucana y pasear por la Quinta
Y al Santa Lucía, contigo, mi bien. (V. Parra, 1956) (Fragmento).

Seus poemas têm aroma de terra molhada, fecundada e nutrida com as gotas d'água da chuva. Agitam com a emoção de uma mulher apaixonada, e servem de remédio para a dor da saudade e, em mim, devolviam essa verdadeira identidade que permite “el encuentro con un territorio, un linaje y una historia”. (SEPÚLVEDA, 1996, p. 45).

Deste modo tão pessoal aprendi a amar a obra artística de Violeta. Seus poemas me transportam às raízes e me permitiam ser capaz de compreender o arraigo individual num contexto cultural coletivo que não era o meu.

Suas canções são verdadeiras obras poéticas-musicais que acalmam a alma, com temas como “Casamiento de negros” (1956), “Qué pena siente el alma” (1956) ou “Gracias a la vida” (1965) e “Volver a los 17”. Todos eles acompanham o nosso dia-a-dia, se transformando em parte da nossa memória afetiva e nos fazem sentir que somos belos, que sentimos profundo, podemos amar e ser amados, que possuímos uma história em comum com outros povos latino-americanos.

Nesse instante eu me perguntava: O que é a cultura popular? Por que ela por si só tinha a capacidade de reintegrar as pessoas naquilo que é próprio de um povo em qualquer lugar do mundo?

Eduardo Galeano, Leonel Durán, Darcy Ribeiro, Mario Margulis, Adolfo Colombres e Violeta Parra com seus poemas-canções e *arpilleras* comprometidos com uma ética e uma estética popular De-colonial, me ajudaram a compreender esse processo mágico de transição.

Quando lia os livros desses autores, dizendo, “estudiar y apoyar la cultura popular es un compromiso moral, necesario y urgente”, (Colombres, 1987) ou escutava o canto de Violeta, “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 como un niño frente a Dios” (V.Parra, 1965). Sua voz me reafirmava a vontade de ser “una chilena en Brasil”, com um propósito cultural de-colonial como ela. Mantendo as devidas distancias já que, neste caso, era ela mesma, Violeta Parra, quem me oferecia o suporte necessário para a supervivência da minha identidade latino-americana, porque alguns conceitos do coletivo popular ficavam mais claros no interior da minha própria experiência vital.

Comecei a concordar com Leonel Durán (1987), quando nos disse que “o popular é um complexo sistema de símbolos e saberes, construídos por meio de constantes intentos para dar respostas aos problemas que enfrenta esse povo no seu dia-a-dia. Que a identidade que o povo preserva e cria desde suas raízes, é “la cultura de los de abajo”, fabricada pelas pessoas do povo” - como Violeta e os cantores populares- em resposta a suas próprias necessidades. É ademais, concordando, também com Adolfo Colombres, “una cultura solidaria ya que, los individuos que la crean, la ejercen”. (2008, p. 43).

Nesse contexto, Violeta com sua voz de mulher do povo, que não aprendeu a cantar no conservatório, como ela diz numa entrevista com Mario Céspedes(1960) nos ensina a procurar no nosso interior a coragem necessária para afrontar o fato de sermos diferente, e sentir que ela, a diferença, te dá algo que os outros não têm, dizendo: “Yo canto a la diferencia”. E, daí para frente, saber que ser diferente não é uma desvantagem, mas sim uma característica da vida, da humanidade, das plantas, dos seres vivos e inertes do universo.

Octavio Paz analisa a diferença como o vínculo entre nós e o outro, que depende não do parecido, e sim da diferença. Estamos unidos, não por uma ponte, mas por um abismo. (Paz, Octavio, 1996) (La fuerza del arte antiguo mexicano” Diario El Mercurio, 23 de junio de 1996, In: Riveros, 1999.).

A autora.

INTRODUÇÃO

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A OBRA DA MULTIARTISTA VIOLETA PARRA

O que determina na obra artística de Violeta Parra? Na obra literária, poético-musical e iconográfica de Violeta Parra⁷ (1917-1967) observamos que a artista destinou toda sua vida a concretizar um projeto de emancipação e de-colonialidade cultural e epistemologia do povo chileno em sua obra. No conjunto de poemas-canções, vemos a expressão de subjetividade, como uma forma do mundo afectá-la. Nas pinturas e *arpilleras* bordadas que constituem a sua obra original vemos concretizadas a harmonia e beleza com a simplicidade das formas que compõem a tradição popular e a vida mesma do povo chileno. As *Décimas Autobiografía en versos* [1959] (1970:98) *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979) são consideradas obras miméticas, já que elas analisam e reproduzem o produto do resgate e recopilação da pesquisa etnográfica da artista. *Combate Naval de Iquique* (1964), *Árbol de la vida* (1963), *Los Conquistadores* (1964), *Cristo en bikini* (1964). Ao contrário, representam o trabalho de reescrituração em *arpilleras* bordadas, da história mal contada, sobre o Chile. Trata-se das obras mais representativas do trabalho de-colonial e, portanto, emancipatório, da artista. Existem outras obras poético-musical miméticas, tais como, *Casamiento de negros* (1955), e “Que pena siente el alma” (1955) que abriram o caminho para a folclorista, por se tratar das primeiras produções, após recuperar e recopilar milhares de canções, contos, ditados populares e ter adentrado no contexto poético-musical dos cultores do canto popular hispânico, não são as mais representativas, mas sim, as mais conhecidas.

⁷ Violeta del Carmen Parra Sandoval, (1917-1967), folclorista, artista plástica e pintora, escultora, poeta, criadora inata, compositora, folcloróloga, uma artista plena.

A análise comparativa das obras populares, desta artista contemporânea, está ancorada nos estudos De-Coloniais, Estudos Subalternos e na Filosofia Ancestral dos povos originários da América. A comparação oferece para o leitor um suporte às discussões do âmbito sociológico, filosófico, histórico e cultural em que se desenvolve a arte de Violeta Parra. Por meio dela, podemos captar o viés De-colonial que envolve toda a obra parriana, e compreender uma intencionalidade maior, desvencilhar as amarras colonialistas, que habitam na mente do povo chileno, como resultado da colonização europeia na América Latina.

Amarras que se ativam pelo racismo eurocêntrico, base de todas as discriminações e estigmatizações que ocorrem em nosso continente, nas relações intersubjetivas entre os próprios latino-americanos, já que eles estão asujeitados à Matriz de Colonialidade do Poder, do Saber e do Ser que denunciam os integrantes do grupo M/C/D (Modernidade/Colonialidade/ De-Colonialidade). Trazendo as palavras de um dos fundadores deste grupo, Aníbal Quijano:

El eurocentrismo, por lo tanto, no es la perspectiva cognitiva de los europeos, exclusivamente, o solo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía. Y, aunque implica un componente etnocéntrico, este no lo explica, ni es su fuente principal de sentido. Se trata de la perspectiva producida en el largo tiempo del conjunto del mundo eurocentrado del capitalismo colonial/moderno, que naturaliza la experiencia de las gentes en este patrón de poder. Esto es, las hace percibir, en consecuencia, como dados no susceptibles de ser cuestionadas. (Quijano, 2000, p. 345).

Quijano (2000) entende que desagenciar este padrão de poder eurocêntrico com o qual, os latino-americanos fomos educados, a Matriz de Poder Colonialista será desativada, por ser uma matriz de base racial euro-centrada, que se instalou no período do colonialismo europeu, mas tem demonstrado sua persistência, mesmo após a descolonização territorial dos países conquistados,

ocorrida no século XIX, 1810, no Chile, justamente porque é a fundamentação educacional de todos os chilenos. Passados mais de quinhentos anos, o povo continua acreditando na sua inferioridade e dependência à cultura do colonizador.

Esta é a luta de Violeta Parra, a compreensão desta realidade a estimulou a criar uma obra de-colonial que rompesse as amarras com este padrão de poder e as pessoas pudessem se emancipar. Violeta, uma mulher simples do povo, mas possuidora de uma grandeza batalhadora, e consciente de sua obrigação como artista, toma para si esta responsabilidade muito pesada, diante dos abusos que sofrem os trabalhadores rural e suburbano, descendentes de cantores populares, indígenas, mapuches champurrias e mestiços no Chile, que se encontravam profundamente convencidos da sua subalternância, pois já haviam internalizado a sua dependência e inferioridade perante o patrão branco, latifundiário ou fazendeiro. A Matriz de Colonialidade do Poder - muito ativa entre os chilenos até na atualidade - os havia convencido do valor da “brancura” da pele, nesses contextos.

Violeta observa que a submissão do trabalhador rural se encontrava internalizada de tal forma no cotidiano das relações intersubjetivas entre patrão e empregado ou mestiço e/ou qualquer que tivesse traços caucásicos, que isto começa a ser questionado em sua arte, escrevendo poemas-canções que agenciam ao negro e ao moreno, ou ao campesino numa sociedade des-colonializada. A cor da pele era suficiente argumento para fazer com que o campesinado acreditasse que na sua condição de pobre e mestiço, ser humilhado constituía um tratamento inerente a sua condição e havia que aceitá-lo com resignação e fé, já que, após o “vale de lágrimas” se encontrava o Paraíso. Observamos, neste contexto, que Chile era um Estado marcado pelo abuso das leis, validado pela Igreja Católica e os dogmas cristãos. Gabriel Salazar, Premio Nacional de História, na Conferência inaugural da Escola de Verão da Universidad de Concepción-Chile (2010) nos conta que em 1910 o Estado Portaliano, cheio de status, monumentos portalianos,

nomes de ruas, colapsa pelo próprio peso de sua arrogância, desvio de ouro dos cofres nacionais e divisão da sociedade. As crianças ficaram órfãs em 1910 de cada 100 crianças que nasceram 40 % são órfãs de pai.

Quem são essas crianças hoje, de onde veem esse número tão elevado? Veem da Colonização europeia que generalizou a ideia de que a mulher indígena estava alí para servir o branco. O branco colonizador que deixava grávida por estupro as índias, o patrão branco da fazenda ou o terratenente que pegava à força a mestiça, ou a indígena, que nascia com o cartaz de “empregada doméstica” na testa (Millapan 2006) no século XIX, a mulher chilena, pobre, mestiça e as mulheres que se prostituíam em bares e nas ruas das grandes cidades, trabalhavam com o único bem que elas, realmente, possuíam: o seu corpo. Estas mulheres, após engravidar não sabiam quem era o pai de seu filho. Violeta, em sua obra, denuncia este estado de coisas.

No século XX as leis chilenas estimulavam a desigualdade, discriminação e estigmatização racial, não somente no trabalho rural, na educação, nas leis trabalhistas e de cidadania, também não protegia os direitos dos mestiços, pois eram frutos do pecado (Salazar, 2009). Por este motivo, Violeta decide fazer alguma coisa com a única ferramenta que ela tinha em suas mãos – o seu trabalho artístico – e desse momento em diante, podemos observar a luta que ela começa, em contra desse estado de coisas. Isto significa que toda a obra parriana toma outro caminho, muito diferente ao que seguia antes de conhecer a realidade, cara a cara, do povo chileno e a tradição popular. Mostra disto há muitas, mas a modo de ilustração, na entrevista “Violeta Parra: bordadeira chilena” em que são apresentadas as arpilleras da artista para a televisão suíça, ela demonstra a sua indignação diante das irregularidades trabalhistas de seu país, dizendo: “no puedo quedarme de brazos cruzados” (Parra, 1964)⁸. Na ocasião se referia

⁸ (Em entrevista realizada pela Televisão Suíça, 1964).

ao sistema de inquilinato, em vigor no Chile, nas fazendas onde trabalhavam os cultores da tradição popular e incluso, seu avô.

Dentro dessa afirmação há uma consciência social, que eleva Violeta e a faz transcender e pôr a sua arte ao serviço da emancipação e de-colonialidade do Ser latino-americano. A exploração do homem pelo homem é indigna, ela é mantida pela violência e sometimento do trabalhador pela fome. E isto se transforma numa constante em toda sua obra de conscientização sócio-cultural. Já que, por meio dela, podemos compreender que, o Ser popular constitui uma postura baseada em epistemologias construídas “pelo” povo, por isso, pertencentes ao povo latino-americano, e por isso, também, se distingue da razão eurocêntrica por esta ser um saber construído “para” o povo. Isto é, para sua dominação e dependência ao capitalismo colonial/moderno.

Dentro desta compreensão, entendemos que a sabedoria popular possui um papel crucial na transformação de Violeta, pois ela começa a perceber que se tratava de uma epistemologia tão válida quanto as que se desenvolviam na Europa pelos os europeus, na África pelos os africanos, na Ásia pelos os asiáticos, pois são produzidas e exercidas pelas gentes do povo.

Neste livro, os saberes populares nos ajudaram a analisar as obras de Violeta Parra e as circunstâncias em que foram criadas, desde diferentes aspectos, e por se tratar de um estudo comparativo, também, os estudos polifônicos e dialógicos de Mikhail Bakhtin (2010) nos permitiram ouvir as vozes dos diferentes atores que, num arranjo polifônico e muitas vezes carnavalesco, revelam as relações de luta, confronto, encontros e desencontros que a obra parriana apresenta entre a vida rural e urbana.

Nesta linha de raciocínio trouxemos as vozes de Nicanor Parra (2003), Gastón Soublette (1979:2012:2015), Bernardo Subercaseaux (1982), Ángel Parra (2006:2015) e Isabel Parra (2009), quem propiciaram elementos testemunhais sobre a vida de Violeta Parra, sendo que Leonidas Morales (2003), Fernando Sáez (2012), e José Ángel Cuevas nos proveem de dados que nos

permitem fazer uma leitura crítica da biografia de Violeta, pois associadas à análise literária e a gênese de sua obra.

Para terminar, recordaremos a estrutura do livro. Este foi dividido em três partes. Primeira Parte: **Da Colonialidade à De-Colonialidade: Desfazendo os Nós da Modernidade/Colonialidade** onde se apresentam os porquês da terminologia utilizada para analisar a obra de Violeta Parra. Apresentamos um resumo das teorias pós-coloniais, De-coloniais e dos Estudos Subalternos. Na parte histórica, fazemos um breve relato do que representou para América o processo de conquista e invasão dos territórios dos povos originários. Esses territórios pertencem ao povo mapuche há mais de doze mil anos, por isso é ali onde habita a ancestralidade e a cosmovisão de sua cultura. Mas com a invasão de seus territórios se inaugura um processo de deseducação, educação e (re)educação destes povos de tradição oral através de diferentes métodos, tais como, a escravização, evangelização, e o *canto a lo divino*. O Canto a lo divino introduz também, o discurso soberano da modernidade/colonialidade, analisado neste estudo por Walter Mignolo (2007), Anibal Quijano (2000) por meio do sometimento da voz do povo ao discurso hegemônico, analisado por Gayatri Spivak (2010).

Segunda Parte: **Violeta Parra: uma Vida Dedicada à Emancipação da Cultura Popular Chilena**. Nesta parte, abordamos aspectos da vida e obra da multiartista das Décimas aos Cantos Folclóricos e sua transcendência na tradição popular. Esta parte nos ajudara a pensar acerca das influências autobiográficas que existem na obra literária da artista.

Terceira Parte: **Violeta Parra: Emancipação e De-colonialidade. Entre Cantos e Bordados**. Mostramos os elementos que se identificam dentro da obra de Violeta, com uma perspectiva De-Colonial. Aqui não se aprofunda em uma ou outra modalidade, mas num apanhado geral. Por isso, vemos aqui, *arpilleras* e poemas-canções que apresentam o traço De-Colonial.

A quarta parte: **Buscando as Raízes do Canto Parriano na Híbridação Cultural: El Gavilán**.

Dois livros da autora são relevantes neste estudo e percorrem todo o livro. O primeiro é *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979). A segunda obra escrita da autora é autobiográfica, e se intitula *Décimas, Autobiografía en Versos chilenos*. Esta obra é produto da assimilação e compenetração da artista na arte poética popular, escrita num período de quatro anos, entre 1954 e 1958.

Ambos os livros são resultantes do trabalho de pesquisa da autora, o qual representa uma evidência dos elementos de desconstrução que provoca o discurso ocidental na cosmovisão autóctone e rural, associada à utilização de cânticos sacrossantos em décimas que acompanhavam o trabalho rural de indígenas e mestiços nos tempos da Colônia chilena, entoados por campesinos arcaicos - cantores populares vindos da Espanha – e jesuítas, que juntos trabalhavam na lavoura, mesmo espaço onde se praticava o canto e o açoite como elementos coercivos que impõem a obediência aos preceitos divinos, embora criados pelos homens.

Além destes autores ajudam a refletir sobre as vozes que emanam da obra de Violeta Parra, os teóricos pós-coloniais Frantz Fanon (1967) e Homi Bhabha (1998). Assim como também escritores que trazem os antecedentes ao discurso e o *lócus* enunciativo do período colonial que acontecia na América Latina: Uribe Echeverria (1962), Rodolfo Lenz (1915) e Maria Elizabeth Xavier (1994) e outros.

Também, buscamos evidenciar que a pesquisa realizada por Violeta Parra sobre a tradição popular, colocou a artista frente a frente com um passado vivenciado por ela desde a sua infância na Província de Ñuble. Espaço rural por excelência, motivo pelo qual, consegue se identificar com as pessoas que entrevista e compreender cada um dos resquícios da arte popular, abandonada ao relento nos campos de lavoura, e nos bairros da periferia urbana da cidade de Santiago do Chile, ao mesmo tempo, ela pode palpar na pele desses cultores o efeito do discurso soberano da superioridade ocidental, sob o qual, se desintegra a cultura popular autóctone.

Neste mesmo sentido, o capítulo analisa o discurso da modernidade/ colonialidade, por meio do “sujeito subalterno” e os mecanismos de exclusão que provocam o sucateamento da cultura autóctone, já que ela se vê desintegrada em sua organização ancestral, criando uma subalternância e dependência, extensiva aos camponeses arcaicos e à arte popular hispânica, a qual havia chegado ao Chile, por meio dos trovadores e juglares trazidos para trabalhar na lavoura, no mesmo grupo dos conquistadores. Todos eles, no final das contas, transformados em povo chileno, hibridado, mestiço, ora esquecidos e sem lei que os protegesse, ora relegados à periferia e a sua própria sorte, cujos relatos são a matéria prima da obra mimética de Violeta.

Como o livro é resultado das pesquisas realizadas numa tese de doutorado. Esta foi dividida em dois livros, sendo que este corresponde ao primeiro deles. Esperamos possibilite um momento de reflexão, além de um meio de conhecer a obra de uma mulher tão valiosa para nossa arte e cultura latino-americana.

PARTE I. DA COLONIALIDADE A DE- COLONIALIDADE: DESFAZENDO OS NÓS DA MODERNIDADE/COLONIALIDADE

*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!*

(Fragmento de *Arauco tiene una Pena*, VIOLETA PARRA, 1966.

Fonte: www.cancionero.com.

Quis começar este livro falando do que ativou em Violeta Parra a necessidade de resgatar, recopilar e editar o passado histórico e cultural marcado pela colonialidade do poder, das duas vertentes da tradição cultural em seu país.

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/inferior, exploração econômica do homem pelo homem e das riquezas naturais dos mesmos, provocaram mudanças drásticas nos modos de produção e nas relações intersubjetivas do continente americano. Para Aníbal Quijano (1964), 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 domina o metropolitana (na figura do seu soberano), e operacionalizar a ressocializa o e cristianiza o dos índios, de modo a integrá-los como força de trabalho. (CUNHA, 1980, p. 23)

O modo do trabalho mudou, começou a explora o do ouro, da prata, dos diamantes, do a u ar, do café e na atualidade, do a o, do cobre, do petróleo, etc. que foram sistematicamente mandados para Europa tornando-se uma das causas de tanta destrui o no passado e no presente.

A apropria o das riquezas que os europeus e norte-americanos realizam periodicamente sobre América Latina se fundamenta na modernidade/colonialidade com seu carro-chefe, o progresso. Isto constitui uma herança cultural fruto da coloniza o europeia e em seu nome se está destruindo o planeta Terra. Essa herança da tradi o colonialista que começou determinando a posse e explora o das terras e seus habitantes para transformá-los em súbditos da Coroa da Espanha, infelizmente, não pertence ao passado. Ela se mant m vigente por meio de mecanismos de preserva o e manuten o do discurso que produz o efeito de subalternância dos povos colonizados por europeus.

Neste sentido, todos os mecanismos criados para preserva o 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 obriga o de pagar”. Este foi o caso do trabalho escravo, do trabalho por encomenda e hoje do inquilinato,⁹ conforme expõe Ramón Dominguez (1867). Este se manteve durante séculos como uma forma legal de

⁹ Violeta Parra denuncia em suas Décimas “mi abuelo por part’e Maire / era inquilino maior/ (PARRA, 1970, p. 35).

exploração do indígena e do mestiço, quem foram transformados em trabalhadores rurais após a 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 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, pois estes adquiriam o status de súbditos da Coroa, no caso da América, os autorizava a tomar posse de territórios através de requerimentos ininteligíveis, pois lidos em outro idioma, com o objetivo principal de invadir a soberania dos povos pré-hispânicos e pré-lusitanos, para se apropriar indevidamente de seus recursos naturais, com a finalidade de expandir seus territórios mercantis, mediante a exploração do ouro, prata e especiarias, como relata a declaração de posse das terras ameríndias 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, 1992, 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 situ*, com o qual, depois do desembarque, se dá posse das terras a Europa.” (LIENHARD, 1992, p. 35). Ilustram este procedimento, os apontamentos redigidos pelo Almirante Cristovão Colombo [1492], no dia em que desembarcou nas primeiras ilhas caribenhas em 11 de outubro de 1492:

Dixo que diesses 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 escripto. (COLOMBO [1492], 1982, 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, por meio da leitura de 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 estrangeiro¹⁰. 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. E era realmente mágico, já que, o mesmo documento que os tornava donos do Novo Mundo, apagava a existência de homens e mulheres naturais das terras e de suas culturas, religiões e

¹⁰ 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>).

riquezas. A expansão que necessitava Europa para a 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 da ação coercitiva que visava um novo modo de produção capitalista, como denomina o professor Gilmar Henrique da Conceição de "Pedagogia do capital" (CONCEIÇÃO, 2000, *apud*, ESTIVIL, 2001), e como principal processo dessa violência, eles observam com normalidade o fato de serem explorados e dependentes do saber euro-centrado. Normalidade maior é ser considerados subalternos ou subdesenvolvidos.

A destruição de grande parte da população autóctone da América Latina, inclusive, aquela que já possuía civilização própria, operava a partir de dois eixos: 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 Franz Fanon (1967), 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, pode ou deve dar. Como consequência, esse novo ser, perde seu ser, seus contornos, seus valores. Torna-se inautêntico e assujeitado – termo utilizado por Michel Foucault para denominar o sujeito subalterno - 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, 1961, p. 39)

As classes que se dizem a si mesmas “aristocratas” são na realidade oligarquias que se instalam na Colônia, e acumulando grandes fortunas, impõem com vaidade e violência sua “civilização” por cima das tradições populares 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, em "criollos" produto de várias gerações de brancos nascidos na América, que vieram a conquistar e a colonizar, estes passaram a ter "sangue azul" de "aristocratas" de alta estirpe necessitando para isso, negar o sangue indígena que corria pelas suas veias.

O grupo chamado de "subalterno", formado por indígenas, mestiços e o negro, serão transformados em peão e inquilino na época da Colônia, e constituiram aquela porção do povo que ficou excluído por diferentes processos de desterritorialização, que mais tarde, nos séculos XVIII e XIX formarão parte de movimentos diaspóricos, aqueles e aquelas que se deslocam do campo para as fábricas na cidade e se transformam em operário, empregadas domésticas e prostitutas com limitadas exceções. O proletariado que se forma desses movimentos, possui as mesmas características de pobreza econômica e alienação cultural que o campesinado, é passível de ser explorado na produção, e é a partir da mudança estrutural dos modos de produção, que ocorre a transferência de uma fatia maior de riquezas latino-americanas à Europa e Estados Unidos, devido à mão de obra muito barata e da falta de direitos

reconhecidos que esse grupo de trabalhadores representa. Deste modo, enormes quantidades de lucro na produção e mercantilização dos produtos são mandadas para fora do país.

Estas mudanças mantêm a lógica moderno/colonial do sistema econômico no mundo, onde o maior devora o menor, embora os maiores tenham mudado de nome nos séculos XX e XXI. De acordó com Mignolo (2006) “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, 2006, 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, 2006, p. 11).

A mudança de foco ou de interesse da produção na América Colonial foi direcionada a satisfazer as necessidades europeias e ao processo de "deseducação", "educação" e "reeducação" que, de acordo com Elizabeth Xavier (1984),¹¹ fizeram jesuítas e franciscanos no Brasil, na Argentina, no Paraguai, no Peru, no México e no Chile. Uma deseducação responsável de provocar, principalmente, mudanças de hábitos, na constituição da família para o modelo que conhecemos hoje. A introdução de novas

¹¹ 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” constante. 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.

crenças no sentido religioso e espiritual resultou em transculturação ao nível dos hábitos ritualístico da fé que hoje se conhecem como o sincretismo religioso, o que identificamos na heterogeneidade cultural dos povos colonizados. Estas transformações visavam principalmente transformar os povos originários da América em súbditos da Coroa. A instrução e a catequização dos povos originários do território americano conseguiu, medianamente, o objetivo de incorporá-los como súbditos à Coroa, transformando-os no plantel de mão de obra escrava e logo após, operária do chão de fábrica. Medianamente, porque, embora as índias nascessem com o cartáz de domésticas na testa, elas resistiram a se submeter mentalmente à cultura ocidental e suas crenças, mantendo a cosmovisão ancestral até a atualidade.

Os séculos sobrevivem 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 *locus* enunciativo onde se posiciona Ramón Dominguez (1867), o espaço rural colonizado habitado por um povo também colonizado, “sujeitos de efeito”, que se posicionam na pós-independência territorial, em que as consciências políticas e culturais estavam fervendo na América Latina depois de ter expulsado o conquistador metropolitano das terras ameríndias.

Entretanto, a des-colonização territorial e política leva a uma conclusão: os séculos passaram, mas as hierarquias colonizadoras não desapareceram. As ciências e as artes em muito avançaram e o progresso tecnológico cresce dia após dia de uma forma abissal junto ao conhecimento epistemológico ocidental. Todos se mantiveram sob o poder do Ocidente e os homens subjugados a sua cultura pelo Poder da Colonialidade. O descendente do indígena, hoje em sua grande maioria, mestiço é considerado “sujeito subalterno”, ou o que é pior, “sujeito de efeito”. Segundo reflexões de Spivak (2010), permanece estacionário fora da influência e dos benefícios e desvantagens dessa alavanca poderosa

do progresso que os tempos modernos e pós-modernos instalou nas ex-colônias. Estes mantiveram privilégios e deram demasiados direitos aos colonizadores e deveres também demasiado injustos aos descendentes dos povos originários, inquilinos das terras usurpadas pelos atuais donos das terras conquistadas. Ramón Dominguez explica muito bem estas contradições:

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 ciegame. (DOMINGUEZ, 1867, p. 32)

Esta situação responde à colonialidade e ao devastador processo de "deseducação", "educação" e "reeducação" que cumpriu seu papel, e hoje, não se detém apenas no trabalho realizado pelos evangelizadores europeus, nas missões jesuítas ou nas escolas. O resultado de todo o processo engendrado pela matriz colonialista de poder constituiu, também, o processo de desmantelamento dos diversos sistemas políticos, econômicos, religiosos e culturais das civilizações pré-hispânicas. A saber, 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 que se estendia até o rio Maule, no Chile; Os Povos Guaranis, pré-lusitanos já existentes no continente hoje denominado América (habitavam Brasil e parte da Argentina e Paraguai), também possuíam estruturas organizacionais e culturais admiráveis, que davam conta de satisfazer as necessidades físicas e espirituais 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

"deseducação" que se apresenta muito mais eficaz em seus violentos métodos de conquista, pois debilita e submete os povos que habitavam América, cortando pela raiz a matriz cultural das civilizações originárias do continente invadido.

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 proteção para outros deuses pelo temor a serem castigados por haver vivido em "pecado" amando e respeitando a suas culturas ancestrais. 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 sua cultura. Crenças e desejos mais íntimos, enraizados no subconsciente dos homens do milho, da mandioca, da terra, são violentados em favor de interesses colonialistas, e, instantaneamente, começam a fazer parte de outro grupo, um grupo sem cultura, sem idioma, sem estirpe, sem organização, sem passado, sem território onde tudo deve ser aprendido de novo. 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 colonização, onde a modernidade/colonialidade é instalada 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 detrás de alguma imagem sacrossanta pertencente à religião cristã. Muitos se acreditam dependentes da cultura eurocentrada e não se reconhecem sujeitos de ação da sua cultura, por isso, são marginalizados. Vitimados pelo preconceito, negam a si mesmos sua herança cultural autóctone.

Além disso, o povo colonizado é dito subalterno, por aqueles que usurparam sua voz, e hoje, ele mesmo acredita e repete 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 sujeitos-efeito do discurso colonialista, que o margina e o "assujeita"¹², utilizando 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", povos conquistados. (LINO, 2015, p. 76). Somando a esta reflexão, encontra-se Spivak (2010), que nos faz a pensar sobre a relação

¹² 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.

sujeito subalterno e poder de enunciação. Sandra Regina Almeida (2010), no prefácio do livro de Spivak analisa:

A autora argumenta ainda, que o processo de fala se caracteriza por uma oposição discursiva, uma transação entre falante e ouvinte e, nesse sentido, conclui afirmando que esse espaço dialógico de interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno que, desinvestido de qualquer forma de agenciamento, de fato não pode falar. (SPIVAK, 2010, p. 6)

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 a um sistema econômico-cultural e epistêmico que favorecesse camponeses hispânicos, mestiços, indígenas e negros, após terem sido usurpados de suas riquezas culturais e territoriais, empurrados para as periferias pelo sistema produtivo moderno/colonial, descartados de toda educação, saúde e habitação, projetou uma organização urbana desvantajosa para esses grupos sociais, que, atualmente correspondem aos moradores das “favelas” no Brasil, as “chabolas” no México, “Los Pueblos Jóvenes” no Peru e “Las callampas” no Chile, muitos deles descendentes de culturas originárias, como os mapuches champurrias, que hoje continuam marginados pelo sistema.

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, ocupando os cargos mais baixos no chão da fábrica, se perpetuando na base trabalhadora mais explorada. Não como forma de vida desejada, mas como forma de vida imposta economicamente, pelo racismo da matriz de poder colonialista

que os acosa, 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 aos seus trabalhadores, para multiplicar o capital, o lucro se sustenta na exploração, submissão e alienação da força de trabalho dos mais pobres, que hoje continuam sendo os descendentes: do inquilino na República, do mestiço na Colônia e do indígena na Conquista.

Como resultado, o preconceito e a vergonha de ser descendentes de indígenas e /ou negros, ainda pairam sobre a cabeça do povo latino-americano fragmentado. 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; pela colonialidade de sua raça, nem índio nem europeu, mas latino-americano e pela degradação dos valores culturais e seus saberes ancestrais em crenças. (Estivil, 2000)

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 *kultrun*.
¡Levántate, pues, Callfull!
(PARRA, *apud*, MANNS, 1978, p. 108).

Com estas palavras, a artista nos lembra do abandono em que se encontram as raízes ancestrais de nossa cultura, cujo passado não podemos nem devemos esquecer jamais.

PARTE II. VIOLETA PARRA: UMA VIDA DEDICADA À EMANCIPAÇÃO DA TRADIÇÃO POPULAR CHILENA - A INFLUÊNCIA DO CANTO A LO PUETA

*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
(Violeta Parra)*

Para começar, entrar em contato e conhecer o *Canto a lo pueta*, nas interpretações de Violeta é sem dúvida, uma forma de começar a gostar da música popular em suas duas versões: *o Canto a lo humano* e *o Canto a lo divino*. Estas representam o primeiro passo para a mudança de atitude após deixar de lado a música popular espanhola, e uma imersão no trabalho de pesquisa que passará a adotar, no seu agir comprometido, a partir da fase de folclorista, quando ela assume a postura de uma mulher do campo: cabelo solto, vestidos longos e largos, cores cinza, rosto sem maquiagem.

Nesse contexto, a artista se impregna do ser-estar campesino e mestiço, uma das porções que a constituem, mas que não havia reconhecido ao vivenciar a história desde o interior. Pertencendo a uma das camadas mais humilde do Chile, na qual se assentavam os campesinos arcaicos, os mestiços e os povos originários dessa região chilena, que por lei, não parecia ter uma história em comum, embora a tivessem, e menos ainda, reconhecer saberes imprescindíveis para entender o seu jeito de ser. Ao nascer onde ela nasceu, filha de pai professor de música e mãe campesina de

família, mas dedicada à costura e morar em Chillán, uma cidade que forma parte do território do povo *mapuche*, nada disso lhe havia fornecido as condições necessárias para avaliar a importância da sabedoria popular e das epistemologias ancestrais.

Um mundo inteiro de possibilidades e conhecimentos entrou em contato com ela, quando, como pesquisadora, o canto e a poesia popular de tradição oral se apresentaram na sua frente e lhe entregaram, principalmente, a estética de suas obras, nas quais se encontram formas poéticas arcaicas chegadas ao Chile com os cantores populares no período da colonização. São obras que encantam a Violeta, não só pela musicalidade, mas também, pelos traços histórico-culturais que revelam, por exemplo, o motivo da humildade e submissão da gente do campo. Este é o caso dos cantos que continham fragmentos das Sagradas Escrituras, utilizados como veículo de transmissão doutrinária, amostras do intento por catequizar os povos *mapuches* e *huilliche*, habitantes autóctones da região central e sul do Chile, aonde chegaram os primeiros conquistadores junto a Pedro de Valdivia, e se instalaram na cima do *Cerro Huelem*, construindo alí o seu forte, hoje *Cerro Santa Lucía*.

Os povos *mapuches* que pertenciam a essa região pautavam todos seus atos cotidianos na fé, na espiritualidade e sacralidade da terra contida na cosmovisão e religiosidade herdada de seus ancestrais, por isso, quando chegaram os jesuítas com o *Canto a lo divino*, estes se sentiram seduzidos pela existência da fé em um Deus, uma das características mais comuns entre as religiões. Mas logo perceberam as suas más intenções. De acordo com Rolf Foerster 1995, citado por María Elena Riveros:

Un aspecto central en esta historia de dominación ha sido la evangelización de los pueblos indígenas. Los misioneros que en su mayoría pertenecían a las congregaciones jesuitas y franciscanas, buscaban convertir a los indios y salvar sus almas, no importando si para ello debían recurrir a la fuerza e incluso a la aniquilación. Las dificultades y resistencias para captar al “otro” no solo se

dieron en el plano teórico, sino que se tradujeron en un verdadero genocidio, puesto que cuando no se acepta al “otro” se termina por eliminarlo. (FOERSTER, 1995, p, 187. In: Riveros, 1996.).

Mas qual tem sido a influência do cristianismo na religião *mapuche*? De acordo com diversos estudos, estes afirmam que a evangelização “No habría afectado de manera significativa ni las representaciones, ni los ritos, como tampoco la comunidade ritual” (Faron, In: Foerster, 1995). Isto quer dizer que muitas das dimensões que são próprias do cristianismo não teriam cabida entre os *mapuches*. (Riveros, 1999). Entretanto, Riveros explica que, existe um sincretismo que se pode manifestar de diferentes modos dentro da religião *mapuche*, como:

La incorporación de una serie de elementos cristianos, como la fiesta y el culto a los Santos, que son interpretados a partir de códigos propios. También se ha visto que incorporan elementos cristianos a las celebraciones mapuches tradicionales como el *nguillatún* o que en los cementerios o *eltunes* las antiguas efigies son reemplazadas por cruces, símbolo principal del cristianismo. (Ramón Curivil, In: RIVEROS, 1996,) ¹³

Com exceção dos povos *mapuches* que habitam o Alto Bío-Bío, as outras comunidades *mapuches*, principalmente as diaspóricas, tem sofrido a influência do invasor de ontem até hoje. Neste sentido, a gênese da obra parriana possui uma profunda hibridéz entre o trovador hispânico mendicante¹⁴ e o lamento *mapuche*. Formato em que está submersa a identidade do povo chileno.

Nas raízes antiqüíssimas dos quartetos, décimas, romanceiros, inclusive, a Lira popular, de traços heróicos característicos, se evidencia a existência de um folclore chileno

¹³ 17 de enero “Apuntes tomados en la ponencia sobre “Religiosidad mapuche contemporánea y procesos de re-etnificación” Escuela Internacional de la U. de Chile, 17 de enero de 1996).

¹⁴ Cantor popular que vai de um lugar a outro levando sua poesia, como Homero na antiga Grécia da tradição oral.

trazido da Europa, mas nascido na história em comum com os povos originários do Chile. Estes traços estão muito presentes no modo de ser e fazer, inclusive de falar do povo chileno de hoje, o qual nós reconhecemos como próprio, pois possuem o arraigo, a linguagem, o costume e forma de nos sentirmos chilenos. Essa identidade híbrida, heterogênea e transcultural que pertence ao povo e o identifica como tal, possui elementos que constituem a composicionalidade parriana das obras miméticas¹⁵, e dão suporte ao hibridismo da arte contemporânea que nela existe, além de se refletir na arte latino-americana.¹⁶

As obras recuperadas nas entrevistas dão prova disso, elas constituem o resultado do resgate e da recopilación de mais de 3000 cantos folclóricos, que a população chilena haverá de lembrar com alegria, pois já se acreditavam esquecidos e pertencentes ao passado. Reiner Canales Cabeza, em tese titulada *De los Cantos Folclóricos Chilenos a Las Décimas. Trayectoria de una utopia en Violeta Parra*, realizada na Universidad de Chile, em 2005, explica que, de acordo com entrevista a Gastón Soublette, 2005, a recopilación de Violeta se divide em três etapas:

1. Recopilações em Salamanca, Barrancas, Pirque e Puente Alto. O conteúdo de *Cantos Folclóricos Chilenos*, corresponde na sua maioria, a esta etapa. Anterior a sua viagem a Concepción em 1957.
2. Recopilações de cantos (especialmente cuecas) em Concepción. (Canales, 2005, p. 3).

Nesta citação, Canales faz referência à viagem de Violeta para Concepción. Ela trabalhava fazendo pesquisas etnográficas para a Universidade de Concepción no sul do Chile e havia

¹⁵ Obras resultado da imitação, do Latin mimesis. Na estética clássica, imitação da natureza que como finalidade essencial tem a arte. No caso da obra da Violeta, ela imita o modo de falar, os gestos e forma de cantar dos cantores e cantoras populares.

¹⁶ Temos como exemplo o pintor, ceramista, escultor, muralista criador da Casapueblo em Uruguai, Carlo Páez Vilaró.

conseguido que esta contratasse Gastón Soublette para ajuda-la na transcrição das músicas em pentagrama, por este motivo, ele sabe o conteúdo e cronograma do trabalho de pesquisa de Violeta. Canales explica que:

Recopilação de cantos em Chiloé: recopilação de 100 cantos (letra e transcrição musical): canto *a lo divino*, canto *a lo humano*, parabienes e tonadas. Esta seria a primeira recopilação de caráter musical, já que as anteriores eram somente letras. (**Revista musical chilena**, año XII, N°60, Jul – Ago., 1958, pp. 71-77. VICUÑA, Magdalena)

Com esse trabalho de pesquisa Violeta Parra põe em andamento o objetivo de editar e gravar as autênticas canções campesinas inéditas para pô-las em vigência e integrá-las ao ranking das mais escutadas e mais vendidas, como o explica a sua filha Isabel Parra:

[...] comienza a rescatar, recopilar e investigar la auténtica música folclórica chilena. Abandona su antiguo repertorio y realiza recitales en las universidades, presentada por el hombre de letras Enrique Bello Cruz [...] Graba dos singles para el sello EMI-ODEÓN, canciones que la ubican en el primer plano de la popularidad” (PARRA, Isabel, 2009, p. 226)¹⁷.

Estas obras correspondem a um trabalho de pesquisa realizado num período de seis anos, entre 1952-1953 e 1958, em diversos espaços rurais, onde os cantores populares moravam, após terem sido apartados para as periferias da grande metrópole santiaguina pela modernidade/colonialidade, relegados à fome e a miséria do esquecimento. Homens e mulheres do campo que estavam morrendo com a tradição popular que estava conformada por cantos, poemas, lendas, ditados, receitas de comida, forma de vestir e pentear o cabelo, e a formas de tocar

¹⁷ Esses dois singles, correspondem a *Casamiento de Negros* (1953) e *Que pena siente el alma* (1953).

alguns instrumentos musicais. Além disto, toda a memória coletiva de um período da história do Chile, a qual guardava os versos profundos e queridos do campesinado chileno, recopilados por Violeta como lembranças musicais e versinhos populares aprendidos no colo de seus pais, avós e bisavós, cantores populares, como eles. Uma memória afetiva que, se não fosse pela tenacidade de Violeta, se tivesse perdido irremediavelmente na metade do século XX, sepultada nos espaços periféricos, devorada pela indiferença da urbe santiaguina.

Deste modo, a artista revela o caráter testemunhal dos relatos e canções dos cantores populares. Eles, ao relatar as suas histórias, além das canções e poemas, revelam o grau de anulação em que se encontrava a cultura tradicional campesina no Chile e o legado histórico que eles haviam assimilado até chegar nesse estado de abandono.

Neste contexto, os cultores da tradição configuram, para Violeta, elementos cruciais no desenvolvimento da sua pesquisa. Esta foi realizada de duas formas: tomando nota dos relatos e acompanhando as canções que eles entregavam, com o violão - o que a transformava em protagonista do evento cultural de recuperação das obras genuinamente populares. E gravar as entrevistas com seu megafone, permitirá a recopilación dos poemas-canções e da linguagem coloquial da mais genuína tradição popular chilena. Não conforme com isso, a segunda ação realizada para recopilar a sua pesquisa consistia em que, estes registros eram transcritos em pentagrama¹⁸ o qual contava com os conhecimentos musicais do musicista Gastón Soublette. Estes serviram de base para escrever o seu primeiro livro *Cantos Folclóricos Chilenos* [1959]. Embora as partituras das canções não apareçam no livro. Segundo as palavras de sua filha Isabel Parra,

¹⁸ Sistema de cinco líneas equidistantes, proveniente del griego “penta” que significa 5 y “grama” que significa escritura, dibujo o líneas. Tanto las líneas como los espacios del pentagrama son utilizados para colocar notas musicales y cada nota recibe un nombre distinto dependiendo de su altura en el pentagrama. Disponível em: <https://americanacademy.cl>

este livro “reúne la investigación llevada a cabo hasta ese momento” (PARRA, Isabel, 2009, p. 227).

Esse processo dá como resultado a edição de mais de 35 discos, entre sigles e LP que formarão a obra mimética da artista. Isabel informa que escreveu sobre a sua mãe, *El Libro mayor de Violeta Parra, un relato biográfico y testimonial* (2009), como uma forma de registro daquilo que configura a recopilação de mais de três mil cantos populares que, até esse momento, haviam estado inéditos. Temas gratiosos da tradição campesina que colocam em cena a sabedoria popular. Como esta tonada que traz um tema típico do campo, *La Juana Rosa*:

Arréglate Juana Rosa
Que llevo una invitación
Mañana trilla una yegua
En la casa e' l'asunción.
Te ponís la bata nueva
En cada trenza una flor
Tenís que andar buena moza
Por si pica el moscardón.
Tenís veinticinco,
Rosita y rosá,
Vai pá solteirona
Debís de pensar.
Vay bien empolvá
Te ponís carmín
Y agora pá l'era
Contenta y feliz.

(Fragmento, Violeta Parra, Disponível In: <https://www.letras.com.br/violeta-parra/la-juana-rosa>) Visitado em:05/06/2024 às 18:24.

As obras que pertencem ao campo e possuem um sistema de transmissão oral revelam, da cultura tradicional campesina, a sua picardia e principalmente a carnavalização de seu modo de ser e agir, já que, Violeta recolhe em suas obras esse ânimo entusiasta e astúcia característico do espaço rural, que a artista admira pela vontade de viver que expressam seus poemas, apesar do contexto

de miséria econômica em que se movimentam os trabalhadores rurais. Feito isto, as inscreve no sistema escrito, provocando um efeito dialético, já que ao mesmo tempo, transforma a cantante de música popular espanhola, “Violeta de Mayo” na grande folclorista chilena Violeta Parra, reconhecida pelo público, não só por recopilar a tradição, mas também e principalmente, por conseguir recuperar o olhar valoroso que o povo lança sobre o folclore chileno de antanho.

Neste sentido, (re) copilar a cultura campesina é uma tremenda tarefa de emancipação e recuperação da identidade do povo chileno, que se reconhece gozoso e divertido em seus costumes casamenteiros. Através dos cantos e ditados populares, Violeta nos revela quem são essas pessoas, como vivem, onde moram e por que agem desse modo tão singular. Nelas se configura o modo de vida das pessoas comuns que têm no campo, as suas referências mais profundas e o seu modo de ser-estar neste mundo: seus cantos e danças, os modos de ser dentro e fora do espaço sagrado do lar, e a diferença de costumes ou hábitos de sedução que utilizam as mulheres do campo à diferença das moças da cidade, onde passam pó branco no rosto para parecerem mais brancas. Todos, registros que evidenciam, ademais, o lento e persistente processo que se instala com o patriarcado colonialista nos territórios indígenas, e a consequente transculturalidade que isso significa.

2.1. TRADIÇÃO POPULAR EM CANTOS FOLCLÓRICOS CHILENOS

2.1.1. *O Canto a lo Divino*

O Canto a lo Divino são versos que falam de Deus, da Virgem Maria e dos anjos e no período colonial, procuravam ensinar os preceitos das Sagradas Escrituras para os indígenas. Este trabalho de catequização e (des)educação dos indígenas ocupou um papel relevante na transformação do modo de vida autóctone. Era o

recurso utilizado pelos missioneiros e jesuítas para doutrinar os indígenas dentro da religião cristã. Desta forma, representou uma ferramenta muito útil dentro do processo de (des)educação educação e reeducação que foi processado em relação à cosmovisão¹⁹ indígena, tida como degeneração dos valores espirituais, pelos conquistadores, e por isso, devia ser renegada, pela comparação constante com a religião ocidental monoteísta.

Este canto também se sustenta na versificação da Décima Espinela, e havia sido escolhido pelos jesuitas por representar um recurso didático muito eficaz diante do caráter oral do sistema de aprendizagem indígena, o qual harmonizava com a tradição indígena, já que os colonizados, não poderiam ser ensinados por meio da leitura de livros, mas sim, cantando fatos retirados das Sagradas Escrituras e narrados constantemente por um poeta popular, no momento do trabalho na lavoura. Além disto, o cantor popular tinha uma relação próxima com os indígenas, já que ambos faziam parte do contingente de trabalhadores rurais. Assim sendo, nasce uma catequização que se processava através do trabalho, cultivando a terra. Assim também surge o *Canto a lo Divino* no Chile.

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 do contexto rural e as mensagens do evangelho. Segundo Jordá Sureta, esta tradição nasce da necessidade que sentiram os primeiros missioneiros em anunciar as Boas-Novas de

¹⁹ Na região central e no sul do Chile, se celebrava o *Nguillatun*, uma rogativa baseada nas 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.

Jesus aos povos indígenas e camponeses espanhóis, que no século XVI e XVII habitavam o litoral do Chile.

O documento de *Puebla* em seu número 9 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. Segundo ele, 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 “guitarrón²⁰”, 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

²⁰ Instrumento tipicamente do canto popular chileno, trata-se de um instrumento de percussão de 25 cordas que era destinado ao uso masculino.

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 missioneiros que ensinaram os versos, mas pouco a pouco, tanto os *criollos*²¹, 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 ou fundamento imposto pelo violeiro. Este canto se denomina “*cantar encuartetado* ou *cantar introduccionado*” (URIBE, 1962, 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

²¹ *Criollos* eram chamados os filhos de espanhóis nascidos na América.

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 recebeu de herança nos cadernos, baseados nos pontos ou fundamentos da Bíblia. Os versos apresentados em folhas ou líras 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.

2.1.2 O Sujeito Colonizado e o Canto a lo divino

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 campesinos 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, considerando que os indígenas e os campesinos arcaicos vindos da Espanha pertenciam a um sistema de aprendizagem de tradição oral. Muitas vezes, este canto era acompanhado de imagens feitas de gesso, madeira ou telas com que se podia complementar a aprendizagem da História Sagrada. Não obstante, realizado em tom de festa e competição esse canto provocava um duplo trabalho, (des)educava, educava e (re)educava num só golpe de voz, com consequências muitas vezes devastadoras para a cosmovisão ancestral que o sujeito colonizado possuía.

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, embora, aconteça em todas as cidades onde se instalavam as Missões Jesuíticas. *Mapuches*, guaranis, *aruaques*, caribes, incas, asteca,

nahuatl foram lentamente transformados em sujeitos colonizados, e desde esse momento, suas mentes passaram a alojar outras crenças e outros mitos, rituais e formas de enxergar o mundo que entraram em conflito com suas ancestrais culturas.

Como principal consequência da invasão cultural e territorial, a imagem dos indígenas muda. Ela foi sendo menosprezada pela formação social que se estava instalando no Chile, por meio de uma Matriz de Colonialidade de Poder, dona de uma ideologia colonialista que unia o racismo à fé cristã numa falsa autoconsciência dogmática, autoritária, cruel e invasiva, resultando num discurso colonialista apoiado pelo padrão fenotípico dotado do “encanto” do mito ocidental, a “formosura” caucásica, somente pertencente a anjos cheios de virtudes ideais. As pinturas e imagens barrocas trazidas da Europa, ainda se encontram guardadas na Igreja de San Francisco – Santiago do Chile, com as que ilustravam suas falas, portadoras do suporte ao discurso deseducador dos jesuítas e franciscanos, pois estas 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 dotava de atributos mais aceitáveis para serem verdadeiros filhos de Deus e representantes da Coroa. Isto lhes dava atribuições para governar a vida dos indígenas, aumentando assim, a sua culpa e o desejo de possuir essas características para deixar de sofrer o castigo divino que havia recaído sobre eles por ter vivido todo esse tempo em profundo pecado. Mas ser branco de olhos azuis não representava o padrão comum a todos os espanhóis, e nem era ponto mais importante do racismo.

Devido à história de cinco séculos invadidos pelos romanos de pele morena e mais de setecentos anos convivendo e se miscigenando com muçulmanos e judeus de pele escura, olhos e cabelos pretos, os espanhóis apresentavam nítidos traços culturais e psicológicos da heterogeneidade que lhe deu o Oriente Médio - Ásia e África - ao Continente Indo-europeu. Joan Manuel Serrat

em seu poema-canção *Mediterráneo* escreve: “Que en la piel tengo el sabor amargo del llanto eterno, que han vertido en ti cien pueblos de Algeciras²² a Estambul, para que pintes de azul tus largas noches de invierno” (SERRAT, 1971). Deste modo, observamos que, os próprios europeus cristãos expressavam seu preconceito racial, pintando o mundo de azul e moldando 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, a pele escura era resultado do ambiente climático, já que as peles claras não suportariam o sol do deserto. Neste sentido, os europeus mostram o próprio racismo que tem a sua gênese no anseio de se aproximar ao padrão idealizado das altas estirpes, tornando as imagens sacras possuidoras de traços, que eles acreditavam perfeitos para a adoração.

Por outro lado, o cantor popular, 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 camponeses 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 uma superioridade, baseada na cor da pele, e por oposição, a falta ou carência de traços caucásicos representava o “erro” sendo que a obediência cega aos preceitos da mesma era a consequência justa para superá-lo.

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,

²² Joan Manuel refere-se a um pequeno reino da Espanha. Algeciras é um município e cidade portuária localizada ao sul da província de Cádiz, na comunidade autónoma de Andaluzia. Disponível em: <https:pt.wikipedia.org/wiki:Algeciras>

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, como um exemplo a ser seguido. Assim, o expressa Fray Rogelio Wouterns 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 recibió 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 (des)educador das culturas originárias e educador e (re)educador das culturas eurocêntricas 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 a cosmovisão de sua coletividade se torna necessário para um homem ou uma mulher 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 de seus avós. 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
Ademías²³ lo asegura
La “suplemidá²⁴” y dulzura

²³ Además.

²⁴ Sublimidad palavra derivada de sublime.

De Jacobo se señala
Los que suben por la escala
DE LA SAGRADA ESCRITURA.
(REBOLLEDO, *apud*, PARRA, 1979, p. 40)

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 se pode subir aos céus.

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, o *Canto a lo divino* e 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. (Rosa 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 já 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 ela já tem dono e vão tirar dele amanhã. A carnavalização e o sarcasmo revelam a aproximação desse Cristo as paixões e formas de agir dos homens do campo. A própria Rosa Araneda uma cantora da Lira Popular foi uma mulher roubada de seu marido por outro cantor popular.

2.2. MEMÓRIA E POESIA POPULAR NAS DÉCIMAS *AUTOBIOGRAFÍA EN VERSOS*

A segunda obra escrita da autora é autobiográfica, e se intitula *Décimas, Autobiografía en Versos chilenos*. Esta obra é produto da assimilação e compenetração da artista na arte poética popular, escrita num período de quatro anos, entre 1954 e 1958.

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. Como já foi dito, este livro introduz 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. Entretanto, o conteúdo poético das décimas de

Violeta não trata apenas da sua individualidade, já que ela se insere num todo político, histórico e cultural que dá forma aos relatos em primeira pessoa. A obra se inscreve na história do seu país e na 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 ao canto trovadoresco.

Em matéria de arte popular, 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 origem da obra artística e literária da poeta e por meio dela, conhecer o *Canto a lo poeta* como gênero literário popular desvalorizado e submetido pelo sistema literário erudito, na emergência da Modernidade/Colonialidade.

Neste fragmento, Miguel Jordá, contradizendo Sureta, nos fala de como chegou o *canto a lo divino* a Chile:

Tengo la firme convicción de que los Jesuitas que se establecieron en Bucalemu y Convento em 1619 implantaron este método. Ellos fueron lo primeros que utilizaron el Canto a lo Divino para evangelizar y difundieron la “Bendita sea tu pureza”, que fue como matriz de todos los versos a lo Divino. Dice el historiador P. Hanischi en el libro “Historia de la Compañía de Jesús en Chile” que “en el año de 1919 do Sebastián García Garreto (en el colegio de Bucalemu hay un cuadro colonial que representa eso) fundó en Bucalemu una casa de misioneros que recorrería todo el país, desde Choapas hasta el Maule, predicando a los indígenas. [...] Portanto fueron 150 años de misiones itinerantes en que los misioneros iban, de norte a sur, predicando a indígenas, españoles y mestizos y les enseñaban a cantar y a rezar la Doctrina Cristiana en versos” como consta en muchos documentos de la época.[...] Aquella zona comprendía la

región entre choapas y Maule, que es la zona donde actualmente se conserva la tradición del Canto a lo Divino. (Disponível em Revista musical chilena El canto a lo poeta www.scielo.cl).

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 *pililo*, como ironicamente o denomina Violeta em suas Décimas. Jordá nos apresenta a décima “Bendita sea tu pureza”:

Bendita sea tu pureza
Y eternamente lo sea
Pues todo un Dios se recrea
En tan graciosa belleza
A ti, celestial princesa,
Virgen sagrada María
Yo te ofrezco en este día
Alma, vida y corazón;
Mírame con compasión,
No me dejes, Madre mía. (Jordá, 1993, p. 5)

Por outra parte, as palavras de Jordá são 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 também se evidencia nas letras recolhidas junto aos cultores da tradição popular por Violeta, sendo que nas mesmas se pode destacar o papel marcante do Clero que estabelece o mencionado processo transcultural de (des)educação, educação e reeducação dos povos indígenas da América, e do cantor popular, o poeta, com o qual se reafirma o êxito do sistema colonialista que busca agenciar o sistema colonial chileno dentro dos dogmas da religião Católica Apostólica Romana, ocultando, a

cosmogénesse da cultura dos povos originários do Chile e seus saberes ancestrais.

Astorga nos informa também sobre el canto a lo humano, diciendo que:

Entre los españoles venían trovadore y juglares que suplieron textos religiosos por textos profanos manteniendo el mismo estilo musical y literario, desarrollando el *canto a lo humano*. Este incluye los temas o fundamentos que no son bíblicos ni de carácter religioso, por ejemplo: ponderaciones, literatura, historia humana, amor, contrapuntos, etc. (Astorga, 2000 - Rev. Music.chil.v.54 n.194 Santiago jul.2000).

Fazendo uma comparação com os livros resultado das pesquisas de Violeta, *Cantos Folclóricos Chilenos* e as *Décimas, Autobiografía en versos*, ela 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 ou dos cultores, vão sendo detalhados os acontecimentos em intersecção com momentos e fatos históricos de maior envergadura que afetaram o país, e a própria vida da artista, 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 urbano e 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 da marginação que provocam a modernidade/colonialidade e o inexorável passo do tempo. Observamos nesse poder, que se exerce por meio da reutilização das estrofes em décimas com versos octossílabos, com rima consonante, as escolhas que a artista faz para “relatar sus penúrias a lo pueta”. Estas, ao som de sua voz e violão e por meio

do relato, vão exorcizando a dor, recuperando as notas musicais que inscreveram, antanho, neste canto, a identidade de um 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 conocí la treta/ de la vers’á popular/ princiáme a relatar/ tus penurias ‘a lo pueta’”. (PARRA, 1998, p. 25). Violeta obedece e canta suas penúrias, não somente as dela, e sim as de um tempo e um espaço em que as ações dos homens e mulheres revelam o papel fundamentalmente histórico para construir o retrato social e cultural pertencente ao seu país.

Não obstante, as Décimas não representam o primeiro texto que Violeta elabora a partir de suas experiências de resgate e recopilação da tradição popular, elas 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 de Miranda (2010):

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:

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 araucania e fecundidade cultural que desentranha dessa região, impregnada de dor, fome, frio, beleza natural, linguagem e idioma dos povos que ali habitam há milênios, defendendo 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 arraigada na terra, no complexo e subterráneo mundo da tradição popular, dando frutos genuinamente populares, que dispensam as categorias hegemônicas do sistema literário erudito, pois sendo outro sistema literário, se sustenta por conta própria. É desse povo que a obra de Violeta se nutre e alimenta, criando seu produto poético-cultural.

A linguagem híbrida do povo é reconhecida como expressão de uma identidade existente e ainda vigente. É forma e conteúdo de comunicação. De acordo com uma conversa realizada entre Nicanor Parra e Leonidas Morales, ambos chegam à conclusão de

que, esta linguagem não compõe a obra de Violeta, ela é o todo das Décimas, ela é a obra:

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).

Leonidas Morales conversando com Nicanor Parra, - que conhecia muito melhor a Violeta - está em consonância com o pensamento expresso por Nestor García Canclini (1989), em que 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 que os devora. Nesse sentido as obras resgatadas 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/colonialidade 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 à necessidade de vivenciar suas experiências, como imagem de felicidade e êxito profissional, familiar, no amor etc. ao qual Violeta dedica uma reflexão profunda e dolorosa em 1966 com o tema *Cantores que reflexionan*.

De donde viene su corcel
Con ese brillo abrumador
Parece falso el arrebol
Que se desprende de su ser
Viene del reino de Satán
Toda su sangre respondió
Echa cenizas al pasar...
Mas la mentira está a sus pies
[...] y en su profunda oscuridad
Luces brotaron del cantor (Parra, 1966).

Violeta, nestes versos, reflete sobre o mundo de mentiras que rodea o artista, um mundo de brilho passageiro que inunda de falsos valores a realidade do artista, como a riqueza fácil, os amores fortuitos, o prazer de ser admirado e querido por seus fans, mas Violeta entende que o verdadeiro artista é aquele que sabe que é luz, esclarecimento e questionamento, das “normalidades” estabelecidas. Por isso, emancipa e de-coloniza as suas mentes. Essa é a missão que ela se impõe como artista, diante do povo.

Sergio Larraín (1982), expressa claramente este sentimento de colonialidade que afeta os artistas e aos povos colonizados por Europa em geral: “A todos los chilenos y a todos los latinoamericanos yo creo que nos pasaba lo mismo! Vivíamos metidos en la cultura europea, norteamericana, escuchando música, imitándolos”. (LARRAÍN, *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p. 56).

Violeta ao contrário, se alimenta do popular autêntico, sendo as gentes das ruas, das ramadas²⁵, das feirinhas as artes que conferem elementos vitais à obra. Isto fica evidente nas lembrança do irmão: “Nicanor, perdóname tú, que yo vengo del Louvre y me voy al Zanjón de la Aguada²⁶, pero es que de ahí yo saco mis energías”. (LARRAÍN, *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p. 56).

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 importava com o esforço que isso pudesse significar. Ela se encontrava muito presente na infância de Violeta, muito mais do que na sua adolescência, quando Violeta abandona o lar para aliviar a obrigação de sua mãe de dar sustento a uma boca a menos.

Fala também dos avós, seu pai, o “taitita”, ou a doce Pascuala²⁷ - uma mulher que ajuda a sua mãe dando serviço para ela -. Utilizando uma linguagem simples e amorosa, Violeta confere harmonia 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,

²⁵ Cobertizo de ramas, galhos de árvores, que se faz para vender comida típica.

²⁶ Bairro da periferia de Santiago do Chile que se formou nas bordas de um cause natural de água, agora canalizado, que percorre a capital do Chile em direção do oriente ao poniente e desemboca no Río Mapocho. Outrora, zona de miséria. Disponível em: Biblioteca Nacional de Chile <https://bibliotecanacionaldigital.gob.cl>

²⁷ 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.

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, 1998, p. 62).

Observa-se que a linguagem que Violeta utiliza neste relato não pertence à linguagem popular, Violeta a mudou; a personagem tampouco 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, 1998, p. 62)

A cor verde esmeralda é associada na literatura clássica e em vários sentidos, à felicidade, ao bem-estar, à 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, *“Divino”* 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 tão caritativa e de bom coração.

Leonidas Morales compreende que esta situação ambivalente por onde transita Violeta, do culto ao popular, é 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)

Como primeira instância do reflexo da sua realidade na obra de Violeta Parra, poderia ser citada a pobreza como motor propulsor de todos os estalos de autoconsciência. Muito mais que a família campesina, a verdadeira escola de Violeta é o estado de alerta em que os homens e mulheres, em geral, vivem quando a fome e a falta de recursos de todo tipo apertam. Ela nasceu no seio de uma família em que, num abrir e fechar dos olhos, a situação econômica mudou drasticamente, onde o mais das vezes faltava comida, roupa, sapatos, quê dizer brinquedos. Vendo-se ela e seus irmãos na necessidade de ser criativos para sobreviver e ser adultos e crianças a uma só vez. Coisa que acontece a muitas famílias no Chile, essa miséria só lhe serve de referência para compreender a adversidade 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, 1998, p. 36)

As dificuldades de Nicanor Parra, seu pai, que quase não exercia, nesse tempo, sua profissão de professor, expõem Violeta a uma realidade muita sofrida, já que este nunca aceitou se dedicar a outros trabalhos esporádicos, como protesto pela injustiça, mas principalmente, porque estava tomado pela bebida. Seu tempo estava imerso nas cantinas e adegas, em jogos e conversas, como explica Hilda, a irmã de Violeta:

Entonces nosotros seguimos de mal en peor, [...] total que lo poco y nada que mi mamá ganaba era para educar a Nicanor, que era el

mayor, porque mi papá como digo, nunca más trabajó en su vida, se dedico a tomar. Y... como tocaba la guitarra, a tocar la guitarra y a pasarlo bien, y se olvidó de la mujer y se olvidó de los hijos. (PARRA, Hilda, *apud*. SUBERCASEAUX, 1982, p. 7)

Clarisa, a mãe, sofria com a situação, mas não ficava de braços cruzados, se dedicava com maior força ao cuidado dos filhos e a ajudar no sustento da família. 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'ó 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 à óleo e os temas das *arpilleras*.

Para Violeta, tudo isso não significou um empecilho, ao contrário, aprendeu a fazer grandes realizações com muito pouco ou quase nada, foi a escola da vida que lhe ensinou as afetividades da família, como o respeito aos pais e os irmãos. A admiração que ela sentia por eles e as pessoas que, como ela, lutavam para se manterem vivos, não estava associada apenas aos estudos formais que eles/elas haviam cursado, mas ao modo como faziam uso de seus conhecimentos adquiridos nos espaços em que habitavam, provocando transformações nesses ambientes:

Mi taita fue muy letrado
pa' profesor estudió
y a las escuela llegó
a enseñar su diccionario.
Mi mama como canario
nació en campo florí'o. (PARRA, 1998, p. 40).

Mas Clarisa, 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 e a mulher do campo às atividades da indústria como operários, oferecendo mais possibilidades de sustento às famílias, como mão de obra especializada. Por isso, se esforça em seu trabalho de costureira dia e noite, até conseguir, em Santiago, capital do Chile, ser contratada 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. Terminado esse governo:

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, a vontade de transformar essa situação a acompanha por toda vida, como impulsos criativos por vencer a adversidade, e em suas décimas se vê a 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 o 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, pelo jornal *Las Últimas Noticias* do dia 19 de dezembro de 1999, a apresenta dizendo: “Violeta, mandona y tincada; 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). Mandona, tincada²⁸, essas eram as características que descreviam a Violeta. 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 o povo chileno.

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

²⁸ Uma pessoa levada por seus pressentimentos positivos, a fazer mudanças levada pela intuição. (DLE.RAE.2023)

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 (1961) 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 de uma coletividade ou 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 estrofe, à continuação, quando a poeta reconhece que os concertos musicais são espetáculos refinados, criados para apreciar a música clássica no seu país, mas, utilizar este meio para realizar uma apresentação do folclore chileno, pela aparente simplicidade dos seus cantores, poderia parecer um espetáculo de pouco valor artístico “pililo”²⁹ e não merecer ser chamado de “concerto”. Entretanto, como se poderia considerar um concerto de *guitarrón* chileno de vinte e cinco cordas de cuja origem ainda não se tem

²⁹ *Pililo* segundo o *Diccionario da Real Academia Española*, (2024) este substantivo masculino despectivo, na Argentina e no Chile se diz de uma pessoa andrajosa e suja.

com exatidão, pois só se conhece a partir dos anos 60, e pertence ao patrimônio cultural imaterial do Chile. Um instrumento complexo³⁰ que acompanha *Canto a lo divino*, e guarda a tradição do renascimento com a mesma solenidade e a mesma integridade dos seus antepassados? Para Violeta, um concerto com este instrumento popular não diminui a qualidade do espetáculo, ao contrário, enriquece o sistema híbrido culto/popular 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, 1998, p. 38)

O recurso irônico que Violeta utiliza para escrever esta Décima revela sua intenção de desconstruir o discurso que existe sobre o concerto musical, 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 suas interpretações. É uma relação que busca reestabelecer a dignidade

³⁰ Arnoldo Madariaga Encina, cantor e poeta, descreve o guitarrón chileno da seguinte forma: “Cómo no va a ser chileno el guitarrón! Tiene cuatro diablitos, que vienen a ser la cuarteta del verso; cinco ordenanzas, que son los cuatro pies del verso, más la despedida; y ocho trastes, que son la octosílaba de cada vocablo. Tiene veintiún clavijas en su pala, que son los veintiún toquíos que debe saber el pueta; los dos puñales del guitarrón nos dan a entender lo que es la *Paya*: el desafío, duelo improvisado entre dos cantores puetas. Muchos guitarrones llevan tallada en su brazo una cruz o nave de una iglesia, lo que significa que el pueta es cantor a lo *Divino* (extraído de “*El Renacer del guitarrón chileno*” (Bustante & Astorga, 1996)

com a mesma profundidade secular que caracteriza o concerto de câmara, para o concerto de *guitarrón* dos cantores populares. Violeta observa que os sistemas, erudito e popular, se mantiveram divorciados durante séculos, olhando em direções opostas, mas que se deveriam respeitar mutuamente e em alguns casos unir. Ela 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 do *guitarrón* que supera a escritura em pentagrama. O seu “*toquíó*”³¹ 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*”³².

Angel Parra descreve a Dom Isaias Angulo de um modo poético e com muita concretude, buscando revelar o papel que ele teve nas pesquisas de Violeta 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 Isaiás es la piedra angular. (PARRA, 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.

³¹ De acordo com notas explicativas de Violeta o *toquíó* 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).

³² *Pililo* em língua espanhola representa um vocábulo pejorativo para falar de quem anda mal vestido, é pobre, ou andrajoso.

Ela carrega as raízes tradicionais de um canto centenário, autêntica expressão de artisticidade que revela o conhecimento e a técnica antiquíssima, “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 não poderiam ser um “concierto pililo” incluso, para aqueles que não sabem navegar em suas tradicionais melodias.

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 a história dos excluídos, formas que servirão de base a toda a obra artística de Violeta a qual começa com a regravação dos frutos da recompilação e adaptação que termina com a reformulação do folclore chileno em *Nueva Canción Chilena*. Além da reconfiguração de toda sua obra artística, cria verdadeiros poemas-canções pautados na tradição popular hispânica, que também, apresentam fortes traços da cosmovisão indígena, pois Violeta insere em seu repertório, o lamento, a espiritualidade e o ritmo dessa cultura.

Muitas de suas *Últimas Composiciones* estão escritas em versos octossílabos, como “Gracias a la vida” e “Volver a los 17”, mas imbricadas na compreensão de mundo do viés indígena. Esses

últimos poemas-canções, escritos por Violeta, expressam uma reflexão profunda e filosófica sobre o amor, carregada de metáforas e 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 da obra parriana.

Leonidas Morales (2003) entende que a mãe campesina teve um papel importantíssimo na formação do gosto pela tradição rural e constitui 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 semirrural, 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 descobre com a tradição popular, como se observa no subcapítulo que segue esta reflexão.

2.3. LOCUS ENUNCIATIVO DAS DÉCIMAS E DE CANTOS FOLCLÓRICOS CHILENOS

Tanto nas *Décimas, Autobiografía en versos* (1970) como em *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979) os lugares a partir dos quais se ouve a voz dos cultores da tradição popular revelam os motivos da autora para escrever ambas as obras: denunciar a injusta realidade do trabalhador no espaço rural e evidenciar que os trabalhadores rurais estão pressos mentalmente, ao mundo eurocentrado do capitalismo colonial/moderno, onde parece natural ser explorado. Os exemplos que ela coloca, demonstram esta intencionalidade de-colonizadora.

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 1979, haviam sido inquilinos dessas fazendas, e cantores populares, sendo que, no momento em que ela os encontra, viviam na mais profunda miséria, descartados, como resultado do precário sistema de contratação: O Inquilinato, utilizado para a exploração da terra e de seus trabalhadores rurais.

Entretanto, o *Fundo Tocornal* fora o lugar de encontros dos mais afamados políticos e senadores do governo, sendo o *lócus* enunciativo dos liberais e antro de maquinacões 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 o *fundo Tocornal*, chamado assim de maneira informal por pertenceres à família Tocornal desde os avós “Joaquín 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*, em Santiago do Chile. Nessa convenção assistiram figuras importantes na história do Chile. Todos, amigos íntimos de Ismael Tocornal que, durante as suas vidas foram, sequencialmente, se transformando em Presidentes da República, como Arturo Alessandri Palma, conhecido em seu mandato pelo apelido de “León de Tarapacá³³” pelo caráter inescrupuloso e sanguinário em suas ações de repressão. Todos eles sob o conforto das casas das fazendas planejavam o futuro do povo chileno, como podemos observar neste pequeno relato de Matte:

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 daquele presidente em seu poema *Los Hambriento piden pan* (1960), dizendo, “El León es un sanguinario en toda generación”, referindo-se à matança que seu

³³ Para mais informações sobre este assunto consultar o site de Memória chilena. cl Biblioteca Nacional de Chile, folclore e poesia.

filho Jorge Alessandri liderou contra os trabalhadores e estudantes em greve por melhores salários para os professores.

O ansejo de expressar o direito à liberdade, por um lado, e lutar contra a imposição colonialista, por outro, estão presentes na sua etapa revolucionária, constituída de obras que contestam o sistema capitalista, patriarcal e colonialista, e expressam a sua revolta, pois a artista odiava se submeter à norma oficial imposta em contra dos direitos do povo. Sua voz³⁴, no sentido que Bakhtin a utiliza, a leva a criar novas formas de fazer arte. O qual se resulta no resgate da autobiografia como gênero literário em décimas e a criação de um novo gênero musical do qual ela é considerada representante e precursora: a *Nueva Canción Chilena*. São poemas-canção pertencentes à América Latina, pelo conteúdo poético, polifônico e de-colonial, o qual possui pontos de intersecção carregados de signos ideológicos, os quais refletem e refratam as diferentes vozes em conflito social, que constituem a base dos embates entre os mandatários do governo e o povo. Aqueles por manterem vivo o pensamento do colonizador, em oposição ao do colonizado, que continua sendo traçado pelo discurso colonialista como subalterno.

Para Violeta a consciência se reduz a denunciar o abuso em todos os âmbitos da existência cidadã, pois o mesmo se concretiza a partir das desigualdades que existiam no seu país, dando como exemplo a realidade da sua própria família.

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,

³⁴ Voz no sentido que Mikhail Bakhtin a define, Polifonia e Dialoguismo da linguagem em se livro **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr. São Paulo: Edunesp, 1993

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, [...]. (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. Os outros, os explorados, camponeses, mestiços e 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. O inquilinato era um dos meios de exploração rural que existia no Chile a partir do século XVIII e XIX, como revela Ramón Dominguez.

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 subalterno³⁵ resultado do processo de

³⁵ 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)

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)

Violeta não se resigna a ser silenciada pela imposição de uma subalternância que se alimenta, reproduzindo as estruturas de poder e opressão do sistema eurocentrado, ao contrário, sua obra torna-se um espaço onde o subalterno pode falar, com suas próprias palavras e pode ser ouvido. A poeta deseja chamar a atenção para o sistema de trabalho injusto que se fixou no campo e busca denunciá-lo por meio de diferentes formas de expressão artística. Uma delas encontra-se nas décimas autobiográficas, por meio das quais se narram as relações de poder que afetaram a vida dela e de sua família, dialoga com as mudanças culturais que trouxe a modernidade /colonialidade, deixando evidente que as vozes dos homens e mulheres da terra, do velho, da mulher campezina podem ser ouvidas por meio de suas criações artísticas. Como esta, em que Violeta denuncia a falsificação das pessoas e das coisas, pois transformadas em mercadorias pela sociedade de consumo e suas ideologias:

Han visto la mantequilla
Dicen que's vegetal,

Y que de leche animal
Fabrican la mostacilla.
Las líneas de las chiquillas,
Desmátese 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 também explicita sua intenção emancipatória, restaurando a voz do povo através de seu trabalho. Além de resgatar a função denunciante da *Lira popular*; traz uns belíssimos e instigantes versos em décimas, fazendo rimar os produtos do campo com as contradições da sociedade de consumo pós-colonial e fragmentária que se alimenta de produtos industrializados a base de derivados de petróleo. Por meio de um discurso irônico, desestrutura as formas simbólicas narcisistas que dão suporte ao capitalismo, revelando que este é um dos pilares da sociedade moderna; os seios das meninas são máscaras moldadas para produzir uma imagem, não de barro, não de papel *machê*, mas de *nylon*, revelando que o corpo feminino está inscrito no discurso hegemônico, pela utilidade que oferece ao mercado – criar o desejo - e inautenticidade do discurso.

Desta forma, a elaboração poética da artista emancipada vem ao encontro do discurso de Gayatri Spivak, quando se revela uma voz pertencente ao povo que, embora, alguns queiram incluir no grupo que Spivak descreve como sujeito-subalterno que não tem voz, Violeta é possuidora de uma voz que se opõe ao discurso colonialista, evidenciando criticamente as formas que o subalterno tem de falar e de se emancipar.

Spivak (2010) entende que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse discurso esteja imbricado no discurso hegemônico. E ela está coberta de razão, já que os seus estudos apontam “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, a voz poética de Violeta é de resistência, de uma mulher do povo fala por meio de sua obra, e em seu próprio nome, não como sujeito-efeito³⁶ do discurso dominante, denunciando os métodos fraudulentos do agir da sociedade de consumo.

Nesta outra obra, denominada *Genocídio* (1965), a artista denuncia que os povos originários foram e estão sendo submetidos à destruição. A opressão dos colonizadores na Conquista e na Colônia, hoje é a violência do Estado chileno, que por meio das forças militares agem contra os descendentes indígenas, brancos pobres, e mestiços - como a artista-. Neste sentido, Violeta evidencia, após o genocídio dos povos originários da América, os cidadãos que pertencem a essa cultura heterogênea resultado da miscigenação entre indígenas, negros e brancos não tem representante legal no Chile. Por isso vivem na inquietação da insegurança cidadã, baleados, invadidos nas suas casas, nos seus territórios sem leis que os protejam. Pois as leis escritas nas constituições são líquidas e maleáveis iguais à modernidade/colonialidade que as criou, tomando as formas que lhes convêm.

Deste modo, a voz do sujeito subalterno, se emancipa forte e contundente no contexto histórico, cultural e social de um Chile que precisa renascer com mais justiça. A artista eleva sua voz, para revelar, também, que existe e houve muita violência nas ações exercidas por esse padrão de poder colonialista. Por meio da violência dessa matriz de poder se busca justificar as atrocidades cometidas contra o povo e transformar esses sujeitos autóctones em sujeitos subalternos com duas finalidades bastante evidentes. No primeiro momento, a apropriação indevida dos territórios indígenas, e num segundo momento, a preservação

³⁶ De acordo com Notas do Tradutor, 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 o efeito do discurso dominante. (In SPIVAK, 2010, p.20 N.daT.)

desses territórios em mãos dos usurpadores por meio de leis, violência e o abuso de autoridade.



(Fig. 1) *Genocídio* – pintura a óleo sobre madeira aglomerada em sobre relevo em papel machê (1963-1965) - Museo Violeta Parra.

Observa-se assim, que as relações de poder do Estado chileno são relações de escravidão, primeiro, e subjugação escamoteada, depois, pela naturalização dessas ações por uma sociedade que desrespeita a vida para priorizar o sistema capitalista colonial/moderno. São macelas que envergonham e mancham de vermelho a nossa cordilheira branca, os nossos bosque, e a nossa dignidade.

Entretanto, na obra de Violeta, se escuta a voz da mulher, artista, poeta emancipada, perguntando: “Quem trouxe tanto veneno?”. A resposta, com certeza nos remete ao sistema colonial/moderno e suas matrizes de poder trazidas pelo conquistador.

Em outro fragmento do estudo feito por Dominguez (1867), se expressa claramente o abuso de poder que se instala no Chile, do qual eram vítimas os inquilinos do campo – indígenas, mestiços e campesinos arcaicos – sob o sistema de autoridade o trabalhador perde a sua liberdade soberana, a sua força de

trabalho pertence a outro, pois sem trabalhar para outros não se sobrevive. Sendo assim, são explorados pelo sistema de contratação que escamoteia a escravidão que impôs o conquistador dos territórios que lhe pertenciam aquele que hoje é escravo, subalterno ou inquilino, realidade esta que afetava, dentre eles, o avô de Violeta que era inquilino maior numa fazenda do sul do Chile.

Permítanme examinar a la ligera 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 - pelo discurso hegemônico e colonialista - a “sujeitos subalternos”, sob a autoridade do usurpador de sua terra. Esse sistema injusto incomodava muito Violeta, de modo que o representa também nas suas *arpilleras*.

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 outorgou um título de artista plástica ou licenciada em música e canto. Desatar os nós da colonialidade e emancipar a sua gente era o motivo de sua arte - ela reconhecia - odiava o estudo formal, porque ir à escola, sentar-se nesses inexpressivos bancos de aula representava para ela, ser conivente com a reprodução do sistema contra o qual ela estava lutando. Representava também, sofrer as humilhações de suas colegas, por causa das marcas da varíola em seu rosto, pois na escola havia de ser “bonita” e “rica” para ser respeitada e aceita pelo grupo. Essa organização para Violeta representa um

instrumento de reprodução das injustiças sociais e classistas, que impõe a sociedade de consumo a seus indivíduos.

Deve de ser por este motivo que Violeta escreve nas *Décimas, Autobiografía en versos* (1970), que ela identifica a escola com o início de seus sofrimentos. Ali começa a sentir que a diferença física, como o rosto marcado pelos sinais da varíola ou ser morena, agride o padrão de beleza “aceitável” e autoriza o *bulling* numa sociedade que tem o narcisismo como uma das ideologias que dão suporte à formação cultural hegemónica 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.

[...]

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, Violeta, 1998, p. 45)

Nestas décimas, Violeta enuncia seu discurso poético a partir das diferenças de classes, estéticas e econômicas do seu país, fazendo parte das relações sociais, e das categorias de análise, inclusive, 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 um “erro”, algo que fugia à normalidade estabelecida como padrão de poder

universal, instaurado com a modernidade/colonialidade na América Latina.

Entretanto, não foi por detestar a escola nem o que ela representa que Violeta não estuda, ou, pudesse ser considerada uma ignorante no campo das artes. Não, de modo algum. No momento histórico e cultural em que nasce Violeta e não muitos anos atrás, as profissões se faziam, pautadas, principalmente, no conhecimento adquirido na experiência. Os poetas chilenos galardoados com o Premio Nobel de literatura, como Pablo Neruda (Prêmio Nobel de Literatura 1971) e Gabriela Mistral (Premio Nobel de Literatura, 1945) 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, a qual lhe permitirá desenvolver uma atitude poética responsiva.

Historicamente, no Chile a educação foi destinada as elites desde os tempos dos jesuítas, sendo que em 1909, 68% da população era analfabeta³⁷. Só na década de 1960, quando Violeta já estava adulta, se reestrutura a educação para aumentar os anos de estudo obrigatórios. 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. dessa época.

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

³⁷ Em 1943, com o governo de Pedro Aguirre Cerda se inicia a expansão da educação pública gratuita. Segundo Margaret Campbell, (1959), o Chile começou a desenvolver seu sistema de educação desde a independência, no século XIX. (Disponível em www.memoriachilena.cl)

Arrope, zanco y gloriado
Y bolillo que está tejiendo;
Siembra, apuerca, poda y trilla,
Emparva, corta y vendimia;
[...]
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 penetra nas raízes campesinas da infância e no espaço rural que lhe ensinou a dar as primeiras pontadas do 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 significado e significado com todas as acepções, profundidades e sobressaliências da complexidade da arte popular.

Devido à injustiça e o jogo político dos Radicales que governavam o país, a questão política entra também em cena de forma marcante, no contexto das vidas pública e profissional de Violeta, junto a seres humanos, que se transformam em verdadeiras marionetes nas mãos do poder político e social do Chile. O espaço profano, das corrupções e ardis realizados pela classe hegemônica para manter privilégios, fica em evidência. Espaço profano, também, pela miséria humana que corre solta nas noites e bares onde ela se vê obrigada a cantar para se sustentar.

Sendo assim, a trama política, histórica e cultural do país, se unem associadas às vivências, frustrações, alegrias e fracassos da

pequena vida de mulher pobre, mestiça, de família rural, adaptando-se à cidade grande, convertendo-se em alicerce, a partir do qual, podemos acompanhar a trajetória por onde ela teve que caminhar para chegar a ser uma das maiores precursoras da arte contemporânea latino-americana, mesmo que ainda não seja reconhecida em seu país.

Paula Miranda, na sua pesquisa sobre a obra parriana, descreve essa trajetória e nos localiza no espaço escritural que transforma “Violeta de Mayo” em Violeta Parra:

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. [...] Durante su niñez ha estado rodeada de músicos y cultura campesina, cantores y circenses. [...] 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. El 34 ha llegado a Santiago, seducida por Nicanor y arrancando de la pobreza y del descalabro económico que ha provocado la dictadura de Ibáñez. Entonces cultiva diversas formas de la canción popular: boleros, habaneras, corridos y música española. [...] Recorre además diversos escenarios y zonas de la canción para sobrevivir. [...] Escribir las Décimas le sirve a Violeta para cerrar su ciclo de intérprete y recopiladora-investigadora y abrir el de sus grandes creaciones. (MIRANDA, 1999, p. 46).

2.4. CANTOS FOLCLÓRICOS CHILENOS: TESTEMUNHO DO DESARRAIGO E EXCLUSÃO MAPUCHE

O primeiro livro escrito por Violeta é *Cantos Folclóricos Chilenos* é o reflexo dos resultados que ela obteve do trabalho incesante de resgate e recopilação do *Canto a lo pueta*, que havia começado em (1952-53), quando inicia o seu percurso pelo território chileno a procura de canções inéditas. Este trabalho

representa também, um testemunho do desarraigo e exclusão que sofreram os povos originários da América. Nesta obra, Violeta resgata por meio de entrevistas gravadas, muita conversa e explicações, para alcançar a difícil confiança dos cantores populares. Memória do passado histórico do Chile. Por meio de gravações feitas num megafone antigo e pesado que Violeta carregava, ela recolhia o material inicial, que era transcrito em um enorme caderno, para logo ser editado em discos. Mas os cantos tinham muito mais a dizer sobre quem eram os campesinos arcaicos, cultores da tradição popular chilena.

O caderno representa a personalidade aberta e generosa da artista, ao ser colocado a disposição das pessoas que quisessem conhecer o trabalho dos cantores populares. Ela queria mostrar, ensinar, revelar um saber menosprezado pela sociedade moderna/colonial eurocêntrica. Aqui neste fragmento, a sua amiga Fanchita explica como Violeta agia para divulgar o saber popular. “Ella me había entregado un cuaderno enorme, de todas las canciones que ella había encontrado en Chile, cuando empezó a recoger la tradición”. (Fanchita González, 2015). Ela queria escolher algumas canções e publicar um livro na Europa, e assim o fez, publicou *Poesía Popular de los Andes* (1965), pela Ed. Maspero.

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

É importante destacar que através da pesquisa, a artista é colocada em contato com o conhecimento dos cultores da arte popular e desde aí, o material cultural a enriquecia como folclorista, transformando a cantora de rancheiras na melhor folclorista do ano de 1955. Por este motivo, ela é eleita como a melhor folclorista do seu país e convidada a fazer um programa

de rádio que divulgava o folclóre que Violeta foi resgatando durante quinze anos. Nesse transcurso, percorre de Sul a Norte, as casas dos campesinos, gravando as canções que ela mesma acompanhava com seu violão, desentranhando detalhes preciosos de onde esses cantores haviam recebido esses poemas, qual era o toquío, como devia cantar essas antigas canções campesinas. Gastón Soublette (1979), musicista, pensador e esteticista da arte chilena, estudioso da sabedoria popular, das culturas antigas e da cultura tradicional chilena, escritor de vários livros, transcrevera 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 da obra de arte da poeta chilena que “se dedica a mapear ritmos, danças e canções populares, aprofundando suas pesquisas nas raízes folclóricas chilenas e compondo seus próprios poemas-canções” (RITTER, 2023) logo, ao entrar em contato com o contexto do cantor popular, se transforma em uma potente multiartista chilena pelas diversas atividades que realiza no âmbito poético - pesquisadora, poeta, folclorista, compositora, ceramista, escultora, pintora e cantora - atualiza em sua obra escrita e gravada o patrimônio artístico e cultural oral não editado, que permaneceu na memória do povo que habita os recônditos rurais e suburbanos do Chile, espaços que em sua maioria haviam sido territórios indígenas habitados pelo País Mapuche. Segundo Soublette, 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)

Toda essa riqueza cultural, nas mãos da artista, passa a ser registrada num espaço escritural, que permite, ao mesmo tempo, o resgate das relações entre poética, sociedade, história e linguagem de um sistema literário outro, desprezado e desconhecido pelo sistema erudito, mas que se havia engrandecido na América Latina a custas de processos de hibridação cultural, apesar da exploração do índio, do negro e do campesino arcaico trazido ao novo continente para trabalhar na lavoura e ajudar a cumprir a função evangelizadora.

Estes cantores 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, após o advento da *Lira popular*, por se transformar num meio de divulgação dos acontecimentos históricos e noticiosos para a população com menos instrução, cantando ou apregoando as notícias de guerra, ou escrevendo exaltadas críticas aos governos em modestos cadernos, ou folhas de versos, repartidos nas ruas das grandes cidades.

Entretanto, com a modernidade/colonialidade 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 tecnocrata foi a causa do crescente desinteresse por informar-se pela boca ou pelas folhas dos cantores populares, mas a lira ficou

arquivada na memória popular, lhe acompanhavam as vivências cotidianas e a poética que a constituía.

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 deformação da tradição indígena, instaurado pelos representantes da Igreja Católica na América: Monges Franciscanos, Dominicanos, Carmelitas descalças e principalmente Jesuítas que chegam a América para dar suporte à Coroa, instaurando as doutrinas da Igreja Católica e seus recursos educativos que começam com a chegada de Critovão Colombo no século XV.

Charles Mann (2012), em seu livro *1493*, explica que houve um tempo em que se acreditava na cidade de 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, a qual provocava o desarraigo e a transculturação da cosmovisão dos povos originários.

Para esta função, se desenvolve uma nova rotina de 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 pela parte mais importante dos recursos utilizados pelos jesuítas, monges dominicanos e franciscanos na região central de Santiago do Chile, para (des)educar, educar e reeducar na doutrina cristã, introduzindo as Sagradas Escrituras e os dogmas da Igreja Católica nas mentes e conduta do povo indígena. Tratava-se de um canto que estava direcionado a doutrinar grupos de trabalhadores de tradição

predominantemente oral. O cantor popular torna-se um ator fundamentalmente catequizador, por ende, a tradição popular europeia composta de camponeses-cantores-populares, se transformam nos espaços rurais e suburbanos onde se reproduziam lembranças dos tempos de sua terra natal com saudosismo, cantando idealizadamente as crenças dogmáticas da Igreja Católica, ativando o gosto dos indígenas que cantavam já que eram repetidas enquanto se trabalhava, como se observa neste fragmento dos relatos retirado do livro *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979): “La primera vez que visitamos al cantor, inquilino 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*, um espaço citadino a partir do qual, aprendeu seu labor de camponês obediente, respeitoso das normas e da arte de plantar e colher e cantor das Sagradas Escrituras. Com ele, Violeta resgata os costumes cotidianos e o folclore que se compõe de um repertório repleto de sabedoria popular, mas também a ingênua alienação sem limites de um homem explorado que acredita não ter direitos:

Don Antonio goza de esplendida 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)

Tirar mel sem luvas nem marcara e regar à noite a plantação com a água até o joelho. Com suas mãos, além de trabalhar com o arado, tocava 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 presenteou-a com um caderno cheio de *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 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 “Don³⁸” desse nobre modo de tratar os senhores do campo.

³⁸ 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 personas que pertenecen al mundo hispano, sea por su nacimiento o por matrimonio. (Dávila, Gil González (1771). *Monarquía de España: historia de la vida y hechos del inclito monarca... D. Felipe tercero*. por... Joachin de Ibarra. Consultado el 9 de octubre de 2019.)

Deste modo, On Guille, revela a procedência popular de sua memória. Os cantos entoados nos momentos em que era necessário fazer o velório de uma criança 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” a 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 transculturalização doutrinária de que foram vítimas os mapuches, transformados em camponeses e herdeiros dos cantores populares. Atores necessários para a produção de alimentos para os novos latifundiários que se apropriaram dos territórios indígenas. E após a formação da República, foram descartados.

Por este motivo, Violeta os encontra em situação de abandono, mas guardando em suas memórias o folclore chileno em toda sua extensão; cantos, poemas, ditados, ladainhas de todos os espaços, rurais e citadinos, físico e concreto da cidade de Santiago e seus espaços suburbanos como Barranca e San Bernardo. Antigas fazendas que constituíram o cultivo, não só do milho e a batata. Alí 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 camponeses arcaicos. Estes configuram o *locus* 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 sai a procurar a tradição popular, estas pessoas faziam parte de grupos de camponeses que pertenciam à periferia e muitos deles eram bisnetos ou tataranetos daqueles que haviam chegado junto com os conquistadores para colonizar o território chileno, mas se encontravam na mais profunda miséria, abandonados à sua própria sorte. Deste modo, o novo Estado moderno/colonial havia deixado à memória cultural e o imaginário coletivo, num espaço periférico, onde não prejudicasse a o seu novo rosto de república democrática. Alguns de seus donos estavam enfraquecidos pela parcial perda da memória de transmissão oral, por tanto os relatos se configuravam maleáveis, 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)

Violeta conquistava, pelo o amor ao seu trabalho de pesquisa, a confiança e o carinho dos cultores e suas famílias. 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). Incluso, 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: o “*Canto a lo divino*”, e o “*Canto a lo humano*”, são ambas as partes que constituem o “*Canto a lo poeta*”, a partir das que é possível determinar o *locus* enunciativo dos cantores. O espaço rural e suburbano de Santiago do Chile, no período colonial pertencia a terra-tenente, nome com que se denominava aos donos das terras patronais cedidas pela Coroa espanhola.

O trabalho de resgate do “*Canto a lo divino*” revelou dois elementos importantes: o lugar em que se instala a tradição popular que chega ao Chile com os jesuítas, trazendo a religião Católica como suporte para a evangelização dos indígenas, e os efeitos provocados pela tradição popular hispânica nas massas indígenas que ali moravam. Trata-se de uma transculturação e o silenciamento instituído pela instrução sistemática da palavra imposta, de carácter dogmática. Com essa instrução 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 campesinos. (ARZE, 1987). Desta forma, os conquistadores – jesuítas franciscanos e domínicos - vinham a América, com a “missão” de catequizar, evangelizar e ensinar os indígenas sob os preceitos que sustentavam os dogmas cristãos. Com essa finalidade utilizaram o canto, a pintura e o açoite.

Esse período está intimamente ligado à pesquisa de Violeta. 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, os entrevistados revelaram o tipo de saberes que era transmitido por estes frades, por meio do *Canto a lo divino*. Neste contexto pode-se destacar a Dona Rosa Lorca, parteira e arrumadeira de “Angelitos” no “Velorio del Angelito”.

Por meio destes cantores populares, conseguiu-se manter a memória da tradição rural, que nos permite identificar o conteúdo que as tradições trazem desde o colonialismo até os tempos atuais, as quais estavam intactas.

Esse cantor popular constitui um coletivo composto de camponeses arcaico – hispânicos pobres, e mestiços - inclusive alguns integrantes dos povos ancestrais que foram escravizados, e com o passar do tempo sofreram o processo de diáspora. Estes grupos de indígenas haviam sido obrigados a trabalhar por encomendas nas lavouras dos senhores que chegaram com Pedro de Valdivia lá pelo século XVI, quando os espanhóis tentam dominar e invadir os territórios que pertenciam àqueles que conformam América pré-hispânica, na região que hoje é Chile, que em sua grande maioria pertence os povos *mapuches* e *huilliches*. Estes também aparecem na pesquisa e na obra de Violeta, como uma das vertentes populares que constituem a gênese do folclore chileno.

Assim, fragmentos da memória coletiva dos que haviam sido atores em 1546 da Conquista Espanhola, aparecem preenchendo o espaço do imaginário coletivo do cantor popular do século XX. Os períodos de Conquista, Colonização e República num andamento de mais de 400 anos, formaram o pensamento, o gosto e os anseios pela música e a dança camponesa.

De acordo com a tradição oral dos cantores populares e segundo antecedentes entregados no livro *El Papa Francisco de la orden Jesuita que introdujo el Cant a lo divino en Chile*, do padre Miguel Jorda Sureta:

El origen del Canto a lo divino se atribuye a los Jesuitas que llegan a Chile alrededor de 1600, cuando Pedro de Valdivia, por intermédio del rey Felipe II de España, solicitó un refuerzo de los padres jesuitas con el propósito de evangelizar los indígenas y así facilitar el proceso de conquista.[...]usaron las décimas que trajeron de España, le agregaron música y así entonaron décimas de contenido religioso cantadas en “el idioma nativo”. Lograron así difundir la Doctrina Cristiana y el verso *Bendita sea tu pureza* que sirvió de matriz de los versos a lo divino. Con el tiempo muchos cantores han compuesto sus propios versos enriqueciendo profundamente el repertorio de la tradición.³⁹

Aqui aparece a figura do trovador, após o período de Descolonização ou Independência chilena (1810)⁴⁰, postergado pela cultura moderna no espaço periféricos rural e suburbano do Chile. Vitimado pela necessidade dos “próceres da Independência” de eliminar qualquer vestígio da época Colonial Espanhola. Descarta-se, assim, a tradição popular hispana, buscando apagar a memória do colonialismo, na pessoa do cantor e a tradição popular que ele representava. Na época em que Violeta Parra começa a resgatar os *Cantos Folclóricos Chilenos*, (1959), os netos e bisnetos dos cantores já estavam com idade avançada e já quase perdendo a memória afetiva. Nas composições miméticas resultantes do trabalho de recopilação, podemos sentir a nostalgia do passado, que se reflete nas primeiras edições, *Que pena siente el alma* (1953), um vals rural e o *parabienes, Casamiento de Negros* (1953).

³⁹ (Disponível em “Canto, poesía y melodía: difusión del canto a lo poeta en la zona central de Chile”: www.cantolopoeta.cl, Consejo nacional del Cultura y las Arte – Gobierno de Chile, 2017 - FONDART) visitado em 30/04/2024 às 11:33.

⁴⁰ De acordo com site Independencia do Chile, em 18 de setembro de 1810, o cabildo formou uma Junta de Governo, sob a presidência do criollo Mateo de Toro y Zambrano. Apesar de jurarem fidelidade ao rei Felipe 2º, pela primeira vez um criollo (patriotas) se tornava governante do Chile. Para quem goste de aprofundar o tema da Independência chilena, pesquisar no site <https://educacao.uol.com.br>historia>

Independencia do Chile: Estratégia militar garantiu libertação – UOL Educação

Qué pena siente el alma
Cuando la suerte impía
Se o pone a los deseos
Qué anhela el corazón
Qué amargas son las horas
De la existencia mía
Sin olvidar tus ojos
Sin escuchar tu voz
Pero embargo a veces
La sombra de la duda
Qué por mi mente pasa
Como fatal visión
(Compositora: Violeta Parra, 1953,
Ritmo: Polka. Disponível In: LyricFind, 2021).

Este poema-canção popular expressa a dor do eu lírico da poeta que sofre pelo amor não correspondido, entretanto, está num ritmo alegre, a polca, um *allegretto* que se dança com um par dando voltas como se fosse um vals, dando pulinhos nas pontas dos pés, típico das danças do campo. Segundo o sitio Espaço da Memória, trata-se de uma dança em pares, originária da República Checa, por volta de 1830, derivada do minueto, se dança em compassos 2/4. Ela que se difundiu, posteriormente, por toda Europa e foi trazida para América por descendentes daquela região.⁴¹

Isto significa que a obra que Violeta resgata vem da Europa, e que os cantores populares não a trouxeram somente na época da colonização, mas forma parte das levas de imigrantes europeus que chegaram à América do Sul trazendo as suas culturas no século XIX, num constante reencontro e renovação que acreditávamos estancado no tempo e no espaço.

Violeta como mulher do povo, que não falava de forma rebuscada, mas com o timbre de voz das mulheres do campo, chamava muito a atenção como pesquisadora. Além disto, no

⁴¹ Mais detalhes (Disponível In: <https://www.viajeapraga.com/cultura/la-polca-musica-tradicional-checa.php> Visitado em 04/05/2018, às 23:42).

radio, a artista cantava as canções recopiladas do campo, e contava as histórias de sua procedência, como elas haviam sido rescatadas, quem eram essas pessoas, como pensavam, o que faziam além de cantar. E sendo apresentada pelo disk-jockey Ricardo García, um apresentador muito conhecido no âmbito musical daqueles anos, a artista passa a ser aclamada pelo público. Aquilo que havia excluído o cantor popular – a modernidade – é utilizado pela experiência de Violeta para trazê-lo de volta à popularidade.

Em 1953 Violeta já havia começado a gravação de *Casamiento de Negros* e *Que pena siente el alma*. O primeiro constitui a recopilación de um romance escrito por Francisco de Quevedo entre 1590 e 1600, que pertence ao *Romancero nuevo*⁴².

Casamiento de negros (1953) é o resultado da rescritura de uma quarteta popular o *Romance de Negros*, um poema profundamente racista escrito pelo poeta espanhol, que Violeta transforma em um poema-canção de amor. A outra obra editada no mesmo ano, também produto de recopilación é um vals folclórico, ambas as composições são gravadas na Suíça, em Genebra, para o selo Odeón. Trata-se das primeiras gravações da artista como solista. *Casamento de negro* transpassa as fronteiras chilenas em uma versão para orquestra gravada nos Estados Unidos por Les Baxter, diretor e compositor, como podemos ver nesta citação:

⁴² 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.

En 1955, el director de orquesta norteamericano Les Baxter hace una versión orquestral con el título de “Melodia loca”. Los derechos de autora, le permitieron a Violeta Parra comprar un terreno y construir una casa. ⁴³(REVECO, 2017)

A tonada (música rural), *Ya me voy a separar* apresenta o outro lado do “Canto a lo pueta”. Estes versos foram encontrados na cidade de Lautaro com dona Elena Saavedra. Eles têm um tipo de composição que se denomina “Verso a lo humano” como explica Juan Andrés Piña (1978): “Está construída en forma de “Canto a lo humano”, en décimas y Violeta lo interpreta al estilo de las señoras del 1850 o 60” (PIÑA, 1978, p. 156), com uma voz nasal, de mulher que no estudou no conservatório.

Ya me voy a separar
apiádate corralero,
pero tú, precioso cielo,
me has pagado con vengar.
Yo tengo seguridad
que acabaste para mí,
porque yo muy mal nací
a este mundo desgraciado.
Vengo de ti a separarme.
Ay, pobre infeliz de mí. (PARRA, 1958)⁴⁴.

Trata-se de “*versos por el amor, encuartetados y con despedida*”. Um das formas de versar “a lo humano”. A outra das formas de versar no “Canto a lo pueta”.

Seguindo o mesmo processo dos cantores populares, as recopilações eram transliteralizadas por Violeta naquele enorme caderno que mencionamos antes. Após ter sido recolhidas do sistema oral por meio de gravações em megafone e recopiladas em fitas, Violeta as transcrevia para um caderno que podia levar

⁴³ (Disponível em www.historiadeneuquen.blogspot.com Historias desde Neuquen, Rubén Reveco, 2017, 10 de sep.).

⁴⁴ LP-Violeta Parra. Canto y Guitarra. El Folclore de Chile, Vol.II (Odeón, 1958).

consigo para qualquer lugar onde ela fosse. Este trabalho de passar da oralidade para a escrita significa que, ela representa elementos fônicos, fonológicos, léxicais e morfológicos da língua popular oral, mediante um sistema escritural muito simples, a escritura a mão. E vai além, já que ela quer emancipar a cultura popular, ainda procura um musicista para que transforme todos esses elementos fônicos e musicais do saber popular em conhecimento erudito, por meio da partitura. Assim, qualquer músico poderá interpretá-los e não se perderão no passado.

Neste processo se apresentam transgressões à tradição popular, que possibilitam o posterior avance da obra parriana, em direção às primeiras produções originais poético-musicais da artista. Primeiro, os cantos são transportados para a escrita. Isto significa que são introduzidos na cidade letrada (Rama, 1983), um lugar onde as palavras se legitimam através da escrita.

Nessa situação contrária ao seu interesse de preservar as obras campesinas no seu sistema, uma forma que Violeta encontra de trazer as canções populares de volta para a oralidade, é a gravação dos temas e canções populares em discos com a finalidade de serem escutadas através de programas de rádio e conhecidas pela população chilena. Como resultado, ao serem gravadas nesse médio de difusão, pela voz de Violeta, ela devolve a oralidade original do gênero, mas, não consegue preservar. por meio desse recurso radiofônico, o formato da tradicional popular que consiste em guardar na memória os acontecimentos de antanho e escutá-los por meio do canto, reunidos em torno ao fogão, ou na lavoura, como o faziam os cantores populares, jesuítas, ou o trovador que levava na sua memória e na sua voz, de povoado em povoado, os seus poemas cantados, porque esse sistema havia sido obsoletado pela modernidade/colonialidade no Chile.

Ao contrário, Violeta os grava em discos, um recurso que pertence à modernidade. A tecnologia e a razão científica entram no processo de preservação do sistema poético-musical popular, transgredindo a tradição. Ao agir deste modo, a artista provoca um deslocamento do sistema popular para o culto. Já que além de

usar o disco, os poemas-canções são transcritos em pentagrama para uma partitura. Isto faz com que as obras adquiram um caráter híbrido, pois passam a ter circulação no meio erudito, embora o canto viesse acompanhado de violão e no estilo rural, este sistema novo permite manter vivo o folclore chileno mais genuíno. Em 1954 através do programa da Rádio Chilena, *Canta Violeta Parra*, a artista se torna muito famosa. Desde esse momento, podemos escutar em discos Lp, e single, “La Petaquita” (Mazurca), “El sacristán” (Polca), o “El joven para casarse” (Tonada) e todo o repertório campesino que ela recopila.

Entretanto, este ato de difundir o canto popular pelo mesmo meio que utiliza a cultura de massa, não representa que o *canto a lo pueta* ou a tonada se transforme em cultura de massa, ao contrário, nestas transgressões há uma intensão genuína de emancipar a cultura popular e coloca-la lado a lado com a cultura erudita. Objetivo que Violeta consegue com vantagem.

2.5. AS DÉCIMAS: UMA HISTÓRIA PESSOAL EM VERSOS OCTOSSÍLABOS

No seu segundo livro, Violeta Parra é muito mais mimética, no sentido de respeitar a métrica das décimas octossílabas consonantes do “canto a lo pueta”. Entretanto, transgride o caráter coletivo das mesmas ao reincorporar o gênero autobiográfico à tradição popular. A obra foi editada por primeira vez no Chile, como um livro, em 1970, depois da morte da artista, com o título: *Décimas: Autobiografía en versos chilenos*.

O livro é composto por 83 décimas, das quais 08 são composições variadas, a exemplo dos “*Versos a lo humano*” e “*Versos a lo divino*”. Os versos “a lo humanos” se diferenciam no conteúdo dos temas, como aparece nesta décima de versos octossílabos, com rima consonante do tipo abbaa ccddc:

Y pa' cantar a porfía
Habrá que ser toca'ora
Arrogante la cantora
Para seguir melodía
Garantizar alegría
Mientras dure'l contrapunto,
Formar un bello conjunto
Responder con gran destreza.
Yo veo que mi cabeza
No es capaz par' este asunto.
(Parra Violeta, 1970, p. 15).

Estas duas formas de versar são os tipos de composição poética que deram forma ao livro de décimas. No *Canto a lo humano* a artista versa sobre as paixões relacionadas a homens e mulheres: o amor, e desamor, a luxúria, a inveja, a cobiça, e insegurança cidadã são alguns dos temas que adquirem características sarcásticas, irônicas e maliciosas, que tratam da vida cotidiana não somente no lar, e sim no contexto onde a vida humana tem seu cenário e é afetada pelas leis dos homens. Enquanto que, no *Canto a lo divino*, os versos também em rima consonante, falam de temas relacionados à morte, o velório do anjinho, são cantos para Deus a Virgem Maria e as Sagradas Escrituras.

De acordo com Patricia Espinoza (1995) o Canto “a lo humano” e o Canto “a lo divino” são duas instancias de encontro onde o ser humano reconhece a sua precariedade, mas também a sua potencialidade. A sua precariedade porque é humano e finito, e a sua potencialidade porque, ao asemelhar-se a Deus, possui ese caráter divino que o transcende ao infinito. Ela citando Fidel Sepúlveda, afirma que: “el encuentro es la experiencia por la que el ser, se asume en verdad, en su vocación de inmanencia y trascendencia” (Sepúlveda, 1987). Neste sentido:

[...]las décima conjugarían, por medio del Canto a lo Divino y a lo Humano, los dos ámbitos básicos de la itinerancia humana. Aparecen allí, la Historia Sagrada y la Historia Profana, por ello, “el

Canto a lo Divino y a lo Humano abordan poéticamente los hitos más trascendentes de la Historia del hombre" (SEPULVEDA, 1994, *Apud*, Espinoza, 1995, p, 158)

Como exemplo de "Versos a lo divino", as *Décimas, Autobiografía en versos* (1970) introduz os "Versos por *padecimiento*", escritos originalmente por ocorrência da morte de Gabriela Mistral, poeta chilena, como podemos apreciar neste fragmento:

Dios ha llamado a la diosa
a su mansión tan sublime
de Sur a Norte se gime,
se encienden todas las velas
para alumbrarle a Gabriela
la sombra que hoy es su mundo;
con sentimiento profundo
yo le rezo en mi vihuela. (PARRA, 1970, p. 207).

Observemos aqui que, na trajetória profissional da artista figuram poetas de reconhecimento incontestável no Chile, como Gabriela Mistral, primeira mulher e poetisa latino-americana a ser galardoada pelo mundo com o Prémio Nobel de Literatura. Um trabalho dialógico, polifônico e De-colonial que transita apartir do primeiro momento, entre a recopilação da tradição oral, (1952 - 1958) e, a recuperação da Lira popular, até 1961. Um trabalho de resgate da poesia de resistência escrita em cadernos e folhas ao modo da poesia de cordel.

A Lira Popular, muito conhecida no século XIX no Chile, são escrituras que tinham a finalidade de informar ao povo sobre os acontecimentos de guerra e atos políticos, em décimas. Violeta utiliza o formato da Lira no seu livro de décimas. Neste caso, os *Versos por Padecimiento* que Violeta inclui, informam e lamentam a morte de uma mulher que é orgulho nacional, embora tenha sido

muito criticada por ser mestiça e Queer⁴⁵. De forma que, esses versos, também, representam um espaço de resistência e controvérsia política e social. A voz do sujeito marginado, que ecoa em tono alto numa das formas mais utilizadas pela poesia popular chilena: as Décimas⁴⁶.

Rodolfo Lenz nos traz mais informação, trata-se de um dos cantos populares que mais se aproximava das denominadas “formas literárias clássicas”, mas que acabou sendo a forma que caracteriza a poesia popular:

La poesía pesada de décimas con sus composiciones largas difícilmente se puede retener en la memoria sin ayuda de la escritura i tiene, por esto, un carácter más elevado, un tanto docto i, de ahí, didáctico. El huaso cantor guarda buena parte de la dignidad del trovador de la edad media, que gusta de esponer a su público estasiado, su sabiduría recóndita de hombre de esperiencia superior que conoce al mundo. Como los “maestros cantores” del siglo XVI, no tiene nada del coplero mendicante de las ferias, sino que ejerce el arte por el arte i para ganar aplausos. (LENZ, 1915, p. 523).

A publicação do livro, *Décimas, Autobiografía en versos chilenos*, põe fim, definitivamente, à etapa de resgate, recopilação e pesquisa iniciada pela pesquisadora em 1952. Começa aqui o processo de transcendência sem sair do formato da tradição popular, como o explica Paula Miranda:

Escribir las Décimas le sirve a Violeta para cerrar su ciclo de intérprete y recopiladora-investigadora y abrir el de sus grandes

⁴⁵ O termo queer é utilizado para definir a identidade de gênero de pessoas que não se enquadram nos padrões impostos pela sociedade ou nas normas tradicionais do que entendemos por masculino, feminino e cisgênero (Adrielle Farias, 2024, atualizado 31/01/2024 às 18h34) Disponível em <https://terra.com.br>

⁴⁶ “Conjunto de dez versos octossílabos com rima consoante do tipo simples: abba bcdccd que compõem uma estrofe e cinco estrofes, um canto em décimas”. (LENZ, 1915, p. 523). Em sua origem, as Décimas eram apregoadas/cantadas, mantidas na tradição oral, posteriormente, na Lira Popular passaram a ser escritas.

creaciones. Las Décimas relatan su biografía y la vez la libera de ella, se inscriben en la tradición, pero a la vez la transgrede. (MIRANDA, 2010, p. 1)⁴⁷.

Tudo indica que, o resgate do passado representou para Violeta, um meio de decodificar a mensagem da tradição popular, composta pelas culturas medievais europeias, já entrelaçadas à tradição autóctone chilena que permanecera soterrada durante mais de quatro século, no silêncio das memórias dos cantores populares. Esta decodificação se opera, principalmente, pela transmissão de informações guardadas na memória afetiva do cantor popular, dos momentos históricos, literários e culturais que emocionaram as suas vidas, os quais propiciaram o diálogo com a alma poética da artista-pesquisadora, e a necessidade de desconstrução da cultura ocidental, com seu patriarcalismo levado aos limites, que Violeta haverá de apagar definitivamente da sua vida. Miranda (2010) nos dá uma resposta para essa mudança radical em sua forma de fazer arte:

Ella se enamora de los versos, motivos y registros del folklore, pero para volverlos a crear, en un constante gesto de rescate y contraataque. Ella elige escribir en décimas, aunque con eso tenga que someterse a una tradición de 500 años. Ella construye su autobiografía imponiendo sus propias jerarquías, preferencias y énfasis, lo que no niega que en los contenidos critique férreamente al patriarcado y todo lo que se desprende de él: injusticias, desigualdades, abusos de poder, sinrazones de las leyes, feminización de la pobreza o engaños de amor. (MIRANDA, 2010, p. 3)

Neste sentido, escrever as Décimas dentro da “treta de la versá popular” significou para Violeta abandonar seu ofício de cantante de boleros espanhóis e rancheiras mexicanas, que em si

⁴⁷ Considerando a riqueza linguística e imagética, tanto de textos poéticos, quanto de textos de ensaístas que se reportam à obra de Violeta Parra, optou-se por manter em Espanhol, sem realizar a tradução.

trazem ou outro lado da moeda, isto é, todo esse legado patriarcalista, com suas injustiças, abusos de poder, desigualdades, a incoerência das leis, para desenvolver o seu talento na compreensão e valoração da tradição popular chilena, e, ao refletir sobre o que isto significa para seu povo, a artista faz transcender a tradição popular para outros patamares de igualdade, e em muitos casos de superação da arte culta ocidental, tal como o expressa José Maria Arguedas:

Yo creo que el caso de Violeta Parra es uno de los más excepcionales e interesantes, cuantos se puedan presentar en el arte de Latinoamérica [...] Ella es lo más chileno de lo más chileno que yo tengo posibilidad de sentir; sin embargo, es al mismo tiempo lo más universal que he conocido en Chile. El arte que crean los negros, los indios, los mestizos, es considerado un arte inferior [...] sirve para diferenciar esos grupos, para segregarlos e incluso, para menospreciarlos [...]. Por otro lado, y es una característica general del folclore, todo el arte que crea la gente que no ha conseguido llegar a la escuela o a la universidad, que ha mantenido una fuente de inspiración en formas pasadas, como testimonio histórico de grupos llamados cultos o predominantes de la sociedad, también es considerado folclore, y también esto es un elemento diferenciante y hasta disgregante. Sin embargo, algunos artistas, grandes creadores, han logrado convertir estos elementos diferenciantes en elementos unificantes. [...] Creo que Violeta Parra está en este nivel. Siempre consideramos como algo excesivamente audaz, como herejía, alternar ejemplos latinoamericanos con ejemplos europeos. Esto forma parte del colonialismo mental de nuestros países. [...] (ARGUEDAS, 1968, pp. 70-72).

José María Arguedas (1968) está coberto de razão, fica sumamente claro que Violeta Parra possuía uma consciência e uma lucidez de-colonial incomparável que lhe permitia legitimar a arte popular, a arte do povo, a partir das transformações dos elementos disgregantes e discriminatórios em poesia e em arte de boa qualidade. Em arte latino-americana. Isto porque, como mulher nascida e criada nos espaços rural e urbano, pertencente a

essa cultura híbrida, que aprendeu a ser “trans” cultural quando se viu obrigada a migrar para a urbe, e nela, obrigada a aprender a cultura do outro de cujo processo, ela mesma faz parte. Um processo de salvamento da arte popular por meio da hibridação e transculturalização da produção artística do povo chileno. Por conseguinte, compreende as causas e as consequências da transformação desses elementos, na vida do povo, o que a ajuda a compreender os processos de emancipação nela e por ela ideados, o qual lhe permitirá questioná-los.

A sua arte cria uma poética popular, transgressora, que busca desconstruir e desativar o pensamento colonialista eurocentrado que domina com seu poder hegemônico a arte, a cultura, o trabalho, a sexualidade, a espiritualidade, em síntese, a vida dos chilenos em todos os espaços da sua existência. Como resultado uma obra tão complexa que tem dado espaço para múltiplos estudos, e ainda, não foram esgotados os temas sobre a sua criação. Além disto, como pesquisadora, cantora de bares noturnos, poeta do povo, artista plástica, tem-se transformado em, multiartista de-colonial.

Gastón Soublette, filósofo, musicólogo e esteticista, falando da experiência de conviver e conhecer profundamente a Violeta nos apresenta a sua visão sobre a artista, dizendo:

Violeta ya había recorrido casi todo el territorio nacional, cuando se encontro conmigo y había recopilado cualquier cantidad de canciones, pero también refranes, fiestas, dichos, anécdotas. Todo lo escribía en un caderno. Todo, todo, todo [...] El ir apreciando quién es ella, fue gradual en mí. Yo pasé un buen tiempo sin darme cuenta, la transcendencia del personaje que tenía al frente. Solamente cuando nuestra amistad se acercó al fin, me di cuenta de que ella era mucho más de lo que se veía. O sea, que ella es una mujer chilena, de nuestro pueblo, pero que además, es muchas otras cosas más. Es la cultura popular que no quiere morir, y estaba muriendo. No quiere morir y ha escogido a esta persona para que la ponga en vigencia nuevamente, porque gracias a ella que la cultura popular chilena agarró, floreció de nuevo. Cuántos cantores

salieron de ahí y también, la Nueva Canción Chilena. (Soubllette, 2015, Capítulo 6 de Testigo Futuro Canal 13, Chile)

Soblette nos apresenta Violeta Parra como sendo a “cultura popular que não quer morrer”, já que em suas mãos, a tradição recobra vida, mas ela é muito mais do que isso, é a cultura popular, transcendendo a outros estratos do universo poético. Ao dar visibilidade a esse “algo mais” em sua obra, ela cria uma forma de avançar, desfazendo o estigma que pairava sobre a poesia popular. Deste modo, Violeta inscreve a sua obra original nas teorias e conversações de um grupo de escritores e acadêmicos latino-americanos hispânicos que desenvolve a Perspectiva ou Opção De-colonial na América Latina, denominado Grupo Modernidade/Colonialidade/De-Colonialidade. (M/C/D).

Entendo que o conceito “De-Colonialidade” é, relativamente, novo e a obra da artista nunca foi vista a partir de uma perspectiva que parece tão complexa, mas é justamente o contrário. Trata-se do olhar que lança o povo emancipado sobre sua arte. Os “vencidos” que acreditam que a história da colonização está sendo mal contada. A voz dos colonizados, não dos vencedores, não dos colonizadores, mas dos estigmatizados pela palavra “popular”, que ao passar pela Matriz de Colonialidade do Poder, do Saber e do Ser (Quijano, 2000) toma a acepção de “inculto” (Barbero, 1991), pois o pensamento hegemônico acredita que o povo não possui base teórica para afirmar o que sabe, o que diz, não sabe o que quer, não conhece a sua própria tradição e não tem história e nem idioma, se não, a partir da chegada dos “civilizadores” em (1492), mas esse é o discurso hegemônico que ainda luta por manter os seus privilégios, por meio da estigmatização e desintegração das culturas originárias da América e de seus descendentes mestiços.

Opostamente ao discurso pejorativo e colonialista do conquistador, Violeta mostra por meio da arte a nossa verdade, e nos revela que, a tradição popular é feita de uma estrutura de conhecimentos culturais fundacionais de onde surgem às raízes

do ser chileno, latino-americano. E, com o melhor livro de folclore chileno em suas mãos, motivo de orgulho para o povo no exterior, nos deleita com as canções e poemas da tradição popular, aguerridos pela sua beleza, harmonía, complexidade e arranque.

Pa' cantar de un improviso
Se requiere buen talento
Memoria y entendimento
Fuerza de gallo castizo... (PARRA, 1970)

Se a primeira vista a arte popular denota “simplicidade” nas roupagens antigas em desuso, olhadas pelo crivo da modernidade/colonialidade, a profundidade de sua poética transgressora e de-colonial o desdiz, já que em toda sua obra de raiz folclórica se reconhece uma sabedoria que veem se formando com a experiência, fortalecendo o talento e o entendimento das leis da natureza por encima das leis dos homens.

Neste contexto, a artista nos introduz numa compreensão de arte de forma totalmente criativa, desde a suas *performance*, como “Violeta de Mayo” em que canta e dança bailes populares espanhóis; até a transformação em campesina pesquisadora da tradição popular, onde estuda as formas da tradição acompanhada pelo *canto a lo poeta*, e continua como poeta que faz a junção do poema arcaico e o lamento mapuche, num canto híbrido, transcultural e fronteiro entre o ancestral e o arcaico. Isto é, com toda certeza, esta a artista tem algo mais a nos dizer. Diz-nos, por exemplo, que não há limites para a criatividade que não possamos ultrapassar, na arte só devemos criar com liberdade:

Escribe como quieras, usa los ritmos que te salgan, prueba instrumentos diversos, siéntate en el piano, destruye la métrica, grita en vez de cantar, sopla la guitarra y tañe la corneta. El arte es un pájaro sin plan de vuelo que jamás volará en línea recta, que odia las matemáticas y ama los remolinos. (Parra, 1978).

Toda essa ambivalência na vida e na obra de Violeta nos proporciona aquele olhar crítico e comprometido que possuem os artistas-filósofos, poetas de alma e corpo que dão cita nas obras a sua essência transcendental, que veem da sua educação incompleta que ela teve, justamente, porque não houve tempo para conseguir retirar dela o conhecimento que oferece a sabedoria adquirida junto ao povo, do fazer com as próprias mãos, olhando, experimentando, vivenciando, provando, aprendendo a cair e a levantar.

Violeta era assim, e isto nos leva a compreender que estamos diante da obra de uma artista popular, por isso mesmo, complexa, que transcende a outras dimensões, para ir à procura dos elementos, que constituem uma obra emancipadora, contestária e revolucionária, a qual se nega a aceitar as imposições do padrão de poder ocidental. Não por teimosia e birra, mas por se tratar de um poder imposto, que busca dominar por meio da universalização cultural eurocentrada, que sem levar em consideração o contexto, impõe pautas e símbolos que viajam da Europa para América e são postos à nossa frente, “povos colonizados”, como a única forma de conseguir resultados eficientes nas nossas “miseráveis vidas”. Isto Violeta o nega rotundamente, pondo a tradição sobre o padrão de poder cultural euro-centrado.

Seu filho Ángel Parra e os amigos de Genebra e da França se orgulhavam desse traço marcante em sua personalidade decidida a emancipar o saber popular. Neste fragmento o professor Fidel Sepúlveda Llanos nos fala do positivo que era em Violeta esse distanciamento do saber euro-centrado que se traduz na rejeição aos padrões ocidentais dentro de sua obra:

Violeta tuvo una educación incompleta,[...] pero de la vida, y eso lo entrega en su arte. Un arte fundamentalmente, sin miedo a los colores, sin miedo a las combinaciones, sin miedo [...] a la innovación. Y con una tremenda fuerza. [...] Tiene un tremendo arraigo. Y por eso que la reconoce el pueblo. Y la reconocen,

también, todos los que tienen este vínculo con las matrices de la humanidad. (Sepúlveda, In: *Viola Chilensis*, 2015).

Sepúlveda se refere às tapeçarias bordadas de Violeta, as *arpilleras*. Podemos apreciar nestas tapeçarias uma combinação de cores e texturas que procuram permanecer longe da arte europeia, se deslocando em direção às culturas originárias do Chile, e em sentido inverso, se afastando da combinação de cores da Matriz de Colonialidade do Poder, pois esta não acerta a sua paleta com as matrizes de humanidade que utiliza Violeta para evocar a liberdade, o amor, o respeito e aceitação do seu vínculo com o popular. Uma tradição, que rompe as barreiras que silenciaram o saber ancestral, e da qual, podemos apreender que, aquilo que é diferente, nem por isso, está isento de beleza e harmonia, nem de valores humanos, como a cosmovisão dos povos originários que ela admira, pelo respeito à vida em equilíbrio com o planeta, o universo. São saberes ancestrais que lhe entregaram seus antepassados e a própria terra em que nasceram e habitam desde sempre.

A vida do povo, no qual se incluem todos os chilenos, para Violeta, deve fluir como parte de um todo que canta ao uníssono com a natureza, a fecundidade da terra e o infinito do universo, desde o mais profundo das matrizes da humanidade que protegem as suas crias. Deve ativar, nos seres humanos, a solidariedade, a amizade e as relações que preservam a vida, pois todos somos integrantes da natureza. Este, não é apenas um discurso para a artista, é o modo de ser-estar neste mundo. Sendo que, o compromisso com a honestidade com que conjugava as suas ações com o povo e consigo mesma, provocava a admiração de quem a conhecia.

Àngel Parra, seu filho, também nos conta, nesta citação, a admiração que ele sentia pela mãe, decidida e valente no seu objetivo de mostrar e difundir na Europa, na América, e em todo lugar onde ela levasse a arte popular chilena, a poesia dos conquistados, pois era esta a poética com que ela convencida da sua

verdade. Neste relato do filho, podemos compreender mais claramente os motivos de sua admiração:

Ella decide venir a Paris y quedarse en París, para difundir su música. [...] Porque, cuando ella hizo la exposición en el Louvre, recuerdo haber ido con ella, con las cosas debajo de los brazos. Las telas, las tapicerías. [...] Y pusimos todo tirado delante del escritorio del director del Museo de Arte Decorativa. ¡El tipo quedó convencido inmediatamente! [...] Yo creo que es un caso único, en la historia – en la historia del museo y en la historia de mi mamá también- Eso de haber obtenido, en el plazo de cuatro meses, todo el segundo piso, para ella, del Museo de Arte Decorativa. Y eso era por la fuerza que transmitía, [...] con una facilidad enorme a la gente, por el peso que tenía su obra y sus palabras y su música. (Ángel Parra, entrevistado en *Viola Chilesis*, 2015).

Toda essa obra jogada no chão, pelos próprios chilenos, Violeta levanta e coloca lado a lado com as obras clássicas de franceses, ingleses, italianos, etc., pela segurança que ela possuía sobre o valor das obras pela riqueza cultural e por acreditar na mensagem que em si continham, deixando claro que, ela não foi aprender a Europa, mas ao contrário, ela foi ensinar, foi mostrar o seu país, a sua cultura popular com dignidade e orgulho de quem entende e tem consciência de quem ela é.

Claudio Venturelli, um amigo de Violeta que conviveu com ela em Genebra, nos fala do seu compromisso com as causas sociais:

Com esa consigna de “No a la guerra atómica”, “No a las experiencias atómicas”, “No al peligro atómico” se hizo un movimiento pacifista, aquí en Ginebra que organizó una marcha de *Ginebra hasta Los Andes*, a pie. Y eso demoro tres días y por supuesto que Violeta era de las primeras en partir en una cosa de esas. Y se agarro su guitarra, su poncho, su Gilbert y sus amigos y nos embarcamos en esa aventura, que fue una aventura preciosa, hermosa, llena de humanidad, llena de generosidade, llena de amistad [...]. (Claudio Venturelli, In: *Viola Chilesis*, 2015).

Violeta não só se nega rotundamente a aceitar a destruição da vida através da guerra, qualquer guerra, mais ainda da guerra atômica, um ato que constitui uma norma cultural ocidental, mas ficar alienada diante do perigo que representa para a humanidade o saber destrutivo, o saber eurocentrado utilizado contra a humanidade, não era a forma de agir de Violeta. Ao contrário, ela assume uma postura de líder, levantando bandeiras, que fazem referência a outros epistemes válidos para o povo, com os quais guiar a vida e fazê-la crescer, brotar através do amor, o respeito e a indignação diante da destruição. Todos, elementos que alimentaram a criação da sua obra, como se pode observar em *Volver a los 17*. Um poema ao amor:

El amor es torbellino
De pureza original
Hasta el feróz animal
Susurra su dulce trino
Detiene a los peregrinos
Liberta a los prisioneros
El amor con sus esmeros
Al viejo lo vuelve niño
Y al malo solo el cariño
Lo vuelve puro y sincero.

(Fragmento de *Volver a los 17*, Violeta Parra, 1965).

Nesta obra, a força do amor e não da guerra, forma parte do conjunto dos conhecimentos populares que são, nas notas musicais, um tecido de palavras entrelaçadas pela voz, urdindo um grande manto com o qual deleita e aquece todos nós. São os fios de matéria prima de suas obras, de união, amizade e amor integrando as pessoas e suas culturas, mas também indignação e protesto diante da guerra. Valores humanos, que condicionarão as formas de compreender e interpretar o mundo, dando base temática e metodológica a seu trabalho artístico que guiará o canto de muitas gerações futuras. Um saber construído na

experiência, na resistência e luta pela (des)alienação de seu povo, e para construir uma América mais justa e solidária.

A memória coletiva da América Latina é reflexo daqueles momentos que trazem em si as lembranças da própria vida, agindo em coletividade. Dentre elas, os conhecimentos adquiridos junto aos saberes ancestrais, embora proscritos e negados pelo conquistador europeu, na obra de Violeta se transformam no centro das referências que a artista utiliza nos momentos criativos. Neles, ela se nutre de motivos, temas, argumentos, cores e técnicas que nos permitem compreender que há um equilíbrio nas leis da natureza que está unido ao fato de sabermos respeitá-lo. Esta é a sabedoria popular que ela nos entrega em cada poemacção, em cada tapeçaria, já que lhe aprovisionara de profundidade, técnica, cadência e ritmo. Todos, elementos presentes na obra parriana.

Apesar de possuir uma história repleta de amarguras, pela realidade que experimentara na pobreza, como cantante de rumbas, corridos mexicanos e boleros espanhóis, à meia-noite nos bares da cidade de Santiago. Lugares onde a crua realidade a esbofeteava, como o “El Tordo Azul” um bar do bairro do río Mapocho, carregado de bêbados, delinquentes, e muitas pessoas inocentes, que ali se ganharão a vida, cantando, vendendo seu corpo, trabalhando no que for, alimentando-se desse submundo, como ela, que não teve escolha para sobreviver. Neste sentido, os mecanismos de exclusão do sistema econômico existentes no Chile e na América ficam evidentes, já que também a expuseram a essa situação de precariedade. Como se vê nesta décima:

Empieza de nuevamente
Mi corazón la batalla
El hombre es una muralla
De piedra omnipotente
¿Por qué tu cuerpo consiente
Los golpes de tal martillo?
Quien lo maneja es un pillo

Criado en los callejones
Palabras de maricones
Y sangre de vinagrillo.
(Violeta Parra, 1970)

Deste modo, podemos compreender que Violeta, no transcurso da sua existência vital, se viu obrigada a passar por situações devastadoras, como cantar e dançar em meio da violência a mulheres e crianças e se envolver com homens que a maltratavam. A vida não havia reservado nada para ela, lhe sobraram os restos de uma modernidade/colonialidade em pedaços, que funciona como uma gangorra, enquanto uns sobem e se enriquecem a outra parte, diz a regra da modernidade capitalista, deverão descer.

A partir da introdução de saberes ancestrais, a sua obra de arte foi se distanciando da ocidentalidade eurocentrada. A necessidade de nos entregar com a sua voz, com as suas mãos, por meio dos fios bordados nas *arpilleras*, pintando o rosto do seu povo nos pedaços de madeira recolhidas do lixo, ou moldando o barro, recria a vida em um traço, e nos revela a sua intencionalidade de-colonial. Aquilo que é considerado feio e descartável para a sociedade de consumo eurocentrada, Violeta o transforma em arte.

A dor da alma, os abusos seculares, os desamores, a morte e a vida, os desenganhos constituem temas recorrentes, também, na história do povo latino-americano. Deles nascerão seus poemas-canções repletos de sabedoria popular vibrante e ativa sob uma perspectiva que evidencia seus males, tais como: o nocivo do racismo, as profundas fendas que se abrem na pele, ser vítima da desigualdade e preconceito, dos privilégios de uns e a discriminação racial e de gênero do outro.

Suas obras são verdadeiros embates que se suscitam em elas, tomando corpo, como uma necessidade urgente-urgentíssima de destruir o padrão de poder hegemônico que domina e explora, controla, estigmatiza e não dá trégua a sua gente. Gente de paz, que mora no espaço rural e suburbano, já quase, totalmente

alienada pelo sistema econômico, pensando somente em comprar, consumir e trabalhar para pagar. Em outras palavras, a artista luta por meio da sua obra, contra o padrão de poder que é ativado pela Matriz de Colonialidade do Poder, do Saber e do Ser. Um padrão de poder que segundo Maldonado-Torres, 2007 domina a vida cotidiana do povo chileno com uma força tamanha.

La colonialidad se mantiene viva en manuales de aprendizaje, en el criterio para el buen trabajo académico, en la cultura, en la autoimagen de los pueblos, en las aspiraciones de los sujetos, y en tantos otros aspectos de nuestra experiencia moderna. Respiramos la colonialidad en la modernidad cotidiana.” (MALDONADO, 2007, p. 12).

Entretanto, o padrão de poder colonialista, está muito mais ativo na América que na Europa. Sendo assim, a artista e sua obra são reconhecidas na Europa, como uma legítima artista plástica, sem lhes importar a quantidade de estudos acadêmicos que ela possui. A obra fala pelo seu criador, neste caso, uma mulher do povo, que luta por recuperar o prestígio da tradição popular híbrida, no mundo europeu, e o consegue.

O reconhecimento começa com os aplausos da multidão europeia em Varsóvia (1955), mas continua com os artistas europeus até 1964, como Fanchita Gonzales, escritora franco-espanhola, quem fala do saber popular que Violeta havia adquirido, graças à pesquisa e recopilações que ela vinha realizando, entre 1952 e 1959, no Chile. Segundo relatos do *Documentário Viola chilensis* (2015), naquela época, 1962, ela trabalhava no *L'escale* em Paris. Ali se conheceram e dali nasce a admiração da escritora pela pessoa e pela obra de Violeta. Fanchita escreve um livro sobre a pesquisa de Violeta:

[...] Y era un enorme cuaderno escrito a mano. Y yo escogí unas pocas canciones para hacer un librito que se pudiera vender en París. Y hablé con ella para entender. Porque yo no conocía nada, pero nada de la canción chilena. Y ella me lo explicó todo. La

diferencia entre una “tonada” y un “canto por parabienes”. Así todo lo entendí y todo lo expliqué en el libro. Y fue fantástico porque ella era una mujer estupenda. (Fanchita González, In: Viola chilensis, 2015).

Este depoimento nos evidencia que o objetivo de Violeta era difundir a tradição popular na Europa. Não de ela se fazer conhecida e triunfar lá, para depois, voltar famosa ao Chile. Não. Ela buscava emancipar o folclore chileno, fazendo conhecido o riquíssimo saber que está por trás da aparente simplicidade popular.

2.6 RAÍZES POPULARES: DO ESPAÇO RURAL DA INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA

Seu pai era professor primário de música e sua mãe pertencia a uma família rural. Costureira de ofício, enquanto trabalhava na máquina de costura trazia os cantos folclóricos campestres ao âmbito do lar. Nicanor Parra e dona Clariza Sandoval formaram uma numerosa família de nove filhos: Nicanor, Hilda, Violeta, Eduardo, Roberto, Lautaro, Elba, Oscar e Caupolicán, quase todos seguiram carreira artística, como músicos, canta-autores, escritores, atores e artistas circenses. Todos cultivavam as artes musicais e plásticas desde a infância. Nicanor Parra foi o único dos irmãos Parra que procurou na universidade seus conhecimentos, e desta forma, dava apoio à irmã, direcionando as suas inquietações artísticas pelo caminho da consciência humana e social.

Numa entrevista que a *Revista Musical* faz a Violeta (1958), ela relata que seu pai, professor rural, era o melhor folclorista da região. O convidavam a todas as festas para cantar e tocar violão, mas isto o leva a transformar-se em alcoolatra. Situação que vai prejudicar a sua profissão e a relação com a sua 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" ⁴⁸(PARRA, 1970, p. 70). Ela entendia que a bebida era para seu pai, um refugio, por isso, não havia irresponsabilidade em seus atos, e sim dor. De pequena o acompanhava a tocar e lhe controlava a bebida. Destas vivências nasce a paixão pela música. As atividades do campo se tornaram uma herança familiar, imortalizada em sua autobiografia: "*cuando me pierdo en la viña/ armando mis jugaretas/ Soy la feliz Violeta/ El viento me desaliña*". (PARRA, 1970, *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p. 10).

Aos sete anos a *feliz Violeta* começa a mostrar suas habilidades no canto e no violão. Realiza seus primeiros estudos na cidade de Lautaro em Chillán. E aos doze, compõe suas primeiras canções. No ano de 1932, se traslada para morar em Santiago e com o apoio de seu irmão Nicanor, ingressa na *Escuela Normal*. Nessa época já incursionava na composição de boleros, *corridos* e *rancheras*, um estilo muito popular naquela época, que depois de conhecer o folclore tradicional, ela vai considerar canções comerciais, mas que lhe permitiam ganhar o pão de cada dia. Nessa época, a artista trabalhava em quintas de recreio, bares, circos e pequenas salas de bairro.

No ano de 1938, aos 21 anos casou-se com Luis Cereceda, trabalhador ferroviário. Deste matrimonio nasceram seus filhos Isabel e Ángel, os quais se tornariam seu grande apoio e parte de seu trabalho artístico musical. 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, 2006, p. 32).

⁴⁸ Tarde a casa chegava/ bêbado como chaleira/ carregado por Valenzuela/ que se fazia de valente. (Trad. Nossa).

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 de de-colonialidade.

Em suas Décimas se ouve esse tom de uma tomada de consciência que revoluciona o papel feminino:

A los diez años cumplí'os
por fin se corta la güincha⁴⁹,
tres vueltas daba la cincha
al pobre esqueleto mío,
y p'a salvar el senti'ó
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).

Violeta continua sozinha, mas transforma a seus filhos em seus grandes aliados. Em 1949, casa-se em segundas núpcias com Luis Arce, com quem terá duas filhas: Carmen Luisa e Rosita Clara. Sendo que esta última vem a falecer a causa de uma pneumonia aos oito meses de idade. 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

⁴⁹ Instrumento para medir, fita métrica.

populares a seus poemas-canções, 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 yegua⁵⁰;
con ellos me siento en tregua
pa' reposarme los nervios,
ya que este mundo soberbio
me ha destinado este oficio;
y malhaya⁵¹ 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 resgate e recopilação da verdadeira música folclórica chilena representava para ela, também lhe proporciona 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, mas também, se propõe utilizar seus escritos para alertar o seu povo do que está acontecendo em seu país:

⁵⁰ Forma popular de apelidar ao violão pela semelhança com o pescoço da égua.

⁵¹ Expressão de saudade por algo que não tem ou perdeu, neste caso o benefício.

Pero pensándolo bien,
Y haciendo juicio a mi hermano
Tomé la pluma
a en la mano
Y fui llenando el papel
Luego vine a comprender
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 começa a escrever utilizando a rima popular. Uma forma antiga e tradicional de fazer poesia que havia conhecido com os cantores populares. Esta constitui, de acordo com o musicista o *Canto a lo pueta*⁵²,

En lo que se refiere a este género folclórico, es el más valioso e interesante que posee la tradición popular chilena. Es, ni más ni menos que, el equivalente chileno de la noble arte de los trovadores y maestros cantores europeos de la Edad Media y del Renacimiento. (Gastón Soubllette, 2009),

São poemas cantados e escritos em décimas de versos octossílabos, os quais têm sua origem nas antigas *jarchas*⁵³ *mozárabes* de inícios do século XI na Espanha. Trata-se de breves composições líricas que constituíam o final de um poema árabe chamado *moaxaja*. No entender da estudiosa Patrícia Arze, este *poemilla*, assim é tratado, se introduzia no final de um poema culto levado pelos árabes à Espanha no tempo da conquista, revelando assim, a tendência híbrida do poema popular hispano-árabe, como se explica neste fragmento:

⁵². Disponível em: <http://viajesacidos.blogspot.com.br/2009/03/el-guitarron-y-el-canto-lo-pueta.html>.

⁵³ Para maior aprofundamento na origem das *jarchas*, pode ser consultada a obra de Galmés de Fuentes, A., *Las jarchas mozárabes: Forma y significado*, Crítica, Barcelona, 1994.

[...] 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 lírica popular.

Violeta entra em contato com este canto por dois motivos muito presentes em sua obra: primeiro para recolher o legado da cultura popular chilena, fazendo emergir a tradição até essa época marginada pela ação da modernidade/colonialidade. Transforma-se, assim, em recuperadora e recriadora da cultura popular chilena. Segundo, com o propósito de devolver a dignidade e o orgulho ao povo chileno na situação caótica em que se encontrava a tradição popular no Chile, como ela o anuncia em suas Décimas “para dar o grito de alarme”. Seu filho Ángel Parra em *Violeta se fue a los cielos* (2006) lembra-se do ato de magia que representava o trabalho de sua mãe:

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).

Aqui Ángel nos entrega seu testemunho sobre o que representava para Violeta o trabalho de resgate e recopilação do canto popular. Não se tratava apenas de conhecer as canções do passado. Tratava-se de recuperar o saber popular. Um pedaço da memória que havia sido esquecida pela outra parte - o Estado ou Nação chilena; Devolver o valor de cultura original e ainda, de restabelecer a dignidade, o orgulho e a justiça, de que todo o país soubesse que foram construtores dessa cultura. De recuperar o respeito e a dignidade do cantor popular, como homens e mulheres do povo vitimizados pela conveniência e o racismo colonial/moderno, muito presente nas classes altas do país, e o reconhecimento do seu papel na história, uma peça fundamental do folclore chileno. Para Violeta, estes eram valores humanos deviam ser recuperados por aqueles que forjaram a Pátria desde abaixo.

Em 1954 nasce sua filha Rosita Clara, a segunda filha do segundo casamento, mas sua vida está borbulhando de atividades culturais⁵⁴. Como resultado do trabalho realizado no seu programa no rádio, onde apresentava oralmente as recopilações como folclorista. No dia 28 de junho de 1955, ganha o prêmio *Caupolicán* à Melhor Folclorista do Ano e é convidada a representar o 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, e em suas Décimas Violeta escreve estes *Versos por confesión*, que pertencem ao *Canto a lo Divino*:

Versos Por la Niña Muerta
Cuando yo salí de aquí
Dejé mi guagua⁵⁵ en la cuna,
Creí que mamita Luna

⁵⁴ 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).

⁵⁵ Quando eu saí dali, deixei meu bebê no berço (Trad. Nossa)

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).

Depois de dois anos na Europa regressa a seu país. Seu filho comenta seu comprometimento com o folclore e 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 pela sua música” (PARRA, A. *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p. 58).

Este discurso, Violeta Parra começa a mostrar a intenção emancipatória de seu trabalho de resgate e divulgação da tradição popular, pelos meios normalmente destinados a divulgar a música comercial ou cultura de massa, e os objetivos que a detiveram durante dois anos na Europa: revelar o valor poético e cultural que possuíam os cantos folclóricos chilenos.

Em qualquer lugar do mundo onde ela estivesse, inclusive no berço da cultura ocidental, Paris, buscava demonstrar por meio de seu canto que, a cultura se refere por força, e necessariamente, ao povo que a criou, (Colombres), pois traz consigo os referentes simbólicos que dão coesão a seus membros.

De volta ao Chile, chega cheia de uma vitalidade extra por ter conseguido passar a sua mensagem de-colonial, que a libertava da obrigação de sucumbir à cultura europeia, por esta se considerar soberana e universal, por cima das culturas e dos países ex-colônias da América. Pelo contrário, Violeta se havia entregado ao mais árduo trabalho de revelação do folclore chileno no qual teve muito êxito. Nessa primeira visita a Europa, ela surpreende com seu canto, por se manter apegada às raízes arcaicas da cultura popular chilena.

PARTE III. VIOLETA PARRA: EMANCIPAÇÃO E DE-COLONIALIDADE ENTRE CANTOS E BORDADOS DA TRADIÇÃO POPULAR CHILENA

Quando se analisa a obra de Violeta Parra como uma arte ingênua, se está incorrendo num erro, pois não se considera que as obras populares, em si, são uma ferramenta de luta e resistência contra as injustiças estabelecidas durante séculos na América, no campo e na cidade. Ao contrário, fála-se da arte popular, fazendo referência ao pueril ou infantil, uma arte autodidata e instintiva, que expressaria a realidade sem criticidade. Entretanto, não é essa a forma como a artista expressa o mundo através de suas obras. A arte em Violeta Parra constitui uma releitura crítica e de-colonial da realidade sócio-cultural chilena, a qual revela um indivíduo fragmentado, em confronto com a sociedade moderna/colonial, mas que, como foi estigmatizado por um fenótipo estereotipado e colonialista, além de ver-se afetado pela falta de poder aquisitivo, e as condições em que é explorada a sua força de trabalho, este indivíduo se nega a si mesmo, querendo ser e ter o aspecto de seu predador/colonizador.

Nas obras parrianas, observamos a valoração do conhecimento transmitido oralmente, construído no alicerce popular, com os recursos que o ambiente cultural oferece. Os mesmo com que Violeta expressa toda a beleza da sua arte. Entretanto, esta se baseia num método muito antigo e natural, utilizado historicamente pelas gentes do povo, baseado na experiência, e parte da tentativa de acerto e erro. Violeta, buscando descrever a realidade “como ela é”, cria a sua obra, evidenciando e problematizando as mazelas que são “naturalizadas” pelo costume, como algo que não doe ao povo, que não se critica e não se fala. Entretanto, neste método, Violeta fala, pois acredita ser imprescindível que o povo compreenda “como ela deveria ser” para provocar transformações.

Numa entrevista realizada por Madelaine Brumagne a Violeta no documentário intitulado “*Violeta Parra bordadora chilena*” (1964), pela televisão Suíça em Genebra, é abordado o fato de que, Violeta Parra teria sido a primeira latino-americana a realizar uma exposição individual de óleos, *arpilleras* e esculturas em arame no Museu de Arte Decorativa do Palácio de *Louvre*, em Paris no ano de 1964. Este fato representa para o discurso dominante, o reconhecimento da arte popular como valor artístico, pois possui as características que a sociedade europeia considera valiosas, já que foram exibidas durante, um mês num museu ícone, símbolo da forte cultura ocidental, que dá valor às artes.

Ao mesmo tempo, o momento significou para Violeta, uma ocasião em que o sujeito marginado pela sociedade de consumo, pôde falar com sua própria voz. A voz do povo, das periferias, foi ouvida pela cultura hegemônica. Embora para isso, tivesse que conquistar o reconhecimento de todos os que entendem de arte no mundo ocidental.

Nessa ocasião, a artista recalca em suas respostas que seu saber tinha um caráter não-letrado, porém sistematizado pela sua própria experiência, um saber popular, que ela ia aprendendo ao “fazer”, utilizando os materiais que estavam ao seu alcance porque os recursos econômicos para as gentes do povo são muito escassos. A necessidade de bordar, segundo a artista, nasce do querer dizer algo, momento em que cria um Cristo amarelo e azul, já que eram essas as cores de lãs que ela tinha. A jornalista, Madelaine Brumagne (1964) do Jornal *Tribune* de Paris, indaga:

Madelaine - Pero entonces ¿sabía usted bordar? ¿usted había aprendido?

Violeta Parra - No, nada. El problema es lo más simple del mundo: no sé dibujar.

Madelaine – Entonces, ¿usted ha inventado todo de nuevo?

Violeta Parra - Sí, pero todo el mundo puede inventar, no es especialidad mía. Cojo un pedazo de tela de saco, me instalo en un rincón y comienzo a trabajar en cualquier lugar de la tela que me

rodea. En lo que se refiere al Cristo que figura en una de ellas, comencé por un dedo del pie y después fui 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. (Violeta PARRA, *apud*, Isabel PARRA, 2009, p. 258).

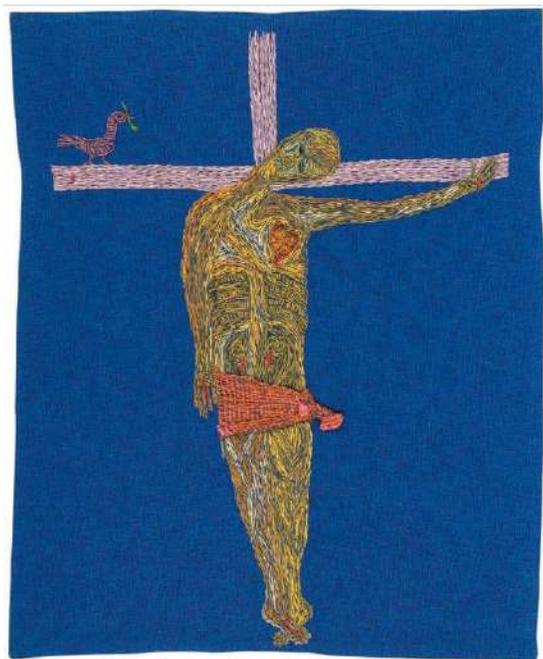
A técnica que ela descreve, está longe de ser um método cartesiano, entretanto é esse o método que ela usa para elaborar sua obra artística, a qual se expõe no Louvre. Nesse sentido, ela contém, até certo ponto, a visão de mundo do cantor popular, ou do artista de rua, uma forma pessoal de utilizar os recursos que estão à sua mão. Outro modo de ver e entender as relações e os papéis dos indivíduos. Com mais liberdade, construída em base à materialidade que a rodeia, à intuição do belo, aos sentimentos e concepções de natureza sensitiva, que se deixam levar pelo gosto que emociona. Por isso, anteriores à reflexão racional, historicamente instalada nos extratos populares de modo que as técnicas, também foram adquirindo um método, baseadas em saberes da época em que os primeiros indígenas fizeram seus primeiros tecidos para se proteger do frio ou, entonaram seus cantos de tradição oral para que estes enviassem forças positivas. De acordo com a biografia *Viola Chilensis*, Fidel Sepúlveda fala sobre a arte de Violeta dizendo que, ela encarna o melhor da tradição chilena.

Tradición entendida como encuentro de lo antiguo y de lo nuevo. Eso es válido en poesía, en música y también tiene validez en la parte plástica. Se observa en sus obras una gama de creaciones de Violeta Parra. En este ámbito, se puede ver que hay un denominador común, como universo de mito de cotidianidad y de proyección, además de la cotidianidad. Y cuando estoy hablando de mito, estoy hablando de leyendas de tradiciones. (SEPULVEDA, 2010).⁵⁶

⁵⁶ Vídeo intitulado *Viola Chilensis*, Biografia de Violeta Parra, produzido Luis Vera, 2003. Direção: Luis Roberto Vera Vargas (1952). Disponível em: www.arcoiris.tv e <https://www.youtube.com/watch?v=bLDkrtjU6Hs>

Em diversas declarações, Violeta Parra revela com suas palavras que a cosmovisão em que transitam as obras parrianas, pertence à cultura popular, mas não é pura reprodução dos cânticos trazidos à América pelos conquistadores/colonizadores da Europa. Apresentam também, relações diversas com as culturas originárias existentes há mais de doze mil anos no continente, sendo que suas composições ainda não foram compreendidas em profundidade, mas se pode entender que se trata de uma arte, reflexo da vida e da história de seus povos, como lembranças que não se querem esquecer.

O filósofo francês Gilles Deleuze nos diz algo ao respeito, “Podemos dizer que os signos sensíveis da memória, são signos da vida e não da arte” (DELEUZE, 2003, p. 61). Cultura, vida, e história se unem nas obras daquela arte autóctone que estava sendo analisada através do olhar discriminatório da arte e a cultura ocidental.



(Fig.2)(Fonte: Museo Violeta Parra <https://www.museovioletaparra.cl>)

O *Cristo en biquíni* (1964), *arpillera* de algodão tingido em azul ou *Kallful* e bordada em fios de lã amarelos, vermelhos, representa um ato emblemático a contrapelo das religiões ortodoxas. Os bordados que a multiartista cria são outra das manifestações poéticas com que busca questionar e transgredir o pensamento platônico, que estabelece valores baseados no mundo suprasensível e ideal, como única verdade a atingir através do conhecimento.

O belo e harmonioso, nesta obra, não seguem padrões estereotipados aos quais os homens e as mulheres se deveriam adequar. As Belas Artes clássicas têm uma função ornamental e normas feitas para as produções das elites dominantes e pelas elites, que não interessa à artista popular já que sua obra não responde a padrões ocidentais eruditos. Pelo contrário, Violeta nega e rejeita ter que possuir formação universitária em uma escola de Belas Artes para ser artista. A verdadeira arte não está pronta, nem obedece a normas pré-estabelecidas. A arte não se aprende, ela se cria, inventa-se, apreende-se na realidade da vida, é ativada pelo questionamento da vida, está profundamente relacionada à história da sua comunidade cultural. É criar a vida num traço, como nos diz Madelaine Brumange na descrição das obras que Violeta expõe no Louvre: “En la nudez de su habitación, Violeta crea la vida de un rasgo”. (BRUMAGNE, 1964, *Apud*. PARRA, Isabel, 2009, p 258). E nessa pontada criadora de arte, ela expressa, a constelação de fatos, situações e circunstâncias que atingem a vida das pessoas que a rodeiam, constatando essa pulsão de beleza ou de amargura, expressada com indignação e criticidade, revelando o profundo conhecimento das causas e consequências, contradizendo as mazelas que estabelece a sociedade eurocêntrica, como norma de vida para o trabalhador, o camponês, os indígenas ou mulher na organização colonial/moderna da década de 1960.

Como escolha para execução de sua obra há uma ética e uma estética, que age baseada na perspectiva De-Colonial. A sua mestiçagem a obriga a hibridar as crenças, retirando de uma aquilo

que a inumaniza e a obriga a repensar politicamente o lugar do humano nas suas relações com o mundo (Almeida, Gil, 2020), com o outro, que acalma a alma na fé, na espiritualidade, e na materialidade da terra em sua essência ancestral.

Na imagem do *Cristo en bikini* não foram respeitadas as perfeitas proporções do corpo humano, dizem os expertos, porque estas proporções não podem ser associadas a medições geométricas realizadas na arte renascentista.⁵⁷ Contudo, isso não faz da tela uma obra “mal feita”, ao contrário, sua intenção é outra, criar uma obra artística que entregue ao seu público, outra filosofia de vida, a qual esteja associada a uma sabedoria popular que se distancie, profundamente, das crenças eurocêntricas. A bordadeira aprendeu na experiência, que a fé ocidental é excludente, pois já sofreu na própria pele a discriminação, ao sentir-se como essas criaturas delicadas, marcada pelo sofrimento, como a Paixão de Cristo e o Cristo Crucificado, imagens torturadas, ensanguentadas, não importando o grau de crueldade que contenham essas abstrações.

Em oposição, a tela da artista procura desfazer esses atos, e o símbolo de sofrimento cristão se desfaz. Um pássaro está retirando um dos pregos da mão direita do Cristo na cruz, morto pelos erros humanos. Um ato de amor e compaixão substitui a dor. Levar a cabo a tradição *mapuche*, na tela de lã significa que, o pássaro guairao terá a missão de encaminhar os nossos mortos para o outro lado do rio, ao encontro com os seus antepassados, onde o Cristo encontrará o devido descanso.

O canto do pássaro anuncia a enfermidade ou a morte, o presságio de uma tristeza muito grande pela partida de um ser querido que vá para outras esferas. Neste fragmento Elicura Chihuailaf(1999) nos explica a sua cosmovisão:

⁵⁷ 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.

A veces los pájaros guairaos 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).

“Alegrarse” no “País Azul” estas palabras estão profundamente relacionadas à intencionalidade desta arpillera, *Cristo en Bikini*. Aqui a artista borda o corpo completamente rodeado da cor azul, que envolve de alegria o cristo crucificado. Sendo assim, Violeta expressa a ternura do pensamento *mapuche*, que se afasta das injustiças dogmáticas instaladas no Chile pela Igreja Católica, trazidas como forma de perdão e fortalecimento das atrocidades cometidas pela sociedade colonialista burguesa. A artista acredita na cura da alma pela ação do amor. Neste sentido, as culturas ancestrais ajudaram Violeta a olhar as questões da vida e da morte desde outra perspectiva, desde a ternura.

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, para que siga seu caminho em direção ao País Azul. Não podemos olhar para o corpo de Cristo que sofre pregado numa cruz infinitamente, e ficar impávidos, temos a obrigação humana de aliviar sua dor, para que descanse e tenha o encontro com seus antepassados, o Pai eterno.

Deste modo, fica evidente que ela depois de ter um contato mais próximo com a tradição ancestral do povo *mapuche*, passou a compreender que a tradição de um povo reflete e refrata a própria existência desse povo, antes de nada, o seu passado e modos de entender e resolver os impasses da vida, criando novas formas, mas aprendendo com seus antepassados para não deixar de ser quem eles são.

Adentrando nos usos e costumes do povo *mapuche*, Violeta passa a compreender que os atos do cotidiano ficam estampados

na forma de ser de cada sujeito, e que estes podem ser identificados até no modo de expressar solenidade, amor ou inconformidade, no momento da morte ou no nascimento de uma vida, já que se trata de formas singulares de expressar aquilo que está gravado dentro de si, como herança cultural, que se exterioriza mesmo sem perceber em suas obras de arte. Nesta declaração fica plasmado o 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, 2007, p. 47).

Uma flor, uma garrafa e uma mulher sentada são motivos do cotidiano que se revelam na obra de arte e se transformam em estímulos incentivadores da ação criadora, artística e poética, e mostram a poesia ligada ao fazer dos homens e mulheres em sua essência cultural, capturada pela artista para nos dizer algo. Deleuze analisa a arte e a forma de aprender pelo viés da memória involuntária, dizendo que não se deve ver na arte uma forma mais profunda de adentrar na memória involuntária, ela é uma etapa da aprendizagem da arte que nos coloca mais próximo das essências:

[...] mais ainda, a reminiscência já possui essência, soube capturá-la. Mas ela nos dá a essência em um estado impreciso, em um estado secundário, de modo ainda tão obscuro que somos incapazes de compreender o dom que recebemos e a alegria que experimentamos. Aprender é relembrar, mas relembrar nada mais é do que aprender, ter um pressentimento. (DELEUZE, 2003, p. 61).

Violeta entende que todos podem lembrar o que vivenciaram ou ter o “pressentimento”, quando aquele que está criando, forma parte do mesmo grupo cultural do criado, seja algo belo, triste ou degradante, faz parte da vida que a artista quer expor/revelar para nós. Esta compreensão de que a obra artística não requer ser ensinada por grandes mestres, mas ao contrário vivenciada pelo próprio artista, leva Violeta a compreender que ela pode-se transformar no grande mestre de sua obra, basta capturar a essência artística das formas que a rodeiam como parte de sua própria existência em coletividade.

No caso das *arpilleras*, suas práticas artísticas constituem etapas de um processo intencional por querer se fazer ouvir como sujeito-subalterno emancipado que busca refletir e refratar (Bakthin) a realidade que a circunda, em outras direções, mostrando que esta realidade constitui parte não só das atividades artísticas de origem cultural, mas também é uma crítica as questões sociais e humanas que tanto interessavam a Violeta. Madelaine Brumagne escreve na apresentação do documentário *Violeta Parra, bordadera chilena*:

En el silencio y la desnudez de su taller de Ginebra, ella vuelve a crear la vida de un rasgo, y esta vida nueva se vuelve entonces arte, un arte primitivo, mágico, respondiendo siempre a una gran voluntad de romper la soledad, de exorcizar la desgracia, de hacer oír su voz para reivindicar, protestar o exaltar el amor o la fraternidad humana. Ya sea que su mano borde, escriba poesía, pinte cuadros, trencé el hierro o pulse una guitarra, está siempre en contacto directo con la emoción, con la necesidad de una inmediata comunicación. (BRUMAGNE, *Tribune, Suiza*, 1964, *apud*, PARRA, 2009, p. 257).

O primitivo, de que nos fala Brumagne, se encontra nas obras em conexão com a realidade tal qual elas são, sem maquiagem. Uma arte em que ela borda a vida, pinta os rituais que nos curam e molda no barro a revelação do fim das culturas vitimadas pelo genocídio. Nesse primitivo, estão impressas as buscas do seu

rescate. São obras do passado, que trazem a realidade do campo, de dentro da sua casa, do pai tomado pelo álcool, dos sentimentos de abandono, medo, a solidão e amor encolhido em algum canto da vida. É aquilo que a artista compreende e a faz tomar outro caminho: o presente não está seguindo a ordem natural da vida, os homens e mulheres da modernidade não estão agindo com sabedoria. Não.

Neste sentido, a artista nos apresenta o passado e o presente do seu povo, como gênese da arte parriana, pois ela cria a partir do passado para criticar o presente que está acabando com o futuro.

No passado, Violeta encontra a semente do presente, a memória primitiva onde fica capturada a beleza que veem da terra e do seu equilíbrio vital. De ali resgata os materiais ásperos, onde Violeta encontra a forma de expressar a dureza da vida, em contraste com as cores cheias de vitalidade que se chocam umas com as outras num acorde gritante. Nestes acordes, Violeta nos entrega a beleza que comove até a própria natureza. Esta é a forma da artista nos lembrar de que a vida não é fácil, mas se respeitarmos a nossa essência natural, em harmonia com o entorno, vamos conseguir manter a vida sobre o faz da Terra.

Neste sentido, o belo ocidental, para Violeta, não é a beleza que ela procura, nem o motivo que a induz a criar a tela ou a *arpillera*. Ela prefere criar as suas obras na oposição ao conhecimento eurocentrado, pelo respeito à diversidade e muitas vezes na adversidade a essa forma de pensar e fazer arte, política, ciência, religião que não lhe diz nada. Ela busca reivindicar ou enfrentar, às vezes, pela dor, outras, movida pelo desejo de exorcizar a injustiça e a miséria com uma voz pessoal, constitutiva dos fragmentos de vida que ela borda ou pinta.

Entretanto, utilizando a ironia como um meio de desconstruir os paradigmas eurocêtricos, observamos, claramente, uma intenção autocarnavalesca (Bakhtin, 2010) na atitude de Violeta, de se apresentar como uma mulher do campo, sem instrução, totalmente ignorante em relação à arte que ela produz. No obstante, este discurso está munido de uma intencionalidade de-

colonial. Pois nos quer dizer que ela não precisa, e ninguém precisa toda essa parafernália da modernidade/colonialidade que nos submete a uma Matriz de Poder de Colonialidade mental e intersubjetiva, sem arraigo na cultura popular e nem ancestral. Arrivista, arrogante e racista esta matriz representa o abismo que separa os homens e mulheres pela cor da pele, a utilidade do dinheiro, e o conhecimento eurocentrado que impõe a sociedade industrial para levar adiante os atos da vida. Gastón Soublette Premio Nacional Chileno Nueva Civilización (2015) nos comenta sobre o desenvolvimento humano e a sabedoria popular, dizendo:

[...] Con la sociedad industrial, la sociedad se desarraigo de la cultura tradicional, pero el Pueblo la conservó en su memoria [...]. Es una creación del espíritu. No es un saber de dominio o un saber utilitario. Es una auténtica sabiduría.[...] nos enseña hacia donde va el mundo y nosotros en él [...] La sabiduría popular, como conocimiento del sentido emerge de una auténtica espiritualidad. Esa espiritualidad la tuvo nuestro pueblo. [...] Entonces, habiendo perdido la tradición, lo que a mí me ha interesado, particularmente, y a las personas con que yo he tomado contacto, como el caso de Fidel Sepúlveda, Violeta Parra y el mismo Pablo Neruda, es devolverle a la nación chilena esta sabiduría que dejó atrás. Porque la ideología imperante y las metas, a las cuales nuestras autoridades van llevando a la sociedad chilena, no tienen nada que ver con la sabiduría. Es un saber puramente utilitario. Estamos en un orden que yo lo definiría puramente económico y tecnológico y eso no es una cultura humana. Entonces, la única manera de hacerlo es incorporando esto en la educación y sobre todo en la educación superior. (SOUBLETTE, 2015. Entrevista a Gastón Soublette – Parte I: La Sabiduría tradicional.).

É esta sabedoria que Violeta busca a leva adiante em suas obras. Uma sabedoria tradicional, espiritual que procura no passado, pois é no passado que se encontrava vigente para resolver os problemas de seu povo, e criar novas modalidades artísticas com os instrumentos, cantar à vida, de outro modo.

Em contato com a tradição popular ela relembra aquela sabedoria que havia aprendido no campo com suas primas, que ela acreditava perdida. Gilles Deleuze (2003) nos avisa que, lembrar é aprender e trazer da memória coletiva de um povo, a pureza de sua expressão popular. É trazer à tona uma revelação final, é reconhecer nela a essência da vida que já está na mente como lembrança involuntária.

O que é uma essência, tal como é revelada na obra de arte? É uma diferença, a Diferença última e absoluta. É ela que constitui o ser, que nos faz concebê-lo. Porque só a arte, no que diz respeito à manifestação das essências, é capaz de nos dar o que procurávamos em vão na vida. [...] Cada sujeito exprime o mundo de um certo ponto de vista. Mas o ponto de vista é a própria diferença, a diferença interna e absoluta. Cada sujeito exprime, pois, um mundo absolutamente diferente e, sem dúvida, o mundo expresso não existe fora do sujeito que o exprime (DELEUZE, 1967, p. 39).

Trazer para esta conversação o pensador francês Gilles Deleuze, nos ajuda a construir um pensamento novo sobre o que é arte. Arte é a revelação plena da essência, a vida é apenas esboçou, neste sentido, diz o pensador: “é necessário que todas as etapas conduzam à arte e que atinjam sua revelação” (DELEUZE, 2003, p. 62).

Comparando este comentário ao processo de revelação e manifestação da essência, da primeira obra de arte de Violeta em cada um de seus níveis. A senhora que no primeiro esboço era uma flor, depois uma garrafa, sendo que no final se revela a sua essência em uma senhora que olhava para ela, nos ajuda a entender o processo pelo qual Violeta desce os níveis da revelação para descobrir a própria obra de arte, ela supera a vida mesmo sem saber a técnica e nem conhecendo a teoria que a ciência havia definido como “o fenômeno de arte”. – Al final, o que é arte, senão, a realização da essência da coisa, manifestada no processo de criação, em obra de arte, “identificando a essência em suas

realizações sucessivas, daremos a cada nível de realização o lugar e o sentido que lhe cabem na obra”. (DELEUZE, 2003, p. 62).

Entretanto, por mais que a obra se revele no processo de criação da obra de arte, para Violeta, mesmo sendo uma sabedoria inata, esta arte não é ingênua. Por meio dela, a artista manifesta sua posição contrária ao cânone aristotélico que dita parâmetros rígidos para as obras e os artistas, nos quais se devem encaixar todas as obras de arte, conduzindo à discriminação e o menosprezo de quem não faz arte ilustrada, à arte “cultura”⁵⁸, pois como artista popular, os parâmetros do culto não identificam a obra de arte popular como tal, mesmo que esta atinja a total revelação da sua essência na diferença.

De acordo com Guilherme Mazui, a diferença entre arte popular e arte erudita reside nas “suas origens, características e contexto de produção” (MAZUI, 2024, p. 1). A origem se refere a que a obra é produzida por um artista sem formação específica, que geralmente, faz parte da comunidade, mas esta diferença, normalmente é motivo de discriminação, já que as obras são elaboradas de forma espontânea e transmitidas de forma oral e muitas vezes de pais ou avós para filhos e netos e “Costuma refletir a vida cotidiana, tradições folclóricas, crenças religiosas e valores culturais de uma comunidade” (MAZUI, 2014, p. 1). Em outras palavras, reflete a sabedoria popular e as epistemologias em que esta se baseia. No caso das obras populares de Violeta Parra, nelas se inclui um elemento crítico, que deixa em evidência a intencionalidade da obra: quais são as características da cultura popular de uma certa comunidade, como elas são em sua essência, como são tratadas pelo sistema erudito de consumo, e como deveriam ser tratadas.

O cânone ideal sustentado pela ciência e as teorias literárias, julgam o saber não-teórico das artes populares em oposição ao saber clássico, ilustrado ou erudito. Isto é uma realidade, mas, todos os parâmetros estéticos da arte erudita universalista, estão

⁵⁸ Culto neste sentido se refere à arte clássica e aristotélica.

centrados na mimese ou remedo da estética clássica, que ignora um ponto muito importante desde a diferença entre arte popular e arte erudita. Há beleza nas duas formas de fazer arte. Esta diferença não se baseia no estudo e sim, na criatividade, na harmonia das cores, no tecido poético que entrega a artista.

Violeta fazia questão de declarar que ela nunca havia estudado artes. Que arte popular é expressão de um povo ou comunidade, e ela era povo, mas isto não significa que não possua parâmetros, teorias e especificidades epistemológicas que dão suporte à execução de suas obras dentro de um sistema de transmissão, seja este oral ou escrito. É na obra de arte popular que se revelam as técnicas e parâmetros, os quais são tão bem definidos quanto o sistema erudito. Neste sentido, popular não é sinônimo de inculto ou mal-feito, ingênuo, instintivo, ou “*naif*”. Estas palavras nascem com o intuito de estigmatizar a arte popular e retirar o valor crítico de todo o “resto” das artes que não se encaixam dentro do saber eurocentrado que acossa por seu caráter, às vezes injusto, discriminatório ou racista.

Infelizmente, essas definições inadequadas se dão pela falta de um saber apurado sobre arte popular, por parte de alguns dos grandes eruditos das ciências, que não aceitam a realidade artístico-literária tal qual ela é, com suas aproximações e distanciamentos do cânone.

A arte popular, assim como, a vida do povo, com seus signos e revelações é detentora de uma complexidade e riqueza insuspeitáveis. Assim o entende Mikhail Bakhtin em seu livro, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. (1987). Nesta obra o escritor russo descreve a arte popular de *Rabelais* como sendo, um resgate da tradição popular, sendo, ela mesma, um espaço escriturário, onde nascem as formas, os motivos e as ideias. Um esboço quase idêntico ao que Violeta resgata da cultura popular chilena. “*Rabelais* recolheu sabedoria na corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes, na boca dos simples e

dos loucos”. (BAKHTIN, 1987, p. 1). Isto é, no cenário das obras artísticas que cria o povo.

A obra de arte popular tem nos acontecimentos da vida, não apenas lembranças da memória coletiva, ela revela a forma como o sujeito popular exterioriza o modo como lhe faz frente à vida desde seu interior, às vezes de forma irônica, dramática, ou sarcástica, pois o objetivo é desconstruir caminhos errôneos, que se agitam como monstros dentro do seu próprio contexto histórico e cultural.

Neste impasse, observamos que, a sabedoria da tradição popular guia o trabalho artístico, e constitui parte desse caldo de cultivo, fervendo por sair e revelar-se na obra de arte, mas se encontra como vozes silenciadas pelo discurso hegemônico, ignoradas e aplastadas pelo discurso da Matriz de Colonialidade do Poder, do Saber e do Ser, (Maldonado 2006, Quijano 2000, Mignolo 2007) a qual cria um efeito de antigo, ultrapassado e inútil, em desuso ou parado no tempo, relativo às pessoas - trabalhos e produções culturais e artísticas - dos países colonizados.

Isto é o que Violeta Parra resgata, recopila e edita da arte popular chilena, sendo que, o único caminho a seguir para não deixar morrer a tradição, era a atualização da mesma, e a partir daí, buscar o reconhecimento na Europa. Considerando a oportunidade que se apresenta e a importância de conquistar esse público para a decolonização da cultura popular do Chile e América Latina.

O posicionamento contrário a questões transplantadas da Europa para América Latina, como o conceito de raça e os sistemas político e religioso verticalizados, evidencia em Violeta Parra um ser consciente, empenhado em desvelar para o seu povo os valores culturais que perpassam o espaço onde se desenvolve o sujeito-subalterno e sua arte. Elementos que indiciam na artista seu objetivo de-colonial, o qual, além de libertar das mistificações a cultura latino-americana e do estigma colonialista, devolve a ela, como mulher do campo, suburbana,

híbrida e fronteiriça, sua própria integridade. Nesta questão da desmistificação que liberta social e culturalmente a América Latina, Adolfo Colombres afirma que:

Al asumir el compromiso de trabajar por la descolonización cultural, se comenzará con la denuncia de las mistificaciones que no conducen a parte alguna, de ese folclorismo simplista que suele hacer el juego al opresor, en la medida que oblitera los contenidos profundos y desactiva la consciencia. El colonizador desvincula a los pueblos de su pasado, pues sabe que es la forma más segura de dejarlos sin un porvenir propio. Es preciso entonces, rescatar las raíces y afirmarse en ellas en la hora de la acción. (COLOMBRES, 2007, p. 98).

Neste sentido, podemos afirmar que Violeta possuía a clara consciência de seu papel de-colonial. Um papel emancipatório que vincula os povos latino-americanos a sua história, na intenção de devolver a eles conteúdos profundos, silenciados, e ativar a consciência de quem eles são, trazendo como suporte desmistificante, a tradição popular de tempos remotos, valorar os saberes populares que a constituem e rejeitar o pseudo-patriarcalismo que impõe normas sexistas, e transgredir aquelas que mantinham o sistema popular estancado, sem futuro e olhando sempre para tras. Até se transformar em estatueta de sal.

Uma das transgressões que Violeta realiza é atrever-se a entrar no sistema clássico e demonstrar que a arte popular com seus recursos considerados “primitivos” pela arte aristotélica, podem desenvolver acordes que levam a artista à criação de obras híbridas, mas não menos bela e complexa que as das artes clássicas, pois dependem das técnicas de elaboração para criar produtos culturais com beleza, harmonia e arte. Esta é a forma mais segura de devolver ao povo latino-americano a possibilidade de um futuro sem dependência cultural, no qual ele seja dono do seu saber. Nessa criatividade dialética, a artista erigirá o seu próprio futuro artístico. Como podemos observar no testemunho da professora Olivia Concha Molinari, sobre a tenacidade de Violeta em compor um solo para violão apesar das condições

“desfavoráveis” pelo seu desconhecimento de escritura em pentagrama:

Violeta Parra componía directamente con la guitarra, fijando las ideas, los motivos, las partes y las composiciones en una grabadora, puesto que no conocía la lectoescritura musical europea. Este recurso tecnológico permitió perpetuar los materiales que de otra manera se habrían perdido. (Concha, 1995, p, 74).

Olivia, neste fragmento, nos evidencia o método, baseado totalmente no esforço de-colonial, pelo alternativo, já que Violeta supre a falta de estudos musicais formais, como é não dominar a escrita de partituras, necessárias para guardar os acordes musicais de sua criação. Ela não sabe escrever em pentagrama, mas a obra que ela está criando assim o requer, não apenas guardar na memória, considerando que em *El Gavilán* as notas musicais que, ela vai criando, possuem uma magistralidade incomparável. Neste impasse, gravar as notas numa fita magnética serviu para pôr fim ao dilema, embora, o método transgredisse a sabedoria popular, pois a tecnologia de uma fita magnética não formava parte dos artefatos populares daquele tempo, este é o método que ela utiliza.

Entretanto, a técnica se inscreve na identidade do povo, já que este utiliza os recursos que tem à mão, e os adapta para dar solução ao problema. Revela-se uma forma de agir que pertence à cultura popular. Neste caso, uma gravadora resolve, na medida em que os contrastes, complexidade e simplicidade são características que pertencem ao saber popular, usando uma espécie de barroquismo americano⁵⁹. A forma de agir do povo latino-americano ativa o engenho, a sabedoria popular, o saber alternativo - diferente ao saber

⁵⁹ A compreensão do Barroco americano, uma das formas que se encontra na criação artística e cultural americana, o qual foi o tema que Alejo Carpentier expõe na conferência proferida no Ateneo em Caracas em 1975. O autor postula a existência de *lo barroco* unido a *lo real maravilloso* como inerente a América, e a todas as situações de mestiçagem, pois esta combinação propicia uma forma de criar “Barroca desde sempre” (CARPENTIER, 1976, p. 36).

hegemônico eurocentrado – um saber racional e universal, instalado por cima das epistemologias populares, baseado na razão.

América com seus mitos e cosmovisão de diferentes culturas não contaminados, ainda, pela racionalidade europeia, nos remetem ao antes, com a “presencia fáustica del índio y del negro” (CARPENTIER, 1976, p. 99, In:Kovaski, 2023, p. 5.) os quais possuem essa pulsão criadora.

Hay un eterno retorno del barroquismo a través de los tempos en las manifestaciones del arte; ese barroquismo lejos de significar decadencia, ha marcado a veces la culminación, la máxima expresión, el momento de mayor riqueza de una civilización determinada. Y quiero tomar como primer ejemplo a [...] François Rabelais, el genial novelista francés del Renacimiento... con su libro *Gargantúa y Pantagruel* [...] Rabelais fue el príncipe de los barrocos franceses, marca la cima de la literatura francesa [...] es la culminación de la cultura francesa y del humanismo renacentista y era un escritor profundamente barroco, inventor de palabras, enriquecedor del idioma, que se permitía todos los lujos, porque cuando le faltaban verbos los inventaba y cuando no tenía adverbios, también los inventaba. (CARPENTIER, 1975, pp. 335-336)

Violeta Parra, como Rabelais, quando não tem notas musicais, as inventa, alias, inventa o que necessita para criar a sua obra, pois ela tem essa pulsão criadora do barroco americano, que inventa, recria e enriquece a arte popular, hibridando. Alejo Carpentier citando a Eugenio D’Ors diz:

Lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias, como plásticas, arquitectónicas o musicales. (D’Ors, In: CARPENTIER, 1975, p. 2).

Nesse sentido, Armando Epple (1999), fornece mais elementos para compreender, o que significa na obra de Violeta Parra essa força criativa, esse sentir pulsar dentro de si o desejo de

desenvolver, de recriar as obras pertencentes à tradição popular, a partir da reformulação dos parâmetros estéticos, que acabam se transformando na gênese da cultura popular. O sentido social e inovador que deles emana a inscreve em dois âmbitos culturais, a saber, na tradição popular e na arte contemporânea que produz a cultura chilena e latino-americana como uma das precursoras mais destacadas desta arte. Como se observa nesta citação:

En un continente caracterizado por la heterogeneidad de sus modelos culturales, la obra de Violeta Parra es un ejemplo notable de la fuerza creativa de la cultura popular y su capacidad para reformular el sentido social de sus parámetros estéticos. Su desarrollo como artista, se inserta paradigmáticamente, en este sentido, en el periplo contemporáneo, de ese estrato distintivo de la cultura chilena y latinoamericana. (EPPLÉ, 1994, p. 1).

Seguindo o raciocínio de Epple, unido ao conceito de barroco americano de Carpentier, a obra de Violeta é a recriação da tradição popular e é também, atualização que corresponde às transgressões que ela realiza dentro e fora da tradição. Sendo que estas são resultado da mestiçagem dos recursos, unindo os sistemas opostos, o velho e o novo, o erudito e o popular, o ancestral e o moderno, em uma perspectiva profundamente De-colonial que acaba moldando-os em completa harmonia, e, como Rabelais, se não tiver os recursos, os inventa. Deste modo, os estudos De-coloniais dão suporte a alternativa criadora num corpus e uma forma de criação artístico-popular de caráter barroco, pela hibridação de seus elementos composicionais, multimodal, transcultural e polifônico.

O Híbrido no sentido de Martin Lienhard (2010), Cornejo Polar e Néstor García Canclini (2007), se entende como um processo de resistência à modernidade avassaladora, que induz à permanência da vida através da hibridação voluntária da arte popular. Isto, com a finalidade de integrá-la ao sistema que a devora, mantendo-a ativa e infiltrada na cultura culta, mas sem

perder as raízes e essência da cultura popular latino-americana. É a transculturação barroca sob o control do artista. Reforçando esta ideia, Lienhard (2010) afirma que as culturas autóctones se infiltraram na cultura popular ocidental pela sua proximidade e contato, provavelmente para escapar da sua extinção e desaparecimento ao serem devoradas pela modernidade/colonialidade. Usando este método de hibridação voluntária, conseguiram permanecer vivas e ativas.

Por este motivo, quando Violeta estuda as vertentes da tradição popular, estas já não representam exatamente aquelas que foram transplantadas da Europa, nem correspondem à tradição autóctone da América, e sim, a memória heterogênea do que foi, carregada de elementos adquiridos nos embate entre culturas, destacando que esta convivência não foi tranquila, ao contrário, está pautada, necessariamente, num processo de deseducação, educação e reeducação e conquista, muito incisivo que busca destruir as características culturais do outro.

Por meio do processo de transculturação chegamos a compreender o contexto histórico social e cultural do *lócus* enunciativo dos enunciantes de Violeta. Isto é, a partir de onde se ouve a voz da autora, denunciando diversas injustiças que reincidem sobre o campesino, em uma relação de exploração perversa, em que o poder colonialista que se exerce sobre ele no espaço rural a partir do século XVI, se mantém e vai até XXI, provoca movimentos migratórios como o êxodo rural e a diáspora dos povos indígenas para as urbes chilenas, pela falência da organização cultural e política dos mesmos.

O relatório apresentado pelo jurado da exposição internacional no século XIX evidencia este fato, dizendo o seguinte:

La tercera memoria que lleva por título *Ensayo sobre la condición de las clases rurales en Chile*, de Lauro Barros (1875) se concreta mejor al tema propuesto, contiene un estudio más práctico i mas prolijo de la cuestión, espone i confronta con mayor claridad las teorías i los

hechos relativos al inquilinaje,[...] Haciendo enseguida la historia de nuestra clase agrícola, dice que durante la conquista (indígenas y mestizos) ella estuvo sujeta a la mas dura esclavitud, i que, abolidas las encomiendas a fines del siglo pasado, los trabajadores se obligaron a ciertos servicios en las haciendas de campo, i de ahí nació el inquilinaje actual [...] Piensa, por eso, que querer dictar leyes que determinen las relaciones del propietario con el inquilino, para mejorar a éste, seria un absurdo económico que atacaría la libertad del trabajo i dañaria a la producción, sin traer resultados favorables; porque las leyes deben ser en beneficio de la libertad i de las industrias i no contrarias a su desarrollo. (Barros, 1875, p. 4)

Este relatório impressiona pela forma de pensar as relações de poder da sociedade burguesa chilena, a qual considera um “absurdo” fazer leis que favoreçam os trabalhadores rurais, já que estas leis poderiam prejudicar o liberalismo econômico, a liberdade do trabalho na qual a produção, e os proprietários das terras agiam, e continuam agindo, livremente em benefício próprio, favorecendo o livre comércio e a economia liberal do país, em detrimento dos direitos dos trabalhadores. Deste modo, perpetua-se a desigualdade de direitos e de possibilidades na dura realidade em que vivem, historicamente, os trabalhadores rurais no Chile, permitindo que o sistema de inquilinato que Violeta denuncia em duas ocasiões - nas arpilleras e nos seu livro de décimas- continue afetando os camponeses.

3.1. A MEMÓRIA COMO ELEMENTO DE CRIAÇÃO POÉTICA DE-COLONIAL

As reflexões sobre a arpillera *La huelga de los campesinos* (1962) ampliam a compreensão do comprometimento que a artista possuía em relação ao problema.



(Fig.4) (*La Huelga de los campesinos* Tela de Arpillera bordada com lã, medindo 190X320cm Fonte: Museo Violeta Parra: <https://www.museovioletaparra.cl/violeta-parra/obras/arpilleras/>)

Negros, indígenas, mulatos, mestiços, homens, mulheres e crianças são as personagens desta tela bordada em arpillera. A mesma representa o campesinato em luta pela falta de justiça social, pelo direito a viver com a dignidade que não têm. No estudo analítico, podemos compreender que Violeta conhecia por sua própria família o problema do inquilinato, por meio de seu avô materno. Mas este não é o único motivo que a impulsiona a lutar pela emancipação do povo com as ferramentas que possuía. Na arpillera a artista borda os atores dessa coletividade em conflito, empunhando as suas ferramentas de trabalho, e rodeados pela natureza, pássaros, árvores. Pela terra que perderam, mas que forma parte desse cenário em resistência. Assim também, resiste a vida no campo, como espaço de trabalho e convívio, constante com a miséria.

Numa entrevista realizada pela televisão suíça (1964), Violeta explica que fez esta tapeçaria para denunciar a situação dos campesinos que trabalham no Chile, no sistema de inquilinato,

um sistema em que os trabalhadores rurais plantam, colhem, cuidam dos animais e demais as atividades da fazenda em troca de um pedaço de terra, sem salário e nem seguros sociais de nenhum tipo. Violeta comenta: “Yo no puedo quedarme de brazos cruzados” (Parra, 1964). Violeta explica que em seu país existia muita injustiça, então decidiu fazer a arpillera intitulada “La huelga de los campesinos”.

A realidade do espaço rural totalmente adverso a munira de uma consciência criadora que, desde muito pequena a converteu, não somente em testemunha ocular da luta dos trabalhadores, mas em um agente transformador que liberta da alienação colonialista para subsistir com dignidade. O ethos fica evidente em toda sua obra. Nesta entrevista realizada pela televisão suíça em Genebra, pela jornalista Madelaine Brumagne observamos a preocupação da artista em denunciar o mal-estar dos trabalhadores rurais.

Madelaine – Esta tapicería se titula “La revuelta de los campesino” ¿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 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).

Enquanto neta de um campesino, inquilino de fazenda, compreendia que, aquilo que havia provocado a revolta dos campesinos era a falta de justiça e o abuso que existia nas leis que não protegiam o trabalhador rural. Também denuncia esta situação, como já foi dito antes, por meio do livro de décimas nº. 21 e 22, “Mi abuelo por parte’maire”, onde aponta a duplicidade

de funções que seu avô devia desempenhar como inquilino, já que as chances de protestar em situações de injustiça social eram muito escassas e quase sempre acabavam em mortes – como a chacina de Santa María de Iquique a princípios do século XX.

Esta obra representa a vida do trabalhador rural, uma vida que não interessa a ninguém, pois perdera a sua sacralidade. É “arte” não considerada arte, que ao passar pelo crivo da Matriz de Colonialidade do Poder, do Saber e do Ser, se desfaz por não cumprir com os padrões artísticos baseados em conhecimentos eurocentrados. Nelson Maldonado, com base no que escreve Aníbal Quijano nos diz que, a Colonialidade do Poder:

Es un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno. No se limita a una relación formal de poder entre dos pueblos o naciones. Se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. (Maldonado, 2007, p. 131.).

Ou seja, trata-se de uma forma de dominação que atua em todas as esferas onde o homem e a mulher latino-americana se desenvolvem a partir da ideia de uma raça inferior – Um padrão que incorpora todas as personagens da arpillera “La Huelga de los campesinos” e “Contra la guerra”(1964) ambas. Na atualidade, a ideia de raça inferior/superior está sendo analisada e rebatida com base em argumentos científicos - a perspectiva De-Colonial, que esclarece e garante o inadequado da ideia de raça.

Entretanto, para Violeta, trata-se de uma luta que começa na infância, contra a miséria e o alcoolismo do pai, e vai se espalhando e desenvolvendo por meio de transgressões e transcendências, altos e baixos, na procura incessante da memória coletiva, que deve ser resgatada para voltar a formar parte do folclore chileno. Ela percebe que a arte que representa um segmento importante na memória histórico-cultural de seu povo, pois representa a diferença valorizada, colocada como elemento

de transgressão às regras impostas pelo poder hegemônico que se instalou no seu país.

As transgressões aos sistemas erudito e popular devolvem o seu lugar ao indígena e ao negro, e se identificam e relacionam com um segundo momento da obra de Violeta Parra, em que a artista leva a arte popular para outros patamares de popularidade e reconhecimento do valor histórico-cultural das obras populares que ela cria. Uma arte poético-musical em que a artista se debruça na sabedoria popular, pois reconhece nela, uma mensagem que tem a força de mostrar para o campesino, o desesperado, aquele que está sumido na miséria e para aqueles que se acham donos da verdade universal, que esta mensagem pelo conteúdo histórico e cultural que possui, deve ser escutada.

Esta arte, já não poderá ser abandonada no passado, agora ela atua em favor daquela tradição popular que se abre diante de seus olhos como um livro, capaz de lhe mostrar as raízes do canto chileno: as *Décimas*, a *Tonada*, o *Parabienes*, a *Cueca*, a *Sirilla* etc., com a que unirá a segunda variante popular existente no território chileno - embora não se trate de uma variante chilena, mas ancestral - com a qual criará os seus temas originais. Essa variante, em conjunto com a tradição popular, é basilar na obra híbrida original, enriquecida com o que há de melhor no poemacção *mapuche*, de tradição oral: o *üllkantun*.

Em sua tese para magister, Reiner Canales Cabeza nos revela o efeito da modernização nos cantores e cantoras populares:

El marco histórico de ambos libros no es otro, que el proceso de modernización que vivió Chile durante el siglo XX y que significó una profunda transformación y anulación del desarrollo histórico y vigencia de la cultura tradicional campesina [...] Con el proceso de modernización/industrialización el campo es sacado del ritmo vital que traía prácticamente desde la Colonia. La supervivencia de géneros discursivos, modos y costumbres llegados, entonces, con los españoles y modificados luego con el contacto entre lo peninsular, lo mestizo y lo indígena, cuando Violeta realiza sus

primeras investigaciones, demuestra la estabilidad de la cultura tradicional, (CANALES, 2005, p. 2.).

Canales evidencia que a tradição popular havia sido afetada profundamente pela introdução da modernidade/colonialidade que introduzem os espanhóis no período colonial no Chile na sua qualidade de deseducadora da cultura autóctone, mas esta possui estabilidade. Nas colônias e logo depois, no século XX, o processo de deseducação, educação e reeducação, já havia alcançado a sua máxima transformação cultural, apoiado por leis, em um processo de profunda desconstrução dos saberes autóctones existentes antes da conquista, para serem suplantados pelo sistema moderno/colonial que, obviamente vai colapsar o sistema anterior, jogando para as periferias aquelas formas de ser e viver que não condizem com o novo modelo de vida globalizada de base eurocêntrica que estava tomando força entre as camadas mais altas da classe media no Chile.

Com o devir do “criollo” em burguesia chilena, esta conta com o apoio das leis constitucionais desde 1833, a sociedade chilena começa a apresenta características profundamente racistas e classistas, já que adquire traços que se regem notoriamente pela Matriz de Colonialidade do Poder. Esta sociedade deixa do lado de fora da economia e da educação os campesinos arcaicos, os pobres, os mestiços, e principalmente os indígenas, que devem ser alfabetizados em língua castelhana de acordo, primeiro com a Constituição de 1925 e logo se reforça o monolinguísmo com a de 1980, que retira o direito a se manifestar culturalmente aos indígenas, pois não podem falar a sua língua materna ainda viviente, como memória afectiva no interior do espírito da cultura mapuche, das reminiscências do mestiço, do champurria, do chileno. Não falar a sua língua materna, estimula à transculturação que tem como consequências o desarraigo os deslocamentos diaspóricos e a perda do idioma.

Estudos nos arquivos de Cautín, sul do Chile, evidencia o processo de deseducação, educação e reeducação que provoca danos irreparáveis nas culturas originárias:

Dentro de ese corpus se destaca el **Fondo de la Intendencia de Cautín, conservado en el Archivo Regional de la Araucanía**, el cual reúne las **comunicaciones oficiales entre los distintos actores de la educación en la zona**: el intendente, los gobernadores, los religiosos a cargo de las escuelas misionales y los visitadores de escuelas, quienes -por medio de informes, recomendaciones y solicitudes- informaban en detalle al Ministerio de Instrucción Pública sobre las vicisitudes de la instalación de la escuela en Gulumapu.

La perspectiva de dichos agentes externos al mundo indígena contrasta con **las experiencias escolares de varias generaciones de hombres y mujeres mapuches, marcadas por el despojo, el desarraigo y la aculturación**. (Cristian Antümilla-Pangikul. 2020, p. 1)

Neste sentido, além de resgatar os restos de uma tradição popular em pedaços, Violeta resgata a história do Chile que ninguém havia contado. Aquela que relata os motivos das desigualdades sociais, os reflexos das discriminações culturais na habitação, na saúde e na educação do povo. Motivos que revelarão o estabelecimento de desterritorializações, desarraigos, exclusões, geradas pelo padrão de poder colonialista eurocentrado, durante séculos, desde a conquista espanhola, até o século XIX, agindo com muita força destrutiva, e ainda continua de modo camuflado, tanto que elas foram tomando o caráter de permanentes, e se transformando num padrão de poder que recai sobre o campesino arcaico, o mestiço, o indígena, desarticulando as organizações culturais e políticas da coletividade mapuche, entre outros desacatos as leis e abusos de poder. Pois eles evidenciam o destino que foi dado aos indígenas, com a criação de leis educacionais que davam suporte a uma lenda, uma imagem, uma cultura e uma “raça” desvalorizada pelo processo de modernidade/colonialidade.

Processo que é analisado por Aníbal Quijano (2000) sob a perspectiva de-colonial, o qual começa com a chegada dos conquistadores europeus na América em 1492 e se instala na América Latina como o primeiro espaço/tempo do racismo.

Neste fragmento se descreve parte da constituição chilena que regula a instrução pública:

El sistema de instrucción pública en el Chile decimonónico contempló la implementación de **una educación primaria destinada a las clases populares y otra secundaria de carácter elitista** y selectivo, que con el tiempo devino en un mecanismo de ascenso social para los grupos medios emergentes. A través de este modelo educativo, las élites procuraron transformar y disciplinar, sobre todo, a la población marginada -entre ella, al mundo indígena-, a la cual asignaban **una posición subalterna dentro del nuevo constructo social-nacional**. [...]

Si bien las normas educativas dictaron una implementación homogénea para todo el país, **su aplicación en esta región tuvo ciertas especificidades orientadas a homogeneizar a la población indígena**, a fin de convertirla en ciudadanos "útiles" al proyecto nacional. El programa incluía las asignaturas de Castellano, Cuentas, Religión e Historia y Geografía, trabajos manuales y gimnasia de orientación militar, al tiempo que prescindía por completo del idioma, las costumbres y las creencias mapuches. De esta forma, **la escolarización supuso el sometimiento de la infancia mapuche a un conjunto de pautas culturales ajenas a su modo de vida tradicional** -algo que, a menudo, derivó en el monoculturalismo, el castigo, el *awinkamiento* y el autodesprecio de las personas de este pueblo-. (ANTÜMILLA-Pangikul)⁶⁰.

Transformados já em “cidadãos úteis ao projeto nacional” do Estado chileno, pela homogeneização da população indígena, a mesma foi obrigada a esquecer de seus costumes, idioma,

⁶⁰ Disponível em <https://www.archivonacional.gob.cl/publicaciones/> Génesis de la infancia mapuche en la escuela: la instrucción primaria y los agentes que posibilitaron su inserción a fines del siglo XIX | Archivo Nacional

ideosincracia, e, principalmente, deixar de acreditar em si mesma, provocando que uma grande quantidade de mestiços sentisse o menoscabo de seus saberes ancestrais, pois de nada mais lhes serviam, inseridos numa sociedade monocultural onde o eurocentrismo os aplasta.

Séculos mais tarde, o indígena transformado já em campesino, este, havia introjetado sobre ele mesmo o autodespreço, o qual é justificado pela sua morenidade, a sua herança cultural indígena, ou pela sua orfandade, resultado dos abusos cometidos contra as mulheres indígenas, em primeiro lugar e a um olhar distorcido sobre os povos originários, gerado pela falta de recursos que o sistema educacional não lhes proporcionou para manter e fortalecer as características culturais autóctones. Além disto, o sistema econômico o direcionava para ser mão de obra barata, fato que o transformava em trabalhador no sistema de inquilinato, ou explorado até as últimas consequências, numa fábrica ou nos serviços domésticos na casa grande. Todos estes fatores determinam para eles, indígenas e mestiços, a subalternância imposta.

A divisão da sociedade chilena em letrados e analfabetos, não considera para nada as diferenças culturais existentes dentro do território chileno. O sistema de transmissão educacional das culturas orais, como é o caso dos povos mapuches, não repousa na escrita. Portanto, o fato de não saber escrever e nem ler em castelhano não os faz analfabetos. A grande maioria falava em *mapudungun*, a língua franca dos *mapuches*, ou na língua *huilliches*, *onas*, *selkwas* entre muitos outros povos indígenas que utilizavam este idioma para se comunicar entre eles.

Por outro lado, a maioria dos cultores da tradição popular, era mestiço, descendente de indígenas e campesinos arcaicos, resultado do processo de catequização. Instruídos na língua castelhana pelos jesuítas, ou, dominicanos, através do *canto a lo divino*, as doutrinas cristãs. Por este motivo o conheciam tão bem. Estes cantores populares, ao serem encontrados e entrevistados por Violeta, alguns possuíam cadernos onde seus pais ou avós

anotavam os versos e canções que eles escreviam ou lhes haviam transmitido de forma, às vezes oral às vezes escrita.

Transformados já em produtos da transculturação e inseridos numa sociedade letrada, os mestiço campesinos acreditavam fielmente nas palavras do patrão da fazenda em que trabalhavam, e preservavam a sua memória afetiva como herança cultural aprendida na infância. Embora nem sempre fosse assim, já que alguns não sabiam ler e nem escrever, mas sabiam cantar, pois mantinham na memória a tradição popular tal qual, seus ancestros os haviam ensinado. Isto se observa neste fragmento do início do livro quando Violeta conta como conheceu a Don Guillermo Reyes (on Guille) poeta de *Canto a lo divino* da comuna de Las Barrancas:

Tomó la guitarra, la afino y tocó las primeras notas del acompañamiento del canto “a lo divino” a la modalidad de los cantores de Las Barrancas.

Don Guillermo no pudo cantar, a pesar de haberlo intentado varias veces. Era verdad que tenía, por su nieta, un nudo en la garganta. Como en un gemido le salieron las primeras palabras:

Ángel glorioso y bendito
Que estás sentado en lo alto
Gloria al padre, gloria al hijo
Gloria al Espíritu Santo.

(Violeta Parra, *Cantos Folclóricos Chilenos*, 1979, p. 9).

Nestes versos podemos deduzir que, a evangelização realizada por meio do *Canto a lo divino* e transmitida pelo cantor popular, fez um bom trabalho. Pois o campesino foi se transformando lentamente, em um fiel transmissor da doutrina cristã. O sujeito colonizado, educado na colonialidade da fé cristã, se transformou em subalterno, e pior, que gosta de ser subalterno.

É neste sentido vemos que, a obra de Violeta Parra, traz à tona o resultado do processo de conquista, colonização através das culturas populares. Deixando em evidência que, existe um desvio cultural que conduz ao erro. Um erro que estaria provocando a

perda da compreensão da totalidade do povo chileno e não somente deste povo, mas de todos os povos que sofreram processos de colonização europeia. Quando falamos em perda da compreensão da totalidade, localizamos o sujeito colonizado na fratura da memória coletiva. Nessa memória que sente dor e vergonha de ser descendente de indígenas, que quer esquecer a sua história de sofrimento provocado pelo racismo e a discriminação. Que quer esbranquiçar a sua pele morena, e sua cultura, apagando as lembranças. Sendo que, o lugar vazio que fica pelo esquecimento é preenchido por lembranças de outras culturas, como se carregasse estilhaços de culturas impostas que lhe impedem perceber que aquelas não lhe pertencem. (Richard, 1974).

No mesmo sentido, Denis Moura de Quadros nos fala da memória fracturada, nos diz, trazendo as palavras de Marcio Seligmann Silva, (2003) que rememorar uma lembrança dolorosa acentua a cicatriz por ela deixada. Mesmo não as revivendo, as memórias evocam feridas, dores e sofrimentos.

Em português, note-se, fica acentuada a dialética íntima que liga o lembrar ao esquecer, se pensarmos na etimologia latina que deriva o “esquecer” de *cadere*, cair: o desmoronamento apaga a vida, as construções, mas também está na origem das ruínas – e das cicatrizes. A arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 56).

Essas cicatrizes dolorosas se encontram na obra poético-popular de Violeta Parra. São os elementos históricos que quisseram ser apagados da vida dos camponeses, dos colonizados, dos indígenas, mas que revelam dolorosas lembranças de momentos violentos, abusos, atropelos à liberdade, à terra e oprimidos, continuam acentuando as cicatrizes que provocaram essas fraturas na memória dos homens e mulheres, que hoje vemos no espaço rural. Cicatrizes que Violeta não quer preencher com suturas ocidentais. Para se recompôr, ela, por meio do canto poético, dos fios de lã entrelaçados,

propicia um reencontro com as raízes mais profundas do saber arcaico e ancestral à procura de cura. E um desejo enorme de que, através de sua arte, se ativem as lembranças e cada um encontre o seu devido lugar no tempo e no espaço.

América, diz Aníbal Quijano (2000), foi o primeiro tempo-espaço em que se instalou o racismo. Isto se sabe, mas todos o calam. É a dor da cicatriz, do desmoronamento por não aguentar mais segurar essa barra muito pesada. Deste modo, a arte parriana se distancia da história imposta, mal contada, ou fragmentada pela sociedade dominante que invade o Chile com uma história oficial carregada de inverdades, idealizações e estrangeirismos.

Ao contrário, Violeta faz uma releitura híbrida e fronteiriça da ordem social, a qual desarticula toda essa “torre de cristal” erigida pelo colonialismo, e mantida pela Matriz de Colonialidade do Poder no imaginário coletivo do povo chileno. Como experiência desse momento histórico, que revoluciona o pensamento, e abre brechas para uma nova forma de agir, fruto de uma consciência mais aguçada, trazemos um fragmento da entrevista, ao escritor e poeta chileno, José Ángel Cuevas, coterrâneo 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)⁶¹.

⁶¹ (Fragmento da *Entrevista ao Escritor, Poeta chileno José Ángel Cuevas, coterrâneo de Violeta Parra*).

O escritor José Ángel Cuevas relembra esses momentos de juventude e lucidez utopia que vinculam a música popular ao poema-canção da *Nueva Canción Chilena*, ao surgimento de uma nova era não só musical. O início da década de 1960, “a qual emerge como pedra angular na criação de novas formas de folclore ligadas a retratar o social e político (Vergara, 2022, p. 11)⁶², e à luta revolucionária por mudar a realidade demasiado crua e sofrida que enfrenta a gente mais humilde que expressava através do canto folclórico, a esperanza e sentimentos sociais, que boga por mudança sociais. A juventude chilena consciente queria transformar o país. Por isso Violeta canta: “!Que vivan los estudiantes, jardín de nuestra alegría!/ Son aves que no se asustan de animal ni policía/ y no les asustan las balas ni el ladrar de las jaurías.” (PARRA, Violeta⁶³.)

Desta forma, a obra de Violeta é recebida por grande parte da juventude intelectual chilena, argentina e latino-americana como um símbolo de desalienação cultural e luta por mudanças. Muitos grupos desta juventude passaram a simplificar suas vestes, a usar poncho, o cabelo solto e barba. Aprenderam a gostar e compreender a musicalidade do *charango*⁶⁴ e da *quena*⁶⁵

⁶² Para aprofundar no assunto. Revista Revueltas: *La Nueva Canción Chilena: un análisis panorámico desde la perspectiva de la historia cultural*, Victor Vergara. Año 03, número 04, Febrero 2022, ISSN 2452-5707 <https://revistarevueltas.cl>

⁶³ “Me gustan los estudiantes”. Cause, 1965. Disponível em: www.memoriachilena.com.cl

⁶⁴ El cuerdófono más relevante del área andina es el charango o guitarrilla del altiplano. De origen Quechua y aymará, su tamaño, forma de interpretación redoblante y organización por órdenes, hizo que se popularizara de orma sorprendentemente rápida, pasando pronto a formar parte de las cofradías danzantes y fiestas nortinas chilenas, amén de grupos folclóricos a mediados del siglo XX. Su afinación es Mi, La, Mi, Do, Sol, equivale a una cuarta superior a la guitarra y su construcción se hace con caja armónica cóncava de quierquincho o de madera. Disponível em: *Cordófonos – Memoria Chilena*. www.memoriachilena.gob.cl.

⁶⁵ *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

instrumentos ancestrais resgatados das culturas andinas e incorporados por Violeta Parra na tradição popular

Evidenciava-se deste modo, o nível intelectual dos jovens chilenos que buscavam na música folclórica, um referente da arte popular, carregado de conteúdo sócio-histórico-cultural. Totalmente o oposto à canção popular de massa, trazida pela moda europeia ou norte-americana para o Chile, a qual, nos anos 1960, penetrava com força pelos meios de comunicação do país e era a preferida por grupos de jovens inautênticos que adotavam as culturas alheias, imitando suas imagens sem ter recursos histórico-culturais para interpretar suas significações.

Muitos grupos pertencentes à burguesia chilena expressavam juízos de valor sobre Violeta que a estigmatizavam, porque sua forma de vestir e o modo de usar o cabelo não tinham marcados os símbolos de poder colonialistas que a sociedade burguesa chilena impõe como *status* social. Mas, com seus estudos e pesquisas percorrendo campos e desertos na busca desgarrada pela memória popular do Chile, Violeta abriu sulcos na consciência do povo chileno, trazendo à tona o melhor “livro de folclore que se tivesse escrito” no seu país, por meio do qual havia aprendido a valorar essa cultura amorosa e suas tradições.

O supérfluo trazido da Europa, que alienava a população latino-americana perde a graça. Pois os ouvidos se deleitavam com o canto dos cantores populares, que formava parte da memória afetiva da família. Dos pais lembrando-se daquela canção que cantava a sua mãe quando era pequeno, diferente a tudo o que se havia cantado até 1953. Como *La Petaquita* (1953):

Todas las damas llevan
en su vestido,
un letrado que dice:
“Busco marido”.
Todos los hombres llevan

flautas verticais. Disponível em: www.cochabambabolivia.net/instrumentos-musicales-folkloricos

en su sombrero,
un letrado que dice:
"Yo soy soltero".
Pero algún día, (Bis)
Pero algún día
Abro la petaquita
Y la encuentro vacía.
(PARRA, 1960, *apud*, MANNS, 1984, p. 56 Fragmento).

Depois do festival da Juventude em Varsóvia, e de permanecer 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, ela fez shows musicais e gravou numerosos discos, programas de rádio e de televisão, na Fonoteca Nacional do *Museu do Homem*, em Paris e na BBC de Londres além de cantar frequentemente em *L'Escale* de Paris, onde não começava a cantar até que todos fizessem silêncio e a escutassem, porque a sua música era para ser escutada. Este era o diferencial de Violeta em relação aos outros artistas que iam tentar a sorte na Europa, ela cantava poemas-canções que transmitiam uma mensagem, ou contavam parte da sua vida, como nesta décima que coloco na continuação:

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 a primeira atuação e aceitação da cultura popular chilena, já que, ela consegue muitos aplausos do público.

Numa entrevista, Humberto Duvauchelle, ator e diretor de teatro, um dos integrantes da delegação chilena que viaja a Varsóvia ao Festival da Juventude comenta que ele era um dos três amigos que deram 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, o 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*, *Grandes Chilenos, Violeta Parra*).

No Chile, o reconhecimento dos 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 ou brasileiro, mas de um colonizador que começava impondo seus valores culturais por meio de objetos consumíveis, correspondentes a formas simbólicas próprias de outras culturas, mas que se tornam desejáveis, como a música Pop, as vestimentas, os filmes dos Anos Dourados e as comidas típicas

dos Estados Unidos e a Europa. Era o sistema-mundo governando a vida das ex-colônias europeias por meio da globalização.

Todos estes elementos vão introduzindo uma cultura inautêntica, que não é produzida pelo povo chileno e nem nasce historicamente das suas raízes culturais, mas era feita “para” o povo, por meio de símbolos de status econômico introduzidos no país através do consumo da indústria cultural de massa, o *mass cult*.⁶⁶

Mesmo assim, uma grande parte dos artistas da população chilena abastada, viajava a Europa para se impregnar de novos elementos da cultura dominante europeia, e na sua volta, podiam gozar de reconhecimento artístico na América. Como havia acontecido com o Tango, que das ruas e lupanares da grande Buenos Aires, após os atores estadunidense ter dançado nos salões de Paris, voltou para Argentina a ocupar os salões mais elegantes, como uma dança clássica.

Sáez descreve a situação de discriminação que ocorria no navio que levava a delegação de mais de 200 chilenos e chilenas ao *Festival de la Juventud de Varsovia*. Segundo Sáez, o estilo de Violeta contrastava com o das “senhoritas” que a julgavam “rota”⁶⁷, grosseira e desajeitada. Eram os símbolos de poder da modernidade/colonialidade provocando discriminação e preconceito o outro lado do povo chileno. 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).

A emancipação de seu povo havia começado com o reconhecimento do folclore chileno, como arte que possui suas próprias características. Isto fazia parte de um projeto de vida que

⁶⁶ Theodor Adorno e Max Horkheimer da Escola de Frankfurt, falam sobre este tipo de cultura no seu livro *Dialética do esclarecimento* (1944).

⁶⁷ No Chile ser um “Roto” ou uma “rota” significa uma pessoa maleducada, de modos grosseiros. (RAE). Ser “roto” para Gabriel Salazar (2010) representa uma forma de racismo, já que era e é dessa forma que se denomina ao mestiço no Chile.

Violeta levava muito a sério, por isso se transforma em herdeira e donatária dessa tradição. 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 de resgatar do anonimato as raízes do canto chileno, leva-as com sua voz, a diferentes espaços artísticos e culturais do mundo, às vezes, totalmente diversos. 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 ela mesma havia criado em 1952, mas 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) num 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 chupilca⁶⁸’, 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 a 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).

⁶⁸ *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/.

Neste poema, De 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 a sua gente, e se revelam contra o jugo da cultura ocidental guardando em segredos os remédios vitais.

Violeta percorre esses caminhos repletos de segredos e os recolhe para expandir aos quatro ventos o acerbo cultural da nossa terra como cantos, lendas, ou o toquio de antigos instrumentos musicais, vestimentas, danças, comidas, ritmos, poemas, em resumo, arte popular, sabedoria de antanho, ancestralidade. Dali nascerão suas próprias apresentações e os 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 amostras de sua obra plástica em distintos cenários da Europa. Como dizemos antes, 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 1964, em sua viagem a Genebra, a televisão suíça grava um documental: "*Violeta Parra, bordadora chilena*", onde se apresenta toda a obra artística da artista plástica. Assim, dá-se a possibilidade, de que o seu público consiga entender em que consistia a arte dessa mulher do povo que não possuía nenhuma das formações que constituíam formas simbólicas a ser exibidas no currículo dos 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. (BELLO, *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, pp. 75-6).

Bello revela as impressões e questionamentos, com os quais, a obra de Violeta estava sendo confrontada no Chile, por uma classe média e alta, profundamente colonialista, já que guiada em todas as suas ações e considerações pela Matriz de Colonialidade do Poder, do Saber, e do Ser. (Quijano, 2000; Mardonado, 2007). Uma classe alienada pela visão de mundo construída no modelo da modernidade/colonialidade, a qual negava todo e qualquer conhecimento que não estivesse fundamentado no saber ocidental, consagrado, até hoje, como único e universal modo ser e se erigir artista plástica, nos países colonizados pela Europa.

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 não reconhecia a obra de Violeta Parra como artes plásticas. Além disto, era uma década em que havia uma onda de furor pela reprodução 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).

Violeta pertencia a essa “outra” perspectiva que não acreditava que a dependência e subordinação às culturas estrangeiras conseguiriam desenvolver a autonomia do país. Entretanto, uma enorme fatia da sociedade não considerava a tradição popular, como um saber que permitisse criar autonomia,

nem obras de arte de qualidade e reconhecimento nacional e internacional. Não obstante, os recursos técnicos que Violeta utilizava, encontravam suas raízes no passado histórico da arte popular, o qual contribuiria para o reconhecimento de sua obra como uma forma de demonstrar que se podem resolver os problemas que provocava a dependência cultural, olhando para dentro do país, para suas origens, para o passado. Isto possibilita construir o presente, não somente da cultura popular, mas dá 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. Em outras palavras, não emanava dos costumes do povo, não dava respostas para os conflitos e nem estava em harmonia com as crenças de seus integrantes, ao contrário, se subordinava à banalidade *kitsch*⁶⁹ apresentada pela cultura europeia, como única e universal resposta aos conflitos do homem. Portanto, fugia ao verdadeiro objetivo da arte e da cultura feitas pelo 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 o sentir 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... (BRUMAGNE, 1965, p. 74)

⁶⁹ Empréstimo, em alemão. Termo utilizado nos estudos de estética para designar uma categoria de objetos vulgares, baratos que copiam referências da cultura europeia e se destinam, segundo Clement Greenberg ao consumo de massa. Embora o *kitsch* se apresente a si mesmo como profundo, artístico (1939).

As obras às quais Madelaine Brumagne faz referência são um entrelaçado de fios de lã e cantos poéticos de-coloniais que se expressam por meio dos matizes que se agitam entre o marrão claro e escuro, o vermelho forte e pálido, o azul claro e o escuro, como o céu e o *kallfu*, e o amarelo onde vibra a energia do sol na terra. Com eles Violeta borda as tapeçarias, dá forma às esculturas em barro ou papel maché e pinta seus pequenos quadros a óleo em madeira. Todos, recursos com os quais, a artista nos apresenta a memória de um Chile, muito mais consciente de seu Ser após o violento processo de colonização europeu que ainda apresentava cicatrizes profundas, as quais separavam o país em dois. Processo pelo qual, a colonialidade/modernidade se instala como forma única e verdadeira de ser culturalmente.

Estas obras são altamente críticas, e representam conflitos historicamente não resolvidos, culturais, sociais e humanos, como as formas de exploração do homem, a usurpação das terras *mapuches*, a discriminação às culturas originárias da América, pela sua morenidade e a mestiçagem, latentes em cada rosto chileno. Estas reflexões revelam a gênese da obra parriana. Ela é um grito de-colonial que traz a necessidade de problematizar, por exemplo, que, o racismo que está naturalizado em seu país, lançando um olhar que repara os equívocos que habitam entre as gentes, como formas simbólicas comportamentais de ser, agir e sentir. Todas de base colonialista, causadoras de muitas arbitrariedades socioculturais e deturpações na história de seu país.

A expressão popular presente na obra de Violeta forma parte da vida da artista desde seus primeiros passos e, desde que se gera no ventre da sua mão. Ela pertence a uma tradição de base híbrida que integra ambos os lados de um todo cultural, que se complementa com as diferentes formas de arte existentes no seu país resultado da colonização, e, como num jogo atômico onde os elétrons saltam de uma camada a outra, captando e entregando energia, esses opostos se unem para forma parte do outro, criando assim um novo elemento, numa transcendência vital e pulsante que ultrapassa o somente decorativo do belo.

Sua obra instiga e dá respostas que adquirem um sentido muito mais adequado ao contexto real e onírico, onde tomam corpo o mito e a lenda latino-americana.

Sua poética de-colonial nos introduz em diversos gêneros da expressão artística de forma dialética, num entrelaçamento tal, que é difícil definir de onde vem, o qual é a sua procedência, o que configura uma manifestação da arte dialógica e polifônica entre o eixo cultural europeu e a tradição popular hispânica e indígena.

Suas *arpilleras* – as tapeçarias que Violeta borda em lã de base indígena - são canções bordadas, “Las arpilleras son como canciones que se pintan”. (PARRA, Violeta, 1960, Feria de Artes Plásticas, Parque Forestal). Suas pinturas mostram o lado triste e obscuro da vida, diz a artista: “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 da observação: “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, Suíza, 1964). Todas estas técnicas são manifestações artísticas que expressam uma realidade mutilada culturalmente que ela quer emancipar, fazer transcender como os antigos versos criados no coração do povo, que, como ela, sofre as aflições daquilo que não tem como remediar.

Em seus versos ela expressa o vivido, a dor insuportável pela morte de sua pequena filha, canta ao amor que chegou tarde demais, que chegou e já foi. Canta e se revolta diante dos modelos estabelecidos pela sociedade patriarcal, que cerceiam a relação de amor de homens e mulheres. À indolência da sociedade burguesa perante os mecanismos de exclusão. Tudo isso ela quer exorcisar, pois se trata dos sintomas com que o coletivo da vida ocidentalizada, em comunidades eurocêntricas, expressa a sua esquizofrenia (Deleuze).

Para Violeta o gesto de bordar, pintar, tecer, esculpir em arame, fazer poemas-canções e representar as imagens poéticas do seu cotidiano constituem os elementos de um complexo texto que

deverá dar suporte a seu trabalho de decolonização cultural ao qual, a artista dedica toda a sua vida.

De acordo com Isabel Amenabar (2007), 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. E é verdade, Violeta era impulsionada por aquilo que odiava, e, o que ela detestava, era deixar-se levar pelo pensamento alheio. Aquilo que vinha da Europa era alheio, e embora a grande maioria dos artistas, poetas, pintores de sua época admiravam a cultura europeia e em forma mimética a reproduziam em seu país, Violeta se afastava.

Para Amenabar, olhando as arpilleras da artista, a obra plástica de Violeta representa sonhos e realidades que se fundem em cada pontada, em cada traço, fazendo o caminho em direção ao futuro, mas olhando o passado. Sua força feminina luta pela vida e pela arte. A memória ancestral do mundo andino, Violeta guarda e preserva em seus tecidos com o mesmo pano que servia de mortalha aos faraós do Pacífico Sul, sob o azul escuro e o negro, no meio do deserto, 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-mostruo, 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, 2007, p. 30, *apud*, Violeta Parra, Obra visual).



(Fig.4). Arpillera intitulada *Combate naval de Iquique I* (1964).

Fonte: Fundação Violeta Parra. Disponível em: © www.violetaparra.cl.

Sua obra se inscreve numa compreensão de mundo pós-colonialista e contestatária da História Oficial, escrita pelo conquistador. Ao contrário, ela propõe em sua obra, uma nova perspectiva escrita em fios de lã, em pinceladas de tinta e em fios de arame que se entrecruzam para contar a história a partir do *lócus* 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 fazem uma releitura de-colonial da história dos povos latino-americanos, conforme pode se observar nas imagens e temas de suas *arpilleras*.

Observamos ali, que os motivos históricos, que faziam parte da *Lira Popular* do século XIX e eram escritos em jornais pelos poetas da tradição, influenciaram nos temas das *arpilleras*, como a *Guerra del Pacífico* na arpillera o *Combate Naval de Iquique*. Este foi um dos enfrentamentos mais importantes durante a campanha naval da Guerra del Pacífico e teve lugar na Bahía de Iquique na quarta-feira do dia 21 de maio de 1879.

En él se enfrentaron el monitor peruano Huáscar al mando del capitán de navio Miguel Grau Seminario, y la corbeta chilena Esmeralda, al mando del capitán de fragata Arturo Prat Chacón. El resultado de esta acción fue el hundimiento de la corbeta chilena y el levantamiento del bloqueo del puerto de Iquique. (História Oficial de Chile. Disponível em: www.memoriachilena.gob.cl).

Este tema já havia sido motivo da Lira popular no século XIX, como relata o professor Juan Uribe Echeverría da *Academia Chilena de la Historia*, em seu artigo, *La poesia 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 do *canto a lo pueta* e a 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*⁷⁰:

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).

Assim, incentivou à tecelã, bordadeira, ceramista, artista plástica em toda a expressão da palavra, poeta do *canto a lo divino* e do *canto a lo humano*, a termina sua longa trajetória de pesquisadora, com a que havia construído sua autoconsciência de-colonial, para dedicar-se a escrever e disseminar a tradição oral por meio da tradição escrita, o que incentiva a nítida intenção de retirar da lira popular o ranço preconceituoso que cobre os cantos folclóricos chilenos, e devolver para o povo chileno o seu futuro.

E 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,

⁷⁰ 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).

a través del cauce legítimo de su propio arte, modificado, pero siempre suyo, siempre ligado profundamente a sus raíces. (MANN, 1984, p. 58).

Entretanto, esta não era uma tarefa fácil, já que os próprios chilenos eram reincidentes ao se negar a si mesmos renegando na arte popular, algum valor artístico:

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. Nos seis anos anteriores a esse evento, entre 1957 e 1964, Violeta havia escrito dois livros as *Décimas autobiografía em versos chilenos* (1958), os *Cantos Folclóricos Chilenos* (1957) e havia fundado o *Museo Nacional de Arte Folclórico Chileno*, dependente da *Universidad de Concepción*. Já havia recebido o reconhecimento dos intelectuais chilenos, sendo convidada ao *Segundo Encuentro de Escritores* realizado nessa mesma cidade, no Chile e havia ministrado cursos de folclore, cerâmica e pintura convidada pelas maiores universidades do Chile. Participara 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, pois sua obra ainda não havia sido totalmente compreendida pela burguesia chilena.

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 havia produzida, a qual 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, elevou a arte popular ao nível de episteme e a carregou com ela para todos os cantos do país e da América. Uma arte que se opunha com força às modas da vanguarda europeia.

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

O termo “Universidade” nos remete ao método científico, às ciências e nos permite compreender sua intenção. Violeta entendia que a tradição popular, o folclore e a lírica popular deviam ser ensinados como epistemologia popular, pois sendo sabedoria popular devia ser tratada como tal. Resgatadas já, são trazidas por Violeta ao plano das disciplinas ensinadas/aprendidas num centro de estudos, que fosse especializado nesta área de conhecimento, elevando assim, o complexo mundo do cantor popular à categoria de *episteme*⁷¹.

Violeta compreendia que a cultura popular é mais que conhecimento, ela pertence a um contexto que constitui Saber, e, por meio do seu estudo sistemático e prático se chegaria à compreensão de suas especificidades no ramo das artes e da cultura popular. Em outras palavras, fazer com que as novas gerações se apropriem dessa sabedoria popular constituía prioridade para Violeta, pois da experiência do resgate da arte, da cultura popular e do contato com o contexto que a mantinha ainda viva, havia renascido nela a consciência de que olhando para trás, a mulher não se transforma em “coluna de sal”. Ela pode resgatar conhecimentos perdidos, como a sabedoria popular. Este saber representava para o Chile, o futuro de seu povo, do mesmo modo que nos tempos antigos a arte popular da Europa se havia ido, lentamente, transformando em saber erudito.

O estudo e reconhecimento da arte popular na América Latina e sua esfera de desenvolvimento permitiria a ruptura de paradigmas

⁷¹ É uma palavra composta da preposição *e* e do verbo *ístamai*. *Ístamai* diz estar em pé, solidamente estabelecido e fundado. E a preposição *e* 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).

eurocentrados e a quebra de preconceitos, os quais haviam levado todo o legado da poesia/canção popular chilena a serem vitimados pelo desprezo, abandono e consequente desconhecimento do passado poético-musical e cultural do seu país.

Deste modo, Violeta busca revitalizar e atualizar a alma da tradição popular em sua estrutura, temas e processos de criação que comportam as características, os ritmos e instrumentos da cultura popular. Um conjunto de fatores e elementos que configuram a base de uma *episteme*, alicerçada na experiência e nos pressupostos cognitivos de homens e mulheres que guardaram em suas memórias as raízes de um saber, nascido na história vívida de um povo.

A reportagem do *Diário La Tercera* de domingo 07 de agosto de 2011, editada em Santiago do Chile, ratifica essa intenção de Violeta, apresentando uma matéria escrita por Gabriela García (2011). Ela explica o sentido que *La Carpa de La Reina* tinha para Violeta. Trata-se de um centro de arte popular, instalado num espaço cedido pela prefeitura no *Parque La Quintrala* no bairro *La Cañada*, em Santiago do Chile. Um terreno baldio situado na encosta pré-cordilheiral, portanto, de difícil acesso na época, castigado pelo frio e os fortes ventos típicos da região. “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). Estes tinham o objetivo de munir de um saber específico sobre a tradição popular, àqueles jovens que se iniciavam como cantores do folclore chileno.

A instituição de ensino superior popular não contava com nenhum apoio e nem reconhecimento governamental, mesmo assim, funcionava durante o dia dando aulas para os jovens cantores na *Carpa*, sendo que, à noite, se transformava numa modalidade artística denominada *peña folclórica*, a qual tomava conta do espaço, com belas canções que dá lugar a um disco: “EMI-ODEON edita el LP Carpa de La Reina, colaboración de Violeta y otros artistas” (SOUBLETTE, 1979, p. 150). Por esse espaço artístico, passaram centenas de cantores populares que

afinavam seus instrumentos ao calor do fogão e a comida campesina que Violeta preparava.

Desta forma ousada, se levarmos em consideração o contexto social em que se havia alocado a Carpa, Violeta buscava romper os mecanismos de preservação de poder de grupos hegemônicos que dominavam os estabelecimentos do ensino superior, situando neste espaço, um diálogo que legitimaria os saberes da arte e da cultura popular. Uma arte arraigada na tradição oral, que se permanecesse nesse sistema morreria. Por tanto, projetando costumes essenciais, o sentir arraigado no subconsciente e o espiritual a instrumentos, vozes, vestimentas, comidas, sabores e história, a artista oportunizava, ademais, um contexto de encontros e experiências que facilitariam o desenvolvimento de uma identidade popular silenciada pela modernidade/colonialidade. Uma identidade por pertencimento que Sepúlveda entende como sendo:

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 identidad es pues, encuentro con un territorio, un linaje y una historia. (SEPÚLVEDA, 1996, p. 45).

Podemos dizer então que, o trabalho que Violeta realiza naquela época representa esse encontro com um território, uma linhagem e uma história que revela a identidade dos povos colonizados chileno e latino-americano, e, ao mesmo tempo, avivam a intenção de mostrar a diversos segmentos da sociedade artística, que pretendiam incursionar no folclore do Chile, a importância da imersão nesse contexto mais profundo da identidade chilena para se reconhecer em seu valor cultural inseparável da cotidianidade do ser chileno.

Parafrazeando Sepúlveda (1996), o valor artístico, poético e cultural que há no conto popular, na lenda, no mito, na fábula, na tradição oral e em outras escrituras, ou inclusive na mensagem gestual, musical e rítmica, são elementos que se recuperam no sistema oral, herdados dos rituais, e atualizados constantemente na criação artística pelo intérprete, e mesmo depois de passar pelo sistema escrito, não perdem sua origem mantendo-se sempre como condicionantes da tradição popular.

Esta tradição possui uma forma de expressão própria, e ao se localizar no interior do texto escrito, pela poética tradicional, opera a abertura do significante e do significado. Para acolher as mensagens da realidade com maior amplitude, por tanto, haveria que dar a ela maior permeabilidade.

Nesse sentido, Violeta dá permeabilidade a suas obras, mas não é bem compreendida. Um dos motivos dessa incompreensão se encontra na fixidez cultural (Bhabha) das propostas poéticas das obras clássicas, pois, como pudemos observar nos depoimentos aqui apresentados, Chile está tomado por grupos hegemônicos, que validam as artes, com base no saber erudito, guiados pela lógica da Matriz da Colonialidade do Poder, do Saber e do Ser (Quijano, 2000), a qual bane, implacavelmente, a criatividade híbrida dos países colonizados e o reencontro com sua identidade popular arraigada num território, linhagem e história. Sendo que ao banir as raízes do saber cultural popular, esta é demudada em uma classe estigmatizada e empobrecida economicamente. Portanto, a compreensão de uma cultura outra, onde existam formas de fazer e de ser diferente, que dêem como resultado uma sociedade mais equitativa, humana, criativa e solidária, está velada para aqueles que têm estado profundamente ensimesmados, por séculos, no colonialismo eurocêntrico.

A estirpe de Violeta está constituída pelo sangue híbrido de brancos e a pureza ancestral dos indígenas que não se deixam vencer pelo branco, pois estão defendendo a sua mãe terra, e por isso cria novas formas de expressão artística, utiliza materiais descartados pela sociedade de consumo e manda levantar-se da

tumba aos ancestrros *mapuches*, para reivindicar os espaços invadidos pela colonialidade chilena, evidenciar e reparar as injustiças e por isso, também, não era bem-vindo nesses espaços de confronto cultural entre o descendente *criollo*⁷² e o mestiço.

Arauco tiene una pena
Que no la puede callar:
Son injusticias de siglos
Que todos ven aplicar.
Nadie le ha puesto remedio
Pudiéndolo remediar
Levantate Huenchullán (PARRA, 1998, *apud*, MANNS, 1984, p. 107).

Toda essa carga cultural preconceituosa, de um bairro onde a burguesia preservava seus privilégios caiu sobre a sua barraca, a “Carpa de La Reina” e, logo se revelaria como o lugar onde encontraria os maiores obstáculos para desenvolver as práticas artísticas e culturais de arte popular. Mesmo assim, nessas paisagens frias e inhóspitas, “buscó reproducir el ambiente rural que le había enseñado el valor de la vida y de la cultura popular.” (Tita PARRA, *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).

⁷² *Criollo*: filho de espanhol nascido na América.

Violeta havia visto na *Carpa* a possibilidade de realizar seu desejo de recriar uma *ruka mapuche*, não só como espetáculo, mas como uma forma de partilhar os conhecimentos sobre a sabedoria ancestral, pois considerava que esse saber era digno e necessário para a formação dos jovens artistas. Portanto, deveria integrar a grade formativa de uma instituição de ensino superior. Obviamente, isto não acontecia na educação formal, mas tornava-se realidade, ao ministrar cursos de folclore como conhecimento sistematizado, provido de conceitos filosóficos libertários, e pela diferença no modo de conceber a criação artística.

O conceito e a prática dessa liberdade fica evidente num comentário de Arturo San Martín, um dos integrantes do Grupo Chagual que participou de um curso realizado na *Carpa de la Reina* ministrado por Violeta Parra, no ano de 1966, como fica estampado neste fragmento:

[...] nos empezó a dar clases todos los martes de las siete a las doce de la noche. Nos hacía repetir hasta treinta veces una estrofa, nos llegaban a sangrar los dedos, pero teníamos que estar ahí hasta que saliera como ella quería [...] 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 salgan, prueben instrumentos diversos, siéntense en el piano, destruyan las métricas, libérense, griten en vez de cantar, soplen la guitarra y tañan la corneta”. “La canción – nos decía- es un pájaro sin plan de vuelo, que odia las matemáticas y ama los remolinos”. (SAN MARTÍN, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 87).

Este relato apresenta o cerne da consciência de-colonial da artista, desconstruir toda a fixidez do sistema colonialista que se estabelece com a vigência das normas aristotélicas baseadas na teoria da *Arte poética* a qual equivale à Bíblia para o artista erudito. Entretanto, Violeta entende, como Vicente Huidobro (1893-1948), que a arte é um processo de criação constante e livre de normas, mas deve servir-se delas para poder destruí-las e criar algo novo.

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).

Violeta Parra, como o poeta Huidobro obtiveram tardiamente a compreensão e reconhecimento do seu trabalho. O conceito de arte, baseado na criação artística como expressão de liberdade, a serviço de uma estética diferente, mas ambos assentaram mudanças que sustentam o avanço em direção a mudanças e a ruptura da fixidez das artes clássicas, já que as mesmas possuem parâmetros rígidos que prejudicam a liberdade criativa dos artistas. Em seu lugar, os artistas criam conceitos e recursos literários que produzem o deslocamento em direção ao que os poetas e artistas plásticos contemporâneos entendem como, expressão de uma arte contra-modernidade, ou de-colonial.⁷³

E, mesmo obtendo êxito nos eventos culturais junto ao povo, o reconhecimento nacional, chegou depois de sua morte, quando literatos, escritores, músicos e pesquisadores começaram a ler e compreender a profundidade de sua obra. 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 pelos herdeiros Isabel, Ángel e Carmen Luisa

⁷³ Homi Bhabha alude a la *contramodernidad cultural*, como sinónimo de *Temporalidad disyuntiva*; y Zygmunt Bauman ha creado la *noción de Modernidad líquida*. Antimoderno, 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).

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.

3.2. CONFLUÊNCIAS DO VIVIDO: AS PULSÕES CRIATIVAS, GÊNESE DE DA OBRA PARRIANA.

As indagações que buscaram se concretizar neste estudo sobre Violeta Parra, têm como base de análise, os diferentes olhares que foram lançados sobre a vida e a obra da autora em questão, a partir de sua infância e adolescência, por compreender que é nessas etapas, quando ela desenvolve a matéria pulsante que dá o suporte à criatividade de toda sua obra poética.

Nesta etapa, 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 fornecem a base, sobre a qual, se ampara esta compreensão sobre qual o papel da vida de Violeta Parra em sua obra e se realmente esta foi dedicada a restabelecer o valor e o lugar da cultura popular de seu país perante o mundo moderno, considerando principalmente, as vivências que transitam entre os espaços rural e urbano, e de que maneira aportam elementos constitutivos da harmonização poética entre a obra culta e a popular.

Tomando as palavras de T. S. Elliot sobre a força de transformação que a palavra poética tem sobre a sensibilidade das pessoas para perceber e avaliar o mundo, podemos considerar que a poesia de Violeta Parra:

Pode operar revoluções na sensibilidade, tais como são periodicamente necessárias; pode ajudar a quebrar os modos convencionais de percepção e avaliação que estão perpetuamente se formando, e fazer as pessoas verem o mundo renovado, ou em alguma parte nova dele. Ela pode nos tornar, de tempo em tempo,

mais conscientes dos sentimentos mais profundos e inefáveis que formam o substrato de nosso ser. (T.S. ELIOT, 1967. p. 155).

Assim, seus poemas-canções parecem possuir uma capacidade de tornar-nos mais conscientes do substrato popular poético que constitui a base de toda a literatura, dispensando as divisões de caráter didático, desde os tempos mais remotos da existência dos povos organizados em torno do fogo e tocando seus tambores, quando o ritmo da natureza, fazendo parte de suas vidas, lhes possibilitava a compreensão de que este é constitutivo do canto, mas também, e, sobretudo, é poema, é mito e lenda. Neste sentido, a poesia de Violeta Parra devolve e atualiza o sentimento mais profundo da tradição popular, com todo seu arraigo na terra e na gente da terra com suas formas de ser e sentir, de ler o mundo e preservá-lo.

Neste subcapítulo se reflete sobre a cultura rural que acompanha a menina Violeta, a qual, como parte de um espaço aparentemente bucólico, esconde uma realidade às vezes demasiado cruenta, como a fome e a miséria. Assim também, se incursiona na biografia desta multiartista para chegar à gênese de sua obra original e compreender os diferentes papéis que desenvolvem os atores - poetas e cantores populares, família, escola, contexto social, cultural e histórico - que ativaram o seu pulsar poético e que contribuíram, em última instância, para a criação poética da artista em todas as suas modalidades.

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 autores, entende que são cinco etapas ou pulsões as que levam a poeta a criar e abonar poesia a sua obra, onde se destacam alguns espaços de tempo em que estas pulsões se transformam em uma produção excessiva, repleta de vitalidade e força transformadora: de 1927 a 1952 se localiza a Infância e iniciação artística. “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 em que Violeta tem contato, por meio de seus pais e irmãos, com os cantos tradicionais do folclore campesino e a canção popular. 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 agrícolas ligadas à atividade rural 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. Uma forma de mitigar a fome, somente no espaço rural, já que seu irmão mais velho tinha deixado a casa e ela precisava ajudar, “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 sério, mas não formal, com o *canto a lo pueta*, o qual ficaria gravado na memória como lembrança dos momentos mais felizes e sagrados de sua vida.

A segunda etapa ou pulsão poética de Violeta, 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 ao resgate dessas canções campesinas que vinte anos atrás havia escutado e cantado em Malloa, junto a suas primas: o *canto a lo pueta*.

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 (I), a lo humano, o improvisando décimas a destajo sobre los más variados temas y generalmente con *pie forzado*. (LEZAMA, 1912, p. 8).

Além destes gêneros, dentro de sua produção artística se observam quatro motores propulsores que afetam e ativam toda a poética parriana: o primeiro é a fome como constitutivo de uma realidade que a assemelha ao grupo dos trabalhadores rurais e suburbanos, muitos pertencentes à tradição popular, os quais em sua condição de marginados pela sociedade moderna acabam sendo afetados pelos mecanismos de exclusão que a modernidade possui.

A fome e a miséria revelam aspectos do binarismo cultural instaurado pelo processo de modernidade/colonialidade, os quais se apresentam, às vezes, demasiado perversos para os povos e suas culturas minimizadas e empobrecidas diante da “ganância” ocidental. Estes aspectos ajudam Violeta em compreender um pouco mais sobre a alma humana e os mecanismos de exclusão:

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).

O segundo é a injustiça social, elemento que lhe permite formar a autoconsciência sobre o que a fez ir à procura do canto e o folclore chileno, abandonado e esquecido nos espaços rurais e suburbanos, indagando sobre o que afetava esses homens e mulheres que deixaram de cantar para ganhar o pão de cada dia na lavoura. Totalmente alienados e em favor dos interesses

econômicos patronais, um grupo hegemônico altamente excludente, os cantores viviam sem reclamar pelas injustiças que se instauraram nos albores da sociedade de mercado na América Latina, principalmente, no Chile, sustentando suas vidas mínimas na sabedoria popular.

“Yo tomé a los cantores populares para dar a conocer su alma, su pensamiento, tal como los he conocido, tal como los he oído hablar”. Diz Violeta em uma entrevista realizada por Mario Céspedes em janeiro de 1960, saída ao ar pela Radio Universidad de Concepción.

O terceiro é a urgência por emancipar a sabedoria popular de seu povo. Observa-se nas imagens poéticas advindas de sua produção artística, a consciência que Violeta adquire quando se depara com a miséria à que foi relegado o saber popular, em contraste com a riqueza cultural que guardavam suas memórias, mesmo enfraquecidas pelos anos de silenciamento. Impresiona a ela a história de violência sofrida pelo racismo sobre os povos originários e a forma como foram estigmatizados já que, uma grande quantidade de integrantes dos povos indígenas da América havia sido escravizada nas fazendas dos colonizadores, sendo que desta forma, ao transformar o povo indígena em campesino subalterno, se oculta e nega todo o seu saber ancestral, sem possibilidades de transcendência. Deste modo, também, a sabedoria popular é devastada pela colonização já que o saber ancestral é uma das vertentes da tradição.

Em suas *Décimas*, Violeta evidencia que tem urgência por mostrar que o resultado do seu resgate e 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).

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

O quarto pulsar vem do amor, desse amor do qual nos fala com voz de sábio, remetendo ao mais profundo da fibra amorosa. Em *Gracias a la vida* e *Volver a los 17* (1966), dois poemas-canções escritos e publicados em seus últimos anos de vida, Violeta penetra no mais profundo da alma humana, pela força do amor. Como podemos observar neste fragmento de *Volver a los 17*. (1966)

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).

Entretanto, o último se trata de um poema que a ajuda a exorcizar a dor da solidão de seu peito atormentado pelo abandono. O seu oposto, o ódio em *Maldigo del Alto Cielo* (1966) quando enfrenta às causas colonialistas de sua solidão, ao ser

trocada por uma mulher mais nova do que ela. Este poema não revela só indignação e sim ódio e amargura contra o sistema colonialista/moderno, que culturalmente impõe sobre o amor as suas regras patriarcalistas, negando-se a aceitar que os sentimentos mais profundos não têm idade. Vitimados pela cultura ocidental, os sentimentos devem se dobrar ao conceito verticalizado da sociedade patriarcal a qual estabelece que a mulher tem de ser inferior e mais nova que o homem, deixar-se guiar por ele, “obedecê-lo e respeitá-lo até que a morte os separe”, e deve ser ele quem a sustente.⁷⁴

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).

⁷⁴ 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 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).

Este poema escrito é um canto *a lo humano* em oposição aos argumentos do canto *a lo divino*. O eu poético da artista está maguado, ferido e sente que a vida já não é uma bênção divina. Por isso a maldiz, mas não se resguarda na morte, nem na igreja nem na sacristia. O amor quando decepciona, retira da vida todo o belo e virtuoso, provoca transformações no universo poético do amor que se decompõe em porcaria e amargura. Neste sentido a dor do desamor é pulsão criadora que a invade de um ódio que gela a suas veias e a faz maldizer todos os elementos que configuram a criação divina. O contexto natural criado por Deus, e também a criação cultural dos homens para a satisfação das vaidades humanas. Maldiz o sistema que dá suporte ao estudo e à religião criada pela sociedade. Para ela um drama de dor e amargura que representa o grau máximo de destruição de todo o que a rodeia para acalmar os 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 apresenta 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).

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, *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).

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).

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, 1984, 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 sete 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*⁷⁵.

⁷⁵ 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,

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 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 por meio 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 deletreo
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), para 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

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, vejutando i acabándose” [...]. (LENZ, 1918, p. 517).

um governo ditatorial que havia entrado para se opor 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 a derrocada da junta militar havia retirado do governo Arturo Alessandri.

Segundo o site de “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 estado⁷⁶”. 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, a qual viveram os professores contrários ao governo chileno desse período: “Como 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

⁷⁶ Tras una dictadura en la que prescindió de todos los partidos políticos e impuso un régimen autoritario, Ibañez 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>).

de Carlos Ibañez del Campo (1877-1960), o que provocou sua demissão. Como professor, representava uma classe esclarecida, porém muito mal paga. O que ganhava não lhe permitia sustentar a sua família, situação que havia mudado quando foi contratado pelo exército como professor de música, mas que havia durado muito pouco devido a estas questões políticas relatadas aqui, que o afetaram profundamente.

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 à 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 9 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 aprende a ouvido, através da experiência, escutando e tocando os cantos do folclore chileno, 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 outro ponto de vista. 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 patriarcal não se dava deste modo, e isso, provocava uma sensação de injustiça, angústia e desesperança na pequena Violeta, mas também, lhe permitia pensar em que a mulher também pode proveer o alimento e sustentar os seus filhos:

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 o desemprego na casa dos Parra. Vendo-se, com amargura, obrigado a deixar a função de provedor da família, a obrigação passa para a mãe, fato que para os olhos de uma sociedade colonialista e patriarcal degradava a imagem paterna, nesta situação, 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!
Repíte tarde y mañana; (PARRA, 1998, p. 76).

Nesta parte das Décimas de Violeta, podemos sentir a desesperança que provoca o desemprego e as suas consequências. Destas dramáticas vivências, Violeta retira experiências de injustiça e iniquidade social que está associada à maquinaria política dos governos ditatoriais. Aqueles que por um momento têm 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, o caos que se traduz no alcoolismo de muitas de suas vítimas toma conta das famílias de professores, provocando miséria e a convicção de que moravam num país sem justiça, à deriva, levado apenas pela conveniência das mudanças político-partidárias, infelizmente, produto da história de um país dominado pelo eurocentrismo. 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).

O eurocentrismo, a “Tendencia a considerar los valores culturales, sociales y políticos de tradición europea como modelos universales”. (RAE, 2023), domina até hoje, o povo chileno.

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 dos oprimidos 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 rural e urbano de seu país, na versão mais humildes.

Ali vivenciou a fome, a pobreza, os vícios, mas também, a força de determinação para deixá-los e utilizá-los como elementos composicionais da sua criação autobiográfica. Porque além da miséria, conheceu a bondade humana de quem, de uma forma ou de outra, fizeram parte da construção de seu presente e do seu passado, acreditando no futuro daquela menina de cabelo longo e desganhado. E o mais importante, no interior desse contexto sofrido, assimilou elementos base, que lhe deram formação na tradição popular hispânica e indígena, que possibilitaram o reconhecimento dos recursos que utilizava a tradição popular, muito mais que as obras eruditas que vinham pela profissão do seu pai, professor de música. Aqueles elementos darão formação cultural e lhe permitirão se reconhecer na sua identidade campesina, pelo estilo e estirpe herdados da vida e do sangue que levara nas veias, o que é chamado de “chilenidade”. Este termo é 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).

Esta contradição de que nos fala Cornejo Polar (1997) também afeta a obra e a vida de Violeta, pois assim como manifestam aprecio pela sua carreira de folclorista com prêmios como o *Premio Caupolicán a la Mejor Folclorista* do ano 1953, também buscam eliminar da jovem campesina, os traços indígenas da sua tradição.

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 ela é, 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, o encontro consigo mesma, com a sua história e a história do seu povo, com o mundo e com Deus, embora não seja um Deus católico, foi a melhor universidade de arte e cultura que poderia cursar durante aproximadamente sete anos de 52 a 59. Estes lhe aguçaram a sensibilidade para captar a estética da poesia tradicional e possibilitaram a formação da consciência de um ser social muito mais apurado, que pôde assimilar o entorno e adaptá-lo as novas necessidades artísticas, pelo fato de possuir a compreensão do mundo popular. Embora, vivenciado num ambiente hostil, já que os mecanismos de exclusão vigentes em seu país, por um lado, e a transformação do seu âmbito em material de

trabalho artístico, por outro, provocaram consequências favoráveis no sentido profissional. Nas palavras de Sepúlveda “Le ha posibilitado ejercer su capacidad de creación y crítica” (SEPULVEDA, 1996, p. 45). Duas características recorrentes em toda a obra de Violeta Parra desde suas primeiras composições mais imitativas até suas *Últimas composições* (1966), quando já havia decantado a obra parriana e ela havia decidido seu fim.

Neste sentido, 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. O fato de enfrentar-se cara a cara com uma estética cultural diferente e ricamente hibridada, 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 zorzala⁷⁷ cantora.
Hoy pájara voladora
Que no la para ni el diablo. (PARRA, 1970, p. 35)

Sua consciência popular, mas hibridada por vivências e realidades diversas lhe permitem aportar outra proposta e

⁷⁷ O zorzal é um tipo de pássaro muito 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. ² 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 num pássaro cantante. Seu nome deriva do grego *Φιλο philo-* (*amante de*), y *μέλος melos*(*canto*).³

avançar, criando uma cultura deslocada do foco colonialista. Uma poética, em que, as periferias se desviam da visão eurocêntrica para localizar-se no centro de uma obra poética profundamente de-colonial. Essa descentralização das culturas hegemônica, segundo Souza (2014) citando Jesús Barbeiro, 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 agenciados pela modernidade e nem homogeneizados pela globalização mundial e nem responder a uma só ideologia, estes podem ser diversos, substituídos por fatos que respondam à diversidade cultural que existe na América, respeitando as diferentes temporalidades dos povos que habitam hoje, mas que também pertenciam ao mesmo espaço físico territorial ontem, reconhecer a sua heterogeneidade, e a validade daquilo que é diferente.

A partir deste momento, podemos observar que os povos colonizados como é o caso do Chile, passaram a ver no seu passado um caldo de cultivo cultural muito mais produtivo, do qual se nutriu Violeta e toda a *Nueva Canción Chilena de raíz folclórica*. O que responde a uma reelaboração da ideia moderna de homogeneidade, pela evidencia heterogênea que possui em virtude da existência de diferentes configurações culturais, materializadas 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/colonialidade é um dos passos fundamentais para conseguir descentralizar a essência da modernidade e assumir novas propostas pela diferença. Mignolo (2007) analisa o discurso da modernidade/colonialidade como carro-chefe de um grupo hegemônico, e adverte que, este tem uma ação direta na vida do povo latino-americano, pelo fato de que, as transformações políticas e culturais que provoca, modificam o entendimento da própria vida e do olhar que o povo

colonizado lança sobre si mesmo, pois não consegue enxergar nele, no discurso moderno, a essência da modernidade/colonialidade, agindo em contra do povo. 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 muito aguçada em toda sua obra, e buscará constantemente desarticular esse estado de coisas com a única ferramenta que ela possui: sua arte.

3.3 EL GAVILÁN: TRANSCENDÊNCIAS E HIBRIDAÇÃO POETICO-CULTURAL DE-COLONIAL

Arguedas (1968) faz referência ao diálogo simbiótico que existe na obra de Violeta, entre a linguagem culta e a popular. Um diálogo aglutinante que transforma a cultura do outro em parte de uma nova obra, mas retirando daquela a essência disgregante, seletivista e unilateral que caracteriza o sistema culto,

desarticulando as suas afirmações com argumentos que proveem de sabedoria popular. Isto acontece de forma gradual e progressiva na obra poético-musical e iconográfica parriana, o que vai dar lugar a uma nova etapa criacional. Nela conjuga, desde a introdução de ritmos das culturas autóctones não contaminadas pela transculturação. - daqueles pequenos grupos de que nos fala Lenz (1915) que se mantiveram puros, apesar da colonização europeia – até, elementos do domínio do popular e do clássico, como, os costumes, o toquio, os instrumentos, as vestimentas, os passos, as diferentes linguagens que dão certeza de possuir uma identidade, um território, uma cosmovisão e espiritualidade, embora, num processo de sincretismo cultural exacerbado pela proximidade em que se processam ambas as crenças – a cristã e a ancestral -. Todos estes elementos influem consideravelmente nos resultados artísticos, sendo que a sua poética se torna pluriversal no interior da sua obra.

Estas se compõem de ritmos, imagens e símbolos vitais que se entrecruzam com as realidades culturais, sociais e históricas que habitam num mesmo território. Nos seus poemas em forma de canções há uma relação direta e às vezes transversal, em cuja composicionalidade marcam encontro a dualidade do corpo e a alma, a vida e a morte, o presente e o passado. Na qual, os temas tradicionais do campo, podem estar sendo interpretados num concerto de câmara num teatro municipal ou em praça pública.

Por este motivo, aquilo que configura a tradição ilustrada é superada pela obra popular da artista, ao percebermos que, grande parte da mesma se encontra profundamente ficcionalizada pelos historiadores e pela prática mimética das culturas europeias. Isto é, pela imitação do modo de falar, vestir, dos gestos e maneiras, além da admiração incondicionada das obras e motivos que pertencem a esse outro espaço cultural, chegando a tal ponto que os chilenos se comportam como se o objetivo final de máxima educação e aspiração artística fosse o de alcançar “a cópia feliz do Éden” europeu, sendo fieis à cultura do seu conquistador.

Nessas idas e vindas da Europa para América, Violeta compreende que esse comportamento mimético, em nada revela a essência da vida nem da arte, pois não tem a ver com as raízes culturais profundas nem a realidade chilena. A mimese da vida europeia não se adapta a realidade chilena, mas que poderiam se juntar para criar uma arte diferente. Uma arte híbrida, rica em detalhes e acordes que desenhem uma nova harmonia composicional. Deste modo, ambas ao mesmo tempo, serão gestadas nas suas individualidades poéticas pela artista, mas com um objetivo criativo original, pois baseado na diferença.

Toda essa gama de elementos brota na sua obra mais genuinamente híbrida, no *El Gavilán*, (1959). Nele marcam encontro a tradição oral, o canto mapuche, a tradição escrita e o balé clássico. Formas de versar que, por uma razão ou outra, estão gravadas na própria vida da artista como memórias urbana e rural, como *püllü* ou a alma da poesia que se agita e quer sair do isolamento.

Nesta obra poético-musical de grande envergadura, a artista nos entrega *Versos por padecimento*, unido ao *Lamento mapuche*, com os quais os povos ancestrais expressam a dor, repetidamente a dor, do sentimento de traição ou de não-amor, como um rito de cura, no qual, Violeta, também, precisa encontrar alívio para a traição. Mas a dor da traição é tão forte e real, que o leitor/ auditor se sente afetado pelo desejo irrefreável de chorar e nos encolhemos como crianças escondidas num canto do medo, provocado pela profunda catarse que esta obra magistral provoca em nós.

Contudo, a obra se realiza na mais completa harmonia entre entornos completamente opostos, o rural e o suburbano, o clássico e o popular. A diferença levada à arte como alma poética desejosa de dar e receber o influxo do amor, das pessoas e suas realidades, e desplegá-lo com força e prazerosamente na materialidade escritural e interpretativa da obra.

O amor e a dor da traição são temas recorrentes na obra parriana, mas nunca antes haviam adquirido tal protagonismo, a

ponto de arrastar o ouvinte que se sente afetado pela trama da peça de balé. Isto se vê acontecer na interpretação desgarradora da cantora Mon Laferte (2020) em *El Lunario del Auditorio Nacional* no dia 10 de janeiro de 2020) do álbum *Sola con mis monstruos*. Fato que nos faz refletir sobre a ação precursora da arte de Violeta Parra como artista contemporânea, que consegue transmitir a essência da vida na hibridação, já que ninguém havia hibridado ambos os sistemas de tal modo que tivesse como resultado a criação de uma arte híbrida e fronteiriça na forma em que Violeta o fez no contexto da cultura chilena tão devastada pela modernidade/colonialidade.

A formatação arte culta/trama, arte popular/personagens, arte ancestral/ estrutura poética estará impregnada da essência poética pela diferença (Deleuze) que dá um tom agudo, corpóreo e vital, a *El Gavilán* (1959). Este tom configura a verificação da essência criadora da arte que corre pelas veias da autora com uma vigor que não pertence, unicamente, à tradição popular. O cantautor Silvio Rodríguez Domínguez se refere a esta obra, robustecendo 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. (RODRÍGUEZ, Apud, PARRA, 2009, p. 249).

Violeta Parra produz um encantamento tão profundamente especial, com estas novas produções, pela hibridez e ruptura que ela introduz na tradição que, as pessoas que as escutam, sentem-se

admiradas e confusas diante de uma obra que se denomina balê, como obra clássica, mas não dá sequência às formas clássicas ocidentais estabelecidas pela Europa e impostas na América, para as criações musicais, e sim está presente a ruptura do exclusivamente clássico e do exclusivamente popular, sendo que o músico ou artista que a escuta, começa a tentar estabelecer parâmetros para os quais não encontra suporte na poética popular nem erudita. Isto se explica, simplesmente, pelo fato de que buscam analisar a obra no âmbito das obras letradas, eruditas e clássicas do mundo eurocentrado, ou na tradição popular, quando, no mínimo, deveriam associar a obra a uma “originalidade” gritante, que se localiza na hibridação das artes em questão. Na compreensão de Silvio Rodriguez, trata-se de uma obra que marca a permanência de uma nova forma de fazer arte, concluindo que a mesma não foi criada para satisfazer uma moda.

A futilidade, característica e fundamental dos produtos que sustentam a moda no sistema econômico em vigor, de “compra-usa-jogar-fora”, está descartada nesta obra. Seus sons põem de manifesto a grandeza da artista que vem para ficar, e se posiciona diante do risco de desabar, latente em qualquer criação original, sem medo. Entretanto, a coragem está baseada no caminho percorrido pela autora, que devolve à arte a sua vigor mutante. O lugar da criação da verdadeira arte: inovação, criatividade e originalidade, marcaram encontro em *El Gavilán*. Nele se questionam e colocam cara a cara as formas de vida social urbana, os valores culturais do ocidente em contraste com a sabedoria popular e a poesia dos povos originários, com a simplicidade do espaço rural, os quais se colidem, separam e voltam a unir, num desejo primoroso por recuperar o olhar indagador de quem pertence à arte e seu entorno cada vez que, enxergando a realidade tal qual ela é, independente da artista e apesar dela, repleta de expressões de sentimentos, de vida com amor e sem ele, amor que constrói e amor que destrói, a dor e ódio. Estes elementos são a matéria prima com que Violeta dá vida a uma nova obra para mostrar ao público que a realidade pode ser

enganosa e pode estar nos fazendo presas de um desejo fácil que nos leva à morte do amor.

De acordo com declarações de Violeta, nesta obra, pretende representar o sistema econômico, que destroza a cada dia a vida do seu povo, prometendo amor e felicidade por meio de imagens símbolos de poder enganosos que induzem ao consumo de belos e sedutores produtos, abarrotando os bolsos de uns e endividando os de outros. Assim sendo, a predestinação à felicidade e êxito das empresas dos setores patronais, descansam no trabalho quase escravo de seus trabalhadores. É o relatado por vários cantores populares em *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979).

Neste sentido, a finalidade emancipatória de sua obra fica evidente, no abrir da consciência de si, e na necessidade de que, o campesino, o cantor popular, a mulher do campo e da cidade, cada um em seu espaço, compreenda e assuma, com urgência, a necessidade de transcender como pessoa para mudar a realidade chilena.

Violeta acreditava que, por meio da arte, a consciência será ativada, trazendo à tona a sabedoria popular que ficou lá atrás, junto com os valores que deveriam ser preservados pela humanidade, já que estes se perderam na modernidade/colonialidade, assim como também, o respeito à cultura do outro, e a alteridade. Isto significa, a não-convivência com diferentes culturas no mesmo território, a dessacralização das tradições indígena, a discriminação da cultura campesina arcaica, a exclusão da cultura mestiça dentre elas a chilena. Ao contrário, devemos retirar de todas elas o estigma de “raça” que lhes foi imposto, por meio de diferentes formas de racismo, nas quais se sustenta a modernidade/colonialidade⁷⁸.

⁷⁸ O par modernidade/colonialidade é empregado por Walter Mignolo (2007), em oposição ao par pós-colonialismo/decolonização. Não devemos esquecer que a obra de Violeta Parra se encontra em oposição ao momento histórico em que a sociedade burguesa de consumo se impõe no Chile.

Este é o exemplo de mudança de paradigmas que se encontra na criação artística de Violeta Parra, *El Gavilán*. Miguel Letelier comenta suas impressões quando ouve pela primeira vez esta obra:

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).

A leitura que uma autoridade em música erudita faz da obra *El Gavilán* nos revela a reação que esta provoca na sociedade chilena. Uma análise bastante coerente em relação ao processo de hibridação que Violeta desenvolve na sua criação, considerando que os níveis de estilização e desenvolvimento estrutural que a artista foi buscar nas culturas ancestrais são totalmente desconhecidos para o mundo ocidental e, com certeza, não ultrapassados nem compreendidos, como cultura e filosofia de vida de um povo, até hoje, pela ciência.

Buscar entender o sentido e entrelaçamentos da obra parriana nas diferentes manifestações artísticas: poético-musicais, literárias e plásticas, nos leva a compreender que a artista utiliza ambos os sistemas, o erudito e o popular, para criar uma obra tão bela e profunda, que em si, constitui uma prerrogativa de-colonial.

Os motivos que levaram a artista chilena a desenvolver esta prerrogativa de-colonial no âmbito cultural e epistemológico popular ainda estão inconclusos, mas é relevante compreender alguns passos dados pela artista para conseguir atingir um objetivo emancipador. Compreender por exemplo, que foi um ato de resistência e luta contra a estigmatização racial do povo chileno, como um anseio e/ou necessidade de que a poesia popular, e o folclore chileno em especial, fossem reconhecidos como arte na Europa e no mundo. Como já observado, muitos

depoimentos de amigos e pessoas que conviveram com ela, falam dessa vontade, como uma tremenda força e energia que ela emanava, quando se tratava de defender e destacar a importância do reconhecimento da tradição popular como arte. Este aspecto é observado no comentário de José María Palacios, diretor da *Radio Chilena* nessa época:

Yo creo que se quedó en Europa por romper un poco el destino que tienen los latinoamericanos en un mundo cerrado como el de París, donde se los 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).

Tal como José María Palacios coloca suas impressões sobre o porquê de Violeta Parra ficar tanto tempo na Europa, citamos algumas obras, que vão nesta mesma direção, como por exemplo, *Violeta se fue a los cielos* (2006), de Ángel Parra, em que o autor e filho da artista, redata uma declaração de amor, escrita a sua mãe, na qual revela ter sido testemunha da consciência social e decolonial da mãe diante do descaso que existia no país sobre as carências do povo. E, como foi citado anteriormente, ela os estimulava a acreditar em sua força.

El libro mayor de Violeta Parra: Un relato biográfico y testimonial, (2009), de Isabel Parra. Este livro, escrito pela filha, apresenta informações relevantes sobre os sentimentos mais profundos, e as atividades artísticas que sua mãe planejava, com detalhes. Esse planejamento fica vidente no depoimento de Ramón Huidobro. Diplomático y profesor chileno em Genebra.

-Yo venía entrando a Ginebra, por primera vez en mi vida. Y fuimos al recital. Era espectacular, porque estaba el teatro absolutamente lleno. Y había instalado, la Violeta, una fonda chilena, como las del Parque Cousiño, con banderitas. Usted conoce las fondas. Y veo yo a ese público, tan entusiasmado. Se fueron en ovación, tras ovación, la sala repleta. Y en un solo recital.

- Y ¿qué significa para usted el público? ¿El corazón?
- Orgullo, un gran orgullo nacional de llevar el folclore chileno, porque generalmente, se llevaban otras cosas, pero Violeta tenía el talento de colocar el folclore chileno y su autenticidad. ¡Muy impresionante! (Huidobro, 1963, Ginebra, *Court Saint Pierre*) In: *Viola chilesis*, 2015).

Violeta impresionava, na Europa, pela sua criatividade na forma de apresentar o folclore chileno, e no quanto se esforçava por mostrar as riquezas populares de seu país, sem medo de revelar os recursos, muitas vezes escasos, de que dispunha, para dar conta de uma apresentação ou de um evento cultural, justamente o oposto daquilo que a burguesia chilena queria mostrar.

Livros como *La vida Intranquila: Violeta Parra*, Biografía esencial de Fernando Sáez (2012); “Violeta Parra, Genesis de su arte”, de Leonidas Morales (1989); *La poesia de Violeta Parra*, de Paula Miranda (2014); “Violeta Parra y La cultura popular chilena en el exilio”, artigo escrito por Armando Epple (1977); *Gracias a la vida: Violeta Parra, testimonios*, de Bernardo Subercaseaux, Patricia Stambuk e Jaime Logoño (1982); *21 Son los Dolores*, de Juan André Piña (1978); *Santa de pura greda* de Marjorie Agosin e Inés Dolz-Blackburn (1988); *Violeta Parra*, de Patricio Manns (1977); *Hoy cantamos con Violeta: Antología*, de Rafael Lüttges y el Grupo de los 13 (2008); *Mentira Todo lo Cierto: Tras la huella de Violeta Parra*, de Carmen Oviedo (1990); *Mi hermana Violeta Parra: Su vida y obra en décimas*, de Eduardo Parra Sandoval, e muitos mais, contam etapas da su existência brilhante e fugaz como uma estrela cadente. Todos estes escritos são uma tentativa de responder as incógnitas, contando a vida de Violeta como para dar recursos ao análise e os motivos que levaram Violeta a dedicar a sua própria vida, à incursão de diferentes modalidades artísticas dentro da tradição popular, com uma atitude violenta e desafiadora, a qual impresionava a quem a conhecia, como por exemplo, a folclorista

chilena, Margot Loyola⁷⁹ (1918-2015) e o musicista Gastón Soublette (1927). Mas quem o explica e justifica realmente, pois conhece esse mundo de preconceitos e discriminações foi José María Argueda:

Por todo lo que expresé en mi intervención anterior, Violeta tenía que ser agresiva hasta el último instante de su vida. Era una fuerza que se hallaba cargada de una conciencia sumamente lúcida de su propio valer, y a través de este del valer, de la calidad de todo lo que ella había buscado y encontrado en las clases populares. (ARGUEDAS, 1968, pp. 70-72).

Ángel Parra comenta sobre a personalidade forte da sua mãe quando se tratava de fazer valer a sua arte; “Mi mamá era una persona muy iracible y no aguantaba que nadie metiera ruido cuando ella cantaba”. (PARRA, *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p. 63). Tratava-se de uma urgência por revelar aspectos relevantes da arte popular, que era imprescindível que o público francês os ouvesse. Urgência em retirar os “escombros” estigmatizadores do desconhecimento, dos processos históricos e sociais que deram forma às tradições, de seu próprio país. Embora, chamando a atenção na Europa. Patricio Manns (1978) consegue definir a grandes pinceladas, os acertos que se evidenciam na obra de Violeta Parra, principalmente, a habilidade de compreender a realidade e convertê-la em obra de arte:

La alucinante intuición metafísica (*Maldigo del alto cielo*), la perfección y hondura de sus canciones fundamentales, la garra popular transmutada en fuerza avasallante, el humor soslayado o explícito que estalla aquí y allá, las agresiones directas coronadas de belleza

⁷⁹ Vários artistas que a conheciam e trabalhavam com ela atestam, dentre eles Margot Loyola, quando Violeta trabalhava em L’Escale, conta: “los franceses algunas noches la escuchaban, la aplaudían; otras noches ella tenía que luchar con el público porque no se callaba. Les echaba sus tallas y por último...peleaba...pero siempre se hacía respetar ‘De lo contrario no canto’”. (LOYOLA, *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p. 63).

exterior e interior, la intuición admirable que la lleva, a lo largo de los vericuetos de la realidad cotidiana, para convertir cada día en veta poética, en cada suceso en obra de arte. (MANNNS, 1978, p. 71).

Além disso, esta violência era um amalgamado de impotência e desobediência às convenções sociais em torno de um saber social e cultural colonialista, que reverencia tudo aquilo que chega de fora para América e se estabelece pela lógica do poder colonial/moderno que a enchiam de uma consciência de-colonial, a qual impressiona pela força que entrega em suas obras, e em qualquer modalidade, já que não se trata, somente, de uma consciência do seu próprio valor, e sim da consciência do valor da arte popular portadora de um saber de gerações, que nasce da experiência e forma parte da memória dos povos. Desses homens e mulheres que lutam por se manterem vivos, e, quando a alma chora por justiça social, do seu pranto renasce a voz do povo e de Violeta denunciando:

El rico con su donaire,
lo tenía de obligao,
cabellerizo montão,
de viñatero y rondín,
podador en el jardín
y hortalicero forzao.
Y todo esto señores míos,
por um quartito de tierra,
y unas galletas tan perras,
que llevaba a sus críos[...]", (Parra, 1998, p. 43)

Um exemplo da exploração que sofria o campesino chileno encontra-se na similitude do que ocorria no período feudal na Europa, em que o feudo, uma unidade de produção da terra ou de direito que o Senhor feudal concedia ao vassalo em troca de obrigações e serviços, o vassalo jurava fidelidade e ajuda militar. Além das terras, que o senhor feudal possuía, havia riquezas em espécie e o direito de cobrar taxas e impostos em seu território.

Essa prática foi base para o estabelecimento de uma aristocracia fundiária na Europa. No Chile, seguiram o mesmo modelo, com uma diferença, o campesino não jurava fidelidade nem ajuda militar por receber o produto de um pedaço de terra, em troca, ele era obrigado a trabalhar a terra e produzir para o senhor, se manter fiel e pagar impostos, o que deu base para o estabelecimento da oligarquia chilena. Esta é a luta de Violeta, evidenciar que no século XX ainda existem vassalos e senhores feudais, agindo como tais em territórios, hoje, chilenos, mas, mapuches no passado.

PARTE IV. BUSCANDO AS RAÍZES DO CANTO PARRIANO NA HIBRIDAÇÃO POÉTICO-MUSICAL: O CANTO *MAPUCHE*

Para começar, podemos dizer que o canto poético parriano tem profundas raízes na hibridização cultural *mapuche*. Através da sua identidade arraigada no campo, espaço citadino não-urbano, vemos a cultura ancestral *mapuche* despojada, economicamente e de seu território, que sofrer um processo diaspórico em direção à urbe santiaguina, se localizando nos bairros periféricos. Isto induzirá a artista a buscar nesses bairros os meios de expressar essa mestiçagem incomparável e profunda que confirma a complexa linhagem da tradição popular chilena. Neste sentido, buscar as raízes do canto parriano na hibridação, é se submergir num apanhado de canto e lamento, festividade, luta e resistência por se manter vivo nesse cenário de constante oposição ao frio, à fome, ao racismo, à ironia e ao sarcasmo. Todos, elementos que ela integra à sua obra para criar os gêneros musicais na linguagem do povo, unida aos gêneros eruditos e, acrescentando ainda, traços ancestrais que envolvem com a sua gama cromática as cores de sua terra. (Sepúlveda). Nesse desplegar harmonioso de cores e sons, cria uma obra híbrida e fronteiriça que se mantém nas bordas, já que transita entre as culturas de diferentes povos, deslocando fronteiras que se abrem sem distinções étnicas de nenhuma espécie.

Violeta, multiartista dentre as artistas chilenas, torna-se um referente de arte que começa a nascer nesse momento incisivo, como um indicativo de canção protesta, mas também, como precursora de transformações e transcendências no folclore chileno de traços contemporâneos, considerando que, atualmente, os recursos artísticos, plásticos e poético-musicais que foram utilizados por ela, são elementos basilares para as produções de novas obras poético-musicais de jovens valores artísticos,

possibilitando a esses novos artistas, a criação de obras que se localizam nas Artes Contemporâneas. São desde as *arpilleras*⁸⁰ de resistência política chilena que atravessam o continente americano e se transformam em espaço de luta e resistência das mulheres de diferentes países da América⁸¹, até concertos de câmara e sinfonias tocadas com *quena*⁸² e *charango*⁸³, em teatros municipais em um ato de hibridação e integração total das culturas que formam parte da América Latina, inclusive, a do conquistador. Este fenômeno culmina nas décadas de 1960-1970 com o movimento político poético-musical conhecido como *Nueva Canción Chilena* do qual Violeta Parra é considerada a representante máxima, seguida de Victor Jara.

A vertente que mais influencia nesse deslocamento transcendental do folclore para arte contemporânea, ela encontra ao entrar em contato com o *País Mapuche*, no *Wallmapu* uma coletividade que não estava “contaminada” pela cultura ocidental eurocentrada. Ali conhece e vivencia a cosmovisão antiquíssima deste povo originário da América. O qual a autoriza a se aproximar da filosofia, cultura, e espiritualidade ancestral. Todos, elementos que provocam, na artista, o renascer da arte indígena. Uma arte que habita dentro dela como pássaro enjaulado, querendo abrir as asas

⁸⁰ Tejido por lo común de estopa muy basta, con que se cubren determinadas cosas para protegerlas del polvo y del agua (In: Real Academia Española – RAE, 2023) que a artista Violeta Parra utiliza como tela para bordar, con hilos de lana teñida, sus cuadros.

⁸¹ Como exemplo as *arpilleras* “Mulheres em luta” produzidas por mulheres da região de Tapajós MAB/Divulgação. Disponível em: Radio Brasil de Fato. Vanessa Nicolay, 05 de novembro de 2021, às 18h50min. Um movimento organizado pelo coletivo de mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB).

⁸² Flauta aborígen del Altiplano construída tradicionalmente con caña, hueso o barro, que mide unos 50cm de longitud y se caracteriza por su escotadura en formato de U o con el borde anterior afilado. (RAE, 2023).

⁸³ Instrumentos musical de cuerda procedentes de las culturas ancestrales. Usado especialmente en las zonas andinas, parecido a una pequeña guitarra de cinco cuerdas dobles y cuya caja de resonancia, hoy de madera, estaba hecha con la caparazón del armadillo. (RAE, 2023).

e voar, expressando a sua alegria libertária por meio de composições poético-musicais e iconográficas, representativas dessa cultura tais como a rogativa o “Guillatun”, o lamento “Qué he sacado con quererte”, “Arauco tiene una pena” ou “Arriba quemando el sol” Como podemos ver neste fragmento:

Cuando fui para La Pampa
llevabá mi corazón
más contento que un chirigüe,
pero allí se me murió.
Primero perdí las plumas
Y luego perdí la voz.

Y arribá quemando el sol.

Cuando vi a los mineros
Dentro de su habitación
Me dije: “mejor habita
en su concha el caracol”.
O a la sombra de las leyes
el refinado ladrón.

Y arribá quemando el sol

(Violeta Parra, 1965)

Aquí Violeta descreve a dura vida do mineiro. Os recursos poéticos metafóricos nos revelam a vida sem liberdade, pela miséria em que vive e os salários de fome. A perda da voz denuncia a sua subalternância ao dono da mina. Muitas vezes um ladrão protegido pelas leis. São elementos dotados de uma tamanha profundidade no entendimento do Ser, e do sistema que o explora que refletem a compreensão de mundo da artista, como neste outro poema-canção, “Gracias a la vida”,

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 (PARRA, 1965.
Fragmento).

A gratidão pela graça de ser capazes de enxergar o mundo e perceber que está imersa num todo do qual fazemos parte o mesmo que os pássaros e as estrelas. Que não somos “indivíduos” e sim coletividades, multidões que habitam o mesmo universo. Esta forma de perceber a existência aparta a sua obra do pensamento individualista da sociedade burguesa, de cujo sistema moderno/colonial, ela renega e invalida, por ser imperialista e ditatorial. Inadequado para as criações artísticas cheias de liberdade e em harmonia com a vida.

Nessas obras, a artista, fazendo eco a outros artistas como o poeta chileno José Ángel Cuevas (2019) nos mostra a necessidade de “eliminar de nossos corações a lógica do sistema” (Cuevas)⁸⁴ a lógica da matriz de poder eurocentrado que, mesmo sem termos consciência de que existe, nos domina o modo de pensar e de agir. Uma lógica que deve ser destruída de dentro para fora. Neste ponto também concorda com Frantz Fanon (1965). E nessa desconstrução, como se fossem sementes de liberdade, vemos se desvanecer nosso passado de discriminações e, no seu lugar, florescer as obras originais de escritores e artistas como Violeta Parra, trazendo uma mensagem de emancipação, de luta e resistência em busca da identidade através das nossas raízes.

⁸⁴ Para o poeta José Cuevas “hay que eliminar de nuestros corazones la lógica del sistema” (2019) Esta frase se proyectó en la Plaza de la Dignidad, en octubre de 2019, después del Estallido social en Chile, pelo poeta Pablo e o grupo

Sabemos que, naquele momento, 1965, Violeta estava imersa num Chile em que o ambiente era totalmente hostil às culturas originárias, já que se encontravam silenciadas pelo ocultamento de seus conhecimentos. Tratadas como se fossem etnias mortas, que pertenciam ao passado da América, das quais só se aprendem curiosidades. O desconhecimento e a ignorância⁸⁵ que os chilenos tinham – e ainda têm – sobre as culturas originárias da América Latina, acendem em Violeta a surpresa e admiração sobre o saber *mapuche* que a põe em contato, com um universo perdido no enmaranhado da cultura ocidental, que, ademais, possuía características singulares e totalmente opostas à tradição popular hispânica, que Violeta acabara de conhecer.

Nesse outro mundo, aprende a respirar arte, harmonia e a não somente expressar a dor de forma poética, mas de intencionar a cura através do canto, pois o canto poético *mapuche* é um canto para realizar alguma ação social. Ali reside a diferença. Trata-se do lugar em que os seus habitantes do *País Mapuche* resistem à invasão *winka*, por meio da poesia, da espiritualidade e do saber ancestral, pois não deixaram morrer a sua cultura.

Neste outro cenário, Violeta recria, por segunda vez, o formato de suas obras, em sintonia profunda com as concepções poéticas da sabedoria popular *mapuche* que nos adverte: formam um todo poético-musical em consonância com o universo, e apesar de que se podem provocam mudanças na realidade presente, a alma do povo *mapuche* nunca acabará, como nos canta Abel Kurühuinka neste belo *Ülkantun* de esperança:

Toda la tierra es una sola alma
somos parte de ella.
No podrán morir nuestras almas.
Cambiar sí que pueden,

⁸⁵ Embora não totalmente desconhecidas para a artista, devido à proximidade de sua terra natal com a região de *Temuco*. *Lautaro* cidade vizinha ao lugarejo onde ela nasceu e cresceu, sendo que desde pequena vivenciou a cultura *mapuche*, já que ambas as terras em que ela cresceu são indígenas.

pero no apagarse.
Una sola alma somos.
Como hay un solo mundo.
(Abel Kurúhuinka, p. 15, 2012, poeta mapuche).

A sabedoria ancestral está inscrita neste poema que nos dá a certeza da continuidade. Um saber que se encontra na alma e na filosofia *mapuche*. Faz-nos refletir também, sobre a profundidade que adquire a obra original da artista, fazendo-a transcender a uma dimensão da compreensão humana muito além do que ela possuía antes de sua convivência com a *Machi* no *Wallmapu*. Ao adentra na alma dolente do povo *mapuche*, seu coração se agita e nos comove. Experimentamos a catarse da dor, da ternura, do efêmero e do eterno dentro da nossa alma. Esta é a gênese da obra original de Violeta Parra.

El rey de los cielos muy bien escuchó
Remonta los vientos para otra región,
Dehizo las nubes, después se acostó.
Los indios la cubren con una oración, con una oración
Con una oración.
(Fragmento de *Guillatun*, Violeta Parra, 1965).

Neste fragmento, a artista tem mudado a temática recorrente em suas obras. Agora, descreve um ritual de fé em consonância com a espiritualidade ou cosmovisão do povo *mapuche* e a ação. Ambos em conjunto, o material e o espiritual para pedir aos deuses que a chuva não destrua as plantações, o alimento do povo. Também, podemos observar que a estrutura poética é outra. Ela introduz a repetição de uma frase três vezes. O ritmo, agora se limita a dois compassos. (Um, dois, um, dois, um dois) A compreensão de mundo se expande em direção a outras dimensões estratosféricas, onde se conjugam os céus, os ventos, e a terra que os acolhe com amor de mãe, proporcionando a proteção divina.

Anteriormente a esse encontro com a ancestralidade *mapuche*, Violeta havia encontrado as raízes arcaicas para seu canto, que dividem a sua obra em duas etapas. A mimética e a Original. Quando nos referimos à obra mimética da artista, estamos falando, não de uma cópia, mas daquela produção poético-musical que têm a sua origem no resgate e compilação da tradição popular arcaica de procedência hispânica. Obras que ela encontra no contato com o povo mais castigado pela modernidade/colonialidade - os cultores dessa tradição - dos que recolhe seus cantos e os edita. Nesse convívio aprende a amar as vidas simples e sofridas desses cantores de avançada idade, genuínos mensageiros do saber popular, e sente-se guerreira para lutar, defender e proteger o que resta deles e nas suas memórias.

Homens e mulheres que haviam formado suas famílias cantando “El Cancionero” popular em versos *a lo divino*, repetindo passo a passo com o violão em mão, os versos que lhe ensinaram as Sagradas Escrituras, e lhes ajudaram na cerimônia do “Velorio del Angelito”, ou

[...] los versos a lo humano, las cuartetos, las seguidillas, las quintillas, pareados, décimas, el alma enamorada busca decir su sentimiento. Desde las formas más sencillas hasta las más complicadas, el Cancionero busca concretar una misión imposible: decir lo inefable” (Sepúlveda, 1994, p. 100).

Ensinam assim os seus filhos com a sabedoria popular dos provérbios, das máximas, dos ditados ou refrões populares, cantando e bailando. Fidel Sepúlveda em seu livro *De las raíces a los frutos* (Sepúlveda, 1994) nos define o que significa o refraneiro e nos convida a uma viagem:

Asumir este viaje es inevitable. Asumirlo sabiamente implica entender que no lo puedo hacer yo solo. Necesito a los otros. Los de hoy, mis contemporáneos, pero también mis ancestros y su sabiduría. Aceptar y acrecer su herencia.

Condensados de experiencia sabia, consensuada a lo largo del tiempo largo, son los refranes. Sabedores de la precariedad del hombre solo y de la capacidad creadora de hombre vinculado a los otros, al mundo, al más acá y al más allá. (Sepúlveda, 1994, p. 93)

Entretanto, Violeta os encontra na miséria e no descaso que o constante devir moderno/colonial provoca em quem já foi descartado porque perdeu a sua conveniência para o sistema. A tradição popular hispânica se havia transformado num passado. Nessa circunstância adversa, ela se faz parte deles, usa suas vestes, e se mimetiza para lutar junto a eles pela sua emancipação. E usando os mesmos meios de difusão dos modernos, a pesquisadora do folclore chileno recopila, canta e edita toda a obra poética-popular que resgata. São milhares de poemas-canções, versos, rimas da tradição popular arcaica.

Na entrevista do Canal 9, da Universidad de Chile, em 1966 no programa Negro em el Blanco no dia 06 de abril de 1966, ficam evidentes os elementos recorrentes que impulsionam os artistas populares a criar suas obras, como uma espécie de protesto pelas condições miseráveis em que estavam morando, mas também cantam ao amor, à vida, a mulher amada, ou ao homem amado com muita graça e picardia, característica principal deste gênero.

Na entrevista, Violeta responde à questão, ¿Por qué se quiere mostrar a los chilenos tan atormentados y tristes? dizendo:

Todo lo que se hace bien, que se hace com sinceridade, tiene validez, venga de donde venga. Así sea una cueca chilota, o una canción de los Beatles. Si la juventud prefiere los temas extranjeros, yo tengo la culpa. Yo y los compositores que hemos creado canciones para cada cosa, Para entierros, para casamientos, para despedidas. MENOS para la juventud (Revista Ecran, nº1835,5/04/1966 – 28 de junio de 1966).

Assim, podemos encontrar como temas basilares a miséria, a falta de amor, a morte e a guerra. Mas somente quando Violeta começa a escrever temas híbridos com elementos de resistência e

luta para a juventude é que nos revela as forças que têm a capacidade de revolucionar os paradigmas sociais e culturais que podem mudar a vida dos homens e mulheres, e principalmente, temas que mudam as possibilidades de sobrevivência que os mantinham vivos e atuantes, nessa revolução da música do povo, de que nos fala Pepe Cuevas.

Em toda a sua obra, observamos que o processo de hibridação é criacional, e principalmente, uma postura política comprometida com as causas reivindicativas dos direitos de seu povo, o que constitui a ética e estética de sua obra.

Na vida da artista, as adversidades se traduzem em estigmatização, no sentido de, a artista ter rasgos indígenas, ao contrário de negar o seu sangue mestiço ela opta por potencializar a sua ancestralidade índia, ao invés de se esbranquizar ou se manter culturalmente híbrida, como fruto do enlace da sua avó indígena com um homem branco. Como chilena, ser mestiça era ser “rota” era ser menosprezada, olhada para abaixo como um ser inferior. Mesmo que este tratamento entre os chilenos seja muito comum, já que os chilenos são muito racistas, e de cada dez chilenos cinco são morenos, de acordo com estudos recentes, 50% do nosso DNA é indígena, por tanto praticamente todos os chilenos somos mestiços, alguns mais brancos e outros mais morenos.

Ao expressar sua indignação pela avó não ter casado com um índio, a artista está se posicionando politicamente contrária à colonialidade que valoriza a raça caucásica: a pele branca, os olhos claros, o cabelo loiro. Violeta se identifica com os traços indígenas, pele morena, olhos escuros e cabelo preto, apesar de, esses traços representarem, na sociedade chilena, a exclusão e o preconceito. Deste modo, Violeta nos revela o *locus* enunciativo, a partir do qual ela está falando, e qual é a perspectiva que vem a legitimar o modo de pensar e falar em sua obra artística.

Nesta atitude e escolha, a obra parriana vai se revelando, na sua essencialidade, como uma obra que valoriza o vivido, a trajetória existencial, que vai se moldando através da experiência, e o que há de intrínseco em cada comunidade, perante o qual, o

saber teórico-ocidental se desfaz. Para ela, o aprendizado que nos dá a experiência pessoal no individual e nas relações humanas diretas e transversais, no coletivo, é o ponto máximo da sua aprendizagem. Transversalidade que acontece em todos os sentidos, marcando sua vida profundamente.

Uma “vida intranquila”, como a define Fernando Sáez (1999), que está marcada pelos processos históricos de hibridação e transculturação, os quais remontam à conquista e colonização europeia no Chile. Estes estão ainda muito presente, pelas consequências que denotam como o capitalismo colonial/moderno e a permanência da colonialidade mental intersubjetiva. Ambos perduram através dos tempos e das gerações, controlando todas as atividades humanas nos países resultantes das ex-colônias. Mas Violeta niega e refuta esse estado de coisas e utiliza sua obra para romper barreiras colonialistas e deslocar os elementos fronteiriços que separam as vidas de quem cultua o sistema erudito letrado, por um lado, dando as costas para o sistema popular oral-híbrido que se encontra no outro. E para isso, Violeta une o culto ao popular utilizando a hibridação dos elementos que pertencem a um e a outro sistema de um modo magistral. Silvio Rodriguez nos explica a forma como ela opera a hibridação nas suas obras:

Y ella manejaba con mucha autoridad toda esa materia prima que ella utilizaba. O sea, es una esperta en todo eso y ella y en esa canción quizás es en la que más asombra. Ella utiliza principios betovenianos ahí en el desarrollo de la forma, de coger un motivo, tarat tarat y repetirlo tarat tarat y luego hacerlo tres veces, tarat, tarat, tarat. O sea, ella utiliza recursos de la música culta. Verdaderamente, profundamente cultas al elaborar algunas de sus obra. ¿Lo hizo por intuición? Probablemente, pero eso no quiere decir que no tenga esa cultura”. (Viola Chilensis, 2015).

Destruir as barreiras ocidentais das artes eruditas, não significa descartar os recursos cultos, ao contrário, significa renovar o processo de criação artística com técnicas cultas e populares que ela utiliza, hibridando umas e outras. Não descarta

nada, inventa um novo gênero musical. Esses princípios betovenianos aos quais, Rodríguez faz referência, também na estrutura poética da repetição, “Yo te qui, yo te qui,/ yo te qui, yo te qui, yo te quise.” de *El Gavilán*, encontramos os gêneros eruditos aliados às estruturas das culturas indígenas e campestres que são o começo de um novo sistema musical-literário, e o fim da fixidez do outro. Com os processos, pós-modernos, pós-coloniais e de-coloniais a arte começa a ficar maleável, dúctil, “líquida” como observa Zygmunt Bauman. A modernidade está passando para outra etapa de sua existência, está mudando o cenário e a compreensão das pessoas, e isto beneficia as artes.

Zygmunt Bauman (1998) nos traz o conceito de “modernidade líquida” que pode nos ajudar a compreender o momento que possibilita a obra desta artista, dizendo a grandes rasgos, o que significa, abandonarmos a solidez característica da modernidade anterior para tomar elementos mais maleáveis. Portanto, nossas relações começam a ficar liquefeitas. Vivemos em uma modernidade líquida que é fluída, está em movimento, pois nada é feito para durar. Dentro dessa ruptura com o rigidamente estabelecido, no âmbito das artes poético-musicais, as ciências populares reaparecem com a obra de Violeta Parra, que une o saber arcaico com o ancestral e o erudito, possibilitando a criação de novas tendências artísticas de uma beleza tal, que é difícil negar que se trata de arte – como acontecia com as criações populares do século XIX e início do XX -. Uma arte nova que democratiza as esferas culturais. Rompe fronteiras e mostra seu rosto transcultural abertamente e sem vergonha de ser híbrido.

Num artigo, Julio Lenz Rodrigues (2022) nos diz que, o Hibridismo, dentro de textos originais, reflete uma ambivalência que se localiza sempre em dois sistemas literários. Parece óbvio, mas no caso das obras de Violeta Parra, esta ambivalência se localiza dentro de três sistemas literários diferentes, o poético-musical popular, poético-musical ancestral e o poético-musical erudito. Isto é, dentro de três culturas diferentes, que representam o modo de expressar o mundo de coletividades opostas em suas

cosmovisões e culturas, mas que de alguma forma se entrecruzam, possibilitando assim, a obra original contemporânea e de-colonial de Violeta Parra.

A estes poemas-canções se devem acrescentar os traços imanentes da tradição oral que a artista aprendeu no *Wallmapu*, fazendo-os transcender no espaço composicional híbrido, como elementos que se elevam na mais bela poética de-colonial, cuja perspectiva estrutural configura a base de trabalhos artísticos como, *El Gavilán* (1960) e *Composiciones para guitarra* (1957 – 1960) editada pela *Warner Music* (Chile). Das duas, *El Gavilán* é o mais importante, como a própria autora revela em entrevista realizada pelo locutor da radio da *Universidad de Concepción*, Mario Céspedes, por motivo da participação de Violeta como conferencista na Aula Magna dessa instituição superior.

O tema traz o drama social que se instaura na América Latina com o advento da Colonização europeia e a implantação de um sistema econômico verticalizado, que irá afetar a organização das estruturas: familiar, produtiva, religiosa e econômica dos povos originários da América, dentre eles, os *mapuches*. Também, e indiretamente, afetará os camponeses arcaicos em vias de transformar-se com o advento do capitalismo, na classe mais arraigada e profundamente explorada, pela parte que lhe cabe nessa divisão, em que um é o patrão que detém o poder econômico e as terras, e o outro, o peão, que trabalha no sistema de Inquilinato, como revela Violeta em suas Décimas.

A obra foi pensada originalmente para balé, mas se conhecem duas versões longas, para voz e violão que nunca chegaram a ser executadas como balé. Uma gravada em 1959 ou 1960 por Miguel Letelier, músico chileno; a outra por Héctor Miranda (1964) Paris e editada em 1975 por Mauricio Valdebenito. Diante da incompreensão da crítica colonialista chilena, que ainda se rege pelo sistema erudito eurocentrado, *El Gavilán* (1957) se vê estigmatizado pela falta de “enquadramento” do mesmo, nos parâmetros estabelecidos pela Arte Poética aristotélica, por um lado, e a dificuldade da crítica literária para interpretá-la, por

outro, já que era lido como obra “mal feita”, que não condiz com o sistema musical erudito. Neste, as personagens clássicas do balé e as notas musicais, na concepção eurocêntrica, devem ter a presença do belo, virtuoso e são melhores que nós.

A compositora desta bela obra, explica que, deverá ser cantada por uma pessoa que não tenha estudado música, ou seja, que não tenha uma voz apurada artificialmente pela técnica da vocalização. Ao contrário, deveria ser uma voz popular, sem pulimento. Também não se adequa ao sistema erudito o violão, um instrumento popular, que, segundo as normas clássicas não possui o “virtuoso” das obras clássicas.

Tiveram que transcorrer mais de cinquenta anos para percebermos que, se trata de obras que se deslocam dos padrões eurocentrados, a qual marca uma nova etapa na forma de criar obras artísticas. Neste sentido, *El Gavilán* (1960) é uma obra de transição do profundamente popular arcaico -como é a *Cueca Chilena*- para a arte culta -como é o caso do balé clássico-, com elementos do *üllkantum* ou Canto poético *mapuche*. Estes três elementos fazem com que *El Gavilán* pertença às artes híbrido-fronteiriças, como uma composição para balé contemporâneo.

Aqui Violeta esbanja criatividade e de-colonialidade ao trazer personagens de primeira ordem que deveriam ser “Melhores que nós” ao cenário, do galinheiro. Galinhas novas e velhas da tradição popular constituem as personagens do balé híbrido parriano as quais escenam com uma ave de rapinha, o gavião. A artista pretende pôr em planos de igualdade a arte culta, e a arte popular, e localizar ambas no mesmo sistema híbrido significa de-colonizar a arte. A arte do barroco-americano, mescla, hibridação e beleza juntas. É considerado um sacrilégio, assim o refere o poeta José Maria Argueda (1970), assemelhar ou colocar no mesmo nível a produção artística que vem do povo, com a que vem da Europa. Além disto, introduzir recursos composicionais da arte poética ancestral, lado a lado com o que há de mais pomposo das artes eruditas: o balé. Isto para os críticos de arte constituiu um sacrilégio.

Poucas pessoas puderam compreender, mas todos se surpreenderam quando a execução da obra propunha elementos do *Ülkantun*, ou o som cavernoso da *trutruca*. Instrumento pertencente à cultura *mapuche*, aparecem em harmonia com os instrumentos da orquestra sinfónica, colocando a ambos os sistemas em nível de igualdade o que provocaria, não o distanciamento dos sistemas, pois já se encontravam distanciados, mas a ruptura das fixas barreiras colonialistas que impedem ver, sentir, escutar a arte erudita, a cultura popular e a arte *mapuche* juntas em consonância total nos salões e anfiteatros, como aconteceu, em diferentes momentos 2012⁸⁶, em 2018, em 2023 formando parte de um mesmo evento ou do mesmo concerto de câmara, sendo prestigiado pelas elites e o povo. Isto significa criar uma poética de-colonial. Como se observa:

Mi vida yo te qui, yo te quise veleidoso
Mi vida, creyendo, creyéndote, lisonjero
Mi vida se me par, se me parte el corazón
Mi vida de verte, de verte tan embustero
Mi vida yo te qui, yo te quise, yo te quise
Sí, ay, ay, ay
Sí ay,ay,ay
(*El Gavilán*, Violeta Parra, Fragmento)

A cegueira cultural estava descartando uma obra que pela sua majestossidade no processo de criação, a artista foi comparada com Ludwig van Beethoven o compositor que cria a *Nona Sinfonia* (1824) num estado avançado de surdez. (Bruna, 2017). Vítima de preconceito e estigmatização ao não saber escrever em pentagrama, a artista utiliza recursos populares baseados no sistema oral para a criação de *El Gavilán*, como gravar na memória seus acordes, baseando-se no desenho que ele fazia nas cordas do seu violão. O sistema oral e a memória passam a ocupar um papel importante na criação de uma das obras mais belas da artista. Mas

⁸⁶ Interpretação de Los Jaivas, 14 de outubro de 2012 em Movistar Arena. Chile.

essa técnica não somente afeta a compreensão de sua obra, também atinge a sua pessoa na carreira profissional.

Neste sentido, podemos assistir as lutas da artista em contra de um imaginário coletivo, que habita as mentes dos chilenos, tornando-as discriminatórias e fechadas. A Matriz de Colonialidade do Poder do Saber e do Ser associa, erroneamente, o saber erudito ao ideal de arte e que somente ele é capaz de abonar “beleza” e “virtude” às obras artísticas, abalizados na necessária e incontestável “pureza” das formas clássicas, em oposição ao hibridismo das produções populares parianas, que perdem sua validade aos olhos de quem quer manter a ditadura do saber eurocentrado em vigor.

O híbrido, neste caso, é tomado como a comprovação e garantia de que os povos conquistados pertencem a uma “raça misturada inferior” que não conhecem a fundo a “pureza” das formas ocidentais. Por esta razão, se devem submeter a elas por não ter condições de criar arte de qualidade sem o aval das normas que o determinam. Um pensamento eurocentrado que se une ao discurso estigmatizante que diz, “o povo não tem voz” (Spivak), ele mal reproduz, por ignorância do sistema erudito, o que já foi dito pelo discurso eurocentrado, criando, deste modo, obras artísticas inadequadas ao mesmo.

Entretanto, estas belíssimas obras que Violeta cria, obviamente, não são regidas pelo eurocentrismo clássico e sim, pela arte contemporânea latino-americana. Obras belas, justamente, por conseguir harmonia nas formas juntando, combinando, entrelaçando ambos os sistemas. “Espanha e América juntas” diz Nicanor Parra. Infelizmente, até hoje, após quinhentos anos de colonização e descolonização territorial, podemos afirmar que o padrão de poder, de que nos fala Quijano e contra o qual Violeta lutava, configura o inconsciente coletivo do povo chileno, de acordo com a teoria de Carl Gustav Jung.

4.1. DE-COLONIALIDADE E PODER: O OLHAR OCIDENTAL EM DIREÇÃO AOS POVOS ORIGINÁRIOS DA AMÉRICA

O Colonialismo se foi, mais ficou a Colonialidade, diz Quijano, e esta foi e é um dos grandes empecilhos para o não reconhecimento da obra, *in vida*, da artista. Como o relata Tati Peña (2012) no documental *Grandes Chilenos, Violeta Parra*:

La única vez que Violeta Parra apareció en la portada de un diario, fue cuando se quitó la vida. Para la gente de esa época, el hito más importante de la autora de *Gracias a la vida*, - la canción que distingue a Chile en el mundo - fue su muerte". (Documental Violeta Parra – Grandes chilenos, 2012. Youtube.).

A morte como fato noticioso representa a inautenticidade das camadas mais elevadas economicamente da população chilena dessa época. Justamente o contrário daquilo que Violeta queria transmitir em suas obras para seu público. Nelas canta à emancipação cultural e epistemológica do povo. Insita ao reconhecimento de nossa identidade, saber quem somos quais nossas riquezas culturais, e principalmente, à compreensão de que, ser bons não significa ser europeu. "Yo canto a la diferencia" diz. Este anseio por romper fronteiras preconceituosas, fica evidente nas entrevistas realizadas junto aos cultores da tradição popular e em todas suas obras originais. Onde ela demonstra a sua admiração por essa estirpe tradicional, sendo ela mesma uma mais deles.

Esta é a principal diferença do grandioso trabalho de pesquisa que realiza Violeta da tradição popular, dos outros intelectuais que já haviam pesquisado sobre o mesmo tema. Além de lançar luzes sobre o processo de colonização chilena, recupera e recopila as obras oriundas do folclore chileno que estavam guardadas na memória dos cantores e cantoras populares. Este trabalho lhe representa a recuperação não só de milhares de obras da tradição popular hispânica, recupera também a sua autoestima e a de uma fração do povo chileno que volta a ser ouvido e

cantado em seus temas queridos, pois carregados de lembranças e significação cultural. Essa é a verdadeira importância do cantor popular no processo de dignificar o folclore chileno.

Além disso, a obra de Violeta lança outros dados. Ao publicar as conversas e declarações dos cantores populares no livro, *Cantos Folclóricos Chilenos* (1979) revela que eles possuem uma estrutura social pseudo-patriarcal verticalizada, que os manteve ativos, mesmo após serem descartados pelo processo de descolonização, típica dos espaços rurais em que o conservadorismo dá a ideia de estabilidade e preservação do saber. Esta estrutura se observa no modelo capitalista de padrão de poder social eurocentrado, a que os camponeses se submetem em dois momentos, por acreditar nele.

Primeiro, os homens aceitam ser explorados, acreditando que a sua condição de homem pobre assim o requer, já que, o esforço e a dedicação no “trabalho dignificam os homens”. Também, pela necessidade de cumprir seu papel de provedor e protetor da família. E segundo, o homem é a cabeça da organização familiar, o chefe da família. Segue, deste modo, o sistema verticalizado patriarcal capitalista, em que, na organização empresarial, familiar, na Igreja deve existir uma única cabeça pensante, que planeja, administra e controla baseado em um organograma piramidal. A imagem e semelhança da estrutura da Igreja Católica Apostólica Romana em que, a figura masculina permanece sendo uma estrutura com um único referente de poder, Deus, único e onipotente em todo o faz da Terra. O representa a figura masculina do Papa que tem por objetivo preservar a figura da Igreja tal qual ela começou.

Ali, a mulher é mãe, é mulher cumprindo seu papel procriador, sendo que até o momento em que entra Violeta e transgredir as normas patriarcais, a mulher e o homem tinham papéis definidos estritamente, sendo que o sexo feminino não devia realizar funções específicas do sexo masculino. Ela deve se submeter, por obediência, aos papéis correspondentes ao seu gênero: fazer comida, cuidar das crianças, de hortar, ordenhar etc. A mesma organização, também, se observa na estrutura referente

aos cantores no “*Canto a lo pueta*”, sendo que os instrumentos, como o rabel e o guitarrón são instrumentos de cordas de toquio específicos masculino, e às mulheres não lhes é permitido aprender a tocar aqueles que instrumentos que são de exclusividade masculina.

Mas Violeta rompe as barreiras patriarcalistas e transgrede essa norma, aprende a tocar o “guitarrón”, um instrumento de 25 cordas, exclusividade dos homens. No obstante, ela o recebe de presente de um cantor popular que acredita na sua força emancipadora, já que ele entendia, pela atitude de Violeta, que ela jamais iria aceitar as imposições do sistema capitalista patriarcal.

Podemos observar que, na organização social que rege o cantor popular, esta possui normas intersubjetivas que se alastram desde os tempos da Conquista, século XVI, ou antes, que vêm com os trovadores espanhóis, e daí em diante, a obediência ao estabelecido pelos homens, se transforma em norma que rege o agir dos cantores e cantoras populares, para logo formar parte do inconsciente coletivo e ser naturalizado. Formando parte da cultura do cantor popular que imprime essas normas, sem analisar a sua procedência.

Por este motivo, eles não sabem identificar nessa obediência sem questionamentos, uma forma de machismo patriarcal. Pelo contrário, sentem-se orgulhosos ao seguindo, como uma forma de preservar o patrimônio cultura do cantor popular, pois assim sempre foi feito e assim sempre será. Francisco Astorga Arredondo nos confirma as nossas análises sobre o *canto a lo poeta*. De acordo com Astorga:

El canto a lo pueta es un frondoso árbol que tiene más de 400 años. Es una de las tradiciones más antiguas de Chile y goza de plena vigencia en nuestra zona central. Es la poesía cantada que utiliza principalmente los metros poéticos de la cuarteta o copla y la décima espinela. Se divide en dos grandes grupos: canto a lo divino y canto a lo humano. Su origen se remonta a la época de la Conquista (siglo XVI). Los primeros misioneros jesuitas enseñaron a

los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (La décima) y así se generó el Canto a lo divino. (Miguel Jordá In: Arredondo, 2000, Revista musical chilena. *El canto a lo poeta* Disponível em: <http://dx.doi.org/10.406/S0716-27902000019400007>)

Trata-se de um canto que traz os vestígios do padrão de poder que existia na época Colonial de acordo com a história oficial do Chile, e as relações intersubjetivas, quem manda e quem obedece. A raça configura um dos principais elementos de classificação. O eixo fundamental do padrão de poder da Matriz de Colonialidade do Poder que começa a vigorar com a conquista na América Latina. Lembrando um fragmento do artigo de Aníbal Quijano, “Colonialidade de Poder e eurocentrismo e América Latina” (2005).

Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. Esse eixo tem, portanto, origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo, em cuja matriz foi estabelecido. Implica, conseqüentemente, num elemento de colonialidade no padrão de poder hoje hegemônico. (Quijano, p. 2, 2005).

A citação acima, nos faz refletir sobre a existência de uma forma de pensar de base racial que regula o trabalho, seus recursos e suas formas de controle, os gêneros seus recursos e formas de controle, as atividades de todo tipo como a arte e cultura seus recursos e suas formas de controle (Quijano, 2001).

No Chile, o sistema de organização das artes, também é governado pelo padrão de poder eurocêntrico, ele possui uma racionalidade que limita a criatividade dos artistas aos enquadramentos já existentes na Escola de Bellas Artes, e é de tal modo autoriário que desqualifica qualquer outra forma de criação

artística que não se tenha engendrado na mais pura mimêse do cânone ocidental. Neste sentido, a criatividade que nasce nas epistemologias populares dos povos colonizados é considerada empobrecida por ser resultado de expressões da natureza, da vida cotidiana ou da fé proscrita e, muitas vezes demonizada, pela fé que chega à América com a modernidade/colonialidade e seus esquemas de controle.

Nos depoimentos dos entrevistados por Violeta, fica evidente que homens e mulheres do campo que tiveram que se deslocar para a cidade por motivos de desapropriação ou perda de seus bens materiais, como a família de Violeta, mas também, e principalmente, indígena empobrecido pelo sistema de contratação ou mestiço sem direito a nada (Salazar), que acabarão acreditando na sua inferioridade como trabalhadores rurais, envolvidos em processos diaspóricos em que se vêm obrigados a deixar suas aldeias mapuches, para procurar emprego nas grandes cidades, já que ficaram pobres e sem seus territórios. Todos eles vitimados pelo sistema étnico-racial que opera um racismo orgânico intersubjetivo em América, o qual, obriga a se ajoelhar diante da brancura e consequente poder colonialista dos seus empregadores. Dobregar-se ao sistema econômico, significa, aceitar serem relegados às periferias da urbe, no sentido mental e econômico, e acreditar que já não têm mais forças para lutar pela sua dignidade. Segundo Pablo Mansilla Quiñones e Walter Imilan Ojeda (2019) citando a Farres e Matarán (2014)

La colonialidad del poder, entendida como el sistema de clasificación étnico y racial, que “opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones materiales y subjetivas de la existencia social cotidiana y a escala societal”, permite disponer de un marco interpretativo para el análisis de los efectos del desarrollo urbano sobre el habitar mapuche. (Mansilla y Imilan, p. 4, 2019).

Violeta é afetada por essa mentalidade colonialista de dimensões alarmantes, quando, após haver sido convidada como

palestrante, para falar de suas pesquisas etnográficas sobre o cantor popular, pela *Universidad de Concepción*, ou a cantar no *Club de la Unión*, no Chile, terminado o evento é também convidada a retirar-se e comer na cozinha com os empregados, segundo o revela o filme "*Violeta se fue a los cielos*" dirigido por Andrés Wood em 2011. Ficção ou realidade, o cineasta nos quer apresentar o racismo dolente que tinha que enfrentar a artista.

Trata-se, então, de uma matriz de poder que atua na intersubjetividade e na mentalidade dos chilenos, fazendo-os acreditar fielmente em que, índios, mestiços e camponeses arcaicos, que "falam mal" o castelhano e têm pele morena são inferiores aos brancos que se acreditam europeus, aristocratas, mas na verdade pertencem à nascente classe de oligarcas, que após se apropriarem dos territórios indígenas e os transformar em fazendas, empresas madeireiras e distribuidoras de água, enriquecem. A mesma classe que rejeita a colocação da Carpa de la Reina em seu bairro.

Por sua herança de súditos da Coroa espanhola, os cantores populares, hoje chilenos fruto da mestiçagem, em geral, mantem-se no lugar de subalternos. Tanto é assim, que os cultores da tradição popular que Violeta entrevista, sentiam-se orgulhosos de trabalhar para os "gentis", e fazer um bom trabalho, que não produzisse queixas dos mesmos, apesar das condições de trabalho que eram de extrema exploração, como nos relata *Don Guille*, que se considerava o melhor plantador de milho da região e passava regando a plantação com os pés molhados até o joelho até a madrugada.

No período da Conquista, o cantor popular ajudava na cristianização dos indígenas, por representar a porção mais pobre da comissão que havia acompanhado os padres jesuítas e conquistadores na tarefa de evangelizá-los. Os conquistadores acreditavam que havia que submetê-los aos castigos e penitências para eliminar de suas almas pecadoras o mal, tarefa que desenvolviam os padres jesuítas, mas nessa tarefa de rezar e trabalhar na lavoura, também entrava o cantor popular, que fazia a parte mais humana nesta história de violência e dominação

forçada. Por tanto, não foi agraciado com os mesmos benefícios que tiveram os terratenentes que vieram a ocupar as terras indígenas. Mires, 1986 analisa esta questão dizendo que:

La cristianización, entonces, era utilizada también como objetivo legitimante de la dominación forzada, la que incluso era vista por algunos como una forma de castigar los “pecados” de los indígenas. La violencia según estos autores, permitiría arrancar de raíz los vicios, idolatrías y costumbres aborrecibles, dejando el terreno llano para desplegar la evangelización. (Mires, 1986, p. 54 - 60).

O cantor popular fazia a parte boa do trabalho de evangelização, cantando as Sagradas Escrituras em décimas com alguma “malícia”. Transformando o *Canto a lo Divino* dos Jesuítas em *Canto a lo humano* sendo que, deste modo, iam conscientizando os povos nativos na fé cristã.

A evangelização também era apoiada pela construção de igrejas e catedrais. Ali se introduziram imagens míticas e ficcionais procedentes do mundo barroco europeu. Anjos brancos regordetes de olhos azuis, virgens altas de peles quase transparentes, loiras de olhos claros de uma pureza cristalina e celestial, acompanhados de todo um contexto de pureza amorosa a um só Deus, que se conjugavam em cantos e se resumiam na obediência às normas celestiais, as quais reforçavam o racismo e os dogmas dos poderes eclesiásticos e da Coroa e principalmente, a Matriz de Colonialidade de Poder eurocentra.

Estas características divinas, com o tempo se transformaram em símbolos de poder intersubjetivo, possibilitando a construção de um imaginário coletivo onde só o fato de ser loiro ou branco como o conquistador europeu, elevava o sujeito à categoria de um ser “superior”. Este devia ser recebido com gentileza e abundância, pois se tratava de um ser que, na cabeça dos colonizados, estava posicionado num lugar “Melhor do que nós”, como na Tragédia, sendo que o poder que detinham era outorgado por Deus. Por isso também, podiam mandar, controlar

e definir as ações nas vidas de quem não possuía essa graça e serem tratados com todo tipo de benevolências. Este fenômeno é conhecida América Latina como “A maldição de Malinche”.

Numa canção escrita por Gabino Palomares (1975) *La Maldición de Malinche*. Ele nos alerta desta herida colonial como a denomina Walter Mignolo (2006) que sangra e não se cura:

Tú, hipócrita que te muestras
humilde ante el extranjero,
pero te vuelves soberbio
con tus hermanos del pueblo.
¡Oh, Maldición de Malinche!
¡Enfermedad del presente!
¿Cuándo dejarás mi tierra?
¿Cuándo harás libre a mi gente? (Palomares, In: Nacho J.A Gilbert –
hotdamnstringband@hotmail.com)

A música rejeita o imaginário popular colonialista que continua acreditando que o europeu era um ser superior, que havia que tratar como um encomendado de Deus que nos mostrou a nossa subalternância racial e temos que aceita-lo.

Mas Violeta como artista do século XX, comprometida com o processo de-colonial e consciente do seu propósito de emancipar o saber popular, com a sua obra faz brotar a árvore da vida, e por meio de seus bordados em arpillera, nos aproxima ao saber ancestral.

Segundo Florecia Langarica, falando da ruptura que provocam os artistas do século XX: “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). Violeta afirma, arte é uma ferramenta de emancipação e de-colonialidade nas mãos do artista. Neste sentido, dá resposta à necessidade de situar a arte numa posição contrária às filosofias eurocêtricas que explicam e justificam o *kirch* da sociedade de consumo, dando valor à cópia, pois esta é um recurso de rentabilidade.

Em sua estadia no *Wallmapu*, estudando as culturas *mapuche* e entrevistando os descendentes como foi pesquisado por

Miranda, Loncon e Ramay (2017), Violeta havia resgatado a filosofia de vida unida à cosmovisão ancestral de seu povo que, apesar de haver sido reduzido territorialmente e em densidade demográfica, depois de trezentos anos de luta e resistência, ainda existem grupos que mantiveram intacta a sabedoria ancestral e hoje habitam o Sul do Chile no *Wallmapu*. Este povo se denomina *País Mapuche*. Ele não perdeu suas raízes e ainda corre livre e bela a pureza da sua cultura em suas veias, refletida aqui, como poesia, para evidenciar a importância que tem a poesia em todas as coisas da vida mapuche e para seus habitantes.

Adriana Paredes Pinda, uma poeta mapuche, 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).

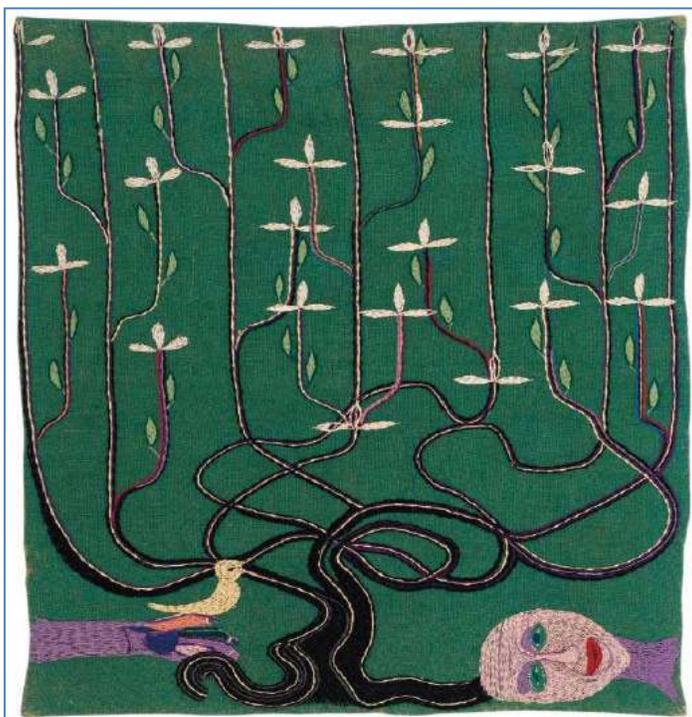
Erótica e poética, como a natureza, esta expressão artística é principalmente revelação da realidade em arte. É questionamento das normalidades. Ela traz elementos e personagens que lembram imagens de bosques que se desenham no imaginário coletivo sobre os povos ancestrais. Essa arte corpórea e vital dialoga com a obra de Violeta Parra. Neste poema de Leonel Lienlaf, do livro *Se há 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)⁸⁷

Árbol de la vida em *mapuzugun* significa “Lugar de la Pureza”, ao ler o poema de Lienlaf (1989), dá a impressão que o poeta estivesse descrevendo a arpillera *Árbol de la vida* (1964) de Violeta Parra, o qual, também reflete essa relação sagrada dos seres humanos com a natureza.



(Fig.2.) *El Árbol de la vida* (1964). Arpillera, confeccionada em juta tingida e bordada em *lanigrafia*, mede 135 x 97,5cm. (Fonte: Museo Violeta Parra).

⁸⁷ Nacido na comunidade de Alepue, perto de San José de la Mariquina, Leonel Lienlaf, pertence à nova geração de poetas bilingües que escrevem em *mapuzungun* 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.

Esta obra (Fig.2) pertence à terceira exposição *Lo Espiritual, mística, religión vida y muerte* exposta em 2011 no Centro Cultural Palácio de la Moneda e hoje forma parte da exposição permanente do Museo Violeta Parra. (Fonte: Fundación Violeta Parra).

Em resumo, a Colonialidade do Poder reduz as possibilidades dos indígenas de se desenvolverem nas mesmas condições que os brancos, porque com a irrupção da Conquista, se jibarizou o espaço em que os conhecimentos, idioma e cosmovisão autóctones eram factíveis e reconhecidos, limitando-os as aldeias e reduções indígenas onde eles habitam. No obstante, a arte está fazendo o caminho de volta para a recuperação da valorização e o respeito dos saberes ancestrais. Neste sentido, a obra de Violeta se transforma em um destes caminhos, que abrem espaço para dar resposta a Por qué es arte? É arte, porque emana do povo, emancipa, questiona e dá respostas. Porque, utilizando, não somente o belo e o virtuoso para construir arte com harmonia, desconstrói as injustiças, os discursos falidos, as mentiras. Abre os olhos para a verdade que nos oprime a alma que brota livre e dá vida.

O raciocínio que nasce da Colonialidade do Saber leva a acreditar em que, uma obra de arte ou trabalho científico produzido em países ex-colônias não possui o conhecimento suficiente para se validar por si mesmo, ou para que seu autor seja considerado autoridade ou uma garantia argumentativa nos temas de pesquisas científicas. Exige-se que haja referências bibliográficas eurocentradas que deem suporte aos estudos.

Até a existência do Grupo Modernidade/Colonialidade/De-colonialidade, que vê o trabalho científico e a arte dentro de outra perspectiva conceitual, os pensadores latino-americanos caíam no mais profundo descrédito, sendo que seus discursos adquiriam legitimidade, tão somente, quando amparados por algum autor procedente do Norte geopolítico (Santos, 2010), a saber, europeu, estadunidense, russo, árabe etc. Isto é, consagrados pelos saberes eurocentrados. Somente assim, o texto latino-americano adquiria reconhecimento acadêmico. Reduzidos na validade

epistemologias, os textos produzidos pelos povos colonizados, eram rejeitados, como se estivessem estagnando-os em seu passado e quinhentos anos de luta e resistência de vida mapuche, nahualt, incásica não representassem nada em matéria de evolução e crescimento cultural e epistemológico para América Latina. Elicura Chihuailaf comenta este fato dizendo:

Cuando nuestros pueblos levantan las banderas de sus respectivas identidades, los Estados tentan moverlas según sus intereses – através de sus medios de comunicación y de sus estructuras educacionales, económicas, comunicacionales, políticas, legislativas excluyentes. - Surge de ese modo un nuevo dogma: la “identidad única” (Globalización, la denominan algunos). La identidad confeccionada como traje de talla única que ajusta, nada más, a sus escasos escogidos. (Chihuailaf, 1999, p. 42)

Os escolhidos são brancos, falam línguas modernas e rezam no terço dos privilégios e da desigualdade humana. Sendo que, a Matriz de Colonialidade do Poder, Saber e do Ser segundo Quijano (2005, Maldonado-Torres, 2007), lhes dá suporte e se localiza no campo das ideias e “implica a dominação de padrões de investigação, ensinamento e estudo.” (UnB.br, 2017). E apesar de não impedir a produção de conhecimento fora da perspectiva hegemônica eurocentrada, nega espaço para o reconhecimento e desenvolvimento de outras epistemologias. Um dos subterfúgios para implantar o domínio ocidental sobre a cosmovisão ancestral é negar a validade dos saberes científicos, espirituais e de direito para o mundo (Santos, 2010) e são os próprios centros de educação, escolas, universidades latino-americanas onde se recusam e discriminam aqueles saberes que não se sustentem na ciência ocidental eurocêntrica, utilizando citações e referências bibliográficas hegemônicas e eurocentradas.

Este é o caso de Violeta Parra, discriminada pela burguesia chilena, que só reconheceu a sua arte, quando teve êxito na Europa, e nesse momento, ainda havia pessoas que questionavam o fato

dela não ter cursado a Escola de Belas Artes, duvidando que tivesse exposto suas *arpilleras*, pinturas e esculturas no Museu do *Louvre*, não entendiam como era possível que fosse reconhecida como artista alguém que se havia formado na escola da vida, pesquisando e aprendendo o saber popular de forma autônoma.

A negação é uma forma de ocultamento, ela está presente nas cartas e crônicas que os invasores da América enviavam para os reis da Espanha, com a finalidade de relatar a situação dos povos conquistados. Aquele subterfúgio usado pelos colonizadores, silenciava os saberes das culturas originárias do continente que tinham a sua frente, pois muita ficção cabia no papel. Relatava-se que os indígenas eram seres ingênuos, pois acreditavam que os invasores fossem deuses; e como não entendiam seu idioma, disseram que não o possuíam. E suas línguas aglutinantes nativas foram consideradas “dialetos”. Não cobriam seus corpos com roupas, deixando ao descoberto suas “vergonhas”. Não foram considerados sujeitos de direito, nem os seus conhecimentos foram considerados ciências já que pertenciam ao senso comum. Não foi reconhecida sua fé politeísta, portanto todos seus deuses foram desacralizados, demonizados, proscritos.

Não reconheceram a soberania ancestral sobre os territórios indígenas, e uma Bula Papal os condenava a ser invadidos como povos aborígenes, se não se convertessem ao cristismo, se tornando súditos da Coroa para salvar o único que lhes havia sobrado, as suas vidas. Esta era a única forma de que os povos originários não fossem invadidos e nem seus habitantes massacrados. Assim sendo, na construção mais alta do lugar houvesse pregada uma cruz, como indicativo de que se haviam convertido ao cristianismo. Segundo aconselhamentos dados aos indígenas por Alvar Nunez Cabeça de Vaca. (1542) os quais aparecem no livro *Naufraios e Comentários* (1999)Ed. L&PM1ªed. (Brasil).

Entretanto, por meio dessas cartas e comentários, nas entrelinhas se lê a ignorância dos conquistadores e metrópolitanos em relação às culturas dos povos originários e do pouco que lhes

interessava apreender a cultura e incumbências que cabiam ao continente que estavam invadindo.

Em relação ao idioma, no Chile, os conquistadores se viram obrigados a aprender o *Mapudungun*⁸⁸ – idioma franco em quase toda América pré-hispânica, utilizado para se comunicar entre os povos originários- com a finalidade de transmitir os dogmas a religião Católica, mas ao contrário de querer aprender os costumes dos povos anfitriões, os saberes ancestrais foram ocultados. Silenciados com leis que impideram que a cosmovisão ancestral ficasse conhecida.

Segundo Santos Boaventura no seu livro *Epistemologias do Sul* (2010), os colonizados passam a ser vistos pelas Metrôpoles de forma diferente, obedecendo a uma racionalidade eurocêntrica que desfigura o modo de olhar para o outro. Separados por uma linha abismal, o abismo que os separa é o racismo que se impõe entre as culturas ocidental e ancestral, como medida de humanidade e civilização considerada aceitável para uma formação social que está mudando em base ao “giro coperniquiano” que havia dado Decartes com o seu pensamento “Penso, logo existo”.

Embora errado, este pensamento dá sentido, a conquista europeia e ao advenimento da modernidade/colonialidade, já que estas não são eventos diferentes (Mignolo, 2008) ambas se completam entre si. E nesta nova forma de enxergar o mundo, literalmente, se arrasa o espaço ancestralmente, constituído, na América, por uma diversidade de etnias que possuíam diferentes culturas e organizações sócio-políticas e comerciais. A modernidade/colonialidade dos vassallos da Coroa espanhola se negou a reconhecer que diante deles desenhavam-se povos que possuem outras culturas tão eficazes quanto a europeia, para

⁸⁸ Na atualidade existe um movimento oficial no Chile, a Femae, que luta pela recuperação do mapudungun pois “Están convencidos que la mejor forma de entender la cosmovisión de un pueblo es a través de su lengua” In: *Memoria mapudungun* Karina Palma Trujillo, Ediciones Radio Universidad de Chile, p.23, 2017,

satisfazer suas necessidades, pois, a partir dessa aceitação, teriam que conviver com essa coletividade em alteridade. As cartas Hernán Cortéz (1522) o deixam entrever, “Ciudades tan grandes como Sevilla o Córdoba”, casas de comprar e vender como o gigantesco mercado de Tlatelolco, con “más de seiscientas almas comprando y vendiendo”. (MARTÍNEZ, María del Carmen Martínez, **Las Cartas de relación de Hernán Cortés**, México, Noticonquista. Disponível em <http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/1321/1318>. Visitado em 22/06/2024 às 17:31.)

Nas obras de Violeta, podemos observar que ela defende a alteridade em todos seus sentidos cantando, pintando, bordando a diferença e o difícil que é ser diferente neste mundo capitalista, onde a globalização invade nossas singularidades num sistema que ganha e multiplica seu capital por meio da homogeneização. Vejamos um exemplo de alteridade que ela nos dá, no ritual de cura *mapuche* denominado *Nguillatun*:

Millelche está triste con el temporal
Los trigos se acuestan em este barrial
Los índios resuelven después de llorar
Hablar con Isidro con Dios y San Juan
Camina la machi para el guillatún
Chamal y rebozo, trailoco y cultrún
Aumentan las filas 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.
El rey de los cielos muy bien escuchó
Remonta los vientos para otra región,
Deshizo las nubes, después se acostó,
Los indios la cubren con una oración
Con una oración.
(Guillatún Violeta Parra, Cancionero, 2017).

Este ritual forma parte da cosmovisão de um povo culturalmente diferente que conquista europeia pretendia arrasar, principalmente, por não entender de que se trata e nem o que estão fazendo “deveriam” se submeter ao conquistador. Neste poema- canção, Violeta nos apresenta a alteridade, o outro como “o belo”. Eu não me reconheço nesse outro, mas gostaria de conhecer, de saber mais sobre a sua fé, seus costumes, sua coletividade e/ou individualidade e aprender a conviver no mesmo território, com a diferença, porque eu também sou diferente. Isto é alteridade.

Qual é a definição de Alteridade a que nos estamos referindo? Para a filosofia é o contrário de identidade. Platão a apresenta em *Sofista*, dizendo que, a alteridade -*alter* = “outro” é a condição de ser outro - é um dos cinco “gêneros supremos”, ele recusa a identificação do ser como identidade e vê um atributo do ser na multiplicidade das Ideias, entre as quais existe a relação de alteridade recíproca. Neste sentido, alteridade é a qualidade ou estado do que é outro ou do que é diferente e a visão de mundo que ele tem. Está relacionada com a capacidade de perceber a si mesmo ou o próprio grupo social, não como padrão, mas também como o outro. Um dos princípios fundamentais da alteridade é que o indivíduo em sociedade não só interage com o outro indivíduo, mas sua existência depende também da existência do outro. Por esse motivo, o “eu” só pode existir através do contato com o “outro”. Vejamos:

La alteridad permite que el ser humano entienda a los otros desde su esencia, no es comprensión circunstancial, se refiere a la capacidad de comprender desde la mirada del otro el mismo ser y al otro ser; la alter - idad es la oportunidad que se tiene de humanizar realmente las relaciones, lograr una comunicación. Así, según la alteridad, para constituir una individualidad es necesaria, primero, la existencia de un colectivo, pues el yo existe a partir del otro y de la visión de este. [...] De hecho, uno de los principios de la teoría de la alteridad es que el yo, en su forma individual, solo puede existir a través del contacto con el otro, pues el ser humano,

como sujeto social, tiene inherentemente una relación de interacción y dependencia con el otro. De allí que se afirme que la diferencia constituye la base de la vida social y de sus dinámicas y, al mismo tiempo, la fuente de sus tensiones y conflictos.⁸⁹

Em outras palavras, é a partir do outro que eu me reconheço como ser individual, como um ser diferente e único. No entanto, no momento em que o colonizador não aceita o outro como seu referente para se reconhecer com suas diferenças e singularidades dentro do coletivo que passa a existir na América, a vida social e sua dinâmica nesse espaço torna-se fonte de tensões e conflitos, impedindo a esse outro de continuar o seu desenvolvimento e evolução para a construção do seu futuro. Cria-se assim, um ambiente hostil ao indígena e seus traços culturais e fenotípicos, sendo que, os símbolos que vem da Europa se tornam referência para si mesmo e para o outro. Sendo que a diferença passa a ser sinônimo de carência, falta, erro, e, por conseguinte, elemento de discriminação.

Como mestiça, vítima de preconceito e discriminação pelas suas “carências”, baixa de cabelo preto, morena, vestes fora da moda e a falta de traços fenotípicos eurocêntricos, a artista teve que se enfrentar, constantemente, a fontes de tensões e conflitos que o racismo instala na sociedade chilena. O preconceito contra o índio se transforma numa violência que implica comportamentos sociais excludentes. Violeta possuía traços indígenas. No entanto, a artista defende-se dessas macelas culturais, negando e refutando esse tipo de atitude introduzindo na sua arte, elementos composicionais *mapuches* e *aimarás*. Ela dedica toda a sua vida e obra a demonstrar que, há diferença entre as culturas e é ali onde se encontra a beleza.

A persistência de uma ética e estética pluriversais lhe permite a Violeta, realizar uma melhor avaliação das especificidades que

⁸⁹ *Significados.com*. Disponible en: <https://www.significados.com/alteridad/> Consultado: 21 de mayo de 2022, 07:42 pm.

cada expressão artística possui, o qual se apresenta na sua obra, como uma prerrogativa por mostrar a seu público que, as diferenças entre os seres humanos são resultantes da forma de ser, sentir, aprender e ensinar de cada cultura. No caso de Violeta, trata-se de uma mulher no entre-lugar da mestiçagem do branco com os povos originários da América, o povo *mapuche*, do qual nos apresenta um ritual chamado *Nguillatún* e os elementos de alteridade que, para compreendê-lo nos exige, também, dominar diferentes saberes sobre o povo *mapuche* e sua cultura.

Neste contexto diverso, a artista desmonstra seu respeito e admiração pela cultura do conquistado, e se dispõe a conhecer e se importar com aquele que comparte o mesmo espaço territorial no seu país, no Chile. Um país que se diz monocultural, que parece ignorar a existência dos povos originários, que não dá a devida importância às vozes vindas da tradição popular ancestral, pois a tradição chilena não surge, somente, da Espanha, também brota e está ali nos bosques e lagos da região austral com sua poética a tradição ancestral. Neste sentido, Violeta ao incorporar elementos do canto *mapuche* em suas obras poéticas, lhes devolve o seu lugar, os inclui na pesquisa, e nos regala com conhecimentos das duas vertentes culturais que constituem a tradição popular: a arcaica e a ancestral.

Deste modo sublime, nas obras da artista como *El Gavilán* (1959), *Run Run se fue pa'l norte* (1965), *Volver a los 17* (1965), *La Pericona* (1966), ou *Gracias a la vida* se lê: O Outro me enriquece. A alteridade posta na sua máxima expressão. Nenhum saber diminui o outro, pelo contrário, quando habitam o mesmo espaço, por serem diferentes formam um coletivo que se enriquece mutuamente. Este pensamento guiará a criação de toda sua obra original.

É importante destacar, nesse sentido, que a artista, ao conviver com diferentes culturas a partir de sua pesquisa folclórica, junto a cantores populares hispânicos e ao canto *mapuche*, o *ül*, ou *ülkantun* e a poesia *mapuche*, consegue compreender a finalidade do canto para o cantor popular hispano e para o *ülkantufe* e descobre dois objetivos diferentes para quem o recebe.

Luiz Fuentes Ampuero entende o *üllkantun* como sendo: “El canto que viene del pasado para recordarnos quiénes somos”. (Fuentes, 2018). O cantor mapuche Joel Maripil na sua apresentação em Temuco no dia Internacional da mulher indígena diz: “El *ül* es todo, el *ül* es vida. [...] En el *ül* se transmite la melodía, mensaje, emociones, consejos, memoria, la personalidad del cantante. El *üllkantufe* canta lo que siente como persona, lo que en un momento determinado desea transmitir” (MARIPIL, 31, 07, 2018).

Por que então, tanta beleza espiritual, ocultada, silenciada nos confins da mitificação e a discriminação? A totalidade do problema social e cultural que afetou e afeta os países colonizados, começa com o racismo que discrimina os povos originários da América, tem sua origem na ideia de mitificação de uma raça, como bem o analisa Quijano (2005).

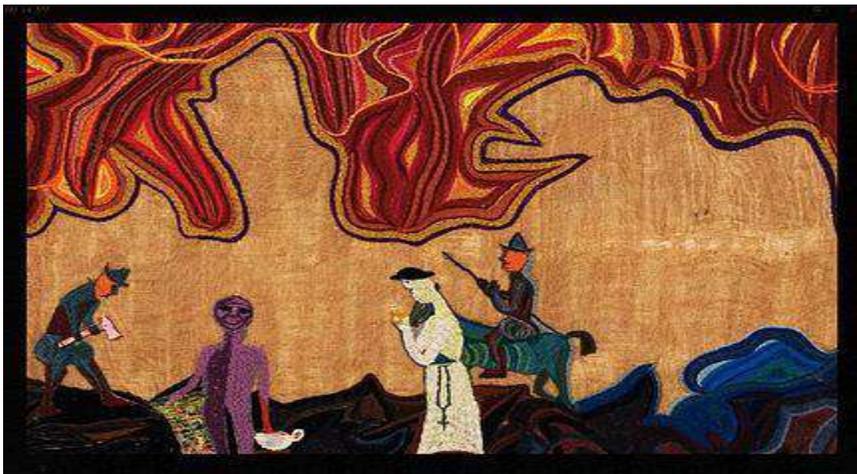
Por meio de seus estudos e análises o sociólogo peruano entende que, os conquistadores desenharam um perfil racista e estigmatizante dos habitantes da América pré-hispânica, contra o qual havia que lutar com estudos e teorias que comprovassem a falsidade de tais teses, como já foi demonstrado, a inferioridade mental e biológica de um ser humano não pode estar baseada na cor da pele, na estatura, ou, naquilo que os europeus entendiam por cultura superior: o sucesso de suas empresas.

Porque isto definiria economicamente as culturas, e não na capacidade de avançar em qualidade de vida. Hoje, é a quantidade de organizações que ela possui, não se essas organizações se desenvolvem da mesma forma que o faz Europa. Entretanto, até hoje existe um consenso em diversos dicionários consultados, o que define a barbárie do latim *barbariés* não é somente a falta de cultura e civilização, é principalmente “a ferocidade e crueldade dos atos.”⁹⁰ Sendo que, a definição para “Ferocidade” é a inumanidade, crueldade de ânimo. Verificamos que os atos realizados no momento de pôr em funcionamento a máquina conquistadora demonstraram que, ao contrário do que

⁹⁰ Diccionario da Real Academia Española DLE

se pensava, a ferocidade e inumanidade contidas nos atos dos conquistadores, como: invadir, se apropriar dos habitantes como se fossem animais, separar suas famílias, matar, esquarterar, cortar mão, sentar em instrumentos de tortura para matar com dor não eram realizados pelos indígenas e sim, pertencem ao perfil psicológico e cultural bárbaro dos conquistadores europeus.

A história do Chile está repleta de castigos “exemplares”, nos quais se evidenciava a barbárie dos que vieram a América a conquistar o continente. Um deles está retratado na arpillera bordada por Violeta Parra “Los Conquistadores” (1964), em que a artista representa o momento em que a história oficial lhe corta mão esquerda a Galvarino e ele coloca a direita com a serenidade de quem não teme ao conquistador. Mas Violeta também borda a conivência do Clero e da Coroa, representados por um sacerdote e um soldado espanhol, enviados da Espanha que participavam dos atos criminosos.



(Arpillera: *Los conquistadores* (1964), juta bordada com lanigrafia, 142 x 196 cm., Violeta Parra. Fonte: Fundación Violeta Parra.)

Usando a sua arte para denunciar a violência, nesta *arpillera*, Violeta faz referência à destruição, por meio de uma releitura da história contada pelos conquistadores, mostrando a cumplicidade

que existia entre a Coroa, e o Clero quando se tratava de ações inumanas que visavam dominar pela barbárie e salvajeria, se apropriar dos territórios dos povos originários, atemorizando os seus habitantes, para que perdessem a consciência de homens livres que possuíam segundo a cosmovisão ancestral.

Galvarion, inválido de sus dos manos y lleno de santa indignación, se fue al campamento de Caupolicán en el valle de Andalicán y pidiendo venia para hablar, apostrofó con violencia a los que querían llegar a un acuerdo con el invasor[...] En medio de su diatriba, levantó en alto sus dos muñones sangrantes y exclamó “Mirad mi cuerpo aquí despedazado,[...] Mirad vuestro valor vituperado y lo que en mí el tirano os representa, jurando no dejar cacique alguno sin desmembrarlos todos, uno a uno.(Ercilla,2003,p.p. 89-90).

Este fato desonroso para a história da Espanha, que marca a vida de todos os povos conquistados é descrito também no poema-canção “Arauco tiene una pena”, para se referir a história do povo *mapuche*, chamados de araucanos erroneamente pelos espanhóis, como podem observar neste fragmento:

Un día llegó de lejos Huescufe conquistador,
buscando montaña de oro, que el indio nunca buscó.
Al indio le basta el oro que le relumbra del sol.
¡Levantate, Curimón![...]
Del año mil cuatrocientos, que el indio afligido está
A la sombra de su ruca lo pueden ver lloriquear.
Totora de cinco siglos, nunca se habrá de secar
¡Levántate Quilapán!
[...]
(VIOLETA PARRA, *Arauco tiene una pena*. 1966.
Fonte: www.cancionero.com).

Diante da ignorância dos conquistadores europeus sobre a natureza dos seres humanos que habitavam as terras conquistadas e as magnificas culturas que tinham diante dos seus

olhos, preferiram considerá-las seres inferiores, sendo que a nudez dos seus corpos lhes deu uma boa justificativa para afirmar que se tratava de uma raça intermediária entre o homem e a besta, portanto, seres sem alma, pois deste modo, parafraseando as teorias aristotélicas, os índios, ao serem considerados inferiores, pela sua nudez e falta de maldade. Podiam ser escravizados e trabalhar para os brancos, “como a mulher devia obediência ao marido por ser inferior ao homem, as crianças, ao pai, e os escravos àquele a quem pertenciam”. (Política, Cap. 9)

Entretanto, as evidências de abuso preocupavam demasiado aos próprios padres que acompanhavam as expedições, como é o caso do padre Bartolomé de las Casas⁹¹ que saiu em defesa dos indígenas que estavam sendo escravizados e massacrados pela ignorância e cobiça dos conquistadores. Segundo Ana María Vargas del Carpio (2021) quem nos fala a partir da Universidade Católica de San Pablo, Perú:

Las Casas escribió sobre los excesivos trabajos que los indios realizaban, y el poco tiempo del que disponían para su conversión, “[...] que Vuestra alteza remedie con efeto las tyrantias y opresiones fuerças y agravios que padecen mis ovejas los yndios naturales de todo aquel obispado [...] que los cuerpos perecen en las anymas porque como los tienen los españoles siempre en las dichas sus tyrantias ocupados no pueden los rreliгиозos a verlos para les predicar la ley de Dios y convertirlos y para esto es necesario que Vuestra Alteza les de la libertad que su magestad manda por sus nuevas ordenanças [...]. (Disponível em: www.scielo.cl/scielo.php?)

Mais tarde, as ciências e a história não oficial, aquela que vem do colonizado, demonstraram que o perfil criado para os povos colonizados responde a um discurso eurocêntrico que tem um único objetivo: justificar a transferência de posse das terras

⁹¹ O Frey Bartolomé de las Casas revela as atrocidades que os colonizadores submetiam os indígenas no seu livro *La Brevísima Relación de La Destrucción de las Indias* (1552).

indígenas para as metrópoles e transformar os seus habitantes em mão de obra barata ou escrava, como acontecia nas encomendas, nas minas, e nas casas dos encomendeiros onde trabalhavam sem pago algum contradizendo a lei dos monarcas espanhóis.

A inicios del siglo XVI, por disposición de la reina Isabel, se aprobaron oficialmente los repartimientos de indios -sinónimo de encomiendas- y el pago de una remuneración por los trabajos que los indios realizasen para los encomenderos. La composición de la encomienda indiana, a modo de repartimiento de mano de obra, importó la sujeción de los indios a los encomenderos y su sometimiento forzoso a trabajar en la mita -trabajo obligatorio de los hombres en las minas- a cambio de un salario, lo cual les correspondía por tratarse de hombres libres. La reina Isabel insistió en que los encomenderos no debían ver a los indios como esclavos, ni debían tratarlos como tales. Sin embargo, a pesar del interés de la Corona en proteger a los indios y reconocerles su condición de vasallos libres en la ley, la realidad del maltrato que llegaba a oídos del monarca demostraba que aquella libertad estaba reservada al papel y a la tinta. [...] Los encomenderos obtenían el control de la encomienda por merced de la Corona. La encomienda les proporcionaba fuerza de trabajo indígena, tierras y tributos con derechos de sucesión por varias vidas; privilegios que les rindieron estatus social y poder político que desafiaba incluso el poder del monarca. (Disponível em: www.scielo.cl/scielo.php?)

Força de trabalho indígena, terras e tributos de forma vitalícia, isso é o que obtinham os enviados da Coroa e por manter esses privilégios acometiam contra os povos originários tantas injustiças. Além disso, a retirada das minas era levada para Europa que se encontrava, no momento, totalmente falida de recursos minerais em seus cofres bancários.

Deste modo, era essencial à instalação e preservação de um perfil racista, que pudesse dar suporte e justificar tantos privilégios e tanta violência. A Matriz de Colonialidade do Poder, do Saber e do Ser constitui, deste modo, uma ferramenta de dominação, que, de acordo com Quijano (2000), parece ser mais

eficaz e incontestável, diante do fenótipo dos colonizados. As marcas da escravidão e o abuso encontram-se gravadas na diferença de cor da pele entre conquistadores e conquistados. Sendo assim, a pele escura passou a ser estigmatizada como símbolo “incontestável” de inferioridade mental e cultural.

Contudo, os indígenas e os escravos negros se transformaram nas peças mais importantes para o êxito econômico das colônias espanholas e lusitanas, foram elementos humanos de exploração que quase não produziam despesas e sim muitas riquezas para as metrópoles. Silenciar suas culturas ancestrais e menosprezar a diferença da cor entre índios e brancos, recalcando-as de forma exprobrada, retirando dos primeiros a sacralidade de sua cosmovisão, duvidando do saber ancestral e da fé que eles professavam, foi o maior golpe dado aos povos ancestrais, e o único meio de instalar-se como novos e absolutos donos de homens e mulheres nas terras conquistadas. Isso significou implantar, definitivamente, nas colônias a nova matriz de poder, como mecanismo de implantação de uma verdade irrefutável.

Nesse sentido, e para fugir de relatos monológicos, cito a Jean-François Lyotard, um filósofo contemporâneo, considerado o pai das teorias pós-modernas, quem analisa a diferença dizendo: “A realidade contém a diferença (a disputa)”, e continua:

A diferencia de una disputa, una diferencia (différend) es un caso de conflicto entre (al menos) dos partes, conflicto que no puede resolverse equitativamente, por la falta de una regla de juicio, aplicable a los dos argumentos. El hecho de que un argumento sea legítimo no implica que el otro no lo sea. Sin embargo, si se aplica la misma regla de juicio a ambos para reducir la diferencia, como si se tratara de un litigio, se infiere una injusticia al menos a uno de ellos, y a ambos si ninguno de los dos admite esta regla. (Lyotard, *JF Le Différend*, 1983. Traducción nuestra).

Violeta era diferente aos brancos, sua pele morena a acompanha no percorrer dos campos, e lhe ajuda a bater as portas dos cultores e cultoras da tradição popular e ser recebida para

ouvir e vivenciar a recuperação das canções do passado, que o espaço rural lhe entrega. Adquire, assim, um saber que também se sente na pele. Já que Violeta, a “Violetita” como era chamada, carinhosamente, pelos cantores populares, era considerada uma “igual”. Ou seja, uma mulher do povo, de pele morena, como eles, que vinha com a intenção de recuperar os recursos criativos e inéditos que eles lhe proporcionavam e isto os ajudava a realizar seus objetivos. Além disso, Violeta adquiria um saber muito rico sobre o folclore chileno. Esse saber é o conhecimento poético e cultural que, adquirido na realidade do povo, lhe permite olhar e questionar a tradição popular sob uma perspectiva mais autêntica. Um olhar que se configura sem representantes letrados, a partir da Opção Decolonial (Quijano, 2000, Mignolo, 2008). Esta opção se opõe drasticamente à colonialidade nas obras da artista, pois se nega a ver na cor da pele do povo e nas culturas ancestrais, traço de inferioridade física e nem biológica.

Para compreender a relação que tem o passado com o presente, devemos analisar primeiro a terminologia que estamos utilizando aqui e perguntar-nos. O que significa Colonialidade? Para responder a este questionamento, recordemos as palavras de Walter Mignolo, “a colonialidade diz respeito à compreensão da permanência da estrutura de poder colonial até os dias de hoje, mesmo séculos após o fim das colônias e os processos de independência das mesmas”. Já o termo De-colonial é um conceito que, analisado pelo mesmo autor, Mignolo (2008) “É uma energia que não se deixa manejar pela lógica da colonialidade e nem acredita nos contos de fada da modernidade” (2008, p. 243).

Diz respeito a um projeto de transgressão histórica da colonialidade. A de-colonialidade como opção representa uma atitude, um movimento contínuo que tensiona e

transgrede, um pensamento que se desprende e se abre para além da dualidade modernidade/colonialidade”.⁹²

Diante da fixidez da modernidade colonialista, a obra de Violeta Parra revela sua posição política, por meio da qual, a artista desafia as estruturas que sustentam essa lógica de poder devastadora e excludente, e nos oferece uma opção levada a cabo por meio da sua arte. Em suas obras podemos sentir a ação emancipatória que levanta o seu povo e provoca o questionamento dos absurdos dessa lógica de poder. Possibilita, por exemplo, o acesso aos conteúdos epistemológicos que possui a tradição popular, para a análise e julgamento de obras que não pertencem à cultura ocidental. Esses conteúdos nos auxiliam na classificação e avaliação artística da arte indígena, por exemplo. Uma arte que não se dobra às normas eurocêntricas, criando assim a possibilidade de legitimar o que é diferente a partir de culturas também diferentes.

É neste sentido que a artista é precursora da arte contemporânea nos recursos plásticos, literários e musicais que favorecem a eleição de elementos composicionais específicos. Na obra de Violeta Parra, criar significa hibridação, transculturação e vontade de provocar rupturas nas fronteiras do erudito, para se distanciar da modernidade/colonialidade.

Observa-se na obra desta singular artista, a ampliação das categorias de análise para além da Arte Poética aristotélica, pois se consideram as características do ambiente. Aquele barroco americano de que nos fala Carpentier, unido ao caprichoso talento daqueles que acrescentam ao ser humano homem/mulher a capacidade de criar a partir de suas vivências no interior do continente americano e que, apesar de reconhecer a si mesmo como o resultado de uma colonização violenta e desumana, questionam-a

⁹² Abertura do artigo, versão escrita e ampliada da comunicação apresentada no 6º Congresso Internacional de Etnomatemática: Saberes Diversidade e Paz. Antioquia, Colombia Julho de 2018. Carolina Tamayo e Jaqueline Rodrigues Mendes.

ao mostrar suas singularidades físicas e culturais. Essas singularidades são as riquezas epistemológicas, artísticas heterogêneas que falam a partir de um locus enunciativo no qual convergem diferentes culturas. Por isso, a obra de Violeta é heterogênea, transcultural, fronteiriça e híbrida. Sendo que a complexidade que possui, confere um luxo de detalhes a suas obras.

Neste sentido, se faz necessário lançar um olhar diferenciado sobre a criação da artista, que abra uma brecha para a compreensão do processo de transformação poética parriana em arte De-Colonial. Ao beber nas águas efervescentes da canção popular e na ternura espiritual da cosmovisão dos povos originários da América, a artista se ve invadida e carregada pela diferença enunciativa e intrínseca, que, como ato social intencionado quer provocar mudanças no modo, que o povo possui, de enxerga a cultura popular. Seu canto poético é híbrido, pois carrega traços históricos e culturais configuram uma arte transcultural e fronteiriça, pela convivência com o outro, e quando nos diz: "Eu canto à diferença" (Parra, 1961), ali Parra está corroborando sua intenção de falar para o mundo com sua voz emancipada o que significa ser diferente. Isto é, pertencer a um povo diferente é poder enxergar o belo no que é estigmatizado.

Sendo assim, sua obra não é fruto do acaso, como se acredita no Chile, nem é uma artista ingênua, *naïf*, que teve sorte. Ao contrário, sua obra é expressão de uma arte emancipada, que possui uma poética de-colonial, a qual procura se contrapor à Matriz da Colonialidade do Poder, do Saber e do Ser. (Quijano, 2000, Mignolo, 2008, Maldonado, 2007).

Outro ponto importante é chamar a atenção para as evidências, e dizer que, teoricamente, a obra de Violeta Parra é influenciada, em parte, pelo movimento pós-moderno da época, quando com Jean-François Lyotard à frente, o povo europeu começa a acolher às obras de culturas excluídas pela modernidade/colonialidade, e as expõe no *Museu de Louvre*, na França. Berço das obras clássicas reconhecidas pela civilização europeia.

Mesmo não utilizando esses termos, “modernidade/colonialidade” o movimento pós-moderno traz à tona, principalmente, as linguagens consideradas menores, como pastiche, autobiografia, obras autóctones da América e da África. E no caso da obra parriana, nas paredes do museu se expõem as tapeçarias, como *arpillera*, pinturas e esculturas em madeira e barro máscaras em papel maché, feitos de materiais amassados e tudo que a modernidade havia descartado e empurrado para a periferia como velho, feio, gasto ou fora de uso, pois não produz consumo. Violeta os reutiliza e os situa no centro do movimento pós-moderno.

Nesse sentido, não podemos esquecer que Violeta se volta para os limites, e borrando seus contornos, rompe fronteiras para criar o novo. É uma artista fronteiriça que transita entre os limites do movimento pós-moderno e a de-colonialidade que se inicia na América com as análises realizadas por José Mariategui (1921) sobre as culturas pós-incas que habitam o Peru e as análises de Aníbal Quijano (1961).

A análise espaço/tempo em que a artista realiza sua pesquisa sobre a tradição popular hispânica situa-se na América Latina, no Chile, portanto, ela escreve a partir de um locus enunciativo já colonizado, que se havia constituído como ex-colônia há pouco mais de um século. Um país resultante dos processos de descolonização. Neste sentido, suas lutas eram contra um inimigo conscientizado dentro de um processo histórico de deslegitimação das culturas autóctones e da instauração de modelos racistas que se sustentam na lógica do moderno/colonial.

No Chile, este processo se estabeleceu com mais força devido a suas características geográficas. Já que, o longo e estreito país em que nasce a artista, tem a situação geográfica de uma ilha, pois é cercado por todos os lados por elementos limitantes, ao leste a Cordilheira dos Andes, ao oeste Oceano Pacífico, ao sul, a Antártida chilena e ao norte, o deserto do Atacama. Assim sendo, carrega consigo toda uma carga cultural moderna/colonial, que seus colonizadores europeus deixaram como herança identitária,

profundamente enraizada nas entranhas dos chilenos, pela qual se valoriza o estrangeiro, a música pop, os traços europeizados, a guitarra elétrica, a bateria, cantando em inglês e toda aquela pantomima que veio de fora. Violeta o expressa em um poema-canção de forma metafórica em “Arauco tiene una pena” (1964) onde diz “[...] el índio se cae muerto y el afuerino de pie [...]”.

Na década de 1960 quando ocorreu o fenômeno vanguardista introduzido pelo sistema-mundo moderno/colonial se instala no Chile uma nova forma de colonialismo. A chegada dos Anos Dourados junto com o *rock and roll* e os filmes de *Walt Disney* valorizam e fortalecem os traços do estereótipo feminino que a compositora Marília Andrés chama de mulher-vaso (In. Carla Bardisarrri, 2015).

O fato de querer fugir desse modelo levou Violeta ao divórcio. A poeta começa a reconstruir a obra poético-musical popular que havia sido introduzida no Chile pelo cantor popular a partir da época da colonização chilena. Essas obras tinham estruturas bastante rígidas e eram mantidas intactas no tempo e no espaço por uma escassa e precária tradição popular que preservava na memória dos descendentes a interação humana de cantores populares, respaldada por um corpo de intérpretes e produções artísticas que baseavam suas obras nos conhecimentos de papéis da época. Esta base foi fortemente marcada pelo modelo pseudo-patriarcal, que se reproduzia, como vimos na parte anterior, através do *canto a lo pueta*, em espaços suburbanos e rurais, devido à rigidez das normas tradicionais que preservava a memória dos seus entes queridos, todos cantores populares como eles.

Apesar da força avassaladora do progresso, baseado em um poderoso padrão eurocêntrico na cidade, o patriarcalismo foi reforçado ao associar a felicidade conjugal ao estabelecimento de um sonho: ser a “rainha do lar”. Exatamente o oposto do objetivo que Violeta havia definido para sua realização artística e pessoal, como revela seu filho Ángel no livro *Violeta se fue a los cielos* (2006) onde narra a vida de sua mãe. “La magino huyendo apavorada de

todo lo que llegara cerca de transformarla en una pequeña burguesa candidata a dueña de casa.” (PARRA, Ángel, 2006, p. 32)

Em lugar de dona de casa, Violeta pega seu violão e começa a recolher e recompilar mais de três mil obras que estavam guardadas na memória dos cantores populares e a editá-las com a sua própria voz. A partir desse trabalho ela obtém uma certeza: miséria econômica, não é sinônimo de miséria cultural.

Um simples ato representa, na obra da artista, o deslocamento, no tempo e no espaço, das legítimas canções folclóricas chilenas em direção aos centros urbanos, onde são produzidas suas primeiras obras miméticas, como *Casamento de negros* (1955) e *Que pena siente el alma* (1955).

Violeta não segue à risca os fundamentos da tradição popular. Ela, em alguns aspectos, transgride as normas estabelecidas por essa tradição, principalmente, as que perpetuam o sistema patriarcal. Dentre elas, a não aceitação dos papéis atrelados ao gênero masculino/feminino. E, deste modo, transcende a patamares jamais imaginados pelo cantor popular, como a criação de obras de gêneros híbridos, fronteiriços, que rompem as barreiras que separam o poético-musical popular, com elementos que pertencem ao canto *mapuche*, de gêneros que pertencem à tradição culta. Trata-se da criação de gêneros literários também pertencentes à tradição popular, mas enriquecidos pelo processo de transculturação, o qual provoca a hibridação da cultura popular tradicional.

No obstante, essas composições mantêm intacta a atitude ética e estética pautada na resistência política, cultural e epistemológica de seu povo. O que podemos apreciar em *Gracias a la vida* (1965). Uma obra que mantêm a métrica popular da Sirilla, pertencente à tradição popular hispânica, hibridada pela cosmovisão dual –corpo e alma- do povo *mapuche*, o qual se reflete no canto poético de Violeta com traços do *Ülkantum*. Trata-se de um canto para ser escutado, pois possuía a intenção de função social. Como nesta obra, agradecer pela vida:

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.
(PARRA, 1966, *apud* MANNNS, 1978, p. 127)

Na primeira estrofe deste fragmento, a artista introduz a espiritualidade dual das coisas materiais da vida. Primeiro, enuncia aquelas que são produto da essência da vida no campo, as coisas passageiras, como o canto dos grilos e canários, que fazem bem à alma em oposição às coisas permanentes, como o barulho dos chubascos. Um contraste que está de acordo com a compreensão de mundo *mapuche*, que entende que no Universo existem coisas que são permanentes, como o dia e a noite, e estacionárias, o florescimento das árvores, o canto dos insetos, dos pássaros. Em oposição dual à vida rural, a artista nos apresenta o complexo urbano onde todos os sons provocam algo de desassossego e violência, pondo a vida em alerta: (martillos, turbinas, ladridos, chubascos...). Os cachorros que latem, recordando a insegurança cidadã. As turbinas das máquinas e os martelos, batendo dia e noite, trazem a nossa memória a exploração do trabalho na indústria de homens e mulheres e suas contradições. Os "trovões" que se oponem à chuva leve, desejada, gostosa no campo, a qual significa vida. O chubasco, na cidade, lembra-nos da força destruidora da natureza.

Porém, em oposição a esta tremenda realidade, a poesia transcende em um ato de profundo amor prazeroso, quando a voz tão tenra do homem que ela ama chega aos seus ouvidos. Brota nesse instante, uma poesia vital e corpórea, ativando todos os hormônios de seu corpo apaixonado. Agradece, então, estar viva e se produz o encontro, a sua gênese da sua obra poética com a hibridação. Isto é, no agenciamento de sua arte numa cultura que tem uma compreensão da vida, do universo e do que nós somos, na interculturalidade. Um conceito que promove políticas e

práticas artístico-literárias, musicais e plásticas que estimula o enriquecimento mútuo, a interação, compreensão e o respeito entre as diferentes culturas.

Essa atitude é transcendental, faz-a crescer e se posicionar diante das obras de arte como uma artista de-colonial. Improvisa um vôo que Violeta eleva ao negar a validade universalista das questões transplantadas da Europa para a América Latina, considerando que as bases eurocêntricas se alicerçam numa matriz de poder de lógica colonialista. Uma lógica que reduz as culturas e suas singularidades a zero ao criar uma grande massa de indivíduos alienados pela assimilação e transculturação de culturas inautênticas.

Em suas obras observa-se que Violeta faz parte desse outro grupo ferido pela colonialidade do poder, do saber e do ser, que expressa nos elementos compositivos que utiliza em suas obras, que a sua criação artística é guiada pelos elementos alternativos, las releituras, a compreensão que devolve a sacralidade de quem tinha sido dessacralizado e proscrito pelo sistema moderno/colonial.

Assim destaca-se a atitude consciente e intencional da folclorista, da mulher, da artista emancipada que busca agenciar a cultura popular chilena a um processo emancipatório. Acreditamos que ela não conhecia o processo de-colonial que havia começado na América (1921) com pensadores como José Mariategui, Aníbal Quijano, mas não quer dizer que ela não o tenha feito.

Da mesma forma, vemos que em um segundo momento de sua obra, a criação original da artista se inscreve nas fronteiras, entre a tradição popular ancestral *mapuche* e a tradição culta, produzindo outro deslocamento, que agora rompe as barreiras que haviam sido colocadas como obstáculos eurocêntricos para o crescimento, desenvolvimento e avanço rumo ao futuro da arte e cultura pré-hispânica.

Hoje conhecemos essa cultura pelos estudos de vários estudiosos, como Martín Lienhard (2003), Adolfo Colombres (2004),

Fidel Sepúlveda (1994) e muitos outros, mas principalmente, pelos próprios povos originários que as possuem e preservam. Eles, no passado, foram silenciados e banidos pela ciência ocidental eurocentrada, proscrivendo e desacralizando suas religiões e epistemologias, que hoje, dão suporte a muitas obras artísticas realizadas na América Latina e no mundo. É neste sentido que Violeta se identifica com o saber indígena e ancestral.

Com aquele que procura ser e pertencer, na sua dualidade, aos quatro estratos do universo. Esses povos foram silenciados durante séculos, sendo que a mãe natureza chora e se debate na escuridão das consequências em pleno século XXI, vítima pela modernidade/colonialidade, que se traduz em “progresso”, “desenvolvimento” e a consequente destruição da vida na Terra.

Durante os muitos séculos em que o imperialismo ocidental está sendo mantido, acreditava-se que, já haviam sido podadas as possibilidades de avançar da cultura ancestral, mas isto não parece ser verdade, já que a poesia mapuche ensinou o contrário para Violeta.

Poetas mapuches, em seus poemas nos falam da sua história, de abusos e injustiças nos ensinam sua arte, tecnologia, ciência, espiritualidade e cosmovisão e nos revelam a trajetória deles em direção à evolução cultural rumo a um futuro emancipado. Ao final, quinhentos anos de luta não parecem tantos, frente aos oitocentos anos que demoraram os conquistadores para expulsar os árabes do seu território.

Hoje, a história escancara os métodos de silenciamento e deformação de que foram vítimas os povos originários da América em mãos dos conquistadores europeus. A lenda do *Imbunche* nos serve de analogia para compreender como se pode transformar um ser inocente em monstro, e compreender o processo de silenciamento e ocultação que sofreram as culturas pré-hispânicas.

De origem hispânica, especificamente de Salamanca, esta lenda nos conta que os feiticeiros daquela cidade, considerada um lugar mitológico, raptaram uma criança. *El Imbunche*. Vejamos: Os

feiticeiros selecionam uma criança com menos de três meses, sequestram-na, roubam de sua mãe ou os próprios pais a entregam em troca de objetos. Essa criança não deve estar batizada, caso esteja, raspam o batismo antes de iniciar a transformação. Quebram a perna esquerda desse garotinho, torcendo-a e colando-a nas costas para que ele não consiga andar. Sua cabeça é então torcida para trás, fazendo com que sempre olhe e caminhe para trás, para o seu passado. Em seguida, cobrem todos os seus orifícios, exceto a boca. O mundo está limitado ao seu próprio corpo, impossibilitando a interação com outros seres humanos. Em seguida, dividiram sua língua em duas, obrigando-o a se expressar numa mistura entre duas línguas, - a dele mesmo e a do feiticeiro -. Ele é trancado numa caverna, da qual, somente sairá, quando adulto. Por isso, só emitirá gritos aterrorizantes quando os bruxos o chicotearem, ou escaparão da sua boca grunhidos incompreensíveis. Dessa forma é transformado em um ser incapaz de comunicar-se e de expressar e nem reconhecer qualquer sentimento de amor. Já que o farão crescer à margem do contexto sócio-cultural que o circunda.

Nos sofrimentos e abusos acometidos sobre essa criatura, pode-se ler por analogia, a história dos índios, que, presos pelas garras da colonização, veem seus cinco sentidos mutilados, perdendo assim a capacidade de transcender física e culturalmente. Fidel Sepulveda nos apresenta este fragmento da lenda no seu livro *De las Raíces a los Frutos* (1994) no qual tenta explicar o universo simbólico que determina o comportamento e os elementos identitários do povo chileno, os quais se refletem através do folclore em contos ou lendas onde seus símbolos revelam a realidade circundante na existência pessoal e coletiva de seu povo:

El folklore es un camino que lleva a las raíces, a aquellos universos simbólicos que han acompañado a los pueblos en su historia larga. Como bagaje que el hombre ha metabolizado de generación en generación, obviamente dice algo importante acerca de su modo de

existencia personal y colectiva, de su cultura.[...] Para el abordaje del cuento chileno de raíz hispánica nos parece útil partir de la hipótesis del ser chileno determinado en su comportamiento y modo de ser por dos mitos y sus constelaciones de seres imaginarios: “El imbunche” y “Tierra de jauja.” El primero, como expresión simbólica de la involución, de la regresión y sus causas y consecuencias, la represión y la dependencia. El segundo, Jauja, como el símbolo de la aspiración, de la exaltación y sus causas y consecuencias, la disponibilidad, el desarraigo de lo contingente, la polaridad de lo trascendente. El movimiento pendular desde la depresión a la exaltación [...] (SEPÚLVEDA, p. 42, 1994.)

Sepúlveda basicamente nos apresenta a forma que os conquistadores europeus usaram para transportar um pedaço de sua cultura para América, e provocar pavor. A forma de ser desses seres mitológicos, as crenças e as formas de criar seres imaginários apavoram somente de pensar neles. São símbolo de tudo que provoca medo, como a deformidade, a cor escura, o habitat em lugares inseguros, perigosos e cavernosos, como cavernas, bosques escuros e solitários. Esse mesmo método de provocar rejeição e medo é utilizando no processo com que, os europeus transformariam o índio, dos povos originários da América, em seres zoomórficos, perigosos e horrendos, fruto de uma imaginação perversa que leva a acreditar na involução e regressão de suas culturas. Mantidos em cativeiro em lugares que reduzem as suas características de seres humanos, se perpetuam em estado primitivo. Seres que se alimentam, simbolicamente, dos restos de outros seres humanos mais evoluídos do que eles.

Opostamente a esses seres involutivos, que representam a imagem que o conquistador cria do indígena, cria-se um conto totalmente oposto, que representa a imagem que o conquistador criou na América da Europa. Um lugar que satisfaz o imaginário coletivo da existência do *País de Jauja*. Este lugar é lindo, limpo e evolui pelo encanto que paira sobre a modernidade que possui. Mas está longe, muito longe das Colônias, ou seja, não está ao alcance de quem habita na América Latina. Fato que cria o desejo

de encontra-lo para ser rico belo e feliz. Deste modo, o medo e o desejo de felicidade segundo Sepúlveda, são os traços mais característicos do povo chileno e estão refletidos em estes dois escritos populares.

O autor ao apresentar sua hipótese sobre o que determina o modo de ser chileno, sendo que o medo é um dos traços mais marcantes da personalidade chilena, medo a ser ou se parecer a um indígena. A esse ser zoomórfico que é a imagem que o conquistador criou do indígena. Um ser fictício, mitológico que não corresponde a verdadeira imagem dos habitantes dos povos originários existentes em América pré-hispânica. Aquele ser criado miticamente para meter medo aos chilenos é um ser desfigurado e deformado pelo discurso do conquistador.

A imagem do indígena deformada pelo discurso do colonizador o esconderá até a idade adulta, e cortará todas as possibilidades de se comunicar com outros seres humanos. Deste modo, há um processo de ocultamento que impede aos indígenas de ter uma existência pessoal e coletiva que possibilite desenvolver processos de contingência e transcendência com o mundo exterior, no interior de suas reduções indígenas. Concordando com o que nos diz Fidel Sepúlveda Llanos:

En relación con Iberoamerica y el problema crucial de su identidad, una lectura de su folklore, debiera entregar materiales para la acotacion antropológica de su ser-estar en el mundo, en la historia o al margen de ella, como quieren algunos.

En esta perspectiva nos ha parecido que el cuento folklórico es como un mapa donde rastrear las recurrencias de la comunidad: rastrear los caminos y recodos por donde anda, desde donde habla un pueblo; sentir el cuento como una prolongacion, una proyeccion de las matrices míticas donde se gesta la estructura profunda de un pueblo;[...] Para el abordaje del cuento chileno de raíz hispanica nos parece util partir de la hipótesis del ser chileno determinado en su comportamiento y modo de ser por dos mitos y sus constelaciones de seres imaginarios: El Imbunche y Tierra de Jauja. El primero como expresión simbólica de la involucion, de la

regresion y sus causas y consecuencias, la represion y la dependencia. El segundo, jauja, como el símbolo de la aspiracion, de la exaltacion y sus causas y consecuencias, la disponibilidad, el desarraigo de lo contingente, la polaridad de lo trascendente. (SEPULVEDA, 1994, p. 42 - 43).

Desta forma, Sepúlveda (1994) nos apresenta os caminhos subseqüentes ao processo de involução e regressão que sofreram os povos originários da América trucidados, em tenra idade, pelo conquistador o que levou inevitavelmente à repressão e conseqüente dependência como povo conquistado. Não porque realmente o seja, mas pelas matrizes de poder onde também se gesta a estrutura profunda de um povo.

Se nos deslocarmos historicamente para acontecimentos reais, podemos dizer que, simbolicamente, a lenda do Imbunche lança luzes sobre o modo como o índio colonizado é transformado em um ser zoomórfico, "uma espécie intermediária entre o homem e o animal".

É evidente que o discurso colonialista sobre o povo autóctone do território invadido pelo colonizador produz um efeito fenomenológico que causa incertezas, as quais se concretizam através do silenciamento e ocultação de suas culturas. Na verdade, a estética real e concreta da cultura mapuche e sua forma de viver, a fé, e cosmovisão e idioma negam o imaginário coletivo sobre os mapuches que nos diz que, eles são temíveis, suas lendas nos aterrorizam, suas casas são sujas, horrendas, "a quintessência do mal" (Fanon, 1962). Esse discurso e as formas de legitimá-lo buscam impossibilitar a comunicação do indígena com o mundo exterior. Jibarizados no espaço mítico em que os depositou o discurso lendário do invasor perdem a capacidade de transcendência e contingência. Entretanto, passados quinhentos anos da usurpação dos seus território e após ter conhecido parte de seu modo de pensar por meio do trabalho etnocultural que realizou Violeta Parra no Wallmapu:

es importante mencionar que la memoria mítica de los mapuche tiene estrecha relación con la concepción que este pueblo tiene de la naturaleza, a la que llaman “Ñuke Mapu” (“Madre Tierra”) y hacia la cual profesan un profundo respeto, lo cual se basa en las creencias religiosas mapuches, según las cuales todo lo que existe en la naturaleza tiene un “Püllu”, es decir, un “Alma”, lo que no se limita solo a los seres humanos: los árboles, las piedras, los animales, todo cuanto hay en la naturaleza posee para los mapuche ese “aliento vital”. Esto tiene relación, a su vez, con la impronta sagrada que esta reviste para el pueblo, toda vez que se trata de una naturaleza en la que se adivina la presencia de lo divino, por lo que es importante para ellos protegerla y resguardarla; así, podemos decir que la lucha de resistencia del pueblo mapuche tiene un fundamento simbólico basado en esta concepción de la naturaleza vinculada a lo divino y en las referencias de tipo mitológico que los une a la misma. (*Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* | ISSN 2362-2075. Volumen 4, Número 8, octubre 2017, pp 10-25 - DOSSIER | Los mitos fundacionales en Chile y la persistencia de la memoria mapuche... | Ictzel Maldonado Ledezma, México)

Porém, se a ação conquistadora teve como primeiro resultado, a extrema clausura que resulta na mutilação da ação “dar-se a conhecer”, pois esta ocorre necessariamente a partir da comunicação e expressão dos habitantes nativos das terras conquistadas, em nós, descendentes híbridos dessa cultura, se esfumaram as singularidades e fomos transformados em seres feios, a morenidade passou a ser perigosa e América Latina toda, um espaço reduzido simbolicamente, embora de grandes proporções geográficas (Galeano, 1997) onde não há leis e por isso mesmo reduzida em suas interrelações mediáticas. Ao evitar o contato com nossos antepassados ditos zoomórficos, impedia-se o real conhecimento de seu ser cultural, de suas grandezas, de suas fraquezas e ao mesmo tempo.

Por outro lado, o segundo caminho percorrido pelo isolamento dos povos autóctones tem consequências muito positivas, pois nossos antepassados, até agora mantêm intacta sua cultura, valorizam e respeitam seus saberes ancestrais, sendo que

sua cosmovisão ficou a salvo, longe da contaminação ocidental-eurocêntrica, longe do sistema patriarcal capitalista, colonialista/moderno. O ambiente em que desenvolveram as suas atividades cotidianas, vitais para a sobrevivência, ficou, irremediavelmente, reduzido a seu próprio corpo, o corpo coletivo da sua comunidade. Um corpo belo, humanitário, amoroso, harmonioso com a natureza. Ademais, suas capacidades de contingência e transcendência não foram reduzidas e eles mesmos, continuam avançando cultural e epistemologicamente, e ainda se escuta o canto poético de sua poesia ancestral.

Esses seres reduzidos em suas capacidades pela modernidade/colonialidade que deveria representar o conquistado, não é o indígena. Somos nós. Incutiram em nós sua feiúra, sua inferioridade, sua maldade e subordinação, e por isso os mestiços resultantes do processo de modernidade/colonialidade têm medo de ser confundidos ou de parecer indígenas e negam qualquer semelhança.

Mas, Violeta, ao contrário do que fazem os chilenos mestiços,, historicamente alienados mentalmente, mas mascarados de brancos⁹³ - lembrando Fanon – a artista chilena revela seu hibridismo, sua raça feita de todas as etnias que passaram pela Espanha e pela América e foram deixadas nos gens de aqueles que misturaram seu sangue com as etnias ancestrais da América. De ali nos fala Violeta, da mais profunda identidade com suas raízes e nos diz sou mestiça, mas quero ser índia, quero viver arraigada a essa cultura ancestral.

Seus longos cabelos pretos, soltos e sua pele morena sem maquilagem restabelecem a contingência e a transcendência do povo ancestral. Exorta-nos a buscar e compreender quem somos. É aí que está a sua beleza, em se reconhecer, se aceitar e fazer os outros admirarem esses belos traços indígenas que a mistura do índio com o branco deixou cravada em sua pele. Ela também expressa seu desejo de ser índia, através da sua indignação com a

⁹³ Lembrando Frantz Fanon(1967) em *Pieles negras, máscaras blancas*.

avó, pois, sendo índia, casou-se com um homem branco, afastando, assim, da neta a possibilidade de fazer parte, e conhecer, profundamente esse outro que habita nela como uma alteridade que agora, após dialogar com a cultura ancestral, admira.

Essa forma de entender as relações com o mundo e com a vida se transformará em elementos compositivos de sua obra que lhe conferem beleza e originalidade.

Dos poemas-canções de influência *mapuche* que foram selecionados, o primeiro, expressa uma decepção amorosa a qual, Violeta traz em *El Gavilán* (1960) um ser mentiroso que se finge de cravo (clavel) lhe promete seu amor para conseguir leva-la ao monte e logo destroça-la com suas garras, como se observa neste fragmento:

Tanto que me decía la gente
Gavilán, gavilán tiene garras
Y yo sorda seguí monte arriba
Gavilán me sacó las entrañas
En el monte quedé abandonada
Me confunden los siete elementos
Ay de mí, ay de mí, ay de mí, ay de mí. De mí
De mi llanto se espantan las aves
Mis sonidos confunden al viento[...]
(Violeta Parra, Fragmento)

A pesar de que os estragos que faz este cravo são mais sentimentais do que físicos, nas décimas a artista também é enganada, ferida profundamente por um amor mentiroso e lisonjeiro, como acontece no *Gavilán*, que no começo se apresenta como uma flor, um cravo vermelho disfarçado de amor perfeito, para conseguir seus objetivos sedutores que resultam ser, somente, um método para saciar o seu desejo.

El *gavilán* é a assimilação de uma experiência fascinante ao conviver durante alguns meses em 1957 com a cultura ancestral *mapuche*, totalmente diferente à ocidental chilena, a qual transforma profundamente a poética parriana tradicional em uma

poética de-colonial. Trata-se do período em que a Universidade de Concepción contrata Violeta para fazer um estudo dos povos originários que habitam na região de *Walmapu*, participando ativamente na vida do povo *mapuche*. Ali conheceu a *Machi* María Painé Cotaro que a ajudou a assimilar e aprender o formato do *ülkantun* ou canto *mapuche*. Esse encontro com a poesia ancestral foi muito bom para ela, já que se encontrava num momento em que necessitava arrancar do seu coração aquela traição, quando foi enganada e destroçada por dentro, por pessoas embusteyras que conheceu em *Concepción*.

El Gavilán toma, devido ao formato da poesia *mapuche*, as características de um “ritual de *sanación*” ou rito de cura, hibridado pela própria transculturação da artista que vinha do encontro com o cantor popular hispano, sendo que a tradição popular do campo já havia sido assimilada pela artista. Porém, a tradição campesina havia sofrido o duro assedio da cultura moderna urbana e tudo isso se junta numa nova forma de fazer arte, no poema-canção.

Além do hibridismo cultural urbano, o canto *mapuche* ajudará Violeta a arrancar da alma a dor do desamor, trazendo para sua obra as manifestações culturais *mapuches*, que possuem uma função social. No caso do Lamento *mapuche*, seu ritmo e profundidade agem para retirar da alma a dor e proporcionar a cura. Em outros casos o canto *mapuche* se realiza para agradecer, declarar o amor, dar descanso à alma. No canto “*Qué he sacado con quererte*” (1963) o canto serve para retirar da alma a dor, por meio do lamento e a reflexão sobre, de que serviu para a mulher abandonada sentir tanto amor, se depois do amor, não ficou nada positivo dentro de sua alma. A repetição do *ay, ay, ay-* evidencia a dor da perda, pelo fim do amor e a mudança de sentimentos:

Como nestes versos de um poema-canção ao estilo *ülkantun*⁹⁴ acompanhado de tambor como se fosse um *Kultrun* em uma cerimônia de cura mapuche, o *machitun* ou *nguillatun*⁹⁵:

Qué he sacado con quererte
Qué he sacado con la sombra
ay ay ay
Del aroma por testigo
ay ay ay
Los dos nombres en el patio
ay ay ay
Y tu rastro en el camino
ay,ay ay
Pero tú palomo blanco
ay ay ay
Ya no arrullas en mi nido
ay ay ay
Ay, ay, ay.
Ay.
Ay.
(Violeta Parra, 1965, Lamento *mapuche*)

A harmonia e beleza desta obra de influência *mapuche*, nos permite ver a riqueza artística que existe na simplicidade popular. As batidas no *kultrun* são rítmicas e exactas, em sincronia com a voz que lança seu lamento como se quisesse deixar escapar, jogar

⁹⁴ Ülkantun, é o canto que acompanha o rito de cura da Machi, ou canto mapuche possui muitas variações tantas quantas são as necessidades humanas.

⁹⁵ La Machi ejerce aún una función muy distinta a la meica o curandera. En primer lugar, debe comprenderse sus técnicas curativas y sus rituales dentro de una cosmovisión y cultura específica, la mapuche. La machi ejerce su oficio por un llamado especial de Dios *mapuche* (*Kau o Ngenechen*). Para sanar a la persona enferma, la machi debe realizar una ceremonia de sanación llamada *machitún* o *nguillatún* que consiste en sacar el mal del cuerpo a través de ritos auxiliares como cantos y rezos realizados con instrumentos mágicos como el kultrun o las ramas de canelo. Disponível em: Machis – Memoria Chilena. www.memoriachilena.gob.cl

para fora o mal que lhe aflige a dor e o sofrimento que lhe causara esse amor. Neste sentido, a obra híbrido-popular de Violeta cria novos arranjos os quais se impregnam de um saber que não tem apenas a ideia de criar arte, mas de provocar a cura.

Ao contrário do que se pensava dos povos originários, Violeta ao retirá-los do ocultamento cultural em que se encontravam jibarizados pelo conquistador, nos ajuda a entender que, para conhecer o folclore em sua totalidade era necessário integrar o passado histórico do país e com ele outra vertente cultural da qual nada se sabia: os saberes ancestrais.

Este saber, nos leva a indagar sobre os processos culturais pelos quais a vida dos habitantes pré-hispânicos se havia esfumado no imaginário coletivo que acreditava na quase inexistência dos povos originários que agora formavam pequenos grupos de sobreviventes que não passavam de umas trinta famílias. Portanto, não ocupavam grande parte do território assignado no final da Guerra de Arauco. No século XIX.

Então, trazer de volta o saber popular com a sua vertente mapuche, e fazer dele um elemento transformador da tradição popular, e torna-lo conhecido com o fim de reintegrá-lo à tradição popular, no Chile e na América Latina, lhe permitiu chegar ao nível de virtude e beleza que possui a sua obra hoje.

O produto do contato com o saber ancestral significou para a artista mudanças no estilo e na forma de criar a sua arte, pois se sente seduzida e fiel à tradição *mapuche*. Isto é, ela não hibrida as obras com elementos hispânicos, mas com elementos, temas, motivos da cultura do *Wallmapu*, este é o caso da rogativa, "*Guillatun*" (1964), e a invocação "*Arauco tiene pena*" (1963-64) e de quase todas as composições poético-musical de Últimas Composiciones de Violeta Parra (1965). Duas dessas manifestações representam atos sociais e se estruturam a partir da cosmovisão ancestral, cujos propósitos éticos e estéticos são introduzidos nas obras originais da artista, dando como resultado uma poética de-colonial que busca desmistificar a cosmovisão ancestral do lastro eurocêntrico, sendo que os recursos utilizados

na sua obra original, dialeticamente, a transformam numa das mais importantes precursoras da *Nueva Canción Chilena* um gênero poético-musical engajado com o momento anti-imperialista dos anos 60-70 no Chile, junto a Victor Jara, seus filhos Isabel e Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Mans. Nas artes plásticas, a obra iconográfica da artista é reconhecidamente, uma das mais importantes precursoras da Arte Contemporânea Latino-Americana.

Assim sendo, este livro procurou dar outras respostas às questões que propusemos desvendar: Quais os elementos composicionais, recursos literários e plásticos que nos permitiram afirmar que a artista propõe uma Poética De-Colonial e ao seguir este percurso até se erigir nesta perspectiva, chega a ser uma das mais importantes precursoras da *Nueva Canción Chilena* e da Arte Contemporânea Latino-Americana no Chile e na América Latina.

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**. Trad. Edouro de Souza. São Paulo: Abril, 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.
- CONRADO, Benone. O que é que ainda falta fazer mais. In: PEREIRA, Vanderley. **De repente cantoria**. Fortaleza: LCR, 1995.
- BADAL, Gonzalo. Canciones bordadas. In: **Violeta Parra, obra visual**. Santiago de Chile: OchoLibro, 2012. pp. 16 -25.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética em Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- HUEQUEMAN, García Carmen, **Hilando en la Memória Epu rupa/14 mujeres mapuches**, 2009

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr. São Paulo: Edunesp, 1993.

BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

BAUMANN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien, Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

BRUNNER, Jeronimo. **Acción, pensamiento y lenguaje**. Madrid: Alianza, 1998.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Europa 1500 – 1800. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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.

CANCLINI, Néstor García. **Latinoamericanos, buscando lugar en este siglo**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

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.

CANALES, Reiner Cabeza, Tese titulada *De los Cantos Folclóricos Chilenos a Las Décimas. Trayectoria de una utopia en Voleta Parra*, Universidad de Chile, 2005.

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.

CARDOZO, Efraim. **Apuntes de Historia Cultural del Paraguay**. Assunción: Biblioteca de Estudios Paraguayos. Volumen XI, 1998.

CONCEIÇÃO, Gilmar Henrique. Da. **Partidos Políticos e Educação: a extrema esquerda brasileira e a concepção de partido como agente educativo**. Cascavel, Paraná: Edunioeste, 2000.

CUNHA, Luiz Antonio. **A universidade temporã: o ensino superior da colônia à era de Vargas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CURIVIL Ramón, In: RIVEROS, Apuntes tomados en la ponencia sobre "Religiosidad mapuche contemporánea y procesos de re-etnificación" Escuela Internacional de la U. de Chile, 17 de enero de 1996.

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.

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.

ERCILLA Y ZÚÑIGA Alonso de, **La Araucana**. Edición didáctica – Biografía del autor – Argumentos de la obra. Ediciones Cultura Peruana, Peru, 2003.

ESTIVIL, Patricia Virginia Cuevas. **A Educação dos Conquistadores na América Latina**. Monografía. Biblioteca da Unioeste, Campus de Cascavel, PR. 2001.

GARCIA-HUIDOBRO, Cecilia; PARRA, Isabel; PARRA, Ángel; TRENCA, Roberto (Orgs). **Violeta Parra obra visual**. Santiago: Ocho libros, 2012.

HUIDOBRO, Vicente. **Los Grandes de La Literatura Chilena:** Vicente Hidobro. Mejores poemas. Santiago: Zig-zag, 1984.

LENZ, Rodolfo. **Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile:** Contribuciones al folclore de Chile: Soc. Imprenta y Litografía Universo, 1919.

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.

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. 1977.

MIGNOLO, Walter D. **Historias locais.** Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIRANDA, Paula. **La Poesía de Violeta Parra.** Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.

MORALES, Leonidas. Violeta Parra, Genesis de su arte. **Revista Hispamérica**, Año XVIII, 52 (Abril de 1989), pp. 17-30.

MORALES, José Ricardo. Violeta Parra. El hilo de su arte. In. **Violeta Parra.** Obra visual. Santiago de Chile: Ocholibros, 2012. pp. 34 -57.

NIETZSCHE, Friedrich, W. **Obras Incompletas:** seleção de textos de Gerád Lebrun: tradução e notas de Rúbens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

OVIEDO, Carmen. **Mentira todo lo cierto:** Tras la huella de Violeta Parra. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1990.

PAZ, Octavio. **El Arco y la Lira.** México: Delhiy, 1967.

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. **Décimas**. Autobiografía en versos. Santiago de Chile: Sudamericana, 1970.

PARRA, Violeta. **Décimas**. Autobiografía en versos. Santiago de Chile: Sudamericana, 1998.

PARRA, Violeta. **Violeta Parra**. Obra visual. Santiago de Chile: OchoLibro Fundación Violeta Parra, 2012.

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. Brasilia: Ed. Nerman/Tocano. Consejería de Educación, Embajada de España, 1991.

PIÑA, Juan Andrés. **21 Son los Dolores: Violeta Parra Antología amorosa**. Santiago de Chile: Aconcagua, 1978.

ROMAN, A.R. O conceito de polifonia. **Revista: Letras**, n.41 -12, p, 207-220, Curitiba: Editora da UFPR, 1992-93.

SALINAS, Maximiliano. **Canto a ló 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.

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.

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.

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 Aculeo. Folclore de la provincia de Santiago**. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1962.

URIBE Echeverría, Juan. **Contrapunto de Alfereces en la Provincia de Valparaíso**. Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1958.

XAVIER, Maria Elizabete P. RIBEIRO, Maria Luisa S& NORONHA, Olinda M. **História da educação: a escola no Brasil**. São Paulo: FTD. 1994.

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.

RIVEIROS, E. Maria Elena. "Religion e identidad en el pueblo mapuche". Trabajo presentado no Seminario **Problemas de la cultura Latinoamericana**, Porf. Grinor Rojo. Cyber Humanitatis N° 5

Sites visitados

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-repercussoes-no-ressurgimento-do-direito-romano/2>. Acesso em: 01/08/2015 às 23:29

BARRETO Lima. **Jornal da Poesia, Diário do Nordeste**, 2003, 12. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/batis13.html>. Acesso em 20/12/2014.

CARPENTIER, Alejo. *Lo Barroco y lo real maravilloso*. Conferencia dictada em el Ateneo de Caracas el 22 de mayo de 1975 por Alejo Cárpentier. (1975) Círculo de Poesía. **Revista electrónica de Literatura**, 14/dic/2010. Disponível em: www.circulodepoesia.com. Acesso em: 03/06/2016 às 16:34

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 às 11: 01

DUVOICHELL, Hector, Vídeo intitulado **Viola Chilensis**, Biografia de Violeta Parra, produzido Luis Vera, 2003. Direção: Luis Roberto Vera Vargas (1952) Disponível em: www.arcoiris.tv e <https://www.youtube.com/watch?v=bLDkrtjU6Hs> Acesso em 20/04/2015 às 23:14

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 às 22:34

HERBERT, Ernest. **Música el arpa**: Disponível em: <http://www.artmagick.com/pictures/artist.aspx?artist=antoine-auguste-ernest-hebert> 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 às 24:08.

La Anticueca Disponível em: www.scielo.cl

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 às 10:02

LIENHARD, Martín. Las huellas de las culturas indígenas o mestizas-arcaicas en la literatura escrita de Hispanoamérica. **Hispanérica**, Año 13, No. 37 (Apr., 1984), pp. 3-13. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20542116>. Acesso em 04/12/2014.

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 em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2015v20n1p74> Acesso: 23/09/2015 às 20:51

MADRID, Arturo e OCHOA, Debra. El Español en Trinity: Lengua, Literatura, estúdios culturales - La estrofa. Trinity University Los Ángeles. California, 2016. Disponível em: <http://www.trinity.edu/mstroud/spanish/estrofas.html#romance> Acesso em: 30/03/2015 às 21:41.

(MARTÍNEZ, María del Carmen Martínez, **Las Cartas de relación de Hernán Cortés**, México, Noticonquista. Disponível em <http://www.noticonquista.unam.mx/amoxtli/1321/1318>. Visitado em 22/06/2024 às 17:31.).

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 22:31

O folclore mapuche <http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=instrmusfolclormapuche>).

PARRA, Violeta. **Casamiento de Negros**. Disponível em: <http://www.musica.com/letras.asp?socio=216270>. Acesso em 15/01/2015.

PINTURA EGIPCIA 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). Acesso em 18/12/2014.

Revista ENSINO & PESQUISA, **Alejo Cárpentier e o Barroco Americano**, KOVALSKI Josoel, União da Vitória, v.21, n.2. p. 196-210, abr/ago, 2023.

RONDÓN, Victor. *El arpa em Chile*. Universidad de Chile. Disponível em: <http://musicologia.uchile.cl/documentos/tesis/palmiero.html>. Acesso em 10/09/2014 às 01:55

RITTER, Lawrin, Blog As Pensadoras/ Memória da Ditadura/R7 Biografias, 04 de 10 de 2023. <https://aspensadoras.com.br>

ROSADO, Miguel Pérez. El Romancero. Disponível em: <http://www.spanisharts.com/books/literature/romancero.htm>. Acesso em: 09/06/2016 às 23:05.

SERRAT, Joan Manuel, *Mediterráneo*. Producido por Zafiro/ Novola em el año de 1971 Mediterraneo WMMusicRecord Disponível em: www.joanmanuelsserrat.es.

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 às 05:04

Significado de Cultrun http://www.revistadeartes.com.ar/revistadeartes_8/musica%20mapuche.html)

Significado de clavel disponíve em <http://www.publiboda.com/claveles-significado-y-atributos.html>

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

Significado de Huaso. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Huaso>.

SOBRE A AUTORA

Patricia Virginia Cuevas Estivil

Doutora em letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Mestrado e Doutorado da Unioeste, Campus Cascavel-PR-Brasil; Bolsista da CAPES no Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior realizado na Pontifícia Universidade Católica do Chile – PUC – Chile. Este livro é fruto de muitos estudos, discussões, entrevistas, conversações com minhas grandes amigas e professoras, Dra. Lourdes Kaminski Alves, coordenadora do Departamento de Letras da Unioeste – Cascavel - PR. E a Dra. Paula Miranda Herrera, acadêmica da Pontificia Universidad Católica de Chile – Faculdade de Letras. Com seus apoios e seus conselhos pude abrir muitas das páginas que estavam fechadas no livro que escreveu a grande artista, Violeta Parra.

Este livro constitui um olhar singular à obra poética da multiartista chilena Violeta Parra que, sendo uma mulher do povo, nos presenteia, entre cantos e arpilleras bordadas, seu agradecimento em *Gracias a la vida*. Sendo que a autora deste livro, Patricia Estivil, nos ajuda a compreender o viés De-Colonial de suas obras.

