

Vida e obra poética de Violeta Parra

JOYCE LUCIANE CORREIA MUZI*

Resumo: Nesse trabalho pretendemos apresentar a vida e a obra poética de Violeta Parra, a partir do sentido mais amplo do conceito de poesia, evidenciando sua posição como artista plural. Por ser mulher campesina, Violeta ocupava lugares desprivilegiados do ponto de vista de classe e de gênero. Mesmo assim conjugou em sua produção artística multifacetada ideias e representações coletivas, de modo a se colocar como porta-voz de seu povo. Com uma força simbolizada pela imagem da loba, sua posição como artista “em defesa de” transcende o local, mas não se afasta dele.

Palavras-chave: biografia; mulheres artistas; Violeta Parra; poesia.

Violet Parra's life and poetic work

Abstract: In this work we intend to present the life and poetic work of Violeta Parra, from the broadest sense of the concept of poetry, evidencing her position as a plural artist. As a rural woman, Violeta occupied underprivileged places from the point of view of class and gender. Even so, she combined in her multifaceted artistic production ideas and collective representations, as a spokesperson for her people. With a strength symbolized by the image of the wolf, her position as an artist “in defense of” transcends the place, but does not depart from it.

Key words: biography; women artists; Violeta Parra; poetry.



* JOYCE LUCIANE CORREIA MUZI é Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Maringá. Professora do IFPR e Pesquisadora do Núcleo de Estudos de Gênero da UFPR e do Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Gênero, Diversidade e Inclusão do IFPR.

Introdução

O singular não combina com a chilena Violeta Parra (1917-1967). Como se olhássemos por um aparelho óptico, como um caleidoscópio, que tem a capacidade de, a cada momento, apresentar combinações variadas e todas elas interessantes porque complementares, temos diante de nós múltiplas facetas artísticas: música, literatura, escultura, pintura, cerâmica, trabalho com tecidos – todas elas carregadas de uma poesia intrínseca ao ser mulher, chilena, campesina e do povo. Nesse artigo pretendemos apresentar a vida e a obra poética de Violeta Parra, no sentido mais amplo do conceito de poesia, evidenciando sua posição como artista que transcende o local não se afastando dele.

Procuraremos focar sua capacidade artística multifacetada, assim como se evidencia no texto do cartaz de divulgação de sua exposição no Museu do Louvre: “*Violeta Parra s'approprie le monde et en fait son œuvre, elle anime tout ce qu'elle touche, de une vie précise, originale, les mots et les sons, les formes et les couleurs. Elle est artiste totale, musicienne, peintre, sculpteur, potier, enfin poète...*”¹; ao apresentar a primeira artista latino-americana a expor no famoso museu em Paris, o destaque vai para sua capacidade de se expressar por meio de diversas linguagens.

¹ Tradução livre: "Violeta Parra se apropria do mundo na façção de sua obra, ela anima tudo que toca, com um estado de vida original usa as palavras e os sons, as formas e as cores. Ela é uma artista completa, música, pintora, escultora, ceramista, enfim uma poeta..."

² Além da bela biografia escrita por Ángel Parra traduzida para o português (*Violeta foi para o céu* foi editado pela Chiado em 2011), quero destacar outras duas biografias que, infelizmente, não têm

Muitos trabalhos procuram trazer à luz a vida e a obra da artista, sob perspectivas diversas. Desde trabalhos no campo da literatura ou da música, cujo enfoque se dá nos textos ou canções mais populares, como trabalhos que se detêm sobre suas produções manuais/visuais. Entretanto, a grande maioria deles é escrito em língua espanhola e acaba ficando restrito aos países que tem o espanhol como língua oficial. Quero dizer com isso que, embora a língua espanhola seja minimamente acessível ao público brasileiro, o fato é que em língua portuguesa encontramos poucos trabalhos dedicados a ela. Esta constatação me traz muito pesar tendo em vista que se perde a oportunidade de conhecer uma artista importante do século XX, assim como se perde a oportunidade de conhecer parte da história do nosso vizinho Chile².

No ano de 2011 uma iniciativa bastante feliz nesse sentido foi o lançamento do filme *Violeta se fue a los cielos* (Santiago de Chile: Catalonia, 2006), uma coprodução Brasil, Argentina e Espanha baseado na biografia escrita pelo filho mais velho da artista, Ángel Parra e publicado em 2006, o diretor cinematográfico chileno Andrés Wood se viu motivado a levar para a grande tela e a um público maior sua versão homônima. O filme foi bem aceito pelo público e pela crítica e chegou a ser premiado no Festival Internacional de

versão em língua portuguesa: o trabalho de sua filha mais velha Isabel Parra, que se encarregou, a partir dos cadernos da mãe, de fazer sua própria reconstrução da figura materna em *El libro mayor de Violeta Parra*, publicado em Madrid em 1985; e a biografia de Fernando Sáez *La vida intranquila*. Violeta Parra. Biografía Esencial (Santiago de Chile: Editorial Sudamericana: 1999, reeditado em 2010 pela Ediciones Radio Universidad de Chile).

Cinema Sundance³. Segundo o diretor, quase 50 anos após a morte de Violeta, sua rica personalidade ainda está presente nas novas gerações chilenas, incentivando os novos movimentos estudantis graças à sua “*irreverencia, su valentía y su incapacidad para permanecer callada. Hay una generación de cantautores muy jóvenes, como Manuel García, Chinoy o Francisca Valenzuela, para los que ella es una absoluta referencia*”.

Vida e obra entrelaçadas

Segundo o irmão, o poeta premiado Nicanor Parra, Violeta tinha um carisma inigualável: “*La Violeta opacaba a todos. Aparecía con su guitarra y simplemente todo el mundo lo que quería era a Violeta con su guitarra. ¡Y entonces los poetas pasaban a la historia!*”.

Nascida em 4 de outubro de 1917, em San Carlos, província de Ñuble, no sul do Chile, e falecida em 5 de fevereiro de 1967 em Santiago, Violeta del Carmen Parra Sandoval se tornou um dos grandes nomes da cultura hispano-americana. Durante toda sua vida se mostrou incansável; teve energia e força tanto para cruzar o Chile acompanhada de seu violão e um caderno, empenhada em não deixar morrer um legado cultural, quanto para viver intensamente todos os papéis que ela quis assumir. Mulher, esposa, amante, filha, mãe, irmã, patriota e militante: na opinião de Nicanor Parra, ela era o verdadeiro “lobo disfarçado de cordeiro” (PARRA, 2006, p. 120).

Essa analogia parece propícia para pensarmos a Violeta artista e as demais identidades assumidas por ela. Segundo

Chevalier e Gheerbrant (1986), o/a lobo/a aparece em várias culturas, podendo apresentar significados tanto positivos como negativos. Para os turcos, por exemplo, ele representa coragem e força nos combates, e para os gregos simboliza a luz. O animal tanto evoca a habilidade para enxergar de noite, a relação com a luz, quanto a ideia de uma força que, se mal contida, gasta-se veementemente e sem discernimento. Além disso, a ferocidade do macho estaria ligada ao pecado e a da fêmea, à paixão e ao desejo sensual.

Num quadro geral, o lobo, macho, é apontado como símbolo de selvageria, e a fêmea teria seus sentidos ligados ao desenfreio e à fecundidade, significado este que remete ao mito de fundação de Roma. Virgílio conta em sua *Eneida* (2008) que Rômulo e Remo eram filhos gêmeos do deus Marte e de uma mortal descendente de Eneias. Ao nascer, os dois irmãos foram abandonados junto ao rio Tibre e salvos por uma loba que os amamentou e os protegeu. Depois de adultos, e após recuperar aquilo que lhes era de direito, Rômulo e Remo em homenagem à loba que os amamentou fundaram uma cidade no mesmo lugar em que foram encontrados. A cidade fundada, segundo alguns historiadores em 753 a.C., ficou conhecida como Roma.

A questão maternal, portanto, se colou à figura da fêmea, cuja atitude em assumir “filhotes” de humanos, cuidando e dando de comer, é algo que transcende a questão humana – toda a ferocidade daquele animal deixa de existir quando o outro ou os outros precisam de socorro.

³ Além de ter recebido o prêmio de Melhor Filme Internacional no Festival de Cine de Sundance, Estados Unidos, 2011, foi indicado ao Premio

Goya como Melhor Filme Ibero-americano da Academia das Artes e Ciências Cinematográficas da Espanha, 2012.

Tomamos essa imagem para pensarmos na Violeta Parra representada de maneira tão sincera pela atriz Francisca Gavilán no filme “Violeta se fue a los cielos, mas, principalmente para pensarmos naquela retratada em sua biografia, Na grande tela ou em livro, Violeta se mostrou uma mulher com um ímpeto por salvar, amamentar e proteger aquilo que lhe parecia mais caro: seu povo e sua tradição.

Não obstante o “ser mulher” na primeira metade do século XX significar “ser como um cordeiro”, nos termos supracitados, ou seja, a mulher precisava ser dócil e atender às expectativas do seu dono, sobretudo em países católicos, de tradição patriarcal como é o caso do Chile, Violeta se mostrou feroz quando se tratava de defender interesses coletivos. A memória do seu povo valeu o esforço de muitas vezes ter sacrificado sua própria família; ao mesmo tempo, sua vaidade como artista a levou a lutar por deixar seu nome gravado simbólica e materialmente na cultura latino-americana.

Quando nos debruçamos sobre sua biografia descobrimos que Violeta teve uma vida muito difícil do ponto de vista material. Desde os sete anos, munida de um violão velho, ela liderou os irmãos para ajudar no sustento da casa, pois só a costura da mãe não sustentava tantas bocas: “*Mercados, trenes, bares, plazas se convierten en escenarios para estos niños, que se agarran a la vida asumiendo que el que no trabaja no come*” (PARRA, 2006, p. 166).

É possível notar que sua mãe foi uma primeira e forte inspiração. Clara ficou viúva, criou os filhos com determinação e os fez crescer dignos, com a ajuda de uma “*rueda de la máquina de coser*

Singer, [que] da vueltas y más vueltas” (PARRA, 2006, p. 68). Numa dessas voltas, a filha passou a ser o alicerce da mãe. Segundo Ángel Parra, sua avó tinha na filha seu apoio permanente: “*La sabía fuerte y amante de los desafíos. La solidaridad familiar en su máxima expresión. Lo femenino asumiendo. Cuando lo masculino no existe, no queda otra alternativa*” (PARRA, 2006, p. 163). Essa ideia de que as mulheres tomam as rédeas de suas vidas quando existe a ausência de um homem é muito significativa na vida de milhares de mulheres latino-americanas, sobretudo das mais pobres. Lutar pela sobrevivência e sustento da família torna-se um objetivo possível de ser atingido, desde que a união não enfraquecesse.

Já adolescente, Violeta parte para Santiago seguindo os passos do irmão Nicanor, e mais uma vez ela e os irmãos passaram a viver de música, cantando, tocando e bailando “*cueca*” (o estilo de dança nacional mais retratado por ela) em bares no bairro Quinta Normal. Foi num desses bares que ela conheceu em 1938 seu primeiro marido, Luis Alfonso Cereceda Arenas, apelidado “*Sombrero verde*” (chapéu verde), maquinista e militante do Partido Comunista. Este casamento foi providencial, uma vez que a proximidade com os ideais comunistas ia ao encontro dos seus ideais, conforme exposto a seguir:

Ella tiene presente los malos momentos vividos con sus hermanos y su madre después de la muerte de mi abuelo. Está convencida de que solo con la conciencia y las luchas de los pobres, se puede pensar en el futuro. El partido, en ese momento, representa eso y mucho más (PARRA, 2006, p. 38).

Este foi o início de um ciclo de lutas políticas e de abandono momentâneo da música como ideal, que só retomaria dez anos mais tarde. Sua liderança foi inevitável quando da traição do candidato do Partido Comunista: “*Va llevando una enorme bandera chilena. La siguen cientos de mujeres morenas, con vestidos floreados. Creen, cantan y rien; mañana llorarán*” (PARRA, 2006, p. 39).

Sobre seus amores diz o filho:

Los amores de mi madre. No fueron muchos, se conocerían. Siempre les dedicaba una canción y dejaba testimonio. Tormentosos y difíciles para el elegido; terriblemente exigentes, en la vida diaria. [...] Jamás conocí un ser humano que haya podido ir a la par con ella (PARRA, 2006, p. 50).

Violeta foi, definitivamente, uma mulher que não escondia os sentimentos – viveu intensamente tudo o que a vida lhe deu e foi atrás daquilo que ela acreditava merecer. Se casou três vezes. O casamento com “*Sombrero verde*” teria sido uma relação difícil, porque quando bebia ele se tornava violento, obrigando Violeta a se defender com os objetos que tinha à mão. Em alguns poemas da artista a eu-lírico assume ter vivido dez anos num inferno. O casamento teria acabado, em princípio, devido à descoberta de uma traição, porém, o principal motivo teria sido o fato dos dois terem visões de mundo completamente diferentes, evidenciando a personalidade de uma mulher que não se sujeitava a padrões, como demonstra o trecho a seguir:

La relación con mi padre la ahoga, no quiere para nada lo que él le ofrece. Crear familia, una linda casa. Él ganaba un buen salario, estabilidad, hijos. La imagino

huyendo despavorida de todo lo que se acercara a convertirla en una dueña de casa candidata a pequeñísima burguesa. Escoba y paño en la cabeza en lugar de guitarra y libertad. Jamás (PARRA, 2006, p. 32).

A decepção com o marido e com a política fazem-na retornar à música. Ambas as separações são traumáticas em sua vida, mas a separação do marido foi um dos episódios mais difíceis para toda a família, conduzindo-os a uma época de muitas mudanças. É nesse momento que surge mais fortemente a mulher que não se preocupava com os padrões sociais, mesmo num país extremamente conservador: “*Cuántas dificultades para una mujer, en esos años, separada, con dos hijos, sin recursos. Eligió el único camino que ella consideraba respetable. La libertad*” (PARRA, 2006, p. 43).

Após a separação não demorou para que ela encontrasse uma segunda pessoa para preencher seu coração. Catorze anos mais jovem que ela, seu segundo marido foi Luis Arce, filho de Amelia Leyton; este aposto era extremamente significativo, uma vez que ele era “comandado” pela mãe. Senhora Amelia assumiu a condição de sogra, e não demorou para que Violeta se incomodasse com o poder que aquela passou a exercer sobre toda a família. Exemplo disso é que o casamento só aconteceu após Violeta conseguir arrancá-lo da casa materna. Diferente do primeiro marido, segundo Ángel Parra, Arce nunca levantou a mão para Violeta, mas o contrário não é verdadeiro.

Durante este segundo relacionamento, com 36 anos e três filhos, Violeta acreditava que era preciso substituir o que tocavam nas rádios pela verdadeira música chilena; para ela não passava de

um produto para o consumo e sem expressão campesina

Canciones dulzonas, que hablaban de un país que solo existía en sus mentes, en general de gran servilismo respecto de los patrones y donde la mujer campesina aparece como decorado inútil. Sirviendo solo para avivar la cueca, cerrar un ojo mostrando un pedazo de muslo (PARRA, 2006, p. 67).

As mulheres que dançavam esse tipo de música eram chamadas pejorativamente de “*chinas*”, o que em todos os sentidos afetava não só Violeta, mas a família toda: “...*revela dos problemas, racismo y machismo. [...] Mi madre sufría y sola se daba coraje sabiendo que en esta lucha no tendría aliados. Nosotros, sus hijos, a pesar de nuestros cortos años e ignorancia, estábamos con ella*” (PARRA, 2006, p. 67).

É nesse momento que Violeta se lança à missão de sua vida. Seguindo um conselho do irmão, o já reconhecido poeta (ou antipoeta como se autointitula) Nicanor Parra, entre 1953 e 1959 se lançou a percorrer o Chile de Norte a Sul, ora acompanhada de um gravador, ora de um caderno de anotações, perguntando: quem conhece canções tradicionais? Tudo que ia encontrando Violeta apresentava num programa de rádio intitulado “*Canta Violeta Parra*”; o programa se tornou um sucesso justamente pelo formato como foi concebido, pois ela fazia questão de dar créditos aos cantores e cantoras encontrados pelo caminho, além de levar ao público todo o contexto em que estavam inseridos/as – para Ángel Parra, era uma verdadeira aula de sociologia.

Essa iniciativa lhe rendeu em 1955 o prêmio de melhor folclorista, o que a motivou a ir para lugares mais distantes.

Com o passar do tempo, o sucesso proporcionou dias melhores à família. Com o dinheiro conquistado com os direitos autorais de músicas que chegaram aos Estados Unidos, ela fez o que lhe parecia primordial: comprou uma casa para a família; “...*qué era lo que mi madre esperaba, antes de desatar su extraordinaria energía a lo largo de Chile. Esperaba tener su propia casa, levantada por su esfuerzo, símbolo de su libertad e independencia*” (PARRA, 2006, p. 104). É impossível não associar esse ato como uma manifestação literal daquilo que Virginia Woolf (2014) havia preconizado como o essencial para a “libertação” criativa das mulheres: somente com um “teto todo seu” e condições financeiras as mulheres não precisariam de um homem a “protegê-las”, permitindo-lhes exacerbar sua criatividade. Violeta consegue realizar aquilo que durante muitos séculos poucas mulheres conseguiram por meio do próprio trabalho.

Enquanto alcançava sucesso profissional, seu segundo casamento também terminava. O vazio deixado pelo segundo marido logo foi preenchido pelo suíço Gilbert Favre. Este terceiro e último marido tinha vários apelidos: o gringo, “*el tocador afuerino*”, o “*Run*” e teria permanecido “nos bastidores” para que Violeta brilhasse em Buenos Aires, no Museu do Louvre em Paris e em Genebra. Também músico, é possível especular que isso não teria sido questão de generosidade, mas de menor talento.

Com Gilbert Favre, Violeta viveu um ano em Buenos Aires onde produziu um disco que não pôde ser lançado devido à censura do governo argentino. Também viajou pela Europa para cantar e estudar com os filhos Ángel e Isabel. Carmen

Luisa, sua filha mais nova, não os acompanhou.

Entre os anos de 1962 e 1965, Violeta viveu na França; estes, que foram anos decisivos do ponto de vista político e social em várias partes do mundo, inspiraram-na a compor textos como “*Qué dirá el santo padre*”, do disco *La voz del Pueblo*. Temas como liberdade e injustiça são representativos do tom melancólico de suas composições, sejam elas feitas para serem entoadas, lidas ou cantadas.

*Miren como nos hablan de libertad,
cuando de ella nos privan en
realidad.*

*Miren como pregonan tranquilidad,
cuando nos atormentan la
autoridad.*

Que dirá el Santo Padre?

*Que vive en Roma,
que le está degollando,
a su paloma.*

*Miren como nos hablan del paraíso,
cuando nos llueven penas como
granizo.*

*Miren en el entusiasmo, por la
sentencia,
sabendo que mataban a la
inocencia.*

*Mientras más injusticias, señor
fiscal,
más fuerza tiene mi alma, para
cantar.*

*Lindo segar el trigo en el sembrao,
regado con tu sangre, Júlian
Grimao [líder comunista espanhol
executado].*

Além de suas próprias composições, vários de seus discos foram dedicadas à recuperação do folclore chileno – todo o material coletado/recuperado ao longo dos anos precisava alcançar um público ainda maior que o da rádio. Para isso, ela foi capaz de “entrar” na alma resgatada das tradições: mesmo quando só

encontrava trechos de canções populares, foi capaz de “reconstruí-las”, dando-lhes vida novamente, a partir de uma estrofe abandonada, uma palavra esquecida ou uma melodia “fraturada”, por meio das quais simplesmente aflorava uma capacidade para convertê-las em muitos versos. “No es solo la recopiladora. Es, además, la gestora, partera y madre de muchas de las canciones consideradas como tradicionales” (PARRA, 2006, p. 62).

Este trabalho e o consequente reconhecimento levam alguns a, erroneamente, vê-la como uma mera folclorista, equívoco este que precisa ser revisado, conforme aponta o teórico Morales T:

...todo el arte de Violeta, tanto desde el punto de vista de sus materiales (lana, arpillera, alambre, greda), de sus formas poéticas básicas (estructuras estróficas, rítmicas), como de los instrumentos del canto (guitarra, charango, guitarrón), remite a la cultura tradicional chilena (de la misma clase de todas las demás culturas tradicionales latinoamericanas), de transmisión oral y distribución o circulación eminentemente campesina. Sin embargo no es, el de Violeta, exactamente un arte “folclórico”. Se origina desde el folclor, pero para ser, finalmente, recepcionado por un público urbano de cultura moderna... (MORALES T, 2003, p. 27).

Ele ainda argumenta que toda a motivação de Violeta surge justamente do desejo de levar àqueles e àquelas que naquele momento representavam a modernidade a tradição que, lamentavelmente, ela via jazer em um passado não muito distante. Por outro lado, sua capacidade de criar possibilitou

que ela fizesse daquilo que a história e a tradição lhe ensinaram matéria pra transcender os limites geográficos e temporais.

Ainda durante a década de 1960 enquanto vivia na Europa, Violeta voltou a se dedicar ao seu trabalho plástico, iniciado durante o ano de 1957, devido a uma hepatite que a deixou enclausurada. Este trabalho se tornou tão importante quanto a música, por isso ela não descansou enquanto não conseguiu expô-lo. Mesmo diante da falta de auxílio e incentivo político, Violeta conseguiu abrir as pesadas portas do Museu do Louvre, tornando-se a primeira latino-americana a expor nesse lugar (PARRA, 2006).

Décadas antes da *arpillera*, técnica popular têxtil chilena, tornar-se uma das principais ferramentas de denúncia da ditadura de Augusto Pinochet (1973-1989), Violeta já tinha iniciado suas criações. Essa técnica, cujas raízes estão numa antiga tradição popular iniciada por um grupo de bordadeiras de Isla Negra, localizada no litoral central chileno, tem como base um pano rústico proveniente de sacos de farinha ou batatas costurados à mão, com agulhas e fios, objetos que justificam porque se torna fácil entender como a técnica se tornou tão popular entre mulheres.

Para Violeta, as *arpilleras* são como canções que se pintam. O fato de ser uma atividade exclusivamente feminina aponta para o interesse de Violeta em buscar sua disseminação, possibilitando às mulheres que bordassem a sua própria história, a de sua família e de sua comunidade. Além disso, as chilenas puderam denunciar e enfrentar a ditadura, tornando visível o que realmente estava acontecendo em suas vidas.

As *arpilleras* seguem sendo motivos de inspiração para dezenas de mulheres dentro e fora do Chile; no Brasil, desde 2013 há a oferta de oficinas da técnica dentro do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB). Um dos resultados foi a realização da primeira exposição de trabalhos realizados pelas mulheres atingidas por barragens do Vale do Ribeira (SP), intitulada “Arpilleras: A denúncia bordada em agulhas, linhas e cores”, em março de 2015, na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. A exposição e o movimento estão intimamente ligados à intenção de denúncia por meio da arte iniciada no Chile e consolidada por Violeta. Isso definitivamente é uma confirmação de sua profecia: “*‘Ya verán’ decía, ‘se acordarán de mí’*” (PARRA, 2006, p. 135).

Após a temporada na Europa, ao retornar para o Chile, Violeta não era mais a mesma; seus temas mudaram, sua poesia agora era universal. Exemplo disso é que em 1963 dedicou uma canção à primeira cosmonauta da história, a engenharia russa Valentina Tereshkova; “*Qué vamos a hacer*” apresenta uma eu-lírico que não vê muita saída diante de tantas diferenças entre povos, entre formas de ver e estar no mundo e das diferenças sociais. Nesse caso, ela pedia ajuda a Valentina:

Que vamos a hacer con tanto tratado del alto cielo.

Ayudame Valentina ya que tu volaste lejos.

Dime de una vez por todas, que arriba no hay tal mansion.

Mañana la ha de fundar el hombre con su razon.

[...]

Que vamos a hacer con tanta mentira desparramada.

Valentina, Valentina pasemos la escobillada.

Señores debajo de tierra, la muerte quedo sellada.

Todo cuerpo en la tierra, el tiempo lo vuelve nada.

Mamita mia lo vuelve nada.

Violeta conquistou fama e prestígio em grandes cidades, no entanto, em seu país de origem ainda era pouco reconhecida, por isso, ao voltar para o Chile precisou agir como se num (re)começo; “*Volver a los diecisiete*” expressa essa sua busca e se tornou uma das letras mais conhecidas da artista por representar essa vida carregada de experiências e da consciência de fragilidade, tal como um musgo que busca algo em que se agarrar para sobreviver: “*y va brotando, brotando, como el musguito en la piedra. Ay si maguito si [...]*”. Esta desvalorização se tornou uma mancha na história cultural do país, a ponto do então Presidente do Conselho de Cultura em 2017 se pronunciar publicamente como forma de retratação:

En el documental Violeta más que nunca, el poeta Gonzalo Rojas llama a Violeta la estrella mayor de Chile, lo más grande, la síntesis perfecta. Esta elocuente descripción habla del sitial privilegiado que, en la actualidad, por fin, ocupa Violeta Parra en nuestro país, después de muchos años injustos en los que su obra fue reconocida en el extranjero y prácticamente ignorada en Chile. Hoy reconocemos a Violeta como la creadora que hizo de lo popular una expresión vanguardista, llena de potencia e identidad, pero también como un talento universal, singular,

y quizás irreplicable (RAMÍREZ, 2017, s.p.).

Em dezembro de 1965 ela ganhou das autoridades locais um terreno no qual realizou um sonho: a instalação de “*la carpa de la Reina*”⁴, uma grande tenda circense que havia ganhado como pagamento por uma apresentação. Este seria o lugar em que seguiria produzindo e estaria perto das pessoas, onde “*se escucharán las canciones desconocidas, las que brotan de las mujeres campesinas, las quejas y alegrías de los mineros, las danzas y la poesía de los isleños de Chiloé*”.

Em entrevista concedida no ano seguinte ela assume seu desejo e seu compromisso com seu povo:

Yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundirse, el fundir su trabajo en el contacto directo con el público. Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en que ya no quiero ni siquiera hacer tapicería ni pintura, ni poesía, así suelta.

Me conformo con mantener la carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público cerquita de mí, al cual yo puedo sentir, tocar, hablar, e incorporar a mi alma (PARRA, 2006, p. 13).

Para ela na carpa alcançava seu ideal de artista – a fusão do seu trabalho com o público, o elemento vivo essencial às suas criações.

Ainda em 1966, Violeta gravaria seu último disco intitulado “*Las últimas composiciones de Violeta Parra*”, que

⁴ O nome que ela dá àquele que seria seu refúgio e templo pode ser traduzido como “a tenda da rainha”. No entanto, o nome também se refere ao fato de o lugar em que se situava ser conhecido

como uma das comunas de Santiago. A cidade de Santiago é dividida em seis províncias e cada província em cinquenta e duas comunas. La Reina é uma comuna da província de Santiago.

inclui a canção sobre a separação do terceiro marido, na qual expressa a imensa dor que a acompanharia durante os últimos meses de sua vida, assim como na estrofe final:

*Run Run se fue pa'l norte,
¡qué le vamos a hacer!
Así es la vida entonces,
espinas de Israel;
amor crucificado,
coronas del desdén,
los clavos del martirio,
el vinagre y la hiel.
¡Ay, ay, ay, de mí!*

Em fevereiro de 1967, aproveitando um instante em que não havia ninguém por perto, Violeta disparou contra si um tiro, colocando fim a sua vida. Após sua morte, ela estampou todos os jornais chilenos durante vários dias, e seu nome alcançou lugares até então inalcançados. Seus descendentes, herdeiros de sua veia poética, multiplicaram seu legado em livros, discos, centros culturais, salas de museus, homenagens.

Sua música seguiu derrubando fronteiras: “*Gracias a la vida*” (1966), composição presente em seu último disco, tornou-se um hino universal gravado por grandes nomes da música; para Rojas (2012), esta canção especificamente extrapolou os limites nacionais e se tornou um cânone musical “globalizado”.

É indiscutível que o papel cultural desempenhado por Violeta Parra de resgatar o passado musical de seu povo foi ampliado quando ela se dispôs a denunciar as injustiças com a simplicidade proveniente de sua história. História esta que se confunde com a história de seu povo, considerado por Ángel Parra um povo “sem memória”.

A mulher, a loba, a artista em todas as direções

De caráter apaixonado, terno e explosivo, dominadora, forte, criativa, amante do seu trabalho, livre como o vento – Violeta lutou para que sua luta fosse de todos, pois era nisso que ela acreditava. Seu pensamento sempre foi para os outros, pelos outros. Ela se empenhou para que as pessoas entendessem que era necessário unir as forças para lutar contra tudo e contra todos os que se opusessem à liberdade.

Violeta fez seu papel ao alimentar ódio pelos políticos que oprimiam seu povo, detestando-os com toda a sua alma. E o ódio era recíproco. Os “poderosos” eram medíocres, invejosos e desprezavam a cultura popular, por isso não permitiam que Violeta conquistasse mais. Segundo Ángel Parra (2006), eles declaradamente (ou não) tapavam seu caminho criando dificuldades, tudo porque ela era livre, ousada e valente.

De força incontestável, era uma mulher que levava consigo tudo aquilo em que acreditava; foi mãe fundadora de povos e estava à frente de seu tempo, em permanente progresso e movimento. Seu povo era formado de pessoas que não tinham acesso à saúde, à educação, a condições básicas de higiene. A cada 100 crianças que nasciam entre os anos de 1950-60, 12 morriam, e 1 milhão de chilenos eram analfabetos. Foi por eles que ela caminhou e fez esforços para que estes, tidos como invisíveis, fossem vistos por meio de sua arte – em suas canções, poemas, trabalhos manuais. Segundo Parra (2006), foi auxiliando no nascimento da filha de uma mapuche que nasceu a compositora Violeta, tema aproveitado por ela poeticamente nos versos a seguir:

*Yo paso el mes de septiembre
Con el corazón crecido
De pena y de sufrimiento
De ver mi pueblo afligido
El pueblo amando la patria
Y tan mal correspondido
La bandera por testigo.
[...]
Afirmo señor ministro
Que se murió la verdad
Hoy día se jura en falso
Por puro gusto no más
Engañan al inocente
Sin ni una necesidad
Y me hablan de libertad.*

Nada mais representativo do que um parto para que a artista maior viesse à luz. Assim, sua voz passaria a representar o ideal de um povo, e por isso seu empenho em alcançar cada vez mais públicos, fosse em shows, exposições, programas de televisão ou viagens (PARRA, 2006).

Do mesmo modo que a Violeta-artista, a Violeta-mulher tornava-se uma referência: as mulheres mais novas, mais velhas e mais humildes sentiam que ela era como elas, e as representava porque se atrevia a dizer a verdade olhando de frente e sem baixar o olhar, com coragem para denunciar os mandos, desmandos e abusos burgueses.

Com sua música ela desafiava os eruditos, uma vez que conseguia transcender o popular e formular composições extraordinárias, sem nenhum conhecimento de teoria musical. É o caso do poema para voz e guitarra

“*El gavilán*”⁵, transformado em balé. O que emergia de suas composições musicais nada tinha de formal; seu ponto de vista era ancestral, cultural, libertário, intuitivo e necessário como o pão de cada dia. Definitivamente, para ela suas composições artísticas se convertiam em armas dos pobres para se defender dos poderosos (PARRA, 2006).

Suas obras nos permitem inferir que ao seu povo ela quis ensinar os mesmos valores que ensinou aos filhos: autonomia, independência, honestidade e, sobretudo, solidariedade. Parra (2006) reconhece que o legado maior de Violeta foi deixar como exemplo a capacidade de romper com um círculo infernal: nascer pobre e sem educação.

Sua posição combativa contra toda e qualquer forma de opressão incluía sua total tolerância com os homossexuais em uma época que a sociedade chilena condenava tudo o que saísse da regra:

A causa de la hipocresía de la mal llamada alta sociedad chilena, por ser quien dirige, decide e influye, católica apostólica, hemos sido uno de los últimos países en el mundo de obtener ley de divorcio. El aborto es ilegal. No hay que olvidar que durante el gobierno “del traidor” [e aqui ele faz referência ao candidato do Partido Comunista que eles lutaram para eleger, mas que acabou perseguindo os próprios comunistas], fines de los cuarenta [1940], “se fondeaban” (tiraban al

⁵ Quando de seu desaparecimento, a Revista Musical Chilena publicou uma crônica em que se reconhece “*El gavilán*” como uma de suas mais importantes composições, justamente por coadunar o popular e o culto, e por prescindir do rebuscado e mesmo assim alcançar o mais alto

padrão estético (Disponível em: <https://boletinjidh.uchile.cl/index.php/RMCH/article/download/667/563>). Importante destacar que a Revista foi criada em 1945 com o objetivo de promover a música acadêmica de compositores e intérpretes reconhecidos (ROJAS, 2012).

mar) a comunistas y homosexuales
(PARRA, 2006, p. 146).

E como costuma acontecer com artistas populares, em muitos contextos o nome de Violeta Parra foi esquecido. Seu filho e biógrafo aqui referenciado tantas vezes pede justiça (PARRA, 2006). Segundo ele a canção “Qué pena siente el alma”, que tanto a acompanhou pelo Chile e pelo mundo, até os dias de hoje é cantada nas escolas pelas crianças chilenas:

*¡Qué pena siente el alma
cuando la suerte impía
se opone a los deseos
que anhela el corazón!
¡Qué amargas son las horas
de la existencia mía
sin olvidar tus ojos,
sin escuchar tu voz!
Pero me embarga a veces
la sombra de la duda
que por mi mente pasa
como fatal visión.*

A postura de Violeta diante daqueles e daquelas que lhe serviram de fonte, de inspiração, sempre foi de humildade; ela conquistava cada uma das pessoas que encontrava, oferecendo todo seu respeito e valorização ao ouvi-las. Dentre as grandes pessoas que a auxiliaram nessa tarefa de “*recopiladora*” – aquela que tem a função de compilar –, muitas foram as mulheres que lhe entregaram generosamente uma sabedoria acumulada em séculos. Segundo Parra (2006), para convencê-las, Violeta se utilizou de somente algumas palavras: Chile, cultura, povo, dignidade, orgulho, terra, amor e justiça. Estas palavras, que podem ser consideradas mágicas e poderosas, eram as mesmas que as autoridades se negavam a escutar. Violeta era compreendida e compreendia estas mulheres de vida dura. Na verdade, pode-se dizer que era uma troca: ao

mesmo tempo que entregavam à recopiladora seu patrimônio, ela lhes devolvia uma forma de dignidade perdida, “*Y entonces Violeta Parra crecía, se multiplicaba por tres, por diez o por mil*” (PARRA, 2006, p. 109).

Duas dessas mulheres informantes merecem ser citadas. “*Pelusita*”, a avó de seu segundo marido, de 96 anos, com quem teve um encontro de alma gêmea, de “*comunicación total y definitiva, doble fascinación*” (PARRA, 2006, p. 58), e Doña Rosa, “*Sola y entera. Partera-matrona, cantora, reina en la cocina y en la alcoba, decía ella; ‘arregladora de angelitos’, verdadera maestra de mi madre*” (PARRA, 2006, p. 70). Com aproximadamente seus sessenta anos, de cabelo negro e dente de ouro, Dona Rosa era a responsável pelos “*velórios dos anjinhos*” – cerimônia dedicada às crianças mortas menores de 5 anos que Violeta se preocupou em preservar e representar. Segundo Ángel Parra, Rosa Lorca simboliza todas as cantoras que Violeta encontrou pelos caminhos do Chile.

Enfocando as formas artísticas exploradas por Violeta, algumas já citadas, novamente recuperamos a ideia de artista. Desde que se ouviu falar numa história social da arte, por volta dos anos de 1970, críticas e teóricas feministas passaram a questionar os sujeitos responsáveis por contar essa história, os sujeitos escolhidos para fazerem parte dela e o próprio conceito de artista. Se até dado momento histórico ser artista significava ser dotado de um gênio criador essencialmente masculino, obviamente poucos eram os escolhidos. Ao mesmo tempo, as próprias concepções de arte, que ignorava o social, e de valor, que estava mais uma vez relacionada ao sujeito central da

produção artística, tornavam praticamente impossível pensar em alguém como Violeta Parra como artista.

Em outros termos, à medida que adentramos a pós-modernidade essas artistas que permaneceram escondidas, espontânea ou forçosamente, vêm sendo recuperadas. Graças a esforços provenientes de lutas teóricas e políticas, atualmente conhecemos muitas mulheres que foram artistas em seus tempos, mas que, por força de algo que se pode considerar “discriminação institucionalizada”, nos termos de Nochlin (1973), permaneceram obscuras, consideradas incapazes e impossibilitadas de serem dotadas de um “gênio criador”.

A partir do momento que a ideia de criação vai sendo substituída pela de produção (POLLOCK, 2003), passando de um paradigma do individual e do consumo que exclui as mulheres, para o de social e de recepção, elas passam a pensar a arte como produtoras ou mesmo como críticas. Nesse sentido, é possível pensarmos em Violeta Parra como artista, mesmo não tendo se vinculado à alta cultura, tampouco tendo uma formação

universitária, a não ser aquela que ela recebeu do seu povo.

De modo bastante amplo, Violeta foi uma artista não contente com uma única forma de expressão; a partir de um conceito amplo de poesia, como entusiasmo criador, que comove, encanta e atrai, ela lançou mão da caneta, da agulha, das mãos, do violão, do microfone, dos ouvidos e da sua capacidade intelectual para escrever, desenhar, pintar, tocar, bordar, esculpir, mas sobretudo subverter. Como fio condutor estava a possibilidade de fazer “canciones que se pintan y bordan” (FUNDACIÓN VIOLETA PARRA, 2012, p. 18).

A vida aparece como tema geral de sua obra: afazeres, ofícios, histórias, lendas, mitos, contos, personagens populares, feitos históricos, denúncias, injustiças, batalhas, religiões, festas, amigos/as, artistas, familiares. A seguir reproduzimos alguns exemplos, todos disponíveis nos sites Fundación Violeta Parra e Museo Violeta Parra.

Primeiro apresentamos algumas arpilleras:



Imagem 1: “Combate naval I”, 1964, 134,5x179cm, Juta tingida e bordados com lanigrafia.



Imagem 2: “Cristo en bikini”, 1964, 161,5x125cm, Algodão tingido e bordados com lanigrafia

Percebemos um interesse estético despreocupado no que diz respeito à verossimilhança ou realismo. De uma cena bélica a uma religiosa, de uma personificação a uma representação à primeira vista simplória, Violeto consegue sincronizar a simplicidade das escolhas e a profundidade do olhar.



Imagem 3: “Árbol de la vida”, 1963, 135x97,5cm, Juta tingida e bordados com lanigrafia.

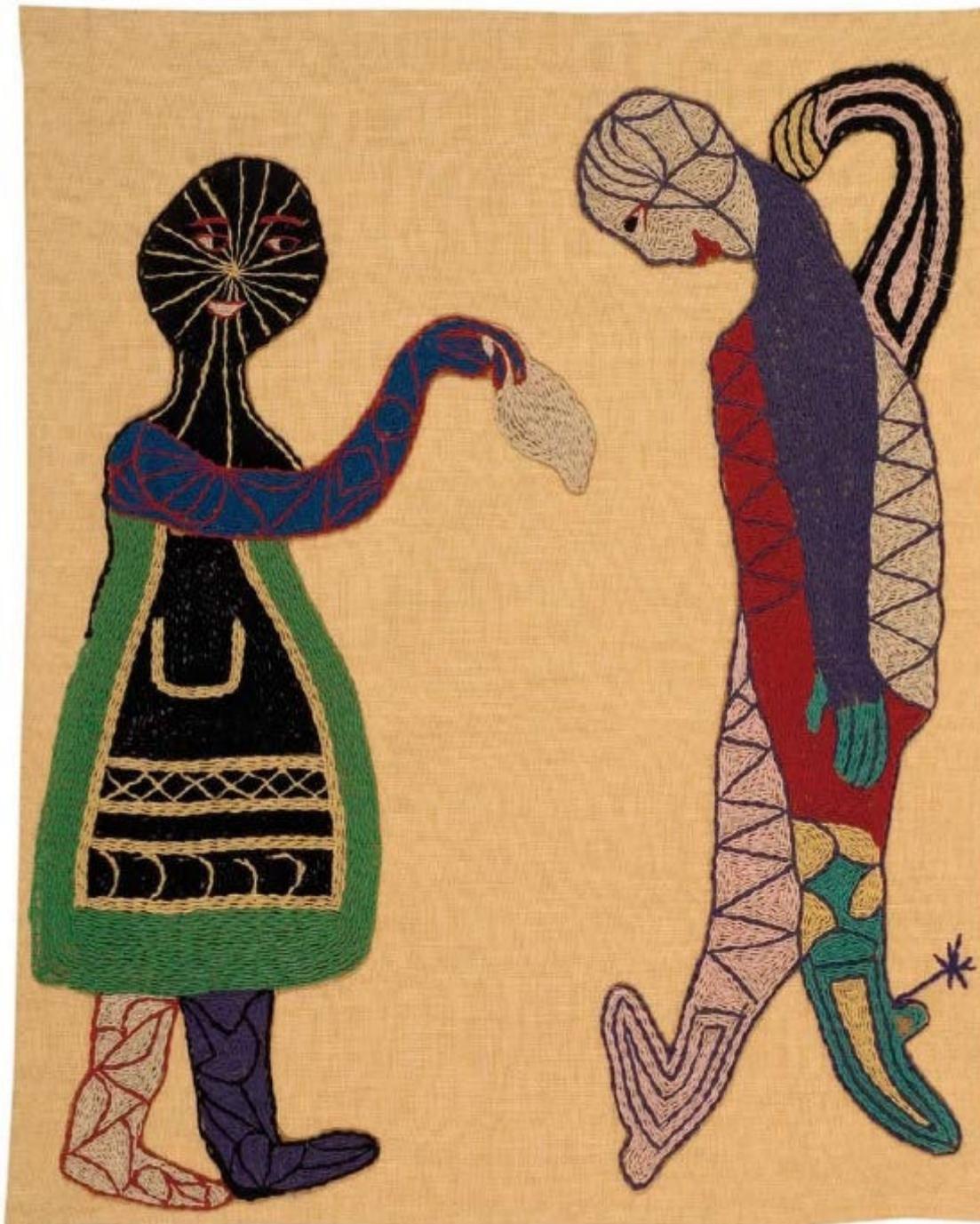


Imagem 4: “La cueca”, 1962, 119,5x94,5cm, Linho e bordados com lanigrafia.

Na mesma direção vão os exemplos que apresentamos do trabalho com papel machê:



Imagem 5: “La niña y el arpa”, 1963-1965, 45x80cm, Auto-relevo de papel machê em madeira prensada.



Imagem 6: “Genocídio”, 1963-1965, 47x89,5cm, Auto-relevo de papel machê em madeira aglomerada.

A necessidade de representar cenas que ferem surge ao mesmo tempo que a necessidade de falar da própria arte. Da minúcia de corpos que matam ou são mortos ao imponente instrumento musical, Violeta aproveita para mostrar sua habilidade com a técnica, explorando-a para expressar suas impressões – mais ou menos cor, mais ou menos detalhado.

A seguir alguns óleos sugerem o mesmo abuso de cores independente do tipo de cena representada:

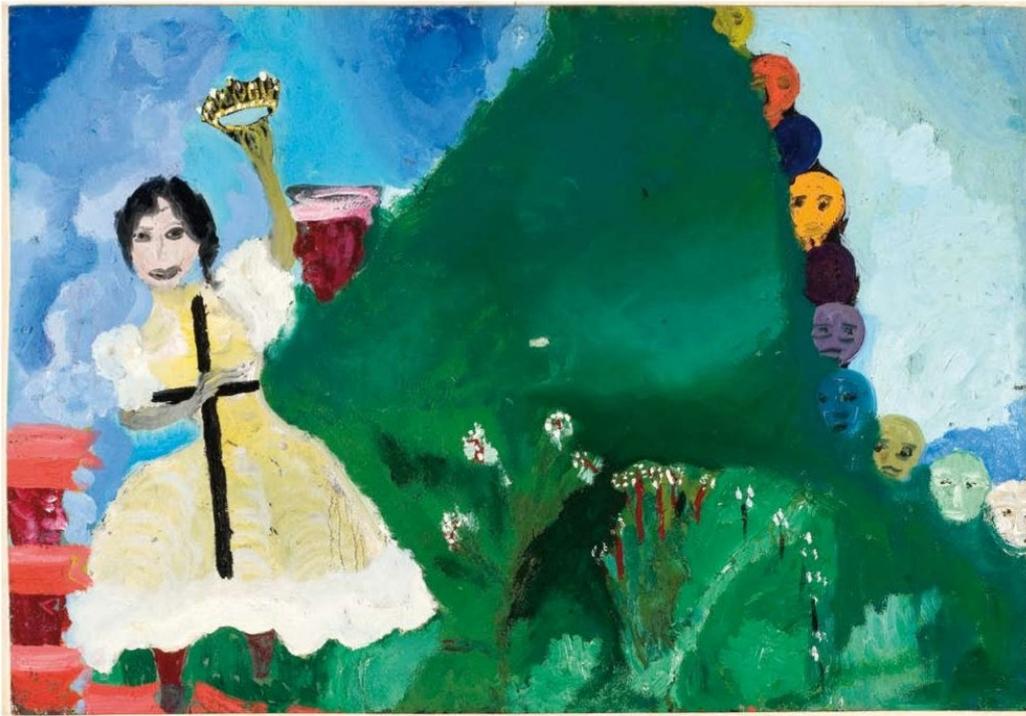


Imagem 7: “La hija curiosa”, 1964. 50x70cm, Óleo sobre madeira aglomerada.

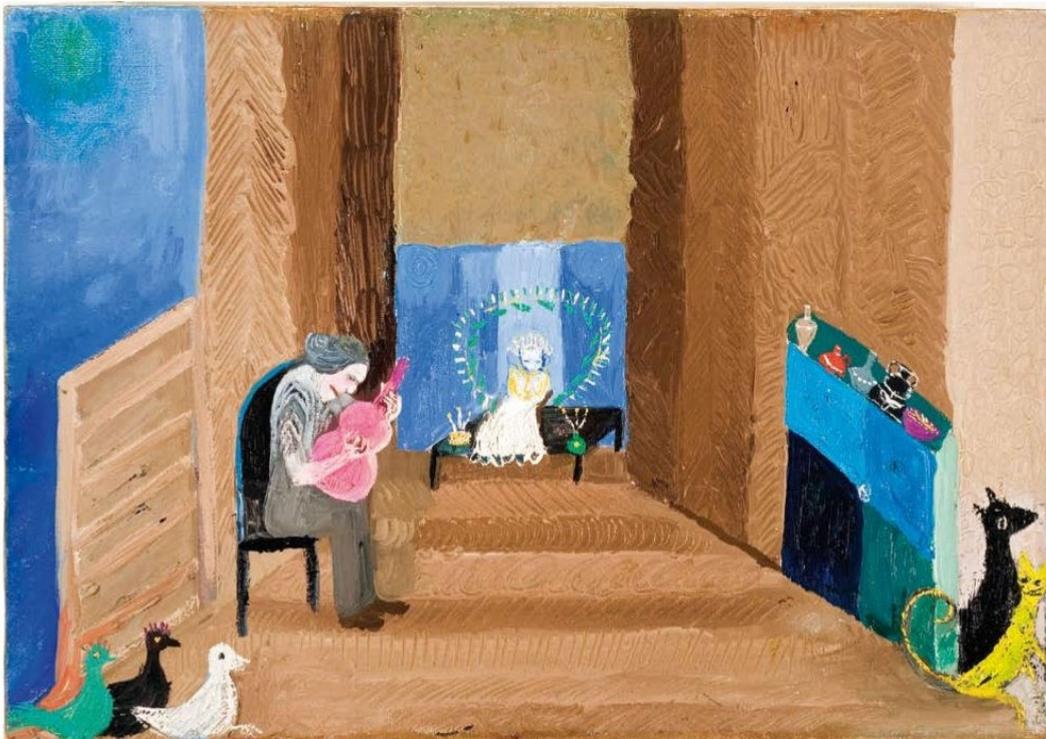


Imagem 8: “Velorio de angelito”, 1964, 27x41cm, Óleo sobre tela.

A menina alegre sendo observada e o anjinho sendo velado são rodeados de vida e de referências musicais e naturais. Além dessas técnicas, Violeta também pintou murais e confeccionou máscaras. É possível nesses breves exemplos perceber as recorrências: o uso de cores quentes, a presença de instrumentos musicais, motivos naturais, temas do cotidiano e figuras humanas. Quando observamos sua obra visual como um todo encontramos, junto a estas, a recorrência de velórios e enterros que nos leva a refletir sobre a dor cotidiana de todo um povo representado por ela.

É possível também notar a alegria evidenciada nos ritmos, no movimento de seus traços, na escolha dos materiais, das cores, dos temas, que comumente contrasta com movimentos chorosos presentes em alguns trabalhos. Seu choro, que na maior parte das vezes foi de dor, conforme explica Ángel Parra na citação a seguir, não impediu que a beleza de sua poesia, expressa pela palavra, bordado, colagem ou traço, transcendesse as fronteiras do seu país.

Violeta del Carmen Parra Sandoval, mi madre. Complejo personaje, la sensibilidad a flor de piel por la gente sencilla de su pueblo, sufre hasta las lágrimas por las injusticias. Algunas veces la escuché llorar. Me daba miedo. Parecía el llanto de una loba madre a quien le han asesinado sus lobitos, un llanto profundo, negro, doloroso, desde el fondo de su pequeño cuerpo salía ese sollozo bíblico. A nadie, nunca más le he escuchado ese lloro que me impresionaba, me provocaba tiritones, angustia. ¿Qué fuerza interior la movía? ¿De dónde salía toda esa energía que movía montañas? Salió airosa de las situaciones más complejas e intrincadas.

¿Sufrió? Sí. Mucho. No por ella, por los demás (PARRA, 2006, p. 176).

Não é difícil compreender porque seu filho a reconheceu metaforicamente como uma loba: sua visão revolucionária de futuro permitiu que ela vivesse de modo intenso e transparente, transformando o público e o privado numa única coisa (PARRA, 2006). Por isso nosso empenho em apresentá-la a partir de sua própria vida, numa tentativa de compreender os caminhos percorridos e tudo o que atravessou essa mulher que alternava entre a doçura e a força, a inércia e a ansiedade, o choro e o riso, a vida e a morte. E é justamente com a morte seu último diálogo, que aponta para sua necessidade de ter o total controle sobre sua existência:

Te he pedido que vengas, porque decidí partir. Todo está dispuesto. Mis hijos, los termine de criar y ya saben volar. Los amores, tú lo sabes, llegan y se van, como los barcos. Estoy en paz con el mundo, perdón, todo lo contrario... Yo, he tomado la determinación, para este viaje solo pasaje de ida (PARRA, 2006, p. 24).

Acreditamos que Violeta não poderia ser considerada nada menos que uma artista que merece ser (re)conhecida, pois soube engendrar os contextos sociais, políticos, históricos, as dores do seu povo e a sua capacidade de representação em diversos tipos de expressão. Além disso, sua obra demonstra que ela viveu a arte como produção coletiva, tornando-se provavelmente uma das primeiras mulheres latino-americanas a se desvencilhar do conceito tradicional de arte.

Post-scriptum: Gracias a Violeta

Neste trabalho procurei apresentar de modo breve e humilde a trajetória

profissional da multifacetada artista chilena Violeta Parra. Porém, isso não seria possível sem percorrer também os aspectos mais notórios de sua vida pessoal, uma vez que, conforme argumentamos, vida e obra de Violeta são inseparáveis.

A partir de textos biográficos bastante importantes, em especial o livro de seu filho Ángel Parra, podemos conhecer as dificuldades enfrentadas durante toda sua vida para alcançar seu objetivo maior de elevar a verdadeira cultura chilena ao patamar merecido como uma forma de homenagear seu povo, compromisso este reiterado por ela tantas vezes, seja em canções ou em entrevistas. O surpreendente é que, nessa missão de compiladora da cultura popular, nasce uma artista que tem muito a dizer, a partir de suas subjetividades, sem perder de vista o coletivo.

Finalmente, não posso deixar de frisar que, percorrer aquilo que atravessou a vida de uma grande artista é uma forma de render-lhe uma homenagem. Dar a ela seu lugar na história é o mínimo que se pode fazer. Mas o máximo também está ao nosso alcance: ler, ouvir, apreciar suas obras, divulgá-las, socializá-las. Nesse sentido, ao mesmo tempo que acredito que explorar aquilo que já se produziu sobre a artista é de grande valor, penso que o melhor seria que pudessem fruir suas obras e tirar suas próprias conclusões.

Referências

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

FUNDACIÓN VIOLETA PARRA. **Obra visual**. Disponível em: <<<http://www.fundacionvioletaparra.org>>> Acesso em: 12 abr. 2021.

MORALES T., Leonidas. **Violeta Parra**. La última canción. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003.

MUSEO VIOLETA PARRA. **Violeta Parra**. c2020. Disponível em: <<<https://www.museovioletaparra.cl>>> Acesso em: 12 abr. 2021.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no greatest women artists? NOCHLIN, Linda. **Art and sexual politics**. 2. ed. New York: Macmillan Publishing Co., 1973. p. 194-205. Disponível em: <<<http://faculty.winthrop.edu/dufresnel/ARTH%20451/nochlinReading.pdf>>> Acesso em: 20 maio 2015.

PARRA, Ángel. **Violeta se fue a los cielos**. Santiago do Chile: Catalonia, 2006.

POLLOCK, Griselda. Feminist interventions in the histories of art: an introduction. In: POLLOCK, Griselda. **Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art**. London and New York: Routledge, 2003. p. 1-24.

ROJAS, Cristián G. La práctica de la versión como juego de la cultura: el caso de “Gracias a la vida” de Violeta Parra. CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA IASPM, 10, 2012, Córdoba, Argentina. **Anais eletrônicos**, Córdoba-Argentina, p. 18-30. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/118499> Acesso em: 12 abr. 2021.

RAMÍREZ, Ernesto O. Prefácio. IN: CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (Ed.). **Violeta Parra, Después de vivir un siglo**. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2017.

VIRGILIO. *A Eneida Brasileira*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Editora da Unicamp; Fapesp, 2008.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Recebido em 2022-03-06
Publicado em 2022-06-01