



## 1 DE ARTISTA POPULAR DE FOLCLORE À “ARTISTA TOTAL”: TRANSFORMAÇÕES NAS PERSPECTIVAS ARTÍSTICAS DE VIOLETA PARRA

Andrea Beatriz Wozniak Giménez\*

Violeta Parra (1917-1967) desenvolveu sua trajetória artística dentro da música folclórica chilena, envolvendo-se em suas dinâmicas e interferindo em seus processos, tanto na definição de repertórios, critérios estéticos e performances, durante a década de 1950, assim como inserindo elementos novos decisivos no processo de renovação do próprio campo musical na década de 1960. Já consagrada como uma das mais importantes folcloristas chilenas, sua prática artística implicou em transformações para a música folclórica nacional, principalmente por significar uma nova forma de apropriar-se da cultura popular e por inserir temática social em suas composições, utilizando a música como espaço de crítica social. A presente comunicação tem como objetivo analisar o percurso da artista dentro de seu campo musical, evidenciando tensões e transformações em suas perspectivas artísticas.

O processo de inserção de Violeta Parra (1917-1967) na música folclórica chilena deu-se a partir da década de 1930, quando, após transferir-se para Santiago, passou a atuar em várias expressões artísticas como forma de sobrevivência, cantando em espaços populares e integrando espetáculos de variedades e circenses. A partir do final da década de 1940, integrou a dupla Las Hermanas Parra, seguindo os padrões de imagem do artista popular de folclore da época, com belos vestidos e penteados que deixassem o rosto em evidência, e através de um repertório centrado nos gêneros populares urbanos e convencionais, como valsas peruanas, huaynos, gêneros espanhóis, boleros, corridos, cuecas e tonadas, ajustando-os a públicos heterogêneos.

Para além de cantar em diferentes cenários musicais, a dupla ganhou espaço em programas de rádio, como o 'Fiesta Linda', na rádio Corporación, e gravou alguns *singles* pelo selo RCA-Víctor. Para Rodrigo Torres Alvarado (2004:56), a partir desta atividade se deu a profissionalização de Violeta enquanto artista de folclore, ligada ao circuito de espetáculos de variedade, rádio e discos, dentro da “música típica”, gênero que ganhava força e dinamismo

---

\* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus Franca. Bolsista CAPES.

na indústria cultural chilena.

O início da década de 1950 é apontado, pela maioria dos estudiosos de Violeta Parra, como o ponto nevrálgico em sua carreira artística (MORALES, 1993; TORRES ALVARADO, 2004; MUNNICH BUCH, 2006; FERNÁNDEZ, 2007). Observando que a música folclórica chilena difundida e interpretada nos meios e cenários musicais era fundada em estereótipos do ser chileno, a artista passou a questionar o distanciamento que havia entre a música de *cantautores* e poetas populares e as músicas divulgadas pela indústria cultural e consumidas pela população. A artista rompeu com os gêneros e formatos musicais massivos, assumiu novas referências e critérios estéticos e buscou ganhar reconhecimento através da tarefa de recompiladora de repertórios musicais camponeses, desenvolvendo uma forma particular de representar a cultura popular e reposicionando-se dentro do campo da música folclórica chilena.

Em busca de inspiração para seu repertório musical e de reconhecimento artístico, Violeta iniciou seus trabalhos como folclorista andando “de arriba p'abajo desentierrando folklor”, conforme expressou em sua autobiografia (PARRA, 1970:25). Através de diferentes jornadas pelo país, localizou fragmentos de materiais folclóricos esquecidos, conversando com cantores tradicionais e realizando um trabalho de atualização das tradições. A partir de seu envolvimento prévio nas culturas tradicionais, sua sensibilidade e criatividade desenvolveu suas próprias práticas de coleta do folclore musical e conseguiu acesso a espaços, cantores populares e canções ainda desconhecidas nos meios acadêmicos e massivos, contribuindo para o registro de importante acervo musical da cultura popular chilena. Entre suas ações de divulgação e inserção no campo da música folclórica como folclorista, Violeta também buscou integrar o círculo acadêmico de ensino sobre folclore, aproximando-se da universidade.

A artista registrou parte de seus trabalhos de recompilação, principalmente os realizados na região central do país, no livro 'Cantos Folclóricos Chilenos',<sup>1</sup> o qual oferece indicações das estratégias utilizadas na compilação do repertório musical camponês. O livro consiste na transcrição individualizada de parte das entrevistas anotadas ou gravadas por

---

1 Concluído por Violeta Parra no final da década de 1950, com transcrições musicais de Gaston Soublette e fotografias de Sergio Larrain e Sergio Bravo, o livro só foi editado em 1979.

Violeta, incluindo breves explicações sobre o contexto das canções recompiladas, suas letras e notações musicais. Para além de uma descrição de cada informante e da forma como foi localizado, Violeta deixou transcrito parte dos diálogos estabelecidos com os cantores e poetas populares, a partir dos quais pode-se perceber a relação de afetividade e de respeito às narrativas fornecidas por seus entrevistados, abrindo espaço e valorização para sujeitos e conhecimentos populares não valorizados dentro do campo da música folclórica e nas perspectivas científicas vigentes na época.

Os trabalhos de recompilação de Violeta deram-se justamente num contexto em que os processos de transformação dinamizados pela modernidade encontravam-se em curso na sociedade chilena, dentro dos quais, entre outros aspectos, por um lado as cidades, como Santiago, foram envolvidas com representações culturais camponesas, expressando as identidades das grandes levas de imigrantes interioranos que passaram a povoá-las, por outro, o peso da modernização colocou em evidência a fragilidade das culturas tradicionais, repercutindo em práticas que pretendiam sua preservação. Percebendo este processo, principalmente ao observá-lo através dos cantores e poetas populares que entrevistava, Violeta descreve em seu livro que buscava o “verdadeiro canto chileno”, sentindo-se na “obrigação de salvar a música chilena” (PARRA, 1979:75), aspecto que ajuda a compreender o fato da artista ter assumido esta tarefa como “missão”.

Um depoimento da artista, que integra a coletânea de documentos organizados por sua filha Isabel Parra, apresenta a seguinte percepção sobre sua função frente as transformações em marcha,

Fazendo meu trabalho de busca musical no Chile, vi que o modernismo tinha matado a tradição da música do povo. Os índios perdem a arte popular, também no campo. Os camponeses compram *nylon* no lugar dos encaixes que confeccionavam antes em casa. A tradição já é quase um cadáver. É triste... Mas me sinto contente ao poder passear-me entre minha alma, muito velha, e esta vida de hoje (PARRA, 2011:62. Tradução livre).

Ao enfatizar a fragilidade das culturas tradicionais frente as dinâmicas da modernidade, Violeta Parra explicitou sua percepção das transformações em curso. A artista observava e constatava a iminência deste processo, assim como também se percebia dentro dele, demonstrando que se sentia entre dois “mundos”: tinha consciência de que vivia no

mundo moderno, mas identificava-se com as culturas tradicionais que se esvaíam. É a partir deste duplo pertencimento que a artista projetava-se como intercâmbio, buscando servir de porta-voz da cultura camponesa tradicional e dos grupos representados por ela e que eram desestabilizados a partir dos efeitos da modernidade.

Neste contexto, conforme salienta Tânia da Costa Garcia (2008), diferentes apropriações do que era chamado de popular estiveram em jogo no processo de reconstrução da identidade nacional chilena, também desencadeado pelas dinâmicas da modernidade. O envolvimento de Violeta com os materiais culturais folclóricos também esteve motivado por este processo de reconstrução identitária, dentro do qual, ao explicitar grupos e aspectos invisíveis dentro da identidade nacional, (re)estruturava sua própria identidade e estilo artístico e passava a representar uma especificidade dentro do campo da música folclórica chilena.

Através de seu trabalho, Violeta compôs uma representação musical folclórica que revelava a diversidade cultural chilena, enfatizando, principalmente, aquelas excluídas das representações oficiais ou desvalorizadas pelos cânones aceitos. Ao ampliar a gama de possibilidades identitárias a partir de suas recompilações, atuava na configuração de um novo imaginário da cultura popular tradicional chilena, conforme defendem Rodrigo Torres Alvarado (2004) e Carla Pinochet Cobos (2007). Analisando sua obra, Rodrigo Torres Alvarado (2004:54) destaca a valorização da noção de tradição popular como fundamento de uma arte local contemporânea, assim como a crítica à identidade excludente instituída. Segundo o autor, através de sua obra, Violeta inaugurou um novo imaginário na sociedade chilena ligado à cultura popular tradicional, a partir do qual a noção de tradição cultural deixou de ser o “não-lugar” da modernidade, afirmando-se como arte local assim como modelo de mudança social.

Adotando a função de folclorista, Violeta envolveu-se com as canções e informações coletadas e sobre elas passou a construir seus critérios estéticos e performance musical, transformando sua perspectiva musical e trajetória artística. Conforme observa-se nas biografias sobre a artista e depoimentos de envolvidos no contexto, Violeta passou a transitar em cenários intelectualizados e politizados, apresentando sua nova perspectiva folclórica em recitais, como os organizados na casa de Pablo Neruda e no Museu de Arte Popular; assim

como em reuniões de simpatizantes do Partido Comunista (SAEZ, 1999; SUBERCASEAUX, STAMBUK, LONDOÑO, 1982; PARRA, 2011).

Esta transformação também implicou em mudanças em suas relações com os meios massivos de divulgação e os de crítica musical, pois como estratégia de divulgação de suas recompilações e de construção de reconhecimento artístico, Violeta buscou conquistar espaço em tais meios. Da mesma forma, frente as dinâmicas do próprio campo da música folclórica chilena do contexto, a originalidade de seu projeto artístico recebeu atenção tanto dos meios acadêmicos e de crítica, os quais buscavam construir referências orientadoras para o campo artístico, assim como da indústria cultural, que passou a observar em seu trabalho a possibilidade de inserir novos públicos consumidores. Por mais que sua performance musical e grande parte de seu repertório não estivessem dentro dos formatos divulgados pelos meios, mostrando-se diferentes das expectativas e gostos já aceitos pelo público urbano, Violeta conseguiu conquistar espaços nas emissoras de rádio (como o programa “Assim Canta Violeta Parra”, em 1954, e outros centrados na divulgação de seus trabalhos re recompilação) e na indústria discográfica, tornando-se artista exclusiva do selo Odeón e gravando os primeiros discos da coleção “El Folclore de Chile”<sup>2</sup>

Dentro do campo da música folclórica chilena, diferenciando-se da música típica e aproximando-se da perspectiva acadêmica, Violeta passava a defender as práticas musicais e o repertório de *cantautores* e poetas populares como autêntica música chilena, como uma tradição a ser preservada e divulgada. Dessa forma, desenvolveu suas performances musicais buscando seguir os exemplos observados na prática camponesa, depurando a estilização de seu vestuário, timbre de voz e uso dos instrumentos musicais, não deixando de realizar um trabalho de (re)criação sobre as práticas reproduzidas.

Aspectos da composição de uma imagem diferenciada e de uma nova performance podem ser observados através da descrição que Fernando Sáez (1999:62) desenvolveu no texto biográfico sobre a artista, quando registra sua apresentação num recital organizado por

---

2 O primeiro disco da coleção “El Folclore de Chile – Violeta Parra”, foi gravado no final de 1956, mas editado e promovido a partir de setembro de 1957, no contexto das comemorações relacionadas à independência chilena, principal período em que o folclore ganhava destaque na imprensa nacional. Entre 1958 e 1959 foram produzidos e lançados outros três discos da coleção: o segundo volume “Violeta Parra. Canto y guitarra”, composto por músicas recompiladas antes de sua temporada na Europa; o terceiro, “La cueca presentada por Violeta Parra”, com uma seleção da diversidade de tipos de cueca coletadas entre Santiago e Concepción; e o quarto “Violeta Parra. Tonadas”, com tonadas recolhidas entre Santiago e Lautaro.

seu irmão Nicanor, na casa de Pablo Neruda, em Santiago, no começo da década de 1950, para apresentá-la a integrantes da comunidade artística e intelectual da sociedade chilena,

Desde logo a aparência de Violeta, pequena, magra, austera, com o cabelo recolhido numa trança, vestida com uma saia comprida, escura, blusa branca e, como único adorno, uns brincos simples, duas argolas que pendiam de suas orelhas. E logo, a voz estranha, áspera, algo sombria e terrosa, como a definira um crítico, alcançava diferentes matizes durante suas interpretações, entregando letras com sentido perfeito para sua compreensão. Sem alardes, sem gestos que enfatizassem a precisão dos textos, somente com a força de sua convicção e esse ar impávido das cantoras populares. E nessa simplicidade, a música, os sons do violão, a diversidade de batidas e ritmos, onde não parecia ter dificuldade nem exigência alguma. (Tradução livre)

A descrição apresentada pelo biógrafo proporciona alguns indícios para pensar como Violeta construiu uma nova imagem e desenvolveu uma nova performance artística. Tanto a performance musical, centrada na voz e na batida do violão, quanto a sobriedade de sua aparência, buscavam estabelecer um distanciamento do artista popular da música folclórica massificada, que se apresentava atrelada a ritmos estilizados e à vestimenta da cultura *huasa*. Na mesma medida, Violeta buscava construir a imagem da folclorista, recompiladora e divulgadora de materiais tradicionais, apresentando-se para um público especializado, o qual estava entre seus interlocutores na empreitada de valorização e reconhecimento deste repertório enquanto música chilena autêntica.

Analisando a performance da artista, Ignacio Ramos Rodillo (2012:112) destaca que, mais que interpretar as cantoras camponesas, com as quais coletava folclore, Violeta tinha a pretensão de incorporar suas características a sua performance, buscando reproduzir a nasalidade, o destempero e a dicção vocal apresentada por suas entrevistadas, assim como a prática da guitarra tradicional chilena desenvolvida por elas. Ao mesmo tempo, Violeta buscava diferenciar-se do paradigma estabelecido a partir da música típica chilena, que tinha na artista popular Margarita Alarcón um de seus expoentes, assim como da proposta desenvolvida pela folclorista Margot Loyola, cuja voz educada, repertório e práticas de recompilação, identificavam-se mais à perspectiva acadêmica que se construía para o folclore musical.

Entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960, já consagrada como uma

das mais importantes folcloristas do país, Violeta Parra redimensionou seu projeto artístico. Estabelecendo um intenso diálogo entre elementos da tradição e outros modernos, apropriando-se de forma singular da cultura popular, explicitando crítica social em suas composições e ultrapassando fronteiras entre diferentes expressões artísticas, Violeta proporcionou elementos para a renovação da música folclórica chilena.

Para além de seguir articulando a projeção folclórica, em especial seu plano de divulgação das obras de *cantautores* e poetas populares, assumiu sua vertente compositora de forma expressiva, compondo músicas instrumentais para violão, peças para *ballet* e música de crítica social. Também, mantendo inspiração na diversidade de elementos da cultura tradicional camponesa chilena, a artista passou a interconectar e fusionar diferentes linguagens artísticas numa perspectiva transformadora de arte, desenvolvendo poesia, pintura, tecelagem, cerâmica, bordado em juta com lã colorida e escultura em ferro trançado.

Tanto Leonidas Morales (1993:127) quanto Juan Pablo González, Oscar Ohlsen e Cláudio Rolle (2009:381) defendem a temporada que a artista passou na Europa, entre 1955 e 1957, como determinante no desenvolvimento de sua dimensão criadora para além do âmbito folclórico. O intenso trânsito em círculos intelectuais e artísticos e a efervescência social e política a partir das ideias de transformação social, as quais dinamizaram o repensar da função social da arte no mundo pós-guerra, também influenciaram a transformação em seu projeto artístico.

Partindo de seu novo projeto artístico, centrado em sua vertente compositora e numa perspectiva plural de arte, Violeta buscou reposicionar-se dentro do campo da música folclórica chilena, assim como transpôs as fronteiras do campo musical, passando a tensionar outros campos artísticos. Indicativo disto são suas participações em eventos artísticos, nos quais buscou inserir-se como artista multifacética, como na primeira Feira de Artes Plásticas, realizada pela municipalidade de Santiago, em 1959 e na VI Escola Internacional de Verão, organizada pela Universidade de Concepción, em 1960. Esta perspectiva multifacética impulsionou Violeta a passar temporadas na Argentina (entre 1961 e 1962),<sup>3</sup> na Europa (entre

---

3 Entre 1961 e 1962 passou temporadas na Argentina, dando recitais e expondo suas pinturas e bordados. Com algumas de suas recopilações e outras composições próprias (“Arauco tiene una pena”, “Arriba quemando el sol”, “Que pena siente el alma”, entre outras), gravou em Buenos Aires um disco pelo selo Odeón, “El Folklore de Chile según Violeta Parra”

1962 e 1965)<sup>4</sup> e na Bolívia (em 1966). A exposição da artista no Museu de Artes Decorativas de Paris, anexo ao Palácio Louvre, entre abril e maio de 1964 é representativa deste projeto artístico.

Tal aspecto pode ser observado na forma com que Enrique Bello, periodista e funcionário do Instituto de Extensão Musical da Universidade do Chile, apresentou a artista na contracapa do disco “Violeta Parra (una chilena en París) - Recordando a Chile” (Odeón, 1965):

[...] Violeta, criadora de música popular, continuadora do folclore autêntico de nossa terra, poeta puríssima do cantar camponês e rústico, pintora e tapeçaria que tece sobre seus próprios desenhos. Quando se enumeram as virtudes artísticas desta mulher incrível, sempre ficam fora algumas, porque seus dons criativos são muito abarcadores. Por exemplo, se somente falamos da compositora de música camponesa e rústica, deixamos de fora a compositora de anticuecas, obras para violão que devem ser incluídas entre as mais sérias composições de música culta para o instrumento que foram escritas no Chile; música culta, ainda que ela não tenha estudado jamais harmonia nem contraponto. Ou quando ao nos referirmos à poesia popular tão numerosa e rica que escreveu, nos esquecemos de seus poemas andinos, traduzidos e publicados por uma das principais editoras parisienses. O mesmo se terá que agregar quando se fala de sua veia figurativa: não apenas o absolutamente popular na pintura e na tapeçaria; também onde aparece já o virtuosismo do saber plástico, enraizado no artesanato popular, ainda que tudo isso seja expressado com poético impulso, muito *naif* e original. Não é estranho, então, que a galeria de artes decorativas do Museu do Louvre, exibiram os trabalhos de Violeta Parra na temporada de 1964, em Paris. Um clã, uma tribo de artistas natos, os Parra, e no centro, Violeta, com seu arsenal de artes nas palmas das mãos; que todas lhe cabem, e se houvessem mais artes, mais ela realizaria, com essa força torrencial com que a natureza lhe dotou. (Violeta Parra. Una chilena en París. Recordando a Chile [LP]. Chile, Odeón, 1965. Tradução livre.)

Como se pode perceber, a apresentação buscava deixar em evidência as diferentes expressões artísticas desenvolvidas por Violeta: música, poesia, pintura e tapeçaria, enfatizando seu caráter multifacético. A capa do disco é composta por duas tapeçarias

---

4 No final de maio de 1962, acompanhando seus filhos no Festival da Juventude realizado na Finlândia, a artista voltou à Europa, onde permaneceu até meados de 1965, principalmente em Paris, acompanhada de sua família e de Gilbert Favre. Após ganharem o primeiro prêmio do festival, através de coreografias e cuecas idealizadas por Violeta, foram convidados para uma série de recitais pela URSS e Alemanha Oriental, onde gravaram o disco “Los Parra de Chile”, pelo selo Amiga. Passou a trabalhar arduamente na divulgação de seus trabalhos, vivendo temporadas em Paris e outras em Genebra, na casa de familiares de Gilbert.



bordadas por Violeta e que estiveram expostas no Museu de Artes Decorativas em Paris, detalhe que reforça a perspectiva integradora e complementar através da qual a artista desenvolvia seu projeto artístico. Com relação à perspectiva musical, Violeta não aparece descrita somente atrelada à música folclórica, mas como compositora em diferentes frentes: “Criadora de música popular”, “continuadora do folclore autêntico”, “compositora de música camponesa rústica” e “compositora de música culta”.

Esta dimensão multifacética também foi expressada na análise que Madeleine Brumagne (apud PARRA, 2011:257) fez para o jornal suíço Tribune, em 1965:

Em silêncio, no universo de sua oficina em Genebra, reconstrói a vida de instintos. Esta vida reconstruída se converte em arte. Uma arte bruta, mágica, sempre posta em dúvida por uma vontade sombria de romper a solidão. Para exorcizar a infelicidade, para dar a escutar sua voz que reivindica, protesta ou exalta o amor e a fraternidade humana. Independente que sua mão borde, escreva poemas, pinte quadros, trance ferros ou toque o violão, sempre tem o domínio das emoções e a necessidade de comunicar imediatamente. (Tradução livre)

As obras de Violeta eram apreendidas como “inocentes, primitivas, mas carregadas de experiências, ricas em técnica e transcendência vital”, sobrepassando “os encantos fáceis e enganosos do exotismo do folclore vulgar”. Colocava-se em evidência a necessidade que Violeta tinha de comunicação e a sensibilidade com que desenvolvia diferentes artes no afã de explicitar suas percepções da realidade e utopias de sociedade, aspectos que demonstram o esforço da artista por usar as expressões artísticas como veículos de conscientização e transformação social.

A Carpa de la Reina, seu último projeto antes de cometer suicídio em fevereiro de 1967, tratava de colocar em prática essa perspectiva artística. Em nota no jornal El Siglo, em 1966, Violeta afirmava sobre este espaço: “Aqui levantarei um Centro de Arte Popular, aqui se escutarão as canções desconhecidas, as que brotam de mulheres camponesas, as queixas e alegrias dos mineiros, as danças e a poesia dos ilhéus de Chiloé” (apud EPPLE, 1977:11). Percepção que também transparece quando se observa o convite de inauguração deste espaço folclórico, pois oferecia inscrição em cursos voltadas para as expressões artísticas chilenas: música, dança, cerâmica, escultura, pintura, esmalte sobre metal, etc. (PARRA, 2011:205)

A artista idealizou um espaço que funcionasse como centro de difusão do folclore e da arte nacional, onde o público pudesse apreciar diversos aspectos e expressões da cultura chilena. Tal projeto expressava sua compreensão integradora e complementar das artes, através do qual estreitava sua relação com o público, formato que já vinha experimentando nos cenários artísticos em Paris. Segundo Torres Alvarado (2004:61-62), Violeta pretendia transpor a distância entre cenário e público, entre arte e realidade, integrando artista e plateia. Tais aspectos podem ser observados num depoimento da artista, datado de 1966:

Eu acredito que todo artista deve aspirar a ter como meta o fundir-se, ou fundir seu trabalho no contato direto com o público. Estou muito contente de ter chegado a este ponto em meu trabalho, e já não quero nem sequer fazer tapeçaria, nem pintura, nem poesia, assim solta. Me conformo com manter a carpa e trabalhar desta vez com elementos vivos, com o público pertinho de mim, ao qual posso sentir, tocar, falar e incorporar a minha alma. (SUBERCASEAUX, STAMBUK, LONDOÑO, 1982: 79. Tradução livre)

Sem abandonar as formas e conteúdos da tradição, mas tensionando-as a partir de elementos novos, como a perspectiva de crítica social, Violeta fortaleceu sua dimensão de compositora. Seu quinto disco gravado pela Odeón “Toda Violeta Parra”, ainda dentro da coleção “El folclore de Chile”, lançado em 1961, é composto por uma coletânea de composições da artista, com algumas de suas primeiras obras, como “La jardinera”, e de suas composições recentes, como “Yo canto a la diferencia”, uma de suas primeiras músicas de temática social, considerada uma obra-manifesto. Em nota explicativa para esta música, constando na contracapa do disco, Gastón Soublette, investigador do Instituto de Investigación do Folclore Musical, quem acompanhou a folclorista em algumas de suas jornadas recompilatórias e trabalhou nas notações musicais das canções coletadas, registra o seguinte depoimento de Violeta: “A obrigação de cada artista é a de por seu poder criativo a serviço dos homens. Já está ultrapassado cantar os riachos e flores. Hoje a vida é mais dura e o sofrimento do povo não pode ficar desatendido pelo artista.”<sup>5</sup>

Assim, paralelo a temas relacionados ao folclore, ao amor, à família, aos amigos, ao canto ao humano e ao divino, Violeta buscou expressar a realidade social, denunciar as desigualdades e incentivar consciência social, característica harmonizada com a efervescência

---

5 “Contracapa.” Toda Violeta Parra. El Folklore de Chile V.VIII [LP]. Chile, Odeón, 1960. Tradução livre.

das esquerdas latino-americanas e com o clima interno da sociedade chilena, o qual dinamizava-se através do embate entre diferentes propostas de enfrentamento das questões sociais que perpassavam o país no contexto.<sup>6</sup> Conforme analisa Juan Andrés Piña (1973:540):

O choque das realidades e contradições contra sua pele dão à luz um compromisso definitivo com os demais. A canção, aquela arma que em situações limites acreditou sem função, carregava-se agora de esperanças e possibilidades e disparava-se amarrando o futuro. O compromisso com sua raça, com sua terra e seu país significava uma renúncia em voz alta.

Violeta não deixou de ser influenciada pelas discussões políticas e militantes de enfrentamento da hegemonia capitalista, aspecto que pode ser observado em seus poemas, canções comprometidas e na própria performance musical. Tal ponto também pode ser observado na proposta musical desenvolvida pela artista que, ao dar visibilidade aos *cantautores* e artistas populares, à cultura camponesa marginalizada, transformava o imaginário sobre a cultura tradicional chilena, e inseria novas identidades políticas e populares na nacionalidade. Tal ponto é analisado por Javier Osório Fernández (2012:09) como uma avaliação crítica das relações hegemônicas dentro da sociedade chilena.

Ao analisar a perspectiva crítica que envolveu a composição de Violeta, Juan Pablo González, Oscar Ohlsen e Cláudio Rolle (2009:387) observam que, ao ampliar suas temáticas, dialogando com as urgências do presente, tais músicas adquirem um perfil mais urbano e respondem aos desafios modernizantes da música popular. Os autores evidenciam em Violeta o surgimento de um novo tipo de canção na sociedade chilena:

Sua chegada ao espaço de criação musical se produz dentro de um processo pessoal que, ligado às difíceis circunstâncias do Chile e do mundo, a leva a “sacar la voz” com um tom quase profético, pois com essa voz denuncia e anuncia. De este modo, questiona o Chile que conhece e sofre, e inicia uma fecunda corrente de criação musical que, vinculada às formas tradicionais do canto popular, adquire uma nova forma, um novo sentido e um novo acento. Com Violeta Parra autora e *cantautora*, surgirá uma maneira crítica de fazer

---

6 É representativo deste contexto a polarização entre as perspectivas do democrata cristão Eduardo Frei Montalva, que governo o Chile entre 1964-1970, e Salvador Allende que, antes de vencer as eleições presidenciais de 1970, apoiado pela Unidade Popular, foi candidato nas eleições presidenciais de 1958 e 1964.

canção, onde se denuncia e se inova, propondo, finalmente, desde o canto, uma nova sociedade. (2009:386 – Tradução livre)

Entre suas músicas de temática social estão: “Hace falta un guerrillero”, “Yo canto a la diferencia” e “El pueblo”, do disco “Toda Violeta Parra” (Odeón, 1960); Y arriba quemando el sol”, “Arauco tiene una pena” e “Según el favor del viento”, do disco “Folklore de Chile - Violeta Parra” (Odeón, 1962, edição argentina); “La carta”, “Qué dirá el Santo Padre”, “Santiago pensando estás” e “Um rio de sangre”, do disco “Violeta Parra y sus canciones reencontradas em París” (gravadas em 1963 pelo selo francês Arion e reeditadas em 1971 pelo DICAP/Chile); “Los pueblos americanos”, do disco “Carpa de la Reina” (Odeón, 1965); “Cantores que reflexionan” e “Mazúrqica moderna”, do disco “Las últimas composiciones” (RCA-Víctor, 1967); “Al centro de la injusticia” (1966). Observando o decréscimo nos temas políticos nas composições da artista depois de 1964, possivelmente decorrente da desilusão com a derrota de Allende na eleição e com o comportamento da esquerda chilena, Reiner Canales Cabezas (2005:39) analisa que a temática social nunca desaparece de sua obra, incorporando instrumentos e estilos musicais de outros países, ampliando elos de solidariedade entre os países latino-americanos.

A arte criativa e combativa de Violeta Parra ganhava forma, espaço e precipitava-se em meio ao calor das utopias de transformação social que envolviam e interligavam intelectuais e artistas em diferentes contextos. Em Tais músicas, parte delas composta em sua segunda temporada na Europa (1962-1965),<sup>7</sup> de forma irreverente, irônica e consciente, Violeta buscou desigualdades e injustiças sociais, criticava e expunha redes de cumplicidade (igreja, patronato, imprensa, público em geral), defendia democratização e melhorias sociais, valorizava os grupos invisibilizados e incentivava a tomada de consciência, desenvolvendo a música folclórica chilena também como espaço de crítica social.

Seus filhos, Isabel e Angel Parra integraram o movimento da Nova Canção, junto de tantos outros jovens politizados, que tiveram estreitas relações com Violeta, como Victor Jara e Patricio Manns, compartilhando seus projetos particulares focados na cultura chilena, espetáculos, peñas, viagens e experiências diversificadas ligadas à arte popular chilena. Juan

---

7 Violeta colocava-se como comentarista da realidade de seu país, tendo como pano de fundo o governo de Jorge Alessandrini (1958-1964), que estabeleceu uma política liberal, distanciando-se do enfrentamento dos problemas estruturais advindos do acelerado processo de urbanização do país.

Pablo González, Oscar Ohlsen e Cláudio Rolle (2009:387) evidenciam que, tanto sua faceta de artista multicultural, eliminando as fronteiras entre diferentes artes, assim como suas composições exerceram grande influência na geração jovem que se percebia protagonista da história chilena na segunda metade da década de 60. Tânia da Costa Garcia (2008:207) também comunga desta perspectiva, salientando que o repertório inspirado nas referências folclóricas e explicitando os problemas candentes da sociedade chilena alimentou outros compositores que articularam cultura popular e engajamento político.

## REFERÊNCIAS

CANALES CABEZAS, Reiner C. De los cantos folklóricos chilenos a las Décimas. Trayectoria de una utopía em Violeta Parra. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia y Humanidades, Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 2005.

COBOS, Carla Pinochet. Violeta Parra: hacia un imaginario del mundo subalterno. Monografía em Antropología Social. Faculdade de Ciências Sociais, Universidade de Chile, 2007.

EPPLE, Juan Armando. “Violeta Parra y la cultura popular chilena”. In: *Literatura Chilena en el exilio*, 2, Los Angeles, California, 1977.

FERNÁNDEZ, Javier Osorio. Rastros de un desplazamiento musical. Violeta Parra y la música popular em la experiencia de la modernidad latinoamericana. 1930-1970. Tesis para optar al grado de magister en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Postgrado. 2007;

GARCIA, T. da C. “Tradição e modernidade: reconfigurações identitárias na música folclórica chilena dos anos 1950 e 1960.” *História Revista*, Goiânia, v.13, n.2, jul.-dez.2008, p.483-495.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Cláudio. Historia social de la música popular em Chile. 1950-1970. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.

MIRANDA, P. Décimas autobiografiadas de Violeta Parra: tejiendo diferencias. Mapocho, 1999, n. 46, p.49-63. Disponível em: <http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html>, acesso em 24/03/2014.

MORALES, Leonidas T. Figuras literárias, rupturas culturales: modernidad e identidades culturales tradicionales. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 1993.

\_\_\_\_\_. Violeta Parra: La última canción. Editorial Cuarto Propio, 2003;

MUNNICH BUCH, Susana. Casa de hacienda/ Casa de circo. Santiago: LOM Ed., 2006;

PARRA, Isabel. El Libro Mayor de Violeta Parra. 3 ed. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.

PARRA, Violeta. Décimas de Violeta Parra. Autobiografía en versos. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Editorial Pomaire, 1970.

\_\_\_\_\_. Cantos Folklóricos Chilenos. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1979.

PIÑA, Juan Andrés. “Violeta Parra: canto para una semilla”. Mensaje, n.224-225, Santiago, 1973.

RAMOS RODILLO, Ignacio. Políticas del Folklore. Representaciones de la tradición y lo popular. Militancia y política cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui. Tesis para optar al grado de magíster en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Postgrado. Santiago de Chile, 2012.

SAÉZ, Fernando. La vida intranquila de Violeta Parra, biografía esencial. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.

SUBERCASEAUX, Bernardo; STAMBUK, Patrícia; LONDOÑO, Jaime. Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio. Santiago de Chile: Editorial Granizo/CENECA, 1982.

TORRES ALVARADO, Rodrigo. “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena.”