

VIOLETA PARRA E SUAS ARPILLERAS DECOLONIAIS

■ ADRIANA FRESQUET

<https://orcid.org/0000-0003-4223-8204>

Universidade Federal do Rio de Janeiro

■ WILSON CARDOSO JUNIOR

<https://orcid.org/0000-0001-7631-7686>

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO

O presente trabalho debruça-se sobre a vida e obra da folclorista e multiartista Violeta Parra com foco em sua produção de *arpilleras* como uma contribuição fundamental para a constituição do legado artístico e cultural decolonial dos povos latino-americanos. Para tanto partimos do estudo analítico de Estivil (2016; 2018) que compreende a obra de Violeta Parra como expressão de uma arte decolonizadora determinada a emancipar a tradição popular chilena e andina do lastro da colonialidade/modernidade, o que a situa como uma das precursoras da Arte Contemporânea Latino-Americana. Para dialogar sobre a sua produção artística, seu processo criativo e sua missão artístico-cultural, tomamos como fonte principal o documentário *Violeta Parra, Pintora Chilena* (2007), de Ignacio Agüero. O texto está constituído por um breve histórico de vida e obra de Violeta, seguido de apresentação e análise de sua produção de *arpilleras*, concluindo com o desdobramento de sua contribuição para movimentos de resistência de mulheres de camadas populares no Chile e no Brasil.

Palavras-chave: Violeta Parra. Folclore chileno. *Arpilleras*. Decolonialidade. Arte popular latino-americana.

ABSTRACT

VIOLET PARRA AND HER DECOLONIAL ARPILLERAS

This paper focuses on the life and work of the folklorist and multi-artist Violeta Parra. It has an emphasis on her production of *arpilleras* (embroidering resistance) as a fundamental contribution to the constitution of the decolonial artistic and cultural legacy of Latin American peoples. To this end we start from the analytical study of Estivil (2016; 2018), who understands the work of Violeta Parra as an expression of a decolonizing art determined to emancipate the Chilean and Andean folk tradition from the ballast of colonialism and

modernity, which situates her as one of the precursors of Latin American Contemporary Art. To discuss her artistic production, her creative process, and her artistic-cultural mission, we take as our main source the documentary *Violeta Parra, Pintora Chilena* (2007), by Ignacio Agüero. The text is constituted by a brief history of Violeta's life and work, followed by the presentation and analysis of her production of *arpilleras*, concluding with the unfolding of her contribution to resistance movements of working class women in Chile and Brazil. **Keywords:** Violeta Parra. Chilean folklore. *Arpilleras*. Decoloniality. Latin American folk art.

RESUMEN **VIOLET PARRA Y SUS ARPILLERAS DECOLONIALES**

El presente trabajo se centra en la vida y obra de la folclorista y multiartista Violeta Parra enfocando su producción de *arpilleras* como aporte fundamental a la constitución del legado artístico y cultural descolonial de los pueblos latinoamericanos. Para ello partimos del estudio analítico de Estivil (2016; 2018), que entiende la obra de Violeta Parra como expresión de un arte descolonizador decidido a emancipar la tradición popular chilena y andina del lastre de la colonialidad / modernidad, que la sitúa como una de las precursoras del Arte Contemporáneo Latinoamericano. Para hablar de su producción artística, su proceso creativo y su misión artístico-cultural, tomamos como fuente principal el documental *Violeta Parra, Pintora Chilena* (2007), de Ignacio Agüero. El texto está compuesto por una breve historia de la vida y obra de Violeta, seguida de una presentación y análisis de su producción de *arpilleras*, concluyendo con el desarrollo de su contribución a los movimientos de resistencia de mujeres de clases populares en Chile y Brasil.

Palabras clave: Violeta Parra. Folklore chileno. *Arpilleras*. Decolonialidad. Arte popular latinoamericana.

Gracias a la Vida que me ha dado tanto.
Violeta Parra

Figura 1- Violeta Parra bordando uma arpillera



Fonte: Imagem capturada do capítulo 2, do filme *Violeta Parra, Pintora Chilena*.

O presente trabalho se dedica a seguir e comentar alguns rastros da trajetória pessoal e artística de Violeta Parra, uma das mais preciosas artistas latino-americanas: jardineira, pintora, cantora, bordadora, compositora, poeta, ceramista, agricultora, intérprete e pesquisadora do folclore chileno.

O legado de Violeta se define pela pesquisa profunda que realizou sobre o folclore andino e a canção popular chilena para retratar como ninguém a paixão, a sensibilidade e a alma de seu povo por meio de narrativas multifacetadas marcadas pela indignação com as desigualdades sociais e as dificuldades da própria vida, e também por sua admiração pelas lutas da juventude da época, especialmente de estudantes. Uma obra marcada também pelo engajamento político e seu temperamento forte e não afeito a concessões.

Uma artista autodidata que buscava desvendar e registrar o saber popular, que acreditava que qualquer pessoa pode ser artista, pode inventar sua própria maneira de se expressar. Nunca aprendeu a escrever música, mas sua obra musical influenciou de maneira

vital o surgimento do movimento denominado Nova Canção Chilena, talvez o mais importante da história da música popular chilena. Também não aprendeu a desenhar, bordar, pintar, escrever poesias, entre tantas outras expressões artísticas que sim ensinou em feiras, cursos, festivais e inclusive na *Carpa La Reina*, centro cultural que construiu no final da vida.

Figura 2- Museu Violeta Parra



Fonte: fotografia realizada pelos autores.

Violeta não teve agentes para divulgar seu trabalho, mas conseguiu elevá-lo à condição de um dos símbolos da arte popular chilena no mundo de sua época até hoje. Sua contribuição para o patrimônio artístico e cultural do Chile tem reconhecimento com o Museu Violeta Parra (Figura 2), criado em 2015 e situado na Avenida Vicuña Mackenna, em Santiago e com a Fundação Violeta Parra, fundada por seus filhos em 2009, que cuidaram da sua obra e a cederam ao estado chileno em Santiago. A fundação coordena assuntos relacionados à administração de seu legado. Cantores estrangeiros de vários gêneros gravaram suas canções e centros de estudos, museus e livros mantêm ativa a sua obra de caráter tradicional e pioneira, vanguardista e popular. Enfim, diversas iniciativas privadas e públicas vêm contribuindo para dar à sua figura um caráter patrimonial e gradativamente expandir o seu legado. Tal como aconteceu em 2017, quando

tanto as instituições como a população chilena foram às ruas para comemorar o centenário de seu nascimento. Ou mesmo antes, em 2012, quando foi inaugurado o Memorial Violeta Parra, no edifício conhecido como *La Jardinera*, nome extraído de uma de suas canções autobiográficas.

Neste artigo, vamos nos aproximar modestamente de algumas pegadas da vida dessa artista de multinarrativas, com recorte em suas *arpilleras* enquanto contribuição original que resgata a arte têxtil de uma antiga tradição popular iniciada por um grupo de bordadeiras de Isla Negra, localizada no litoral central chileno, que costuram à mão – o bordado é um acessório do trabalho têxtil – em pedaços de saco de juta – aniagem, pano rústico proveniente de sacos de farinha ou batatas, geralmente fabricados em cânhamo ou linho grosso, denominado em espanhol por *arpillera* – como suporte para bordar retalhos de tecido e formas tridimensionais com lãs e linhas coloridas.

Para poder nos referir à sua obra, precisamos apresentar alguns capítulos da sua vida, a fim de ilustrar algo da radicalidade¹ e decolonialidade a que nos referimos nesse trabalho. Adjetivos conceituais que tomam forma ao longo do texto, ficam explícitos na transcrição de um diálogo do documentário suíço citado acima. Nesse trecho, enquanto pinta simultaneamente 15 quadros, Madeleine Brumagne, que a entrevista, comenta que Violeta é poeta, musicista, bordadeira, ceramista, pintora antes de fazer a seguinte pergunta: caso ela tivesse que escolher um desses meios de expressão, qual seria? Se existisse apenas um único meio para ela se expressar? Violeta Parra responde que

1 Ficamos surpresos e ainda não identificamos a razão para Violeta Parra estar ausente na obra *Mulheres radicais: arte latino-americana 1960-1985*, que inclui 120 artistas mulheres e coletivos de mulheres cujos trabalhos são destacados na exposição, sendo algumas conhecidas e outras cuja obra até então não fazia parte da história da arte, pois muitas delas trabalharam em contextos de repressão política ou dificuldades econômicas extremas.

ficaria com as pessoas porque são elas que a impulsionam a fazer todas essas coisas. Em seguida, Madeleine insiste na pergunta como se Violeta não a tivesse entendido, em busca de uma resposta objetiva resultante de uma das opções levantadas por ela no enunciado da mesma.

Nos pareceu sintomática a insistência da entrevistadora em sua busca por uma resposta restrita ao campo da arte e suas linguagens artísticas, relutando em aceitar que na resposta inicial, original e espontânea, Violeta evitou uma resposta alienada quanto às profundas relações entre arte e vida, como se estivesse a se lembrar de um dito popular sobre a *cueca* chilena: “A cueca antes de ser o baile nacional, foi música e antes de música foi poema, e antes de poema foi a vida do chileno.”. Ou, como coloca Estivil (2016, p. 245-246):

[...] os recursos técnicos que Violeta utilizava, encontravam suas raízes no passado histórico da arte popular, com o qual contribuía à difusão e ao reconhecimento das obras recolhidas na tradição, como uma forma de resolver os problemas que provocava a dependência cultural dos países latino-americanos e ao mesmo tempo, possibilitar a reconstrução do presente da cultura popular dando perspectivas futuras à fatia de seu povo marginalizado por não responder às imagens que a vanguarda europeia introduzia como valor cultural na América Latina. Entretanto, como artista plástica e pesquisadora da arte e da cultura popular, Violeta entendia que a arte vanguardista era arbitrária. [...] Em outras palavras, não emanava dos costumes do povo, não respondia aos conflitos e nem estava em harmonia com as crenças de seus integrantes, ao contrário, se subordinava à banalidade de uma tendência europeia, apresentada como única e universal resposta aos conflitos do homem. Portanto, fugia ao verdadeiro objetivo de Violeta de desenvolver a arte do povo latino-americano e libertar-se das amarras colonialistas.

Retornando ao diálogo do documentário, depois, talvez cedendo à incompreensão de

sua interlocutora quanto ao seu entendimento da profundidade da pergunta e da lógica epistêmica de sua resposta que, de forma até mesmo sutil, se recusa a separar vida e arte, forma e conteúdo, afastando-se dos paradigmas da arte eurocêntrica, Violeta oferece uma segunda resposta, apenas dando três toques com o outro extremo do pincel no quadro *Juízo final* (Figura 3), escolhendo a pintura como a sua expressão favorita por considerar que as *arpilleras* são a parte bela da vida, enquanto a pintura expressa a profundidade e tristeza da mesma.

Figura 3 - Violeta entrevistada por Madeleine Brumagne



Fonte: imagem capturada do capítulo 2, do filme *Violeta Parra, Pintora Chilena*.

Breve histórico de vida e obra de Violeta Parra

Para apresentar de modo breve alguns dos momentos mais luminosos da sua vida, seguimos a apresentação de Gonzalo Badal e a cronologia do livro *Violeta Parra, obra visual*, editado pela Fundação Violeta Parra em parceria com a Editora 8 Libros.

Com *Los Andes* ao oriente por testemunha, em 4 de outubro de 1917, nasceu Violeta del Carmen Parra Sandoval, em San Carlos, província de Nuble, no sul do Chile. Em 1923, começou seus estudos primários e aos nove

anos se iniciou em violão e canto. Aos 15 anos, ingressou na carreira musical, após a morte do pai. Nessa idade, deixou a casa da mãe, e foi morar em Santiago com o irmão Nicanor, que estudava na capital. Logo formou com a irmã Hilda a dupla *Las Hermanas Parra*, que cantava músicas folclóricas em bares de bairros populares. Assim, logo deixou os estudos para trabalhar.

Em 1938, se casou com Luis Cereceda, com quem teve dois filhos: Violeta Isabel e Luis Ángel. Nesse mesmo ano, ganhou menção honrosa em um concurso de poesia. Alguns anos depois, viajou para Valparaíso, onde começou a cantar canções espanholas. Em 1944, Violeta ganhou um concurso de canto espanhol no Teatro Baquedano, em Santiago. Em 1945, passou a cantar com seus filhos Isabel e Ángel.

Três anos depois ela se separou de Luis Cereceda e voltou a cantar com a sua irmã Hilda, com quem gravou algumas músicas pelo selo RCA-Víctor. Em 1949, casou-se, pela segunda vez, com Luis Arce. Dessa nova união, nasceram Carmen Luisa e Rosita Clara. Impulsionada por seu irmão Nicanor, estudou a música folclórica chilena, resultando no resgate e recopilção dessa tradição artística popular que se tornou uma das fontes vitais de sua obra. Desse estudo, resultaram também vários recitais e a criação do Museu de Arte Popular de Concepción, em 1952. Em 1953, compôs e gravou *Casamiento de negros* e o baile folclórico *Que pena sente a alma*, obras que alavancaram a sua popularidade. Nessa época, ela conheceu a Don Isaías Angulo, que a ensinou a tocar o *guitarrón* (Figura 3), um tipo de guitarra de 25 cordas e a presenteou com um dos instrumentos musicais mais representativos da tradição musical chilena. A essa altura da vida, Violeta já havia lançado os primeiros álbuns de sua carreira solo e passou a mapear ritmos, danças e canções populares reunindo milhares de canções tradicionais de Chile.

Em 1954, o poeta Pablo Neruda organizou uma festa para homenageá-la e a apresentou a um grupo de artistas. Logo depois, gravou o programa *Canta Violeta Parra*, na Rádio Chilena, experiência a partir da qual ela se relaciona intensamente com cantores populares chilenos. Ganhou o prêmio Caupolican, que nessa época era conferido à “Melhor Folclorista do Ano” pela Associação de Cronistas de Espetáculos pelas gravações de *Qué pena siente el alma* e *Casamiento de negros*.

No ano seguinte, em 1955, Violeta viajou para Varsóvia, na Polônia, para participar do V Festival da Juventude e dos Estudantes pela Paz, onde ganhou o Primeiro Prêmio na categoria Baile e Canto Folclórico. Após o Festival, ela percorreu a União Soviética, Viena, Finlândia, Alemanha e Itália, até aportar à França, onde permaneceu clandestinamente por dois anos.

Em Paris, travou contato com vários artistas e intelectuais, e realizou gravações de cantos folclóricos chilenos, assim como de composições próprias, para o selo discográfico *Chant du Monde*, sendo esses os primeiros *Long Plays* (LPs)² da sua carreira artística. Realizou também a gravação para a Fonoteca do Museu do Homem; cantou em cabarés em evidência na época, principalmente no Quartier Latin (bairro latino de Paris). Depois, foi para Londres onde realizou gravações para a British Broadcasting Corporation (BBC). Durante a temporada na Europa, ela recebeu a notícia da morte de sua filha Rosita Clara.

Dessa primeira experiência europeia de Violeta na Europa, Estivil (2016) relata que na viagem de navio para Varsóvia, que levava aproximadamente duas centenas de chilenos e chilenas ao V Festival da Juventude e os Estudantes pela Paz, ela foi discriminada devido à sua classe social, ao seu tipo físico, a suas vestimentas, ao seu jeito de ser de mulher do

povo. Contudo, durante o Festival de Juventude, na praça central da cidade de Varsóvia, Violeta cantou com seu violão e seu bombo diante de um público de mais de 2 mil pessoas que a escutou absortamente durante duas horas e aplaudiram efusivamente.

Violeta se transformou no centro das atenções de toda uma multidão europeia que aplaudia suas interpretações folclóricas em bombo e violão, ganhando o primeiro lugar em sua especialidade. De acordo com Fernán Meza, um dos integrantes da delegação de 180 chilenos que viajou ao festival, Violeta deu um recital ao ar livre, de cantos a *lo humano* e a *lo divino*, que teve uma duração de aproximadamente duas horas e meia. O público se encontrou frente a um idioma e um tipo de melodia desconhecidos. (ESTIVIL, 2016, p. 240, grifos da autora)

Apoiada em relatos de Fernando Sáez e Humberto Duvauchelle, Estivil retrata o desconhecimento de jovens artistas chilenos sobre a canção popular do país durante o ano de 1955. Essa invisibilidade da cultura popular e ignorância da sociedade chilena a seu respeito estavam na razão direta da urgência de Violeta em divulgar a arte popular de seu país em busca de “resgatar do anonimato as raízes do canto e do folclore chileno, e levá-las com sua voz a diferentes espaços artísticos e culturais do mundo” (ESTIVIL, 2016, p. 243).

Agindo na contramão de um meio artístico que valorizava seus artistas por padrões colonialistas que, mesmo decorridos séculos da independência da metrópole espanhola, continuavam impondo seus valores culturais e levando grande parte dos chilenos e chilenas viajante à Europa buscar se impregnar das suas novas formas simbólicas a fim de obter reconhecimento na América, Violeta decidiu conquistar a Europa difundindo a música e a arte popular chilenas. Esse foi o objetivo que a moveu a realizar contatos com artistas e intelectuais europeus, compor e apresentar suas peças musicais, gravar LPs, gravar numerosos

² *Long Play* – conhecido popularmente pelas iniciais LP – é um formato de disco em vinil de longa duração, criado pelo mercado fonográfico.

programas de rádio e televisão, escrever, pintar, bordar e expor a sua produção artística no continente dos colonizadores. Em palavras da pesquisadora: “Este era o diferencial de Violeta em relação aos outros artistas que iam tentar a sorte na Europa” (ESTIVIL, 2016, p. 241).

Em 1956, Violeta voltou para Santiago e gravou o primeiro LP da série *El Folklore Chile*, pelo selo *Odeón*. Nesse mesmo ano, nos Estados Unidos, gravou *Casamiento de negros*, um de seus grandes sucessos musicais. Foi contratada pela Universidad de Concepción para dirigir o Museu Nacional de Arte Folclórico Chileno, ligado a essa instituição. A sua volta a Santiago marca também a sua produção com as artes visuais, paralelamente à sua atividade como folcloróloga.

No ano seguinte, mudou-se para Concepción com seus filhos Carmen Luisa e Angel, e criou o Museo de Arte Popular de Concepción, passando a pesquisar sobre o folclore dessa cidade chilena. Participou e organizou diversos programas de rádio, tendo gravado novos LPs, como *Composições de Violeta Parra*, *La Cueca* e *La Tonada*, por exemplo. Em 1958, Violeta regressou a Santiago e começou a trabalhar com cerâmica, pintura e bordado, surgindo nesse momento a sua produção de *arpilleras*. Construiu a sua *casa de palos* – casa de madeira –, na Rua Segovia, em La Reina. Ofereceu recitais nos centros culturais mais importantes de Santiago, além de ter viajado ao norte do Chile para pesquisar e gravar a festividade pagano-religiosa de La Tirana³. Ela também participou do Segundo Encontro de Escritores de Concepción; musicou o poema “Os burgueses”, de Gonzalo Rojas⁴. Escreveu as *Décimas auto-*

biográficas, sua vida em verso. E tal como fazia em todo 18 de setembro, dia da Festa Pátria do Chile, armou sua *ramada*⁵, cantou e dançou a *cueca*⁶.

Em 1959, convidada pela Universidade do Chile, viajou a Iquique para realizar cursos de folclore e, em Chiloé, organizou recitais, cursos de cerâmica, de folclore e pintura, além de pesquisar, levantar e organizar o folclore chilote. Nesse ano escreveu o livro *Cantos folclóricos chilenos* reunindo toda a sua pesquisa, com fotografias de Sergio Larrain e as partituras de Gastão Soublette.

Em 1960, aos 43 anos, Violeta participa na Segunda Feira Chilena de Artes Plásticas do Parque Florestal. Seu irmão Nicanor, acompanhado por ela, grava *Defensa de Violeta Parra*.

Em 1961, ela viajou para Argentina e se instalou em General Pico, Província de La Pampa, em casa do governador Joaquín Blaya, seguindo depois para Buenos Aires. Na capital argentina, ela realizou exposição de suas pinturas, atuou na TV, ofereceu recitais no Teatro Idisher Folks Teater (IFT) – Teatro Popular Judío – e gravou um LP com canções originais para a EMI-Odeón.

Em 1962, ela se reuniu com seus filhos Isabel e Ángel e sua neta Tita, em Buenos Aires, para juntos seguirem para Helsinque, na Finlândia, atendendo ao convite para participar do VII Festival da Juventude a fim de represen-

2003. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3443.html>. Acesso em: 10 abr. 2021.

3 La Tirana é o evento religioso mais popular do Chile que se comemora entre os dias 12 e 18 de julho. Durante uma semana, devotos tomam o pequeno povoado de La Tirana para celebrar com danças bonitas e fantasias espetaculares. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97387.html>. Acesso em: 10 abr. 2021.

4 Gonzalo Rojas Pizarro (1916-2011) foi um poeta chileno, ganhador do Prêmio Cervantes de Literatura em

5 No Chile, *ramada* é uma das denominações para as *fondas* – também chamadas de chingana – que são postos típicos existentes em cidades de todo o Chile e costumam incluir vários aspectos da cultura folclórica chilena. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3545.html>. Acesso em: 10 abr. 2021.

6 A *cueca* é um conjunto de estilos musicais e danças típicas dos países andinos. Essa dança representa a conquista e o desejo amoroso de uma mulher por um homem, e está presente no oeste da América do Sul, desde a Bolívia e a Colômbia, passando também pela Argentina. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-3510.html>. Acesso em: 10 abr. 2021.

tar a cultura popular chilena. Juntos, viajaram pela União Soviética, Polônia, Alemanha, Itália e França, realizando numerosos concertos e sempre com boa apreciação da crítica europeia. Permaneceram por três anos entre Paris, na França, e Genebra, na Suíça, cidades em que Violeta mais difundiu sua obra musical – utilizou instrumentos musicais latino-americanos como o bombo, o *charango*⁷, o *kultrun*⁸, a *quena*⁹, a guitarra e percussões – e artístico-visual – pinturas, esculturas e *arpilleras*. Na cidade suíça, manteve uma casa-atelier junto com Gilbert Favré, seu companheiro nessa época, os dois filhos e a neta Tita. Na capital francesa, os Parra atuaram em casas de espetáculos como *La Candelaria* e *L'Escale*, no Bairro Latino de Paris, além de recitais no Teatro das Nações e na TV francesa, e na festa do jornal *L'Humanité*, do Partido Comunista Francês.

Em 1963, ela escreveu o livro *Poesía Popular de Los Andes* pela Editorial François Maspero, de Paris, com edição bilíngue francês-espanhol. Violeta e Los Parra gravam o LP *Los Parra de Chillán* pelo selo Barclay. Nesse trabalho, apresentam 12 canções revolucionárias e combativas que podem ser consideradas como o início da *Nueva Canción Chilena*. Com des-

taque também para a música *La cueca larga*, com música de Violeta e letra de Nicanor Parra, que o trio *Los Parra* é acompanhado por Tita, neta de Violeta, na percussão.

Em 1964, realizou uma exposição de óleos, *arpilleras* e esculturas em arame no Museu de Artes Decorativas do Palácio do Louvre, em Paris. Com esse evento, Violeta Parra tornou-se a primeira artista latino-americana a realizar uma exposição no Museu do Louvre, um dos mais importantes centros internacionais do mundo da arte ocidental.

Após uma viagem curta ao Chile, em 1965, ela retornou à Europa para gravar em Genebra o documentário *Violeta Parra bordadora chilena* que mostra toda a obra da folclorista e que pode ser assistido numa das salas do Museu Violeta Parra, em Santiago, Chile. Em sua segunda passagem pela Europa, ela foi bem recebida, sem preconceitos de ordem técnica e estética, e o seu trabalho obteve uma valorização impensável até então em seu país, onde ela era confrontada por

[...] uma classe média e alta, profundamente colonialista, orgulhosa de haver sido colonizada pela cultura europeia, que desprezava o folclore e a cultura popular, por representar a expressão cultural da porção mais pobre e mestiça do país. Portanto, classes alienadas pela visão de mundo construída no modelo da modernidade/colonialidade, a qual negava todo e qualquer conhecimento que não tivesse fundamentado na academia ocidental, consagrada como única e universal forma de se erigir como artista plástica, nos países colonizados pela Europa. (ESTIVIL, 2016, p. 244-245).

De retorno ao Chile, no ano de 1965, cantou junto com seus filhos na Peña de los Parra, criada por seus filhos Ángel e Isabel, local importante de gestação do movimento da *Nueva Canción Chilena*. E também data desse ano a gravação do disco de música instrumental para quatro e *quena*, com Gilbert Favré. Ainda em 1965 ela se instalou na *carpa* de La Reina.

7 O *charango* é um instrumento musical de dez cordas, ele parece uma guitarra pequena, com um tamanho aproximado de 60 centímetros. As origens do charango remontam à colonização espanhola da América. Nesse período, muitos instrumentos musicais europeus vieram para a América. Disponível em: <http://www.todosinstrumentosmusicais.com.br/conheca-o-instrumento-charango.html>. Acesso em: 12 abr. 2021.

8 O *kultrun* é o instrumento musical por excelência dos xamãs Mapuche. É um tímpano de madeira feito de uma grande tigela feita do tronco de uma árvore de poder que representa a terra. Disponível em: <http://chileprecolombino.cl/arte/piezas-selectas/el-kultrun/>. Acesso em: 12 abr. 2021.

9 A *quena* – também chamada de *quina* ou *kena* – é um instrumento musical de sopro, da família das flautas – flauta vertical característica dos países andinos. É feita de bambu, madeira ou até mesmo de acrílico e executada através do sopro em uma reentrância em sua extremidade superior. Disponível em: https://concertino1.websiteseuro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=9037&Itemid=112. Acesso em: 12 abr. 2021.

Trata-se do centro cultural que foi montado em uns terrenos cedidos pelo alcalde, no Parque La Quintrala. Nesse terreno da pré-cordilheira, dificilmente acessível, levantou uma *carpa* onde instalaria sua Universidade Nacional do Folclore, realizando cursos de folclore chileno durante o dia e uma *peña* en las noches.

Em 1966, viajou à Bolívia com Gilbert Favré, seu companheiro suíço, com quem tinha grandes projetos. Inclusive, eles tinham adquirido uma máquina filmadora com vistas a produzir registros audiovisuais, segundo relata sua filha Isabel a Ignacio Agüero no filme *Violeta Parra, Pintora Chilena*. De regresso ao Chile com grupos do Altiplano os apresentou na TV e na Peña de los Parra e ofereceu diferentes concertos no extremo sul do Chile pelo programa *Chile rie e canta*. Gravou *Las últimas composiciones* acompanhada dos seus filhos Isabel e Ángel e do uruguaio Alberto Zapicán¹⁰. Os projetos sonhados com seu companheiro não aconteceram, pois Gilbert não regressou da Bolívia.

Deprimida desde a morte precoce da filha Rosita Clara, e desiludida com o afastamento do terceiro marido, o músico suíço Gilbert Favré, com quem ainda buscava uma reconciliação, Violeta se matou com um tiro no dia 5 de fevereiro de 1967, aos 49 anos, na sua *carpa de La Reina*. Um suicídio filmado poeticamente por Andrés Wood no filme *Violeta foi para o céu* (2012), baseado no livro homônimo de seu filho Ángel Parra, *Violeta se fue a los cielos* (2008).

Para finalizar, sugerimos especialmente assistir esta biografia na animação em *stop motion Cantar con sentido, una biografía de Violeta Parra*, filme que permite uma produção de conhecimento sensível por pessoas de qualquer idade sobre essa genial artista.

¹⁰ Alberto Giménez Andrade, conhecido como Alberto Zapicán, é um músico, ativista, escritor e lutier uruguaio. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Zapicán. Acesso em: 12 abr. 2021.

Arpilleras

Las arpilleras son como canciones que se pintan.
Violeta Parra

Queremos começar agradecendo especialmente à generosidade de Ignacio Agüero por compartilhar conosco os registros da sua longa conversação com Isabel Parra no documentário *Violeta, Pintora Chilena*. Esse documentário pode ser assistido no Museu Violeta Parra, em uma pequena sala de assimétrica arquitetura junto ao documentário *Violeta, Bordadora Chilena*, gravado em Genebra por Jean-Claude Diserens em 1965, em que Madeleine Brumagne entrevista Violeta sobre questões da sua arte, filosofia e processos de criação. Segundo Estivil, todas as manifestações artísticas de Violeta Parra – poesia, música, dança, pintura, escultura em arame, papier maché, bordado e *arpillera* – constituem “elementos de um complexo texto que daria suporte a seu trabalho de decolonização cultural e epistemológica.” (ESTIVIL 2016, p. 247) por meio de seu trabalho de resgate e difusão da tradição popular chilena com intenção emancipatória assentado nos seguintes valores definidos por seu filho Ángel: “Chile, cultura, pueblo, dignidad, orgullo, tierra, amor y justicia” (PARRA, 2006, p. 109).

Dessa vasta e rica obra visual, escolhemos falar das *arpilleras* tendo por referência os diálogos entre Isabel Parra, filha mais velha da artista, e Ignacio Agüero, cineasta/documentarista chileno, que constituem o documentário *Violeta Parra, Pintora Chilena*. Ignacio e Isabel gravaram na casa de Violeta Parra, em Segóvia, na comuna de La Reina, em Santiago do Chile. As fotografias das pinturas e das *arpilleras* são de Fernando Balmaceda, entre outros colaboradores que registraram parte do arquivo Fundação Violeta Parra e de algumas obras pertencentes a coleções privadas. Os arquivos de imagem do Museu do Louvre são provenientes da Cineteca Nacional de Chile. Esse documen-

tário foi produzido pela Fundação Violeta Parra e concluído em 2007, e esperamos que em um futuro próximo ele seja compartilhado em plataformas de *streaming* universitárias ou do próprio Museu Violeta Parra.

Isabel Parra é a filha mais velha de Violeta e está presente em grande parte das pinturas e *arpilleras* de sua mãe. Deve-se a ela, em grande medida, a constituição do acervo da obra visual de sua mãe, pois depois da morte da artista, suas pinturas, esculturas e *arpilleras* ficaram dispersas em Santiago, outras espalhadas por Paris, Genebra, Cuba. Muitas fazem parte do acervo de colecionadores ou se tornaram bens de famílias que as adquiriram. Isabel reuniu e repatriou boa parte desse acervo, como fez em 1972 quando viajou a Cuba para realizar uma série de atividades artísticas dedicadas à sua mãe, convidada pela Diretora da Casa *Las Américas* de Havana, Haydée Santamaria. Por sua ação, as obras de Violeta voltaram para o Chile antes de setembro de 1973. Porém, depois do golpe militar, sua casa foi invadida pelos militares que perseguiram Isabel e lá encontraram várias caixas fechadas com os trabalhos de Violeta e perguntaram o que havia nelas. Carmen Lúcia respondeu que eram bordados feitos por sua irmã. Esse episódio talvez tenha sido fundamental para manter a salvo o acervo de Violeta da sanha destruidora do estado de terror promovido pelos militares da ditadura de Pinochet. Por fim, Isabel e Ángel foram para o exílio e as *arpilleras* ficaram no Chile. A seguir, a sogra de Isabel enviou os trabalhos para Barcelona e de lá Isabel fez com que fossem enviados à Cuba, solicitando novamente a Haydée o cuidado e a conservação de uma parte inestimável da obra de sua mãe.

Como artista visual, Violeta trabalhou com pinturas em óleo, bordados de *arpilleiras* e papel machê que, segundo Amenábar (2012), foi produzida de acordo com a máxima minimalista “menos é mais”. Sem ter passado por qual-

quer escola de arte, desenho ou arquitetura, ela fez da pobreza material uma fonte de sua riqueza criativa, logrando uma forte expressividade das artes visuais chilena e latino-americana. A produção de *arpilleras* teve início em 1958, quando Violeta Parra adoeceu de hepatite e precisou repousar durante oito meses na sua casa do bairro La Reina, na Rua Segovia, nº 7366, também chamada “a casa de paus”. Desesperada por fazer algo durante o período da doença, ela começa a bordar pegando o que tinha disponível – um cobertor e algumas lãs – de maneira a inundar a sua cama com uma produção frenética de bordados. Em alguma medida, Violeta volta ao princípio, às origens, ao se autorizar a explorar a experiência criativa com liberdade tal como fazem as crianças (AMENABAR, 2012).

Justamente, em *Violeta Parra, pintora chilena*, Agüero faz uma sequência de registros para falar das diferentes expressões da sua obra, fundamentalmente da visual. Embora catalogado como um documentário, Ignacio não considera esse trabalho filmado em 2007 propriamente um filme, e sim um conjunto de registros. Ele está organizado em 21 registros / capítulos de diferentes durações, sem ordenação previamente definida, em que o autor registra a obra de Violeta Parra privilegiando a sua produção iconográfica. Abaixo apresentamos os registros – com destaque em negrito para aqueles que privilegiam a produção das *arpilleras* – fragmentos dos capítulos 1, 2 e 8 –, sobre os quais apresentaremos adiante transcrições e comentários na perspectiva de pensar suas contribuições ao campo da educação.

1. **Arpilleras (15’ 47”)**
2. **Violeta Parra fala de suas arpilleras (6’ 38”)**
3. **Papel Machê (11’ 20”)**
4. **Pinturas (23’ 12”)**
5. **Violeta fala de suas pinturas (5’ 13”)**
6. **Em mãos de Nicanor (9’ 38”)**

7. Obras (3' 07")
8. Arpilleira Isabel (0' 24")
9. *El Gavilán* (6' 47")
10. Recursos (2' 27")
11. Carmen 340 (1' 52")
12. *Vaquita Eché* (2' 10")
13. Máscaras (3' 41")
14. *Cueca* (1' 28")
15. *Cueca* comentada (1' 27")
16. *La flor del olvido* (5' 12")
17. *La flor del olvido* comentada (6' 03")
18. Exposição no museu *Louvre*. (5' 56")
19. Revistas (1' 49")
20. Fotografias. (4' 43")
21. Créditos e mais pinturas (3' 54")

No registro/capítulo 1, Isabel e Ignacio conversam sobre as *arpilleras*; no capítulo 2, encontramos um fragmento do documentário *Violeta Parra, bordadora chilena*, realizado na casa-oficina que Violeta tinha em Genebra junto com Gilbert Favré, em meados dos anos 1960, que apresenta um depoimento em que a artista relata para Madeleine Brumagne a respeito de seu processo de criação das *arpilleras*. E, no capítulo 8, encontramos outra *arpillera* que retrata a Isabel.

Os diálogos transcritos serão apresentados junto com imagens das *arpilleras* em questão. Utilizaremos as siglas IA e IP para sinalizar as vozes de Ignacio Agüero e Isabel Parra, respectivamente.

Antes de seguir adiante, cumpre assinalarmos que o trabalho de Ignacio Agüero trata-se de uma partilha de sensibilidades profunda e intimista por meio de registros audiovisuais que são contundentemente pedagógicos, tanto pela cadência de suas imagens e sons, como por sua estrutura aberta, pelo afeto de cada comentário e pela força vital do encontro dos dois com Violeta. A sensibilidade de Ignacio Agüero se expressa em sua voz, a cada comentário, nos enquadramentos e nos ritmos e silêncios característicos dos seus filmes.

No capítulo *Violeta Parra fala de suas arpilleiras*, Agüero apresenta um diálogo do documentário *Violeta Parra, Bordadeira Chilena* em que Violeta Parra (VP) narra para Madeleine Brumagne (MB) sobre as primeiras *arpilleras*, o autodidatismo, sua imaginação transbordante, a dimensão lúdica de seu fazer artístico; enfim, seu processo criativo.

M - Violeta, gostaria de saber como, há 6 anos, você descobriu repentinamente a *arpillería*? O que havia acontecido na tua vida?

VP - Senti a necessidade de aprender a bordar porque estive doente e devia ficar em cama por oito meses. Então, eu disse para mim mesma: 'não posso ficar em cama sem fazer nada'. E um dia eu vi lã e um pedaço de tecido ao meu lado, na cama onde repousava, e me pus a bordar qualquer coisa. Mas não pude fazer nada da primeira vez.

M - Por quê?

VP - Não saiu nada porque eu não sabia o que queria fazer. Mas, na segunda vez que tomei o mesmo pedaço de tecido, desfiz o bordado e quis copiar uma flor. Mas, não consegui. Quando terminei o meu bordado era uma garrafa, e não uma flor. Depois quis pôr uma rolha na garrafa, mas a rolha saiu como uma cabeça de pessoa. Então, eu disse 'é uma cabeça, não uma rolha'. E assim coloquei olhos, nariz, boca. E a flor não era garrafa e a garrafa não era uma garrafa, mas uma dama. Esta dama olhava de um certo jeito. Então, eu disse a mim mesma: 'Essa é a dama que vai a Igreja rezar todos os dias'. Então, essa *arpillera* se chama *A beata*.

M - Então, você sabia bordar?

VP - Não. Eu não sei nada. O ponto que utilizo é o mais simples do mundo. E eu não sei desenhar.

M - Ou seja, você inventou tudo.

VP - Sim, mas todo mundo pode inventar, não é uma especialidade minha.

Em 1962, três anos após iniciar sua produção de *arpilleras*, durante a viagem de navio para Helsinque, na Finlândia, para onde foi

participar do Festival da Juventude, partindo de Buenos Aires, junto com a neta Titina e os filhos Ángel e Isabel, segundo relato desta, Violeta cantou e bordou suas *arpilleras* durante toda a viagem. Uma produção incessante que gerou aquela que talvez tenha sido a parcela mais significativa de sua exposição no Museu do Louvre, dois anos depois, onde ela expôs 22 *arpilleras*, 26 figuras e 13 esculturas em arame, que desapareceram.

A seguir, apresentamos e comentamos transcrições de diálogos filmados relativos às *arpilleras* La Cantante Calva¹¹ (Figura 4), El hombre¹² (Figura 5) e El Circo¹³ (Figura 6), nos quais encontramos algumas referências ao processo criativo.

Isabel aposta na sua intuição para falar das duas primeiras *arpilleras* bordadas pela sua mãe.

Figuras 4- *La cantante calva*



Fonte: imagem capturada do capítulo 1, do filme *Violeta Parra, Pintora Chilena*.

IA- Algumas [arpilleras] foram feitas na França e outras ela as levou de aqui (do Chile)?

IP- Claro, algumas as levou de aqui, ou as foi bordando no barco... Por exemplo, nós pode-

11 *A Cantora Careca* (tradução nossa). 1960. 138 x 173cm. Yute bordado com lãs.

12 *O Homem* (tradução nossa). 1962. 127 x 85 cm. Yute tingido e bordado com lãs.

13 *O circo* (tradução nossa). 1961. 122 x 211. Tela artificial e bordados em lãs.

ríamos ver... das primeiras *arpilleras* que eu me lembro, que é esta...

IA- *La cantante calva*.

IP- Claro, a mim me parece, quase me atreveria a dizer que esta é a primeira, se não das primeira que fez nos anos 1959, finais dos anos 1950-1960... Seria esta e *O Circo*. Esta foi batizada pelo tio Nicanor Parra que a chamou *A cantante careca*, mas na verdade - veja, estes personagens que estão aí - sempre somos nós, somos sua família, seus filhos, sua neta. E esta é a Tita ou a Titina (sua neta), como a nomeava quando era pequenininha. Eu sei disso pelo catálogo do Louvre. A que toca a arpa não sei se sou eu ou se é ela. Ela fazia uma mescla de personagens e podia colocar ela mesma ou a ti tocando a arpa embora você não tocasse arpa, e isso era o de menos. E precisamente por isso, acredito eu que essa é a primeira *arpillera* da Viola, junto com o circo, que sempre se repete. E também nas pinturas esta série de *monitos*¹⁴ que tem acima. E a arpa existia na casa porque ela chegou um dia com a arpa e a tocou. Essas eram cerâmicas que neste caso estão bordadas.

IA- E como, não sei, ela parte imediatamente com um estilo super-definido, não? Toda essa maneira de construir as figuras...

IP- Absolutamente! A Violeta nunca assistiu a cursos de bordados, nem nada parecido, como as pessoas normais, que fazem cursos para aprender uma coisa ou outra. Ela já sabia o que queria fazer e como queria fazer. E a outra coisa que se pode dizer é que nunca a vimos, ao menos eu nunca a vi, desfazer um desenho, desfazer um *mono* que não tinha resultado como ela queria. Sim, ela ria muito, e o diz no documentário que temos sobre seu trabalho, que queria fazer uma figura e lhe saía outra; queria fazer uma garrafa e saía um animalito; queria fazer um homem e saía uma mulher.

O processo criativo descrito por Isabel nos remete à definição de arte de Mário Pedrosa, crítico de arte brasileiro, como “um exercício ex-

14 Isabel se refere a uns animalitos que aparecem frequentemente nas pinturas e *arpilleras* de sua mãe, e que nem sempre correspondem a formas reais de animais, mas eles parecem ter vida, olhos, boca etc.

perimental da liberdade” (MORAES, 1998, p. 42). O fato de Isabel nunca ter visto a mãe se desfazendo de um desenho quando queria fazer uma figura e lhe saía outra, divertindo-se com isso, é muito sintomático de um espírito criador que não foi moldado nas academias de arte e nem perdeu a ludicidade da arte infantil, não tornando-se prisioneira de padrões estéticos e colocando a necessidade de expressão acima de qualquer imposição técnica, expresso na afirmativa: “Eu não sei nada. O ponto que utilizo é o mais simples do mundo. E eu não sei desenhar”.

No próximo diálogo que transcrevemos a

seguir, temos a sugestão de que Violeta estende o exercício experimental de liberdade ao público que entra em contato com suas obras. Nesse sentido, além de destacar a delicadeza dos bordados, da escolha das cores, e as sutilezas e sensibilidade com que foi feita a *arpillera* *O Homem*, Isabel explicita como as pessoas atribuem conhecimentos provenientes de Violeta, e até inventados, considerando essencial essa margem para que o público exerça a coautoria da obra, mesmo que para atribuir identidades aos personagens das obras. E, de acordo com o que lemos, Ignacio ratifica essa coautoria.

Figura 5- *El Hombre*



Fonte: imagem capturada do capítulo 1, do filme *Violeta Parra, Pintora Chilena*.

IP- Este é um personagem, um senhor, mas eu não sei o que leva. Eu posso distinguir o chapéu, mas atrás leva flores de papel... É um personagem que você pode imaginar ser um dos milhares de vendedores ambulantes, de pessoas disfarçadas, de alguém que vai a uma festa, é uma imagem completamente festiva e preciosa. O fundo é de tecido *arpillera*, mas é de uma *arpillera* que está muito desbotada, muito velhinha.

IA- É muito elegante isto também. E há uma lham...[...]

IA- Mas, olha esse detalhe também (aponta para um aspecto da imagem). O detalhe da fita do chapéu. Você o vê?

IP- Da fita do chapéu, claro. O chapéu é maravilhoso. O chapéu está cheio de cor. E de repente as pessoas inventam e dizem que este personagem é, sei lá, *Perico de los Palotes*¹⁵. Porque a Violeta lhes disse que era *Perico de los Palotes*. Então, tem que deixar que as pessoas inventem suas questões também.

¹⁵ Termo em espanhol que no Brasil encontra similaridade com “João Ninguém”.

IA- Mas, seguramente é *Perico de los Palotes!*

IP- Pode ser! Por que não?

E Violeta foi determinada, intensa e imprevi-

sível na produção de suas *arpilleras* a ponto de necessitar da ajuda da família no acabamento das mesmas, como nos conta Isabel no trecho a seguir de sua conversação com Ignacio Agüero.

Figuras 6- *O circo*



Fonte: Imagem capturada do capítulo 1, do filme *Violeta Parra, Pintora Chilena*.

IP- Este é *O circo*. O circo que é a vida dos Parra. Parte da vida dos Parra aconteceu nos circos pobres, circos de bairro, os personagens, os saltimbancos, os músicos, a bailarina... E desta (*arpillera*) eu me lembro especialmente porque o fundo, o verde, não é tecido de *arpillera*, é um cobertor de cama, da minha cama, [Ignacio ri] que até aí chegou. É um tecido muito sólido e... de repente, tu chegavas em casa e te encontravas com essas surpresas, porque ela quis bordar e não teve elementos e tomou o que pode e se pôs a bordar.

IA- E tu a via bordando?

IP- Sim. Muito, muito, muito.

IA- E, por exemplo, tu te lembras desta?

IP- Eu me lembro de várias delas. Sim, porque além de tudo estas *arpilleras* eram feitas com uma rapidez incrível. O exercício do bordado era rápido. Era rápido e era... quando a gente via bordar à Viola, era como se ela tivesse bordado toda a vida, como se esse fosse seu ofício e não outro. Esperta! O que não fazia era tratar o avesso das *arpilleras*, fazer a terminação, fazer os nozinhos dos fios, e toda essa coisa ordenada que fazem as pessoas organizadas. Ela,

nesse sentido, não o era... Aqui (mostra uma *arpillera*) está tudo bem arrumado, mas atrás tínhamos que ajudar a amarrar as lãs para que não se soltassem. Então, ficavam umas bolotas por detrás que tínhamos de desfazer ao fazermos o acabamento. E nós a ajudávamos nisso.

Uma “rapidez incrível” que, após um dia sem vê-la, Isabel verificava no dia seguinte que ela “havia pintado três quadros, tinha feito outra *arpillera*, tinha composto música...”.

Em relação às considerações tecidas no conjunto anterior de diálogos selecionados entre Isabel e Ignacio, cumpre complementar que a liberdade criativa ou livre expressão de Violeta não ocorre do nada, mas sim como uma espécie de *continuum* da criação coletiva popular chilena que faz a sua poética visual *arpillerista* ser indissociável do compromisso com a luta por reconhecimento e reparações de discriminações socioculturais históricas, expressão da construção contemporânea de subjetividade e identidade de seus grupos e indivíduos. Ou seja, suas *arpilleras* não re-

sultam apenas de seus ricos impulsos aleatórios e lúdicos, mas nele também encontramos propósitos e planificações, ainda que essas sejam diferenciadas do racionalismo ocidental presente na formação acadêmica, conforme podemos perceber no diálogo abaixo transcrito do documentário *Violeta Parra, Bordadeira Chilena* em que Madeleine Brumagne entrevista Violeta Parra.

M - Que tema tu estás trabalhando nessa *arpillera*?

VP - É um episódio da história do Chile.

M - E você consegue fazer esse episódio sem olhar o conjunto do seu trabalho?

VP - Não, porque eu tenho as intenções de fazer um episódio da história do Chile e este deve fluir.

M - Esperas fluir de que maneira por que não vejo que estendas teu trabalho?

VP - Sim. Mas, o que acontece é que todo o quadro está na minha cabeça.

M - São grandes obras. Você consegue compô-las na sua mente intuitivamente?

VP - Sim. A verdade é que não posso explicá-lo, mas eu acho que o episódio da história do Chile devo colocá-lo nessa *arpillera*. E isso é tudo.

Violeta forjou sua originalidade sem dissociar-se de uma tradição de criação coletiva, sem vincular-se à lógica individualista da genialidade artística burguesa, sem apresentar filiação a qualquer movimento artístico ou vanguarda da arte moderna europeia e estadunidense, sem assujeitar-se a um reconhecimento e inclusão como um apêndice *naïf* nesse capítulo da história da arte hegemônica, pretensamente universal e certamente colonizadora das formas simbólicas locais da América Latina pela imposição de seus cânones.

A seguir apresentamos um novo conjunto de diálogos filmados com referências nas

*arpilleras Cristo en bikini*¹⁶ (Figura 7), *Fresia y Caupolicán*¹⁷ (Figura 8), *Contra la guerra*¹⁸ (Figura 9), *La revuelta campesina*¹⁹ e *La cueca*²⁰ (Figura 10) que lançam luzes de entendimento sobre a sua temática.

Em sua obra, tanto musical quanto literária e plástica, a religião está presente – e muitas vezes associada à morte, outro tema muito caro a ela – e expressa a sua espiritualidade cristã vinculada à religiosidade popular chilena, com muitas imagens de Cristo e ceias com os apóstolos, conforme nos conta Isabel.

Figuras 7- Cristo en Bikini



Fonte: imagem capturada do capítulo 1, do filme *Violeta Parra, Pintora Chilena*.

- 16 *Cristo de biquíni* (tradução nossa). 1964. 161,5 x 125 cm. Algodão tingido e bordado com lãs.
- 17 Nomes próprios de mulher e homem, respectivamente. 1964-1965. 142 x 196 cm. Yute tingido e bordado com lãs.
- 18 *Contra a Guerra* (tradução nossa). Apresentado no documentário, sem referências catalográficas da obra.
- 19 *A Revolta Campesina* (tradução nossa). Apresentado no documentário, sem referências catalográficas da obra.
- 20 *A cueca* (tradução nossa). 1962. 119,5 x 94,5 cm. Linho bordado com lãs.

IP - Este é o *Cristo de biquíni*.

IA- É o nome que colocou ela?

IP- Sim, é o nome original, claro. Em toda a obra dela há imagens de Cristo, da ceia, da última ceia. Há uma religiosidade permanente em muitas *arpilleras* e em muitos óleos. Este é o Cristo da arte popular, da religião pagano-religiosa, da tradição popular no Chile e na América Latina. E que não têm nada a ver com o (Cristo)

catolicismo, eu penso [...].

Nessa obra, a religião católica surge como uma força dupla e paradoxal. Por um lado, parece indicar uma fé muito forte; por outro, essas imagens sugerem uma crítica à religião católica enquanto mecanismo de opressão que serviu aos processos da colonização espanhola no Chile e na América Latina.

Figura 8- *Fresia y Caupolicán*



Fonte: imagem capturada do capítulo 1, do filme *Violeta Parra, Pintora Chilena*.

A representação da opressão colonial se faz presente também na obra *Fresia y Caupolicán*. Segundo o Arquivo Nacional de Chile, em 27 de junho de 1558, o chefe mapuche *Caupolicán* foi preso pelos homens do governador García Hurtado de Mendoza sem oferecer muita resistência. Isso lhe rendeu o desprezo da sua mulher, *Fresia*, que segundo conta Alonso de Ercilla em seu livro *La Araucana*, indignada por ele não ter lutado pela liberdade de seu povo e da sua família, lançou em sua direção o filho bebê do casal em gesto de desprezo e retaliação²¹

IA- Este tem muita história aqui dentro...

IP- É que esta é da *Samaritain*. É uma *arpillera* parisiense, [...], e as lãs também. Eu me lembro perfeitamente porque em Paris nós íamos fazer compras com ela, levávamos os materiais ou simplesmente a acompanhávamos [...]

IA- Veja o que está acontecendo aí? Aqui sim vale a pena saber algo, não?

IP- Bem, este é o pedaço de história em que a indígena lhe entrega seu filho a criatura a quem você lembra? Estes seriam os conquistadores, não?

IA- Claro... o que está acontecendo aí?

IP- [...] e finalmente ele é morto pelos espanhóis.

²¹ Disponível em: https://www.archivonacional.gob.cl/616/w3-article-8077.html?_noredirect=1. Acesso em: 15 abr. 2021.

IA- E por que Violeta escolhia estes motivos?

IP- É a sua história! Ela sempre lamentou não ser indígena, em consequência, os personagens da nossa história de Chile, os personagens estão nas canções... há várias canções com nomes de mapuches, com histórias da cultura mapuche, com denúncias de maus-tratos, com denúncias das ações do conquistador... Para ela esse era um tema muito presente. A condição de pobreza e a valentia do povo araucano. Eram questões importantes e ela as cantou e as pintou...

IA- E percebe aqui também, que bonito, que interessante, o que é o céu, a cordilheira, a lua, a noite...

No diálogo a seguir, retornamos ao documentário *Violeta Parra, Bordadeira Chilena*, para sabermos de Violeta Parra a respeito de duas de suas obras de forte conteúdo político: *Contra a Guerra* e *A Revolta dos Camponeses*.

Figura 9- *Contra a Guerra* e *A Revolta dos Camponeses*



Fonte: imagem capturada do capítulo 2, do filme *Violeta Parra, Pintora Chilena*.

M- Violeta gostaria de saber sobre suas tapeçarias (termo utilizado na França e na Suíça para denominar as *arpilleras*). Quais são os grandes temas de suas tapeçarias e que são tão diferentes de suas pinturas.

VP- Eu me esforço por mostrar nas minhas *arpilleras* as canções chilenas, as lendas, a vida popular mesma. E decidi que é indispensável fazer e dizer...

M- Por exemplo, na *arpillerera* intitulada *Contra a Guerra*.

VP- No meu país tem muita desordem política e não gosto nem um pouco disso. E eu não posso protestar. Mas, com minhas pinturas, sim, posso fazê-lo.

M- Podes explicar os elementos que compõem esta *arpillerera*?

VP- Sim, o primeiro que vemos abaixo são todos os personagens que amam a paz.

M- Quem são esses personagens?

VP- O primeiro personagem sou eu.

M- Por que roxo?

VP- Porque é a cor do meu nome...

M- Violeta!

VP- Sim. Depois este outro que é um amigo argentino. Esta é uma amiga chilena. E este é um indígena chileno também. As flores de cada

personagem correspondem à sua alma. E o fuzil que faz sempre a guerra, a morte.

M- Esta tapeçaria se intitula *A revolta dos camponeses*.

VP- Sim.

M- Que revolta é essa?

VP- Vou te contar. Eu não estava contente porque meu avô era agricultor e fazia todos os trabalhos do campo. O patrão não pagava muito pelo seu trabalho, quase nada. Também havia pessoas que trabalhavam como ele, e não ganhavam muito. Então, fiz esta tapeçaria porque é uma história que continua até hoje para todos os camponeses no Chile que vivem na pobreza como o meu avô. Então, eu não posso ficar com os braços cruzados, eu estou brava com essa situação e por isso fiz essa tapeçaria que se chama *A revolução dos camponeses*.

Figura 10- *La cueca*



Fonte: imagem capturada do capítulo 1, do filme *Violeta Parra, Pintora Chilena*.

E, por fim, além de tais temáticas “a vida popular mesma”, e dentro dela as canções chilenas e a vida transbordante na cueca como a nos lembrar que a alegria é revolucionária,

como nos lembra Isabel Parra: “A *cueca*, claro... bom a *cueca* é uma maravilha de baile. E a Violeta tinha a *cueca* na alma. Era uma grande cantora de *cueca* e era também uma grande bailarina de *cueca*”. Suas palavras são referendadas pela imagem que vem em seguida de Violeta tocando e cantando uma *cueca* em um programa da TV em Genebra, tal como nos mostra o documentário de Ignacio Agüero.

Temos, enfim, uma arte profundamente entrelaçada com a cultura pela compreensão dos códigos culturais como códigos de poder presentes em artefatos visuais, legitimados ou não como arte, e plenamente consciente da importância política da afirmação de formas simbólicas próprias recolhidas/recuperadas na tradição artística popular chilena – tradição popular indígena – frente a processos de colonização em curso em seu país a fim de valorizar interculturalmente os diferentes sujeitos históricos construtores de cultura e colocar em questão a dependência cultural comum dos países latino-americanos. Razão pela qual Violeta tornou-se um símbolo de desalienação cultural para grande parte da juventude intelectual chilena e latino-americana (ESTIVIL, 2016, p. 239).

Nesse sentido, compreendemos a articulação entre seu aprendizado autodidata, sua intensa atividade como pesquisadora cultural e sua produção de conhecimentos como uma imensa contribuição para a reinvenção da educação dos povos latino-americanos, especialmente a educação formal tão marcada pela herança colonizadora.

Arpilleras, um legado artístico, político e cultural de Violeta Parra

Do projeto de vida de Violeta Parra, destinado à recompilação e à edição de obras da tradição popular chilena, muitas são as ressonâncias desencadeadas no cenário político ime-

diatamente após a sua morte, como inspiração e instrumento de luta contra as ditaduras que varreram a América do Sul durante as décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990. Mas, também na América Latina da contemporaneidade que possibilita lançar luzes sobre o valor de sua trajetória artística e pessoal para os processos de decolonização cultural e epistemológica do povo chileno e dos demais povos do continente americano. Nesse sentido, o estudo de Estivil (2018) nos apresenta uma artista emancipada que desenvolveu uma poética decolonial particular capaz de transgredir as normas eurocêntricas ao guiar-se pela resistência política diante dos transplantes capitalistas, patriarcalistas e colonialistas promovidos em fluxos constantes de transposições/imposições de padrões artísticos e culturais da Europa e dos Estados Unidos para América Latina. Destacamos que, mais do que resistir, o engajamento de Violeta por recuperar, desinvisibilizar, emancipar e agenciar a cultura popular chilena, inclusive revitalizando-a com a sua própria criação artística, inscrevendo-a consciente e intencionalmente enquanto tradição popular nas fronteiras com a tradição culta, definiu seu legado como proposta de reexistência que lançou mão dos recursos midiáticos de sua época e utilizou o ardil radical de investir contra o fluxo de modernidade/colonialidade indo ao coração da metrópole – o Museu do Louvre – para afrontar em atitude descolonizadora a ideia colonialista de cultura universal e suas formas canônicas a fim de plantar sementes de uma lógica artística e cultural outra, de combate à degradação simbólica contida no preconceito contra as culturas locais da América Latina, contribuindo dessa forma para a busca do reconhecimento da alteridade como característica fundamental de nosso tempo.

É nesse sentido que compreendemos o fato histórico de Violeta ter sido a primeira artista

latino-americana a realizar uma exposição individual no Museu do Louvre. Uma conquista internacional para a qual ela despendeu um grande esforço e que dela exigiu uma cota de sacrifício imensa – vide a morte de sua filha enquanto ela se encontrava em sua primeira viagem à Europa –, com a intenção de fazer do reconhecimento do público europeu um trunfo para a tomada de consciência do valor da tradição popular em seu próprio país, entendendo que a emancipação de seu povo dependia do reconhecimento de uma enorme fatia da sociedade chilena que não valorava a tradição popular, nem sua música como um saber que permitisse criar uma obra de arte de qualidade a partir de valores culturais próprios e sem subordinação aos critérios colonialistas.

Seu legado artístico e cultural, constituído antes mesmo da efetivação das ditaduras que tomaram vários países da América do Sul na onda de golpes militares sem precedentes na história do continente, foi ingrediente fundamental para produzir o caldo de revolta. No Chile, em 1973, após sua morte, suas canções alicerçadas na cultura popular e nos anseios por uma sociedade outra foram instrumento de luta política na denúncia do terror do golpe de estado e da ditadura militar. Fora de seu país, inspirou e contagiou muitos músicos e combatentes da América Latina dando ânimo a outras vozes para se revoltarem utilizando suas canções. Como aqui, no Brasil, fizeram Milton Nascimento e Chico Buarque, e na Argentina, Mercedes Sosa, por exemplo.

Contudo, nem só de músicas se constitui o legado artístico, cultural e político dessa multiartista. As *arpilleras*, uma técnica têxtil surgida a partir das mulheres chilenas da Isla Negra, faz parte do conjunto de recompilações realizadas pela folclorista Violeta Parra. Esse talvez tenha sido o segmento mais formidável do conjunto de trabalhos exibidos em sua exposição no Museu do Louvre, em Paris, no ano

de 1964. E foi por meio dessas “canções bordadas” que mulheres chilenas do campo e da cidade passaram a bordar os retalhos de roupas de parentes desaparecidos, registrando histórias e fazendo denúncias por meio dessa técnica que desafiou o silêncio imposto pelo regime autoritário do General Augusto Pinochet.

Em 1976, a partir do apoio da Vicária de *La Solidariedad*, foram organizados grupos de mulheres bordadeiras produtoras de *arpilleras*, claramente influenciadas por Violeta Parra, que representavam questões sociais. Em 1977, os bordados desses grupos foram incendiados em ataque durante a exposição dessas *arpilleras* na Paulina Waugh Gallery. Pelo ativismo político desses e de outros grupos, o Museu da Memória e Direitos Humanos, de Santiago, mantém uma coleção de *arpilleras* em seu acervo.

Desde então, a arte de fazer *arpilleras* tem inspirado mulheres em todo o mundo que dão forma e registram suas experiências de vida, além de darem suas respostas quanto aos abusos sofridos cotidianamente.

No Brasil, a tradição *arpillera* foi adotada como arte e estratégia política pelo Movimento dos Atingidos pelas Barragens (MAB)²², por mulheres do Coletivo de Mulheres do MAB que bordam as violações dos direitos humanos a que estão sujeitas, no contexto do projeto “*Arpilleras, Bordando a Resistência*” (BUSQUETS, 2020). A técnica foi resgatada em oficinas realizadas com mais de 900 mulheres atingidas por projetos hidrelétricos nas cinco regiões do Brasil, desde 2013. Os desenhos bordados pelas *arpilleras* brasileiras contam a realidade das comunidades afetadas por essa tragédia. Eles fizeram parte da exposição internacional

com o mesmo nome do projeto, realizada no Memorial da América Latina, em São Paulo, em outubro de 2015, que reuniu 37 peças de bordado feitas por mulheres de seis países da América Latina e Europa, com o objetivo de problematizar e transgredir o papel feminino na sociedade.

Em meio à pandemia mundial e calamidades que estamos vivenciando no Brasil, foi lançado na internet o documentário *Arpilleras: atingidas por barragens bordando a resistência* (2020)²³ que conta a história de dez mulheres atingidas por barragens nas cinco regiões do Brasil e que em suas *arpilleras* costuraram relatos de dor, luta e superação frente às violações sofridas em suas vidas cotidianas. O filme adota a dinâmica de levar a primeira personagem a tecer um pedaço de *arpillera* e enviar com uma carta para a seguinte bordar a sua história, singular e coletiva, de resistência, denúncia e empoderamento feminino. E assim por diante até formar um mosaico multifacetado do mapa do Brasil que começa no Rio Grande do Sul, passa pela região amazônica, pelas áreas afetadas pelo crime da Samarco no Rio Doce, por Goiás e pelo Nordeste brasileiro. A câmera acompanha essas mulheres que tomam a palavra e falam dos laços comunitários que se romperam com as barragens, a perda de suas casas, territórios e modos de vida destruídos pelas megaestruturas empresariais que não dialogam com quem ocupa de maneira ancestral e tradicional os locais onde se instalam. O quadro que se traça dessa dura realidade é composto por cidades e memórias debaixo d’água, a relação espiritual com o rio quebrada, as formas de sustento afetadas.

Contudo, esse também é um filme de esperanças por apresentar lutas, encontros e empoderamentos produzidos pelas conversas e costuras que registram a vida cotidiana das

22 O Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) existe desde a década de 1970, promovendo discussões sobre questão ambiental e o direito das populações ribeirinhas à água, sobretudo, em contextos de construção de hidrelétricas no país todo. O Coletivo de Mulheres foi criado durante o I Encontro Nacional das Mulheres Atingidas, em abril de 2011, em Brasília.

23 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PEu-AATb3TU>. Acesso em: 15 abr. 2021.

comunidades e afirmam identidades do universo sensível de mulheres que muitas vezes têm dificuldade de falar na política tradicional, mas que conseguem se expressar artística e politicamente ao comunicarem sua realidade ao mundo exterior, no país e fora dele.

Referências

- AMENABAR, Isabel Cruz de. Violeta Parra, artista visual. *In: AAVV. Violeta Parra. Obra visual*. Santiago: Ocho Libros, 2012. p. 26-33.
- BADAL, Gonzalo. Presentación. *In: AAVV. Violeta Parra. Obra visual*. Santiago: Ocho Libros, 2012. p. 16-17.
- BUSQUETS, Monise Vieira. **Bordando a luta: O Coletivo de Mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens e as oficinas de Arpilleras como estratégia de mobilização social**. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais* - RBHCS. V. 12. N. 23, p. 153-176, jan.-jun. de 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.14295/rbhcs.v12i23.11179>. Acesso em: 12 abr. 2021.
- ESTIVIL, Patricia Virginia Cuevas. **Imagens poéticas e decolonização na obra de Violeta Parra**. 2018. 342 p. Tese (Doutorado em Letras, em Linguagem e Sociedade) – Programa de Pós-graduação em Letras, em Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Campus Cascavel, Cascavel, 2018.
- ESTIVIL, Patricia Virginia Cuevas. Violeta Parra: Uma vida dedicada ao resgate e à recopilação da cultura popular chilena. **Revista de Literatura, História e Memória** Pesquisa em Letras no contexto Latino-Americano e Literatura, Ensino e Cultura. UNIOES-TE Campus de Cascavel, v. 12, nº 19, p. 231-24, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.48075/rlhm.v12i19.15024>. Acesso em: 12 abr. 2021.
- FAJARDO-GIL, Cecilia y GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980**. Curadoria e textos. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- MORAES, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema de arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- PARRA, Ángel. **Violeta se fue a los cielos**. Santiago de Chile: Catalonia, 2006.
- TRENCA, Roberto. Orelhas do livro. *In: AAVV. Violeta Parra. Obra visual*. Santiago: Ocho Libros, 2012. s/p.

Filmografia

- Arpilleras: atingidas por barragens bordando a resistência. Direção: Coletivo de Mulheres do MAB. Brasil, 2020. Documentário. Duração: 1' 43".
- Cantar con sentido, una biografía de Violeta Parra. Direção: Leonardo Beltrán. Chile, 2017. Documentário em stop motion, 22' 33", cor, espanhol.
- Violeta foi para o céu. Direção: Andrés Wood, Chile, 2012. Ficção. Duração: 1'50'.
- Violeta Parra, Pintora Chilena. Direção: Ignacio Agüero, Chile, 2007. Documentário. Duração: 120'.
- Violeta Parra, Bordadora Chilena (Direção: Jean-Claude Diserens, Genebra, 1965 / 29' / Documentário

Recebido em: 30/05/2021

Aprovado em 05/08/2021

Adriana Fresquet é doutora em Psicopedagogia pela Faculdade de Humanidades e Ciências da Educação Santa María de los Buenos Aires – Pontifícia Universidade Católica Argentina. (Validado pelo Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília). Professora associada da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Grupo de pesquisa CINEAD: Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual. *E-mail: adrianafresquet@gmail.com*

Wilson Cardoso Junior é doutor em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Professor adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Grupo de pesquisa: Artes, Educação e Interculturalidade. *E-mail: wilcardosojr@gmail.com*