



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

ESTIVIL, Patricia V. Cuevas¹

RESUMO: Este artigo faz parte da pesquisa doutoral que tem como objetivo analisar, na obra de Violeta Parra, o modo como esta multiartista chilena reelabora elementos da cultura popular de seu país, cuja atitude demonstra o compromisso político com a decolonização e a emancipação do saber popular. Tal posicionamento abre fissuras nos modos de conceber valores religiosos, espirituais e culturais Ocidentais que foram trazidos para América Latina. Observa-se que Violeta Parra compreendia no resgate da tradição popular uma forma de reconstruir o passado histórico do seu povo. Desta forma, sua obra possibilita uma compreensão de futuro construída na autoconsciência cultural e epistemológica, dominada pelas formas simbólicas da modernidade/colonialidade. Neste artigo, se apresentam textos testemunhais de seus filhos e pessoas do âmbito artístico, que a conheceram e sabiam do seu projeto emancipatório, o que permitiu, que sua obra se cobrisse de um espírito de chilenidade que é o cerne de toda sua produção artística. A pesquisa se sustenta nos pressupostos teóricos dos estudos pós-coloniais de: Frantz Fanon (1961), Spivak (2010), Homi Bhabha (1998), Walter Dignolo (2003:2007), Anibal Quijano (2000), Adolfo Colombres (2007) Jesús Martín-Barbero (1991) e Martín Lienhard (2011), entre outros, os quais propõem romper com a fixidez colonialista e com binarismos culturais identitários.

PALAVRAS-CHAVE: Violeta Parra; Decolonização; Resgate da memória popular.

ABSTRACT: This article is part of the doctoral research aims to analyze, in the work of Violeta Parra, how this Chilean multi-artist reworks elements of popular culture of his country, whose attitude demonstrates the political commitment to decolonization and the emancipation of popular knowledge. This position opens cracks in the ways of conceiving religious and spiritual values of Western culture, which were brought to Latin America. It is noted that Violeta understood the rescue of the popular memory as a way to rebuild the historical past of his people. Thus, his work enables an understanding of the future built on cultural and epistemological self-awareness, dominated by symbolic forms of modernity / coloniality. This article presents testimonial texts of their children and people from the artistic scope, who knew and knew their emancipatory project allowing cover their work under the cloak of chilenidad which is the core of all his artistic production. The research is based on theoretical assumptions of postcolonial studies such as Fanon (1961), Spivak (2010), Bhabha (1998), Mignolo (2003 : 2007), Quijano (2000),

Colombres (2007) Martin-Barbero (1991) and Lienhard (2011), among others, proponents break the colonialist fixidez and binarisms cultural identity.

KEYWORDS: Violeta Parra; decolonization; Rescue of popular memory.

Violeta Parra é conhecida por muitos como um referente da música popular chilena e a precursora da Nova Canção Chilena, contudo, esta artista é muito mais do que isso, torna-se quase impossível definir sua artisticidade em apenas uma modalidade. Juan Pablo Cárdenas (2005) compreende que o legado de uma artista deve falar por ele mesmo, mas no caso de Violeta, além de sua obra, sua própria existência capta a atenção de historiadores, folcloristas e toda sorte de pesquisadores. A obra de Violeta Parra, diz Cárdenas (2005), "*es fruto de muchas oportunidades, atributos y tenacidades diversas*" (CÁRDENAS, *apud* SÁEZ, 2010, s/p), os quais não tiveram e nem terão outras artistas.

Entretanto, esta afirmação ignora que as oportunidades na vida artística e profissional de Violeta Parra resultam de investidas constantes "por dobrar a mão" à adversidade. Circunstâncias que a impulsionam no esforço e dedicação pessoal, que ela despende com o afã de resgatar a tradição popular e torná-la conhecida. Projeto que abraçou como objetivo para sua vida, após ter adquirido consciência de que a verdadeira cultura popular é aquela que faz com que as diferentes matrizes simbólicas que participam de uma condição subalterna a partir de sua interação direta, se consolidem como resposta solidária a necessidades compartilhadas. (COLOMBRES, 2007).

Estas matrizes estavam silenciadas na memória dos cantores populares do Chile, resgatá-las apenas, não resultava em sua emancipação, havia que difundi-las, devolvê-las à vida, para liberá-las do estigma atribuído ao "popular" com a conotação de "inculto", ao qual faz referência Martín-Barbero (1991).

Todo este agir consciencioso em favor da emancipação da tradição popular, inscreve sua criação artística profundamente nessa tradição, provocando transformações não apenas nos signos estéticos, mas no cerne de sua criação artística. O que dá lugar a uma obra plena de elementos emanados do interior de um livro que ela começa a ler com olhar decolonizador, quando resgata os primeiros relatos, cantos e revelações ocultadas nas memórias dos cantores populares:

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

folclórica de sabiduría. Es una mujer alta, gorda, morena, de profesión partera campesina. Es arregladora de angelitos, es cantora, sabe santiguar niños, sabe quebrarles el empacho, sabe las palabras que hay que decir cuando hay mala suerte en la casa. [...] Es decir, es todo un mundo doña Rosa Lorca. (PARRA, 1979, apud, MANNS, 1977, p. 55).

Uma das grandes diferenças da pesquisa de Violeta Parra em relação à dos outros pesquisadores da tradição popular chilena, foi sua tomada de consciência de que o valor cultural que ela havia resgatado deveria ser difundido, e dedicar sua vida a este objetivo. Desta forma, romper os paradigmas colonialistas, transgredindo formas ilustradas ou “cultas” infiltradas por meio do *folclorismo* chileno, o qual remete ao patrimônio cultural de outros povos, os quais postulam sua universalidade cultural e se impõem sobre as culturas nacionais (Colombres, 2007), criando um produto cultural comercial de cunho turístico.

Violeta toma consciência de que existe também outra cultura, não menos ilustrada, que versa sobre o próprio, da qual reivindica sua importância, por entender, junto a Eduardo Galeano que se trata de um complexo sistema simbólico por meio do qual o povo preserva e cria sua identidade. Nas palavras de Patricio Manns, trata-se:

[...] de la voz constante, eterna del pueblo sensible y profundo, de sus temas queridos y olvidados, de su problemática, de sus intereses de clase, a través del cauce legítimo de su propio arte, modificado y recreado. Siempre suyo, siempre ligado profundamente a sus raíces. (MANNS, 1977, p. 58).

Esta é, segundo Manns, a verdadeira importância criadora de Violeta Parra no âmbito dos valores culturais pátrios, a arte e a lírica popular que haviam sido postergadas para colocar em seu lugar, modas estrangeiras trazidas a América Latina pela modernidade/colonialidade.

De acordo com a biografia publicada pelo Museu de Belas Artes de Santiago de Chile em 2000, por motivo da exposição de seus quadros a óleo e *arpilleras* e as obras testemunhais que seus filhos escreveram sobre a vida desta multiartista, sua vida e sua obra estão cobertas por um espírito de chilenidade que configura o cerne de toda a produção artística, com que expressa a realidade de uma pátria outra, mais pobre e esforçada, sofredora e defensora das origens, testemunha dos processos de deterioração de suas riquezas culturais, indígenas e campesinas, abandonadas a sua própria sorte.

A obra de Violeta Parra toma o rumo da Europa e lá Ivonne Brunhammer (1964), por motivo da primeira exposição de quadros, esculturas e *arpilleras*² no

Museu de Artes Decorativas do Palácio do Louvre escreve:

Los aficionados a la música popular conocen sus grabaciones de canciones chilenas, recopiladas recorriendo pueblos, sierras y litorales de su país. Saben también que contribuyó a enriquecer el folclore contemporáneo, creando a su vez cantos y poesías auténticamente chilenos, aunque profundamente personales. [...] Música y cultura quedan vinculadas en Violeta, que pasa naturalmente de una a otra y que ve en cada canto un cuadro listo para ser pintado. Sobre telas o arpilleras naturales o de color, borda a grandes puntos, imágenes de lanas vivas que ilustran un cuento, una leyenda de Chile contando la pobreza del pueblo, o también un episodio de su propia vida. [...] Instintiva y voluntariosa, Violeta se apodera del mundo y de él nace su obra. (BRUNHAMMER, 1964, *apud*, PARRA, Isabel, 2009, p. 159).

Assim, Brunhammer revela os aspectos mais profundos das inegáveis raízes populares presentes na obra de arte de Violeta Parra. Entretanto, ainda não se pode afirmar com certeza o lugar de seu nascimento. Violeta del Carmen Parra Sandoval nasce provavelmente em San Fabián de Alico, no interior de San Carlos na região de Ñuble, Chile, no dia 4 de outubro de 1917 e faleceu em Santiago no dia 5 de fevereiro de 1967, quando decidiu pôr fim a sua existência. A partir desse momento, seu nome e sua obra se expandiram em uma existência plena de reconhecimento artístico e humano.

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

Numa entrevista que a *Revista Musical* fez com Violeta (1958), a mesma relata que seu pai, professor rural, era o melhor folclorista da região. O convidavam a todas as festas, chegando tarde e bêbado a sua casa, como o relata nas Décimas: "*Tarde a la casa llegaba, / cura'o como tetera/ al hombro de Valenzuela / que de valiente alardeaba*" (PARRA, 1970, p. 70). Destas vivências nasce a paixão pela música e pelo campo, como uma herança familiar que fica imortalizada em sua autobiografia: "*cuando me pierdo en la viña/ Armando mis jugarretas/ Soy la feliz Violeta/ El viento me desaliña*". (PARRA, 1970, *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p.

10).

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

No ano de 1938, aos 21 anos casou-se com Luis Cereceda, trabalhador ferroviário. Deste matrimônio nasceram seus filhos Isabel e Ángel, os quais se tornariam seu grande apoio e parte de seu trabalho artístico musical. Seu filho Ángel entendia suas pulsões artísticas por isso a admirava e a acompanhava em todas as atividades de sua vida:

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

Em 1948, separa-se de Luis Cereceda e embora a separação lhe provoque sofrimento, segue adiante com sua profissão artística cantando com a irmã Hilda, que a apoia na decisão de terminar o violento casamento. "Hilda: Ella estaba de muerte con la separación de su marido 'que Violeta, no importa, que sepárate no más nosotras podemos formar un conjunto, podemos trabajar'. En fin, le dimos ánimo". (HILDA PARRA, *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p. 30). Este discurso contém já uma tonalidade de empoderamento da mulher, ou seja, do feminino, enunciando um lugar de decolonização.

Nesta Décimas se inscreve este tom de uma tomada de consciência do feminino:

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

Em 1949, casa-se em segundas núpcias com Luis Arce, com quem terá duas filhas: Carmen Luisa e Rosita Clara e a partir de 1952, impulsionada pelo irmão

e poeta Nicanor Parra, começou a percorrer diferentes zonas rurais e suburbanas, pesquisando, resgatando e recopilando a poesia e o canto popular dos mais recônditos lugares do seu país, experiência que sem dúvida repercutiu na sensibilidade artística, acrescentando elementos populares a seus poemas cantados, que logo se plasmariam na sua obra plástica.

En ratitos que me quedan/ entre campo y grabación,/ agarro mi guitarrón./ o bien, mi cogot'e yegua³;/ con ellos me siento en tregua/ pa' reposarme los nervios./ ya que este mundo soberbio/ me ha destinado este oficio;/ y malhaya el beneficio./ como lo dice el proverbio./Igual que jardín de flores/ Se ven los campos sembra'os/ Que son perfeutos primores;/Ellos cantan los dolores./ Llenos de fe y esperanza/ Algotro piden mudanzas/ De nuestros amargos males;/ Fatal entre los fatales/ Voy siguiendo estas andanzas. (PARRA, 1970, p. 26).

Apesar do esforço que o trabalho de resgate e recopilação da verdadeira música folclórica chilena representava para ela, também lhe produzia enorme prazer. O irmão Nicanor que lhe aconselha começar a escrever sua vida usando a "treta de la vers'á popular", referindo à forma de escrever dos poetas populares. É assim como Violeta começa a escrever em décimas e ao mesmo tempo a transgredir o gênero, já que em lugar de escrever sobre a coletividade como era de praxe no canto popular, ela escreve sua biografia:

Pero pensándolo bien./ Y haciendo juico a mi hermano/ Tomé la pluma en la mano/ Y fui llenando el papel/ Luego vine a comprender/ Que la escritura da calma/ A los tormentos del alma./ Y en la mía que hay sobrantes;/ Hoy cantaré lo bastante/ Pa' dar el grito de alarma. (PARRA, 1970, p. 27).

Essa forma antiga e tradicional de fazer poesia, se constituía no *Canto a lo pueta*⁴, de poemas cantados e escritos em décimas de versos octossílabos, a qual tem sua origem nas antigas *jarchas*⁵ *mozárabes* de inícios do século XI na Espanha. Era uma breve composição lírica que constituía o final de um poema árabe chamado *moaxaja*. No entender do estudioso Patrícia Arze, este *poemilla* se introduzia no final de um poema culto levado pelos árabes a Espanha no tempo da conquista árabe, revelando a tendência híbrida do poema popular hispano-árabe, como se explica neste fragmento:

[...] Junto a palabras románicas (en las jarchas) se observan voces árabes, como testimonio de la lengua mixta de los cristianos mozárabes. En las jarchas se observan ya rasgos de la lengua literaria que habrá de ser constante en la lírica popular hasta

nuestros tiempos: - Tendencia a los versos de arte menor (octosílabos y heptasílabos principalmente); -Tendencia a la rima asonante en los versos pares; - Simplicidad de vocabulario. (ARZE, 1987, p. 28).

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

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

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

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

Em 1954 nasce sua filha Rosita Clara, a segunda filha do segundo casamento, mas sua vida está borbulhando de atividades culturais⁶. Como resultado do trabalho realizado no seu programa no rádio, onde apresentava oralmente as recopilações como folcloróloga. No dia 28 de junho de 1955, ganha o prêmio *Caupolicán* de melhor folclorista do ano e é convidada a representar Chile no “*V Festival de la Juventud y los Estudiantes por la paz*” em Varsóvia, Polônia, nessa

ocasião ganha o “Primeiro prêmio de baile e canto folclórico”. Durante essa viagem em barco, morre sua filha Rosita Clara, e em suas Décimas Violeta escreve estes *Versos por confesión*, que pertencem ao *Canto a lo Divino*:

Versos Por la Niña Muerta

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

Depois de dois anos na Europa regressa a seu país. Seu filho comenta seu comprometimento com o folclore e com os trabalhadores: “- Ángel: minha mãe estava muito engajada no que estava fazendo. E, então ela falava para nós, nos explicava que isso o estava fazendo por Chile, pelo folclore, pelos trabalhadores e por sua música” (PARRA, A. *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p. 58).

Aqui Violeta Parra começa a mostrar a intenção emancipatória de seu trabalho de resgate e difusão da tradição popular, pelos meios normalmente destinados a divulgação da música comercial, e os objetivos que a detiveram durante dois anos na Europa: revelar o valor poético e cultural que possuíam os cantos folclóricos chilenos em qualquer lugar do mundo, inclusive no berço da cultura ocidental, Paris. Demonstrando por meio de seu canto que a cultura se refere por força do povo que a criou, pois traz consigo os referentes simbólicos que dão coesão a seus membros.

De volta ao Chile, cheia de uma vitalidade extra por haver conseguido ser escutada sem ver-se obrigada a sucumbir diante de uma cultura que acredita ser soberana e universal, Violeta se entrega ao mais árduo trabalho de revelação do folclore chileno.

De acordo com Miranda (2014), em 1958, durante um período de repouso obrigado em função de uma hepatite, quando teve que permanecer oito meses em cama, seu temperamento ativo não lhe permitiu permanecer enferma sem fazer nada e sentiu a necessidade de expressar suas emoções por meio do bordado de telas, iniciando sua atividade de *arpillerista*. Incursionou ademais na cerâmica, na escultura e na pintura.

Deste ano em diante, até 1964 com alguns intervalos, nos quais retorna a Chile, percorreu a Europa apresentando a arte e a música popular chilena, com a

força de quem acredita no valor que sua obra possui. Como explica Juan José Palacios:

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

Margot Loyola concorda com Palacios neste ponto, e acrescenta que Violeta: "tuvo siempre la necesidad de dar a conocer lo que era Chile y su pueblo". (LOYOLA, *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p. 67). Violeta revela com essa atitude, o seu compromisso de trabalhar pela decolonização cultural da América Latina, colocando sua obra ao serviço da emancipação cultural de seu povo. O que representa a libertação do estigma colonialista que descansava sobre a tendência histórica-metafísica como opressão da arte popular, pelo fato de não se ajustar a categorias dominantes, situando-a a margem do que era considerado universal para o Ocidente.

De acordo com Colombres (2007), esta nova tendência busca substituir o individualismo, essa ideia de gênio artístico que inventa a partir do nada pela ideia de criação coletiva. É neste sentido que vemos a obra de Violeta Parra, como o resultado das condições materiais e culturais da sociedade. As obras de arte popular, produzidas nestas condições, se situam à margem das modas e teorias dominantes e das características de essência imutável que desconsideram os fatores de classe e cultura. Observa-se na obra artística popular, de Violeta, que são estes os elementos históricos que se distanciam das modas impostas pelas culturas dominantes, o que possibilitou a mudança das formas simbólicas burguesas, vinculadas a toda essa "torre de cristal" erigida pelo colonialismo, abrindo espaço para o reconhecimento que demanda a produção cultural das classes sociais desprivilegiadas e das nacionalidades oprimidas e o sujeito-subalterno efeito de todo esse discurso do poder hegemônico. Desta forma, a obra de Violeta é recebida por grande parte da juventude intelectual chilena, argentina e latino-americana como um símbolo de desalienação cultural. Muitos grupos desta juventude passaram a simplificar suas vestes, a usar poncho, o cabelo solto, aprenderam a gostar e compreender a musicalidade do *charango* e da *quena*⁸⁸ instrumentos musicais resgatados das culturas andinas e incorporados por Violeta Parra na tradição popular.

Desta forma, utilizando as palavras de Jesús Martín-Barbero (1991) nos deslocamentos do sentido do popular, este deixou de ser associado ao inculto. Efetivamente, para entender o folclore era necessário conhecer o passado histórico de seu país e os processos culturais nos quais se desenvolvia a tradição popular, no

Chile e na América Latina:

Más allá de las modas — que a su manera hablan también de lo que enmascaran y sobre lo que en últimas se apoyan secretamente—, la vigencia recobrada por lo popular en los estudios históricos, en las investigaciones sobre la cultura y sobre la comunicación alternativa, o en el campo de la cultura política y las políticas culturales, marca una fuerte inflexión, un jalón nuevo en el debate y algunos desplazamientos importantes. (MARTÍN-BARBERO, 1991, p. 72)

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

Mas, com seus estudos e pesquisas, percorrendo campos e vales na busca desgarrada pela memória popular do Chile, Violeta havia aprendido a valorar essa cultura, e tudo aquilo que era supérfluo ou uma adaptação da Europa, havia perdido sua graça. Já não queria ser “Violeta de Mayo”, seu ouvido se deleitava agora com as décimas e tonadas dos cantores populares. Essa diferença ativava a memória dos anos de infância correndo pelos campos de Chillán e Malloa, espaços rurais por excelência, onde o convívio com seus parentes campesinos lhe havia ensinado a poesia do cantor popular quando ainda não possuía recursos para avaliá-la:

Yo canto a la chillaneja/ Si tengo que decir algo / Y no tomo la guitarra/por conseguir un aplauso. / Yo canto a la diferencia/ que hay de lo cierto a lo falso./ De lo contrario no canto. (PARRA, 1960, *apud*, MANNS, 1984, p. 56).

No festival da Juventude em Varsóvia, foi discriminada pelo tipo físico popular e a classe social a que ela pertencia, sendo vítima de reclamações e ofensas por parte das colegas de aposento do navio em que viajavam, “No era bonita, pituca ni tenía plata, le tenían pica: las mujeres la encontraban *rota*, esa es la verdad, no la entendían.”. (MEZA, 1982, *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p. 59). Mas ao chegar a Varsóvia, 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 lembra que 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. Para essas pessoas donas de uma tradição cultural muito forte, a própria monotonia desses cantos resultava interessante:

Así que la acogieron no tanto con entusiasmo, pero sí con interés. [...] Una noche recuerdo que caminábamos algunos chilenos por las calles de Varsovia, por la parte vieja de la ciudad [...] y mientras caminábamos, los polacos, que tienen una serie de modales muy afrancesados, se asomaban a los balcones y le tiraban flores. Era la forma de expresar su sentimiento por lo que esta mujer cantaba. (MEZA, 1982, *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p. 60).

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

Viví clandestinamente / Con tres chilenos gentiles./ Lavándole calcetines/ Cuatro días justamente:/ De noche pacientemente/ Voy de bolich'en boliche /Para pegar el afiche. Del nombre de mi país:/ Me abre su puerta París/ Como una mina'e caliche./ .Ausente de mis amigos/ Me llaman desde L'Escale./ Por números musicales/(momento más enemigo)/ En ese humeante rincón./ P'a mi primera canción/ Se alzó como guillotina/ Que hacia mi cuello se inclina/ Si no aplauden mi función. (PARRA, 1970, p. 180).

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

Humberto Duvauchelle, ator e diretor de teatro, um dos integrantes da delegação chilena que viaja a Varsóvia ao Festival da Juventude, é um dos três amigos que dão alojamento clandestino a Violeta em Paris, nesse mesmo ano (1955). Duvauchelle conta que ela era muito exigente em relação ao seu repertório de música popular latino-americana, "*porque quería que cuando ella cantaba, estrenaba alguna*

obra en ese momento, quería una crítica, una crítica autorizada, y nosotros éramos nada, no teníamos idea de la canción popular". (DUVAUCHELLE, 2012, *apud*, *Grandes Chilenos, Violeta Parra*).

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

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

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

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

nuestros presentes y garantiza nuestra continuidad futura. (MANN, 1984, p. 54).

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

No vi la vertiginosa progresión del museo. Como todo lo que hacía. Ubicado en la calle Caupolicán número 7. Inmueble de la escuela de Bellas Artes en la ciudad de Concepción. Las dos enormes piezas donde se instaló el museo, recibieron a mi madre con generosidad. Grandes ventanales, maderas. Protegidos en vitrina, documentos, letras de canciones, una victrola, ponchos y calabazas labradas, estribos y artesanías locales van, poco a poco, llenando las dos salas. [...] Gracias a esa nueva etapa en la vida de mi madre conocí a personas maravillosas: Pablo de Rokha [...] Ese gigante de la literatura chilena, jamás reconocido, vendía sus libros y los cuadros de su mujer, puerta a puerta. [...] Una voz de trueno se hizo escuchar desde la entrada del corredor. "Quiero ver a Violeta Parra!" Mi madre salió a recibirlos. 'Necesito urgente una chupilca?', dijo don Pablo, "serán dos" repitió Daniel Belmar que lo acompañaba. Veo la escena bajo ese magnolio gigante. Mi madre cocinó para ellos una cazuela a la chilena. Comían de manera desordenada, ensalada de tomate y cebollas. Se discutía de política, poesía, terremotos, pasiones y naufragios. (PARRA, 2006, p. 140-141).

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

Tiene su arte aquella virtud de salud./ que es vital y mortal simultáneamente, de las honestas, recias, tremendas/yerbas medicinales de Chile./ que aroman las colinas o

las montañas y / las arañas con su olor a sudor del mundo del futuro, / o de lo remoto antíguísimo y son como látigo de miel dialéctica, / con hierro adentro, en rebelión contra el yugo. (ROKHA, 1964, *apud* PARRA, 1970, p. 19).

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

A tomada de consciência de Violeta representa expandir para os quatro pontos cardeais o acerbo dos trovadores que deambulavam como ela, recolhendo o canto, a música, o poema e a lenda, o instrumento, a dança e a vestimenta; a comida que acompanha a toda essa enorme sabedoria. Mas não como uma moda, daí, nascerão suas próprias apresentações e seus cursos de folclore ditados também na *Escuela de Verano de la Universidad de Chile* e na *Carpa de la Reina*.

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

No ano de 1965, em sua viagem a Genebra, a televisão suíça grava um documental: "*Violeta Parra, bordadora chilena*", onde se apresenta toda a obra artística da poeta. Assim, dá-se a possibilidade, de que o seu público conseguisse entender em que consistia a arte dessa mulher do povo que não possuía nenhuma das formações que constituíam formas simbólicas a ser exibidas pelos artistas consagrados pelo cânone, como o comenta Enrique Bello:

En la prensa hubo críticas extraordinarias. Parece que en Europa se valorizaban más sus trabajos, sin el prejuicio con que se vieron en Chile [...] Acá no se entendía que estuviera haciendo pinturas, arpilleras 'No tiene formación académica, no tiene idea de técnica, de perspectivas, de colores.' Allá se le juzgó por los resultados. (BELLO, *apud* SUBERCASEAUX, 1982, p. 75-76).

Bello revela as impressões e questionamentos, com os quais, a obra de Violeta estava sendo confrontada no Chile, com uma classe média e alta, profundamente colonialista, orgulhosa de haver sido colonizada pela cultura europeia, que desprezava

o folclore e a cultura popular, por representar a expressão cultural da porção mais pobre e mestiça do país. Portanto, classes alienadas pela visão de mundo construída no modelo da modernidade/colonialidade, a qual negava todo e qualquer conhecimento que não tivesse fundamentado na academia ocidental, consagrada como única e universal forma de se erigir como artista plástica, nos países colonizados pela Europa.

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

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

Desta forma, uma enorme fatia da sociedade não valorava a tradição popular, nem sua música como um saber que permitisse criar uma obra de arte de qualidade com reconhecimento nacional e internacional. Não, 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. Aquela arte não havia construído suas raízes historicamente na América, nem era resultado da necessidade da busca por soluções a problemas da realidade social que afetava o seu povo, e nem formava parte do legado da tradição popular, como monumento da arte que durante séculos havia feito parte da vida e dos costumes dos habitantes de seu país. 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, fuga ao verdadeiro objetivo de

Violeta de desenvolver a arte do povo latino-americano e libertar-se das amarras colonialistas.

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

Las tapicerías que ella expone en la Galería Nouveaux Grands Magasins son plásticamente bellas. Ellas son por otra parte más que bellas, mágicas. Escapan a las normas de juicio cuyo acercamiento razonado se puede explicar... La pasión llama a la pasión... ¿Por qué estos personajes de lana, estos animales, estas flores, estos racimos, estos bordados y estas novedades tiernas y violentas conmueven tan certeramente nuestra sensibilidad? Sin duda porque Violeta no hace de ellos elementos decorativos nacidos de su pura imaginación, sino retratos de gente que ella ama o no, restitución de recuerdos de Chile sobre la tela, para glorificarlos y exorcizarlos. Se asiste al nacimiento de un mundo en que violencia y ternura fecunda se corresponden. Nacimiento de una obra, pues no hace más de seis años que Violeta Parra hace tapices. Sin embargo sus obras sobrepasan los encantos fáciles y engañosos del exotismo o del folclore de pacotilla... Obras inocentes, primitivas, pero cargadas de experiencia y ricas en técnicas y trascendencia vital. (BRUMAGNE, 1965, *apud*, SUBERCASEAUX, 1982, p. 74-75).

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

Estas obras se compõem quase das mesmas peças de arte que Violeta expôs no Museu de Louvre, são 22 *arpilleras* bordadas, 26 pinturas, 12 esculturas em barro e arame e máscaras em papel *maché*. Obras que brotam como expressão de uma realidade, a saber, dos conflitos do homem e sua relação com a terra. São conflitos culturais, sociais e humanos, como as formas de exploração do homem da terra. Estas reflexões revelam a base de inspiração da obra parriana baseada na necessidade de problematizar aquilo que está naturalizado em seu país, lançando um olhar decolonizador sobre os equívocos que foram estabelecidos, como formas simbólicas de comportamento, ser e sentir de base colonialista, causadoras de muitas arbitrariedades socioculturais em seu país.

A expressão popular presente na obra de Violeta, configura uma tradição

hibridada, que se complementa em diferentes modalidades artísticas que, como num movimento atômico os elétrons saltam de uma camada a outra, captando e entregando energia carregada de uma transcendência vital e pulsante que ultrapassa o somente decorativo ou, o simplesmente belo. Sua obra instiga as respostas e estas adquirem um sentido muito mais adequado ao contexto real e onírico do povo latino-americano onde se materializam o mito e a lenda popular.

Sua poesia nos introduz em diversos gêneros da expressão artística de forma dialética, e este entrelaçamento configura uma manifestação de uma arte popular dialógica, polifônica e fronteiriça, pois se encontra entre o eixo cultural popular europeu e a tradição popular indígena. Suas *arpilleras* são canções bordadas, “Las arpilleras son como canciones que se pintan”. (PARRA, 1960, FERIA DE ARTES PLÁSTICAS, Parque Forestal, *apud*, PARRA, 2012, p. 62). Suas pinturas mostram o lado triste e obscuro da vida: “En ella trato de expresar lo más profundo del ser humano” (PARRA, 1965, CARPA DE LA REINA, *apud*, PARRA, 2012, p. 82). O Papel *Maché* é um trabalho que realiza a partir de estudo e imaginação: “Para hacer una máscara en papel maché, por ejemplo, pienso en ti, entonces, te miro un poco sin que te des cuenta”. (PARRA, TALLER DE LA RUE VOLTAIRE, GENEBRA, SUÍZA, 1964, *apud*, PARRA, 2012, p. 114). Todas estas manifestações artísticas são expressões de uma realidade cultural própria e em sintonia com o coletivo da vida.

Portanto, para Violeta os gestos de bordar, pintar, tecer, esculpir em arame, fazer poemas, música e imagem, constituíam os elementos de um complexo texto que daria suporte a seu trabalho de decolonização cultural e epistemológica.

NOTAS

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de Concentração Linguagem e Sociedade, nível Mestrado e Doutorado da UNIOESTE - Campus de Cascavel PR.

² Tapeçaria bordada à mão em materiais toscos como juta e lã tingida com cores naturais.

³ Forma popular de apelidar ao violão pela semelhança com o pescoço da égua.

⁴ O Canto a lo pueta, segundo Gastón Soublette (2009), “No que se refere a este gênero folclórico, é o mais valioso e interessante que possui a tradição popular chilena. É nem mais nem menos que, o equivalente chileno da nobre arte dos trovadores e Mestres Cantores europeus da Idade Meia e do Renascimento.”. Disponível em: <http://viajesacidos.blogspot.com.br/2009/03/el-guitarron-y-el-canto-lo-pueta.html>.

⁵ Para maior aprofundamento na origem das jarchas, pode ser consultada a obra de Galmés de Fuentes, A., Las jarchas mozárabes: Forma y significado, Crítica, Barcelona, 1994.

⁶ Trabalha com seus filhos em giras pelo país; Realiza recitais em diversas universidades apresentada por Henrique Bello; É convidada pela Universidad de Concepción onde cria o Museo de Arte Popular. Realiza cursos de folclore e recopila cantos campesinos. (Fundación Violeta Parra).

⁷ Instrumento de cordas. Seu nome deriva de duas vozes americanas: charanga e charanguero. Instrumento musical de cordas originado na época da colônia. Nasce a partir da viola de mão, um cordófono muito semelhante ao violão, introduzido pelos espanhóis nas regiões andinas. Considera-se que o charango nasce em Potosí, devido à fama e opulência que teve essa cidade pela riqueza de ouro e prata durante a colônia, assim a música e a arte estiveram muito em voga naquela época.

⁸ Kena ou Kena-kena Instrumento de origem incaico com mais de 2500 anos de antiguidade, é uma flauta feita de madeira. Nos inícios era feita de cana, osso, barro cozido ou pena de condor, com quatro a sete orifícios, é da família das flautas verticais.

Disponível em: www.cochabambaboliivia.net/instrumentos-musicales-folkloricos.

⁹ Chupilca: do quéchua, chupirka de chupi, sopa denomina-se assim a uma bebida alcoólica feita de farinha de trigo torrada gelo e vinho tinto. Um costume da tradição popular no sul do Chile herdada dos quéchuas. Disponível em: www.es.m.wikipedia.org/

REFERÊNCIAS

ARGUEDA, José María. Análisis de un genio popular: Violeta Parra hacen artistas y escritores. In: *Revista de educación*, 13 (Diciembre de 1968), p. 67-76. Santiago de Chile, 1968.

ARZE, Patricia S. *Castellano III médio*. Santiago: Arrayán, 1987.

CANCLINI, Néstor García. *Latinoamericanos, buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

CHUPILCA. Disponível em: www.es.m.wikipedia.org/

BRUNHAMMER, Ivonne. Folheto informativo do Museo de Arte Decorativo do Palacio de Louvre. In: PARRA, Isabel, *El libro mayor de Violeta Parra, un relato biográfico y testimonial*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2009.

DELEUZE, Guilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2003.

DUVAUCHELLE, Humberto, Vídeo intitulado *Viola Chilensis*, Biografia de Violeta Parra, produzido Luis Vera, 2003. Direção: Luis Roberto Vera Vargas (1952). Disponível em: www.arcoiris.tv e <https://www.youtube.com/watch?v=bLDkrjtU6Hs> Acesso em 20/04/2015.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. México, GGmas-mídia, 1991.

MANNNS Patricio. *Violeta Parra*. Santiago do Chile: Jucar. Los Juglares, 1977.

MIGNOLO, Walter D. *Historias locais. Projetos globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

PARRA Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*: Un relato biográfico y testimonial. Santiago de

Chile: Cuarto propio, 2009.

PARRA, Violeta; SOUBLETTE, Gastón. *Cantos Folclóricos Chilenos*. Santiago de Chile: Ceibo, 2013.

_____. *Décimas. Autobiografía en versos*. Santiago de Chile: Sudamericana, 1970.

PIÑA, Juan Andrés. *21 Son los Dolores: Violeta Parra Antología amorosa*. Santiago de Chile: Aconcagua, 1978.

SÁEZ, Fernando. *La vida Intranquila: Violeta Parra, Biografía Esencial*. Radio Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2012.

SEPULVEDA, Llanos Fidel. La Identidad en la cultura tradicional. *Revista Universitaria*, n. 54/ Cuarta entrega, Santiago, 1996.

SUBERCASEAUX, Bernardo; STAMBUK, Patricia; LONDOÑO, Jaime. *Gracias a la Vida: Violeta Parra, testimonio*. Santiago de Chile: Granizo/ CENECA, 1982.