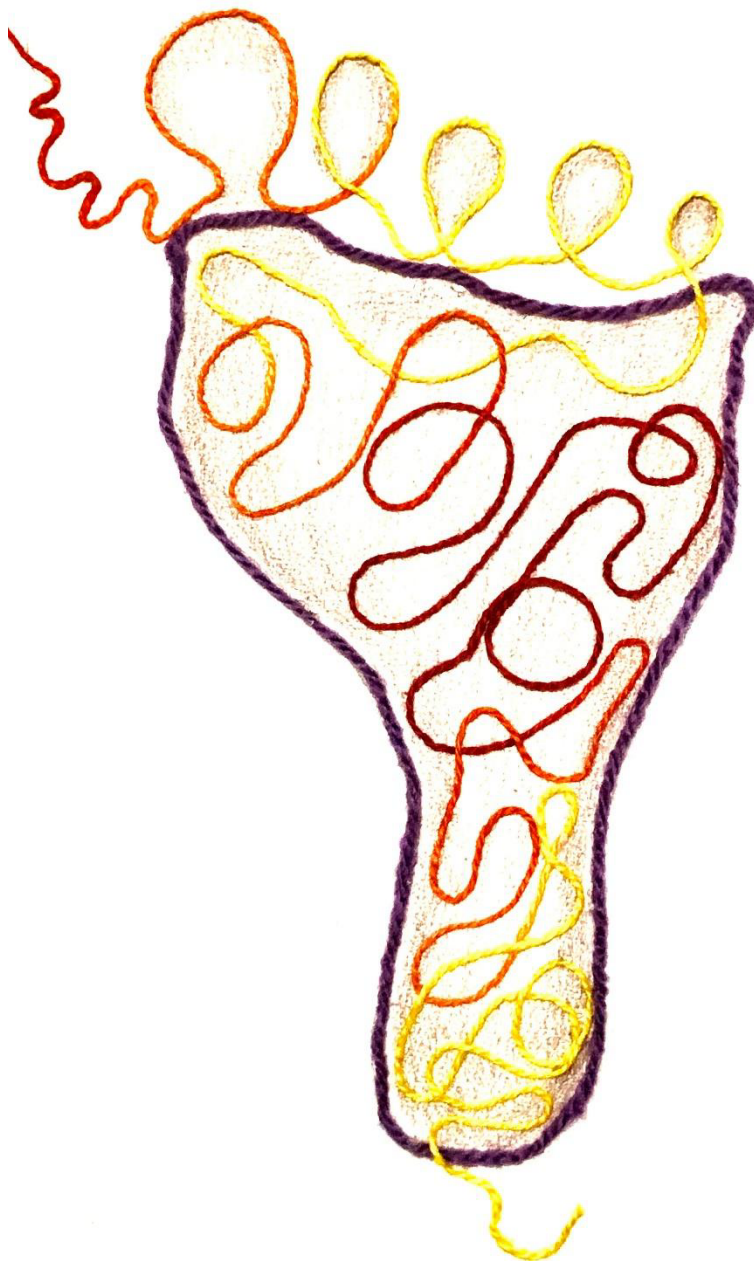


# MUJER SEGURA DEJA HUELLAS

## POR DONDE CAMINA

(Um relato poético com Violeta Parra)



*por Yasmin Gomes do Sacramento*



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS**  
**PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM**  
**CULTURA E SOCIEDADE**

**YASMIN GOMES DO SACRAMENTO**

**MUJER SEGURA DEJA HUELLAS POR DONDE CAMINA:**  
**UM RELATO POÉTICO COM VIOLETA PARRA**

**SALVADOR**

**2023**

**YASMIN GOMES DO SACRAMENTO**

**MUJER SEGURA DEJA HUELLAS POR DONDE CAMINA:  
UM RELATO POÉTICO COM VIOLETA PARRA**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (POSCULTURA), do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Cultura e Sociedade.

Orientação: Profa. Dra. Edilene Dias Matos.

SALVADOR

2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação  
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Sacramento, Yasmin Gomes do.

Mujer segura deja huellas por donde camina: um relato poético com Violeta Parra / Yasmin Gomes do Sacramento. - 2023.

173 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Edilene Dias Matos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2023.

1. Artes. 2. Arte e sociedade. 3. Mulheres artistas. 4. Parra, Violeta, 1917-1967 - Crítica e interpretação. 5. Violeta (Peça de teatro). 6. Indígenas da América do Sul - Chile. 7. Índios Mapuche. I. Matos, Edilene Dias. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 700

CDU - 7.01



Universidade Federal da Bahia

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos



### PARECER DA BANCA EXAMINADORA

**MESTRANDO: YASMIN GOMES DO SACRAMENTO**

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: "MUJER SEGURA DEJA HUELLAS POR DONDE CAMINA: UM RELATO POÉTICO COM VIOLETA PARRA"**

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:** Cultura e Sociedade **LINHA DE PESQUISA:** Cultura e Arte

**DATA DA DEFESA:** 01/08/2023

**HORA:** 09h

**LOCAL:** web conferência

**BANCA EXAMINADORA:**

**ASSINATURAS:**

**1. ORIENTADOR(A):** Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos

**2. EXAMINADOR(A) EXTERNO(A):** Prof.(a) Dr.(a) Cristiane Barreto

**3. EXAMINADOR(A) INTERNO(A):** Prof.(a) Dr.(a) Renata Pitombo Cidreira

#### RESULTADO:

A BANCA EXAMINADORA, APÓS O EXAME DA DISSERTAÇÃO E ARGUIÇÃO DO (A) CANDIDATO (A), DECIDIU PELA:

- aprovação da Dissertação com distinção, por sua excepcional qualidade e extrema originalidade.
- aprovação da Dissertação.
- reprovação da Dissertação.
- reformulação da Dissertação, indicando o prazo de sessenta dias para apresentar a nova versão.

CONSIDERAÇÕES:

APÓS A APRESENTAÇÃO DA CANDIDATA, A BANCA EXAMINADORA FEZ CONSIDERAÇÕES SOBRE O TRABALHO APRESENTADO E DECIDIU PELA APROVAÇÃO COM DISTINÇÃO, LEVANDO EM CONTA A ORIGINALIDADE E O ACERTO QUANTO AO RESPALDO TEÓRICO

AUTENTICAÇÃO DA PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

AUTENTICAÇÃO DA ALUNA

01 / 08 / 2023

## CHALTUMAY

(Obrigada em *mapudungun*)

A Deus e todos os seres divinos que me guiam, ao meu anjo da guarda por me acompanhar nessa jornada.

Aos meus ancestrais que me permitiram ser quem eu sou, em especial minhas avós Maria de Nazaré e Ely Sacramento.

Aos meus pais Ana Cristina e Elio Marcos Sacramento por todo amor e por serem meu porto seguro.

Ao meu companheiro Cainan Constantino, por estar sempre presente, me apoiando em todas as minhas aventuras.

Agradeço à minha orientadora Edilene Dias Matos por todas as indicações, sua escuta sensível e a confiança no meu trabalho.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, pelo financiamento e incentivo à pesquisa.

Agradeço à minha amiga Olívia Cornejo pelo apoio no espetáculo Violeta Parra e por todo acolhimento em Concepción, bem como, toda sua família.

Agradeço à minha amiga Fernanda Souto por todo apoio na viagem ao Chile.

Agradeço ao Joel e sua mãe pelo acolhimento em Santiago, em especial ao Joel por ter me acompanhado na saga dos museus.

Às professoras Renata Pitombo e Renata Cardoso pelas contribuições preciosas no exame de qualificação.

À professora Cristiane Barreto por todos os ensinamentos nas disciplinas da Licenciatura em Teatro e por aceitar o convite para participar da banca de defesa.

Aos professores do Pós-Cultura que contribuíram de sobremaneira com os meus estudos.

Agradeço ao Marlus Pinho por toda ajuda e escuta durante o curso.

Agradeço à minha colega de mestrado Joelma Stella pelas infinitas trocas durante todo percurso do mestrado.

Agradeço à minha amiga Nathália Lúcia pelo apoio na revisão do meu projeto de dissertação e por todo incentivo para cursar o mestrado.

Agradeço à minha amiga Michele Lima por toda escuta e por ter me presenteado com uma mesa que pude desenvolver meu trabalho e concluir meus estudos.

Agradeço as atrizes do espetáculo Violeta: Flora Mattos, Marina Lua e Vitória Alana por toda contribuição no processo de construção dessa montagem e pela confiança no meu trabalho.

Agradeço à Gabriela Holando pela primeira preparação corporal do espetáculo Violeta

Agradeço a todas as pessoas que fizeram parte da equipe do espetáculo Violeta em especial: Carol Pepa, Laís Prado e Maony Reis.

Agradeço às minhas amigas chilenas que contribuíram com o espetáculo Violeta: Camila Rifo, Olívia Cornejo, Cygana Ayla e Rosa dos Ventos Selvagem.

Agradeço a Jamila Cordeiro, Lene Nascimento e Luigui pela parceria e pela participação de cada um na oficina de teatro de formas animadas.

Ao orientador do espetáculo Violeta, o professor Paulo Cunha da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aos professores que contribuíram com o curso de Teatro de Formas Animadas: A poética do feminino na América Latina, bem como, meu trabalho de conclusão de curso, em especial: Marcus Villa Góis, Fábio Dal Gallo e Renata Cardoso.

Agradeço a todos meus professores da Escola de Teatro que contribuíram na minha formação como artista e educadora: Paulo Cunha, Cajaíba Soares, Cristiane Barreto, Fábio Dal Gallo, Célida Mendonça, Ciane Fernandes, João Sanches, Maurício Pedrosa, Urânia Maia, Marcus Villa Góis e Evani Tavares.

Aos amigos que fiz no Chile, em especial os que embarcaram para *WallMapu*.

Agradeço à María Lincopi e Patricia Hernandez pelas entrevistas.

*Estava passando pelos lugares que Violeta representou em suas canções, andando pelas estradas que ela havia percorrido em busca de sua pesquisa, enquanto eu seguia em busca da minha investigação. Duas mulheres separadas por uma década pelas veias abertas da América Latina. Violeta em busca da cultura de seu povo, por outro lado, eu em busca de sua memória. Assim, cada passo que dou, é um tributo ao seu canto, revelando a força de seu encanto.*

*Yasmin Gomes do Sacramento*



## RESUMO

A cultura indígena *mapuche* marcará fortemente a vida da chilena Violeta Parra, o contato com a trajetória dessa artista me atravessa para além dos processos criativos, refletindo-se na minha identidade enquanto mulher, artista e latino-americana. Através de um mergulho no espetáculo *Violeta* e as águas sagradas de *Wallmapu*, por mim concebido, encontro Violeta Parra. Nessa investigação - *Mujer Segura Deja Huellas Por Donde Camina* - Um relato poético com Violeta Parra, trago retalhos de um trabalho em torno dessa extraordinária mulher que deixou pegadas por onde passou. Assim, ao encontro dos passos de Violeta, deixo as minhas próprias pegadas, unindo nossas histórias, aproximando a América Latina, ainda tão distante de nossas identidades enquanto mulheres brasileiras. A estrutura da dissertação segue o roteiro da minha pesquisa de campo buscando o entendimento da seguinte provocação: De que maneira a influência indígena *mapuche* interfere na trajetória de Violeta Parra, com relação a sua identidade e seus processos criativos? E de que modo esse encontro de Violeta com a cultura *mapuche* atravessa o meu caminho enquanto mulher, artista e latino-americana? Nesse fio, se dá o cruzamento de linhas que unem o oceano Atlântico ao Pacífico, o povo *Mapuche* ao povo *Krenak*, teóricas feministas latinas e artistas baianas, mexicanas e chilenas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Violeta Parra. Feminino. América latina. Mapuche. Artes.

## RESUMEN

La cultura indígena mapuche había marcado fuertemente la vida de la chilena Violeta Parra, el contacto con la trayectoria de esta artista me atraviesa más allá de los procesos creativos, reflexionando sobre mi identidad como mujer, artista y latinoamericana. A través de un chapuzón en el espectáculo Violeta y las aguas sagradas del *Wallmapu*, ideado por mí, conozco a Violeta Parra. En esta investigación - Mujer Segura Deja Huellas Por Donde Camina - Un reportaje poético con Violeta Parra, traigo retazos de trabajo en torno a esta extraordinaria mujer que dejó huellas por donde pasó. Así, siguiendo los pasos de Violeta, dejo mis propias huellas, uniendo nuestras historias, acercando América Latina, aún tan lejos de nuestras identidades como mujeres brasileñas. La estructura de la disertación sigue el guión de mi investigación de campo, buscando comprender la siguiente provocación: ¿Cómo interfiere la influencia indígena mapuche en la trayectoria de Violeta Parra, en relación a su identidad y sus procesos creativos? ¿Y cómo el encuentro de Violeta con la cultura mapuche cruzó mi camino como mujer, artista y latinoamericana? En ese hilo, el cruce de líneas que unen el océano Atlántico con el Pacífico, el pueblo mapuche con el pueblo krenak, teóricas feministas latinas y artistas de Bahía, México y Chile.

**PALABRAS-CLAVE:** Violeta Parra. Femenino. América Latina. Mapuche. Artes.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Registro da Cordilheira dos Andes.....	23
<b>Figura 2</b>	Violeta Parra em formato de boneca.....	24
<b>Figura 3</b>	Violeta Parra En L'Escale.....	24
<b>Figura 4</b>	Vista para Cordilheira dos Andes.....	27
<b>Figura 5</b>	Registro no centro de Santiago – CL.....	28
<b>Figura 6</b>	Violeta Parra e Frida Khalo em versão de bonecas.....	30
<b>Figura 7</b>	Entrada do Museu Violeta Parra, Santiago- CL.....	36
<b>Figura 8</b>	Entrada do MAC -Museu de Arte Contemporânea, Santiago -CL.....	41
<b>Figura 9</b>	Registro na frente do MAC, Santiago-CL.....	41
<b>Figura 10</b>	Entrada da sala/museu Violeta Parra, Santiago – CL.....	42
<b>Figura 11</b>	<i>Arpillera La huelga de los campesinos</i> , Santiago – CL.....	43
<b>Figura 12</b>	Letra da canção <i>Gracias a la vida</i> , Santiago – CL.....	44
<b>Figura 13 e 14</b>	Objetos pessoais de Violeta Parra, Santiago – CL.....	45
<b>Figura 15</b>	<i>Arpillera “La Brujita”</i> (1962) Santiago- CL .....	45
<b>Figura 16</b>	<i>La muerte del angelito</i> (1964) Santiago-CL.....	46
<b>Figura 17</b>	Registro da exposição <i>Nuestros Pueblos Originarios</i> , Santiago-CL.....	48
<b>Figura 18</b>	Registro das joias das mulheres <i>mapuche - Nuestros Pueblos Originarios</i> ....	48
<b>Figura 19</b>	Vestimenta da <i>machi</i> (xamã mapuche) Santiago-CL.....	49
<b>Figura 20</b>	Encontro com a prof. <sup>a</sup> Patricia Puentes, Concepción -CL.....	52
<b>Figura 21</b>	Mural em homenagem a Violeta na Universidade de Concepción -CL.....	53
<b>Figura 22</b>	Olívia e eu na Universidade de Concepción – CL.....	53
<b>Figura 23</b>	Feira Internacional do Livro de Bío-Bío, Concepción -CL.....	55
<b>Figura 24</b>	Violeta Parra na Universidade do Chile, Santiago.....	56
<b>Figura 25</b>	Registro do processo da oficina, Salvador- BA.....	63
<b>Figura 26</b>	Aula teórica sobre Teatro de Formas Animadas, Salvador- BA.....	66
<b>Figura 27</b>	Quadro de referências dos personagens, Salvador – BA.....	68
<b>Figura 28</b>	Processo de construção dos bonecos, Salvador -BA.....	69
<b>Figura 29</b>	Mostra cênica com bonecos, Salvador -BA.....	71
<b>Figura 30</b>	Registro após a apresentação “Vozes da América Latina” SSA-BA.....	72
<b>Figura 31</b>	Processo de laboratório espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	74
<b>Figura 32</b>	Experimentação com tecido (processo criativo) Salvador -BA .....	75

<b>Figura 33</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador -BA.....	76
<b>Figura 34</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	76
<b>Figura 35</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	77
<b>Figura 36</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador -BA.....	77
<b>Figura 37</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	78
<b>Figura 38</b>	Espetáculo “Violeta”, Porto Seguro- BA.....	78
<b>Figura 39</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	80
<b>Figura 40</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	82
<b>Figura 41</b>	Espetáculo “Violeta”, Porto Seguro- BA.....	82
<b>Figura 42</b>	Espetáculo “Violeta”, Porto Seguro- BA.....	82
<b>Figura 43</b>	Espetáculo “Violeta”, Porto Seguro- BA.....	84
<b>Figura 44</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	85
<b>Figura 45</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	86
<b>Figura 46</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	87
<b>Figura 47</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	87
<b>Figura 48</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	88
<b>Figura 49</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	88
<b>Figura 50</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	89
<b>Figura 51</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	90
<b>Figura 52</b>	Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.....	90
<b>Figura 53</b>	Registro na Universidade de Concepción na frente da FILB, CL.....	93
<b>Figura 54</b>	Card do espetáculo “Ay de mí, Violeta”, Concepción CL.....	93
<b>Figura 55</b>	Registro do espetáculo “Ay de mí, Violeta”, Concepción CL.....	95
<b>Figura 56</b>	Registro do espetáculo “Ay de mí, Violeta”, Concepción CL.....	96
<b>Figura 57</b>	Registro do espetáculo “Ay de mí, Violeta”, Concepción CL.....	96
<b>Figura 58</b>	Registro do processo de maquiagem, Salvador – BA.....	98
<b>Figura 59</b>	Mural “Presencia de América Latina” (1964-1965) Concepción, CL.....	99
<b>Figura 60</b>	Mural “Presencia de América Latina” (1964-1965) Concepción, CL.....	100
<b>Figura 61</b>	Registro do acampamento, Arauco CL.....	102
<b>Figura 62</b>	Atriz com bandeira <i>mapuche</i> , no espetáculo Violeta, Salvador – BA.....	105
<b>Figura 63</b>	Registro da praia, Arauco CL.....	106
<b>Figura 64</b>	Registro da praia, Arauco CL.....	107
<b>Figura 65</b>	Registro da praia, Arauco CL.....	107
<b>Figura 66</b>	Registro na padaria, Arauco CL.....	108

<b>Figura 67</b>	Registro das conchas do Oceano Pacífico, Arauco CL.....	109
<b>Figura 68</b>	Eu, Catalina Andreia e Olívia, Arauco CL.....	109
<b>Figura 69</b>	Mergulho no lago <i>Lleu-Lleu</i> , Cañete CL.....	111
<b>Figura 70</b>	Na beira do lago <i>Lleu-Lleu</i> , Cañete CL.....	112
<b>Figura 71</b>	No lago <i>Lleu-Lleu</i> , Cañete CL.....	113
<b>Figura 72 e 73</b>	Entrada da feira <i>Inaltu kuy Kuy</i> , Cañete CL.....	114
<b>Figura 74</b>	Card da exposição <i>Nuestros pueblos originarios</i> , Santiago CL.....	115
<b>Figura 75</b>	Sükill, Chile.....	116
<b>Figura 76</b>	Pingentes utilizados no Sükill, Chile.....	116
<b>Figura 77</b>	Mulheres <i>mapuche</i> , Chile.....	117
<b>Figura 78</b>	Mulheres <i>mapuche</i> , Chile.....	118
<b>Figura 79</b>	Registro do encontro com María Lincopi (mulher <i>mapuche</i> ) Cañete.....	119
<b>Figura 80</b>	Violeta bordando.....	122
<b>Figura 81</b>	Processo de tecelagem de mulheres <i>mapuche</i> .....	122
<b>Figura 82</b>	Mulheres <i>mapuche</i> , Chile.....	123
<b>Figura 83</b>	Violeta tocando violão.....	128
<b>Figura 84</b>	Mulher <i>mapuche</i> em processo de tecelagem.....	128
<b>Figura 85</b>	Teatro Plaisance. París, Francia.....	129
<b>Figura 86</b>	Frame de uma <i>machi</i> em cerimônia de cura (1990) .....	132
<b>Figura 87</b>	Artesanatos <i>mapuche</i> feitos por María Lincopi, Cañete CL.....	133
<b>Figura 88</b>	Experimentando <i>sopaipillas</i> , Cañete CL.....	134
<b>Figura 89</b>	Registro de <i>Kultrun</i> e outros instrumentos musicais, Santiago CL.....	135
<b>Figura 90</b>	Arpillera Contra La Guerra (1962) .....	140
<b>Figura 91</b>	Clava <i>mapuche</i> . Cañete, CL.....	143
<b>Figura 92</b>	Vista para Santiago de Chile.....	144
<b>Figura 93</b>	Nossa senhora da Conceição, Santiago CL.....	145
<b>Figura 94</b>	Vista do teleférico, Santiago CL.....	145
<b>Figura 95</b>	Espectáculo Violeta, Salvador BA.....	147
<b>Figura 96</b>	Espectáculo Violeta, Salvador BA.....	148
<b>Figura 97</b>	Arpillera Árvore da vida (1963) .....	150
<b>Figura 98</b>	A força ancestral de Violeta Parra, Salvador- BA.....	152

## SUMÁRIO

<b>1 EU, MULHER LATINO-AMERICANA: UMA INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>2 TU RASTRO EN EL CAMINO</b> .....	22
2.1 VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS: A CHEGADA A SANTIAGO.....	22
2.2 TRAÇOS FEMINISTAS EM VIOLETA PARRA E FRIDA KHALO.....	29
2.3. EM BUSCA DE VIOLETA PARRA OU A SAGA DOS MUSEUS.....	35
<b>2.3.1 Abrindo as portas do museu do Louvre</b> .....	37
<b>3. YO ME QUEDÉ EN EL SUR</b> .....	51
3.1. VIOLETA EM TRÂNSITO: A CHEGADA EM CONCEPCIÓN. ....	51
3.2. VIOLETA PARRA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.....	60
<b>3.2.1 Oficina -Teatro de Formas Animadas: A poética do feminino na América Latina</b> .....	60
<b>3.2.2 Mostra final</b> .....	70
<b>3.2.3 Espetáculo Violeta</b> .....	73
<b>3.2.4 Visualidades</b> .....	85
<b>3.2.5 Figurino</b> .....	87
<b>3.2.6 Maquiagem</b> .....	90
3.3 DE VOLTA A CONCEPCIÓN.....	91
3.4 DIÁLOGOS ENTRE O ESPETÁCULO <i>VIOLETA</i> E <i>AY DE MI VIOLETA</i> .....	93
<b>4 ARAUCO TIENE UNA PENA</b> .....	100
4.1. VIOLETA COLOCA OS PÉS NA TERRA: A CHEGADA EM WALLMAPU.....	100
4.2. SAUDAÇÃO AO POVO <i>MAPUCHE</i> .....	111
<b>4.2.1 Vestindo a cultura</b> .....	120
<b>4.2.2 Tecendo canções</b> .....	123
4.3 CRUZAMENTOS ARTÍSTICOS ENTRE VIOLETA E A CULTURA MAPUCHE....	134
<b>4.3.1 Poema - Canção: <i>Qué he sacado con quererte</i></b> .....	138
<b>4.3.2 Arpilleras</b> .....	139
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: GRACIAS A LA VIDA</b> .....	144
<b>REFERÊNCIA</b> .....	157
<b>ANEXO A - Depoimentos</b> .....	161
<b>ANEXO B - Caixa para armazenar a dissertação</b> .....	166
<b>ANEXO C - Texto do espetáculo <i>Violeta</i></b> .....	168

## 1 EU, MULHER LATINO-AMERICANA: UMA INTRODUÇÃO

Sou uma mulher parda, latino-americana, artista, educadora e pesquisadora. Carrego traços físicos da mestiçagem brasileira, pois, os membros da minha família perpassam diversas regiões do Brasil - Belém do Pará, Minas Gerais e Rio de Janeiro, contemplando movências dos costumes e saberes presentes na formação da minha identidade, ressaltando a fisionomia indígena herdada da minha avó Maria de Nazaré.

Nasci na zona norte do Rio de Janeiro, em Madureira, um bairro de forte tradição de samba, no dia 4 de julho de 1992. Confesso que ficaria feliz se tivesse nascido no dia dois de julho, data da independência da Bahia, pois foi a Bahia que me deu régua e compasso.

Na cidade de Porto Seguro, território indígena onde fiz morada, os navegadores portugueses chegaram pela primeira vez em 22 de abril de 1500, se intitulando os descobridores desta terra. Sabemos todos nós dessa visão tragicamente equivocada por parte dos colonizadores, pois essa região já era habitada por diversos povos originários. A crença nesse episódio de descoberta contado pelos livros de história aponta para o apagamento de toda uma cultura dos povos indígenas que sempre estiveram e ainda estão presentes nesse território.

Se os portugueses não descobriram o Brasil em Porto Seguro, foi nessa cidade que me descobri como artista. Foi lá que pisei no palco pela primeira vez como atriz, diretora teatral e ministrei oficinas de teatro nas comunidades da região. Posteriormente, o teatro me levou para outro porto seguro, a cidade de Salvador.

A leitura dos livros do escritor baiano Jorge Amado permitiu que eu conhecesse a capital baiana. Desse modo, tive a oportunidade de interpretar suas personagens nos palcos. Em busca de um aprimoramento contínuo no campo das artes, encontrei meu lugar na Universidade Federal da Bahia, onde me estabeleci, contei histórias, produzi filmes, fiz amizades e me tornei professora e pesquisadora.

Em meio ao longo período de pandemia, de retorno a Porto Seguro, vivenciei outra grande descoberta, que se somou à minha prática teatral: uma conexão com o sagrado. Pude perceber que ao longo da história, o teatro e a espiritualidade caminharam juntos em diversos momentos. Essas experiências tiveram um impacto profundo em mim, e isso por conta, sobretudo, da espetacularidade da cerimônia.

Havia cantos, toques de instrumentos musicais, e uma coreografia conhecida como "bailado", que era dançada simultaneamente pelos participantes sob o efeito da Ayahuasca<sup>1</sup>. Após esse encontro com a minha espiritualidade, especialmente com a cultura indígena brasileira, comecei a refletir sobre a minha identidade como mulher latino-americana e artista. Além disso, passei a valorizar cada vez mais a natureza, aproximando esses temas dos meus processos artísticos.

Nesse contexto, tive um encontro especial com a cantora e artista plástica chilena Violeta del Carmen Parra Sandoval (1917-1967), mais conhecida como Violeta Parra, por meio do filme de Andrés Wood, intitulado "*Violeta Se Fue a los Cielos*" (2011).

Descobri essa artista multidisciplinar, uma mulher do campo, com descendência indígena *Mapuche*<sup>2</sup>, que deixou um imenso legado para a cultura da América Latina. Violeta Parra expressou a cultura popular por meio de diversas formas artísticas: música, poesia, pintura, bordado e escultura. No entanto, apesar de toda a sua contribuição, ela ainda é pouco conhecida, especialmente no Brasil e entre a minha geração.

Decidi criar um espetáculo para trazer à luz a trajetória de Violeta Parra, concebendo uma dramaturgia baseada em seus sentimentos e narrando momentos importantes de sua vida. Por esse espetáculo, aponte sua luta e resistência diante de uma sociedade patriarcal e colonialista, que tende a invisibilizar uma artista latino-americana sem formação acadêmica, e que valoriza suas raízes indígenas.

Nesse sentido, foi importante para mim despertar o conhecimento da trajetória dessa artista singular, uma mulher, sem dúvida, referência significativa para as lutas feministas na América do Sul. Vale ressaltar que Violeta Parra foi a primeira artista latina a ter uma exposição individual no consagrado Museu do Louvre, em 1964.

Inspirada por Violeta Parra, arrisquei-me na criação do espetáculo performativo<sup>3</sup> intitulado "Violeta", levado ao palco do Teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro da

---

<sup>1</sup> Bebida milenar e sagrada utilizada por diversos povos indígenas, consiste em um chá produzido a partir da combinação entre uma folha e um cipó da região da Amazônia; utilizada em rituais religiosos. No Brasil, o consumo da Ayahuasca deu origem às chamadas religiões ayahuasqueiras cujo as principais são o Santo Daime, Barquinha e União do Vegetal.

<sup>2</sup> Povo indígena da região centro-sul do Chile e do sudoeste da Argentina.

<sup>3</sup> No Teatro performativo, conforme Josette Féral (2009), o ator é chamado a "fazer" (doing), a "estar presente", a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura (p.209).



Universidade Federal da Bahia. Tal espetáculo, uma celebração da vida de Violeta Parra, foi composto inteiramente por mulheres que, cantando e bordando, trouxeram à tona muitas de suas memórias.

Enriquecidas por música, dança e poesia, a peça nos levou a um processo de pesquisa sobre Violeta Parra, reverberando algo muito poderoso em mim e nas artistas que integraram a equipe. À medida que conhecíamos e nos aprofundávamos na vida da artista chilena, mais identificávamos relações com nossas próprias vidas. Foi uma experiência transformadora, pois descobrimos aspectos em comum com Violeta Parra e percebemos como sua arte e sua luta ecoam em nossas próprias jornadas pessoais.

A luta pelo reconhecimento da nossa arte, as decepções amorosas e as opressões machistas que enfrentamos, bem como a falta de oportunidades e de público, eram temas que nos tocavam profundamente como profissionais da arte. O envolvimento nesse espetáculo foi fundamental para o meu amadurecimento como artista e fortaleceu imensamente o meu processo de construção como mulher latino-americana. Foi uma jornada de descobertas, pautada pelo compartilhamento de nossas próprias experiências a partir da conexão com as lutas de Violeta Parra.

O espetáculo "Violeta" teve uma segunda temporada em 2019, no Teatro do Sesc de Porto Seguro. Após essas apresentações, a história de Violeta Parra ainda pulsava dentro de mim. Diante das múltiplas possibilidades de abordar essa artista chilena, decidi desenvolver um projeto de mestrado com foco na construção da identidade e disseminação da cultura latino-americana por Violeta Parra.

Deste modo, em paralelo ao processo do mestrado, o espetáculo "Violeta" foi o ponto de partida para conectar a figura de Violeta Parra com o teatro de formas animadas<sup>4</sup>, essa proposta consistiu em explorar a vida e a obra de Violeta Parra por meio da linguagem do teatro de bonecos, levando sua história e legado para o contexto escolar. Com o auxílio dos bonecos e de técnicas específicas dessa forma teatral, criei uma experiência lúdica e educativa para os estudantes, permitindo que eles se aproximassem de Violeta Parra, conhecessem sua música, sua arte e sua luta por meio de uma abordagem sensorial e participativa.

---

<sup>4</sup> Nesta manifestação artística os objetos materiais inanimados recebem a energia vital do ator-animador. Ao receberem esta energia, deixam sua condição de objetos e tornam-se personagens. "E, ao se tornarem personagens, isto é, ao serem animados, perdem as características de corpo material inerte e adquirem alma, isto é, alma, passando a transmitir conteúdos, substâncias" (Amaral, 1993, p.243).

A partir daí desenvolvi um curso intitulado "Teatro de Formas Animadas: A poética do feminino na América Latina". Com foco na técnica de confecção de bonecos em *machê*<sup>5</sup>, explorando a criação e manipulação desses elementos a partir da perspectiva da poética feminina na América Latina, tendo como referência as trajetórias de duas importantes artistas: Violeta Parra e Frida Khalo.

O foco desse curso foi proporcionar aos participantes a oportunidade de aprender sobre a técnica do *machê* e sua aplicação na criação de bonecos que expressam a identidade e a poética feminina. Ao mergulhar nas histórias de Violeta Parra e Frida Khalo, os alunos puderam compreender as diferentes formas de expressão artística dessas artistas, suas lutas e seus questionamentos em relação à sociedade e ao papel da mulher na cultura latino-americana.

Como resultado desse curso foi apresentado, no teatro Martim Gonçalves, uma mostra cênica – teatro de bonecos – narrando mais uma vez acerca dessa artista que se tornou um ícone para a cultura da América Latina, e que, mesmo assim, permanece insuficientemente prestigiada. Iluminar Violeta Parra nos palcos, bem como apresentar sua história em contexto escolar, contribui para o não apagamento dessa artista.

Além de permitir aquisições de referências para construção de identidades de mulheres latino americanas, discussões sobre feminismo, descolonização, cultura popular e identidade indígena. Nesse sentido, as experiências dos processos artísticos por mim desenvolvidos a partir de Violeta Parra (espetáculo Violeta e o curso de Teatro de Formas Animadas) contribuem para o fortalecimento dessa pesquisa.

A viagem ao Chile me possibilitou mergulhar mais intensamente no universo de Violeta Parra e reconhecer o quanto sua cultura interferiu no seu processo artístico, sobretudo o seu encontro com a cultura indígena *mapuche*, presente em suas obras e que se refletiu na afirmação de sua identidade como indígena, pois que era descendente *mapuche* por parte da mãe. Deste modo, na instigante caminhada entre Santiago e *Wallmapu*<sup>6</sup>, outros questionamentos foram descortinados e que, em verdade, se tornaram o foco dessa investigação.

De que maneira a influência indígena *mapuche* interfere na trajetória de Violeta Parra, com relação a sua identidade e seus processos criativos? E de que modo esse encontro de

---

<sup>5</sup> De acordo com Silva (2004) a técnica de papel *machê* é uma arte milenar, como se fosse uma massa em papel, se popularizou na França no século XVIII e significa papel mastigado.

<sup>6</sup> Território indígena que se estende pelo Chile e Argentina considerada pelo povo *mapuche* como uma terra ancestral. *Wall* significa “em redor” e *Mapu* é “terra” no idioma mapuche: *Mapudungun*, logo significa: “Em redor da terra”.

Violeta com a cultura *mapuche* atravessa o meu caminho enquanto mulher, artista e latino-americana?

Para responder esses questionamentos, estruturei esse trabalho com base nos passos que fui encontrando de Violeta Parra durante a pesquisa de campo, divididos em três momentos: o primeiro com a chegada na capital do Chile, a busca por seus museus, o segundo na viagem até a cidade de Concepción localizada no sul do país, e a minha vivência na Universidade de Concepción, além da visita na Feira Internacional de Livro, e a última parte da viagem quando parto em busca de me aprofundar na cultura *mapuche* e chego até *Wallmapu* território sagrado *mapuche*.

Assim, as estruturas dos capítulos, seguem o meu roteiro de viagem, e partir desse percurso, vou costurando temas importantes que trazem diversas reflexões acerca de identidade, feminismo, arte, cultura popular e descolonização, bem como a minha própria relação com Violeta Parra. A primeira parte do trabalho intitulada: ***Tu rastro en el camino*** descreve a minha experiência em Santiago, a saga para encontrar o Museu Violeta Parra, além de aspectos biográficos da artista, sua contribuição para a América Latina e os aspectos feministas em Violeta Parra.

Como suporte para essas discussões utilizo biografias sobre Violeta Parra adquiridas durante a pesquisa de campo, tais como: *Violeta se fue a los cielos*, de Angel Parra (2006) Violeta Parra: *Primera Biografía* (2011) de Patricia Stambuk & Patricia Bravo e Violeta Parra: *En sus palabras* (2016) reunindo entrevistas da própria artista entre 1954 a 1967. Vale ressaltar que essas obras dão suporte para todos os demais capítulos.

Para enriquecer a reflexão sobre as questões feministas, as seguintes autoras: a mexicana Glória Anzaldúa (2000), a argentina Maria Lugones e a indiana Gayatri Spivak (2010). Utilizei suas contribuições teóricas para analisar a trajetória de Violeta Parra e suas relações com o movimento feminista, considerando aspectos de sua vida e suas obras artísticas. Além disso, estabeleço um paralelo entre a história de vida e o legado artístico de Violeta Parra com Frida Khalo, comparando suas experiências e destacando suas contribuições para o movimento feminista.

Na segunda parte: ***Yo me quedé en el sur***, narro a minha chegada na cidade de Concepción. Vale ressaltar que Violeta Parra residiu nesta cidade e foi convidada pelo reitor da Universidade de Concepción para ministrar aulas acerca da cultura popular chilena, e criar o museu folclórico dessa instituição. Nesse aspecto, trago para discussão a descolonização dos

currículos<sup>7</sup>, a partir da presença de Violeta Parra no universo acadêmico em Concepción, e também com meus processos artísticos inspirados em Violeta Parra na Universidade Federal da Bahia. Nesse sentido para dar embasamento, com relação às referências teóricas acerca das Artes cênicas e do Teatro de Formas Animadas, utilizo autores como Josette Féral (2009), Sílvia Fernandes (2011), Hans-This-Lehman (2007) e Ana Maria Amaral (2004, 1996, 1997).

Além disso, também compartilho a experiência de assistir um espetáculo sobre Violeta Parra, no Chile e as relações que pude estabelecer com o processo de criação do espetáculo que concebi. Desta maneira, neste capítulo, dialogo com os seguintes estudos: *Violeta Parra En el Wallmapu: Su encuentro con el canto mapuche* (2018) de Paula Miranda, Elisa Lonco e Allison Ramay, que apresenta aspectos biográficos de Violeta Parra sobre sua passagem por Concepción, bem como, sua busca pelos cantos indígenas *mapuche* que contribuíram para sua formação enquanto mestra desses saberes populares.

Além dessa obra, discuto também o processo de descolonização dos currículos a partir de autores como Alexandra Dumas (2022) e Jean Moreno & Andressa Ferreira (2021). Na última parte desse trabalho o qual intitulado *Arauco tiene una pena*, discorro sobre as minhas impressões no território indígena *mapuche*, partindo de aventuras nesse lugar mágico, que fez me reconectar com a natureza e me sentir parte dela.

Costuro diversos temas como a resistência do povo *mapuche*, a espiritualidade e a arte, explorando como esses conteúdos se entrelaçam com a trajetória de Violeta Parra, influenciando na sua identidade e no seu processo artístico e pedagógico. Para embasar essa análise, utilizo como referência dois autores indígenas, Juan Ñanculef (2016) e Ailton Krenak (2022, 2020, 2019), cujas obras trazem perspectivas importantes sobre a cultura indígena. Essas referências contribuem para ampliar o entendimento das conexões entre Violeta Parra, a cultura indígena e as lutas sociais na América Latina.

Nesse contexto, para dar suporte ao conceito de cultura, além de utilizar como referência o pensamento do filósofo e intelectual *mapuche* Ñanculef, também utilizo como apoio os estudos de Roland Barthes (2005), Zygmunt Baumann (2012), Raymond Williams (2000) e Renata Pitombo (2010).

Além disso, contribuem para fundamentar aspectos estéticos da cultura *mapuche*, as obras: *Textileria Mapuche Arte de Mujeres* (1992) de Angélica Aedo Wilson, o catálogo: *La*

---

<sup>7</sup> Descolonizar os currículos, segundo Nilma Gomes, é mais um desafio para a educação escolar. Muito já denunciamos sobre a rigidez das grades curriculares, o empobrecimento do caráter conteudista dos currículos, a necessidade de diálogo entre escola, currículo e realidade social, a necessidade de formar professores e professoras reflexivos e sobre as culturas negadas e silenciadas nos currículos (Gomes, Nilma, 2012, p.5).

*Plataria Mapuche: tradición y técnica*, (2015) de Carla Miranda. E o artigo científico História da prataria *mapuche*: Passado e presente (2018) da pesquisadora Nádía Carrasco Pagnossi. Nesse recorte, outra obra também dá suporte a essa investigação, como: Imagens poéticas e decolonização na obra de Violeta Parra (2018), de Patricia Estivil.

No desfecho deste trabalho, intitulado "***Gracias a la vida: Considerações finais***", as reflexões convergem para a compreensão de como o contato com a cultura *mapuche* teve um impacto significativo no processo de construção identitária de Violeta Parra e em sua produção artística. É possível observar a influência da música *mapuche* em suas composições, as cores da bandeira *mapuche* presentes em suas pinturas e a tradição de costura *mapuche* refletida em sua vestimenta e bordados.

Essas conexões entre Violeta Parra e a cultura *mapuche* enriquecem a compreensão da sua obra e da importância de valorizar as raízes indígenas e a diversidade cultural da América Latina. As considerações finais proporcionam uma reflexão mais abrangente sobre os principais pontos discutidos ao longo do trabalho, destacando a relevância de Violeta Parra como uma artista que dialoga com diferentes aspectos da identidade, do feminismo, da cultura popular e da descolonização.

Em suma, percebo que o falecimento de Violeta Parra a conecta novamente à terra, ao solo que a une aos seus ancestrais *mapuche* e à fertilidade da América Latina, tal conexão é representada na obra "*El Árbol de la vida*" (1963), em que a artista nos convida a regar a nossa cultura, pois suas raízes refletem os laços com a nossa ancestralidade. Violeta Parra, através de sua arte e legado, nos inspira a cultivar e valorizar nossas raízes para que possamos florescer e fortalecer a identidade latino-americana.

Ao finalizar essa reflexão, percebo como esses temas e experiências têm impacto significativo em minha própria jornada artística e identitária como mulher latino-americana. O contato com a história de Violeta Parra e suas expressões artísticas ressoa na minha própria construção de identidade e me guia em direção a outras narrativas poéticas. Convido a todos a colocarem os pés na terra, apertarem os cintos e embarcarem nessa jornada que nos levará do Oceano Atlântico ao Oceano Pacífico.

## 2 TU RASTRO EN EL CAMINO

### 2.1 VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS: A CHEGADA A SANTIAGO

No dia 14 de janeiro estava a um passo de realizar um sonho, destino ou missão? Ainda não estava acreditando que pisaria no Chile, sonhei tanto com essa viagem, passaram-se cinco anos caminhando com Violeta Parra e só em 2023, no aeroporto de São Paulo, a um passo de embarcar, me dei conta do que estava acontecendo, foi como se um filme passasse na minha mente.

A relação construída entre mim e Violeta Parra, através dos processos criativos que desenvolvi, confundem até mesmo nossas trajetórias. Nesse sentido, esses atravessamentos foram costurados a partir da biografia da artista chilena, resultando em um espetáculo teatral com duas temporadas, uma oficina de teatro de Formas Animadas e esse presente trabalho.

Sentei na poltrona, respirei fundo e o filme terminou de passar na minha mente. Nas malas muito mais expectativas do que roupas pensava que, ao pisar no museu da Violeta Parra, encontraria todas respostas e indagações que permeavam a minha pesquisa, não sabia que uma grande surpresa me aguardava ao percorrer cada esquina e museus de Santiago do Chile em busca da artista mais importante que esse país reconheceu, começo a me balançar na poltrona e percebo que estou sobre a Cordilheiras dos Andes.

Os comissários informam que o momento é de turbulência, olho para baixo e me dou conta que estou a poucos metros de pisar nesse território tão sagrado para Violeta Parra, lágrimas escorrem dos meus olhos ao admirar a beleza e a força daquelas montanhas brancas enormes que são as Cordilheiras, me senti tão pequenininha que meus olhos transbordaram e meu coração escutava a voz daquelas montanhas me soprando que eu havia chegado.

Tem um monte de gente que fala com montanhas. No Equador, na Colômbia, em algumas dessas regiões dos Andes, você encontra lugares onde as montanhas formam casais. Tem mãe, pai, filho, tem uma família de montanhas que troca afeto, faz trocas. E as pessoas que vivem nesses vales fazem festas para essas montanhas, dão comida, dão presentes, ganham presentes das montanhas. Por que essas narrativas não nos entusiasmam? Por que elas vão sendo esquecidas e apagadas em favor de uma narrativa globalizante, superficial, que quer contar a mesma história para a gente? (Krenak, 2019, p. 10).

Partindo desse pensamento do filósofo indígena Ailton Krenak, sinto que aquele momento observando pela primeira vez a Cordilheira dos Andes foi mágico, foi como se elas estivessem se comunicando comigo. Fico encantada com aquela natureza e diante de uma

paisagem tão diferente do meu país, os tremores continuam, aproveito para pegar a *boneca de luva*<sup>8</sup> de Violeta Parra, que eu mesma fiz, registro Violeta na frente da janela com o fundo das suas Cordilheiras tão descritas em suas canções.

**Figura 1** – Registro da Cordilheira dos Andes, Chile



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Era como se eu estivesse trazendo Violeta Parra de volta para sua casa! Essa boneca confeccionada com garrafa pet, tecidos e papel *machê*, foi elaborada na oficina que ministrei de teatro de Formas Animadas. Nessa oficina, criei uma boneca da artista Violeta Parra de pano, que me acompanhou durante toda viagem no Chile. Atenção, aterrissagem confirmada, eu e Violeta chegávamos no aeroporto internacional Arturo Merino Benítez em Santiago, capital do Chile, depois de aproximadamente cinco horas de viagem.

---

<sup>8</sup> Também chamado de fantoche, é sem dúvida o gênero mais popular do teatro de animação. A luva é a roupa do boneco, a mão e os dedos do marionetista constituem o corpo e fazem os movimentos do boneco (Beltrame,2009, p.291).

**Figura 2** – Violeta Parra em formato de boneca, Chile



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Vale ressaltar que Violeta, uma artista do interior da região sul de seu país, uma mulher do campo, latino-americana, nascida em 4 de outubro de 1917, se deslocou e atuou em diferentes lugares da cultura e da arte, transitando entre espaços populares e institucionais pela América Latina e Europa, utilizou diversas linguagens para representar sua cultura através de múltiplas materialidades, a exemplo da música, poesia, pintura, tapeçaria, bordado, vestimenta e escultura.

**Figura 3** – Violeta Parra En L'Escale, Paris. França



Fonte: Museu Violeta Parra, Santiago de Chile (1953).

Há muitas controvérsias em relação a qual cidade a artista nasceu, alguns consideram que foi na cidade de Chillán, outros em São Carlos, ambas as cidades são próximas e na mesma



região que predominam a cultura indígena dos povos *mapuche*, no entanto, na obra: *Violeta Parra: Primeira Biografia* (2011) das autoras Patricia Stambuk e Patricia Bravo, fica claro que, a partir de um relato da irmã de Violeta Parra, ela nasceu na cidade de San Carlos, tendo se mudado, posteriormente, para Chillán.

Hilda Parra: La Violeta nació en San Carlos, por ahí por el año 1917, en la calle Montaña, frente a la Plaza de Armas. En ese pueblito nacimos las dos y de ahí nos fuimos a Chillán. Éramos chiquitas, yo casi no tengo memoria, poquito me acuerdo; nada más por lo que mi mamá nos cuenta que nacimos las dos en San Carlos y nos criamos en los alrededores de Chillán; parece que como mi padre era profesor, en ese tiempo andábamos p' arriba y p' abajo. Un profesor ganaba apenas para mantener la casa. Por eso mi papá trabajaba de profesor y mi mamá ayudaba haciendo costuras a máquina (Stambuk & Bravo, 2011, p. 18).

De acordo, com as pesquisadoras, a infância de Violeta foi marcada por muita pobreza, a artista começou a cantar para auxiliar sua família, que muitas vezes não tinha alimento em casa, neste viés, Stambuk e Bravo ressaltam em uma entrevista concedida por Violeta Parra, apontando que a artista começa a cantar com apenas 11 anos junto a seus irmãos que também se tornaram músicos, Violeta Parra (1966) recorda:

Mi primera expresión de actuación en público fue un día en que yo me di cuenta de que no había dinero para alimentarnos. Tomé mi guitarra – no tendría más de 11 años – y junto con mis hermanos menores salí a cantar al pueblo provista con una canasta. Cantamos en la calle y no recibimos dinero, sino que alimentos y frutas. Pasamos gran parte del día fuera del hogar y ya tarde volvimos con la canasta llena de comida para nuestra casa. Mi madre estaba muy preocupada y nos esperaba intranquila. Cuando llegamos y le narré lo que habíamos hecho, nos abrazó y lloró inconsolablemente y, posteriormente, me dio un gran sermón (Bravo & Stambuk, 2011, p 29).

Violeta Del Carmen Parra Sandoval, mais conhecida como Violeta Parra, cantava e tocava violão desde criança, filha de Nicanor Parra e Clarisa Sandoval, com família numerosa de nove irmãos. O pai faleceu quando Violeta tinha dez anos, ele era professor e tocava violão, sendo assim, os primeiros contatos com a música ocorreram no ambiente familiar, pois o pai já tinha essa relação com a música e sua mãe gostava de cantar e era admiradora da música folclórica chilena.

Mas, a artista estudou música praticamente sozinha, se tornando autodidata. Desde pequena se apresentava com os irmãos nas ruas, nos bares, nas festas, nos circos e outros lugares, na localidade onde morava e nos arredores, para ganhar algum dinheiro. Desse modo, aos poucos se tornou conhecida em seu país e foi convidada para se apresentar na Europa em

diversos lugares, desta maneira, tornando-se uma das mais importantes referências da música no Chile, em especial entre os anos 1950 e 1980.

Suas realizações foram a base para o desenvolvimento de um vibrante movimento estético musical e político chamado *Nueva Canción Chilena*<sup>9</sup>, nas décadas de 1960-1970, com base nas culturas populares tradicionais e no ativismo político de esquerda. Nessa ótica, contribuiu sobremaneira com a circulação da canção popular chilena e latino-americana, abordando conteúdo social e revolucionário, que falava de guerra, injustiça, pobreza, dor da mulher e do trabalhador. Através de suas obras, expressou seus sentimentos e denunciou as injustiças do seu país, colaborando para a difusão da identidade latino-americana no meio internacional, além de valorizar a figura feminina com toda sua grandiosidade.

“Por meio da celebração da vida fez arte do e para o povo, ‘ensinando’ ao povo latino-americano e ao chileno suas raízes, folclore e história cultural” (Farias, 2007, p. 108). Nesse contexto, segundo palavras do poeta Pablo Neruda e de Nicanor Parra, irmão mais velho de Violeta e um dos maiores poetas chilenos, na contracapa do livro *Décimas, autobiografía en verso*, (1970).

Violeta Parra es un caso singularísimo en la creación artística chilena y latinoamericana. Compositora, cantante y poeta ella misma, pero, además, pintora, bordadora, ceramista e investigadora del folclore, llevó a cabo, junto a Atahualpa Yupanqui, la renovación de la canción popular. Con ellos desaparece el pintoresquismo fácil, el melodramatismo vacío y las visiones estereotipadas de América Latina. Sin embargo, fue necesario que viajara al extranjero y trabajara allí su identidad para que su nombre obtuviera el reconocimiento que hoy merece (Neruda y Parra, 1970. Prólogo).

Voltando ao percurso da viagem, atenção para o desembarque. Para brasileiros o passaporte não é obrigatório, é possível apresentar apenas a identidade, informar quanto tempo pretende ficar no país e o endereço de permanência, fiquei hospedada na casa de um amigo chileno que conheci em um curso de teatro na Bahia, Joel, que também era ator e faz parte de uma companhia de teatro no Chile. Ele estava me esperando na saída do embarque e seguimos em direção a Nuñoa.

Um lindo bairro residencial arborizado com casas de arquitetura suíça e alemã, o mais bonito no local era poder ter a vista das cordilheiras da janela e no quintal da casa da mãe do Joel, uma senhora simpática, que lembrava a minha vó paterna; sua varanda era coberta de flores e cactos, ela gostava de bordar quando era jovem, e me mostrou seus quadros com desenhos bordados de paisagens do Chile.

---

<sup>9</sup> Movimento musical que se consolidou no Chile na década de 1960. Buscando a recuperação da música folclórica incorporando instrumentos e ritmos de toda a região hispano-americana.

**Figura 4:** Vista para Cordilheira dos Andes, Santiago- CL.



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Assim que chegamos do aeroporto fizemos um lanche com pão e abacate. Em toda América Latina esse costume é muito frequente, exceto no Brasil que as pessoas gostam de fazer apenas vitamina com essa fruta, o abacate do Chile é pequeno e muito saboroso, comi muito abacate com pão em toda a minha estada e empanadas<sup>10</sup> de muitos sabores.

No dia seguinte, Joel me levou para dar uma volta na cidade e para trocar meus reais para pesos chilenos. Ao andar pelo bairro, fiquei impactada com a arquitetura das casas, parecia que eu estava andando pela Europa, padarias com nomes alemães, muitas pessoas brancas pelas ruas, não parecia que caminhava em um país da América Latina, até as ruas no centro da cidade trazem nomes de países europeus.

---

<sup>10</sup> Equivalente ao pastel português, uma preparação individual de massa de farinha recheada e assada em forno ou frita.

**Figura 5-** Registro no centro de Santiago - CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

O que mais me impressionou ao começar a caminhar pelas ruas e conhecer os bairros, foram as árvores, parecia primavera mas estávamos no verão, o clima é frio e seco, não chove, mas as flores permanecem magníficas, vivas, com diversos formatos e muito distintos do Brasil, comecei a colecionar folhas que pegava no chão por onde passava, depois lembrei que não seria possível trazer as folhas, pois é proibido passar com plantas pelo aeroporto, é obrigatório na chegada assinar um termo de responsabilidade sujeito a multa se transportamos qualquer produto de origem animal e vegetal.

Os frutos das árvores nas ruas também me encantaram, colhi uma maçã minúscula do pé e comi, nos mercadinhos via cerejas enormes que nunca havia visto no meu país, amoras, morangos, ameixas com preço acessível, muito diferente do Brasil, onde esses frutos são caros, o que achei barato foi o vinho, qualquer mercado havia uma sessão enorme com prateleiras infinitas de vinhos, afinal, o Chile é um dos maiores exportadores de vinhos do mundo.

No entanto, as frutas e o vinho foram os produtos que achei acessíveis nesse país, fiquei impressionada com os custos altos da cidade, no verão o real estava bem desvalorizado, os

preços de alimentação na rua eram o triplo de valor do estado brasileiro de São Paulo, aos poucos fui entendendo que Santiago é uma cidade muito desigual e com poucas oportunidades para pessoas com menos condições e principalmente estrangeiros.

Fiquei impactada com o preço do metrô ser mais caro nos horários que as pessoas estão indo trabalhar, os trabalhadores pagam uma taxa mais alta para chegarem até seus empregos. Não vi pessoas negras por onde passava, estava achando estranho estar na América Latina e não ver pessoas com diversas etnias, logo fui entendendo que a população branca é dominante no país, as pessoas pretas eram estrangeiras como haitianos e venezuelanos, que em sua maioria sofrem preconceitos por parte dos chilenos.

Refleti, mas algo está errado, os espanhóis conquistaram essa terra, mas os indígenas já habitavam aqui, procurava traços indígenas nas pessoas pelas ruas, e não encontrava, quando estive no México vi muitas pessoas com fisionomias indígenas, mesmo pessoas brancas, fui sentindo que havia um apagamento ali das relações entre os indígenas e uma negação da cultura indígena de pessoas que conversei pelas ruas, ouvi de alguns chilenos se referindo aos indígenas *mapuche* como algo à parte como se eles não tivessem nenhuma ligação, como se chileno fosse uma pessoa e *mapuche* outra.

Percebo que temos um ponto de vista que os chilenos são avançados nas questões de luta pelos seus direitos, eles vão às ruas, quebram monumentos, fazem manifestações com frequência, afinal os trabalhadores pagam mais caro no valor do metrô. No Chile, não existe universidade pública em nenhum lugar do país, e isso me deixou bem triste. A liberdade é outro aspecto que temos como jovens brasileiros, pois é proibido beber nas ruas, e ficar em eventos quando encerram, tudo é muito rigoroso e com muitas regras. Nesse sentido essas questões estão relacionadas ao processo de ditadura que o país vivenciou.

E assim fui entendendo sobre as diferenças, desigualdades e desvalorização da cultura indígena nesse território, desta maneira, Violeta Parra já chamava atenção em suas canções acerca desses temas, a artista já nos alertava das desigualdades de seu país, da opressão da classe trabalhadora e convidava seu povo a olhar para sua cultura, bem como a população indígena com mais respeito, proximidade e valorização.

## 2.2 TRAÇOS FEMINISTAS EM VIOLETA PARRA E FRIDA KHALO

Nesse percurso caminhando pelo Chile, buscava pistas sobre Violeta Parra, olhava os grafites nas esquinas do centro, buscava encontrar seu rosto desenhado. Ingênua e

imaginariamente pensei que, em cada esquina, encontraria alguma referência a Violeta. No entanto, as lembranças em torno de Frida Khalo são bem mais fortes.

Compreendo que a artista mexicana Frida Khalo é uma grande referência para as artes plásticas, assim como para o movimento feminista, nesse sentido, identifico entre as duas artistas aspectos em suas trajetórias de vida e artística relacionadas diretamente ao feminismo.

**Figura 6** - Violeta Parra e Frida Khalo em versão de bonecas, Salvador – BA



Fonte: Arquivo pessoal da oficina “A poética do feminino na América Latina” (2023)

Além disso, com base nos estudos da trajetória dessas duas artistas, descobri que ambas começaram a desenvolver sua obra visual, a partir de uma enfermidade. A arte foi um grande suporte para Violeta Parra e Frida Khalo enfrentarem suas dificuldades tanto físicas quanto emocionais e sociais, segundo Violeta Parra:

En el arte me atrevo a todo: dialogo con una aguja, una guitarra, un pincel o papel *maché*. Hay que probarlo todo, tener el valor de buscar todos los lenguajes. El bordado comenzó por una enfermedad. Estando en cama pedí que me trajeran paño y lana. Poquito a poco encontré la forma de decir algo con este yute grueso y estas lanas de colores: me permiten contar las leyendas de mi país, su folclor, sus mitos y decir lo que tengo en mi corazón (Garcia, 2016, p. 80).

Nesse recorte, analiso que assim como Violeta Parra inicia sua obra visual, por conta de uma enfermidade, Frida Khalo também começa a pintar após um acidente. Expressando sua visão de mundo, através de suas pinturas, com cores fortes e traços marcantes, com destaque para seus autorretratos que tiveram início nessa fase. Ela se tornou uma das artistas mais

importantes na história da arte mexicana. Diego Rivera, artista plástico e marido de Frida, aponta sobre o trabalho de sua esposa: "Seu realismo é tão monumental, conseqüentemente, ela pinta ao mesmo tempo o exterior e o interior de si mesma e do mundo" (Herrera, 2011, p. 320).

É importante frisar que a artista não retrata apenas a si mesma e suas dores, suas obras estão regadas de elementos da cultura de seu povo, esses temas estão entrelaçados o tempo todo, não só em suas obras como também na sua maneira de se vestir; sempre fazia questão de reforçar as suas raízes indígenas e as tradições de seu país "Eu quero ser digna, com a minha pintura, do povo a que pertencço e das ideias que me fortalecem. [...] eu quero que a minha obra seja uma contribuição para a luta das pessoas em seu esforço pela paz e a liberdade" (Kahlo, 1952, p. 256).

Violeta Parra e Frida Khalo foram duas artistas plásticas que retratavam sua cultura pintando seu povo, bem como suas opressões, contexto indígena e inúmeros elementos que fortalecem a propagação de suas raízes. Vale destacar que ambas não se enquadravam em um padrão de beleza e moda impostos pela sociedade machista e eurocêntrica; ao contrário a maneira de se vestir e se expressar, se distanciava de qualquer aspecto padrão impositivo europeu.

Desta maneira, como foi comentado anteriormente, o movimento feminista pregava a igualdade e liberdade para mulheres se expressarem, em contrapartida, na visão patriarcal tradicional, a mulher está destinada, ou esteve durante muito tempo, a pertencer ao ambiente doméstico e a cuidar da família.

Seguindo essa lógica, a vida doméstica comportaria as artes apenas como uma forma de distração e não como uma profunda forma de manifestação artística, o que só caberia aos homens. Violeta e Frida e suas artes questionavam todas essas ideias construídas historicamente e apresentavam a mulher como sujeito capaz de transformar a realidade.

Nesse aspecto, Parra tinha plena consciência do seu fazer artístico e do compromisso social que a sua arte exercia denunciando as injustiças do seu povo, valorizando as raízes indígenas de seus ancestrais; Violeta contraria os estereótipos femininos da tradição ocidental eurocêntrica da mulher que borda como um ato imposto, símbolo de feminilidade e submissão ao modelo patriarcal (Cuevas Estivil, Patricia, 2018).

Por outro lado, Khalo retratava suas dores através de temas como a solidão da mulher, abortos e sexualidade - temas estes considerados tabus para o contexto de sua época. Expressava seus sentimentos acerca desses temas que eram autorais, e, ao fazer isso, tocava na ferida de outras mulheres que se identificavam com suas pinturas e se identificam até hoje, ou seja, Frida,

ao expor suas fragilidades enquanto mulher, estava trazendo um discurso potente feminista em suas obras.

Portanto, Frida Khalo teve que se afirmar enquanto artista conquistando seu espaço nesse universo dominado por homens, com destaque para seu marido, muralista renomado no México. No entanto, Frida conquista seu lugar, chegando ao ponto de não ser conhecida pela fama de seu marido, e sim pelo seu trabalho. De outro lado, temos Violeta Parra que teve de enfrentar diversas dificuldades por ser uma artista de origem humilde, do campo e, que, no auge da sua carreira consegue realizar uma exposição em um dos museus mais importantes da Europa: Louvre.

Outro ponto relevante que destaco em relação a essas duas artistas, é que Frida Khalo teve todo apoio de seu companheiro Diego Rivera para construir sua carreira enquanto artista plástica, no entanto, Violeta Parra não contou com o suporte de seus companheiros, chegando até mesmo a ser abandonada por eles diversas vezes, além de ter sofrido relações abusivas.

Ángel Parra, em biografia acerca de Violeta Parra, comenta que a relação com Luis Arce<sup>11</sup> foi repleta de violência. “*Las paredes de la casa se convierten en prisión. Violencia doméstica, niños asustados, breves reconciliaciones inútiles. Violeta de mayo, busca su propio camino*” (Parra, Ángel, 2006, p. 41).

Ángel Parra conta que sua mãe terminou com essa relação e se separou de seu primeiro companheiro, ressaltando quantas dificuldades a artista teve que enfrentar separada naquela época, com dois filhos, sem dinheiro, saindo praticamente fugida, segurando em seus braços, de um lado seus dois filhos e do outro seu violão, indo em busca de sua liberdade.

Observo que o violão de Violeta Parra, como extensão de seu próprio corpo, consegue deixá-la dona de seus atos, como o próprio sustento de sua família. Nesse sentido, recordo de uma fala do irmão de Violeta, Nicanor Parra, que conta uma lembrança de Violeta, ao chegar a Santiago pela primeira vez, disse-lhe que não se preocupasse com ela, pois ela tinha a companhia de seu violão.

O violão era, enfim, sua subsistência e sua independência, assim como o pincel para Frida Khalo. No caso da artista mexicana, que pintava suas lutas e sua liberdade, o pincel permitiu que construísse sua carreira independentemente de seu companheiro. Nesse aspecto, essas duas artistas fizeram literalmente revoluções em suas artes, denunciando injustiças e preconceitos.

---

<sup>11</sup> Em 1949 casou-se com Luis Arce, e teve duas filhas deste novo relacionamento: Luísa Carmen e Rosita Clara, que faleceu antes de completar um ano de idade.



Trago uma recordação de Angel Parra quanto ao tom transgressor de Violeta: *“Mi madre fue una persona moderna, totalmente tolerante, y entre sus amigos hubo homosexuales y lesbianas en una época de Chile en que la sociedad hipócrita bien pensante ocultaba y condenaba todo lo que se saliera de la regla”* (Parra, Ángel, 2006).

Observo duas mulheres à frente de seu tempo, que fizeram revolução tanto através de suas obras artísticas, como por meio de suas trajetórias de vida, combatendo uma sociedade conservadora, que impede a liberdade das mulheres, sobretudo com relação a suas escolhas afetivas, tentando moldá-las a partir de um padrão tanto de beleza, quanto estético em relação ao fazer artístico

Nesse viés, quando nós, mulheres, expressamos à nossa maneira de ser no mundo, de nos relacionar e de defender nossas ideias, nossa arte se transforma em resistência de um mundo colonizado e patriarcal; muitas vezes somos chamadas de loucas! Conforme aponta Gloria Anzaldúa:

A mulher do terceiro mundo se revolta: Nós anulamos, nós apagamos suas impressões de homem branco. Quando você vier bater em nossas portas e carimbar nossas faces com ESTÚPIDA, HISTÉRICA, PUTA PASSIVA, PERVERTIDA, quando você chegar com seus ferretes e marcar PROPIEDAD PRIVADA em nossas nádegas, nós vomitamos de volta na sua boca a culpa, a auto recusa e o ódio racial que você nos fez engolir à força. Não seremos mais suporte para seus medos projetados. Estamos cansadas do papel de cordeiros sacrificiais e bodes expiatórios (Anzaldúa, 2000, p. 231).

Sendo assim, partindo dessa provocação, encontrei alguns trechos que apontam para Violeta Parra como uma artista “louca”, adjetivo utilizado pela sociedade para enquadrar artistas que não se encaixam em modelo já estabelecido, destaco um trecho do livro: Violeta Parra - Primeira Biografia:

La gente no entendía el folclor, la Violeta tuvo que pasar muchas rabias, muchas humillaciones hasta con los propios compañeros. Le oían cantar una canción a lo divino o algo parecido y decían que estaba cucú. Muchos compañeros le dijeron eso, que la Violeta era loca, que no sabía lo que hacía ni lo que cantaba. Pero la Violeta siguió escribiendo, siguió componiendo, siguió recopilando y luchó hasta salir con la suya. (Stambuk & Bravo, 2020, p. 63).

Nesse horizonte, destaco que até mesmo alguns chilenos não a compreenderam na época, e não valorizam o seu trabalho como uma obra potente de uma artista latino-americana, que retratava fielmente seu país, com suas belezas naturais e suas injustiças e desigualdades. Assim, até mesmo durante sua exposição na Europa no museu do Louvre, foi símbolo de reprovação para alguns conterrâneos, de acordo com seu filho Angel Parra, esse tipo de comentário a deixava arrasada:

Algunos chilenos que llegaban al Pabellón de Marsan no podían convencerse que las arpilleras de Violeta Parra estuvieran en el Louvre. Antes habían dado a entender que ni siquiera valían lo suficiente como para exponerlas en la Feria de Artes Plásticas del río Mapocho. Cosas como ésas eran las que a mi mamá más le dolían (Parra, Angel, 2006, p. 125).

Violeta teve que deixar seu país em busca de propagar sua cultura e essa decisão não foi fácil naquele período. De acordo com a visão patriarcal, a mulher está destinada a pertencer ao ambiente doméstico e cuidar da família. Seguindo essa lógica, a vida doméstica comportaria as artes apenas como uma forma de distração e não como uma profunda forma de manifestação artística, o que só caberia aos homens. Violeta Parra por meio de sua arte questiona toda ideia construída historicamente, que apresenta uma mulher como sujeito capaz de transformar a realidade.

Parra tinha plena consciência da sua arte e do compromisso social que seu fazer artístico exercia. A artista borda sua história e as injustiças do seu país, por meio da sua arte, resiste aos discursos e às práticas de poder da cultura hegemônica, imposta e controlada pelos padrões de masculinidade, denuncia as injustiças que permeiam uma sociedade patriarcal e machista.

Suas obras representam a expressão mais legítima de uma artista emancipada que tem consciência de que a mulher é um sujeito livre e que pode fazer o que desejar, expandindo essa ideia para o povo chileno, que está inserido como sujeito colonizado, apto a abrir a consciência e recuperar a essência de pessoa livre, descolonizado, que fala por sua própria voz; as obras de Violeta estão assentadas em base popular em busca de trazer à tona a memória de seu povo, capturando a beleza que vem da própria vida rural, da cultura indígena e do canto dos pássaros.

Crescia minha ansiedade de chegar a Santiago e conhecer o Museu da Violeta Parra para dar um mergulho mais intenso no universo de suas obras. Estava ansiosa para ver todos os arquivos que poderia encontrar, um mundo de informações. Para mim, o sentido dessa viagem estava voltado mais diretamente para minha ida ao referido museu, pois relacionava com a minha visita ao museu da Casa Azul da artista Frida Kahlo, na Cidade do México, no qual encontrei muitas informações acerca da artista.

Fiquei encantada com as memórias de Khalo, e acreditava que o Museo da Violeta não seria diferente, e até chegar ao tão esperado dia, fui conhecendo as ruas, os bairros, pegando diversos metrô e observando as pessoas e seus modos de vida, vestimentas e fisionomias.

Recordo-me que o único lugar, em Santiago, que me dei conta que estava na América Latina, foi a passagem rápida pela praça da Independência no centro da cidade, ali se encontram todos os imigrantes de outros países latino-americanos, uma multidão de pessoas reunidas,

vendendo produtos, se apresentando, dançando com caixas de som, rodas de homens jogando cartas, prostitutas e cafetões. Naquela grande praça pulsava toda América Latina que eu esperava encontrar no Chile! Poderia ficar horas ali observando, fotografando aqueles rostos de pessoas que tiveram oportunidades roubadas por conta das políticas públicas de seu país: pessoas idosas, crianças, mulheres e jovens, reunidas em uma diversidade de tons, sons, sotaques e ritmos. Jamais esquecerei a sensação de ter atravessado aquela praça, pois, em verdade, foi ela que me atravessou profundamente.

Desperto em Ñunoa, estou longe da praça da Independência, sinto frio, me agasalho mais um pouco e reflito acerca da identidade desse país que aos poucos vai se construindo na minha mente, através dessas caminhadas pelas ruas de Santiago. Chegou o grande dia: era terça-feira, dia em que as portas do museu de Violeta Parra estariam abertas.

### 2.3 EM BUSCA DE VIOLETA PARRA OU A SAGA DOS MUSEUS

Dou um pulo da cama, me arrumo, como pão com abacate, e parto com meu amigo Joel para a estação do metrô em busca do meu encontro com Violeta Parra. Consulto meu diário com o endereço, Avenida Vicuna Mackenna, nº 37, Santiago. Descemos em uma estação próxima e seguimos caminhando; nas proximidades do museu, observo desenhos de Violeta Parra estampando as ruas junto a frases de suas canções, me animo, estou próxima, vamos perguntando às pessoas que nos indicam o caminho.

Chegamos ao endereço, parecia fechado ou havia outra entrada? O museu é extenso e no outro lado há mais uma porta, caminhamos mais um pouco, e para nossa surpresa, estava fechado! Manchas escuras de queimado em uma parte da parede, um muro alto e grande interrompe minhas expectativas, observo uma árvore seca na porta e um painel com o rosto da Violeta: Museu Violeta Parra! Uma sensação esquisita toma conta de mim diante de uma esquina abandonada sem pessoas, um lugar que parou no tempo. A memória de Violeta virou cinzas no coração do seu país!

**Figura 7 - Entrada do Museu Violeta Parra, Santiago- CL**



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Decepcionada, eu já sabia que o museu fora queimado durante as manifestações que aconteceram na região, no entanto, tive informações que ele havia sido reinaugurado. As redes sociais do museu são movimentadas com atividades online, e na descrição da página virtual, dizia que esse era o endereço, como poderia estar fechado? Uma amiga havia me sinalizado que poderia estar em outro endereço. Como assim?

No entanto, segui o local informado na internet, resolvi conferir com meus próprios olhos, nada estava perdido, eu havia chegado até ali, fiz um registro da entrada e fiquei impactada com a situação. Violeta representou tanto para esse país, enfrentando diversas dificuldades financeiras e emocionais para propagar a cultura de seu povo, e preservar suas tradições.

Violeta estava esquecida e eu não queria acreditar. Como seu próprio país poderia permitir que sua memória fosse apagada com chamas! Sobre o incêndio, as pesquisadoras Patricia Stambuk e Patricia Bravo destacam que esse fato foi o que de pior poderia ocorrer:

En su vida sufrió muchas humillaciones e ingratitudes, pero la destrucción del Museo Violeta Parra por grupos todavía no identificados, que lo incendiaron tres veces

durante las protestas ocurridas en sus inmediaciones, fue el peor agravio que la cantautora pudo recibir (Stambuk & Bravo, 2020, p. 12).

Relaciono essa falta de comprometimento com a obra de Violeta Parra, por parte das autoridades governamentais do Chile, desde que a artista precisou de apoio para sua exposição no Museu do Louvre. Nesse sentido, por mais que Violeta Parra pedisse ajuda para expor todas suas obras na França, ela não obteve nenhum tipo de retorno do seu país e foi, sem dúvida, mais valorizada pelos europeus do que pelos próprios chilenos. *“Las instituciones de su país no le entregarán la ayuda que ella pedía, no para sí, ni para su familia, sino para que su Pueblo conociera y amara su música, sus danzas, su profunda y verdadera historia”* (Stambuk & Bravo, 2020, p. 29).

### 2.3.1 Abrindo as portas do museu do Louvre

As autoras apontam que era mais fácil chegar até o Louvre que conquistar seu espaço e reconhecimento no Chile: *“Abrió las pesadas puertas del Museo del Louvre solo con su talento. Abrir caminos en su propia tierra, se revelaba misión imposible”*. (Stambuk & Bravo, 2020, p. 29). Sobre esse fato destacam:

[...] parece que en Europa se valorizaron más sus trabajos, sin el prejuicio con que se vinieron en Chile. En sus exposiciones había un ambiente muy vivo, no faltaba la música chilena y de pronto el matecito y la mistela. También su presencia era muy importante. Ella nunca dejaba sus cosas en una sala y se mandaba a cambiar. Estaba ahí en todo momento, mostrándole a los visitantes sus técnicas y su forma de trabajo (Stambuk & Bravo, 2020, p.127).

Nesse aspecto, trago também dois trechos, com relação a exposição de Violeta Parra, de dois importantes jornais da França, que reúne entrevistas de 1954 a 1967: *Le monde*: Sus bordados imponen assombrosos decorados de miséria y poesía: relatos cortos contra la guerra, escenas de circo y leyendas locales e *Le Figaro*:

En unas salas del Museu de Artes Decorativas se exponen tapicerías de Violeta Parra, chilena ya conocida en Francia por su talento de cantante folclórica. De estilo ingenuo, sus temas y la materia que emplea (el fondo en tela o yute) estallan de naturalidad. Por lo demás, ella no compone jamás anticipadamente: su aguja cose y crea, en tonos ardientes, personajes elegantemente trazados cuyos miembros terminan muchas veces en forma de pájaros en vuelo. Sus ‘hilos de fierro’ no son menos bellas creaciones, donde se percibe su sensibilidad y su gusto por una espontánea poesía (García, 2016, p.66).

Nesse contexto, deslocar o pensamento sobre o feminino nas artes visuais é mais do que pensar a mulher inserida numa coleção de museu. É pensar a presença feminina em diversos contextos das artes. A isso inclui pensar o importante papel feminino na estética popular, na estética latino-americana.

Vale destacar que Violeta Parra foi a primeira latino-americana a expor no Museu do Louvre, entre 18 de abril a 11 de maio de 1964. “Foi a primeira vez que um artista latino-americano expôs nesse museu. Uma façanha histórica” (Farias, 2007, p. 36). Ela expôs suas pinturas, tapeçarias, pequenas esculturas e também máscaras cobertas de grãos de arroz, lentilha, formando um mosaico. Desta forma, somou com uma forte contribuição para a identidade da América Latina através da integração de sua vida com sua arte.

Durante toda a abertura da exposição, tocou violão, integrando seus fazeres artísticos para além do trabalho com papel *machê*, pinturas, tapeçaria e bordados. Eram múltiplas materialidades, mas um quesito maior era verdadeiramente sua obra: sua vida, sua postura de mulher latino-americana. Cantora, pesquisadora, poeta e artista visual - uma total performance de arte. Sua vida se imprimia aos seus cantos como nas famosas canções: *Volver a los diecisiete* e *Gracias a la vida*.

Desde os tempos da colonização europeia, a principal marca da nossa marginalização é a ausência da América Latina na história da arte universal. Segundo uma perspectiva eurocêntrica, nós, latino-americanos, estaríamos encarregados a ser eternamente uma “cultura de repetição”, reprodutora de modelos, não nos cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos que poderiam ser incorporados à “arte universal” (Morais, 1997, p. 1).

Dando continuidade a essa reflexão, Violeta Parra quebrou diversos estereótipos, atuando como agente feminina que celebra no espaço público a vida, através de sua performatividade: seja em tocar e cantar, seja em compor sobre a vida ou nas plásticas de sua obra visual atingindo diversos espaços que historicamente ainda são negados às mulheres e aos povos colonizados.

Desta forma, leva-se em consideração que Violeta Parra sempre teve necessidade de divulgar seu país e o povo chileno através de suas obras. O seu compromisso no trabalho pela descolonização cultural da América Latina colocou sua obra a serviço da emancipação cultural de seu povo. Por conseguinte, representa a libertação do estigma colonialista que descansava sobre a tendência histórica como opressão da arte popular, pelo fato de não se ajustar a categorias dominantes, situando a margem do que era considerado universal para o ocidente.

Fica evidente, na poética de Parra, sua oposição ao discurso colonialista, evidenciando que o colonizado não tem voz própria. Para Violeta o povo colonizado tem voz, “e ele fala”.

Nesta perspectiva, Spivak (2010) entende que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse discurso esteja imbricado no discurso hegemônico. Spivak desvela “O lugar incômodo e a cumplicidade com o sistema colonialista de quem julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência” (Spivak, 2010, p. 12).

O discurso de Violeta é de resistência, considerando que ela fala por meio de sua obra, mas em seu próprio nome, não como sujeito que resulta de um discurso dominante como é o caso do sujeito subalterno, mas para emancipar cultural e epistemologicamente o povo ao qual pertence. Diante disso, a multiartista chilena reelabora elementos da cultura popular de seu país, cuja atitude demonstra o compromisso político com a descolonização e a emancipação do saber popular. Tal posicionamento abre aberturas nos modos de conceber valores religiosos, espirituais e culturais ocidentais que foram trazidos para América Latina.

Observa-se que uma das grandes diferenças da pesquisa de Violeta, focada na tradição popular chilena, foi sua tomada de consciência de que o valor cultural que ela havia resgatado deveria ser difundido, e dedicou sua vida a este objetivo. Desta forma, buscou romper os paradigmas colonialistas, transgredindo formas ilustradas ou “cultas” infiltradas por meio do folclorismo chileno postulando uma universalidade cultural e se impondo sobre as culturas nacionais (Colombres, 2007).

Assim sendo, suas obras têm assento em uma base popular, capturando a beleza que vem da natureza como o canto dos pássaros dos bosques do Sul. Se o colonizador cria formas de desvincular os povos colonizados de seu passado, Violeta os volta a vincular, na intenção de devolver conteúdos profundos que ativam sua consciência de um passado que os vincule ao futuro.

Para isso, emprega suportes que, paralelamente, possibilitaram transgressões da tradição oral, sistema em que ela fundamenta sua obra artística. Convém lembrar que as obras de arte popular, produzidas nestas condições, se situam à margem das teorias dominantes, o que possibilitou a mudança das formas simbólicas burguesas, vinculadas a todo esse arquétipo advindo do colonialismo, abrindo caminhos para o reconhecimento de demandas da produção cultural das classes sociais desprivilegiadas e das nacionalidades oprimidas.

De volta à minha busca pelas pegadas de Violeta Parra, em Santiago, resolvi caminhar pelas proximidades do museu em busca de pistas e informações e tive a informação de que realmente foi fechado novamente, pois havia sofrido outro ataque recente. Nesse caminho me chamou atenção uma pequena feira com artesanatos, onde encontrei lembrancinhas com nomes *mapuche*, o que me deixou feliz pois, até então, não havia encontrado nada sobre os povos *mapuche* em Santiago!

Perguntei sobre o museu para diversos comerciantes da feira e escutei diversas versões: uma delas referia-se aos questionamentos políticos entre partidos durante manifestações; outra que queimaram um templo religioso próximo e o fogo acabou se alastrando. Foi então que percebi que já estava na boca do povo, e que cada um contava uma versão, o único relato que me deixou aliviada foi que devido a esses ataques e a zona do museu ficar próxima à concentração das manifestações, as obras da Violeta Parra já tinham sido retiradas do local por questão de segurança. Diante de tantas versões, confesso que senti vontade de fazer um documentário com o foco no incêndio.

Estava triste com todos os relatos e com sentimento que não encontraria um museu como gostaria. Aos poucos, percebendo que, em Santiago, não conseguiria muitas informações, pensei em localizar os *mapuche*, pois era importante conhecer um pouco mais acerca desses povos originários, tão exaltados e respeitados por Violeta Parra. Logo percebi que, em Santiago, apenas encontraria *mapuche* nas prateleiras das livrarias e através de desenhos espalhados pelas ruas.

Perguntava aos comerciantes da feira sobre os *mapuche* e todos diziam “só viajando para o sul do país”. Para minha sorte, eu já havia organizado que iria para a cidade da minha amiga chilena, Olívia, que me auxiliou na montagem do espetáculo Violeta. Ela mora na cidade de Concepción, que fica no início da região sul do Chile. Deste modo, mantive a minha expectativa de me aprofundar nas pesquisas sobre a cultura *mapuche*.

Resolvo me alimentar com esperança de conhecer mais de perto a história de Violeta Parra, com o novo endereço do museu. Voltamos para casa depois de um longo dia de caminhada e, no dia seguinte, partimos na direção Matucana, 464, Museu de Arte Contemporânea. Ao chegar ao museu, vi um lindo jardim bem cuidado, uma faixa com arquitetura colonial enorme e na entrada escrito: Museu Violeta Parra, mas ali era outro museu e havia outras exposições de artes contemporâneas!

Estava curiosa para o que me reservava, informamos na portaria que gostaríamos de ver as obras da Violeta. No *foyer*<sup>12</sup> desse museu, havia duas grandes escadas que me lembraram a estrutura do teatro municipal do Rio de Janeiro. Os funcionários nos indicaram um corredor na lateral para chegar à sala da Violeta. Nesse momento me pergunto, existe uma diferença entre sala e museu, eu estava dentro de um museu, mas não era da Violeta Parra.

---

<sup>12</sup> Salão nos teatros onde as pessoas podem reunir-se nos intervalos do espetáculo.



**Figura 8** - Entrada do MAC -Museu de Arte Contemporânea, Santiago -CL



Figura: Arquivo pessoal (2023)

**Figura 9** -Registro na frente do MAC, Santiago-CL



Foto: Arquivo pessoal (2023)

Nem sequer subimos as belas escadas, seguimos até ao final do corredor e me deparo com uma sala quadrada vazia do tamanho de uma sala de aula da minha universidade, aquele local era o museu da Violeta e apenas 10% de suas obras estavam ali, naquele momento senti que a memória da grande artista desse país estava reduzida àquela sala, e que por mais que eu percorresse toda Santiago, ali era o que encontraria de mais próximo da artista, e de mais vivo que existia sobre Violeta Parra na capital do Chile.

**Figura 10** – Entrada da sala/museu Violeta Parra, Santiago – CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Não encontro palavras para descrever o vazio que senti em ver poucas coisas da Violeta, naquele pequeno quadrado; não havia nem um funcionário para guiar a exposição, apenas um segurança do museu. Tentei deixar de lado a tristeza e a mistura de sentimentos que se confundiam em meu peito, me aproximei das obras me conectando com os poucos rastros da Violeta Parra: a única obra grande que havia na exposição era um quadro bordado que se chama *La huelga de los campesinos* de 1964.

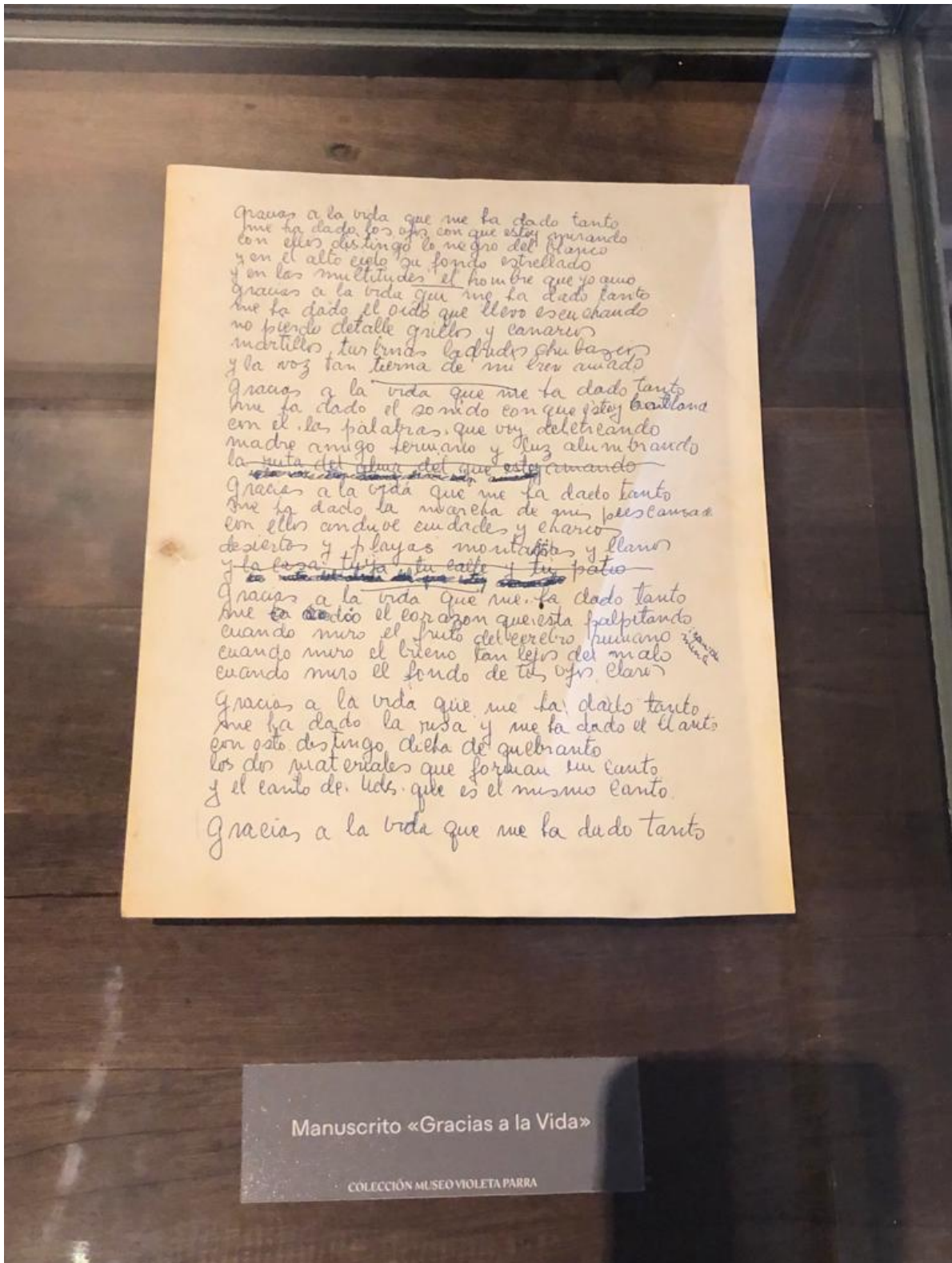
**Figura 11** – *Arpillera La huelga de los campesinos*, Santiago – CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Encontrei também discos com diversas ilustrações de Violeta, inclusive a letra da música *Gracias a la Vida*, sua letra mais conhecida e uma de suas últimas composições. A caligrafia bonita de Violeta me pareceu linhas bordadas em papel, havia também algumas telas pintadas com tinta óleo, esculturas em argila e *machê*, seus instrumentos musicais, fotografias, objetos pessoais de cozinha como chaleiras, talheres, jogo de xícaras e uma tela que estava exibindo uma gravação de Violeta Parra e que tinha sido exibida na cena final do espetáculo Violeta.

Figura 12 – Letra da canção *Gracias a la vida*, Santiago - CL



**Figura 13 e 14 –** Objetos pessoais de Violeta Parra, Santiago - CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

**Figura 15 –** Arpillera “La Brujita” (1962) Santiago- CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

**Figura 16** – *La muerte del angelito* (1964) Santiago-CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Ao terminar de ver todas as obras e refletir que a memória de Violeta não poderia caber naquele lugar, me deparei com um texto escrito na entrada da exposição que traz uma fala de Violeta quando lhe perguntaram se ela tivesse que escolher entre alguma expressão artística das quais realizava qual ficaria, ela respondeu que ficaria com o povo.

Em 1965, a jornalista suíça Madeleine Brumagne entrevistou Violeta Parra em seu workshop em Genebra. Enquanto a artista pintava um quadro a óleo, Brumagne perguntou se ela poderia escolher com qual de todas as expressões artísticas ela ficaria, Violeta, de pronto, respondeu: “Eu ficaria com o povo, são as pessoas que me motivam a fazer todas essas coisas”.

Então, questionei naquele momento, Violeta Parra deu sua vida para o seu país, ela se sacrificou para levar para o mundo a cultura do Chile, criou no fim da sua vida um projeto para o seu povo aprender sobre a cultura do seu país, e, no entanto, as pessoas não ficaram com ela, não foram visitar o seu projeto para comunidade, prestigiar suas obras, aprender com suas

oficinas e apreciar as bandas que ela convidava de toda América latina para se apresentarem em seu espaço cultural conhecido como *Carpa de la reina*.

Depois que saí do museu, onde ainda esperava encontrar respostas para uma pesquisa acadêmica, saí apenas com uma certeza: Violeta escolheu sua gente, mas seu povo não a escolheu, como fizeram lá atrás e, hoje, a juventude a esqueceu. Minha geração já não conhece Violeta Parra, e, aos poucos, os jovens chilenos também se esqueceram, pois ela vive apenas na memória dos mais velhos, dos senhores e senhoras que acompanharam o lançamento dos seus discos.

Isso me fez recordar que durante a estreia do espetáculo Violeta no palco do teatro Martim Gonçalves, muitas mulheres chilenas foram assistir à peça e depois recebi alguns depoimentos dessas pessoas me agradecendo por valorizar a Violeta Parra no Brasil, e por fazerem se sentir conectadas com seu país em território baiano. Tais mulheres saíram emocionadas do espetáculo, me tornei amiga de cada uma delas e elas fazem parte da relação que fui construindo com Violeta Parra durante a minha trajetória.

Ao sair do museu, fiz questão de escrever no caderno de visitas meu nome e havia um pequeno espaço para deixar registrado algum comentário, escrevi a seguinte frase: Onde está Violeta Parra? Foi a maneira que consegui descrever o sentimento de inquietação que estava vivendo naquele país, onde estava Violeta Parra?

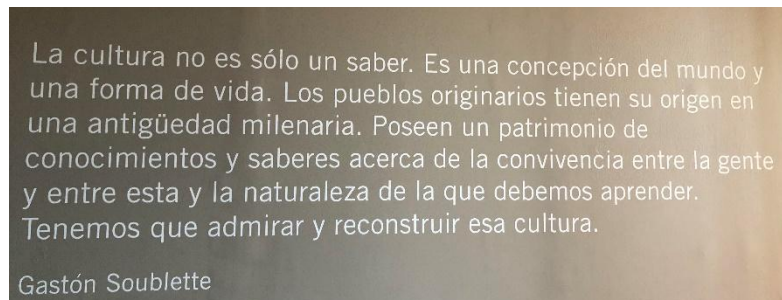
Assim que terminei de escrever me juntei ao meu amigo Joel que ainda conversava com o segurança que lhe disse que algumas obras da Violeta haviam saído do museu e estavam em outro lugar em uma sala da Universidade Católica do Chile, nos passou o endereço e assim seguimos.

Era a terceira tentativa de encontrar mais sobre a artista chilena em Santiago: Onde está Violeta? Saí do Brasil para me aproximar dessa artista, conhecer seu país, sua cultura e modo de vida de seu povo, estava encontrando pouco material sobre Violeta Parra, onde estaria reunido o patrimônio de uma artista tão relevante para a memória do Chile e da identidade latino-americana?

Caminhamos muito até chegar à Universidade Católica do Chile. Na portaria, não sabiam informar a respeito e nos encaminharam para a secretaria, chegando lá um funcionário nos informou que as obras passaram por lá e permanecerem em uma sala pequena, mas que já havia encerrado e as obras foram retiradas e guardadas pelos responsáveis, que seriam seus familiares. Mais uma vez fiquei decepcionada pelo pouco acesso - apenas 10% - ao trabalho de Violeta.

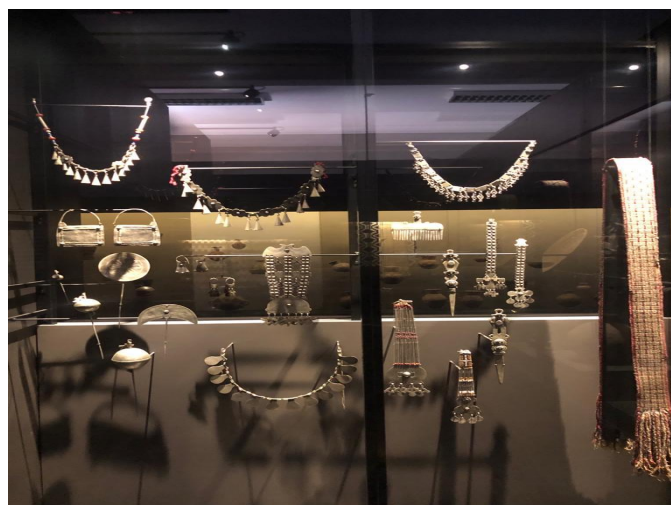
Contei toda saga da minha busca do museu para a funcionária, ela me aconselhou a ver a exposição que estava ocupando a sala onde estavam as obras da Violeta Parra, pois poderia ser interessante para minha pesquisa. A exposição, organizada pelo professor Gastón Soubllette, tinha como título "Nuestros pueblos originários e reunia diversos objetos da cultura indígena chilena e peruana, diversos artefatos *mapuche* como vestimenta, instrumentos musicais, ferramentas, máscaras e joias. Foi muito importante ter visto essa exposição, pois ali comecei a entender a cultura *mapuche*; não fazia ideia dos costumes desse povo, considerando que as tradições indígenas dessa região são bem diferentes dos povos indígenas brasileiros. Saí de lá com a decisão que iria investir em visitar os museus com foco em exposições que retratasse a cultura *mapuche* para que desse modo eu pudesse analisar a relação de Violeta Parra com esses povos, bem como sua relação com o povo chileno.

**Figura 17** – Registro da exposição *Nuestros Pueblos Originarios*, Santiago-CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

**Figura 18** – Registro das jóias das mulheres *mapuche* - *Nuestros Pueblos Originarios*, Santiago- CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Um museu me chamou muito atenção quando andava pelas ruas do Chile: o Museu Chileno de Arte Pré-colombiano. Um cartaz com uma exposição sobre xamanismo, intitulada:



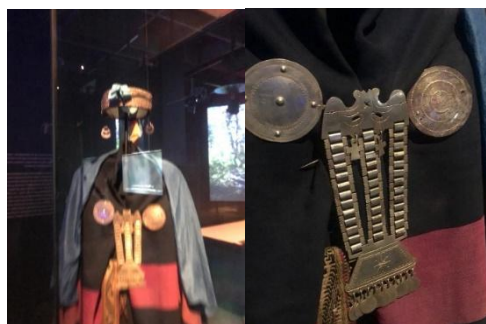
*Chamanismo: Visiones fuera del tiempo*, despertou-me um grande interesse, afinal, participo de cerimônias religiosas xamânicas através do Santo Daime<sup>13</sup>, há dois anos. Além disso, poderia encontrar sobre a espiritualidade dos povos *mapuche*.

Consegui visitar essa exposição, uma coleção incrível que me fez ficar fascinada desde a entrada onde estava destacado o princípio do xamanismo como um conjunto de saberes, crenças e atividades praticadas por um xamã, uma pessoa capaz de entrar em transe e viajar para outros reinos, com auxílio de espíritos e objetos de poder, como trajes, instrumentos musicais, amuletos e substâncias que induzem ao transe.

A exposição, que exibia 140 objetos arqueológicos, etnográficos e documentos audiovisuais representando a relação do xamanismo com povos que habitaram e habitam a América, teve curadoria do historiador de arte Constantino Manuel Torres, que passou mais de quarenta anos estudando sobre o assunto. Importa destacar, aqui, que uma considerável parte da exposição apresentou o *chamanismo mapuche*, graças à contribuição e curadoria do pesquisador Juan Ñanculef Huaiquinao, especialista na tradição e sabedoria ancestral de seu povo.

Ñanculef, é historiador mapuche e, desde 1982, dedica-se ao estudo do conhecimento e da cultura, cunhando conceitos como as *epistemologias mapuche*. Tornou-se um especialista na visão de mundo e filosofia mapuche, sendo um dos poucos que gerou teoria sobre dados históricos e culturais *mapuche*. Ainda, é autor do livro *Tayin Mapuche kimun*, obra escolhida para dar suporte nessa pesquisa em relação à cultura *mapuche*.

**Figura 19** – Vestimenta da *machi* (xamã mapuche) Santiago-CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Nesse painel, resolvi visitar os sebos à procura de obras relacionadas a Violeta Parra, afinal, estava na capital de seu país e pensei que poderia ter diversas obras da artista. Uma

<sup>13</sup> Uma manifestação religiosa que surgiu no estado do Acre, em meados dos anos trinta do século XX e que possui como características fortes elementos das culturas indígena e africana e do catolicismo. Tem como sacramento a consagração da ayahuasca.

espécie de galeria com vários sebos estava com quase todas as portas fechadas. No caminho para outro lado e, ao observar outras vitrines, me deparei com um livro pequeno de capa rosa escrito por Angel Parra: *Violeta Se fue a los cielos*. Parei e olhei fixamente para aquele livro, sem acreditar que estava diante da fonte de inspiração para o filme de Andres Wood, e foi, através desse longa-metragem, que eu conheci a história de Violeta Parra e resolvi traçar um espetáculo sobre a artista.

Realmente, não estava acreditando que apenas um vidro me separava daquele livro nas minhas mãos. Naquele momento, era como se outro filme passasse na minha cabeça, a saga que foi tentar ter acesso a essa obra no Brasil, fui em todas livrarias de Salvador, tentei encomendar, pesquisei na internet, nunca havia estoque, me parece que vieram poucas edições para o Brasil.

Escuto uma voz de um senhor em espanhol perguntando se precisava de ajuda, e o filme que se passava na minha mente foi interrompido pela fala daquele senhor vestido de roupa social, um sorriso no rosto e cabelos brancos, me direciono até ele e peço para pegar o livro, ele entrega nas minhas mãos, folheio página por página, me surpreendo com o estado de conservação, estava novinho, ali sozinho na prateleira me esperando, conto toda minha história para aquele senhor que buscava muito por aquele livro.

O senhor me conta que viu uma apresentação de Violeta quando era pequeno na companhia de sua mãe e seus irmãos, e que nunca se esqueceu dessa cena, ficamos horas conversando sobre Violeta Parra, me contou que já havia morado no Brasil, trocamos contatos e saí feliz com meu livro nas mãos. Encontrei outros livros de Violeta Parra nas livrarias, e resolvi adquirir a primeira biografia de Parra, escrita por duas mulheres, estava muito feliz com as obras adquiridas, pois, no Brasil eram difíceis de encontrar.

Nesse horizonte, já contava com duas biografias importantes de Violeta Parra, já havia enfrentado a saga dos museus em busca das obras da artista, e tinha visitado todas as exposições relevantes que consegui localizar sobre a cultura *mapuche*, senti que a primeira parte da viagem estava cumprida, não enxerguei mais possibilidades para pesquisar em Santiago, e lá no fundo minha intuição me soprava que deveria ir logo para o Sul do Chile ao encontro da minha amiga Olívia que me guiaria em busca do povo *mapuche*.

Assim, parti para rodoviária comprei a passagem para *Concepción*, são seis horas de viagem, a mesma distância de Salvador para a Chapada Diamantina na Bahia, já estava acostumada a viajar de ônibus com longas distâncias e confesso que foi confortável o trajeto, comprei um saco de ameixas e duas empanadas, saí pela manhã e cheguei no final da tarde, desta maneira, observei que no verão o sol se põe oito da noite, tornando assim o dia mais longo, para quem vai a turismo é uma vantagem, pois com a luz do dia pode-se aproveitar mais os

lugares para conhecer, desta maneira, o horário é o mesmo do Brasil, as estações também, apenas os dias são mais longos no verão.

### 3 YO ME QUEDÉ EN EL SUR

#### 3.1 VIOLETA EM TRÂNSITO: A CHEGADA EM CONCEPCIÓN

Chego em Concepción no dia 18 de janeiro. A cidade, uma das principais do país e capital da região do *Bío-Bío*<sup>14</sup>, localiza-se na região sul do Chile, representando uma forte economia por abrigar um grande centro industrial, além de ser também um polo universitário com a presença de duas instituições de ensino de nível superior importantes. Essa região, coberta pela cultura e identidade *Mapuche*, contempla diversas paisagens naturais contando com parques, bosques e reservas.

Descer para o sul do Chile de ônibus foi um presente, considerando a possibilidade de contemplar a estrada, a vegetação e acompanhar nomes de cidades onde Violeta viveu. Ao chegar, minha amiga Olívia estava me aguardando. Da última vez que nos vimos foi também em uma estação rodoviária, no Brasil, na cidade de Porto Seguro – Bahia, nos despedindo em lágrimas -, após o encerramento da temporada do espetáculo Violeta naquela cidade. Estávamos no final de 2019 e ainda não tínhamos vivenciado a pandemia. Nosso abraço de despedida foi tão forte, talvez o anúncio de que ficaríamos anos sem nos encontrar.

Seguimos a caminho do bairro: *Camino a Nonguen* - esse nome é de origem *mapuche* oriundo da palavra vida em *mapudulgun*<sup>15</sup>. Ao contrário de Santiago, observei muitos nomes indígenas em Concepción, e, aos poucos, pude constatar que o sul do Chile estava coberto pela cultura *mapuche*. Eu sabia que Violeta Parra também viveu em Concepción e havia passado um tempo na universidade de lá, além de ter residido em cidades vizinhas, por mim identificadas nas placas das estradas, inclusive San Carlos, cidade em que a artista passou parte de sua infância.

Essas placas me sinalizavam que dessa vez eu estava chegando mais perto de Violeta! Eu estava ali como investigadora em busca de informações sobre uma artista que também foi

---

<sup>14</sup> Consiste em uma das 16 regiões do Chile. Sua capital é a cidade de Concepción. A Região de Bío-Bío é banhada a oeste pelo Oceano Pacífico e faz divisa a leste com a Argentina, ao norte com a Região de Ñuble e ao sul com a Região de Araucanía.

<sup>15</sup> Idioma dos mapuche (não existe plural da palavra “mapuche”).

pesquisadora da sua própria cultura, e que havia percorrido aquelas cidades cujos nomes eu lia nas placas.

A ida para o sul do Chile, além de ser uma oportunidade de me aproximar da cultura *Mapuche*, teve outras motivações, levando em conta que Violeta Parra viveu nessa região e que eu tinha recebido o convite da professora Patricia Henriquez Puentes, diretora do departamento de espanhol da Universidade de Concepción, para conhecer a feira Internacional de livros que aconteceria durante a minha estada. Aproveitei a oportunidade para entrevistar a referida professora na companhia de Olívia.

**Figura 20** – Encontro com a prof.<sup>a</sup> Patricia Puentes, Concepción -CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

**Figura 21** – Mural em homenagem a Violeta na Universidade de Concepción - CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

**Figura 22** – Olívia e eu na Universidade de Concepción - CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

No entanto, antes de continuar seguindo viagem em busca de Violeta Parra, preciso compartilhar a minha vivência na universidade de Concepción, local este para o qual Violeta Parra foi convidada para ministrar aulas. A universidade, com prestígio internacional e reconhecida entre as maiores faculdades da América do Sul, foi fundada em 1919, sendo a terceira instituição acadêmica mais antiga do Chile. A partir de 9 de novembro de 1957, Violeta Parra viveu na cidade de Concepción, onde ficou responsável pelo Departamento de Pesquisas Folclóricas da Universidade (Garcia, 2016).

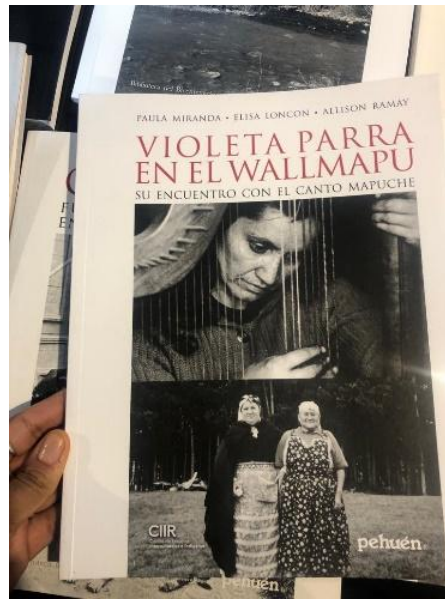
Assim, encontrei referência a essa passagem de Violeta pela universidade em diversas biografias que li sobre a artista, entre elas destaco o relato de seu filho Ángel Parra (2006), acerca do convite feito à artista/pesquisadora pelo Reitor da Universidad de Concepción, David Stichkin, para que criasse o primeiro Museu de Arte Popular e Folclórico naquele espaço. Ao longo da minha pesquisa de campo, frequentando as universidades do Chile, percebi que é comum a existência de museus, salas de artes e galerias vinculados às universidades e até mesmo dentro do *campus*.

Nesse caminho, a artista inicia um longo processo de pesquisa da cultura popular de seu país, sobretudo na região do sul, onde a cultura popular se funde a elementos europeus e indígenas. Violeta, com o violão em uma mão e o gravador em outra, percorre cidade em cidade, em busca de canções que estavam preservadas apenas pelas memórias dos mais velhos, como recorda seu filho: *Mi madre no perdía ocasión de buscar y encontrar algún anciano o anciana para sacarle todo lo que supiera en materia de canciones, leyendas, danzas. No paraba nunca de trabajar* (Parra, Ángel, 2006, p. 145).

Para iluminar a produção de uma cultura a partir do contato de Violeta com fontes populares, encontrei, na feira de livros de Concepción, uma obra que retrata esse contexto e que muito auxiliou na construção da pesquisa: *Violeta Parra En El Wallmapu: su encuentro con el canto mapuche* (2017), de autoria de Paula Miranda, Elisa Loncon e Allison Ramaye publicado pelo *Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR) / Pehuén*.

Essa obra surge quando Paula Miranda encontrou quatro fitas no arquivo da Universidade do Chile, gravadas por Violeta Parra na região de *Wallmapu*. As músicas encontradas nessas gravações foram traduzidas para o espanhol por Elisa Loncon, pois estavam em *mapudungun*. Nesta publicação está realmente o grande mergulho que Violeta Parra fez para conhecer as músicas da cultura indígena *mapuche*.

**Figura 23** – Feira Internacional do Livro de Bío-Bío, Concepción -CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

No entanto, de acordo com Miranda, outras fitas não foram encontradas, nem mesmo na Universidade de Concepción, ressaltando que outros trabalhos sobre essa pesquisa também não foram achados. Nesse sentido, Angel Parra (2006) discorre: “*Violeta no realizaba copia de los materiales por ella recolectados, por lo tanto existiría solo una cinta (la original) de cada uno de sus trabajos de recopilación*” Para Miranda:

Pese a que Violeta Parra estuvo contratada por el rector de la Universidad de Concepción, David Stitchkin, entre fines de 1957 y 1958, no encontramos copias de estas cintas o de otros registros de su trabajo de recopilación en la zona y tampoco en los archivos de la Universidad de Concepción. Pocas huellas quedan incluso del Museo de Arte Popular y Folklórico que Violeta inauguró en dependencias de la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad, el día 22 de enero de 1958. Hoy se conservan pocos objetos, los que están preservados en el Museo Pedro del Río Zañartu en Hualpén. Entre estos objetos, existe justamente una pifilka de color azul. Ahí, junto a un antiguo guitarrón, una victrola, un pandero y unos suecos personales, está ese instrumento mapuche de viento, por el que Violeta consulta a los cantores en varios momentos de sus entrevistas. Una pequeña pifilka (instrumento musical de viento) azul, testimonio material de su interés persistente por los instrumentos, cantos y ceremonias del Wallmapu (Miranda, 2017, p. 23).

Fica claro, portanto, que Violeta, ao coletar os cantos mapuche, não tinha intenção de divulgá-los. Sua preocupação era registrar o maior número possível, pois acreditava que essas canções eram importantes para o povo chileno e para preservação da cultura do seu país, isto é, Violeta Parra, não adquiria esses cantos para gravar em sua voz, por outro lado, toda essa investigação inspira sua obra musical, e por meio desse contato aprende sobre seus antepassados:

No pretendía ella hacer una recopilación pública de los distintos tipos de cantos ni estudiarlos a través de la lingüística o teorías de lenguaje; no publicó estudios sobre las grabaciones con los cantores mapuche. Lo que sí tuvieron en común es el hecho de que todos entrevistaron a cantores mapuche para poder recopilar sus cantos (a través del lápiz o del fonógrafo), para así preservarlos y que fuesen difundidos en contextos extracomunitarios (Miranda, 2017, p. 55).

Assim, conforme Miranda (2017), o trabalho da artista chilena é muito mais do que suas obras, e sim um projeto potente e uma ponte entre as culturas: “*Pero tan crucial como lo recopilado fue el método que empleó, por su actualidad y capacidad de diálogo intercultural, muy avanzado para su época*” (Miranda, 2017, p. 17). Deste modo, aponta que o trabalho de Violeta Parra contribui sobremaneira para a descolonização do saber dos povos *mapuche*.

Com isso, considero que a atuação de Violeta Parra na Universidade desempenha uma função de valorização da cultura popular do Chile, tornando a artista como um fio condutor entre esses saberes eruditos e populares. É sabido que Violeta Parra nunca estudou música nem cursou nenhuma faculdade, entretanto, era solicitada para levar seus conhecimentos para diversas instituições. Conforme ressalta Angel Parra (2006), sua mãe foi contratada também pela *Universidad Santa María*, em Valparaíso, como docente para cursos de verão sobre folclore, voltados para o ensino de danças e cantos populares chilenos.

**Figura 24** – Violeta Parra na Universidade do Chile, Santiago



Fonte: Fundação Violeta Parra (1957)

Observo que a presença de Violeta Parra, no espaço acadêmico, como produtora de conhecimentos através desse processo pedagógico abre caminhos para a entrada da “cultura popular” nas universidades, contribuindo para a descolonização dos currículos, afinal, em



grande parte das Universidades da América Latina, os corpos docentes dos mestres e mestras são todos compostos por pessoas brancas, bem como todo conhecimento transmitido tem como referência a Europa.

Para dar suporte a essa discussão, trago o pensamento de Alexandra Dumas, professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, em seu artigo: *Nomear é Dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras*. Nesse referido texto, Dumas (2022) aponta que é necessário descolonizar os currículos, através de uma reforma na matriz curricular dos cursos de nível superior de teatro no Brasil, e aproximar mestres da sabedoria popular do corpo docente dessas instituições.

Ou seja, quando Dumas, sugere uma reformulação nos currículos é porque observa que os conteúdos estão demasiados com referências europeias, que ditam o conhecimento, conforme destaca: “No processo colonizador, a centralidade europeia passou a ser o referencial primeiro para a qualificação de pessoas, de comportamentos, de poéticas, de éticas, um sistema que se entrelaça de maneira a privilegiar quem a representa” (Dumas, 2022, p. 6).

Desta maneira, expõe que essas referências encontradas nos currículos, com bibliografias, metodologias e conteúdos europeus, são frutos do processo de colonização, que reforça um padrão de uma cultura dominante. Para reforçar seu pensamento, Dumas recorre à estudiosa nigeriana *Oyèrónkẹ Oyěwùmí*: “[...] não se pode supor que a organização social de uma cultura (inclusive do Ocidente dominante) seja universal ou que as interpretações das experiências de uma cultura expliquem outra” (Oyěwùmí, 2021, p. 39).

Mais uma vez, deixa evidente que produção científica de conhecimento está a serviço do colonialismo, pois impõe seus conhecimentos, ignorando outras subjetividades, de outros povos e de pessoas não-brancas. Portanto, quando Violeta Parra atravessa o espaço da universidade, levando suas subjetividades e a cultura de seu povo, ela resiste à herança da colonização que está impregnada nos currículos dos territórios invadidos pelos europeus.

Outro ponto importante para esses levantamentos, é a criação do próprio espaço de conhecimento que Violeta Parra inaugurou, na tentativa de levar a sabedoria da cultura popular do seu país, com cursos e apresentações artísticas.

Esse espaço possuía um formato de circo, que ficou conhecido como *Carpa de la Reina* e foi um dos últimos projetos de vida de Violeta Parra. Sua intenção era que esse local se tornasse futuramente uma universidade de folclore; para ilustrar esse projeto da artista chilena, recorro à reflexão das autoras Patricia Stambuk e Patricia Bravo, bem como à fala da irmã de Violeta Parra:

Loco o no el último proyecto de Violeta no pudo ser más coherente con su historia; porque si comenzó cantando y actuando en los modestos circos ‘chamorro’ de su infancia, a los 48 años resolvió instalarse en una carpa para crear su propio centro de arte y cultura popular, y seguir estrechando su comunión con el público (Stambuk & Bravo, 2020, p. 132).

Hilda Parra: ¡La Violeta dijo! voy a instalar allá la carpa, que sea un centro cultural donde se muestre baile, folclor, ¡todo! entonces nosotros le dijimos ‘Dios mío Violeta, te puede ir mal porque eso es tan solitario allá, fijate, mejor sería una carpa movible para ir de barrio en barrio’. Pero ella no la instaló allá (Stambuk & Bravo, 2020, p. 134).

Ángel Parra (2006) comenta que, na *Carpa de la Reina*, sua mãe fazia de tudo com as mãos e muito amor. Além de suas pinturas e bordados, também cozinava e preparava comida para todos que chegassem. Esse projeto era uma forma de Violeta Parra estar mais perto do público e transmitir os saberes que adquiriu ao longo de sua trajetória, aprendendo com seus pais que cantavam músicas folclóricas em casa, ouvindo dos mais velhos e, sobretudo, no contato com a cultura indígena *mapuche*.

Violeta Parra, que musicalmente se formou sozinha, aprendendo a cantar com os pássaros, é uma compositora única, não queria saber de regras e harmonia, estava interessada apenas em reproduzir uma música que saísse da sua alma (Garcia, 2016). Assim comenta a autora: *Sin ser guiada por ningún maestro, encontró su sonido, su armonía, su línea melódica y sus ritmos, su propia técnica* (Garcia, 2016, p. 25).

Importante destacar que a artista não se prendia a padrões estéticos não só musicais, como também em suas obras visuais, costumava dizer que seu ponto era o mais simples do mundo, que não sabia bordar nem pintar, ela seguia apenas sua intuição e os desenhos iam surgindo. Violeta Parra apontava que o conhecimento estava com os mais velhos, ou seja, ela não foi até uma universidade para aprender, ela faz o caminho contrário, vai às ruas, batendo de porta em porta para escutar. Sabia o valor da escuta!

Violeta Parra reconhece os valores de se viver em comunidade, da tradição oral, e da circularidade, isto é, no sentido de uma didática circular que emerge dos processos educativos de forma horizontal, orgânica e ancestral. Isso se reflete até mesmo no formato de sua tenda, que lembra uma tenda de circo, conforme aponta Paula Miranda (2017) e lembra também o formato das casas dos *mapuche* que eram conhecidas como *Rukas* casas feitas de palha:

El lugar fue construido en base a una carpa de circo, pero reproducía la disposición del espacio esférico de la ruka y la centralidad del fogón; de él se sacaban pequeños braceritos que eran puestos en las mesas, multiplicando su calor. Esa imagen la adquirió sin duda Violeta de la visita que realizó a la ruka de la machi María Painen Cotaro (Miranda, 2017, p. 26).

Essas leituras apontam que Violeta colabora para a construção de um saber fora do contexto acadêmico, utilizando sua própria metodologia de forma horizontal e circular, apresentando caminhos e possibilidades de novas formas de se aprender e difundir sua cultura. Nesse viés, enxergo sua *Carpa de la Reina* como um símbolo que representa esse processo de aprendizagem desses saberes tradicionais conduzido pela artista.

Diante de tal contexto, conduzo uma pausa na nossa viagem, para nos transportarmos para o Brasil, na Universidade Federal da Bahia, onde piso no palco do Teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro, com Violeta Parra, através de dois espetáculos, sendo um deles com teatro de bonecos.

No entanto, antes de relembrar esses processos artísticos, gostaria de deixar evidente que a presença Violeta Parra, no palco de uma universidade é também uma maneira de contribuir para a descolonização de nossos currículos, retomando a discussão aqui levantada sobre a herança colonial que reflete na matriz curricular das universidades latino-americanas.

Para arrematar esse ponto, trago como apoio o livro *Ensino de História: Histórias, Memórias, perspectivas e interfaces* (2021), escrito por Andressa Ferreira e Jean Moreno, que, por sua vez, utilizam como suporte teórico o pensamento da filósofa e feminista argentina Maria Lugones (2014). Nesse caminho, Ferreira e Moreno (2021) apontam que os currículos escolares, além de euro centrados, estão atravessados pela colonialidade de gênero, isto é, à intersecção entre gênero e raça, termo estabelecido pela pesquisadora María Lugones. Nesse sentido, destacam:

Portanto, reflexo da colonialidade de gênero existente na concretude das relações sociais, a história das mulheres latino-americanas em sua diversidade, especialmente personalidades negras e indígenas, inexistente na aprendizagem histórica escolar. Desconhecendo a própria história, alunas e alunos latino-americanos não desenvolvem autopercepção identitária, tampouco obtêm condições de historicizar o presente a partir da identificação com a vida no passado (Moreno; Ferreira, 2012, p. 50).

Desta maneira, indicam que a formação da identidade de mulheres latino-americanas, se torna frágil, pois que estas se encontram marginalizadas na aprendizagem histórica, devido aos problemas de gênero e raça, tendo em vista que esse processo contribui para o apagamento de suas memórias, afinal, a subjetividade dessas mulheres foi negada desde a invasão colonial. Por outro lado, argumentam que é tempo de resgatar essas subjetividades, pois é um ato de resistência à colonialidade (Ferreira; Moreno, 2021).

Após essas reflexões, creio que trazer a trajetória de Violeta Parra, em contexto de sala de aula, através do Estágio Supervisionado por meio do curso de Licenciatura em Teatro, é

contribuir para que a memória dessa artista não seja silenciada, é trazer à luz a história de uma mulher que carregava a cultura de seu povo através de sua forma de vida e de suas obras, que somam a uma vida de resistência aos moldes do colonialismo e patriarcado.

Assim, além de evocar a trajetória de Violeta Parra nesse contexto, trago também a história de vida da artista mexicana Frida Khalo, que conta com uma biografia de luta, resistência e de afirmação da sua cultura impregnada pelos povos originários do México. A trajetória dessas duas artistas, que contribuíram sobremaneira para as artes e a cultura da América Latina, se cruzam iluminadas no teatro Martim Gonçalves.

Na expectativa de que mulheres, artistas e discentes possam se enxergar na história de vida dessas mulheres, para que consigam referências para o processo de construção de suas identidades, faço, aqui, um convite para conhecer esses dois trabalhos realizados durante a minha trajetória acadêmica, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

## 3.2 VIOLETA PARRA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

### 3.2.1 Oficina - Teatro de Formas Animadas: A poética do feminino na América Latina

O teatro de formas animadas consiste em uma linguagem artística que envolve teatro de máscaras, sombras e bonecos/objetos. Nesse sentido, o ensino da arte nesse contexto deve se aprofundar em diversos aspectos tais quais: história, conhecimento dos tipos de boneco, confecção dos bonecos, envolvendo os tipos de materiais para confecção, a produção dos trajes, e adereços, além, é claro, da montagem da cena, integrando dramaturgia e encenação, para que o aluno possa compreender os princípios técnicos dessa linguagem. Beltrame, comenta:

A inclusão do ensino de teatro de animação em universidades brasileiras é bastante recente. Iniciou-se por volta de 1980 e deve ser creditada principalmente a duas instituições: a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Hoje, a atividade se expandiu para outras universidades brasileiras, principalmente junto aos cursos de Licenciatura em Artes Cênicas (Beltrame, 2009, p. 1).

Trabalhar com as Formas Animadas, nesse caso com o teatro de bonecos, é lidar com uma linguagem repleta de potencialidades expressivas e pedagógicas, pois, ao desenvolver um trabalho com essa vertente teatral em contexto de ensino formal ou não, são possibilitados diversos estímulos aos participantes, como a liberdade de expressão, estado de presença,

autonomia, trabalho em equipe, além disso, as percepções como a oral, tato, visão e percepção de espaço e tempo.

[...] Além disto, por se tratar de uma técnica de construção e manipulação calcada antes de tudo na observação do corpo e dos movimentos, o trabalho com este boneco torna-se altamente didático e pedagógico, pois lida diretamente com as referências de cada indivíduo abrindo caminhos para debates sobre temas como padrões anatômicos e de beleza, trabalho em grupo, suas facilidades e dificuldades, escuta e atenção ao outro que cria e propõe em conjunto etc (Silva, 2014, p. 26).

Esse tipo de atividade proporciona para os estudantes uma vivência teatral e lúdica que nos faz retornar às brincadeiras de criança, auxilia no desenvolvimento imagético, além de oportunizar um afastamento em relação às tecnologias que estão cada vez mais impostas dentro do contexto das escolas. A velocidade das informações cada dia mais contribui para a formação de uma geração que possui muita informação.

Nesse âmbito, o processo de trabalhar com o Teatro de formas animadas se contrapõe a esse aspecto do qual estamos inseridos, esse tipo de fazer teatral proporciona uma vivência em diálogo com uma escuta sensível, observação, estimula a criatividade, ludicidade, trabalho em equipe e a sustentabilidade.

Percebe-se que vivemos em uma sociedade da informação e não da experiência, como discute o professor Jorge Larrosa Bondía, em sua obra Tremores – Escritos sobre experiência (2002). O autor aponta que as escolas estão estruturadas como um lugar onde a informação predomina, principalmente o excesso de informações através dos conteúdos gerados pelos professores, e questiona: “E onde está a experiência? O que os alunos de fato estão vivenciando?” Para Bondía, os alunos estão apenas acumulando informações; nesse viés, problematiza tais questões: “A informação é conhecimento? O conhecimento é experiência?” E como resposta diz que a sabedoria é resultado da experiência e que o conhecimento se obtém através de um livro, leitura ou vídeo. No entanto, faz um alerta: só se consegue transformar o conhecimento em sabedoria quando se corporifica, ou seja, se vivencia.

Larrosa Bondía acentua: “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada acontece” (Larrosa, 2002, p. 21). Assim, o autor, debate que os aparatos educacionais funcionam cada vez mais nessa lógica de tornar impossível que alguma coisa nos aconteça, pois o excesso de informação, velocidade e trabalho não permitem que os alunos sejam afetados.

Sabemos que as escolas tradicionais trabalham com um modelo de ensino-aprendizagem no qual o conhecimento é dado como a aquisição de informação. Nessa perspectiva, Larrosa,

sugere que é necessário abrir as instituições escolares, seja básica ou universitária, abrir no sentido de certa violência, inventar formas de descolonizar os alunos e os próprios educadores, para que assim possamos pensar em outras possibilidades de ensino.

Pensar em uma pedagogia nessa perspectiva é optar por uma educação voltada para o sensível que existe dentro de cada um, que considera os saberes de experiência como algo inerente à própria vida, cuja ação docente não tenha como propósito desvendar e postular verdades, mas [...] procurar novos léxicos (Aguirre, 2009, p.10).

Deste modo, os bonecos de luva confeccionados com papel *machê* se tornam um instrumento mediador da experiência no ensino do teatro, ou seja, o boneco se tornou o mediador do processo de criação, tornando possível a apreciação estética; e o mais importante nesse processo é que torna o aluno como sujeito da sua história.

O curso de extensão Teatro de Formas Animadas: A poética do feminino na América Latina, foi realizado sob orientação do professor Fabio Dal Gallo, no âmbito da disciplina TEAB35 –Estágio Supervisionado III - componente obrigatório da matriz curricular do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia. A atividade aconteceu no período de 16 a 27 de maio de 2022, totalizando quarenta e oito horas, divididas em doze encontros de quatro horas cada, realizados no campus de Ondina no PAF IV, na sala T02 de artes visuais.

A ementa do Estágio III propõe a realização de uma experiência de práxis pedagógica em teatro junto a grupos, ou seja, comunidades ou classes da rede oficial de ensino. Nesse aspecto, esse estágio é livre e o estudante pode optar por realizar uma oficina com a temática e faixa etária de sua preferência. Optei por realizar um curso de Teatro de Formas Animadas que contemplasse temas acerca do feminismo no contexto latino-americano, a partir das trajetórias de vida das artistas Violeta Parra e Frida Khalo.

O Teatro de Animação surge no meu universo por meio do primeiro contato que tive com essa vertente teatral, através de um espetáculo que assisti em meados de 2011, a montagem de Peer Gynt da Cia PeQuod – Teatro de Animação, uma companhia carioca que existe desde 1999. Essa peça foi um divisor de águas na minha carreira que, na época, ainda aspirante a artista, me deixou encantada com a possibilidade de se fazer teatro com bonecos e a forma como os atores e os bonecos se entrelaçavam durante a apresentação.

Durante a graduação em Direção Teatral, não havia tido a oportunidade ainda de trabalhar com bonecos, no entanto, no curso de Licenciatura em teatro cursei a disciplina de TEAA37 - Teatro de Formas Animadas ministrada pelo professor Marcus Vila Gois. Tudo o que aprendi cursando essa matéria pude compartilhar no curso de extensão, colocando em prática todos os exercícios e conteúdo. Inicialmente, a proposta de realização do estágio era

oferecer apenas uma oficina de Teatro com Formas Animadas, no entanto, ao longo da concepção do projeto, fui refletindo acerca das minhas vivências e a vontade de unir a minha pesquisa de mestrado com o estágio foi surgindo, afinal a qualificação no mestrado se aproximava e seria bom unir esses temas e dar continuidade ao meu sujeito de pesquisa.

Deste modo, me dei conta que pensar a trajetória de vida e artística de Parra seria interessante no contexto de sala de aula, afinal a partir de sua trajetória poderiam ser discutidas questões como feminismos, colonialismo e identidade da mulher latino-americana, sob uma perspectiva decolonial, contribuindo para a construção de uma educação decolonizadora, em contraponto aos currículos escolares que, em sua maioria, encontram-se euro centrados.

Outro aspecto que me chamou atenção e reforçou o meu interesse em trazer a trajetória de Violeta Parra e também de Frida Khalo foi a coleção da editora argentina Chirimbote, lançada em 2015, conhecida como *Antiprinças* que conta com as obras: Violeta Parra – para meninas e meninos e Frida Khalo – para meninas e meninos de Nadia Fiink e ilustração de Pitu Saá, além da tradução para o português pela editora *Sur Livros*. A coleção é voltada para o público infantil e possui o objetivo de mostrar que sempre existiram mulheres livres, independentes e grandes artistas latino-americanas, recuperando a cultura popular e coletiva, trazendo heroínas esquecidas.

**Figura 25** – Registro do processo da oficina, Salvador- BA



Fonte: Arquivo pessoal (2022)

Essa referida série apresenta mulheres reais, rompendo com os paradigmas dos tradicionais livros infantis que trazem em seus repertórios histórias de princesas indefesas, frágeis, delicadas e com aparência impecável, sempre em busca de um príncipe encantado para serem felizes e construírem suas vidas.

A obra apresenta de um lado Violeta Parra, uma artista chilena, de origem humilde, que deixou de descascar batatas graças ao seu dom musical, e que viajou pelo seu país com um

violão no ombro, em busca de canções da sua cultura que haviam sido esquecidas, tornando-se umas das maiores representantes musicais de seu país. De outro lado apresenta Frida Khalo, uma artista mexicana que superou inúmeros desafios por motivos de doença e ressignificou sua dor através de suas pinturas e se transformou em uma das artistas mais conhecidas do México.

O desejo de incluir a trajetória de Violeta Parra no projeto sempre esteve presente, afinal sinto que essa experiência integra um desdobramento da minha pesquisa de mestrado; em contrapartida, ao perceber que a coleção *Antiprincesas* também dedicava uma obra a respeito de Frida Khalo, refleti por que não incluir essa artista também no projeto? Além disso, sabemos que Khalo é uma grande referência de mulher e utilizada muitas vezes como símbolo feminista, devido a sua trajetória, por outro lado, é notório o reconhecimento internacional da artista mexicana.

Trazer Khalo também seria interessante no sentido de atrair mais pessoas para participar da oficina, afinal o percurso de Frida dialoga com o de Parra, considerando que ambas foram mulheres latino-americanas, que lutaram pela preservação da cultura de suas nações, através da arte. O objetivo do curso foi desenvolver uma oficina teórico-prática de Teatro de Formas Animadas, com foco na técnica de confecção de bonecos em *machê*, abordando a construção e manipulação desses elementos e utilizando como tema transversal a poética do feminino na América latina, a partir da trajetória de vida das artistas Violeta Parra e Frida Khalo.

Cabe considerar que utilizo esse termo transversal como um tema que atravessa o teatro, no sentido de temas que discutem a ética, diversidade de gênero e preservação ambiental. Nesse caso, discuto através das formas animadas as trajetórias das artistas mencionadas sobre uma perspectiva do feminismo e da identidade. Os temas transversais estão inseridos no PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais, e um dos objetivos trabalhados no campo das artes nesse contexto é a pluralidade cultural.

Neste aspecto, a finalidade do PCN do ensino fundamental é fazer com que os alunos sejam capazes de compreender a cidadania com participação social e política, respeitar o outro, conhecer sua cultura para construir progressivamente a noção de identidade nacional e pessoal e o sentimento de pertinência ao país, conhecendo e valorizando a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, e os aspectos socioculturais de outros povos e nações, para que possam se posicionar contra qualquer forma de discriminação baseada em diferenças culturais, de classe social, crenças, etnias e sexo.

A área de Arte, dada a própria natureza de seu objeto de conhecimento, apresenta-se como um campo privilegiado para o tratamento dos temas transversais propostos nestes Parâmetros Curriculares Nacionais e outros. As manifestações artísticas são



exemplos vivos da diversidade cultural dos povos e expressam a riqueza criadora dos artistas de todos os tempos e lugares. Em contato com essas produções, o estudante pode exercitar suas capacidades cognitivas, sensitivas, afetivas e imaginativas, organizadas em torno da aprendizagem artística e estética (PCN:arte/MEC.1998).

O campo das artes pode agregar para a contextualização dos temas transversais e proporciona um amplo entendimento com relação a atuação dos alunos com os problemas vitais constantes na nossa sociedade. Através das trajetórias de Violeta Parra e Frida Khalo, é possível trazer diversas reflexões acerca de questões do movimento conhecido como pós-colonialismo, que pretende interrogar os fundamentos da ciência e da filosofia europeia à luz das experiências e saberes dos sujeitos subalternos dos territórios coloniais.

O curso de extensão “Teatro De Formas Animadas: A Poética Do Feminino Na América Latina” foi marcado por um caráter teórico-prático e contou com desenvolvimento de aulas expositivas e práticas com o total de doze encontros divididos em três momentos: o primeiro de caráter teórico, o segundo totalmente prático a partir da confecção dos bonecos, e o terceiro, também de cunho prático, partiu para confecção dos elementos estéticos que fizeram parte da mostra final.

O primeiro momento contou com uma breve introdução do Teatro de Formas Animadas, leituras de textos em grupo da pesquisadora Ana Maria Amaral, e outras obras inseridas nesse contexto, além da apreciação de vídeos com encenações de Formas Animadas para que os participantes pudessem observar as possibilidades cênicas com bonecos.

Observo que a aula teórica foi de suma importância para o embasamento das aulas práticas, levando em conta a localização do contexto em que o Teatro de Formas Animadas estava inserido, entendendo que essa vertente abarca diversos elementos que podem ganhar vida e se tornar através da manipulação do ator um ser animado, como se o ator pudesse dar vida a esse ser; além disso, revisitamos historicamente que esse fazer teatral surgiu há muitos anos, e que a prática do teatro de bonecos está presente na humanidade há muito tempo. Segundo Ana Maria Amaral:

O teatro de boneco surgiu no Oriente a partir da ligação entre a poesia e a musicalidade das palavras. A dramaturgia consistia neste caso, principalmente, em gestos simbólicos. As palavras, quando ocorriam, eram poemas épicos narrados por um coro ou por um só narrador, sempre acompanhados por instrumentos musicais. Já no Ocidente, o teatro de boneco era em seu início uma expressão do povo, ligado à pantomima; ao longo dos anos surgiram os diálogos improvisados (Amaral, 1993, p. 74).

Vale ressaltar que a aula teórica foi muito útil para que os participantes compreendessem de que forma iriam interpretar com os bonecos, afinal essa foi uma inquietação apresentada

desde o início pelos participantes, pois, apesar dos três alunos terem experiência com o teatro, eles nunca haviam participado de nenhum projeto com bonecos, e demonstravam grande insegurança.

Por outro lado, eu também nunca havia lecionado nenhum conteúdo que envolvesse o Teatro de Formas Animadas, nem havia trabalhado em nenhum projeto com esse conteúdo. Deste modo, também foi um processo desafiador tentar entender não só de que maneira confeccionar os bonecos, mas de que forma conseguiria auxiliar os alunos a fazerem uma boa performance.

**Figura 26** – Aula teórica sobre Teatro de Formas Animadas, Salvador- BA



Fonte: Arquivo pessoal (2022)

Nesses aspectos, busquei referências que apresentassem esse tipo de abordagem e não encontrei nenhum autor que apontasse de que maneira os atores poderiam interpretar com os bonecos, não achei nenhum método ou sistematização. No entanto, a partir das leituras dos autores que se dedicam ao Teatro de Formas Animadas, fui compreendendo alguns aspectos e destacando pontos importantes para discussões.

E foi assim que eu, enquanto professora, atriz/pesquisadora, e os participantes da oficina fomos encontrando um caminho para atuar com os bonecos, norteados pelo seguinte aspecto: Para o ator-manipulador o primeiro aprendizado é “sair de si” (Amaral, 2002, p.21), ou em outras palavras, tornar-se disponível, sem tensões, e procurar comunicar-se com o próprio corpo. Neste processo, o ator-manipulador aprende as noções de “alerta” e de “prontidão”.

Neste ponto, destaco que a autora nos chama atenção para o fato de que a entrada do boneco é um momento de apresentação do personagem e este deve ter uma postura que transmita a impressão que existe por si. Indica a importância de exercitar o olhar, a respiração do personagem, e, a partir disso, se iniciam os primeiros movimentos que vão transformar o objeto inanimado em um personagem vivo. E ressalta a importância de todo movimento ser realizado com convicção e foco claro, a partir de um impulso verdadeiro do manipulador, mantendo uma certa neutralidade de quem está manipulando, afinal o foco da plateia deve ir para o boneco, independente se o manipulador está oculto ou não (Amaral, 2002).

O boneco de luva na mão do animador é uma extensão do seu próprio corpo, o ator-manipulador utiliza sua energia para dar vida ao boneco, para que assim ele ganhe expressividade. Nessa lógica, é necessário que “O manipulador mantenha sempre o busto reto, o braço levantado, o antebraço estreitamente na vertical, tão perto quanto possível do rosto, o cotovelo para frente e o olhar fixo na marionete em ação” (Maia, 2002, p.164). Todavia é sabido que a manipulação requer um exercício constante em relação ao trabalho do ator: experimentação dos movimentos com o seu personagem.

Assim, os alunos foram compreendendo a necessidade de abrir mão de todo seu corpo, e muitas vezes do próprio ego do ator, para dar espaço, abertura e principalmente foco para os gestos que envolvem a manipulação, bem como a voz e corpo que estão a serviço dos movimentos do personagem. Nesse aspecto, o trabalho da interpretação é enfatizado pela manipulação do objeto, ou seja, o ator deve se adaptar ao boneco e não o contrário.

Portanto, os participantes foram fixando que o Teatro de Animação é uma linguagem do movimento, da ação e do gesto, e o entendimento desses aspectos foram primordiais para que os alunos seguissem no processo da oficina, prosseguindo nas próximas etapas, além de confiantes para o dia da apresentação final no Teatro Martim Gonçalves.

O segundo momento contou com a experimentação prática para criação dos bonecos, bem como, figurinos, cenografia e adereços de cena. Vale ressaltar que os participantes já tinham em mente quais personagens gostariam de realizar, desde a primeira tentativa já confeccionaram os bonecos que participaram da mostra final, e esse fato foi levado em consideração na construção da dramaturgia.

Contemplando os desejos e as trajetórias dos participantes em relação a seus personagens, inclusive as trajetórias de vida das artistas Violeta Parra e Frida Khalo, que sempre eram comentadas por mim ao longo de todos os dias da oficina, optei por confeccionar uma boneca da artista chilena Violeta Parra.

A partir daí, a participante Lene Nascimento apresentou interesse em confeccionar uma boneca da sua personagem Dona Zaury, uma fofqueira de 48 anos, da cidade de Tanquinho, pois a aluna já desenvolve um trabalho com essa personagem em suas redes sociais, o participante Luigi manifestou desejo de construir um gato. Por outro lado, a aluna Jamila Cordeiro embarcou na temática da oficina e decidiu produzir a boneca da Frida Khalo.

**Figura 27** – Quadro de referências dos personagens, Salvador - BA

Elementos da cena: Filmadora e violão (técnica em espuma)

Violeta Parra



Frida



Dona Zaury:



Gato:



Fonte: Arquivo pessoal (2022)

Nesse contexto, a dramaturgia foi construída em paralelo às etapas de confecção dos bonecos, e após esse processo, com os personagens finalizados, sugeri que os participantes focassem na realização do figurino dos seus personagens, bem como elementos da cena, com relação aos adereços, sonoplastia e cenografia. Nessa etapa, levei diversos tecidos, tintas, materiais como espuma e isopor para construção dos elementos que integravam a cena da mostra.

**Figura 28** – Processo de construção dos bonecos, Salvador -BA



Fonte: Arquivo pessoal (2022)

Levei pedaços de tecidos dos figurinos do espetáculo de Violeta que dirigi, como mencionei anteriormente, e esses tecidos serviram para confecção dos figurinos de Violeta Parra e Frida Khalo, e fiquei muito feliz que um pedacinho desse tecido, possa estar presente nesse projeto que também integra uma extensão dos meus estudos acerca da artista Violeta Parra.

Dando continuidade a esses aspectos estéticos, no terceiro momento da oficina, os participantes construíram os elementos cênicos. Além disso, finalizaram os acabamentos dos

bonecos, como exemplo o cabelo dos personagens, foi utilizado lã e os retoques foram feitos com tinta para finalização do rosto dos bonecos.

Com os bonecos e elementos finalizados, comecei a colocar uma cortina na sala de maneira que improvisasse uma estrutura de empanada, sugeri uma improvisação com os personagens utilizando como metodologia os estudos de Viola Spolin, desde a criação do personagem até a interpretação das histórias.

Nessa lógica, partindo do exercício de Spolin como: “Quem” para compreender o personagem (boneco), “Que” para entender as ações físicas e “Onde” para perceber o espaço e ambiente que acontece a ação dos personagens. Nesse sentido, refletindo quem é o boneco, o que faz este personagem (suas ações) onde desenvolve suas ações, estabelecendo o jogo de personagem, espaço e ação em prática na improvisação teatral com os bonecos com base nos estudos de Viola Spolin.

Esse processo de experimentação foi bem proveitoso apesar do pouco tempo, e os participantes começaram a se localizar nesse espaço da empanada<sup>16</sup> e a perceber a necessidade da projeção da voz, e da intenção dos personagens, além da condição física, ou seja, do preparo físico, pois observaram como era cansativo segurar o boneco com as mãos para cima por mais de cinco minutos, além de perceberem que a cabeça do boneco era necessária sempre estar em pé e não caída para os lados. Diversos aspectos foram surgindo a partir dessas experimentações que possibilitaram um preparo para o dia da mostra e, principalmente, uma familiarização com essa vertente teatral que era algo novo para todos os participantes.

### **3.2.2 Mostra final**

Chegou o dia da tão esperada mostra final, no teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. É recorrente que as mostras do estágio ocorram no teatro para que os alunos tenham a oportunidade de se apresentarem em um palco profissional com toda estrutura do espaço e possam adquirir a experiência de estar em cena e com a presença do público. Diante disso, como Larrosa (2002) comenta, a experiência é o que dá sentido à educação, ele cita que educamos para transformar o que sabemos, não para transmitir o já sabido. Desta forma, pensar a educação a partir da experiência a converte em algo parecido como uma arte, não como uma técnica ou prática.

---

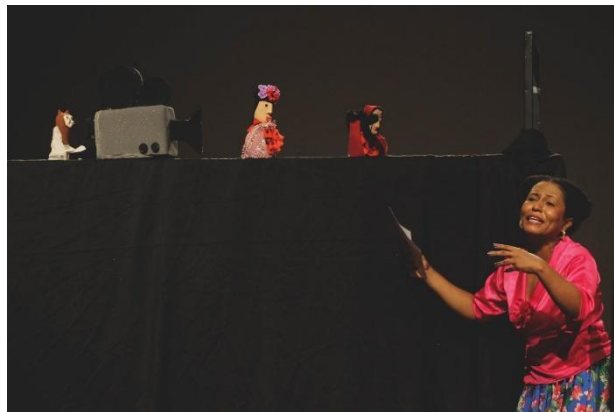
<sup>16</sup> A empanada é uma estrutura típica do teatro de bonecos de luva, e apresenta formas bastante diversas entre si. Dentro da empanada ficam o bonequeiro e seus ajudantes, se houver, e os bonecos surgem por cima da estrutura. Ela pode ser composta por ripas de madeira, canos de PVC, perfis de alumínio, metal, e outros materiais.

Nesse aspecto, o curso de Licenciatura, através dos estágios realizados pelos estudantes, resulta sempre em uma apresentação no teatro para que todos os participantes possam vivenciar essa experiência de colocar os pés no palco pela primeira vez, se produzirem no camarim, e serem assistidos por seus familiares e amigos. Este “ritual” é, sem sombra de dúvida, um fato marcante na trajetória desses estudantes.

O dia da apresentação final reúne o resultado de todos os cursos que foram desenvolvidos nos estágios por toda turma do curso de Licenciatura, sendo assim, catorze estudantes apresentaram seus trabalhos, cada um sendo responsável pela sua turma, e cada apresentação possuía uma temática diferente e a duração para cada cena foi de quinze minutos, para que todos pudessem apresentar.

No dia 11 de junho de 2022 apresentamos “Em Cada Canto um Lugar” – título geral da mostra que contemplou todos os trabalhos apresentados. Contamos com a mediação de dois colegas apresentadores que fizeram a intervenção com o público e apresentavam o título da cena de cada trabalho, sendo assim, fomos o 14º a apresentar, com o título Vozes da América Latina: Dona Zaury entrevista Violeta Parra e Frida Khalo. Utilizamos na cenografia uma estrutura que remeteu uma empanada com duas torres de luz uma de cada lado e com uma madeira entre elas, colocamos uma cortina preta, deste modo, para que assim o espaço cênico dos bonecos funcionasse.

**Figura 29** -Mostra cênica com bonecos, Salvador -BA



Fonte: Daniel Vinicius (2022)

**Figura 30** – Registro após a apresentação “Vozes da América Latina: Dona Zaury entrevista Violeta Parra e Frida Khalo”, Salvador - BA



Fonte: Daniel Vinicius (2022)

Em suma, estar em cena novamente compartilhando a trajetória de Violeta Parra foi algo que me deixou muito contente, dar seguimento aos meus estudos e práticas artísticas acerca da artista chilena, foi uma sensação de alegria e reconhecimento que o meu trabalho vem amadurecendo e apontando novas possibilidades para cena. Destaco também que nunca havia atuado com bonecos e através dessa experiência pude me aprofundar nessa vertente teatral.

Diante disso, o objetivo do estágio foi concluído com sucesso, o mais importante foi saber que os alunos compreenderam todo esse processo de criação dos bonecos, de dar a vida, colocando sua energia nesse objeto que vai tomando forma pelas próprias mãos dos alunos, que constroem todos os detalhes para que esse personagem esteja pronto para cena.

Principalmente identificando os desafios que é toda a produção do boneco, e sua manipulação, conseguindo perceber as particularidades que existem na atuação com bonecos, e tendo a oportunidade de experienciar na prática como é estar na cena se apresentando no teatro com plateia cheia dando vida a esses objetos animados com um texto dramático iluminando as artistas latino-americanas Violeta Parra e Frida Khalo.



### 3.2.3 Espetáculo “Violeta”

No dia 4 de julho de 2018, no Teatro Martim Gonçalves da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, foi apresentado o espetáculo *Violeta*. Durante o período de 4 a 8 de julho, o público teve a oportunidade de se envolver com essa montagem teatral, que contou com duração de sessenta minutos ao longo de oito apresentações.

O espetáculo *Violeta* trouxe aos espectadores a trajetória de Violeta Parra, cuja vida e obra são marcadas por emoções intensas. A dramaturgia cuidadosamente construída permitiu que o público se conectasse com os sentimentos vivenciados pela artista, explorando suas experiências e sua contribuição para a cultura latino-americana.

O processo de construção do espetáculo teatral *Violeta* envolveu uma série de encontros e laboratórios com propósitos distintos. Foram realizados laboratórios corporais, musicais, textuais e de interpretação, cada um desempenhando um papel importante na criação da obra.

A música desempenhou um papel fundamental na dramaturgia do espetáculo, sendo considerada um dos pilares da narrativa. Ela foi utilizada como um fio condutor, presente em todas as cenas, criando uma paisagem sonora que expressava as emoções e os momentos vividos por Violeta Parra.

No processo de construção do espetáculo, a diretora musical desempenhou um papel fundamental ao estimular as atrizes por meio de partituras musicais que serviram como base para que as atrizes pudessem improvisar com seus corpos, expressando as sensações e ritmos presentes na história de Violeta Parra.

Uma das escolhas feitas foi a de priorizar o uso de pouco texto no espetáculo, concentrando-se, em vez disso, nos gestos, ações e trabalho corporal das atrizes. Essa abordagem foi adotada por entender que a música e os movimentos das performances desempenhavam um papel essencial na representação dos sentimentos vivenciados por Violeta Parra.

Os laboratórios corporais eram conduzidos pela mestrandia e atriz Gabriela Holanda, que se responsabilizava por organizar os encontros de acordo com as orientações fornecidas sobre os temas a serem desenvolvidos em cada um deles. Durante esses laboratórios, o foco era explorar os estados emocionais em cada cena, investigando como esses sentimentos reverberavam no corpo das atrizes.

Esses encontros eram intensos e de grande importância para a construção da narrativa do espetáculo. Através das experimentações e improvisações realizadas pelas atrizes, imagens eram produzidas, o que me permitia visualizar e desenhar as cenas. Esses estímulos

provenientes das improvisações eram fundamentais para a criação das sequências e para o desenvolvimento da encenação.

O trabalho realizado nos laboratórios corporais proporcionou um espaço de exploração e descoberta, permitindo que as atrizes investigassem a expressão dos sentimentos em seus corpos e explorassem diferentes possibilidades de movimento e gesto. Essa abordagem colaborativa e experimental foi fundamental para a construção da narrativa do espetáculo *Violeta*.

Foi em um desses encontros que decidi introduzir um elemento material para que as atrizes pudessem interagir. Escolhi um tecido de *voil*<sup>17</sup> com cinco metros de comprimento. Naquele dia, trabalhamos a cena em que Violeta perde sua filha recém-nascida, e minha intenção era representar essa cena apenas por meio de gestos.

Para isso, busquei referências na lenda latino-americana conhecida como *La Llorona*, que conta a história de uma mulher que perdeu seus filhos em um rio e, transformada em um fantasma, aparece gritando por eles. Essa história está enraizada no imaginário da cultura latina e achei interessante trazê-la como referência para essa cena em particular.

Ao utilizar o tecido de *voil*, as atrizes puderam explorar e expressar de forma simbólica a dor, o luto e a agonia vivenciados por Violeta. O tecido, com seus movimentos fluidos e sua capacidade de se estender e envolver as atrizes, tornou-se uma representação visual poderosa desse momento trágico na vida da personagem. A referência à lenda agregou um aspecto cultural e emocional à cena, conectando a experiência de Violeta com narrativas e mitos latino-americanos que ecoam até os dias de hoje.

**Figura 31** – Processo de laboratório espetáculo “Violeta”, Salvador- BA



Fonte: Arquivo pessoal (2018)

<sup>17</sup> Tecido transparente, fino e fluído parecido com um véu.

**Figura 32** – Experimentação com tecido (processo criativo) Salvador -BA



Fonte: Arquivo pessoal (2018)

O resultado da cena consentiu em: o tecido ser puxado pelas atrizes de dentro do violão, à medida que as atrizes puxavam lentamente, ele se desdobrava pelo espaço cênico, criando um movimento orgânico. Esse deslocamento físico das atrizes pelo espaço era acompanhado por diferentes partituras corporais, explorando gestos e movimentos que expressavam as emoções intensas vividas por Violeta naquele momento.

Enquanto as atrizes interagiam com o tecido, a trilha sonora da canção em homenagem à lenda da *La Llorona* preenchia o ambiente. A música, por sua vez, fornecia uma atmosfera sonora evocativa, aprofundando ainda mais a carga emocional da cena. A combinação do movimento do tecido, das partituras corporais e da trilha musical criava uma experiência sensorial única para o público, envolvendo-os na jornada emocional de Violeta e evocando reflexões sobre perda, luto e resiliência.

Após o término da música, a cena seguia com duas performers guardando cuidadosamente o tecido dentro da capa do violão, simbolizando o encerramento daquele estado emocional. Enquanto isso, uma das atrizes se dirigia em direção ao microfone da banda

compartilhando um trecho da carta do filho de Violeta, informando que Rosa Clara, a filha de Violeta, havia partido para o céu, comparada a uma pomba branca.

**Figura 33** – Espetáculo “Violeta”, Salvador -BA



Fonte: Diney Araújo (2018)

**Figura 34** - Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA



Fonte: Diney Araújo (2018)

**Figura 35** - Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA



Fonte: Diney Araújo (2018)

**Figura 36** - Espetáculo “Violeta”, Salvador -BA



Fonte: Diney Araújo (2018)

**Figura 37** – Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA



Fonte: Diney Araújo (2018)

**Figura 38** - Espetáculo “Violeta”, Porto Seguro- BA.



Fonte: Persan Fotografia (2019)

A proposta do espetáculo Violeta foi criar uma biografia poética, onde as atrizes não apenas interpretavam Violeta Parra, mas mergulhavam em seus estados emocionais, recriando os sentimentos que a artista vivenciou ao longo de sua vida. Tudo feito através de uma cuidadosa seleção de momentos marcantes da vida de Violeta.

As atrizes exploravam essas experiências e as expressavam de forma intensa e autêntica. Ao cantar, bordar e revisitar a memória de Violeta Parra em cena, as performers celebravam a existência dessa mulher multifacetada e visionária, que desafiou as convenções de seu tempo. O espetáculo buscava não apenas retratar a história de Violeta, mas também capturar a essência de sua personalidade e seu legado artístico.

Essa abordagem permitia que o público se conectasse emocionalmente com Violeta Parra e compreendesse a profundidade de suas experiências e contribuições para a cultura latino-americana. O espetáculo foi uma homenagem à vida e ao legado de uma artista única, trazendo à tona suas lutas, paixões e visões de mundo por meio da linguagem teatral.

A estrutura linear e as datas dos acontecimentos na vida de Violeta Parra não foram consideradas relevantes para a composição da dramaturgia. O objetivo principal era despertar a curiosidade do público e sensibilizá-lo. Buscando criar uma experiência teatral que fosse além do entretenimento, incentivando as pessoas a buscar mais informações sobre a artista e a se conectar emocionalmente com o espetáculo. O resultado desse enfoque foi perceptível na reação do público, que saíram da peça cantando "*Gracias a la vida*".

Dediquei-me intensamente à pesquisa sobre a biografia de Violeta Parra, explorando diferentes fontes, como filmes, documentários, entrevistas, biografias, letras de músicas, poemas, artigos e textos científicos. Essa imersão me permitiu aprofundar-me na história dessa mulher tão importante, mas ainda pouco conhecida.

Durante a pesquisa, identifiquei passagens da vida de Violeta Parra que considerei essenciais para destacar no espetáculo. Uma dessas passagens foi o início da carreira artística de Violeta, em que se apresentava com seus irmãos em circos, realizando espetáculos teatrais e cantando músicas folclóricas chilenas. Sua família formava uma espécie de trupe que percorria diferentes regiões do Chile, se apresentando em circos e compartilhando sua arte com o público.

Essa parte da trajetória de Violeta Parra é significativa, pois mostra suas primeiras experiências no mundo artístico e o ambiente itinerante em que ela cresceu, imersa na cultura folclórica e na tradição familiar de apresentações. Essas vivências contribuíram para moldar sua identidade artística e fortalecer sua conexão com a cultura popular chilena.

Nesse sentido, inspirei-me na infância de Violeta para definir a cenografia do espetáculo. Optei por um formato de arena, que remete às apresentações em circos e lonas,

resgatando a memória da Violeta e sua conexão com o ambiente itinerante em que cresceu. Além disso, desenvolvi um prólogo com uma cena de palhaças, buscando reviver a criança que Violeta foi trazendo à tona sua alegria e a ludicidade.

O público era muito importante para a artista chilena, pois considerava o povo como sua fonte de inspiração, desta maneira, decidi colocar a plateia do teatro acima do palco, em um formato de semicírculo. Essa disposição permitia que as performers estivessem próximas do público e pudessem interagir com ele em momentos específicos do espetáculo. Essa proximidade e interação buscavam criar uma experiência mais imersiva e envolvente para o espectador.

**Figura 39** - Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.



Fonte: Diney Araújo (2018)

Outro aspecto que considerei importante trazer para o espetáculo foi o respeito e reconhecimento pelo povo indígena *Mapuche*, do qual Violeta Parra era descendente. Diante dessa perspectiva, refleti cuidadosamente sobre como abordar esse tema sem cair em estereótipos ou reproduções simplistas. Após uma cuidadosa reflexão, decidi que seria adequado prestar uma homenagem às tradições *Mapuche* por meio de gestos simbólicos que celebram elementos significativos em sua cultura, como a saudação ao sol, a lua, as estrelas e a montanha.



Esses gestos representam um reconhecimento respeitoso pela riqueza cultural e pelas tradições do povo *Mapuche*. Ao incorporar essas ações de saudações em momentos específicos do espetáculo, meu objetivo foi despertar no público uma sensibilidade em relação à importância da diversidade cultural e ao respeito pelas tradições indígenas. A intenção foi transmitir uma mensagem de valorização e preservação das culturas ancestrais, evitando qualquer forma de estereotipagem ou apropriação cultural inadequada.

Dessa forma, as atrizes se deslocavam pelo espaço, reverenciando esses elementos em cada canto do palco, enquanto seguravam os instrumentos musicais *mapuche*. Como pano de fundo, ouvíamos um áudio que retratava a perseguição de um *mapuche* pela polícia no Chile, foi nesse momento que senti que estava cumprindo meu papel de denunciar as diversas interferências políticas e militares que o povo *Mapuche* enfrenta até hoje. E Violeta já chamava a atenção para esse fato há muito tempo atrás! Nessa abordagem, as atrizes não apenas celebram a cultura *Mapuche*, mas também trazem à tona a realidade atual desse povo, destacando os desafios enfrentados e as injustiças que persistem.

**Figura 40** - Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA



Fonte: Diney Araújo (2018)

**Figura 41** - Espetáculo “Violeta”, Porto Seguro- BA.



Fonte: Persan Fotografia (2019)

**Figura 42** - Espetáculo “Violeta”, Porto Seguro- BA.



Fonte: Persan Fotografia (2019)

Com esse recorte, foram selecionadas outras passagens importantes da vida de Violeta Parra para sustentar a trama do espetáculo. Isso incluiu sua experiência na Europa, onde ela

conheceu Gilbert Favre, seu grande amor, bem como o término dessa relação que deixou a cantora emocionalmente abalada. Após um longo período na Europa, Violeta retornou ao Chile. Um ponto crucial retratado no espetáculo foi a criação da Universidade Folclórica, estabelecida em uma grande tenda conhecida como La Carpa de La Reina.

Nesse local, Violeta se apresentou ao lado de seus filhos, ministrou oficinas e cursos, e recebeu diversos artistas. Essa tenda se tornou um importante centro cultural, onde a artista permaneceu até seu trágico suicídio. Cada cena no espetáculo foi cuidadosamente criada para evocar os sentimentos vividos por Violeta. Essa abordagem permitiu ao público mergulhar na essência de sua trajetória, experimentando as emoções e os momentos cruciais que integraram a vida e a carreira de Violeta Parra.

Os traços performativos dessa encenação se apresentaram através da ação das três performers e das musicistas que executaram a trilha ao vivo, a partir das músicas de Violeta. Foi um espetáculo concebido no centramento da imagem e da ação. E contou também com projeção e interação das performers, além de intervenção com a plateia.

A proposta da montagem de um espetáculo com elementos performativos parte dos seguintes teóricos: Sílvia Fernandes, Erika Fischer-Lichte, Josette Féral, Hans Thies Lehmann. De acordo com Sílvia Fernandes, a perspectiva ligada à arte da performance é mais produtiva para o estudo da teatralidade, pois segundo seus pressupostos, pode-se dizer que diversos traços performativos permeiam a linguagem do teatro contemporâneo.

Como defende a teórica alemã Erika Fischer-Lichte (2008) a performance é uma extensão natural do campo do teatro. Assim, busquei a realização de um teatro-performativo, termo concedido por Josette Féral e definido por Hans Thies Lehnam como teatro pós-dramático.

No entendimento de Féral (2009), o teatro é uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, pois adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero como a transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto.

De acordo com Sílvia Fernandes (2011), Lehmann já havia observado a emergência de um campo de fronteira entre a performance e o teatro, à medida que este se aproxima cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de autorrepresentação do artista performático.

É exatamente o que Féral ressalta quando afirma que o teatro contemporâneo se beneficiou amplamente de algumas conquistas da arte da performance. A principal delas é deslocar a ênfase para a realização da própria ação, e não sobre seu valor de representação. Para

Féral, essa mutação é responsável por uma ruptura epistemológica de tal ordem que é necessário adotar a expressão teatro performativo para qualificá-la.

Nesse sentido, a concepção do espetáculo *Violeta* tem como referência o espetáculo performativo ou pós-dramático, afinal possui como uma de suas características a exploração do teatro como acontecimento, da particularidade de ser um tipo de arte que acontece na presença mútua entre aqueles que a executam e seus respectivos espectadores.

Uma característica importante do teatro pós-dramático é a consciência do fato de que o ato teatral se configura enquanto acontecimento, ou seja, a estética pós-dramática se apropria da situação teatral. Isto é, o fato do momento artístico se constitui durante a imediata presença entre artistas e seu respectivo público.

Já não se busca mais, como era o caso do drama burguês, criar uma atmosfera de ilusão, onde o palco pretendia ser o mundo e a encenação um recorte da vida real que se encontra além das paredes do edifício teatral. Para Hans Thies-Lehmann, “teatro significa tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos, no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente” (Lehmann, 2007, p. 18).

**Figura 43** - Espetáculo “Violeta”, Porto Seguro- BA.



Fonte: Diney Araújo (2018)

### 3.2.4 Visualidades

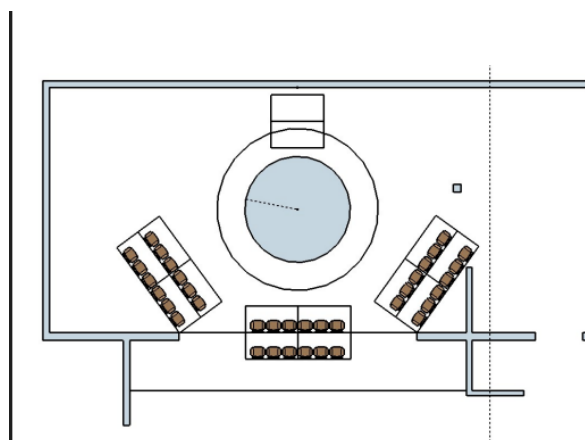
A cenografia do espetáculo foi cuidadosamente pensada para trazer referências do início da carreira de Violeta Parra, quando ela se apresentava em circos. O formato escolhido foi o de semi-arena, configurando-se ao redor do palco para permitir que o público se acomodasse e ficasse próximo da cena, favorecendo a interação com a plateia, especialmente no prólogo da cena das palhaças.

No centro do palco, uma tenda pequena revestida de tecido de algodão cru foi colocada, servindo como suporte para a projeção de imagens da obra de Violeta Parra e da própria artista em momentos específicos do espetáculo. Essa projeção permitia trazer à tona elementos visuais que complementavam a narrativa e enriqueciam a experiência do público, proporcionando uma imersão mais completa na história e na arte de Violeta Parra.

A banda, responsável pela música ao vivo durante o espetáculo, estava posicionada na lateral direita da tenda, recebendo um foco de luz direcionado sobre as musicistas. Elas não apenas acompanhavam as performers, mas também interagiam com elas, estabelecendo uma conexão visual e estética por meio do figurino e da maquiagem em harmonia com o elenco.

Além disso, um elemento significativo da cenografia foi o fio de lã, que era desenrolado e espalhado entre o palco e a plateia, criando uma conexão visual entre os espectadores e o espaço cênico. Esse fio representava uma metáfora simbólica, permeando a narrativa e enfatizando a trajetória de vida de Violeta Parra. Na cena final do espetáculo, esse fio de lã era rompido por uma das atrizes, simbolizando o fim do fio da vida de Violeta Parra.

**Figura 44** - Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.



Fonte: Arquivo pessoal (2018)

**Figura 45** - Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.



Fonte: Diney Araújo (2018)

### 3.2.5 Figurino

O figurino das atrizes foi pensado com o objetivo de proporcionar conforto e liberdade de movimento durante as performances. Foi selecionada uma roupa preta como base, que servia como uma espécie de segunda pele para as atrizes, permitindo que elas se movessem com facilidade e sem restrições. Além disso, foi criada uma blusa especial para compor o figurino, confeccionada pelas costureiras da Escola de Teatro.

Essa blusa apresentava dois tecidos, lembrando um poncho, uma vestimenta tradicional da América do Sul e frequentemente utilizada por Violeta Parra. A escolha das cores recaiu sobre tons de violeta, situando-se entre o roxo e o lilás, em referência ao nome da homenageada. Dessa forma, o figurino combinava praticidade e referências culturais, agregando elementos estéticos que contribuíam para a construção visual e emocional do espetáculo, reforçando a identidade de Violeta Parra e sua conexão com a cultura latino-americana.

Na segunda temporada do espetáculo, optei por fazer uma alteração no figurino das atrizes, levando em consideração a mobilidade necessária para a execução das coreografias. Percebi que o poncho utilizado anteriormente não proporcionava um bom caimento no corpo das atrizes, devido ao tecido ser pesado, o que resultava em uma aparência desajeitada durante os movimentos.

Assim, decidi trocar o figurino das atrizes, buscando uma opção que oferecesse mais liberdade de movimento. Foi selecionado um tecido mais leve e confortável, e o novo figurino

consistia em uma blusa com formato de bata, que ia até abaixo da cintura, combinada com uma legging preta. Essa mudança visava garantir que as atrizes tivessem maior mobilidade e conseguissem executar as coreografias de forma mais fluida e harmoniosa. Vale ressaltar que apenas realizei uma troca entre o figurino da banda com o do elenco.

**Figura 46-** Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.



Fonte: Diney Araújo (2018)

**Figura 47 -** Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.



Fonte: Diney Araújo (2018)

**Figura 48** - Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.



Fonte: Diney Araújo (2018)

**Figura 49** - Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.



Fonte: Persan Fotografia (2019)



### 3.2.6 Maquiagem

A concepção da maquiagem foi confiada à artista Lais Abreu, cuja proposta foi prontamente aceita após os testes. A intenção era criar uma maquiagem que transmitisse a ideia de pinceladas de tinta de Violeta, como se o rosto das atrizes fosse uma tela. Além disso, buscava-se uma harmonia com as cores lilás, roxo e branco, em referência ao nome da homenageada. Outro aspecto relevante era garantir que a maquiagem tivesse uma fixação adequada e fosse de execução simples para as atrizes.

Tendo em vista que só tínhamos a maquiadora disponível para a estreia, era fundamental que as atrizes pudessem realizar a maquiagem por conta própria, sem complicações. Após a aprovação da proposta de Lais Abreu, a maquiagem foi desenvolvida com essas diretrizes em mente, proporcionando às atrizes a possibilidade de expressarem a essência de Violeta Parra por meio das cores e das pinceladas visíveis em seus rostos. A maquiagem complementou a estética do espetáculo e contribuiu para a caracterização das personagens de forma prática e duradoura ao longo das apresentações.

**Figura 50** - Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.



Fonte: Diney Araújo (2018)

**Figura 51** - Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.



Fonte: Diney Araújo (2018)

**Figura 52** - Espetáculo “Violeta”, Salvador- BA.



Fonte: Diney Araújo (2018)

Para finalizar as reflexões, foi um grande desafio fazer esse espetáculo e um imenso aprendizado em todos os sentidos. Levantar uma peça em poucos meses, construir uma dramaturgia sobre a biografia de Violeta foi uma grande responsabilidade, além de tantas outras dificuldades, a exemplo da falta de local para ensaio, recursos financeiros insuficientes para conceber o projeto e viabilizar a participação dos profissionais envolvidos. Teatro não se faz sozinho, sempre será uma arte do coletivo, sou imensamente grata a todas as pessoas que caminharam comigo nesse processo.

Nesse contexto, ficamos imensamente felizes com a resposta do público. Em todas as sessões, muitas pessoas permaneciam após o espetáculo para conversar sobre Violeta Parra e compartilhar o quanto foram tocadas pela apresentação. Ver a plateia cheia era especialmente gratificante, pois era exatamente o que Parra gostaria e seu desejo estava sendo realizado. Como encenadora, senti uma profunda sensação de dever cumprido. Não esperava que todas as oito apresentações fossem de casa cheia, então foi uma grande alegria ver as sessões lotadas todos os dias.

É importante salientar que segundo relatos dos filhos de Parra, em suas biografias sobre a mãe, contam que a artista adoeceu por falta de público em sua tenda nos últimos anos de vida. Ela havia dedicado sua própria vida para o público e poucas pessoas nesse cenário visitavam seu espaço, e isso foi um dos fatores que entristeceu a artista. Nesse aspecto, cada sessão lotada era motivo de grande felicidade, pois estávamos comunicando a obra de uma artista que muito valorizava o público. Por esse motivo, levar a trajetória de Violeta Parra e difundir as suas obras é não deixar morrer essa artista que deixou um grande legado para as artes e a cultura da América Latina.

### 3.3 DE VOLTA A CONCEPCIÓN

Após a memória dos meus processos criativos desenvolvidos a partir da trajetória de Violeta Parra, vamos retornar para a cidade de *Concepción*, onde meu contato se deu durante o evento da Feira Internacional do livro de Bío-Bío (FILB) - *Feria Internacional del Libro Bío-Bío* -, que ocorreu de 13 a 22 de janeiro. A feira foi organizada em diversas áreas, entre elas: literatura com romances nacionais e internacionais, outra parte com editoras de universidades e contou também com um setor de livros infantis.

**Figura 53** – Registro na Universidade de Concepción na frente da FILB, CL.



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Na *plaza del estudiante*, se concentrava a grande tenda com a exposição dos livros. O evento contou com palestras, oficinas, lançamentos com autores locais e apresentações artísticas com bandas e espetáculos, com entrada gratuita. Esse evento ocorre anualmente e tem apoio do governo regional.

Fiquei maravilhada com a quantidade de livros disponíveis e diversos, gostaria de adquirir todos, mas só poderia voltar com dois quilos a mais da quantidade que levei, sem contar que o real não estava muito valorizado na estação do verão no Chile, uma época muito turística para o país; no entanto, para minha felicidade, encontrei duas obras essenciais para a minha pesquisa: um livro que reúne as entrevistas de Violeta Parra com suas próprias palavras entre os anos de 1954 a 1967, e outra obra muito preciosa para mim que contava sobre o encontro de Parra com a cultura *mapuche*, sobretudo a musicalidade, descrevendo suas pesquisas de canções *mapuche*.

Ao adquirir essas obras, sabia o quanto elas seriam importantes para minha pesquisa. Nesse sentido, a viagem até o Chile foi fazendo sentido para mim, através das descobertas que encontrava pelo caminho, afinal, havia imaginado que a chegada até o museu seria o mais importante para conhecer Violeta Parra, e, com o passar dos dias, em visitas a diversos locais, fui compreendendo que o meu percurso era tão importante para a minha pesquisa quanto uma visita ao museu da Violeta Parra.

Recordo da fala do professor José Márcio da disciplina de Metodologia da pesquisa em Cultura, ao comentar que a pesquisa era uma oportunidade para o autoconhecimento, tendo me aconselhado ir para pesquisa de campo antes de decidir o referencial teórico.

Durante o exame de qualificação, as examinadoras me chamaram atenção de como a minha trajetória se confundia com a de Violeta Parra, observando também a maneira que eu transformei em material artístico a história dessa artista chilena. Fui costurando uma trama de Violeta nas minhas obras do palco italiano à empanada do teatro de bonecos.

### 3.4 DIÁLOGOS ENTRE O ESPETÁCULO VIOLETA E *AY DE MÍ, VIOLETA*

Nessa conjuntura, de volta ao meu segundo dia na feira internacional do livro, fui arrebatada por uma grande surpresa, iria ter a oportunidade de assistir um espetáculo de dança sobre a vida da Violeta Parra, que integrava a programação do evento. Minha amiga Olívia havia comentado dessa possibilidade, mas não havia confirmado a apresentação. Eu mal podia esperar para ver uma obra cênica sobre a vida de Violeta Parra, seria a primeira vez que teria essa oportunidade, realizada pela companhia de dança *Calaucalis* a obra se chama: *Ay de mí, Violeta*, um espetáculo com mais de dez anos de existência com direção e coreografia de Paola Aste.

**Figura 54** – Card do espetáculo “Ay de mí, Violeta”, Concepción CL



Fonte: Página do Instagram da Cia Calaucalis (2023)

**Figura 55** – Registro do espetáculo “Ay de mí, Violeta”, Concepción CL



Fonte: Página do Instagram da Cia Calaucalis (2023)

Em cena, quatro bailarinas e um bailarino, uma banda composta por dois músicos e uma cantora que executavam as canções de Violeta Parra ao vivo, para que as performers pudessem executar as coreografias que representavam diversos contextos da vida de Violeta Parra. Em relação a cenografia o espaço cênico é ausente de muitos objetos, permitindo que os bailarinos se apropriem do espaço.

No fundo do palco, observei alguns elementos que me chamaram a atenção: a figura de uma mulher que parecia um espantalho, um objeto antropomórfico<sup>18</sup> feminino, de aproximadamente dois metros de altura, coberta com tecidos longos escuros em tons de roxo e preto ornamentados de raízes e lã, parecia até uma das figuras que aparecem nas obras da Violeta, a vestimenta dessa figura me remeteu a vestimenta da *machi*, a xamã dos povos *mapuche* conhecida como curandeira que também utiliza tecidos na cabeça.

<sup>18</sup> Semelhante ao homem; de aspecto ou aparência semelhante ao da espécie humana; antropomorfo.

**Figura 56** – Registro do espetáculo “Ay de mí, Violeta”, Concepción CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Próxima a essa estátua, encontra-se uma cadeira vermelha com pedaços de tecidos amarrados, algumas malas revestidas de retalhos e um novelo de lã vermelha. Por outro lado, os figurinos aparentavam tons pastéis, terrosos com tonalidades de terracota que contemplavam o figurino base dos artistas, nas mulheres vestidos até os joelhos, no entanto, para contrastar com esse tom, uma segunda saia rodada de cor vibrante por baixo desse vestido com cores quentes para cada bailarina: um vermelho, verde, amarelo e preto; conforme o movimento das coreografias, essas saias provocavam um efeito visual muito bonito.

Observa-se também que o tom vermelho prevaleceu como pequenos detalhes sobre os vestidos e todas possuem uma fita vermelha amarrada na cintura, por outro ângulo, o figurino do bailarino consistia em uma blusa e bermuda do mesmo tom dos vestidos, entretanto, com detalhes de retalhos coloridos e fitas vermelhas nas costas e pendurados. Reparei que, durante a coreografia de uma música representando os *mapuche*, o corpo de baile foi se transformando em movimentos de animais, e as saias das mulheres estavam amarradas como se elas estivessem com a vestimenta parecida com a do bailarino, formando, desse modo, uma unidade daqueles corpos durante a execução da música *El Gávilon*<sup>19</sup> de Violeta Parra.

<sup>19</sup> Violeta Parra começou a compor essa canção no final dos anos 1950 e foi concluída em 1964.

**Figura 57** – Registro do espetáculo “Ay de mí, Violeta”, Concepción CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

As cores, predominantes na paleta do figurino e dos objetos, eram cores primárias utilizadas por Violeta Parra em suas diversas obras como em suas pinturas a óleo, bordados e cerâmica. O que chamou bastante atenção foi essa escolha de trazer para as visualidades desse espetáculo um diálogo com as artes plásticas de Violeta Parra.

Nesse sentido, fiquei impactada pois as escolhas estéticas de algumas cenas se assemelhavam muito com as decisões que tomei durante a elaboração do espetáculo que realizei, também sobre a vida de Parra. Isso tudo aconteceu desde a seleção das músicas, fatos marcantes da vida de Parra que escolhi para representar a objetos de cena, como o uso da cadeira, os fios de lã, mala e o violão que, por sua vez, nessa narrativa, saía dentro de um tecido. No espetáculo *Violeta*, o tecido surgia dentro do violão.

Fiquei admirada como as minhas escolhas foram semelhantes na maioria das cenas, me senti contemplada no meu propósito, pois concebi esse espetáculo e a dramaturgia com pouco



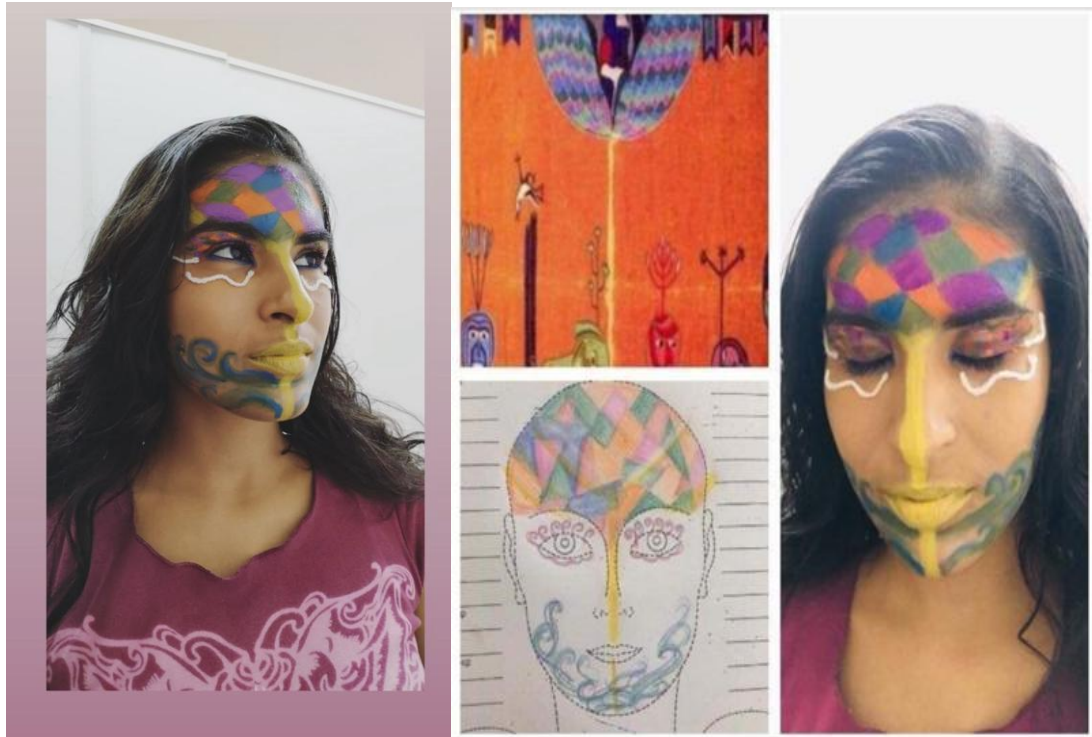
conhecimento sobre Violeta Parra, tive acesso apenas às pesquisas através da internet e ao filme que contava sua biografia, nunca tinha assistido nenhum espetáculo sobre sua vida, não encontrei tampouco gravações de espetáculos realizado com essa temática na internet, e isso me surpreendeu chegando até mesmo a conclusão que o espetáculo que dirigi poderia estar sendo apresentado ali, que os chilenos iriam compreender e conseguir enxergar a vida da artista que foi tão importante para seu país, contada por artistas brasileiras, afinal, as poéticas estavam se encontrando!

Como optei por realizar um espetáculo pós-dramático, voltado para ação, o gesto e o corporalidade, seria de fácil compressão para os falantes da língua espanhola, afinal, o texto era utilizado poucas vezes, sendo assim, aprendi muito contemplando essa obra, fazendo essas relações. A poética desse espetáculo me inspirou para trabalhar outras cenas do espetáculo *Violeta*, principalmente o figurino que ganhava um movimento bonito durante a execução das coreografias. Quando estava escrevendo a peça e desenhando as propostas dos figurinos não havia levado tanto em consideração que meu espetáculo era muito mais do movimento do que a fala e pedia uma vestimenta mais fluída para as atrizes.

Outra observação do espetáculo *Ay de mi, Violeta* foi o uso das fitas nos cabelos que prendiam as tranças. As fitas também estavam presentes nos vestidos e muitas vezes, conforme o movimento dos corpos, elas se confundiam e provocavam um efeito bonito em cena. Com relação a escolha da paleta de cores do espetáculo *Violeta*, inicialmente havia optado por escolher as cores da bandeira do Chile cheguei a fazer alguns desenhos, depois mudei para tons violetas, no entanto, gostei demasiado da proposta utilizado no espetáculo chileno com as cores que remetiam às obras da Violeta Parra.

Recordo que, durante as aulas de maquiagem com a professora Renata Cardoso, no curso de Direção Teatral, fomos indicados a criar uma maquiagem final inspirada em alguma obra artística; optei por *Contra la guerra* (1962), de Violeta Parra.

**Figura 58** – Registro do processo de maquiagem, Salvador – BA.



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Em consonâncias com os fatos apresentando, estar ali sentada assistindo *Ay de mí, Violeta*, fizeram-me voltar às cenas do espetáculo que havia concebido junto a outras mulheres artistas brasileiras e chilenas que somaram na construção dessa obra.

Algo que também, é que muitas vezes não enxergamos o potencial do nosso trabalho. Eu apenas supunha que o espetáculo por mim assinado contemplava a trajetória de uma artista tão importante, e me sentia contemplada ao observar que as pessoas saíam do espetáculo tocadas e entendendo os sentimentos que essa artista vivenciou ao longo de sua trajetória.

Entretanto, tive que sair do meu país e ver outro espetáculo em torno da Violeta para ter a certeza que havia tomado decisões estéticas adequadas, e que o caminho escolhido para trilhar e colocar em cena realmente narrava a vida da Violeta Parra, com uso da linguagem cênica contemporânea. Ao fazer essa reflexão, busco apoio no pensamento da teórica feminista Gloria Anzaldúa, em sua carta para as mulheres de terceiro mundo, ao se questionar: “Quem sou eu, uma pobre *chicanita*<sup>20</sup> do fim do mundo, para pensar que poderia escrever? Como foi que me atrevi a tornar-me escritora” (Anzaldúa, 2000, p. 230).

<sup>20</sup> Para Glória Anzaldúa (1999) o ser chicano e sua identidade estavam relacionados a história de resistência das mulheres indígenas. Sugere que o ser chicana é ser mestiça: que vêm de dois mundos e ainda assim é rejeitado por ambos na sociedade.

Logo reflito como eu, brasileira, estudante de direção teatral, realizei um espetáculo de pré-formatura com poucos recursos, para contar a história de uma mulher tão potente como Violeta Parra, que se tornou um ícone para a América Latina.

Precisei atravessar meu país para o entendimento de que narrar a história de Violeta Parra e fazer relações com a poética que havia construído me deu a sensação de dever cumprido. Volto para a escrita de Anzaldúa (2000), com referência ao fato de ter se tornado escritora, pois trabalhava nas plantações de tomate e tinha as mãos inchadas e calejadas, inapropriadas para segurar uma pena.

Por conseguinte, evoco Violeta Parra, essa mulher que tanto me inspira e que poderá inspirar muitas mulheres latino-americanas, pois que, como mulher do campo, tinha as mãos calejadas, essas mesmas mãos que tocavam o violão, que bordavam seus quadros e que construíram todo seu legado, exibindo e denunciando a opressão sofrida pelos trabalhadores rurais e pelos indígenas.

Violeta, uma camponesa que não deixou de realizar suas obras por falta de materiais, na medida em que enxergava insumos onde as pessoas não poderiam ver, transformava qualquer tecido em arte, tornava escultura qualquer grão colhido no campo e encontrado em sua cozinha.

Em Concepción, me senti perto de Violeta Parra. Após o evento da feira do livro, que encerrei com chave de ouro tendo a oportunidade de ver o espetáculo *Ay de mí, Violeta*, retornei à Universidade de Concepción para conhecer a galeria de arte da instituição e fui arrebatada na entrada desse espaço pelo mural do artista mexicano Jorge González, com mais de 300 metros quadrado.

**Figura 59** - Mural “Presencia de América Latina” (1964-1965) Concepción, CL.



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

**Figura 60** - Mural “Presencia de América Latina” (1964-1965) Concepción, CL.



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

O movimento cultural em Concepción é intenso, guardarei boas lembranças dessa cidade, que me acolheu tão bem, jamais irei esquecer da experiência de assistir ao espetáculo *Ay de mí, Violeta*, da minha felicidade de encontrar os livros na feira, o gosto da torta de *lucuma*<sup>21</sup> que experimentei com minha amiga em um café no centro, da visita ao museu da história natural, e de todos os amigos que fiz.

#### **4 ARAUCO TIENE UNA PENA**

##### **4.1 VIOLETA COLOCA OS PÉS NA TERRA: A CHEGADA EM WALLMAPU**

Diante de tal contexto, estar ali em Concepción, apesar de me fazer sentir perto de Violeta e perceber que estava próxima do povo *mapuche*, sabia que as terras demarcadas pelos *mapuche* se encontravam mais ao sul em *Wallmapu*. “*El Pueblo Mapuche, como sociedad*

---

<sup>21</sup> Uma fruta que tem suas raízes na região dos Andes, no Peru.

*estuvo establecida en un territorio, llama Wall-Mapu a su territorio, que equivale a decir “el país mapuche”* (Ñanculef, 2016, p. 15).

Vale ressaltar que a palavra *mapuche* significa “gente da terra” e é utilizada como uma maneira de afirmação da identidade desse povo, afinal, pelos espanhóis, eles foram denominados de *araucanos*, pois, em sua maioria, habitava a região da Araucanía, que integra partes do Chile e a Argentina (Pagnossi, 2018). Nesse aspecto, para ilustrar o processo de colonização se faz necessário frisar o pensamento de Ailton Krenak:

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história (Krenak, 2019, p. 8).

Nessa perspectiva, os europeus consideravam que os povos indígenas precisavam se “humanizar”. Essa nomeação por parte dos colonizadores lembrou-me a frase do autor Antônio Bispo dos Santos: “Sempre que se quer adestrar um animal a primeira coisa que se muda é o seu nome” (Santos, 2015, p. 27). Sendo assim, foi a partir dessa ideia de “animais” “sem alma” e “sem cultura”, que os europeus chegaram na América Latina, devastando e nomeando tudo e todos que encontravam pelo caminho, fortalecendo a perda da identidade desses povos originários, bem como, todas as suas culturas.

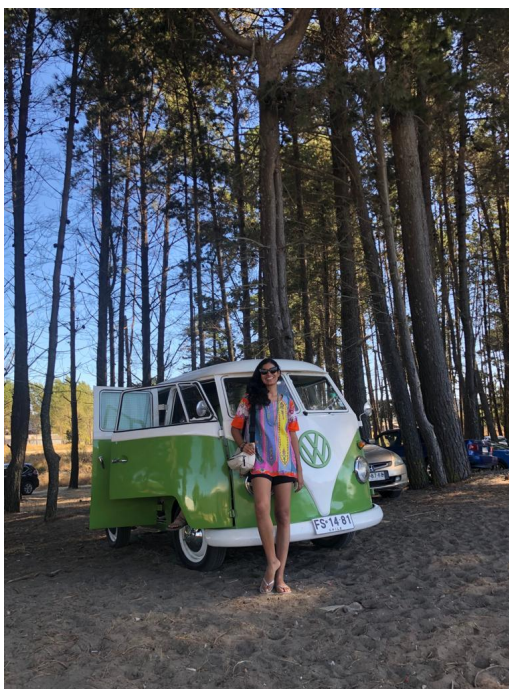
Voltemos à narrativa da viagem que me conduziu ao encontro precioso com o povo *mapuche*. Certa vez estava na casa dos pais de Olivia, quando soube que alguns amigos iriam para Arauco, uma cidade mais ao sul do país, e que poderíamos pegar uma carona para ir a uma feira *mapuche* localizada no entorno dessa cidade.

Não hesitei em embarcar nessa aventura que me levaria a conhecer as estradas do sul do Chile em uma van vintage na cor verde, em companhia de pessoas desconhecidas e que se tornariam grandes amigos. Olivia, como boa aventureira, indicou-me que iríamos viajar naquele mesmo dia, sinalizando que deveríamos acampar em uma praia ou *camping* e que contaríamos com o destino para chegar na feira indígena sozinhas.

Nunca recuso uma viagem, muito menos uma aventura. Não sabia muito ao certo o que levar e quanto tempo ficaríamos, peguei uma mochila pequena, uns livros da Violeta Parra, minha câmera e minha boneca de Violeta Parra e estava pronta para o inesperado.

Encontramos o pessoal da van: dois casais e, Jaime<sup>22</sup>. Chegamos a Arauco, onde fazia 12ª graus, e paramos em um acampamento com árvores que não eram nativas do Chile - pinho e eucalipto -. Essas terras estão sendo exterminadas pelas indústrias da região, fruto de um capitalismo desenfreado que massacra os territórios indígenas e devasta a nossa natureza, desde o processo da colonização.

**Figura 61** – Registro do acampamento, Arauco CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Por sua vez, Krenak, em *O amanhã não está à venda*, alerta: “Estamos devastando o planeta, cavando um fosso gigantesco de desigualdades entre os povos e sociedades” (Krenak, 2020, p. 6). Por outro lado, ressalta em *O futuro Ancestral*, que

A natureza se regenera, nós não! Nesse sentido, se a humanidade continuar explorando a natureza da forma que vem se instituindo desde a colonização, vamos continuar cavando nosso próprio túmulo, afinal, a terra continuará, e nós seres humanos só estamos de passagem (Krenak, 2022, p. 10).

Diante desse contexto, trago a importância da relação e respeito que os povos originários têm com a terra. Muitos aspectos da cultura dos indígenas krenak se relacionam com o povo

---

<sup>22</sup> Namorado de Olivia, tem uma filha que se chama Violeta em homenagem à artista chilena.

*mapuche*, pois para essa terra não existem fronteiras. Vale esclarecer, aqui, que Krenak significa “cabeça da terra” e Mapuche “gente da terra”. Conforme destaca Ailton Krenak:

O nome krenak é constituído por dois termos: um é a primeira partícula, kre, que significa cabeça, a outra, nak, significa terra. Krenak é a herança que recebemos dos nossos antepassados, das nossas memórias de origem, que nos identifica como “cabeça da terra”, como uma humanidade que não consegue se conceber sem essa conexão, sem essa profunda comunhão com a terra. Não a terra como um sítio, mas como esse lugar que todos compartilhamos, e do qual nós, os Krenak, nos sentimos cada vez mais desraigados — desse lugar que para nós sempre foi sagrado, mas que percebemos que nossos vizinhos têm quase vergonha de admitir que pode ser visto assim (Ñanculef, 2019, p. 24).

Nesse recorte, trago a visão do pesquisador indígena mapuche Juan Ñanculef Huaiquinao (2016). Para situar a relação do povo *mapuche* com a terra, o autor argumenta que o idioma mapuche se chama *Mapuzugun*, conceito que oriunda da palavra *Mapu*, que significa terra, e a palavra *Zugun* significa “*el hablo*”, ou seja, a voz, como destaca:

La lengua o idioma mapuche se denomina mapuzugun, concepto que proviene de la palabra mapu, que significa tierra, territorio y también la materia desde el punto de vista filosófico mapuche, aunque no hay palabra en el mapuzugun que signifique materia. La palabra zugun significa ‘el habla’, la voz, la energía que incide en el otro para comunicarse. Tanto la lengua mapuche, como la filosofía, el pensamiento, la religiosidad y la cultura mapuche, constituyen un gran todo inseparable, que no se puede dividir, ni separar sus contenidos por materia, y menos en ramos a estudiar o aprender como lo hacen desde occidente. Esto complica la educación intercultural en Chile, debido a la falta de una metodología que permita incluir precisamente la idea de lo integral en los sistemas educativos. Los mapuches aprenden haciendo, esto es el kúme felen, hacen cosas para aprender a vivir bien, es decir, aprenden en la praxis con los elementos de la naturaleza, en contacto con ella, no requieren aulas, ni bibliotecas fijas, pues todo está dado en el mundo natural (Ñanculef, 2016, p. 21).

Em consequência disso, Ñanculef (2016) aponta que seu idioma é como se fosse a voz da terra, que emerge da terra, frisando que a terra é a base fundamental para a cultura *mapuche*; nesse viés, vale destacar que a própria etimologia da palavra *mapuche* significa “gente da terra”. Ñanculef (2016) nos ensina que, através da cosmovisão dos *mapuche*, havia uma guerra cíclica entre a terra e água e foi essa luta milenar que permitiu a criação do ser humano *mapuche*.

Com base no exposto, assim como os Krenaks se sentem parte da natureza, os indígenas *mapuche* também compreendem que fazem parte da natureza, que são frutos e herdeiros da terra, como verdadeiros “brotos da terra” e por isso a respeitam e nunca se voltam contra ela, compreendendo que a terra se renova. O povo *mapuche* aprendeu a escutar a terra:

En este período el mapuche comprendió el valor de ser parte de la naturaleza y no llevarle jamás la contra. Comprendió que la naturaleza estaba formada por los 4 elementos y descubrió, como muchos otros pueblos de este Abya-Yala, sus ventajas. Aprendió a respetar la tierra, que de ella proviene la vida y se sintió, más allá de ser dejado, “elgeyiñ”, como brote de la tierra, entonces generó la palabra choyü, “somos choyün”, “somos como el brote de la tierra”, se dijeron. Entendieron los secretos, cómo manejarlos e iniciaron un proceso de comprobación, observándola hallaron que todo está integrado, unido y atado como un gran todo. Comprendieron que todo tiene newen, es decir, energía y que esta se podía manejar. En un proceso muy lento, fueron formando grupos de personas que se dedicaban a la observación exclusiva, a hacer instrumen tras inarrumen, y así llegaron a establecer leyes de la naturaleza (Ñanculef, 2016, p. 28).

Os povos *mapuche* lutam contra o desmatamento de suas terras, que conta com árvores centenárias. A região vive em guerra. Fiquei impactada, ao chegar no território de *WallMapu*, e ver passar ao meu lado um tanque de guerra, que apenas tinha visto nos livros de história que contam sobre a segunda guerra mundial. Esse é o clima cada vez que se desce para o sul do Chile; infelizmente toda essa região está ameaçada por grandes empresas com projetos de barragens e hidrelétricas próximo ao rio *Bío-Bío*.

Convém ressaltar que o povo *mapuche* está em guerra pelas suas terras desde o processo de colonização:

Foi em 1550 que se empreendeu a conquista do centro-sul do Chile atual. Enquanto os territórios situados ao norte do rio Bío-Bío foram dominados de maneira bastante rápida, a marcha em direção ao sul se viu interrompida por uns grupos indígenas que os espanhóis denominaram araucanos. Estes indígenas, que na realidade se autodefiniam de maneira interna como *reche*, resultaram ser ferozes guerreiros. O caráter acidentado do território, o rigor do clima e a natureza multicanal da organização sociopolítica indígena foram um impedimento para que os conquistadores pudessem se estabelecer de forma permanente. Seus fortes eram constantemente atacados, o caminho real muito frequentemente cortado (Bocarra, 1999, p. 5-6).

Com esse painel, os *mapuche* sobreviveram há séculos de guerra e extrema violência e ficaram conhecidos pelos espanhóis como “selvagens” e guerreiros indomáveis. Por sua vez, os *mapuche* são conhecidos pela sua resistência, “Nem os incas, nem os espanhóis foram capazes de submetê-los a seus governos, estes últimos foram obrigados a assinarem tratados reconhecendo a independência e o território *Mapuche*, nos parlamentos de Quillín (1641) e Negrete (1803)” (Bengoa, 2000 *apud* Pagnossi, 2018 p. 2).

A terra, ou seja, seu território é tão importante para a manutenção do povo *mapuche*, que ele resistiu a todos os ataques dos espanhóis “De forma que, no momento da independência do Chile, os *Mapuche* mantêm sua autonomia territorial ao sul de *Bío-Bío*, rio que foi se constituindo em uma verdadeira fronteira política, tanto de fato como de direito (Bocarra, 1999, p. 7).



Em virtude do que foi mencionado, ao me aproximar do território *mapuche* durante a viagem, observei quando passava pelas estradas do sul do Chile, que os terrenos estavam demarcados pela bandeira *mapuche* que representa a unificação dos povos *mapuche*, marcada pelas cores amarelo, azul, branco, vermelho que possuem um significado relacionado com a natureza, a sabedoria e a espiritualidade *mapuche*.

No centro da bandeira, sobressai-se um desenho de um *Cúltrun* em *mapudungun: kultrung*, que é um tambor cerimonial representado por um círculo que remete à superfície da terra, contendo uma ilustração que traz os quatro pontos cardeais junto ao sol, lua e as estrelas, simbolizando o conhecimento do povo *mapuche*.

**Figura 62** – Atriz com bandeira *mapuche*, no espetáculo Violeta, Salvador – BA



Fonte: Registro pessoal (2018)

Convém lembrar que essa bandeira se tornou presente nas manifestações do Chile, sobretudo em Santiago, pelos manifestantes revoltados com a situação crítica de seu país, em relação ao aumento das passagens do metrô, salários e aposentadorias baixas, crise na educação, e aumento da violência, é importante ressaltar que esse movimento é liderado por jovens, e que a repressão do estado e da polícia tem agravado essas manifestações que são carregadas de extrema violência.

Nesse cenário, a bandeira *mapuche* se faz presente como símbolo de resistência, afinal, o povo *mapuche* foi perseguido desde a conquista espanhola no processo de colonização e resistiram e resistem até hoje como uma nação que luta pela sua terra, seus direitos e o não apagamento de sua cultura.

Recordo-me que utilizei uma bandeira *mapuche* no final do espetáculo Violeta, uma das atrizes a estendia nas mãos, enquanto ouvíamos tocar na vitrola a canção *Gracias a la vida*, representando dessa forma simbolicamente a resistência do povo *mapuche* e a memória dessa comunidade que foi tão valorizada e preservada por Violeta Parra.

Ao me deitar dentro do saco de dormir em uma barraca de acampamento, refleti que finalmente estava ali pisando em território indígena *mapuche*, chegando à conclusão que todos os povos indígenas da América Latina permanecem sendo inviabilizados e massacrados pela nossa sociedade.

Acordo com o cantar dos passarinhos. Faz sol e também frio, todos estavam saindo de suas barracas e ajeitando nosso café da manhã - um mate bem quentinho, com pão, abacate e frutas -. Antes de pegar a estrada, desmontamos as barracas e seguimos até uma praia para conhecê-la. Foi a primeira vez que me vi na frente do Oceano Pacífico, um mar agitado, revolto, frio e misterioso, com areia preta e fininha.

**Figura 63** – Registro da praia, Arauco CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

**Figura 64** – Registro da praia, Arauco CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

**Figura 65** – Registro da praia, Arauco CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Paramos em uma padaria com nome *mapuche* para comprar lanches, próximo a esse local todo comércio havia nomes *mapuche* por todos os lados, havia esculpido o nome do estabelecimento e a figura de mulher indígena, estava então perto dos *mapuche* e nem dava para acreditar. Paramos novamente em uma praia em Arauco, quando li esse nome me veio a memória da música de Violeta Parra, *Arauco tiene una pena*, que aborda a tristeza do povo *mapuche* em Arauco.

Figura 66 – Registro na padaria, Arauco CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Estava ali passando pelos lugares que Violeta Parra representou em suas canções, andando pelas estradas que ela havia percorrido em busca em sua pesquisa. Duas mulheres separadas pelo tempo nas veias abertas da América Latina: Violeta em busca da cultura de seu povo e eu em busca de sua memória. O som do mar me faz acordar desse devaneio, encaro aquele oceano e não tenho coragem de enfrentá-lo, tenho medo do mar. Contento-me brincar com as conchas de tonalidades azuis que costumam a barra daquelas águas. Coleciono as conchas do Oceano Pacífico e as devolvo para o mar, despedindo-me daquele lugar sagrado.

**Figura 67** – Registro das conchas do Oceano Pacífico, Arauco CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

**Figura 68** – Eu, Catalina Andreia e Olívia, Arauco CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

## 4.2 SAUDAÇÃO AO POVO MAPUCHE

Era noite, no entanto, fazia sol. Depois de horas de viagem, encontramos um acampamento que beirava o lago *Lleu lleu*, de origem glacial cercado de montanhas e florestas nativas preservadas pelo povo *mapuche*. É um dos lagos mais limpos da América Latina. Chegamos ao acampamento às nove da noite e o sol estava se pondo, fazia frio, mirei para o lago e me senti enfeitiçada por aquelas águas, resolvi entrar naquela água mesmo fazendo frio, olhei para o céu e observei os últimos raios de sol.

Mergulhei e me deixei levar por aquelas águas sagradas *mapuche*, seguindo o fluxo do ritmo das pequenas ondas que bailavam com o meu corpo. Então, respirei, aquietei minha mente e meu coração e senti uma profunda conexão com a mãe terra. Recordo de Krenak: “Estamos na Pacha Mama, não importa se estamos acima ou abaixo do rio grande, estamos em todos os lugares, pois em tudo estão os nossos ancestrais, os rios e as montanhas (Krenak, 2020, p. 7). Nessa perspectiva, concordando com Krenak, Pacha Mama é a nossa mãe terra.

Todas as histórias antigas chamam a Terra de Mãe, Pacha Mama, Gaia. Uma deusa perfeita e infindável, fluxo de graça, beleza e fartura. Veja-se a imagem grega da deusa da prosperidade, que tem uma cornucópia que fica o tempo todo jorrando riqueza sobre o mundo... Noutras tradições, na China e na Índia, nas Américas, em todas as culturas mais antigas, a referência é de uma provedora maternal. Não tem nada a ver com a imagem masculina ou do pai. Todas as vezes que a imagem do pai rompe nessa paisagem é sempre para depredar, detonar e dominar (Krenak, 2019, p. 31).

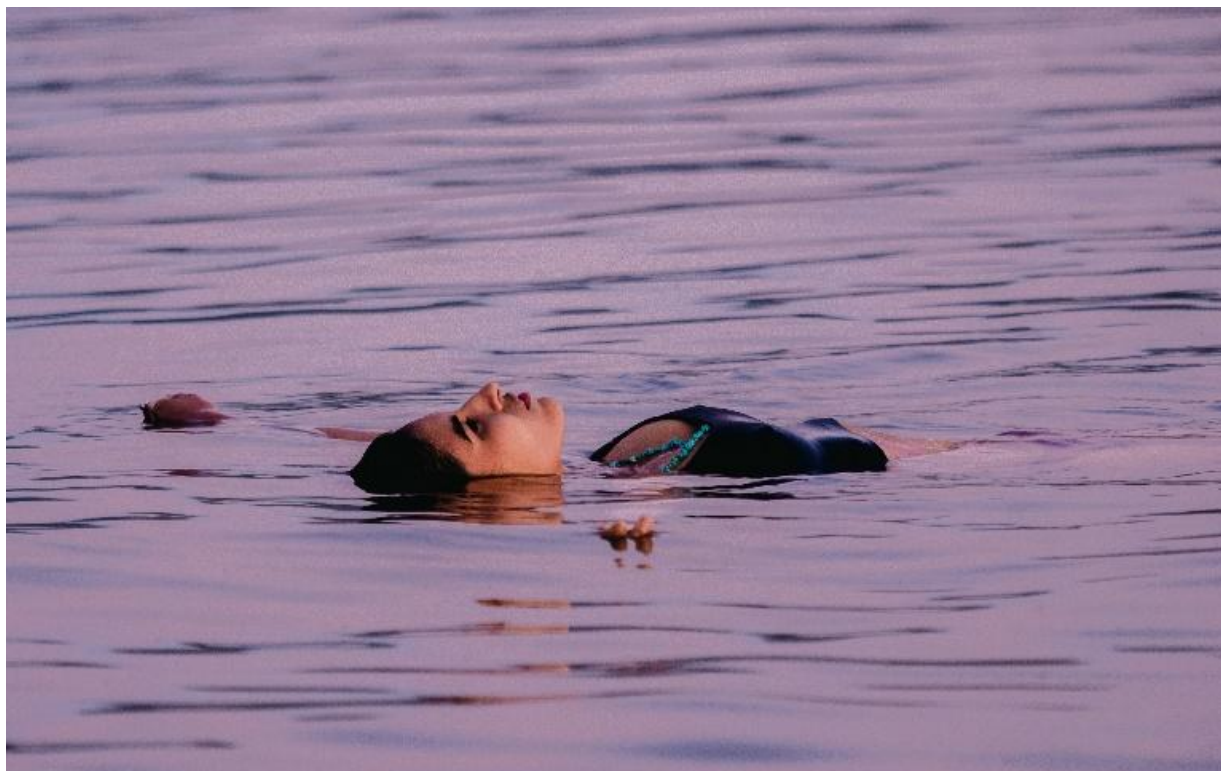
Estar nessas águas fizeram-me sentir no colo de Pacha Mama, como se eu fizesse parte daquela natureza, compartilhando com pensamento de Krenak (2019), quando o autor aponta que não existe nenhuma coisa que não seja natureza, tudo é natureza, assim como o cosmos é natureza. Integrada naquele ambiente, era como se estivesse em casa. Krenak (2022), em seu livro *Futuro Ancestral*, menciona que a bacia Amazônica nasce de um fiozinho de água nas Cordilheiras dos Andes para formar aquele mundo aquático.

Através desse mergulho do encontro dessas águas que conecta toda a América Latina, experimentei um estado de pura presença e reconexão com aquele lugar, esquecendo-me da minha vida corrida na cidade, dos compromissos e das exigências que estabeleci para mim ao me programar para essa viagem.

Segundo Krenak (2019), a modernização fez com que o ser humano se tornasse alienado do seu próprio exercício de ser e estar no mundo, as pessoas do campo e da floresta foram viver nas favelas e comunidades periféricas, tornando-se mão de obra nos centros urbanos, sendo arrancadas de seus habitats naturais e jogadas em um liquidificador chamado humanidade. “Se

as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos” (Krenak, 2019, p. 9).

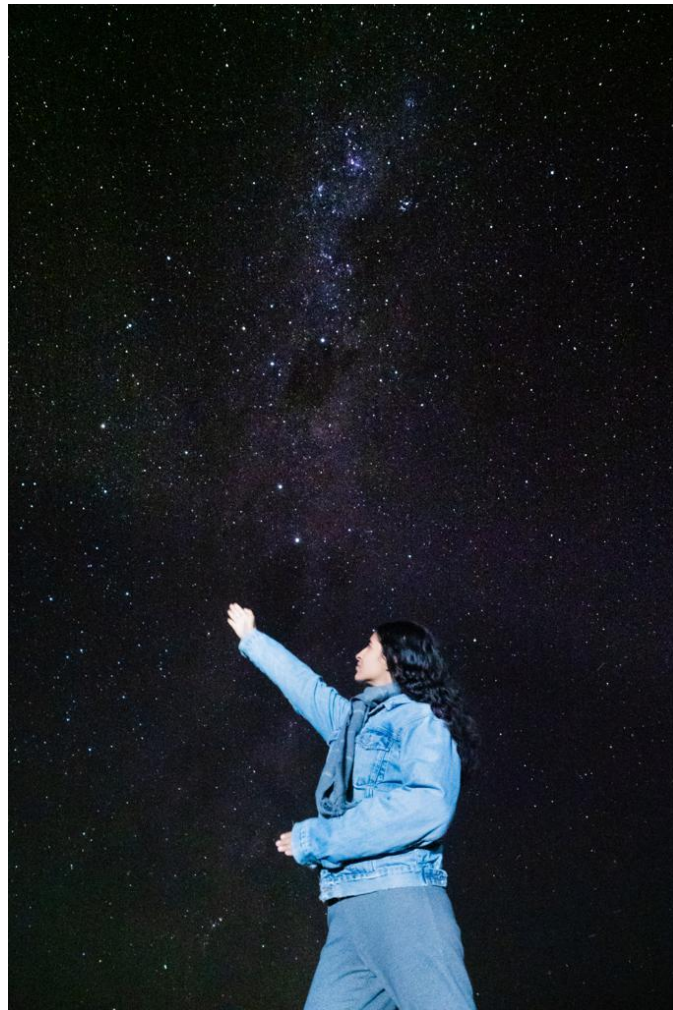
**Figura 69** – Mergulho no lago *Lleu-Lleu*, Cañete CL.



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Saí do lago *lleu-lleu* como se tivesse lavado a minha alma e batizada por aquelas águas frias e infinitas da América Latina. Com frio, busquei me agasalhar perto de uma fogueira. Na roda de conversa em volta do fogo, apreciei as estrelas do céu do Chile - são tantas estrelas que é impossível contá-las -, nunca tinha visto tantas, era um verdadeiro espetáculo com o protagonismo das estrelas se movendo de um lado para o outro. Na língua espanhola, essas estrelas são chamadas *fugaz*, em português conhecemos como *estrelas cadentes*. Não fiz nenhum pedido, apenas agradei aquele momento e contemplei aquela constelação.

**Figura 70** – Na beira do lago *Lleu-Lleu*, Cañete CL.



Fonte: Andreia (2023)

Era noite, adormeci na barraca olhando as estrelas, e acordei com uma voz de uma mulher vendendo *humitas* para as pessoas que estavam no acampamento, essa comida faz parte da culinária chilena, sendo um dos pratos mais antigos do Chile, e consumido em muitos países andinos. O termo *humitas* tem origem na língua *quéchua*, uma importante família de línguas indígenas da América do Sul e ainda hoje falada por cerca de dez milhões de pessoas de diversos grupos étnicos entre Peru, Chile, Argentina, Bolívia e Colômbia.

Similar a pamonha no Brasil, as *humitas* consistem em uma massa de milho temperada com alho, manjericão e cebola e embrulhadas em folhas de espiga de milhos. Vale ressaltar que o milho é um ingrediente presente em toda culinária da América Latina, principalmente no verão, onde esse cereal cresce em abundância.



Após me alimentar dessa comida ancestral, aproveitei o dia no lago *lleu lleu*. O período da manhã parecia ser mais frio do que o da noite. Seguimos em direção à feira *mapuche*, Feira *Inaltu kuy*<sup>23</sup>.

**Figura 71** – No lago *Lleu-Lleu*, Cañete CL.



Fonte: Andreia (2023)

Para ter acesso à feira é preciso caminhar alguns metros por uma pequena estrada de chão no meio do mato. Ainda na pista há uma placa sinalizando o nome da feira e uma espécie de escultura de uma jóia utilizada pelas mulheres *mapuche*, que eu já tinha visto diversas vezes nos museus em Santiago: essa joia, uma espécie de broche, simula um alfinete colocado no peito e utilizado na parte de frente da roupa.

Abaixo da representação da jóia *mapuche*, observei uma frase escrita: *Mulher segura deixa pegadas por onde passa*. Pronto! ali estava o título de meu trabalho! Afinal, eu estava atrás dos passos de Violeta Parra, em busca de suas pegadas, e, em paralelo, deixava as minhas próprias pegadas por onde passava.

---

<sup>23</sup> localizada na região do *Cañete*, também às margens do lago *Lleu Lleu*, a feira é organizada de forma independente pelos *mapuche* que residem naquela região.

Figura 72 e 73 – Entrada da feira *Inaltu kuy*, Cañete CL.



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Essa peça conhecida como *Sükill*/pectoral é uma espécie de broche com correntes de diferentes formatos, que carregam diversos pingentes com rostos de figuras antropomórficas, muitas vezes em alto relevo, que estão relacionados com as almas de seus ancestrais. De acordo, com o Catálogo *La Plataría Mapuche: tradición y técnica*, do Museu Histórico Nacional do

Chile, que reúne uma coleção de imagens com joias *mapuche*, o significado do *Sükill* representa:

La palabra *sükill* deriva de la palabra “*chicull*”, “*cosquillas*”. Corresponde a anchas cadenas de plata que llevan forma de pectoral, unidas a un *tupu* o punzón. Lo interesante de este pectoral es que encontramos tanto en la placa superior como en la placa terminal, la reiteración de una estrella de cuatro puntas caladas, en cuyo centro aparece una figura antropomorfa. Lllaman la atención también, los troncos cónicos colgantes que no son comunes para este tipo de pieza. Generalmente el motivo cruciforme está asociado a la división cuatripartita de la cosmovisión *mapuche* (Miranda, 2015, p. 40).

Recordo-me que o cartaz da exposição, visto na Universidade Católica do Chile, era o mesmo desenho dessa joia, já familiar por ter visto inúmeras vezes pelos museus que percorri, sobretudo no Museu de história Natural de Concepción onde pude observar a descrição de diversas joias *mapuche* utilizadas pelas mulheres.

**Figura 74** – Card da exposição "Nuestros pueblos originarios", Santiago CL.



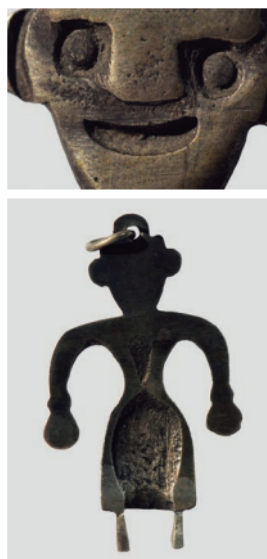
Fonte: Arquivo pessoal (2023)

**Figura 75-** Sükill, Chile



Fonte: (Miranda, 2015, p. 41)

**Figura 76 -** Pingentes utilizados no Sükill, Chile



Fonte: (Miranda, 2015, p. 83)

Essas joias utilizadas pelo povo *mapuche* são de prata. A prataria *mapuche* “passou por várias transformações, sendo hoje um dos principais símbolos de resistência da etnia *Mapuche*, bem como de perpetuação de seus valores cosmogônicos” (Pagnossi, 2018, p.1). Segundo a pesquisadora de joias *mapuche* Nádia Pagnossi, foi através do contato com os Incas e espanhóis que o povo *mapuche* começou a desenvolver seus trabalhos com os metais.

A prata tornou-se recorrente devido ao comércio com os espanhóis, que trocavam moedas por gados. Os *mapuche* recolhiam e transformavam essas moedas em diversos objetos. Sobre esse recorte histórico, do intercâmbio da prata com os espanhóis, Pagnossi nos chama atenção que essa ressignificação da prata, ou seja, da moeda, subverte os objetivos do explorador “portanto, é possível ver na prataria *Mapuche* um meio de resistência à cultura do colonizador, além de um indicativo de opulência e bonança” (Pagnossi, 2018, p. 2).

Nas guerras entre Mapuche e espanhóis, diversos prisioneiros de guerra (do lado europeu) eram ferreiros ou artesãos, que foram os responsáveis por ensinarem aos nativos o trabalho maciço com os metais nobres, especialmente a prata. Muitos desses artesãos acabaram se fixando na Araucanía e adotando o modo de vida indígena, fazendo serviços tanto para os chilenos quanto para os Mapuche (Antinao, 2011; Von Bennewitz, 1997 *Apud* Pagnossi. 2018, p. 4).

Nesse recorte, Pagnossi comenta que o auge da prataria mapuche nos séculos XVIII e XIX significou uma tentativa de inversão dos colonizadores, ou seja, os *mapuche* se apoderaram da prata, que foi motivo de tanto sofrimento para tantos povos originários da América Latina. “Os *Mapuche* conseguiram mais uma vez demonstrar sua resistência e plasticidade, aprendendo com o inimigo como tirar vantagem dele” (Pagnossi, 2018, p.17). Nesse viés, Pagnossi em concordância com Eduardo Galeano reforça:

Para a sociedade Mapuche, a moeda em si não tinha o mesmo valor atribuído pelos espanhóis ou chilenos: o do dinheiro; sua valia estava em seus significados simbólicos, no que ela poderia ser transformada. A importância da prata reside então na sua capacidade de transmutação. Como a maioria da prata extraída pelos espanhóis para consumo na América ou Europa foi resultado do trabalho escravo indígena nas minas (Galeano, 2013, p.7).

**Figura 77** – Mulheres *mapuche*, Chile



Fonte: (Miranda, 2015, p. 13)

Nesse aspecto, para o mapuche a moeda possuía um valor simbólico e foi ressignificado pela cultura de seu povo, transformada em um símbolo de suas identidades, afinal, segundo a cosmovisão *mapuche*, a prata está relacionada com a natureza, com o sol e a lua, e utilizá-las era uma maneira de manter essa conexão com o universo e seus ancestrais. Além disso, a quantidade de prata utilizada pelo povo *mapuche* representava um símbolo de poder; vale frisar que também eram utilizadas pratarias em seus cavalos.

Pagnossi (2018) analisa, através de seus estudos sobre a prataria *mapuche*, que a lua estava associada ao feminino, relacionando-se com a mulher e seus ancestrais. Desta maneira, a joia não é apenas um adorno, ela carrega um valor simbólico para essa cultura representado nos corpos das mulheres *mapuche*, onde se fundem com suas roupas e ressaltam a identidade feminina dessa nação.

Pagnossi ressalta que a relação com a prata entre os *mapuche* era tão profunda que, quando uma pessoa falecia, ela era enterrada com seus anéis, pois acreditavam que a própria alma estava contida naquelas joias. No entanto, a autora destaca que essa tradição teve que ser modificada por conta dos saques nas joias, o que motivou que os *mapuche* ressignificassem essa tradição. Ao deixar as joias como heranças para suas filhas, estas, por sua vez, as transformam em peças novas, agregando outros símbolos, no entanto, sem perder a herança de seus familiares, essas peças vão se alterando conforme a idade e contexto social da portadora, pois que essa joia traz uma memória ancestral.

**Figura 78** – Mulheres *mapuche*, Chile.



Fonte: (Miranda, 2015, p. 28)

Após todo esse passeio histórico para localizar a prataria *mapuche*, bem como suas origens e transmutações, volto para a feira *mapuche*, com poucas barracas e pouco movimento onde se vendia frutas, comidas típicas e artesanatos *mapuche*. Chamou minha atenção uma mulher *mapuche* expondo seus artesanatos junto a sua filha pequena.

**Figura 79** – Registro do encontro com María Lincopi (mulher mapuche) Cañete, Chile



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Suas peças eram em sua maioria de pratas. Mostrei meu interesse no significado dos símbolos que estavam nas joias, e logo começamos a conversar, contei que estava pesquisando sobre Violeta Parra, e perguntei se seria possível que ela me concedesse uma entrevista a respeito. Fiz algumas perguntas sobre a relação de Violeta Parra com os *mapuche* e fiquei muito contente com as respostas daquela mulher que se chamava María José Lincopi de quarenta e dois anos, junto a sua filha Janequeo, cujo significado quer dizer guerreira em *mapudungun*.

Lincopi me contou sobre a vestimenta dos *mapuche* e que fazia parte da tradição cada um confeccionar sua própria roupa. Destacou que as cores e adereços se modificavam de acordo com a idade e região de cada mulher, e que a cor azul era predominante naquela região, pois seu povo tinha uma forte relação com as águas, os lagos e os rios, como bem apontou Pagnossi:

Dada a quantidade de símbolos nas joias que são carregadas pela mulher, seu corpo passa a ser um suporte da manutenção da identidade Mapuche e, como consequência, da resistência. Ao usar as vestimentas tradicionais, como o *chamal* e o *trariwe* (cinto de tecido com símbolos variados), bem como as jóias, o corpo da mulher expressa os discursos míticos e a cosmogonia Mapuche (Pagnossi, 2018, p. 117).

Dentro do universo feminino da época, a mulher será a detentora dos conhecimentos da família, sendo responsável por carregá-los em seu próprio corpo por meio da indumentária. Apesar de se mudar para a casa/região do marido, sua identidade territorial original será preservada e contida nos Chaway, sua mudança se dará sem a perda de suas raízes. A mulher Mapuche também verá na prataria um meio de proteger a si mesma e aos seus, de se embelezar e de carregar os mitos e princípios cosmológicos ordenadores da sociedade (Pagnossi, 2018, p.169).

#### 4.2.1 Vestindo a cultura

A mulher se destaca na cultura *mapuche* e desempenha um papel de suma importância na manutenção dos costumes através de valorização e preservação das suas tradições, e a maneira como se veste representa a identidade de resistência de seu povo, bem como sua ancestralidade.

Portanto, o vestuário é mais do que uma segunda pele, mais do que um objeto para cobrir o corpo e aquecê-lo. É um elemento de construção da identidade do sujeito e de seu status. “O traje constitui-se no modo pessoal, como um usuário adota a indumentária que lhe é proposta por seu grupo. [...] A indumentária propriamente dita, o objeto da pesquisa sociológica ou Histórica” (Barthes, 2005, p. 270).

Vale ressaltar, indumentária, bem como, a moda não é usada apenas para indicar ou fazer referência a posições sociais e culturais, mas para construir e marcar, em primeiro lugar, aquela realidade social e cultural. O que se está afirmando, “É que através da moda e da indumentária é que nos constituímos como seres sociais e culturais” (Barnard, 2003, p. 64).

Levando-se em consideração o pensamento de Barnard, ao apontar que através do que vestimos apresentamos a nossa posição social e cultural, ou seja, o ato de se vestir é também um ato de significação, o vestuário assume papéis diversos que auxiliam o homem a comunicar-se, visto que o ato de vestir é antes de tudo um ato de comunicar-se, de expressar valores, gostos pessoais, identidades de uma comunidade. Assim a moda, através da vestimenta, se mostra presente nas atividades humanas, como uma extensão do corpo, auxiliando o sujeito na construção de suas relações sociais.

Segundo Pitombo (2010), o que se constata, é que a moda é concebida como modo de vida e é sobretudo esta percepção que possibilita a união entre moda e cultura. A própria



compreensão da moda enquanto fenômeno cultural só foi possível a partir do momento em que a própria noção de cultura incorporou a ideia de modo de vida.

Pitombo esclarece que Barnard (1993), ao desenvolver a ideia de que moda e indumentária são meios de comunicação e fenômenos culturais, argumenta que moda e vestimenta são fenômenos culturais no sentido de que a cultura pode ser entendida como um sistema de significados, como formas pelas quais as experiências, os valores e as crenças de uma sociedade se comunicam através de atividades, artefatos e instituições.

No entanto, como pontua Pitombo, nem sempre se pensou cultura a partir desta perspectiva, como observada por Barnard. Vale a pena observar que a raiz etimológica da palavra cultura, deriva da palavra latina *colere*, significa habitar, cultivar, proteger e honrar com adoração.

Dando continuidade a essa reflexão, para o sociólogo polonês Zygmunt Baumann (2012) originalmente, na segunda metade do século XVIII, a ideia de cultura foi cunhada para distinguir as realizações humanas dos fatos “duros” da natureza, significando aquilo que os seres humanos podem fazer, e natureza, aquilo a que devem obedecer. Por sua vez, Paulo César Alves (2010) aponta que o conceito de cultura, desde o séc. XVIII, era tudo aquilo feito pelo homem e transmitido de uma geração a outra. Enquanto no séc. XVI começam a aparecer algumas mudanças semânticas no termo e a cultura passa a ser usada para se referir ao cultivo da língua, da arte, das ciências.

Também, nesse período, chama-se de cultura as obras de arte consideradas “belas e perfeitas”. No entanto, nos séculos XIX e XX, outro conceito de cultura passa a ser valorizado, de acordo com as reflexões de Williams (2000), ou seja, cultura como “modo de vida”. Assim, admite-se que cada cultura possui padrões que são específicos e uma cultura não pode julgar as outras segundo seus próprios critérios.

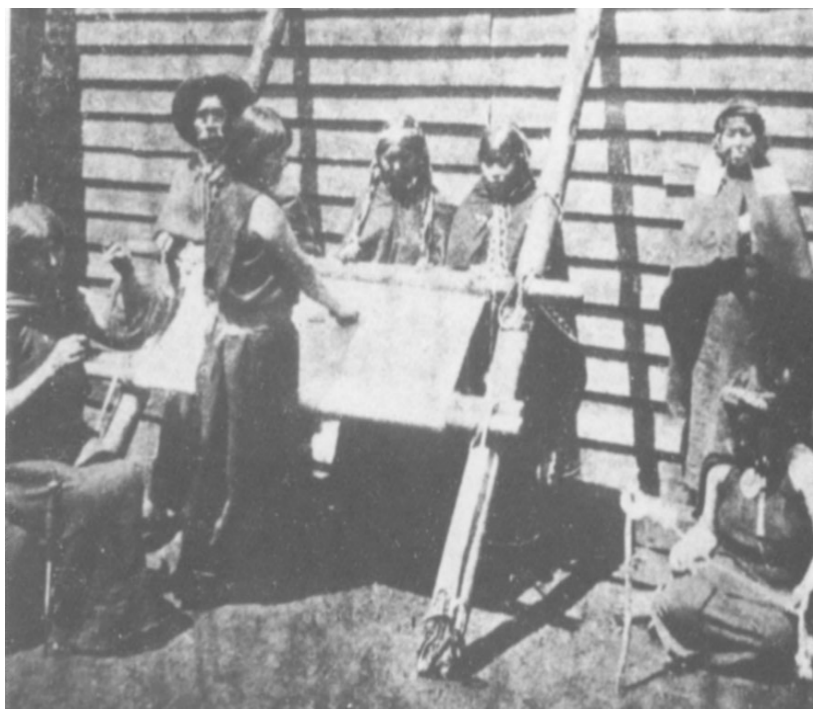
Portanto, a cultura como modo de vida pode se relacionar com a moda, pois ela é um meio de vida, de viver e se expressar, além disso, o ato de se vestir está relacionado ao ato de se cuidar. Nesse sentido, a moda e a vestimenta estão inseridas na cultura, pois como afirma Pitombo: “A cultura é o sistema significante através do qual uma ordem social é comunicada, reproduzida, experimentada e explorada” (Pitombo, 2010, p.240). A moda e a indumentária são algumas das maneiras pelas quais a ordem social é experimentada, explorada, comunicada e reproduzida.

**Figura 80** - Violeta bordando



Fonte: Museu Violeta Parra

**Figura 81** – Processo de tecelagem de mulheres *mapuche*



Fonte: (Wilson,1992, p. 4)

#### 4.2.2 Tecendo canções

Nesse horizonte, percebo que as mulheres *mapuche* representam a sua cultura por meio da vestimenta e tecelagem, ou seja, seu modo de vida, como uma forma de cultivar suas tradições, e isso se reflete em suas roupas que espelham a identidade cultural de seu povo, por meio de um encontro de dimensões espirituais e de resistências. Nesse ponto, é primordial destacar o processo de criação da tecelagem *mapuche*.

Suas origens e influências que estampam a história de seu povo, a independência da mulher *mapuche* e sua relação com a natureza. E de que maneira todos esses pontos se relacionam com Violeta Parra? No seu processo de aprendizado da arte de costura, na sua maneira de confeccionar seus bordados, de fazer suas roupas e até mesmo de se vestir, de certo modo são como uma extensão do discurso que apresenta em suas obras.

Nessa perspectiva, é interessante destacar que Violeta Parra aprendeu a costurar com sua mãe, observando-a desde pequena. Tal processo se estabelece também na cultura *mapuche*, pois a tecelagem é passada de geração a geração para as mulheres, desencadeando uma forte característica da cultura desse povo. Para ilustrar essas relações trago como referência a obra: *Textileria Mapuche Arte de Mujeres* (1992) escrita por Angélica Aedo Wilson.

**Figura 82** – Mulheres *mapuche*, Chile



Fonte: (Wilson,1992, p. 10)

Com o objetivo de divulgar a arte têxtil e valorizar a manifestação cultural que se expressa através da criatividade feminina, esse livro foi produzido e integra a Coleção da Biblioteca Nacional do Chile. As mulheres *mapuche* tecem as suas memórias e bordam a história do seu povo que se recusa a desaparecer. Através das mãos femininas, nascem diversas imagens como plantas, flores e animais, formando fios que fazem ligações do passado com o presente e que se manifestam através da resistência desse povo.

A tradição têxtil *Mapuche* tem sua origem no período Pré-colombiano. Há muitos registros coloniais que descrevem o modo de vestir dos indígenas *mapuche*, destacando que o exercício das mulheres era fiar e tecer lã. A autora aponta que foram desenvolvidas técnicas de fiação, métodos de tecelagem e tingimento em tear com vegetais, dando início a uma indústria têxtil que estava destinada ao consumo familiar (Wilson, 1992).

É interessante destacar sobre esse período que as próprias ovelhas trazidas pelos conquistadores se tornaram fonte de matéria-prima essencial para a produção têxtil, que foram substituídas pelas antigas lãs conhecidas como: *lana de chilihueque* (Wilson, 1992). Em outras palavras, os indígenas aproveitaram as ovelhas levadas pelos colonizadores para criá-las e produzirem suas próprias vestimentas. Sob esse ponto de vista, creio que assim como os *mapuche* transformaram as moedas dos espanhóis, eles também resignificaram as ovelhas, ou seja, revertendo as tentativas do colonizador de submissão, chegando até mesmo a comercializar suas próprias confecções com os europeus.

Para localizar a importância da arte têxtil para o *mapuche*, sobretudo para as mulheres, é necessário recorrer à tradição oral desse povo, carregada de histórias que permeiam o imaginário dos povos *mapuche* desde criança. Essas referidas histórias envolvem a espiritualidade e a relação com a natureza. Como ilustração, recorro a um trecho do livro de Angélica Wilson, que traz à tona uma sabedoria popular a respeito da criação da tecelagem das mulheres *mapuche*:

Un día, una chiquilla lavaba mote en el río. Llegó un viejo y se la robó; se la llevó para sus tierras. Se casó el viejo con la chiquilla. Dicen que le dijo: "Me voy para la Argentina; cuando vuelva, tienes que tener toda esta lana hilada". Se fue el hombre, y la niña quedó llorando, sin saber hilar. Llorando llegó al fogón, y en eso, el *chori iwe kuze*, el fuego viejo, le habló: "No tienes por qué afligirte tanto; yo voy a llamar a *lalen kuze* para que te ayude". Al rato apareció, bajando por el fogón, la *Arafia Vieja*, y le dijo a la chiquilla: "Tienes que hacerlo como yo; mírame y aprende a hilar". Así pasaron diez días, y cuando llegó el hombre, las lanas estaban hiladas. *Eale'n Kuze fue* todas las noches a ayudar a la niña, y juntas terminaron el trabajo (Wilson, 1992, p.9).

Essa história nos ensina que uma menina foi raptada por um senhor que a levou para suas terras. Após um desentendimento entre eles, o velho disse para a garota que iria viajar e quando voltasse ela teria que tear toda a lã que lhe entregou. O homem foi embora, e ela começou a chorar perto do fogo, pois não sabia fiar, foi então que o Velho fogo falou com a menina que ela não precisava chorar e que iria pedir à Velha Aranha para ajudá-la.

Desse modo, a aranha surgiu e ensinou a menina a costurar. Os dias foram passando e quando o homem chegava, a lã já estava fiada. Nesse sentido, “*el fuego vieja y la araña vieja*” entregam esse saber para a jovem (Wilson, 1992) Assim, a Aranha velha age como uma verdadeira avó, ou seja, como uma ancestral que ensina a menina a arte de tear, afinal, a sabedoria é algo que os mais velhos dominam. A velhice representa a sabedoria; nesse sentido, os povos originários possuem muito respeito com os idosos, pois é através deles que ligamos o passado ao presente.

Aprender a fiar e conhecer as técnicas de tingimento são saberes que as mulheres *mapuche* precisam dominar para contribuir com a sociedade *mapuche*, para confecção de suas roupas e da família, e ensinar para as suas filhas, ou seja, a figura feminina cuida, protege e aquece seus familiares. Angélica Wilson (1992) acentua que é uma preocupação da família que as filhas sejam boas tecelãs. Assim sendo, as mulheres *mapuche* recorrem às sabedorias ancestrais relacionadas com a cosmovisão e mitos das origens dos têxteis.

“Poner telas de araña alrededor de la muñeca de la mano de las niñas, o bien pasarles pequeñas arañas sobre la palma de la mano para que sean buenas hilanderas” (Wilson, 1992.p 14). Sendo assim, as mães *mapuche* colocam teias de aranhas no pulso e aranhas nas mãos das meninas quando são ainda crianças. Esses ritos fazem parte da vida da mulher em sua infância e adolescência e visam facilitar e fortalecer o processo de aprendizado:

Así, las mujeres mapuches desde pequeñas se muestran interesadas en aprender el arte del tejido; para ello tendrán como referente a las mujeres adultas de su familia y poco a poco irán imitando y reproduciendo sus gestos de este complejo entramado. La observación y la práctica cotidiana, incorporándose a tareas menores de preparación de la lana, marcarán el inicio de este proceso de aprendizaje. (Wilson,1992, p. 14).

De acordo com a pesquisadora, as mulheres *mapuche* se interessam em aprender a arte da tecelagem desde cedo, e suas referências são as mais velhas, ou seja, as adultas da família, aos poucos as mais novas vão imitando e reproduzindo os gestos de suas mães e avós através

de seus cotidianos, que envolve não só o ato de tecer, bem como todo o processo de preparação da lã e tingimento oriundo das plantas e elementos encontrados na natureza.

Nesse viés, faço uma relação das roupas com as joias que adornavam as mulheres *mapuche* e representavam sua conexão com a natureza e seus ancestrais, considerando que joias e roupas possuem essa conexão, ou seja, as roupas que elas estão vestindo carregam memórias das roupas de suas mães e avós, seja a maneira que ela foi confeccionada, ou um desenho que foi reproduzido, tudo sempre estará relacionado com a linhagem feminina, além de representar vínculos profundos com a natureza.

Em consonância com os fatos levantados, entendo que Violeta Parra, também carregava as memórias da mãe em suas roupas, pois esta confeccionava seus vestidos. A artista chilena aprendeu essa arte com a mãe ao observá-la ao longo de horas sentada em sua máquina de costura. É importante destacar que Violeta Parra é descendente de *mapuche* por parte de sua mãe, ou seja, Clarissa Sandoval, a mãe de Violeta Parra, carrega a arte de fiar de suas antepassadas e transmitiu esse saber para sua filha.

Para dar suporte aos pontos levantados aqui em relação à arte têxtil das mulheres *mapuche* e Violeta Parra, trago o depoimento da irmã da artista, Hilda Parra e de sua mãe Clarissa Sandoval, esclarecendo as memórias afetivas que narram o encanto pela arte da costura por Violeta Parra desde pequena: “De chiquitita la Violeta hacía muñecos de barro y también le ayudaba a mi mamá a estirar las costuras que iba haciendo en la máquina. Hasta las doce, hasta la una de la mañana se quedaban levantadas las dos” (Stambu & Bravo, 2011, p. 26).

CLARISA SANDOVAL: Pasaba al ladito de la máquina de coser, al ladito mío, recogiendo los trapitos que yo cosía. Porque siempre he cosido mucho. En ese tiempo, les hacía trajes a los niños de puros parches, porque no tenía para comprarles género. Como me quedaban tantos pedacitos de los trabajos de costura que me encargaban, los reunía, ¡los combinaba y les hacía frazadas! ¡Y ella no permitía que se perdiera ni un pedacito! Me ayudaba a hilvanar, a encandelillar, pegaba botones y remendaba. Después, comenzó ella sola a hacer costuras, ropita chica (Stambu & Bravo, 2011, p. 27).

HILDA PARRA: Pero a Violeta le gustaba, ella era más aficionada a esas cosas. ¡Si todo lo que fue haciendo después está relacionado con mi mamá, con la familia o con amigos de Chillán! La tapicería y la cerámica las vio trabajar en Malloa, en el campo, aunque nunca las hizo porque era cabra chica (Stambu & Bravo, 2011, p. 27).

Tendo em vista, as recordações da irmã e da mãe de Violeta Parra, é notório que a artista chilena iniciou seu processo de aprendizado da costura, acompanhando sua mãe e auxiliando-a a pregar botões e alinhar. Sua mãe costurava demasiado, pois com isso ela auxiliava no sustento da família, além de fazer cobertores para aquecer seus filhos, assim como faziam as mulheres *mapuche*.

É interessante destacar que Hilda Parra, em seu depoimento, diz que não gostava de costurar e que, no entanto, Violeta Parra era fascinada por esse tipo de trabalho, que se refletiria na sua obra e na construção da sua identidade enquanto sujeito.

Outro aspecto que conecta a relação de Violeta com os *mapuche* é o canto. De acordo com Angélica Wilson (1992), as mulheres *mapuche* cantavam enquanto confeccionavam seus tecidos, assim fazia a mãe de Violeta Parra que cantava quando estava costurando.

Esses cânticos da mãe de Violeta, primeiros contatos que a artista vai receber, eram de músicas antigas do folclore chileno, e que irão direcionar toda sua pesquisa musical. Dessa forma, Angélica Wilson (1992) comenta sobre a relação do canto com a confecção dos tecidos das mulheres *mapuche*:

Si observamos las distintas etapas del proceso textil, podemos darnos cuenta que entran en juego otros aspectos importantes de la existencia de las mujeres que se vinculan a una cosmovisión específica, donde todas las acciones de la vida están integradas. Por ejemplo, es común escuchar a las mujeres decir que han asociado, o que le cantan y rezan a su tejido, para que les salga bien, para que quede bonito, para tener suerte en la venta (Wilson, 1992, p. 18).

Segundo Wilson, todas as ações das mulheres *mapuche* estão integradas, apontando que é comum as mulheres sonharem que estão tecendo, podendo ser até mesmo uma peça de uma cor específica e depois reproduzem a mesma roupa que tiveram no sonho. Aponta também que é muito comum as mulheres cantarem e rezarem enquanto fiam, deste modo pode ser percebida uma clara relação entre a espiritualidade e a arte de tecer que se estampam nos corpos das mulheres *mapuche*.

Além de criar essas conexões entre a arte têxtil *mapuche* e o processo de aprendizado de costura de Violeta, ressalto que o modo de vestir de Violeta Parra traz semelhanças com o das mulheres *mapuche*, afinal o povo *mapuche* se tornou agricultor, e essa cultura rural, ou seja, da mulher do campo, se reflete na vestimenta das mulheres *mapuche*, assim como na de Violeta Parra que também cresceu na região rural em território *mapuche* e chegou até mesmo a trabalhar no campo junto a sua família.

Para uma análise da vestimenta de Violeta Parra, busquei respaldo em alguns trechos de suas biografias, constatando, no entanto, que são poucas as passagens que trazem a descrição da roupa de Violeta Parra. Então, para auxiliar na compreensão, recorri a fotos da artista disponibilizadas pela Fundação Violeta Parra, bem como ao seu museu, pois que possuem um rico material virtual com informações de suas trajetórias e obras. Além disso, para fortalecer a visualidade da vestimenta das mulheres *mapuche*, recolhi imagens do livro sobre a arte têxtil *mapuche*, que foi um guia para estabelecer as conexões aqui apresentadas.

**Figura 83** - Violeta tocando violão



Fonte: <https://revistaultimoround.com.ar/>

**Figura 84** - Mulher *mapuche* em processo de tecelagem



Fonte: Wilson (1992, p. 8)



**Figura 85-** Teatro Plaisance. París, Francia.



Fonte: Fundação Violeta Parra (1963)

Encontra-se, na obra de Marisol García (2016) que reúne diversas entrevistas de Violeta Parra, uma passagem que faz referências à sua vestimenta, apontando que utilizava roupas mesmo adultas feitas por sua mãe. Esse depoimento foi transmitido para a *Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión*, em 1964, por meios de perguntas realizadas por Madeleine Brumagne:

- Tiene usted un lindo vestido.
- ¿Ah, sí me gusta mi vestido? Fue mi mamá que me lo hizo. Cuando era pequeña, mi mamá guardaba pedacitos de trapo para hacerme ropa. Mi mamá era muy pobre, tenía diez hijos que cuidar y no tenía dinero. Ahora tampoco tiene dinero.
- Entonces su madre le hizo este vestido hace poco tiempo?
- Hace poco. Tiene muy bonitos colores.
- Sí, muy bonitos colores.
- Trabajó mucho, le puso muchas cintas de colores. Creo que la artista es ella (García, 2016, p. 71-72).

Outro momento que me deparo com a descrição da vestimenta de Violeta Parra foi na leitura do livro *Violeta Parra: Primera Biografía* (2011), de Patricia Stambuk e Patricia Bravo. Nesse referido texto, destaca-se uma passagem em que Héctor Pavez, um dos principais folcloristas chilenos, vê em Santiago pela primeira vez Violeta Parra e sua irmã Hilda Parra:

Héctor Pavez: Hace unos quince o dieciséis años, yo tenía un quiosco donde vendía fruta con mi Hermano, frente al Sindicato Propa, un lugar donde se reunían los sindicalizados de la Papelera de Puente Alto. Un día vi salir a la Violeta con su hermana y con guitarra en mano. Y era una mujer tan típica para vestirse: las faldas anchas, a media pierna y tacos bajos. El pelo largo hacia atrás, un cintillo y dos peinetas pescadas a los lados, sin pintura, como una campesina. ¡Nada que ver con la moda! A mí me llamó la atención que iban las dos vestidas iguales y las dos con guitarra, en esos años era algo bastante fuera de lo común en Santiago. Hasta ese momento no las conocía, Después supe que eran las Hermanas Parra (Stambu; Bravo. 2011, p. 58).

Mediante o exposto, Héctor Pavez, argumenta que Violeta Parra tinha um jeito típico de se vestir, com saia longa, violão na mão e cabelos compridos, sem nenhuma maquiagem e chama atenção que ela não seguia os padrões da moda daquela época. Destacando também que sua irmã estava utilizando o mesmo vestido que a cantora; nesse sentido, é muito provável que essas roupas tenham sido confeccionadas pela mãe das "irmãs Parras" como são conhecidas. Diante de tal contexto, suas características de mulher chilena nunca são abandonadas ao longo de sua trajetória e passagem por diversos países da Europa.

Por mais que tivesse recebido diversas influências europeias no sentido de padrões estéticos, sobretudo da França, país que residiu por mais tempo, estas não ressoavam no seu comportamento. Desta maneira, através da imagem que Violeta construiu sobre si mesma que se reflete em sua vestimenta, o povo chileno se identifica com ela, pois a reconhece como uma mulher que o representa. Conforme Violeta Parra destaca: “El pueblo de Chile se identificó inmediatamente conmigo porque soy una plebeya. Soy una hija del pueblo. Darne a conocer a ellos fue fácil, porque vivo con ellos” (García, 2016, p. 57).

A artista Violeta Parra, através de sua vestimenta, se constituiu como um ser social e cultural, e sua maneira de vestir pode ser vista como uma forma de propagar também sua cultura e suas raízes indígenas. Deste modo, Violeta manteve seu estilo simples de se vestir, apresentando através de suas roupas uma carga simbólica repleta de elementos culturais de seu país durante toda sua trajetória de vida e artística.

Ao considerar as vestimentas como formas de linguagem, fica o entendimento de que a escolha e relação dos materiais estão intrinsecamente vinculadas ao sujeito, que se apropria dos

tecidos, texturas e cores e prepara um conjunto de símbolos dispostos conforme suas orientações e usos, garantindo uma imagem estética apropriada à intenção de sua mensagem, reproduzindo dessa maneira sua identidade. Neste caminho, em relação a identidade do povo mapuche, Ñanculef (2016) comenta que está associada diretamente a sua terra, ou seja, seu território:

La identidad mapuche está dada por su mapu y es innata, como el instinto animal, y que se reconocerá de un territorio, de aquello que primero siente, que primero huele y que primero identifica y por eso para nosotros más allá de la madre biológica que nos dio de mamar, la base de identidad lo es el Mapu y el olor propio de cada espacio territorial, la Ñuke Mapu o Madre Tierra. A esa tierra donde nacen los mapuches llaman el-lleguen. “Feymew llegñen inche -en esa tierra nació yo-, pikey tayiñ fütxakeche –dicen nuestros antepasados y lo dicen menos nuestros contemporáneos”. Feymew wutxunentun tañi mollfün pikey tayiñ pugen pin” (Ñanculef, 2016, p. 38).

Diante de tal contexto, ao falarmos sobre os conceitos de cultura ao lado de autores como Bauman, Raymond Williams e Barnard, é importante trazer o pensamento do intelectual indígena *mapuche* Ñanculef. Segundo este autor, a palavra cultura ainda está em debate, ressaltando que muito se discute inclusive sobre sua origem, como através do tempo se estabelece uma cultura, bem como uma sociedade, como a do povo *mapuche*, destacando ainda que, na sua visão, a melhor definição do conceito de cultura foi a do historiador chileno Eduardo Pino Zapata, que foi um dos diretores do *Museo Regional de La Araucanía*:

De las muchas definiciones de cultura, la que mejor nos interpreta para este trabajo es la que ya mencionamos de Eduardo Pino Zapata: “La cultura es la expresión visible de las respuestas que el ser humano propone, cuando crea un entorno propio con los recursos ofrecidos en un horizonte paisajístico, organizando un sistema de relaciones entre él y su marco geográfico, formando un binomio que tiene un significado propio para el grupo social determinado” (Ñanculef, 2016, p.37).

Desta maneira, Ñanculef aponta que, através do conhecimento do povo *mapuche*, é possível compreender o verdadeiro sentido de uma cultura de uma história tão longa como a de sua comunidade, afirmando que o *mapuche* passou por muitas culturas em um extenso processo histórico. Nesse aspecto, frisa: “Las culturas se forman y se estructuran a través de algo concreto y lo más concreto del ser humano es la tierra. (Ñanculef, 2016, p. 2).

Nesse recorte, Ñanculef (2016) argumenta que os povos e as culturas se estruturam em um longo processo de tempo, destacando que esse processo pode se estruturar em quatro etapas simultâneas: A primeira estabelece uma concepção própria de território, ou seja, define suas fronteiras. O segundo gere uma estrutura social e cultural que sustenta o território, nesse caso, a política de um povo. O terceiro constrói uma ideologia em que exista uma relação com o meio ambiente, isto é a natureza, ou seja, seu habitat. E o quarto estabelece um modelo econômico

para distribuição de bens, nesse caso, chama a atenção que tudo é dividido entre o povo *mapuche* de maneira igualitária.

Após essa reflexão acerca da cultura *mapuche*, volto à tenda de María Lincopi para dar seguimento a nossa conversa sobre as tradições de seu povo. Lincopi me mostra seus artesanatos com moedas antigas e me conta a história do processo de troca com os espanhóis, destacando que as moedas foram incorporadas em suas vestimentas, jóias e artesanatos.

Vale destacar que minha carteira estava cheias de moedas de 100 pesos, ilustrada com a figura de uma *machi* que retrata a figura feminina da líder espiritual *mapuche*, ilustrando o busto dessa mulher indígena de um dos lados da moeda, envolta por seu rosto onde está escrito *Pueblos originarios* e República do Chile. Reuni diversas moedas como estas, pois a simbologia contida na ilustração dessa moeda é uma boa recordação das memórias que estava guardando da cultura daquele país.

Nessa perspectiva, para uma melhor compreensão sobre a *machi* bem como seu significado e importância para o povo *mapuche*, recorro à literatura de Ñanculef (2016) no qual exemplifica a potência dessa figura feminina para cultura *mapuche* que representa uma espécie de mediadora entre o mundo físico e espiritual, carregando essa missão ao longo de sua vida e estabelecendo, dessa maneira, a comunicação entre o *mapuche* e seus ancestrais:

[...] Se acostumbra definir al machi como “sacerdotisa”, pero al machi hombre no se lo describe como sacerdote. También se les identifica como “médicas”, expresión que se encuentra en la mayoría de los trabajos de investigadores indígenas. Nosotros decimos simplemente machi. La machi para las mujeres, y el machi, para los que son hombres. En algunos sectores, especialmente en la provincia de Malleco, las machis se autodefinen comofileu (Ñanculef, 2016, p. 98).

Essa leitura apresentada por Ñanculef possibilita a localização da figura da *machi* para o povo *mapuche*, de acordo com o autor *mapuche*: “La machi es la persona *mapuche* que ha sido llamada por las dimensiones cósmicas y de la concepción propia *mapuche* que tenemos de dios, para cumplir un rol que ella no ha buscado” (Ñanculef, 2016, p. 98).

**Figura 86** - Frame de uma *machi* em cerimônia de cura (1990)



Fonte: Museu Chileno de Arte Precolombino (2023)

Nesse caminho, durante a conversa com a *mapuche* María Lincopi, aprendi muito sobre as histórias do povo *mapuche*, seus símbolos e sua espiritualidade. Fiquei encantada com todos os artesanatos daquela artista *mapuche*, adquiri um par de brinco em formato de *kultrun*, alguns broches para presentear algumas amigas e um anel de obsidiana com o símbolo da flor de canelo.

**Figura 87** – Artesanatos mapuche feitos por María Lincopi, Cañete CL.



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

No Brasil conhecida como flor de canela, essa flor, segundo Lincopi, seria oriunda de uma árvore significativa para seu povo, que a planta próxima aos seus altares e em locais que se realizam as cerimônias. Nesse sentido, os ramos de flor são medicinais e incorporados nos ritos. Importante destacar que muitas vezes essa flor é vista pelas pessoas que não conhecem as tradições *mapuche* como sagradas, no entanto, Ñanculef esclarece:

Es preciso también aclarar que el concepto de “sagrado” no existe en el mapuche kimün, y que se ha usado mal al homologarlo al uso en castellano. En ese sentido, decimos que el canelo, fue, no es necesariamente el árbol sagrado de los mapuches, pues todos y cada uno de los árboles en el mapuche kimün son sagrados (Ñanculef, 2016, p. 29).

Nesse momento, ao aprender tanto sobre a história de um povo, ouvindo María Lincopi narrar, fiquei maravilhada com aquele encontro e ainda tive a oportunidade de me alimentar saboreando uma comida chamada *sopaipillas*, uma massa frita, como se fosse um pão rápido, em formato redondo e que me pareceu um sonho frito, no entanto, quando observei que era

mergulhado no óleo e servido com molho de pimenta, pensei no acarajé baiano, comida típica da culinária africana muito encontrada no estado brasileiro da Bahia.

A *sopaipillas* faz parte da culinária latino-americana, estava curiosa para experimentar, pois li diversos relatos de Violeta Parra se referindo a essa comida. Nesse horizonte, sai da feira *Inaltu Kuy Kuy*, alimentanda em todos os sentidos daquela cultura indígena, que só conhecia através de leituras, no entanto, pelo pouco que pude encontrar da relação de Violeta Parra com o povo *mapuche*, estabeleci um guia capaz de dar conta da presença dessa cultura para o espetáculo que realizei sobre a vida da artista chilena.

**Figura 88** – Experimentando *sopaipillas*, Cañete CL.



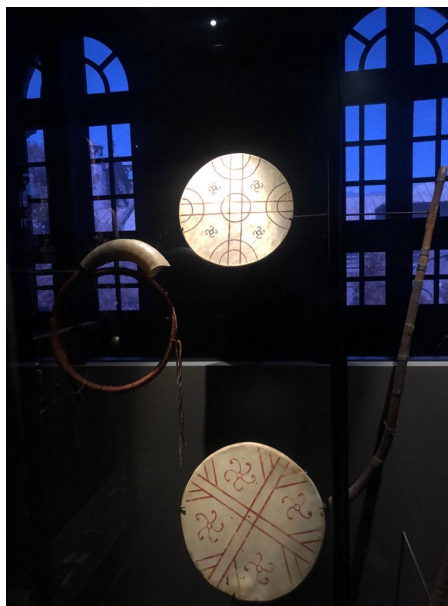
Fonte: Arquivo pessoal (2023)

#### 4.3 CRUZAMENTOS ARTÍSTICOS ENTRE VIOLETA E A CULTURA MAPUCHE

Segundo Lincopi, Violeta Parra foi muito importante para a cultura *mapuche*, pois ela se reconheceu como indígena, representando a cultura *mapuche* em suas obras. Em suas

informações, revelou também que Parra fora estudar em sua comunidade com um ancião que tocava *kultrun*, um instrumento sagrado que representa a conexão com os espíritos na natureza.

**Figura 89** – Registro de *Kultrun* e outros instrumentos musicais, Santiago CL.



Fonte: Arquivo pessoal – registrado na exposição Pueblos Originarios (2023)

Essa visão é apoiada conforme demonstra GARCÍA (2016) na obra que reúne entrevistas de Violeta Parra entre os anos de 1954-1967: “Mi abuela era indígena y mi abuelo español; entonces creo tener un poco de sangre indígena”. (Parra, Violeta). Informação transmitida a Madeleine Brumagne, *Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión*, em 1964, ao ser questionada se era indígena. Nesse sentido, para fortalecer o reconhecimento de Violeta Parra, como mulher indígena, recorro a um verso da artista, para ilustrar essa identificação:

Buenos días em mi nombre,  
Cordillera de Los Andes.  
Buenos días con la fuerza  
del indio que hay en mi sangre  
(Parra, I.141 apud Miranda, 2017, p. 67)

Por conseguinte, Miranda (2017) discorre que Violeta Parra, ao retornar da França pela segunda vez no ano de 1962, compôs esse verso, assumindo a sua identidade indígena e valorizando a sabedoria *mapuche* em relação à comunicação com a natureza, a exemplo de como saudar o sol: “Además, hacia el oriente, siguiendo así la condición de “orientadas” de todas las culturas indígenas del continente americano, pelo fundamentalmente las del Wallmapu (Miranda, 2017, p. 67).

Neste caminho, a pesquisadora ressalta que Violeta Parra, passou grande parte de sua infância em território *mapuche*, ou seja, entre zonas de fronteiras chilenas e *mapuche*, como exemplo nas cidades de Lautaro (1921-1927) y Chillán (1927-1932), o que explica que o contato com a cultura *mapuche* foi importante para sua construção enquanto mulher latino-americana, influenciando sobremaneira seu trabalho artístico: “Admira a los mapuches por sus virtudes y sus defectos; se hace querer por su sinceridad y franqueza; lo acogen, conversa, come y duerme en sus rucas; aprende su lengua y costumbres” (Miranda, 2017, p. 24).

Diante de tal contexto, em busca de ampliar a relação de Violeta Parra com os *mapuche*, bem como sua identificação como indígena, recorro às memórias de Ángel Parra, em *Violeta Se Fue a Los Cielos* (2006). Nela, o filho de Violeta Parra recorda que sua mãe além de carregar sempre seu violão, também levava para todos os lugares uma caixa cinza que era seu gravador, adquirido com muita luta. Relembra um dia muito especial que teve seu primeiro contato com os *mapuche* através das gravações que sua mãe havia obtido e compartilhado com ele:

Una vez dentro de casa conectó el aparato mágico y me dijo: escucha”. De esta máquina maravillosa salió la voz de una anciana que repetía y repetía lo que yo recuerdo como puyu peti ré puyu puyu puyu puyu peti ré, muchas veces. Sentí primero sopor, luego mareo (Parra, Ángel, 2006, p. 118).

Nesse aspecto, Angel Parra aponta sobre esse relato em que o som extraído do gravador de Violeta Parra era do *kultrún* da curandeira María Painén Cotaro, frisando que, após escutaram a canção, sua mãe se colocou de pé e mostrou os passos de uma dança ritual *mapuche*.

O autor destaca que Violeta Parra, ficou impressionada com o canto *mapuche*, em especial da *machi* María Painén Cotaro, percebendo que havia um outro “universo” através daquela música “Existia outro mundo outra cultura, outro idioma, outra religión, outra tradición y que, si alguien debía dar a conocer esos cantos rituales, con el necesario respeto, tenía que ser um representante de este Pueblo” (Parra, Ángel, 2006, p. 118).

Em consonância com esse fato, Miranda também aponta que de todas as mulheres da comunidade *Millelche*, ela se interessou mais por essa *machi* que era cantora, fazendo diversas visitas a ela, e provavelmente participando de várias cerimônias *mapuche*, se encantando com a força da palavra, o canto e a dança daquela cultura indígena:

Entonces, de entre todas las mujeres mapuche de las comunidades de Millelche, le interesó mucho esta que era machi y cantora, pues a ella la recordaría en muy diversas ocasiones posteriormente. Asistió allí, probablemente en la misma ruka de la machi Painen, a sanaciones y ceremonias que ella hacía y se impactó con el cano y el baile de a oficiante, con el milagro y la fera de seu palabra, con la transfiguración del entorno producto de esta reconocida sanadora de enfermos, con el toque de su kultrung. Es seguro que cada una de las imágenes y acciones descritas en su canción



“El guillatún” estén inspiradas en ella. De María aprendió algunas claves de la cultura que luego le servirían enormemente para su trabajo de campo en Lautaro y Labranza (Miranda, 2017, p. 42).

Por ello el canto permite identificar nuestro particular vínculo con la tierra, con la naturaleza, y encontrar allí el sentido del ser, uno que crece en comunidad y que busca siempre la trascendencia. Sus propósitos son variados y existen cantos para sanar, restablecer equilibrios, contar historias, conectarse con el espíritu, compartir mundos, etc. De ahí que el canto sea a la vez comunicación, activación de la memoria, instalación en el tiempo-espacio y vínculo con los espíritus. El canto de machi, por ejemplo, se acompaña de kultrung, pues él permite que los espíritus de la machi viajen a numerosos mundos espirituales y geográficos y expresen sus historias móviles. El aliento poético se nutre del Kimvn (conocimiento) (Miranda, 2017, p. 42).

Nesse aspecto, faz-se necessário remarcar conforme a autora aponta que o canto da *machi* acompanhado do seu instrumento percussivo, segundo a cosmovisão *mapuche*, proporciona uma viagem entre as dimensões espirituais. De acordo com Ñanculef (2016), o *kultrun* representa o cosmos e só as *machi* possuem conhecimento para manuseá-los:

El kultxun representa el cosmos, la totalidad o el todo. Las manos de machi deben tener manejo y control sobre esa “U” y no cometer errores en los rituales, pues puede generar consecuencias al universo en el futuro. La machi conoce las claves secretas de su kultxung, especialmente para no equivocarse al tocarlo, pues el toque de este instrumento remite a las profundidades del mundo sobrenatural. Sobre él mira y se mira, confía en las deidades que le dan la energía, la fe, para entender que no está sola, sino que está rodeada por la fuerza del cosmos. La fuerza de su kultxung es, por lo tanto, la de la tierra (Ñanculef, 2016, p. 109).

Pode-se voltar a nossa atenção sobre o quanto o canto das *machi* impressionou Violeta Parra, bem como as tradições indígenas desse povo. Ñanculef (2016) diz que a canção da *machi* é muito preciosa, é como se fosse uma poesia canção, ou seja, uma canção feita de poesia, ressaltando que é admirável ouvir o canto de uma *machi*.

Sendo assim, diante dessas relações, Elisa Loncon, autora do livro: *Violeta Parra en el Wallmapu – Su encuentro con el canto mapuche*, juntamente com Paula Miranda, reforça que Violeta canta a vida, e o canto *mapuche* é justamente sobre as coisas da vida: “*Se le canta al trabajo, al amor, a la guagua, a las penas de la viudez*|| [...] —*Todo lo que se hace se canta, porque el canto es una forma de socialización con el otro y con la naturaleza*|| (Loncon, 2017 *apud* Estivi, 2018, p. 266).

### 4.3.1 Poema – Canção: *Qué he sacado con quererte*

Convém lembrar que a pesquisadora Patricia Cuevas Estivel, em sua tese: *Imagens poéticas e descolonização na obra de Violeta Parra (2018)*, destaca que a canção-poema *Que há sacado con quererte* (1963) relata sobre seu sofrimento por um homem que lhe tirou a alegria de viver: “A artista escreve em versos, na forma de lamento mapuche, o seu próprio lamento”. (Estivel, 2018, p. 264.) Conforme descrito:

¿Qué he sacado con la luna; ayayay  
que los dos miramos juntos? Ayayay  
¿Qué he sacado con los nombres, ayayay  
estampados en el muro? ayayay  
Como cambia el calendario, ayayay  
cambia todo en este mundo. Ayayay  
Ayayay, ay, ay

¿Qué he sacado con el lirio, ayayay  
que plantamos en el patio? ayayay  
No era uno el que plantaba, ayayay  
eran dos enamorados, ayayay  
Hortelano, tu plantío, ayayay  
con el tiempo no ha cambiado. Ayayay

Ayayay, ay, ay

¿Qué he sacado con la sombra, ayayay  
del aroma por testigo, ayayay  
y los cuatro pies marcados, ayayay  
en la orilla del camino? Ayayay  
¿Qué he sacado con quererte, ayayay  
clavelito florecido? Ayayay

Aquí está la misma luna  
y en el patio el blanco lirio,  
los dos nombres en el muro  
y tu rastro en el camino.  
Pero tú, palomo ingrato  
ya no arrullas en mi nido.

(Parra, 1963)

Dentro desse painel, as autoras Paula Miranda (2017) e Patricia Estivel (2018) apontam que o povo *mapuche* não fazia arte por fazer, no sentido de ser simplesmente um fato social, afinal para os povos indígenas *mapuche* nenhum poema ou canção era executado apenas como fazer artístico. Em outras palavras, apontam que era uma necessidade que fazia parte da vida, como agradecer, celebrar, ninar as crianças ou até mesmo se lamentar e chorar.

No que diz respeito à letra da canção aqui referida, pode-se perceber a dor de Violeta Parra ao perder o grande amor de sua vida, o suíço Gilbert Farvre. Nesse contexto, podemos perceber que diversas letras da artista chilena vão de encontro a esses sentimentos que Violeta vivencia, alegrias e dores são temas que se fazem presentes em suas canções, que estão relacionados com a cultura *mapuche*.

Além disso, pode-se observar, também, a influência *mapuche* em suas composições através dos ritmos e instrumentos indígenas que são incorporados em suas obras com muito respeito, através de estudo e pesquisa, e convivência com o povo *mapuche*, na intenção de divulgar essa cultura para o mundo, sobretudo para os cidadãos de seu país.

### 4.3.2 Arpilleras

No sé nada. El punto que uso para bordar es el más sencillo del mundo. Yo no sé dibujar (Garcia, 2016, p. 74)

Observa-se que o discurso que Violeta constrói em suas canções se estende também para suas obras visuais, tais quais: cerâmica, pinturas, esculturas e *arpilleras*. Essa última constituindo uma técnica têxtil, que utiliza tecidos como sacos de farinha e batatas como base, para costura com linhas de lãs sobre esse material rústico. Assim, Violeta Parra descrevia que suas *arpilleras* eram como se fossem canções que se pintavam, ou seja, canções bordadas. Nesse viés a artista chilena destaca:

“En mis arpilleras me esfuerzo por mostrar las canciones chilenas, sus leyendas y la vida popular. Ideas que tengo en mí, que creo indispensable transmitir” (Garcia, 2016, p. 72). Nesse contexto, convém destacar o surgimento das *arpilleras*. Conforme é descrito no artigo: Violeta Parra e suas *arpilleras* decoloniais, escrito por Adriana Fresquet e Wilson Cardoso:

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 (Fresquet; Cardoso, 2021, p. 467-468).

Nessa perspectiva, observo que além de Violeta Parra traduzir o fazer artístico dessas mulheres invisibilizadas, residentes em uma ilha no interior do Chile, nas “margens da sociedade”, exhibe a história de vida dessas mulheres, isto é, suas identidades estampadas nestes

bordados, trazendo à tona essa expressão popular tornando a visível para o mundo, isto é, demonstrando e valorizando a cultura de seu país.

Além do mais, é interessante destacar que a artista chilena também apresenta a cultura *mapuche* em suas *arpilleras*, afinal o povo *mapuche* se dedicava à cerâmica e as mulheres se especializavam na delicada e sofisticada arte da tecelagem. As cores dos fios de lãs utilizados por Violeta Parra, bem como os temas estampados em todo seu trabalho visual utilizando essa técnica, - as cores primárias, tais quais, amarelo, vermelho e azul - são cores que não são criadas a partir de outras combinações de tintas e fazem parte da cultura *mapuche*.

Tais cores são encontradas nos símbolos utilizados pelos povos indígenas *mapuche*, como em suas vestimentas e sua bandeira, pois estão associadas à natureza. Para o *mapuche* a cor amarela estaria associada ao sol, o vermelho à força, à vida e ao poder e o azul ao universo, podendo estar associado também com a força espiritual. Nessa conjuntura, observo a reflexão de Patricia Estivil:

A força cromática das *arpilleras*, Violeta a toma do povo *mapuche*. Isso torna suas *arpilleras*, obras de arte que se posicionam diante do silenciamento dos povos originários para dar-lhes voz, rompendo a adversidade e reivindicar ou enfrentar, às vezes, a dor, outras, é movida pelo desejo de exorcizar a injustiça com sua voz constitutiva da vida dessas pessoas que ela borda ou pinta (Estivil, 2018, p. 172).

Desta maneira, Estivil (2018) aponta em sua pesquisa que as manifestações artísticas de Violeta, como poesia, música, dança, pintura, esculturas entre outras, constituem “elementos de um complexo texto que daria suporte a seu trabalho de decolonização cultural e epistemológicas.” (Estivil, 2016, p. 247). Trago, aqui, uma obra de Violeta Parra:

**Figura 90** – Arpillera Contra La Guerra (1962)



Fonte: Fundação Violeta Parra

Segundo Violeta Parra, a partir da leitura de Fresquet e Cardoso (2021) Essa obra remete à desordem política de seu país, os personagens representados amam a paz, sendo o primeiro personagem na cor roxa a própria artista chilena, os outros dois ao lado seus amigos, e por último um indígena chileno. As flores em cima da cabeça dos personagens remetem a alma de cada pessoa e o fuzil simboliza a guerra, que todos esses personagens são contra.

De acordo com Estivel (2018), essa tela aponta para um discurso decolonial porque o indígena representado na tela é um ser “humano com alma” assim como os demais personagens não indígenas, contrariando desse modo o discurso colonialista que “desumanizava” os povos originários. A autora reforça que esse discurso foi impregnado na mente das pessoas colonizadas. “Mas Violeta, nesta obra artística, recompõe as fraturas da sociedade colonizada, devolvendo a alma ao índio, que havia sido retirada pelo conquistador para justificar a usurpação de seus territórios” (Estivil, 2018, p. 108). Nesse sentido, ainda sobre esse recorte, a autora aponta:

O título da *arpillera*, —Contra la guerra!, também contém a opção pela decolonização do pensamento e o reparo dos erros e injustiças do passado, referenciando uma chamada ao diálogo e a paz, já que a guerra e os confrontos entre indígenas e colonizadores, no Chile, ainda representam uma realidade, mas por parte dos povos originários desses territórios, dos camponeses que trabalham essas terras em sistema de inquilinato, é uma constante chamada ao diálogo com aqueles que mantêm o poder da terra, por meio da força do fuzil. A artista chama à paz (Estivil, 2018, p. 109).

Portanto, em consonância com os fatos levantados, é nítida a presença da cultura *mapuche* no processo artístico de Violeta Parra. Suas obras trazem o registro da cultura popular de seu país e enaltecem os povos originários *mapuche*, tornando o seu discurso sob uma perspectiva totalmente decolonial<sup>24</sup> de resistência e luta. Violeta Parra gritava em defesa do povo *mapuche*, sua voz ressoava em forma de poesia, música, dança e pintura, bailando com as cores do universo e pincelando a história do seu povo pelo mundo.

Nesse contexto, estava feliz de ter chegado até aquele território sagrado, e acolher todos esses saberes do povo *mapuche*, compreendi que Violeta Parra gritava em defesa de seus antepassados, que estão em guerra até hoje por seus territórios, pela preservação de sua cultura, seu idioma e a natureza. A artista já retornou para a terra, mas sua voz de resistência atravessa gerações para acordar aqueles que estão dormindo e fazê-los despertar em favor dos povos indígenas, sobretudo o povo chileno.

---

<sup>24</sup> A decolonialidade é considerada como caminho para resistir e desconstruir padrões, conceitos e perspectivas impostos aos povos subalternizados durante todos esses anos, sendo também uma crítica direta à modernidade e ao capitalismo.

De volta a nossa van parecíamos uma trupe de hippies viajando pela estrada, aos poucos vamos nos distanciando daquele lugar sagrado que ficaria gravado na minha memória para sempre, da janela refleti que os *mapuche* estão vivendo nas margens dos rios, montanhas e do oceano pacífico, em uma distância muito extensa das cidades, logo meus pensamentos são interrompidos. Oliva me diz que era a minha vez de escolher uma música, peço para colocar *Arauco tiene una pena* de Violeta Parra, essa canção denuncia a opressão sofrida pelo povo *mapuche*, demonstrando sua luta e resistência. Desta maneira, essa música encerra minha aventura em *WallMapu*, e meu último capítulo dessa viagem em saudação ao povo *mapuche*!

**Arauco tiene una pena**

[..]

Un día llegó de afuera  
Huescufo conquistador,  
buscando montaña de oro  
que el indio nunca buscó.

Al indio le basta el oro  
que le relumbra del sol.

¡Levantate, Curimón!

Entonces corre la sangre,  
No sabe el indio qué hacer.

Le van a quitar su tierra,  
la tiene que defender.

Arauco está desolado

Y el ajuerino de pie.

¡Levántate, Manquilef!

(Parra, 1966. Fonte: [www.cancionero.com](http://www.cancionero.com)).

**Figura 91** – Clava *mapuche*. Cañete, CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: GRACIAS A LA VIDA

Concepción me fez voltar aos dezessete anos. Sou grata por todos os momentos que vivenciei nesta cidade, pelos amigos que fiz e por todas as pessoas que me acolheram. Esse lugar foi um ponto de partida para um encontro com as tradições *mapuche*. Depois de toda a bagagem que acumulei em dias intensos nessa cidade, arrumo minhas malas cheias de livros, cartões postais, uma bandeira *mapuche* presenteada por Olívia, artesanatos e experiências. Pronuncio *Chaltumay*, que em *mapudulgün* significa obrigada, para Olívia e para todas as memórias que construí naquela cidade.

Embarco à noite em Concepción e chego pela manhã em Santiago. Meu amigo Joel já estava me esperando na rodoviária e, ao me ver, brinca comigo, perguntando se agora eu já sou chilena, já que estive entre os *mapuche*. Conto para Joel sobre a viagem e mostro fotos. Retorno ao meu local de hospedagem em Santiago, sem descansar, e digo a Joel que escolhi um lugar especial para me despedir do Chile. Joel fica curioso, pois há muitos lugares que não tive tempo de conhecer. Então, comento que gostaria de fazer o passeio da Virgem da Conceição. Tomamos café e seguimos para lá.

O local está localizado no Morro de San Cristóbal, dentro do Parque Metropolitano de Santiago. É um belo mirante onde se pode contemplar a cidade de Santiago cercada pelas imponentes Cordilheiras dos Andes, envolta por uma nuvem de arranha-céus e misturada a uma fumaça proveniente da poluição dessa grande metrópole. É possível chegar a esse mirante de várias maneiras, seja de carro, por trilhas a pé, funicular ou teleférico.

**Figura 92** - Vista para Santiago de Chile



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

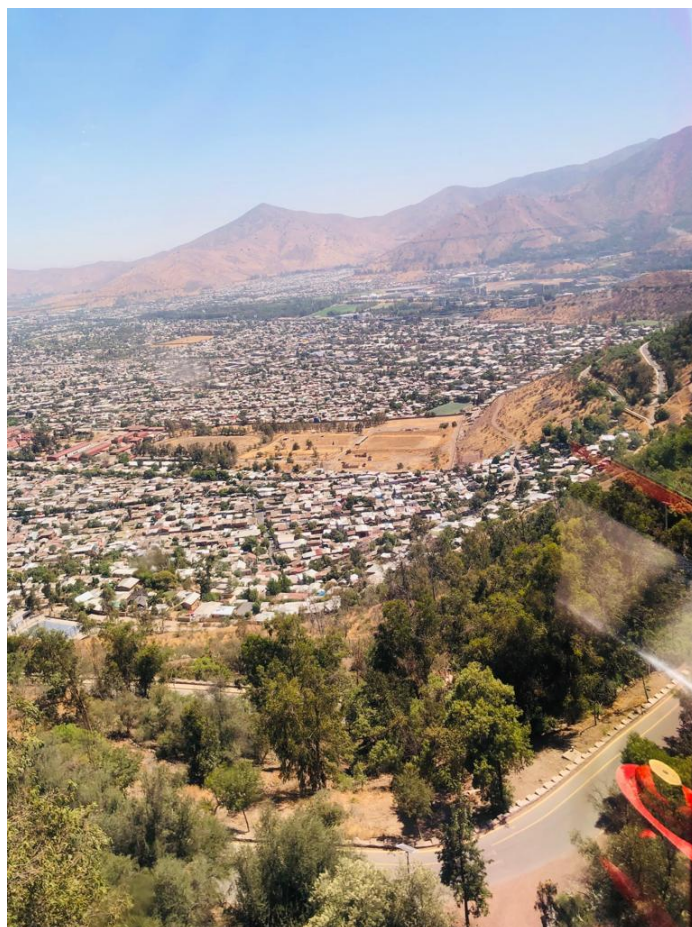


**Figura 93-** Nossa senhora da Conceição, Santiago CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

**Figura 94 –** Vista do teleférico, Santiago CL



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Escolhi o teleférico para ter uma visão panorâmica da cidade e me despedir desse país. Chego aos pés da Imaculada Conceição, e seu santuário transmite paz e tranquilidade. Olho para o céu e contemplo a estátua de Nossa Senhora da Conceição, que possui vinte e dois metros de altura. Entro em sua capela e me deparo com uma estátua menor da Virgem. Nas paredes, vejo as imagens dos arcanjos São Miguel e São Gabriel. Fecho os olhos e agradeço por tudo que vivi e aprendi naquele território.

Cresci em uma família tradicionalmente católica. Minha avó era devota de Nossa Senhora de Nazaré, padroeira da Amazônia. Fui batizada quando criança, ministrei aulas de catequese e iniciei o processo de crisma na Paróquia de Nossa Senhora da Saúde, em Porto Seguro, Bahia. Sempre me considerei uma pessoa de fé. Durante a adolescência, me afastei do catolicismo e comecei a explorar outras religiões.

Sempre fui espiritualista e frequentei algumas doutrinas que acreditavam na vida após a morte. No entanto, ainda não tinha encontrado meu caminho espiritual. Foi durante a pandemia que tive um encontro com o Santo Daime, e por meio das cerimônias, comecei a fortalecer meus laços com a natureza, sentindo-me parte dela. Percebo que estou resgatando a herança do catolicismo por parte da minha avó. Entendo que o Santo Daime é uma religião brasileira que incorpora elementos do catolicismo e de matrizes africanas.

O Santo Daime é, de fato, uma expressão da manifestação da fé brasileira e uma forma de resistência ao catolicismo europeu. Ele incorpora tanto a cultura do colonizador quanto às crenças e a fé nos seres divinos da natureza e nas propriedades curativas das plantas amazônicas. Através da minha experiência no Santo Daime, estabeleço uma conexão com minhas raízes ancestrais e a cultura indígena, especialmente dos povos *Huni Kuin*. Essa vivência tem me levado a refletir sobre meu processo de identidade como mulher artista e latino-americana.

É interessante observar que, tanto eu quanto Violeta Parra, conseguimos nos reconectar com nossas raízes indígenas e como esses saberes dos povos originários que permeiam nossas identidades e se refletem em nossas expressões poéticas. À medida que avanço nesse caminho, descubro várias relações com Violeta Parra, e sou grata por cada descoberta nessa jornada de investigação.

Agradeço pela oportunidade de realizar essa viagem, tanto literalmente como metaforicamente em minha vida. Assim como Violeta Parra expressou em sua canção "*Gracias a la vida*", sou grata por tudo. Recentemente, relendo alguns trechos que me chamaram atenção em meus fichamentos sobre essa canção, encontrei um fragmento em que um *mapuche* afirma que a canção "*Gracias a la vida*" representa o seu povo, mesmo sendo uma composição de Violeta Parra que não aborda especificamente a cultura *mapuche*. Isso mostra que as conexões

culturais e emocionais vão além das canções diretamente relacionadas à cultura mapuche, como a música: "*Arauco tiene una pena*" e outras.

Certamente, Violeta Parra compreendeu a importância do ato de agradecer na tradição *mapuche*. Em sua canção "*Gracias a la vida*", a artista chilena expressa um sentimento profundo de gratidão pela vida, pelo amor e pela natureza. Ela transmite uma sensação de plenitude e apreciação por todas as experiências vividas, tocando a alma daqueles que a escutam.

A escolha de "*Gracias a la vida*" para encerrar o espetáculo Violeta é simbólica. Ao espalharem-se pelo palco e entre o público, as atrizes entregam o fio de lã vermelha, simbolizando o fio da vida da artista chilena. Cada atriz realiza uma ação, onde uma corta esse fio que representa a vida de Violeta Parra, outra estende a bandeira *mapuche* em suas mãos, enquanto outra atravessa o palco segurando uma vitrola em formato de mala, colocando o disco: Últimas composições de Violeta Parra para tocar *Gracias a la vida*.

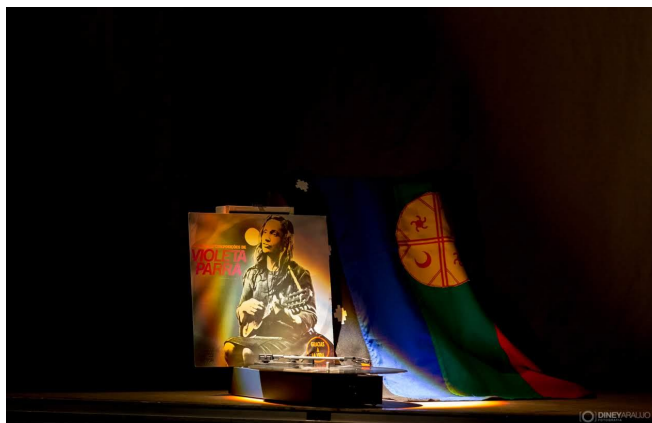
**Figura 95** – Espetáculo Violeta, Salvador BA



Fonte: Diney Araújo (2018)

O encerramento do espetáculo é emocionante. À medida que a penumbra toma conta do palco, um foco de luz ilumina o disco que emite a voz de Violeta Parra, com sua canção de despedida e profundo agradecimento. O palco vazio, em silêncio e com pouca luz, é preenchido completamente pela voz de Violeta Parra, ecoando dentro do teatro e nos corações das pessoas presentes. À medida que a música continua, alguns que conhecem a canção começam a cantar baixinho, unindo suas vozes ao refrão.

**Figura 96** – Espetáculo Violeta, Salvador BA



Fonte: Diney Araújo (2018)

As vozes de muitas mulheres se misturam e se confundem com a da cantora chilena, criando um cânone de memória e homenagem a Violeta Parra. Gradualmente, o disco perde velocidade, o som dos soluços preenche o vazio do palco, e as cortinas se fecham. Assim, nos despedimos de Violeta Parra ao som de "*Gracias a la vida*", envolvidos pela emoção e pelo impacto duradouro de sua música e de seu legado. É um momento de profunda reflexão e gratidão por tudo que ela representou e continua representando através de sua arte.

Gracias a la vida, que me ha dado tanto  
 Me ha dado el oído en todo su amplio  
 Graba noche y día, grillos y canarios  
 Ladridos, turbinas, martillos, chubascos  
 Y la voz tan tierna de mi bienamado.

Gracias a la vida, que me ha dado tanto  
 Me dio dos luceros que, cuando los abro,  
 perfecto distingo lo negro del blanco  
 y en el alto cielo su fondo estrellado  
 y en las multitudes el hombre que yo amo.

Gracias a la vida, que me ha dado tanto  
 Me dio el corazón, que agita su marco  
 Cuando miro el fruto, del cerebro humano  
 Cuando miro el bueno tan lejos del malo  
 Cuando el fondo te tus ojos claros.

(Parra, 1966, apud Manns, 1978, p. 127)

Em 5 de fevereiro de 1967, aos quarenta e nove anos de idade, Violeta Parra tirou a própria vida dentro de sua *Carpa de la Reina*. Sua partida deixou a canção "*Gracias a la vida*" como uma espécie de carta de despedida deste plano, na qual expressou sua profunda gratidão pela vida. Essa canção nos revela o quanto a vida foi importante para a artista, desde os momentos de riso até os de pranto, transformando seu canto no canto de todos.

Violeta Parra enfatizou: "E o canto de todos, que é meu próprio canto!", ou seja, sua voz representa as vozes de seu povo: mulheres e homens do campo, *mapuche* e chilenos. Ela viveu em prol de sua gente, defendendo até os últimos dias de sua vida a preservação de sua cultura.

Sua partida não marca o fim, mas sim uma transformação, uma volta à terra que ela tanto cantou e exaltou. Como uma flor Violeta, ela floresce nos campos do sul do Chile, criando raízes profundas nesse solo sagrado e fértil que é a América Latina. Essas terras são nutridas pelo suor do povo trabalhador, pelo sangue indígena e pelos corpos dos ancestrais *mapuche*.

Violeta Parra se torna parte dessa história e dessa luta, uma presença eterna que inspira e fortalece aqueles que seguem sua mensagem. Sua música e seu legado continuam ecoando, lembrando-nos da importância de preservar nossa cultura, valorizar nossas raízes e honrar aqueles que vieram antes de nós.

Assim, Violeta Parra transcende a mortalidade e se torna um símbolo vivo da resistência, da identidade latino-americana, da luta pelos direitos e pelo reconhecimento de todos os povos que habitam esse solo. Ao retornar à terra, Violeta Parra se transforma em semente, simbolizando o legado cultural que ela planta em seu povo. Essa semente contém a essência da cultura, a importância de valorizar e cultivar as raízes, e a conexão inquebrável com a natureza e os antepassados.

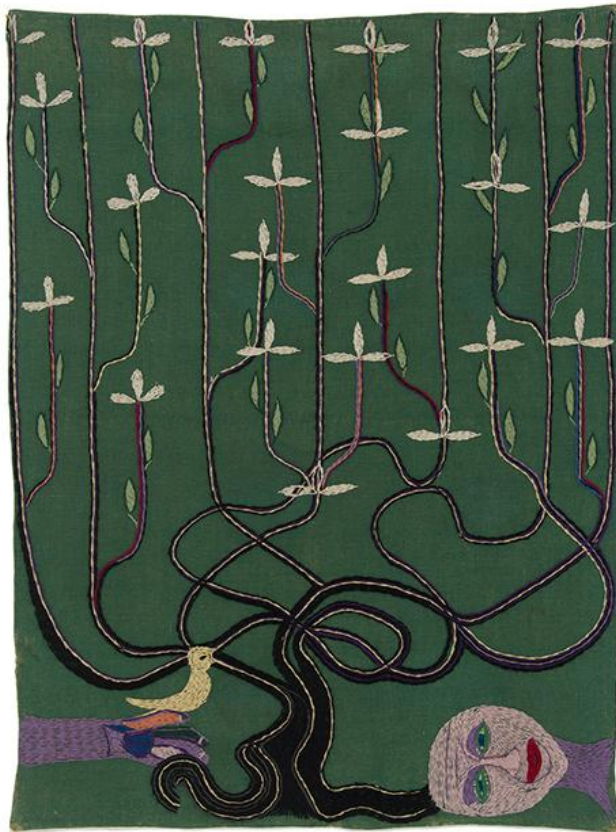
Assim como, uma semente germina e cresce, a influência de Violeta Parra se espalha e floresce nos corações e nas mentes daqueles que a ouvem. Ela deixa um profundo impacto, lembrando a todos a importância de preservar a cultura, manter vivas as tradições e nutrir os laços com a natureza e os antepassados. Essa semente cultural, plantada por Violeta Parra, tem o poder de inspirar e fortalecer as gerações futuras, garantindo que sua gente nunca se esqueça de suas raízes e da importância de valorizar sua identidade cultural.

Violeta Parra, ao retornar para a terra, se une de alguma forma, à essência e à espiritualidade do povo *mapuche*. Sua morte não marca o fim, mas sim uma continuidade e um enraizamento em algo maior do que a própria vida individual. Ela se torna parte desse ciclo natural de nascimento, vida e retorno à terra, assim como seus antepassados.

Deste modo, a artista ao falecer retorna para a terra, assim como, seu povo *mapuche* que é denominado de *gente da terra*, que nasce da terra, vive na terra e quando morre volta para a terra, como brotos da terra. En ella vivimos un tiempo, y luego volvemos como materia tierra que vuelve al ciclo tierra. Cuando un mapuche muere al sepultarlo se le dice “fewla mapu getuymi”, ahora ya eres tierra de nuevo (Ñanculef, 2016. p. 82).

Na terra, Violeta Parra se integra à natureza, de corpo e alma. Para ilustrar essa profunda conexão, trago a obra em que a própria artista realiza um autorretrato intitulado “*Árbol de la vida*” (1963). Nessa representação, Violeta Parra está deitada sob a terra, sua cabeça mergulhada no solo, enquanto seus cabelos soltos se assemelham a raízes que se entrelaçam nos galhos da árvore. Essa imagem simboliza a forte ligação da artista com suas raízes, a natureza e sua ancestralidade.

**Figura 97** – Arpillera *Árbol de la vida* (1963)



Fonte: Fundação Violeta Parra

*“Me gusta sentarme en la tierra porque sé que estoy firme y sentir la naturaleza en mí. Palparla con mis manos y sentirme cerca de ella para poder olerla”* (García, 2016, p. 135).

Portanto, é concluído que Violeta Parra reencontrou sua força ancestral através do contato com a cultura *mapuche*. Essa conexão profunda com o povo *mapuche* influenciou diretamente a construção de suas obras, sejam elas canções, bordados, pinturas, esculturas ou poesias. Cada uma dessas expressões artísticas está intrinsecamente ligada aos ensinamentos e influências da cultura *mapuche*. Através desse contato, Violeta Parra encontrou inspiração e fortalecimento tanto criativo quanto espiritual, permitindo que ela expressasse sua identidade e transmitisse mensagens de valorização das raízes ancestrais.

Alimentando seu processo artístico e sua alma, Violeta Parra contribuiu para a formação de sua identidade como mulher, artista e latino-americana. Ela utilizou seu violão como uma poderosa ferramenta de defesa e resistência, como se fosse uma arma na luta em prol de sua gente. Por meio de suas canções e performances, Violeta Parra ergueu seu violão como uma espada, denunciando as injustiças e opressões enfrentadas pelos trabalhadores do campo, pelos mineiros e pelos povos *mapuche*, que foram massacrados pela herança do colonialismo. Com coragem e determinação, ela levantou sua voz em defesa dos oprimidos, utilizando seu talento artístico como uma forma de empoderamento e mobilização social.

Para sintetizar e ilustrar a relação que encontrei entre Violeta Parra e a tradição *mapuche* referente à problematização conduzida nesta pesquisa, minha (in)conclusão transcende as palavras escritas. Elas fluem para o papel, transformando minhas ideias em desenhos. Posso imaginar Violeta Parra tocando o *kultrún*, um tambor sagrado, fazendo ressoar o som ancestral da terra. Essa imagem evoca a profunda conexão da artista com a cultura *mapuche* e a maneira como ela incorporou essas influências em sua expressão artística.

Vestida com uma saia longa, cuja barra toca a terra e se confunde com as raízes do solo, Violeta Parra personifica a conexão profunda com suas raízes. As cordas de seu violão emergem de seu ventre, simbolizando suas veias sanguíneas que se estendem até o topo de sua cabeça. O braço do violão surge do interior de sua mente, conectando-a, por meio desses fios sanguíneos, com a espiritualidade. Através da música, Violeta Parra acessa a energia cósmica e divina das forças da natureza, enraizada em seus ancestrais. Essa teia da vida, que se origina de seu ventre, colo e útero, une todos os elementos em uma só expressão.

Com o braço do violão erguido sobre sua cabeça, galhos de araucária emergem, representando a conexão de Violeta Parra com a natureza e a terra de seu país. Ela é como uma árvore plantada na América Latina, cujos frutos foram dispersados por onde passou. Mesmo caminhando por diversos lugares, Violeta sempre permaneceu enraizada, com os pés firmes no chão.

**Figura 98** - A força ancestral de Violeta Parra, Salvador- BA.



Fonte: Arquivo pessoal (2023)

Violeta encontra força e inspiração na natureza, que se torna sua mentora e guia. Através da observação dos passarinhos e da contemplação da natureza, ela aprende a cantar e a se libertar. A natureza se torna sua professora, ensinando-a a desenhar e a expressar sua arte.

Violeta Parra nos ensina que a criatividade está ao alcance de todos, e que não é necessário ser um especialista para criar. Ela valoriza os gestos e elementos simples do cotidiano, encontrando inspiração em coisas como um grão de milho ou um pedaço da colcha de sua cama. Para Violeta, a arte está presente em todos os aspectos da vida, e qualquer pessoa



pode encontrar beleza e expressão criativa em suas próprias experiências e objetos comuns. Ela nos encoraja a olhar ao nosso redor com atenção e descobrir a arte que pode ser encontrada nas coisas mais simples.

Violeta Parra nos inspira a abraçar nossa capacidade criativa como mulheres latino-americanas. Ela nos lembra que a criação é um instinto natural e uma parte essencial de nossa identidade. Como mulheres, temos o poder de transformar o mundo ao nosso redor por meio de nossa expressão artística. Violeta nos desafia a não perdermos essa conexão com nossa essência criativa, a abraçar nossos instintos e a compartilhar nossas vozes e histórias com o mundo. Ela nos encoraja a ser autênticas e a abraçar o poder da criação como um ato de resistência e empoderamento.

Violeta Parra, por meio de sua própria jornada e de suas obras, se tornou um exemplo inspirador para muitas mulheres. Sua coragem, autenticidade e dedicação à arte abriram caminhos para o empoderamento feminino em sua época. Ela desafiou os estereótipos de gênero e defendeu a importância da voz das mulheres na sociedade e na cultura. Ao abraçar sua potência criativa e se conectar com suas raízes ancestrais, Violeta Parra encontrou uma voz única e se tornou uma força motriz para a transformação e a capacitação das mulheres ao seu redor. Sua história e legado continuam a inspirar e fortalecer mulheres até os dias de hoje

A arte tem o poder de emancipar a artista, proporcionando-lhe independência e liberdade. Assim como as jovens *mapuche* ao desenvolverem suas habilidades na confecção de suas roupas, a conquista desse conhecimento marca um importante rito de passagem em suas vidas, representando a transição para a vida adulta e a capacidade de se sustentarem.

O momento em que Violeta Parra, ainda criança, utiliza seu talento musical para contribuir financeiramente com sua família marca um importante rito de passagem em sua vida. Ao assumir a responsabilidade de ajudar sua mãe, Violeta demonstra sua maturidade e a necessidade de se sustentar por seus próprios meios. Essa experiência inicial na rua, tocando seu violão e abrindo sua voz, representa não apenas uma busca por recursos materiais, mas também uma afirmação de sua identidade como artista e sua determinação em seguir seu caminho artístico. Ao encontrar uma forma de sustento através de sua expressão musical, Violeta começa a trilhar seu próprio caminho, ganhando independência.

Violeta Parra desafia os estereótipos impostos por uma sociedade machista e patriarcal, que frequentemente limita a independência das mulheres e desencoraja a exploração de seu potencial criativo. Essa sociedade, além de negar-nos a oportunidade de desenvolver nossos talentos, também contribui para o nosso adoecimento, tratando-nos como meras peças em uma engrenagem voltada para o sistema capitalista. Infelizmente, essa mesma sociedade não cria os

mecanismos necessários para que as mulheres possam reconectar-se com a natureza e com seu potencial criativo.

Existe, de fato, uma tentativa de silenciamento das vozes das mulheres, especialmente das mulheres latino-americanas. Essas tentativas de silenciamento são agravadas pelo racismo enraizado na história da colonização. No entanto, a trajetória de Violeta Parra nos mostra que é possível resistir a essas adversidades. Ela nos inspira a acreditar em nosso potencial artístico e a encontrar maneiras de superar a falta de recursos e oportunidades que nos são negados. Violeta Parra é um exemplo de força e determinação, provando que as vozes das mulheres são poderosas e têm o poder de romper as barreiras impostas pela sociedade.

Recordo-me da mexicana Glória Anzaldúa: “Não consentirei que me façam sentir vergonha pelo simples fato de existir. Terei a minha voz: índia, espanhola, branca. Terei a minha língua de serpente: a minha voz de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Superarei a tradição do silêncio” (Anzaldúa, 2007, p. 40).

Gloria Anzaldúa, em consonância com Violeta Parra, nos convida a refletir sobre a importância de reconhecer e honrar nossas origens e a manter os laços com nossa linhagem ancestral. Ela nos lembra que é nessa conexão profunda que encontramos nossa força interior, que nos tornamos resilientes diante das adversidades, mantemos firmes como raízes que resistem às tempestades da vida. Ao valorizarmos e nutrirmos nossa herança cultural e ancestral, fortalecemos nossa identidade e abrimos caminho para a construção de um mundo mais inclusivo e justo.

Violeta Parra reconhecia a importância da sabedoria transmitida pelas mulheres mais velhas, e encontrava nas xamãs *mapuche* uma fonte de inspiração e conexão com as forças da natureza e os antepassados. Através desse contato, ela compreendia o verdadeiro significado da música, que vai além de uma simples expressão artística, mas uma forma de conectar a alma com as raízes ancestrais. Além disso, Violeta também aprendeu habilidades como costura e bordado ao observar sua mãe, e essas experiências do cotidiano se refletiram em sua arte. A conexão com sua mãe permeava todas as suas expressões artísticas, desde os cantos folclóricos que ouvia sua mãe cantarolar até o ato de costurar. Essa relação materna influenciou profundamente sua trajetória como artista e ajudou a moldar sua identidade enquanto artista.

Deste modo, Violeta Parra, nos ensina que é preciso respeitar e valorizar nossas mais velhas, começando pelas nossas mães e nossas avós, pois herdamos além de suas genéticas, também seus saberes ancestrais. Parra reforça a importância de valorizar e respeitar os idosos, especialmente nossas mães e avós. Além de compartilharmos a genética com elas, também herdamos seus conhecimentos ancestrais e saberes acumulados ao longo das gerações.

Reconhecer e honrar esse legado é fundamental para fortalecer nossa própria identidade e conexão com nossas raízes. A sabedoria transmitida pelas avós é um tesouro que devemos preservar e aprender para que possamos continuar a cultivar e enriquecer nossa cultura e tradições.

É maravilhoso perceber como seguir as pegadas de Violeta Parra e resgatar os saberes ancestrais pode nos ajudar a construir nossas próprias trajetórias. Ao reconhecermos e valorizarmos a sabedoria transmitida por nossas mães, avós e ancestrais, estamos conectando-nos com uma parte essencial de nossa identidade. Essa conexão com a natureza e com nossas raízes indígenas é um caminho poderoso para compreendermos quem somos e de onde viemos. Assim como Violeta Parra, ao reconhecermos a importância desse contato com a natureza e com nossos ancestrais, fortalecemos nossa autoconsciência e abrimos para possibilidades criativas e espirituais. Esse encontro com nossa própria essência nos ajuda a encontrar nosso propósito e a trilhar um caminho autêntico em sintonia com nossa herança cultural.

Ao me aproximar da história de vida de Violeta Parra, além de ter contribuído para o desenvolvimento dos meus processos artísticos, que trouxeram luz à trajetória dessa mulher tão importante para a cultura da América Latina, permitiu-me mergulhar em uma profunda reflexão sobre minha identidade. Essa imersão afirmou em mim a certeza de que não posso me afastar de minha natureza, pois ela é intrínseca ao meu ser. Reconheci que viver sem criar é viver uma existência incompleta, e que ignorar a natureza é negar parte de quem eu sou.

É meu desejo que esta pesquisa possa contribuir para o reconhecimento da artista chilena Violeta Parra, especialmente entre a minha geração, e que também ajude a difundir a rica cultura *mapuche*. Além disso, espero que inspire mais mulheres a se conectarem com a trajetória artística e de resistência de Violeta Parra. Enquanto professora de teatro, pretendo seguir adiante nessa jornada com Violeta, desenvolvendo uma metodologia que permita trabalhar a partir de Violeta Parra a identidade das mulheres latino-americanas. Com enfoque em temas como descolonização, cultura popular e valorização das raízes indígenas, almejo trazer essas reflexões para o contexto escolar, buscando fortalecer a autoestima e o empoderamento de alunas e alunos.

Violeta Parra ensina que é essencial continuar afirmando a minha subjetividade nos meus processos artísticos. Ela me inspira a dar asas à minha imaginação, mas sempre mantendo meus pés firmes na terra, pois é dessa conexão com a nossa terra e nossas raízes que encontramos força. Assim como mulheres latino-americanas, podemos formar uma teia de união e transformação como um bordado, cujas linhas se estendem por toda a América Latina. Essa teia une todas as mulheres do continente, permitindo que por meio de nossas narrativas e

expressões artísticas, fortaleçamos um movimento decolonial, desafiando as estruturas opressoras e construindo novos caminhos de empoderamento e liberdade.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: SENAC, 2004.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação: Da teoria à prática**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação: da Teoria à Prática**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de bonecos**. Faça Fácil, v. 8, n. 98, p. 90-98, 1993.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: Edusp, 2000.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos**. São Paulo: Edusp, 1996.

ANZALDÚA, Gloria. Falando **em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo**. Trad. Edina de Marco. Revista Estudos Feministas, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

ANZALDÚA, Gloria. **Excerpts from Borderlands: La Frontera – The New Mestiza**. San Francisco: Aunt Lute Books, 2d edition, 1999.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. **Inéditos**. Vol 3. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BELTRAME, Valmor Níni. **Cartografias do ensino do teatro**. Edfu. Uberlândia, 2009.

BENGOA, José. **Historia del pueblo mapuche: (siglo XIX y XX)**. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.

BOCCARA, Guillaume. **Etnogénesis mapuche: resistencia y restructuración entre los indígenas del centro-sur de Chile (siglos XVI-XVIII)**. Hispanic American Historical Review, v. 79, n. 3, p. 425-461, 1999.

BROCHADO, Izabela. **Mamulengo, teatro de bonecos brasileiro: história e linguagem**. Licenciatura em Teatro. Módulo 20: Laboratório de teatro IV-Teatro de formas animadas. Brasília: LGE Editora, 2009.

CAVALCANTE, Caroline M. H. T. **Teatro de Animação: uma linguagem, uma metodologia de formação de atores**. Uberlândia: Ouvirouver, v 6.n 1. 2010.

COLOMBRES, Adolfo. **Sobre la Cultura y el Arte Popular**. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2ª ed. 2007.

CUEVAS ESTIVIL, Patricia Virginia. **Imagens Poéticas e Decolonização na Obra de Violeta Parra**, 2018. (342 f.). Programa de Pós-graduação em Letras, nível de mestrado e de doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. UNIOESTE, Campus de Cascavel.

DUMAS, A. G. **Nomear é dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras.** Revista Brasileira De Estudos Da Presença.2022.

FARIAS, Maria de Lourdes Souza. **Violeta Parra: Identidade Cultural Latino-Americana Moderna.** Criciúma. Ed: Autor, 2007.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética do performativo: O teatro performativo.** Sala preta, São Paulo. 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance.** London and New York, Routledge, 2008.

FRESQUET, A.; CARDOSO JUNIOR, W. **Violeta Parra e suas arpilleras decoloniais.** Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica, [S. l.], v. 6, n. 18, p. 449–469, 2021.

GARCÍA. Marisol. **Violeta Parra em sus palabras.** Santiago de Chile. Catalonia, Periodismo UDP, 2016.

GOMES, Nilma Lino. **Relações Étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos.** Currículo sem Fronteiras, v.12, n.1, pp. 98-109, Jan/Abr 2012. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol12iss1articles/gomes.pdf>

HERRERA, Hayden. **Frida - A Biografia.** Tradução de Renato Marques. 1. ed., 12ª reimpressão. São Paulo: Globo, 2011.

KRENAK. Ailton. **A vida não é útil.** Pesquisa e organização: Rita Carelli. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK. Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK. Ailton. **O amanhã não está à venda.** E-book. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LARROSA, J. B. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** Tradução João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 19, p. 19- 28, jan./fev./mar./abr. 2002.

LEHMANN, Hans – Thies. **Teatro Pós- Dramático.** Cosacnaify, 2007.

LUGONES, Maria. **Rumo a um feminismo descolonial.** Revista Estudos Feministas. V. 23, n.º 03, 2014.

MAIA. Urânia Auxiliadora Santos. **Contando estórias, fazendo histórias: os caminhos do teatro de bonecos em Salvador.** Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

MIRANDA, Paula; LONCON, Elisa; RAMAY, Allison. **Violeta Parra en el Wallmapu, su encuentro con el canto mapuche**. Santiago de Chile: Ed. Pehuén, 2017.

MIRANDA VASCONCELLO, C. P. **La platería mapuche**. Santiago: Museo Histórico Nacional, 2015.

MORAIS, F. **Reescrivendo a história da arte latino-americana**. In: I Bienal de Artes: Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre, Brasil: 2 out. a 30 nov.1997. FBAVM (Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul).

MORENO & FERREIRA. **Decolonizando práticas educativas na América Latina: mulheres e interseccionalidade no ensino de História**. Crossef. Paraná. 2021.

ÑANCULEF HUAQUINAO, J. **Tayiñ mapuche kimün: Epistemología mapuche - Sabiduría y conocimientos**. Santiago: Universidad de Chile, 2016.

PAGNOSSI, Nádia Carrasco. **Arqueologia da prataria Mapuche: gênero, cosmovisão e resistência**. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Universidade Federal de Sergipe (CAMPUSLAR), Laranjeiras, 2017.

PARÂMETROS. **Curriculares Nacionais de Arte**. Brasília: MEC/SEC.1998.

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

PARRA, Violeta. **Décimas: autobiografía em verso**. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.

PITOMBO. Renata. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte** - São Paulo – V.3 Nº3 dez. 2010 – Dossiê.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina**, em Edgardo Lander (org), Colonialidad del saber, eurocentrismo y ciencias sociales (Bueno Aires: Clacso. Unesco 2000.

SPIVAK, Chacravorty Gayatri. **Pode o Subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, editora UFMG, 2010.

STAMBUK, Patricia M. & BRAVO, Patricia. **Violeta Parra: Primera biografía**. Chile. Editores Pehuén 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

WILLSON, A.; HOLA ABUD E. **Textileria mapuche, arte de mujeres**. Santiago: Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer, 1992. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-47439.html>. Acesso em 4 jun.2023.

**SITES**

<https://revistaultimoround.com.ar/violeta-parra-viajes-de-una-mujer-que-no-para-de-renacer/>

<https://www.museovioletaparra.cl/cedoc/el-rincon-bordado-de-violeta-parra/>

<http://www.fundacionvioletaparra.org/fotografias>

<https://www.youtube.com/@museochilendearteprecolom932>



## ANEXO A

### **Depoimento com María Lincope (mulher mapuche)**

(Concedida na feira indígena *Inaltu kuy-Kuy*, Cañete, Chile 22 de janeiro de 2023)

### **SIGNIFICADO DO CULTRÚN (kultrün)**

*El cultrún para nosotros es súper importante porque se usan en las ceremonias mapuches y también para establecer una conexión con la energía. El símbolo principalmente se ocupa en ceremonias cuando se utiliza como instrumento musical. Dentro de este cultrún se atrapan distintas energías y son para conectar con los seres de la naturaleza. Tiene que ver con las cuatro energías que hay en la tierra y con los cuatro puntos de la tierra. Se va girando y se va orando a cada una de estas cuatro energías. Se les va llamando y se le va dando fuerza y a su vez se les pide que esto nos de fuerza a nosotros. Una relación bien recíproca y tiene un significado infinito este símbolo. Es como muy resumido lo que te estoy diciendo. En general es un símbolo de fuerza.*

### **TRADUÇÃO**

O *cultrún* é de extrema importância nas cerimônias mapuche, pois ele estabelece uma conexão com a energia cósmica. Dentro desse tambor, concentram-se diversas energias que se conectam com os seres da natureza. Essa conexão está relacionada às quatro energias presentes na terra e aos quatro pontos cardeais. Durante uma cerimônia, ocorre uma prática de girar e orar em direção a esses quatro pontos de energia. À medida que se realiza esse movimento, invoca-se e busca-se fortalecer essas energias, ao mesmo tempo em que se pede por sua força. Essa relação é recíproca. O *cultrún* possui um significado infinito. É muito resumido o que eu estou dizendo, no geral é um símbolo de muita força.

### **VESTIMENTA DA MULHER MAPUCHE**

*Es lo que cubre el rebozo, la equia. Eso antiguamente se hacía de lana natural y cada persona tejía su propia vestimenta y también por los colores que se usan. En cada zona hay como colores distintos que las mujeres usan. Pero principalmente es como una prenda mayoritaria para abrigarse y los colores tienen que ver también con la edad de la persona y con el lugar de donde son. Aquí en esta zona se usa mucho el azul. Porque nosotros acá somos “lafkenche, la gente del mar” y está muy relacionada la cultura con el mar, con el lago y con el río. Tiene que ver también con la edad de las personas. Siempre las niñas y las niñas más jóvenes utilizan el color rosado y las personas más adultas usan el color verde y el color azul. Pero principalmente nuestra vestimenta es como utilitaria pero también dentro de ella se va complementando con joyas que son bien simbólica. El vestido que utilizamos es el vestido negro principalmente y esta hecho de lana y bueno, hay otras personas que utilizan así como arroyado con un prendedor o doble también. Generalmente las niñas más jóvenes utilizan una sola y las mujeres más adultas utilizan doble, las casadas o las adultas. Dentro de la vestimenta nuestra lo que tiene mayor significancia es “el **tarigue**” que es la farra que se utiliza en la cintura. Que esta tiene altos símbolos en el tejido. Depende de donde se viva también el lugar geográfico es más o menos dibujo. El dibujo que se usa acá es de peces y los colores son básicos como blanco, verde y rojo. Tienen poquitos colores. En otras zonas son más variables de colores y tienen dibujos de personas. Pero acá como es en el sector del mar nuestro **tarigue** tiene tres franjas de la mujer adulta y peces. Todo está tejido con peces. Depende más o menos de donde uno provenga el tipo de ropa. En nuestra zona se utiliza mucho la moneda. Porque acá en nuestra zona hubo un fuerte español, entonces hubo un intercambio fuerte de monedas. Como estaba el fuerte y los soldados y la gente que vive alrededor del fuerte. Entonces por eso nosotros incorporamos las monedas.*

## **TRADUÇÃO**

Antigamente, a confecção das vestimentas era feita com lã natural, sendo cada pessoa responsável por tecer sua própria roupa. Esse ato de tecer sua própria vestimenta possuía um significado especial, assim como as cores utilizadas. Em cada região, as cores variam, relacionando-se com a idade da pessoa e sua origem geográfica.

Na nossa zona, o azul é muito utilizado, pois estamos ligados à cultura do mar, do lago e do rio. Essa cor está relacionada à vitalidade e é predominantemente usada pelas pessoas mais jovens e adolescentes. As pessoas mais adultas geralmente optam pelo verde ou azul. Nossas

vestimentas são principalmente utilitárias, mas também são complementadas com elementos simbólicos.

O vestido preto, feito de lã, é uma peça importante em nossa vestimenta. Algumas pessoas incluem um ou dois prendedores, sendo que os mais jovens usam um prendedor, enquanto as mulheres casadas ou adultas usam dois. Porém, o elemento mais significativo dentro da vestimenta é o "charigue", uma faixa que é usada na cintura. Essa faixa possui diversos símbolos no tecido, que variam de acordo com a região em que vivemos. Aqui, na nossa zona, são comuns os desenhos de peixes, sendo as cores básicas como branco, verde e vermelho. Em outras regiões, há uma maior variedade de cores e desenhos, inclusive representando figuras humanas.

Já que estamos próximos ao mar, o "charigue" usado pelas mulheres adultas possui três franjas e é ricamente decorado com desenhos de peixes, todos costurados minuciosamente. Esses elementos diferem de acordo com a origem da pessoa. Aqui, na nossa zona, é comum o uso de moedas na vestimenta, devido às fortes influências espanholas que tivemos. O câmbio de moedas era frequente.

## **RELAÇÕES ENTRE A CULTURA MAPUCHE E VIOLETA PARRA**

*Nosotros tenemos una anécdota bien divertida acá en la zona porque violeta estuvo acá. Estuvo acá con uno de los loncos de acá de este territorio que fue un lonco que falleció hace 2 años atrás y un lonco muy importante de acá. Y él siempre se recordaba que la Violeta Parra estuvo aquí y estuvo con ello en Popunho, porque también llegó a Víctor Jara a conocer el mismo espacio. Él se recordaba que conoció a Violeta Parra acá, porque antes que fuera como esto una zona mapuche en conflicto también tuvo una presencia de personas comunistas, entonces se dio en el pangal. El pangal era un espacio que se recuperó hace muchos años y es más al norte de acá. Por eso acá se conocía a Violeta Parra como en su obra y en su trabajo más comunitario y político. Personalmente es importante igual porque en su tiempo ella se reconoció como indígena, ella también se reconoció como mapuche y como parte de un pueblo. Ella también es representativa en su música y en su obra. Así que para nosotros igual es como cercana, el lonco acá se acordaba que la conoció, que ella estuvo acá en el tiempo de lucha igual y también se acordaba que la conoció como humano, como una persona y como una mujer cualquiera también, no solo como una folclorista. El lonco se llamaba José Lepichel era uno de los loncos de acá que siempre fue bien político, desde los 60 decían que estuvieran luchando en recuperación territorial. Entonces era una persona bien simbólica acá dentro de*

*la política mapuche. Me imagino que su inspiración era representar el pueblo mapuche, porque igual tocaba kultrun y utilizaba instrumentos mapuches en su música.*

## **TRADUÇÃO**

Temos um fato interessante sobre Violeta Parra, pois ela esteve nesta zona em visita ao lonco José Lepichel, que faleceu há dois anos. O lonco era uma figura importante aqui e ele sempre recordava que Violeta esteve presente tanto aqui quanto em Popunho. Na época, Victor Jara também visitou esse mesmo local. No entanto, antes dele, Violeta Parra já havia estado aqui. Mesmo sendo uma zona mapuche em conflito, havia uma forte presença de comunistas, o que se relacionava com o Pangal, um espaço que foi recuperado há muitos anos ao norte daqui. Por isso, Violeta Parra era conhecida por seu trabalho comunitário e político.

Essa conexão pessoal é significativa porque Violeta Parra também se reconhece como indígena, como mapuche, como parte de um povo. Portanto, ela é muito representativa em sua música e em sua obra para nós. Ela está muito próxima de nós.

O lonco José Lepichel era uma figura política elaborada, envolvida nas lutas de recuperação territorial desde os anos 60. Ele era simbólico na política mapuche.

É possível imaginar que a inspiração de Violeta Parra para seus ponchos estava relacionada à representação dos povos mapuche. Além disso, ela também tocava cultrún e utilizava instrumentos mapuche em sua música.

### **Depoimento da professora Dra. Patricia Henríquez**

(Concedida na Universidad de Concepción, Chile 25 de janeiro de 2023)

#### **RELAÇÃO DE VIOLETA PARRA COM A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CHILENA E SUA PRESENÇA NA UNIVERSIDADE**

*En el área de la producción de literatura de artes escénicas, la cultura mapuche tiene una larga data, con antecedentes muy antiguos. El libro "Resistencias" de Paula González Seguel contiene cuatro obras teatrales, donde los lenguajes de la visualidad, la sonoridad, el vestuario y la performance están incluidos en las dramaturgias, que son distintas de las que acostumbramos, donde se develan sus historias sociales y políticas, así como sus formas de resistencia.*

*Violeta llevó a cabo un ejercicio particular, ya que tenía un compromiso con las causas; ella creó músicas que luego se transformaron en himnos para los mapuche. Tomó la decisión con respecto al rescate, en términos metodológicos, en su forma y en la manera en que recopilaba la información, para dar voz a quienes no la tenían. Se instaló en la Universidad de Concepción y fue discordante en la forma en que llevaba a cabo las cosas dentro de los círculos académicos. Existe una cátedra "Violeta Parra" en la universidad donde se busca fortalecer su trabajo.*

*Los elementos estéticos que propone Violeta en este momento ya están más orientados hacia lo escénico que hacia la vida diaria. Sin embargo, tienen una gran importancia para el rescate de nuestra cultura e identidad. Ella fue tremendamente vanguardista y a veces incomprendida. Violeta fue anti-sumisión, fue feminista para su época. Estaba en un contexto donde estaban emergiendo las artes como una forma de resistencia y esperanza.*

## **TRADUÇÃO**

Na área de produção literária de artes cênicas, a cultura mapuche possui uma longa trajetória, com antecedentes muito antigos. O livro "Resistências" de Paula González Seguel contém quatro obras teatrais, onde os idiomas da visualidade, sonoridade, vestuário e performance estão incluídos nas dramaturgias, diferenciando-se das que estamos acostumados, revelando suas histórias sociais e políticas, assim como suas formas de resistência.

Violeta realizou um exercício singular, pois estava comprometida com causas; criou músicas que posteriormente se tornaram hinos para os mapuche. Tomou decisões em termos metodológicos, em sua forma e na maneira como coletava informações, para dar voz àqueles que não a tinham. Instalou-se na Universidade de Concepción e foi discordante na forma como conduzia as coisas dentro dos círculos acadêmicos. Existe uma cátedra "Violeta Parra" na universidade, buscando fortalecer seu trabalho.

Os elementos estéticos que Violeta propõe neste momento estão mais voltados para o cênico do que para o cotidiano. No entanto, possuem grande importância para o resgate de nossa cultura e identidade. Ela foi tremendamente vanguardista e, por vezes, incompreendida. Violeta foi feminista para a sua época. Estava em um contexto onde as artes emergiam como uma forma de resistência e esperança.

## ANEXO B

Caixa confeccionada para armazenar a dissertação, foram utilizados materiais do espetáculo “Violeta” e lembranças da viagem.



Parte superior da caixa (capa)



Frente da caixa



Lateral direita



Lateral esquerda



Parte de cima interna

## ANEXO C

Texto do espetáculo Violeta

Dramaturgia: Yasmin Gomes

**SINOPSE:** A força das artes de uma mulher multifacetada que transcendeu o seu tempo de modo a imortalizar a sua existência. Violeta Parra, artista chilena, que viveu intensa e apaixonadamente o fogo de sua existência, o espetáculo é cantado e bordado por muitas mulheres que celebram sua vida através da música, dança, dores e amores.

**CENÁRIO:** No centro do palco, há uma lona redonda de circo e uma cortina de algodão cru, que pode ser projetada. Um palete de madeira e um banquinho estão posicionados atrás da lona, centralizados. Na frente da lona, estão alguns elementos cênicos. Na lateral, encontra-se a banda. No proscênio, há dois praticáveis nas laterais para o público se sentar.

### **PRÓLOGO: RECEPÇÃO DO PÚBLICO – CENA DAS PALHAÇAS**

O público entra ao som da música enquanto se acomodam observam as performers se preparando para entrar em cena. As palhaças realizam aquecimentos vocais e corporais gradualmente assumindo novas formas com características risíveis. Enquanto as três palhaças executam alongamentos, cada uma delas sente uma dor em alguma parte do corpo, o que as leva a cair no chão. Uma das palhaças é a primeira a acordar e rapidamente tenta despertar as outras que parecem estar desmaiadas.

Eventualmente, a segunda palhaça desperta, e as duas que estão acordadas percebem que a terceira não se levanta. Isso dá início ao jogo da dupla de palhaças, estabelecendo dinâmicas entre elas por meio de ações como massagem, reza e outras. Elas tentam despertar a palhaça que desmaiou. Finalmente, a palhaça desmaiada acorda, e a dupla reage chamando-a de mentirosa, tentando empurrá-la para fora do círculo para iniciar o espetáculo.

Em seguida, as palhaças criam coragem para sair do círculo, empurrando-se umas às outras para iniciar a ação (nesse momento, toda vez que uma delas se aproxima da borda do círculo e pisa no chão, uma música circense é tocada). No entanto, nenhuma delas quer ir à frente! Elas começam a apontar "defeitos" em seus próprios corpos e escondem partes de si mesmos. Até que empurram a última palhaça para fora do círculo. A palhaça que foi empurrada se comunica com o público e se aproxima de uma pessoa na plateia, levando-a para dentro do



círculo. No entanto, as outras palhaças não permitem que a pessoa entre, puxando de volta a palhaça que estava do lado de fora. Dessa forma, elas executam a música "Que pena siente el alma" com a energia das personagens palhaças.

### **CENA 1 SAUDAÇÃO POVO MAPUCHE**

As palhaças concluem sua performance de cantar e tocar a música do prólogo. Aos poucos, seus corpos deixam esse estado de riso, estimuladas pela sonoridade que transita para uma música mapuche ancestral, provocando uma transformação corporal. Nesse momento, executam partituras em homenagem ao povo mapuche, saudando as montanhas, a lua, o mar e, por último, o sol. As performers pegam os instrumentos, estabelecendo uma relação de contato e interação com os instrumentos mapuche. Em seguida, retornam ao centro do círculo, dando continuidade à partitura corporal. Essa sequência se encerra quando elas se alinham em fila, entoando um grito. Caminham em direção ao centro do palco e se desvencilham dos instrumentos.

### **CENA 2 MERGULHO VIOLETA**

Ao final da saudação mapuche, as violetas despedem-se dos instrumentos colocando-os no chão. Seus corpos se transformam em ondas que percorrem o palco até adentrarem no círculo, e aos poucos levantam e posicionam-se no centro do palco. Realizando movimentos que remetem à água se espalhando pelo espaço, enquanto sussurram a seguinte fala: "*Deixo minha terra, meus filhos meu amor Rosa Clara no berço!*" Após um estado de catarse das performers obtido através do excesso de movimentos bruscos e repetição do texto, elas encontram-se no centro do palco, abraçando-se e ainda pronunciando as palavras do texto.

Uma das violetas posiciona-se entre as duas que a impedem de sair, e todas continuam a dizer o texto, intercalando-se de maneira progressiva. Esse padrão persiste até que uma das violetas consegue escapar, correndo em direção ao violão. Ela o pega, retorna ao círculo e as três performers se fundem em um único corpo, formando uma violeta que segura o violão. Ela cumprimenta o público e dirige-se a eles, dizendo:

*Buenas noches, me llamo Violeta Parra, representó un país muy lejos que se llama Chile. Estoy muy contento de estar aquí con ustedes y mostrar un poco la cultura de mi país. Gracias de corazón a cada uno que vino aquí.*

(Após sua fala elas cantam um trecho da música “Arriba quemando el sol” e a banda acompanha)

“Arriba quemando el Sol”

Cuando fui para la pampa llevaba mi  
 corazón contento como un chirihue  
 pero allá se me murió primero perdí  
 las plumas y luego perdi la voz.  
 Y arriba quemando el sol.

Las hileras de casuchas frente a frente  
 si señor las hileras de mujeres frente  
 al único pilón cada una con su balde  
 con su cara de aflicción.  
 Y arriba quemando el sol.

Me volví para Santiago sin  
 comprender el color con que pintan la  
 noticia cuando el pobre dice no. abajo  
 la noche oscura oro, salitre y carbón. Y arriba quemando el sol.

No último refrão, a Violeta do meio caminha em direção ao centro, enquanto as outras duas violetas dirigem-se ao microfone para dar a notícia da carta: "Rosita foi para o céu como uma pomba branca, e o anjo bom apareceu em um lindo cavalo branco, seu filho Angel Parra". Após essa fala, a banda toca um trecho da música "Carta de Violeta", enquanto os performers se encontram no centro do palco e caminham segurando o violão em direção à área central. Aos poucos, elas posicionam o violão para retirar o tecido de dentro dele, dando início à cena da "Llorona". A música "Llorona" já está sendo executada, seguindo uma transição suave da música "Carta" para "Llorona".

### **CENA 3 – LA LLORONA**

Após os performers retirarem o tecido de dentro do violão, esse tecido cobre o corpo das três em diferentes planos, enquanto caminham por baixo dele ao som da música "Llorona". Ao final da música, o tecido é dobrado, simbolizando um filho, e as violetas se despedem dele, guardando-o dentro da capa do violão que está sobre a bandeira mapuche na frente do palco. Elas retornam abraçadas até o centro do palco ao som instrumental da canção "Volver a los diecisiete" e posicionam-se para a coreografia da massagem. Ao final dos movimentos, a banda canta a música que estava sendo executada, enquanto as violetas se preparam, arrumando o cabelo, colocando uma flor e passando o batom.

### **CENA 4 –VOLVER A LOS DIECISIETE**

As violetas convidam as mulheres da plateia para dançar e cantar no palco junto com elas. Nesse momento, um sentimento de amor toma conta do corpo das atrizes, que se espalha pelo palco, evocando o grande amor que Violeta teve em sua vida. Ao terminar o trecho da música que estava sendo tocado, ouve-se o som da flauta, simbolizando Gilbert. As performers ouvem o som e procuram por ele entre o público, mas não o encontram. Elas percebem que Gilbert não irá aparecer (nesse momento, a música "El gavilán" e "Run Run" é executada). Uma das Violetas caminha até o microfone e informa: "Gilbert se foi para o Norte."

### **CENA 5 - MALDITO GILBERT**

As violetas dizem o texto de Joana de Gota d'Água entre o público, em seguida trechos do poema de Violeta Parra "Maldigo del alto cielo":

Tudo está na natureza encadeado e em movimento – cuspe, veneno, tristeza, carne, moinho, lamento, ódio, dor, cebola e coentro, gordura, sangue, frieza, isso tudo está no centro de uma mesma e estranha mesa. Misture cada elemento – uma pitada de dor, uma colher de fomento, uma gota de terror.

O suco dos sentimentos, raiva, medo ou desamor, produz novos condimentos, lágrima, pus e suor, mas, inverta o segmento, intensifique a mistura, temperódio, lagrimento, sangalho com tristezura, carnento, venemoinho.

Remexa tudo por dentro, passe tudo no moinho, moa a carne, sangue o coentro, chore e envenene a gordura: você terá um unguento, uma baba, grossa e escura, essência do meu tormento e molho de uma fritura de paladar violento que, engolindo, a criatura repara o meu sofrimento com morte, lenta e segura.

Maldigo la solitaria figura de la bandera, maldigo cualquier emblema, la Venus y la Araucaria, el trino de la canaria, el cosmos y sus planetas, la tierra y todas sus grietas porque me aqueja un pesar, maldigo del ancho mar sus puertos y sus caletas, cuánto será mi dolor.

Amaldiçoo a lua e paisagem os vales e desertos amaldiçoo morto por morto E ao esperto rei e pajem O pássaro com sua plumagem eu amaldiçoo a disputa Salas de aula, sacristias porque uma dor me aflige eu amaldiçoo a palavra amor com todo o seu lixo como a minha dor.

Maldigo por fin lo blanco, lo negro con lo amarillo, obispos y monaguillos, ministros y predicandos yo los maldigo llorando; lo libre y lo prisionero, lo dulce y lo pendenciero le pongo mi maldición en griego y en español por culpa de un traicionero, cuánto será mi dolor.

Uma das violetas caminha até o microfone e diz (Aqui todo vai mal com Gilbert ele se fue el sábado por la tarde y además de eso, no me degó las claves de mi auto. Yo lamento mucho esto. Estoy completamente solo. El mundo es muy grande para mí. Debo encontrar los medios para salir de este ahogo que no me deja respirar). Enquanto ela diz esse texto as outras violetas pegam o novelo de lã e entregam para o público.

### ***CENA 6 - QUÉ HE SACADO COM QUERERTE***

A banda toca "Qué he sacado con quererte", enquanto as violetas executam uma coreografia utilizando um novelo de lã roxa. Enquanto cantam "Qué he sacado con quererte", elas espalham a lã pelo palco. Nas projeções, são exibidas imagens das obras de Violeta, incluindo pinturas, bordados e tapeçarias. As violetas entregam a ponta dos fios para a Violeta que estava no microfone, mas agora está sentada em um banco. Todas se sentam de frente para o público e compartilham suas experiências de fazer parte do processo e das relações estabelecidas entre a vida de Violeta e suas próprias vidas. Ao final da fala da atriz Vitória, a música volta para "Que

pena siente el alma”, (instrumental) e as violetas executam uma partitura corporal, enquanto falam o seguinte texto:

Yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundir su trabajo en el contacto directo con el público. Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en que ya no quiero ni siquiera hacer tapicería ni pintura, ni poesía, así, suelta. Me conformo con mantener la carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público cerquita de mi, al cual yo puedo sentir, tocar, hablar e incorporar a mi alma” (Violeta Parra).

### **CENA 7 - GRACIAS A LA VIDA**

Os performers executam a ação simultânea da seguinte maneira: Vitória abre a mala em formato de tocador de disco, pega o vinil "Últimas composições de Violeta" e inicia a reprodução da música "Gracias a la vida". Ao mesmo tempo, a atriz Marina corta o fio de lã que segurava, enquanto Flora estende a bandeira mapuche. Ao final da música, todos os performers saem lentamente do palco e se dirigem à plateia, sentando-se junto ao público. A iluminação diminui gradualmente, até que resta apenas um foco de luz sobre o tocador de vinil, que continua tocando a música até o fim. Em seguida, ocorre um blackout, e o espetáculo se encerra.