



VIOLETA PARRA E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE LATINOAMERICANA

Gladir da Silva Cabral*

Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC)

gla@unesc.net

Maria de Lourdes Souza Farias**

Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC)

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo discutir como as canções de Violeta Parra ajudam a construir uma representação rica e complexa da identidade cultural latinoamericana. A fundamentação teórica desta investigação consiste nas contribuições dos pensadores dos estudos culturais, principalmente no que diz respeito aos movimentos da construção da identidade na modernidade. Entre os autores citados estão Stuart Hall, Néstor García Canclini e Anthony Giddens, que auxiliam no entendimento e na análise das canções de Violeta Parra. Como resultado, pode-se observar o caráter híbrido da obra de Violeta, sua força afirmativa e de resistência cultural, a denúncia da desigualdade das relações de poder estabelecida na sociedade. Além disso, as canções de Violeta Parra trazem em si mesmas um caráter educativo muito forte, enquanto propõem uma leitura crítica da história e da vida social de seu país.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura; Identidade; Educação; Modernidade.

VIOLETA PARRA AND THE BUILDING OF THE LATIN AMERICAN IDENTITY

ABSTRACT: This paper aims at discussing how Violeta Parra's songs help to build a rich and complex representation of the Latin American cultural identity. The theoretical background of this paper consists in contributions of thinkers of the Cultural Studies, mainly in relation to identity construction in the modern times. Among the authors referred to, we can list Stuart Hall, Néstor García Canclini, and Anthony Giddens, who help to understand and analyse Violeta Parra's songs. As a result, we could observe the hybrid character of Violeta's work, its affirmative force, its power as a form of cultural resistance against the social asymmetries of the power relations established by society. Besides that,

* Doutor em Inglês pela UFSC e professor no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Educação da UNESC, Criciúma (SC).

** Mestre em Educação pela UNESC e professora da rede pública estadual do Estado de Santa Catarina.

Violeta Parra's songs bring a very strong educative character, while proposing a critical reading of history and social life.

KEYWORDS: Culture; Identity; Education; Modernity.

Em sua obra *As conseqüências da modernidade*, Anthony Giddens sugere que a tradição:

[...] é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes. A tradição não é inteiramente estática, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes.¹

As observações de Giddens podem ser observadas na trajetória investigativa e criativa de Violeta Parra em sua busca constante pela preservação e ao mesmo tempo recriação dos símbolos e marcos da cultura sul-americana diante dos desafios da modernidade. , Depois de ter pesquisado e ouvido dos mais antigos camponeses a voz dos seus ancestrais, Violeta “reinventou a tradição” por meio da poesia e das canções que escreveu.

Para este trabalho, foram selecionadas cinco canções de Violeta Parra que se afiguram como representativas de sua obra e de sua busca pela identidade latino-americana: “*Porque los pobres no tienen*”, “*Casamiento de los negros*”, “*Yo canto la diferencia*”, “*Me gustan los estudiantes*” e “*Arriba quemando el sol*”. O critério de escolha destas canções levou em consideração seu caráter educacional, sua referência ao contexto cultural, político e social do país.

Sempre que possível e oportuno, a partir da concretude das próprias canções, busca-se o diálogo com teóricos dos estudos culturais, como Stuart Hall,² Tomaz Tadeu da Silva,³ Néstor García Canclini⁴ e Anthony Giddens⁵, que reconhecem o caráter

¹ GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991. p. 44.

² HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

³ SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa P. Cintrão. São Paulo: Editora EDUSP, 2006.

⁵ GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

complexo da complexidade da constituição da identidade, sua natureza discursiva, totalmente imersa nas relações de poder e sujeita a constantes mudanças. Num primeiro momento, o texto apresenta um breve relato da trajetória de Violeta e, em seguida, propõe a análise das canções.

VIOLETA PARRA: PESQUISADORA DO FOLCLORE E ARTISTA POPULAR

Filha de camponeses pobres, Violeta Parra (1917-1967) nasceu e cresceu numa modesta casa junto com oito irmãos. O pai, antes de ser professor primário e de música, trabalhava esporadicamente como inspetor de estradas e vigilante de presídio. A mãe, dona de casa e costureira, também gostava muito de tocar violão e de cantar acompanhada pelo marido, que tocava violino, harpa e piano.⁶ A partir de 1949, juntamente com Luis Arce, Violeta começou a pôr em prática seus projetos inerentes de registrar a tradição do povo camponês chileno. E assim percorriam inúmeras províncias do país, oportunidade em que unia a arte do canto e da dança com o trabalho voluntário de pesquisa e compilação do folclore.⁷

No trabalho de viajar por todo o país, pesquisando o canto folclórico e aprendendo novos ritmos e danças, Violeta encontrou a si mesma: teceu um perfil diverso e rico da identidade cultural do povo chileno que vivia nas regiões altas dos Andes, tornando-se uma estudiosa e divulgadora da cultura raiz do povo camponês do Chile. Às vezes, Violeta se entristecia por sentir que as tradições do povo estavam desaparecendo.⁸ Quanto mais anotava as canções, quanto mais as compilava, mais deslumbrada ficava com a riqueza da tradição, que parecia esquecida e tão diferente do que se ouvia no rádio naquele mesmo tempo.

Em 1952, Violeta oferecia recitais em universidades chilenas, apresentada pelo escritor, editor e professor Enrique Bello Cruz. Assim também foi à *Escuela de Verano* de Concepción e ministrou cursos de folclore na universidade em *Iquique*.⁹ Em 1953,

⁶ NAVARRETE, Ernesto Parra. **Cancionero Violeta Parra: virtud de los elementos**. Santiago: Fundación Violeta Parra, 2003.

⁷ SÁEZ, Fernando. **La vida intranquila: Violeta Parra – biografía esencial**. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.

⁸ MORALES, T. Leônidas. _____. **Violeta Parra: la última canción**. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2003.

⁹ NAVARRETE, Ernesto Parra. **Cancionero Violeta Parra: virtud de los elementos**. Santiago: Fundación Violeta Parra, 2003.

gravou suas primeiras canções em um disco da EMI Odeón. Uma delas está baseada num tema folclórico a partir do qual Violeta compõe: “*Casamiento de negros*”. A outra canção é “*Qué pena siente el alma*”. Ao mesmo tempo, Violeta continuava seus contatos com músicos campesinos, que lhe ensinaram a tocar o *guitarrón*, um instrumento de 25 cordas e outros instrumentos do folclore chileno.¹⁰

Em 1954, Violeta apresentava um programa na Radio Chilena. Nesse mesmo ano, ela iniciou um projeto de pesquisa folclórica que a fez percorrer todo o país, entrevistando cantores populares, dançarinos, sábios, contadores de história. A tudo Violeta registrava por escrito e em gravações sonoras. Foi então que recebe o Prêmio *Caupolicán* como melhor folclorista do ano. Foi assim que Violeta visitou

las zonas campesinas de Hualqui, Bellavista, Santa Juana, encontrando una impresionante variedad y cantidad de cuecas comunes, cuecas literarias, sólo para ser recitadas, cuecas valseadas, donde las parejas bailan tomadas, cuecas largas, y cuecas balanceadas, para cuando está la fiesta decaída y la cantora va introduciendo en el texto los nombres de los presentes como una manera de obligarlos a recomponer-se.¹¹

ANÁLISE DAS CANÇÕES DE VIOLETA PARRA: IDENTIDADE E EDUCAÇÃO

Em 1962, Violeta gravou um disco pela Odeón, que teve sua venda proibida por conter uma música com letra “corrosiva”: “*Porque los pobres no tienen*”. A canção retrava a condição de pobreza em que viviam os camponeses e começava assim: “*Porque los pobres no tienen / adonde volver la vista, / la vuelven hacia los cielos / con la esperanza infinita / de encontrar lo que su hermano / en este mundo le quitan, ¡palomita! / ¡qué cosas tiene la vida, zambita!*”. Essa canção traz a mais importante característica de Violeta Parra em sua arte poética: o jogo, a combinação, a relação do homem com a natureza. Num tom melancólico, num ritmo lento, a canção lamenta a sorte ou a desdita dos que vivem sob a opressão e a desigualdade e apresenta o campesino chileno como vítima das injustiças sociais e à mercê do discurso religioso, que cala sua vez ao mesmo tempo em que inibe qualquer sinal de revolução ou organização. Ela manifesta o conflito campo-urbanidade e critica duramente o governo, que ignora o campesino, “*no lo escucha, no lo ampara, y él, entonces, vive ‘en ese*

¹⁰ NAVARRETE, Ernesto Parra. *Cancionero* Violeta Parra: virtud de los elementos. Santiago: Fundación Violeta Parra, 2003.

¹¹ SÁEZ, Fernando. *La vida intranquila*: Violeta Parra – biografía esencial. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.

mundo de esperanza', con su inocencia creyendo" em Deus e obedecendo as leis da *Santa Madre Iglesia*".¹²

A canção "*Porque los pobres no tienen*" mostra o espírito crítico e irônico da poesia de Violeta. Na primeira estrofe percebe-se a metáfora do olhar do camponês voltado para os céus em busca de uma "esperanza infinita" de encontrar as coisas que lhe são negadas aqui neste mundo. A relação que a *persona* da canção estabelece com o pobre é de simpatia e ternura: "*palomitay*". Na falta de tudo, resta ao pobre a música, a arte: "*zambitay*". Na segunda estrofe, a canção traz a metáfora da voz, que os pobres "*vuelven hacia los cielos / buscando una confesión / ya que su hermano no escucha / la voz de su corazón*".¹³ Na terceira estrofe, a crítica à religião como forma de alienação do povo é explícita e carregada da tensão entre esperança, injustiça e "*las procesiones, / las velas, las alabanzas*". A quarta estrofe fala da invenção do inferno como instrumento de intimidação dos pobres, que na verdade são inocentes e crentes cegos. A quinta estrofe é a que fala do confessor, isto é, do pároco, que é o que intermedia a relação com o povo e que, por meio da mentira, "*le dice que Dios no quiere / inguna revolución / ni pliego ni sindicato*".

Na perspectiva aqui contemplada, entende-se que a cultura não é propriedade exclusiva de um indivíduo nem é algo que se possa simplesmente possuir, mas experiência social e articulada com uma complexa rede de simbolismos, valores, relações, discursos, práticas e instituições.¹⁴ Assim também compreende-se que a identidade não é única e nem fixa. Ela é múltipla e maleável. Múltipla no sentido de que ela é um compósito de elementos que podem interagir simultaneamente, pode ser nacional, étnica, de gênero, de idade, classe social e de indivíduo. Maleável porque ela não é uma experiência pronta, acabada, mas um processo histórico aberto, dinâmico e sujeito a ininterruptas alterações.¹⁵ Mais do que isso, a cultura é produzida em constante tensão e conflito, em meio a relações de poder claramente desiguais. O percurso da

¹² Violeta Parra apud NAVARRETE. **Cancionero**: virtud de los elementos. Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra, Impresos Sócias, 2005. p. 95.

¹³ Violeta Parra apud NAVARRETE. **Cancionero**: virtud de los elementos. Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra, Impresos Sócias, 2005. p. 95.

¹⁴ LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 75-79.

¹⁵ HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004; SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

modernidade, que começou na Renascença e avançou com o descobrimento das Américas e o desenvolvimento das ciências e das artes, sempre foi marcado pela expansão e pela globalização. Ora, as discussões sobre identidade são diretamente afetadas pelo fenômeno da globalização, o que é característico da própria modernidade,¹⁶ já que, como afirma Giddens, “[a] modernidade é inerentemente globalizante”.¹⁷

Na América Latina a modernidade não se manifesta da mesma forma que na Europa, por exemplo, ou nos Estados Unidos. Os latino-americanos são o resultado de uma mistura que lhe é própria, de um hibridismo étnico e cultural incessante, e sua trajetória, formada a partir de seu interior, de seu próprio sistema social, tem também como referência o outro, o estrangeiro, o europeu, o norte-americano, o oriental etc. Essa autonomia latino-americana de produção cultural, essa “trajetória própria” dos países latino-americanos começa a organizar-se, segundo Néstor García Canclini,¹⁸ por volta da década de 1930. Entretanto, foi entre as décadas de 1950 e 1970 que a modernização socioeconômica na América Latina¹⁹ se mostra firme na literatura, nas ciências sociais e na arte.

O processo de construção identitária de determinado grupo social se dá em meio a relações de poder e pelo discurso, por meio do qual se atribui significado ao mundo e se cria infinitas possibilidades de representação.²⁰ Para Mariza Vorraber Costa,

[as] sociedades e culturas em que vivemos são dirigidas por poderosas ordens discursivas que regem o que deve ser dito e o que deve ser calado e os próprios sujeitos não estão isentos desses efeitos. (...) Quando se descrevem, explicam, desenham ou contam coisas, quando variadas textualidades falam sobre pessoas, lugares ou práticas, estes

¹⁶ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

¹⁷ GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991. p. 69.

¹⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa P. Cintrão. São Paulo: Editora EDUSP, 2006.

¹⁹ A origem, a história e as complexidades do termo “América Latina” são abordados com profundidade por Rafael Leporace Farret e Simone Rodrigues Pinto em seu artigo **América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia** (2011).

²⁰ SILVA, Tomaz Tadeu da. Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes: 2005. p. 7-72.

estão sendo inventados conforme a lógica, o léxico, a semântica vigentes no domínio que produz o discurso.²¹

As relações de poder, assim, exercem grande influência no processo de construção da identidade – coletiva ou pessoal –, enquanto produtoras de subjetividade, pois as sociedades modernas operam, segundo Foucault, uma “economia política da verdade” de onde emanam a forma de discurso científico e as instituições produtoras deste discurso. Por isso, para ele

A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela escolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.²²

Outra canção emblemática de Violeta é “*Casamiento de negros*”,²³ que se baseia em um tema tradicional folclórico chileno (a primeira estrofe), um canto de saudação e parabéns, com desenvolvimento autoral de Violeta e que representa a condição em que vive o camponês. Essa canção, do início dos anos 1950, é fruto das pesquisas que ela fez junto ao povo campesino e também uma reelaboração. A ocasião que a canção apresenta é festiva, um casamento, mas a situação é trágica. Já de início percebe-se que a cor negra traz a marca da etnicidade, uma condição que iguala a todos os participantes da festa, e um paradoxo, já que se espera que o branco seja a cor prevaiente numa festa de casamento. Todos compartilham da mesma condição, da mesma matriz cultural e social – noivos, padrinhos, cunhados, sogros e até o padre – todos são negros. A cor negra das vestimentas dos noivos, padrinhos, cunhados e sogros presentes na festa contrasta com o tradicional branco que representaria a alegria. A ironia se estabelece.

²¹ VORRABER COSTA, Marisa. Sujeitos e subjetividades nas tramas da linguagem e da cultura. In: CANDAU, Vera Maria (org.). **Cultura, linguagem e subjetividade no ensinar e aprender**. São Paulo: DP&A Editora, 2000. p. 32-33.

²² FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 8. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1989. p. 12.

²³ Violeta Parra apud NAVARRETE, Ernesto Parra **Cancionero: virtud de los elementos**. Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra, Impresos Sócias, 2005. p. 29.

Na segunda estrofe, confirma-se uma metáfora que já aparece na anterior, a metáfora da cobertura, da cor negra que cobre todos os rostos e tudo o mais. Neste caso, a canção fala de um “*mantel negro*” que vem cobrir a mesa onde estão dispostas as comidas – e aqui observa-se que inclusive a sobremesa, “*los higos secos*” são negros ou bem escuros. Até os noivos estão sob um céu negro que os cobre. Neste caso, a cor negra predominante quer significar noite permanente, sinal de uma vida de sacrifícios desse camponês, para quem tudo é escuro, inclusive sua festa de casamento.

Para suportar o frio e a escuridão, a negra traz o carvão. Essa imagem de desconforto vai se tornando mais forte na medida em que a canção se desenrola e traz um fato novo: a doença. O médico é chamado e vem de longe, e sua receita é um emplastro de barro, também negro. O emplastro reforça a metáfora do barro escuro, negro, que cobre a pele negra do índio. O fim trágico se aproxima, a figura da morte vem cobrir a negra com um caixão pintado de negro. E o velório, que supostamente deveria trazer alguma luz à casa enlutada, torna-se um momento desesperador e sombrio. Nas entrelinhas da canção está subentendido o processo violento e injusto da colonização e do avanço da modernidade.

Violeta descreve, num ritmo bastante descontraído e alegre, uma festa de casamento que se transforma em velório, num tom que sugere bastante ironia e criticidade. A identificação do povo latino-americano é aqui marcada pela cor negra, camada sobre camada, tom sobre tom, negro sobre negro. Na vida do camponês as alegrias são poucas e a pobreza é larga. A falta de uma vela acesa, no velório da “*negrita*” também confirma a metáfora da cobertura, do velamento. A própria idéia da terra cobrindo o corpo é sugerida pela imagem do velório.

A instituição do matrimônio é considerada uma referência importante na cultura tradicional e na modernidade. Por um lado, é a matriz que estabelece o contrato entre os papéis sociais do esposo e da esposa. Por outro, é o tecido-base para a urdidura da sociedade em geral (seja no campo, seja na cidade). Ao tratar da questão do matrimônio, Violeta está trazendo à baila um importante ingrediente para discutir o lugar da mulher na sociedade latino-americana. Ao mesmo tempo em que liga duas pessoas, o matrimônio costura toda a sociedade e retrata os valores de determinada cultura.²⁴

²⁴ LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 75-79.

Outra canção que exemplifica a tensão entre o rural e o urbano e a vocação do artista popular é “*Yo canto la diferencia*”,²⁵ composta em meados da década de 1950 em comemoração aos 150 anos de independência do Chile. Nela, Violeta conserva o estilo folclórico regional – a “*chillaneja*”,²⁶ da região de Chillán, sua terra natal –, e se declara publicamente uma cantora preocupada com as diferenças sociais.

“*Yo canto la diferencia*” é uma canção meta-lingüística, pois trata da condição do poeta num momento histórico crítico. É também uma canção que discute identidade cultural na medida em que se sabe que essa identidade é construída e marcada pela diferença. Ela marca o início do movimento “*La nueva canción chilena*”, contrastando de modo gritante com a música comercial daquela época até pela extensão da letra, que ultrapassa o formato ligeiro exigido pelo mercado fonográfico. Ela mesma diz: “*no tomo la guitarra por conseguir un aplauso*”. Esse verso já revela uma Violeta engajada nas causas e questões sociais, uma mulher, uma floclorista, uma artista, uma educadora empenhada no objetivo de denunciar o erro, o abuso político, indo muito além do querer ser aplaudida. Ela quer que sua canção seja um instrumento de conscientização do povo humilde, do trabalhador, do campesino, ao revelar o seu verdadeiro valor numa sociedade preocupada unicamente com a modernização. Ela queria ser ouvida, em primeiro lugar: “*atención al auditorio, que va a tragarse el purgante*”. Percebe-se que o tom irônico ainda se faz presente na voz da poeta.

A *persona* da canção vem à tona “*de pena y de sufrimiento de ver el pueblo aflijido*”, e sua voz – que na verdade encarna a voz do próprio povo campesino, trabalhador, sofrido e menosprezado – denuncia o sentimento de revolta ao ver que os poderosos fazem juramento falso à bandeira do país, e que os humildes campesinos, os que realmente amam a pátria, apesar disso, não são correspondidos. Aqui, a identidade do povo é representada como em meio a conflitos de poder e hierarquia. Há uma voz que é excluída, silenciada, a voz desse mesmo povo. A poeta denuncia profeticamente o estado de injustiça e banalidade que cerca o país. A tensão da canção é gritante entre a identidade nacional representada pelo patriotismo e pelo respeito aos símbolos nacionais

²⁵ PARRA apud NAVARRETE, Ernesto P. **Cancionero**: virtud de los elementos. Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra, Impresos Sócias, 2005. p. 148.

²⁶ Percebe-se a preocupação pedagógica de Violeta Parra ao nomear cada ritmo de suas canções conforme os ritmos tradicionais chilenos, andinos. Dessa forma, ao ouvir seus discos, o público era levado a conhecer e apreciar a riqueza da diversidade cultural popular. O interesse de Violeta era por preservar na memória coletiva do país e divulgar nos grandes centros urbanos os ritmos populares criados ao longo da história do Chile.

e a violência patrocinada pelo mesmo Estado. O Estado não é o povo e seus guardas vêm de outro planeta. A poeta se dirige ao ministro da justiça.

Violeta protesta contra a religião institucionalizada e sua passividade diante da realidade social, diante desse cenário de diferenças tão evidentes. A cantora ironiza a cena do vigário benzendo “*banderitas y medallitas*” e as distribuindo às crianças, quando o que elas precisam é de comida e assistência social. A religiosidade aliada à injustiça torna a situação particularmente insuportável.

As desigualdades sociais trazidas pela modernidade são evidentes em toda parte, a começar pela negligência dos poderosos para com os trabalhadores humildes e para com os camponeses. Com o crescimento e expansão das cidades, os pássaros desapareceram, e “*ya no florece el copihue*” – a flor símbolo do Chile. E Violeta externaliza a tristeza de ver “*un Caballero pudiente*”, um político “poderoso” deslizando em seu “*cadillac*”, festejando os 150 anos de emancipação: “*y viva la libertad!*” enquanto a maioria do povo chileno, o camponês morre de fome e de frio, sem casa, sem roupa e sem comida: sem dignidade.

Esta canção guarda um caráter educacional que pode traçar paralelos com a perspectiva da pedagogia freireana.²⁷ A preocupação de Violeta Parra com as discrepâncias entre a cidade e o campo, entre os valores tradicionais e os “valores” da modernidade, com a tensão entre um Estado autoritário e um povo oprimido são muito evidentes na canção. Paulo Freire, ele mesmo tendo morado no Chile na década de 1960, afinava-se com Violeta Parra na denúncia à opressão e no engajamento pela conscientização da população rural e urbana. Na canção “*Yo canto la diferencia*”, o contraste entre a exuberância da parada militar e a triste condição de uma mulher pobre chamada Luisa, com seu filho recém-nascido, sem-teto, é excruciante:

No tiene fuego la Luisa
Ni una vela ni un pañal
El niño nació en las manos
De la que cantando está
Por um reguero de sangre
Va marchando un cadillac
Cueca amarga nacional.

La fecha más resaltante
La bandera va a flamear
La Luisa no tiene casa

²⁷ FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. 28. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. **Pedagogia do oprimido**. 43. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

La parada militar
Y si va al parque la Luisa
Adónde va a regresar
Cueca larga limitar.

Ao criticar o poder e os opressores, Violeta Parra se harmoniza com os ideais sociais e políticos presentes na filosofia de educacional de Paulo Freire, principalmente no que se refere à contradição opressor/oprimido:

A violência dos opressores, que os faz também desumanizados, não instaura uma outra vocação – a do ser menos. Como distorção do ser mais, o ser menos leva os oprimidos, cedo ou tarde, a lutar contra quem os fez menos. E esta luta somente tem sentido quando os oprimidos ao buscarem recuperar sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sentem idealisticamente opressores, nem se tornam, de fato, opressores dos opressores, mas restauradores da humanidade em ambos. E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos – libertar-se a si e aos opressores.

[...] Quem, melhor que os oprimidos se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem, mais que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação a que não chegarão pelo acaso, mas pela práxis de sua busca; pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutar por ela.²⁸

Entre as canções de Violeta Parra, a que mais diretamente trata da questão da educação e a que marca seu posicionamento a favor do conhecimento, da ciência e do aprendizado é “*Me gustan los estudiantes*”, escrita entre 1960 e 1963.²⁹ Trata-se de uma de suas últimas composições de cunho social de Violeta Parra, que traz implícitos conceitos pessoais sobre a importância das instituições de ensino, sobre os estudantes e sobre a educação em si. Diante da injustiça dos poderosos, Violeta se posiciona contra a manipulação da verdade e clama pela ciência para desmitificá-la.

Que vivan los Estudiantes,
jardín de las alegrías!
son aves que no se asustan
de animas ni policías
y no le asustan las balas
ni el ladrar de la jauría.
Caramba y zamba la cosa
que viva la astronomia!

²⁸ FREIRE, Paulo.. **Pedagogia do oprimido**. 43. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006. p. 30-31.

²⁹ PARRA apud PARRA, Ernesto P. **Cancionero**: virtud de los elementos. Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra, Impresos Sócias, 2005. p. 79.

A característica mais marcante na estudantina, segundo Violeta, é a coragem de pensar criticamente:

Que vivan los estudiantes
que rugen como los vientos
cuando les meten al oído
sonatas o regimientos!
Pajarillos libertários,
igual que los elementos.
Caramba y zamba la cosa
vivan los experimentos!

Ademais, o conhecimento, para Violeta tanto quanto para Paulo Freire, está carregado de implicações éticas e políticas. Não há conhecimento neutro, mas sempre historicamente localizado e politicamente determinado. Para ela, a educação é instrumento de transformação histórica. Sua canção mostra, em tom alegre e confrontador, a importância do estudante, portanto da educação, para a vida do pobre, para os quais a educação chega como um pão saboroso, que mata a fome e que traz sabor, prazer. Aliás, o saber está sempre muito próximo do sabor.



Me gustan los estudiantes
porque son la levadura
del pan que saldrá del horno
con toda su sabrosura,
para la boca del pobre
que come con amargura.
Caramba y zamba la cosa
viva la literatura!

Me gustan los estudiantes
porque levantan el pecho
cuando les dicen harina
sabiéndose que es afrecho,
y no hacen el sordomudo
cuando se presenta el hecho.
Caramba y zamba la cosa
el código del derecho!

O caráter questionador do conhecimento e da educação se manifesta na medida em que os estudantes aprendem a enfrentar o poder militar, político e religioso (do confessorio e das indulgências), a contestar versões deturpadas de realidade. “*Me gustan los estudiantes*” mostra, não só o sentimento de amor que Violeta alimentava pelo povo, mas também a esperança revolucionária e a preocupação com a educação e a juventude. E a canção prossegue sua celebração, seu “viva”. Ao final de cada estrofe, a cantora celebra e destaca um aspecto da educação: que viva a astronomia, que vivam os

experimentos, que viva a literatura, que viva o código de direito, que vivam os especialistas, os *libros explicatórios*, que viva “toda a ciência”.³⁰

“Arriba quemando el sol” é uma canção que condensa a representação dos opostos, tendo como pano de fundo a pobreza e a injustiça.³¹ Nela há uma severa crítica social, motivada pela decepção que Violeta teve quando de sua viagem à região dos pampas, onde naqueles presenciou a pobreza e precariedade na vida do povo daquela região. A forte comoção lhe causou tamanha tristeza que a deixou perplexa e muda. Ela fala da perda da pluma e da voz, que quer dizer: ficou sem jeito, desconcertada e emudeceu:

Cuando fui para la pampa
llevaba mi corazón
contento como un chirihue
pero allá se me murió
primero perdí las plumas
y luego perdí la voz.
Y arriba quemando el sol.

Violeta chega a comparar as minúsculas e toscas casas enfileiradas, às conchas dos caracóis, que servem para abrigar precariamente apenas um morador, e diz comovida:

Cuando vide los mineros
dentro de su habitación
me dije mejor habita
en su concha el caracol
o a la sombra de las leyes
el refinado ladrón.
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
com su cara de aflicción.
Y arriba quemando el sol

Curiosamente, ao falar do destino dos mineiros, um povo que supostamente trabalha sob a terra, portanto à sombra, um povo que raramente vê a luz do sol, Violeta enfatiza a metáfora do sol escaldante. O mesmo sol que os índios antes adoravam se

³⁰ Violeta Parra apud PARRA, Ernesto P. **Cancionero: virtud de los elementos**. Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra, Impresos Sócias, 2005. p. 148.

³¹ Violeta Parra apud PARRA, Ernesto P. **Cancionero: virtud de los elementos**. Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra, Impresos Sócias, 2005. p. 22.

torna agora símbolo de tormento. Evidentemente, a percepção da realidade da opressão é tão dolorosa quanto sair da escuridão da mina e ver a claridade, sentir o calor do sol. Um povo, segundo ela, morto, pois um povo sem justiça e sem voz não existe, está também enterrado. É um povo com a identidade perdida – o que Violeta Parra não admite, e tenta estimulá-lo a resgatar –, e sem perspectivas de melhor futuro.

Paso por un pueblo muerto
se me nubla el corazón
aunque donde habita gente
la muerte es mucho mayor
enterraron la justicia
enterraron la razón.
Y arriba quemando el sol.

Ricos e pobres, patrões e trabalhadores são os pares que simbolizam, nesta canção, a pobreza e a injustiça, conseqüências diretas da estrutura de poder de um governo, representado pela figura do presidente. Essas desigualdades são conseqüência da modernidade, de que fala Anthony Giddens:

Em condições de modernidade, uma quantidade cada vez maior de pessoas vive em circunstâncias nas quais instituições desencaixadas, ligando práticas locais a relações sociais globalizadas, organizam os aspectos principais da vida cotidiana.³²

E sobre o semblante das mulheres sofridas, amarguradas, a canção descreve: “las hileras de casuchas / frente a frente sí señor / las hileras de mujeres / frente al único pilón / cada una con su balde / con su cara de aflicción”. A poeta discute a condição em que vivem as mulheres dos mineiros e suas famílias.

Si alguien dice que yo sueño
cuentos de ponderación
digo que esto pasa en Chuqui
pero en Santa Juana es peor.
el minero ya no sabe
lo que vale su dolor.
Y arriba quemando el sol.

Para Violeta Parra, é inconcebível tanto sofrimento e desconforto para o mineiro, que enriquece os mineradores com seu trabalho. Ao final, a poeta volta seu olhar para a capital do país, onde estão os chefes das companhias mineradoras. A questão que Violeta discute é a da opressão do trabalhador, do operário, o processo de

³² GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991. p. 83.

alienação em que vive o campesino, transformado em mineiro pela necessidade que tem de trabalhar.

*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.*

Pelo estudo realizado até aqui fica evidente o caráter crítico e denunciatório da obra de Violeta Parra. Sua grande contribuição está em primeiramente ouvir e, então, fazer ouvir as vozes oprimidas e caladas dos povos chilenos que vivem à margem dos processos de urbanização e produção implantados pela modernidade. A força afirmativa de sua poesia está marcada pela denúncia da desigualdade das relações de poder estabelecidas na sociedade contemporânea e pela resistência cultural, trazendo à tona a tensão entre o folclórico e o moderno, o urbano e o rural, a pobreza e a acumulação de capital.

Suas canções dão voz e vez às vozes silenciadas na história do Chile. Sua voz se alinha à voz do povo nas ruas, nas minas, dos estudantes nas manifestações e dos abandonados pelo governo e pelas instituições religiosas. Ela inaugura um jeito novo de fazer canção: discutindo questões políticas e sociais do seu tempo, aprendendo com o povo das montanhas e das vilas esquecidas e ensinando na urbanidade os sinais que marcam a identidade cultural latinoamericana.

Sua arte é híbrida, resulta de uma mescla de muitas culturas e histórias, e privilegia o espaço da mulher na vida do país. Ela mesma se define como alguém à margem, uma mulher contestadora e questionadora, uma mulher que se constrói a partir da arte: “Soy una chilena / que nunca fue a la escuela / al contrario, en el jardín / yo atrapaba marposas” e ainda “En la calle cantaba / como un pobre pájaro perdido / en la noche las estrellas / del cielo me respondieran: / ten cuidado mi pequeño”.³³

RECEBIDO EM: 03/04/2015

PARECER EM 17/12/2015

³³ Violeta Parra apud NAVARRETE, Ernesto P. **Cancionero**: virtud de los elementos. Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra, Impresos Sócias, 2005. p. 45.