

## **RECOMPONDO O ESPAÇO: A SUPERAÇÃO DO CAMPO E A REDEFINIÇÃO DA CIDADE NA OBRA DE VIOLETA PARRA**

Karen Luz Basaure GUERRERO<sup>1</sup>

**Resumo:** O exercício reflexivo e crítico do *corpus* cultural, “La Peña” e “La Carpa de la Reina” como lugares culturais, constroem o panorama em que Violeta Parra pensa e realiza sua atividade criativa. Destes espaços se realiza uma leitura que compreende as criações de Parra e a construção do cenário para estas, como a evidência entre dois lugares culturais relacionados na sua oposição: o campo e a cidade. Respondendo à seguinte pergunta: é a proposta de Violeta Parra uma escritura que ultrapassa aquela polêmica, usando a cidade como um teatro das cenas rurais reestreadas por ela segundo sua interpretação da tradição? O lugar da *heterotopia* é o terceiro espaço no diálogo entre o campo e a cidade, ambas as esferas são ideologias desprendidas de um modo de vida: um isolado, o do campo; e o outro, aberto e cosmopolita, o da cidade.

**Palavras-chave:** Violeta Parra. Campo. Cidade. Espaços culturais. território.

*En los jardines humanos/Que adornan toda la tierra  
Pretendo de hacer un ramo/ De amor y condescendencia,  
Pretendo de hacer un ramo/ De amor y condescendencia,  
De amor y condescendencia.*

Violeta Parra, *En los jardines humanos*

Diante da produção cultural de Violeta Parra não fica fácil optar por alguma de suas criações. Não é simples escolher entre ler seus escritos, escutar as canções de suas “Últimas composiciones” ou percorrer os espaços onde divulgou sua arte, uma vez que sua produção é abrangente e alude a diversos registros: visual, textual e musical. Por múltiplos que sejam estes, pode-se achar uma constante, que neste caso será a elaboração dos espaços culturais inaugurados por Parra, onde ela reúne os diversos âmbitos de sua obra sem a necessidade de diferenciá-los. É

---

<sup>1</sup> Doutoranda do programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro – RJ – Brasil. E-mail: karenbasaure@gmail.com

o espaço o que se compõe como lugar cultural, como palco artístico, sendo sua particularidade a introdução da cena rural no teatro da urbe. Esta cena não diferencia o visual do musical, enquanto se observa o tecido no tear, ressoa o ímpeto de seu violão camponês.

A centralidade do espaço em Violeta Parra consiste na criação de um lugar que reestria cenas rurais segundo sua interpretação da tradição, adequando-as ao contexto da cidade. Esta estratégia ultrapassa a tensão campo-cidade, trata-se então de estabelecer um diálogo crítico entre os dois espaços simbólicos. O diálogo consiste na indistinção de ruralidade e urbanidade como uma dicotomia; por exemplo, a ordem da cidade sempre evoca as diferenças, inclusive na arte. A respeito disto, Parra funde sua produção cultural entregando-lhe como um todo e sem matizar a matéria da expressão de suas obras, ou seja, o canto não vale enquanto música, mas vale enquanto espacialização da tradição e seu acervo cultural, na cidade, um lugar que se distingue por relações funcionais estabelecidas por meio de um contrato. Os textos do espaço rural, refratários e imóveis, produto de uma comunidade estreitamente vinculada, se voltam dinâmicos sem perder sua força aglutinante. Aí radica a potência discursiva do espaço na produção cultural de Violeta Parra que se há ato em “La Carpa de La Reina”, lugar fundado por Parra para divulgar suas criações artísticas, e em projetos anteriores de difusão folclórica.

O espaço na sua obra é fundamental e pode ser interpretado como “o lugar” de sua produção cultural. A versatilidade de uma aproximação desde o espaço implica a não segmentação da sua obra segundo critérios funcionais de sua expressão, sua obra já não são partes, mas sua obra é um tudo. Os espaços se inundaram com sua produção folclórica, onde esteve com seu violão, no campo ou na cidade, ela se encarregou de divulgar a tradição popular impregnando-lhe seu espírito indócil. Aí esteve Violeta Parra, em “La Carpa Cultural de La Reina”, na sua hospedaria da Quinta Normal, no programa radial “Canta Violeta Parra”, no Museu do Louvre, na Bienal do Brasil. Aí esteve Violeta Parra e aí é preciso situá-la.

### **Opostos mas não irreconciliáveis: o campo e a cidade na obra de Violeta Parra**

Tirar da opacidade os espaços culturais inaugurados por Violeta Parra promete o exercício de fundar uma narrativa que recompõe seu lugar de enunciação, não só como demarcação de um

esquema discursivo, mas como a diagramação de um espaço. O exercício reflexivo e crítico a respeito deste *corpus* cultural, cuja característica principal é a encenação do rural no urbano por meio de um lugar artístico múltiplo e não segmentado, está fortemente refletido na composição do espaço cultural em “La Peña de los Parra”, “La Carpa Cultural de La Reina”, “O Museu de Arte Popular” na cidade de Concepción e o espaço radial “Canta Violeta Parra”, este último como a espacialização em massa da voz e a obra de Violeta Parra, na mistura da tradição e os meios de difusão da urbe modernizada. De todos estes espaços se realiza uma leitura que compreenda as criações de Violeta Parra e a construção do palco para estas, como a evidência entre os dois lugares culturais relacionados na sua oposição: o campo e a cidade. As tensões que produzem estes espaços manifestam a ideia de resituar Violeta Parra a partir de uma perspectiva que integre sua diversidade criativa nos seus diversos lugares. Este exercício não se realiza de uma maneira fragmentada, mas de uma visão holística e integradora, onde se estabeleça um diálogo entre ambas as matrizes de expressão simbólica: o rural e o urbano.

A realidade urbana e rural convoca duas formas simbólicas de habitar um espaço e suas relações sociais. Ambas mantiveram uma comunicação e conservaram sua existência separadamente ao longo da história até a industrialização, conseqüentemente a sua urbanização. Esta se marcou fortemente por ter uma origem na migração do campo à cidade, portanto dela se extrai a imagem do espaço de Violeta Parra. Estes dois espaços se relacionaram como representações, não só como ambiente como o concebe José Luis Romero, mediante o qual se pode compreender esta oposição aludindo a realidades simbólicas e territoriais:

Non são somente duas realidades as que manifestam sua tensão: são, no fundo, duas ideologias. Precisamente como tensão entre duas realidades sociais e, ao mesmo tempo, como tensão entre duas ideologias, é como deve falar-se do problema para que mostre sua raiz. (1981, p.86).<sup>2</sup>

A disputa entre estas ideologias está marcada pela diferença das origens destes espaços, no entanto, com as migrações esta tensão se pode interiorizar no espaço urbano habitado por

---

<sup>2</sup> Tradução livre da autora. “No son solamente dos realidades las que manifiestan su tensión: son, en el fondo, dos ideologías. Precisamente como tensión entre dos realidades sociales y, a la vez, como tensión entre dos ideologías, es como debe hablarse del problema para que muestre su raíz.”

camponeses que recém abandonaram esta condição. Essa tensão é o palco dos lugares inaugurados por Parra, neles a presença do urbano e do rural são dois elementos em disputa, não por serem antagônicos, mas porque é origem de um terceiro termo excluído no diálogo da cidade e do campo, onde nem um nem outro espaço penetra a lógica desta relação devido à alteridade de sua pertinência.

A partir de uma perspectiva essencialmente ocidental, se pode ponderar a superioridade de morar no meio urbano em detrimento do rural, mesmo que esta não seja a realidade latino-americana. Nela o campo é uma forte presença que condensa saberes ancorados desde o hispanismo dos conquistadores, somado em alguns casos às crenças indígenas, condenadas à opacidade da periferia da urbe. O campo construído sob o símbolo da transmissão do saber da tradição se transformou no lugar refratário, a construção do lugar volta-se para dentro feito um manifesto na sua identidade regionalista:

O que configurou o novo avatar da ideologia rural foi sua concepção regional da vida. Foi dentro dos limites onde se constituiu cada uma das cidades rurais, foi na sua paisagem onde se aglutinaram e cobraram consciência de sua identidade. (ROMERO, 1981, p.39).<sup>3</sup>

Mas até que ponto, com a arremetida da modernização da indústria e a interconexão dos destinos da produção rural, o acervo regionalista encontra seu eixo no isolamento? O isolamento soçobrou frente à pressão aglutinante da modernização. A urbanização passou a ser um polo de atração para os sujeitos camponeses e seu isolado acervo cultural, o que não necessariamente se abriu a outros códigos, mas se infiltrou neles com força surpreendente. Esta imagem do campo marcado pela identidade da paisagem é um correlato da origem em El Valle Central, não obstante, no código urbano os espaços são diferentes e são compreendido de forma diferente, devido a que estes são passados pelo filtro de um perfil funcional e fragmentado, por exemplo, a fábrica para o trabalho, a escola para a aprendizagem, e assim diversas segmentações segundo uma função. A representação do isolamento da sociedade rural se rearticula devido ao deslocamento de sua posição para a atração exercida da cidade para ela. O campo está exposto à

---

<sup>3</sup> Tradução livre da autora. “Lo que configuró el nuevo avatar de la ideología rural fue su percepción regional de la vida. Fue dentro de los límites donde se constituyó cada una de las ciudades rurales, fue en su paisaje donde se aglutinaron y cobraron conciencia de su identidad.”

cidade, onde este rememorando seu isolamento se introduz de forma indócil por parte dos espaços em Violeta Parra. No entanto a realidade primeira do campo é o espírito regionalista e isolado, oposto simbólica e geograficamente à cidade, conotando a incompatibilidade da mistura de seus códigos.

O rol da cidade é sumamente importante, esta condiciona às criações do campo a circular em um contexto que reelabora seu sentido. “La Peña” não é só o espaço de criação e exposição das produções dos artistas, que cultivam o folclore urbano, mas é o espaço crítico da transferência de cenas rurais do seu teatro. A cidade é o espaço cultural, civilizado e venerado através da história, a cidade reúne e o campo dispersa, a cidade escreve e o campo fala, canta no seu defeito ou se expressa segundo a força telúrica, no entanto, quais são as especificidades que constroem uma cidade? Para Michel de Certeau uma das operações que descreve uma cidade é:

A substituição das resistências inatingíveis e pertinazes das tradições, com um não tempo, ou sistema sincrônico: estratégias científicas unívocas, que são possíveis mediante a descarga de todos os dados, devem substituir as táticas dos usuários que se as engendam com as ‘ocasiões’ e que, por estes eventos-armadilha, lapso da visibilidade, reintroduzem em todas as partes as opacidades da história. (2000, p.106).<sup>4</sup>

A homologação dos cidadãos, onde as aparências estão entrecruzadas em um nó abstrato de tempo e espaço, é uma de suas estratégias para a subordinação de suas alteridades. O tempo se compreende com base na sua standardização e sua relação à produção, na cidade só há tempos de trabalho, a diferença do campo cujo ritmo estacionário está marcado pela sua interação com a natureza. O tempo da cidade impõe de repente sua sincronia, sua força de abstração e desvinculação do ambiente, porque este está à mercê do tempo. Como reforços, o tempo se impõe com base em especulações científicas cujos dados substituem o costume, isto é, o habitar do cotidiano é impugnado e substituído pelo dado elaborado por um terceiro, o cientista, o planejador, em resumo, o novo administrador do espaço na cidade. Mesmo que esta subjetividade

---

<sup>4</sup> Tradução livre da autora. “La sustitución de las resistencias inalcanzables y pertinentes de las tradiciones, con un no tiempo, o sistema sincrónico: estrategias científicas unívocas, que son posibles mediante la descarga de todos los datos, deben sustituir las tácticas de los usuarios que se las ingenian con las ‘ocasiones’ y que, por estos eventos-trampa, lapso de la visibilidad, reintroducen en todas las partes las opacidades de la historia.”

organizativa expanda suas redes sobre as reviravoltas da cidade sempre há um espaço que rompe a norma – um lapso – na sintaxe da ordem urbana. É aí onde aflora a vontade de habitar o espaço no deslinde da norma.

Apesar do deslocamento entre a norma e sua aplicação, a consciência regulamentar da cidade junto com todo um aparelho em função da disciplina organiza um discurso lógico da justificação da natureza arbitrária da disposição forçada do espaço. Michel de Certeau acrescenta ao anterior a condição da cidade onde “se organizam operações ‘especulativas’ e classificadoras, uma administração se combina com uma eliminação.” (2000, p.106).<sup>5</sup> O exercício de eliminar particularidades e tradições por meio da sujeição de discursos que justifiquem o operar agressivo da cidade em função da eliminação se relaciona à natureza mesma do discurso. Na ordem do discurso, Michel Foucault descreve a interação entre discurso e violência, além disso, da submissão do espaço a uma estrutura especulativa de sujeição, a outra chave de fechamento do conjunto da cidade a respeito de suas possibilidades de eliminação: “É necessário conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, em todo caso como prática que lhes impomos.” (1996, p.33).<sup>6</sup>

A cidade é o terreno de espaço do discurso, a violência e as coisas; portanto, sua areia é o sulco do saber espacializado no controle: “São os discursos mesmos os que exercem seu próprio controle; procedimentos que jogam um tanto a título de princípios de classificação, de ordenação, de distribuição” (FOUCAULT, 1996, p.33).<sup>7</sup> Distribuição não só do saber, mas também das áreas de sua aplicação e o espaço de sua prática. Saber, controle, discurso e cidade são a malha retórica do espaço urbano, cujas fixações e estrutura sintáticas fazem do viver uma escritura, que em virtude de sua norma deve resplandecer na claridade e distinção de seus significantes.

A sujeição do discurso na cidade opera na malha coerente da produção e desta sucede sua expansão nos processos de urbanização. Louis Althusser, quem encabeça o giro cultural da reflexão marxista, relaciona o mundo da cultura com o mundo da produção, o mundo do trabalho

---

<sup>5</sup> Tradução livre da autora. “Se organizan operaciones ‘especulativas’ y clasificadoras, una administración se combina con una eliminación.”

<sup>6</sup> Tradução livre da autora. “Es necesario concebir el discurso como una violencia que hacemos a las cosas, en todo caso como práctica que les imponemos.”

<sup>7</sup> Tradução livre da autora. “Son los discursos los que ejercen su propio control; procedimientos que juegan un tanto a título de principios de clasificación, de orden, de distribución.”

com o mundo do não trabalho: “todo o mundo reconhece que não há produção possível se não se assegura a reprodução das condições materiais de produção.” (1992, p. 3).<sup>8</sup> Nesta atividade de reprodução se encontram: as instituições de reprodução do saber, a disciplina na docilidade do corpo e os meios de comunicação em massa na produção de subjetividade; portanto, o selo do urbano se marca pela sua incisão, pelo ditado de seu discurso na segmentação dos espaços: o espaço para o trabalho, o espaço para o descanso do trabalho e o espaço para o ensino do trabalho, todos os fixos se marcam pela sincronia do tempo urbano que segue o ritmo de uma produção de coisas e sujeitos homogêneos que de modo algum possuem um lugar de origem, uma territorialização de sua experiência, um vínculo com sua vida passada em meio das montanhas ou vales. Althusser fecha o círculo de influência da ideologia: “A reprodução da força de trabalho se opera, no essencial, fora da empresa” (1992, p. 3).<sup>9</sup> Este espaço discursivo do fora da empresa é a malha de sujeição da cidade. O espaço da ideologia assegura a reprodução da condição do trabalho e anula o espaço de fora. Se “o fora” da empresa se marca pelo seu selo, a cidade é inteira indústria e seu espaço de ócio está em função da melhor utilização do tempo em relação à produção. A experiência lúdica, na indústria cultural, é divertimento e distensão.

A experiência da indústria, no coração da cidade, teve que corrigir a aparência daquela. Esta se industrializou, se instrumentalizou; a cidade se fez objeto de reflexão e de renovação, especulação científica e eliminação. Marshal Berman tenta atar o fechamento industrial da rua do século XX:

Uma rua genuinamente moderna deve estar tão bem equipada como uma fábrica. Nesta rua como a fábrica moderna, o modelo melhor equipado é o mais completamente automatizado: não há pessoas, exceto as que manejam as máquinas; não há pedestres não mecanizados. (1988, p.168)<sup>10</sup>

A máquina, a rua, a indústria, a fábrica e a ideologia, são as figuras do quadro traçado pelo regulamento do bom cidadão. O sujeito maquinizado na linha da série de trabalho nunca

---

<sup>8</sup> Tradução livre da autora. “Todo el mundo reconoce que no hay producción posible si no se asegura la reproducción de las condiciones materiales de producción.”

<sup>9</sup> Tradução livre da autora. “La reproducción de la fuerza de trabajo se opera, en lo esencial, fuera de la empresa.”

<sup>10</sup> Tradução livre da autora. “Una calle genuinamente moderna debe estar tan bien equipada como una fábrica. En esta calle como la fábrica moderna, la plantilla mejor equipada es la más completamente automatizada: no hay personas, excepto las que manejan las máquinas; no hay pedestres no mecanizados.”

deve afastar-se da série, nunca deve farejar seu passado camponês isolado e vinculativo. O trabalho orgânico da produção de um espaço é a ferida cuja cicatriz se desloca da ideologia para produzir a sutura. Não há espaço nem lugar, há só produção.

A cidade reticulada pelos espaços de poder controla entradas e saídas, a encruzilhada de relações estabelecidas entre quem entra e sai, quem lembra e quem esquece. Todas as estratégias da produção na cidade e a produção da cidade apontam à segmentação, a ordem da função e a invisibilidade. O espaço da cidade é uma disciplina, um deslizamento do controle na fábrica para assegurar melhores divisas na produção. Se tudo isso é a cidade, onde estão os elementos urbanos da obra de Violeta Parra? A cidade foi definida em torno de suas atividades eminentemente regulamentadas, no entanto, como em toda sintaxe, existe um lapso. A transparência da cidade ordenada e limpa fica nebulosa com o som do pandeiro e se arrebatada com cheiro de comida camponesa. As *cuecas*, *sirillas* e *refalosas* são parte do espaço criativo desmarcado da cidade, é o pedaço de campo isolado buscando ficar novamente no contexto urbano, e não no registro da nostalgia do passado, mas na persistência de uma identidade infiltrada em um código que a resiste. A radiodifusão, por exemplo, se caracteriza no seu fundamento por homologar e produzir o mesmo gosto, por isso funciona na divulgação e instauração do campo pitoresco do folclore. O que faz Violeta Parra na difusão em massa é dramatizar a cena postal do campo, tocar com angústia a pena de “Arauco” ou arremeter pela divulgação da carta do presídio do irmão.

“La Peña” e “La Carpa de La Reina” florescem no seu esforço pertinaz por fazer-se espaço na cidade, construir lugar e inaugurar narrativa na criação. Desvelar da opacidade e ser lapso, como diria De Certeau. Este lapso é considerado como a inserção deste lugar como espaço político e criativo, lugar de comunhão e festejo, onde a imposição do peso da temporalidade histórica, na sua sincronia, se enfrenta a este espaço múltiplo e diverso, expressivo e criativo, compartilhado por artistas cuja inspiração é rural e a execução de sua música é urbana. Estes espaços ampliam os sons como um búzio, revivem as esperanças do ensino dos velhos, adoçam a memória oral na cadência de uma *cueca*, um *verso a lo humano* ou o *canto a lo divino*, seja este com violão transposto ou com cintilação de guitarra. Este espaço evoca e propõe: “Não há mais lugares encantados por espíritos múltiplos, agachados nesse silêncio e que um pode ou não evocar. Só se habitam lugares encantados, esquema inverso ao do *panopticon*” (CERTEAU, 2000,

p.121).<sup>11</sup> Lugares encantados não por fadas, mas pela persistência do espírito, o hálito, o ar que vibra nas cordas vocais de um fundado da tradição ou o ar que se agita nestes novos sons de violão urbano. O código do campo se infiltra como atividade sub-reptícia à regularidade da cidade. Seu tempo de ócio toma distância do tempo produtivo na posta em prática do saber da tradição. O fora da fábrica não conduz à reprodução das condições de produção, já que na *Carpa* se reproduz o acervo do mundo da vida relacionado com a tradição. Neste espaço há reprodução da tradição, dissidência camponesa no asfalto citadino.

A cidade de Violeta Parra é a cidade de “La Carpa Cultural de La Reina”, de ‘La Peña de Los Parra’, de Isabel Parra, Ángel Parra, Víctor Jara e Patricio Manns, o berço de artistas cujo exercício artístico e crítico se catapulta graças ao nascimento deste lugar:

Nesses palcos alternativos referindo-se à Penha da Parreira, Jara foi forjando seu perfil de cantor. Da mesma forma que os outros membros estáveis da penha, em breve Víctor se transformou em uma figura reconhecida no meio artístico. (JARA, 199?, p.38)<sup>12</sup>

“La Carpa de La Reina” é o espaço do campo, renovado na cidade, onde criação é sinônimo de refúgio e espaço imune frente à hostilidade do urbano. Os sons de suas canções são a esfera e revestimento deste lugar nas suas cadências:

“La Carpa de La Reina” foi o terreno em que Violeta pôs em prática por última vez essa forma integral de difusão de suas artes que –como contraste involuntário ante a sofisticação crescente dos meios em massa de comunicação- adquiria um caráter muito perto ao primitivo [...] no qual a produção e difusão artística perdiam muito da transferência que a sociedade mercantil lhes impôs historicamente nas sociedades divididas em classes. (PARRA, 1985, p.21)<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Tradução livre da autora. “No hay más lugares encantados por espíritus múltiples, agachados en ese silencio y que uno puede o no evocar. Sólo se habitan lugares encantados, esquema inverso al del *panopticon*.”

<sup>12</sup> Tradução livre da autora. “En esos escenarios alternativos refiriéndose a la Peña de los Parra, Jara fue forjando su perfil de cantante. De la misma forma que los otros miembros estables de la peña, en breve Víctor se transformó en una figura reconocida en el medio artístico.”

<sup>13</sup> Tradução livre da autora. “‘La Carpa de La Reina’ fue el terreno en que Violeta puso en práctica por última vez esa forma integral de difusión de sus artes que –como contraste involuntario ante la sofisticación creciente de los medios masivamente comunicacionales- adquiría un carácter muy cerca al primitivo [...] en el cual la producción y difusión artística perdían mucho de la transferencia que la sociedad mercantil les impuso históricamente en las sociedades divididas en clases.”

A difusão integral das artes se beneficia em grande medida pela composição do espaço da *Carpa*. Este é um meio resistente à sofisticação e diversificação dos bens de consumo guiados sob o espírito da hipersegmentação da vida cotidiana. O que é posto em cena destas obras, formando um conjunto graças ao espaço que as contém, é a força de um espaço orientado ao indivisível sem ser necessariamente em massa. A condição de integral amplia seu sentido de totalidade diversa em oposição à diversa homologação das mercadorias no mercado.

A atividade humana no contexto da cidade e seu mercado se puseram sob o véu da diversidade das coisas evitando uma vontade criativa plasmada em diversos âmbitos, sem por isso separá-los. Desvelar os espaços com a letra e narrar sua heterogeneidade, no caso do trabalho dos espaços culturais fundados por Parra, se realiza segundo o proposto por Michel de Certeau: “Os relatos dos lugares são trabalhos artesanais. Estão feitos com vestígios de mundo” (2000, p.120).<sup>14</sup> Os rastros de seu trabalho dão luz às ruas na melodia dos espaços do campo em meio da cidade, os que não foram eliminados pelo discurso científico nem pela fixação da urbe ao diagrama de suas relações de poder. O campo se rememora em tanto vestígio não em tanto fragmento de um tudo, mas o vestígio é um tudo, uma sinédoque do código de uma imagem descalçada. “La Peña” e “La Carpa”, seu folclore, palavra e música, abrem o espaço do cimento, harmonizam o rumor do tráfico, permitem fazer criativa a herança do saber tradicional, gerando uma abertura da composição cultural do espaço na cidade. Este relato se dá de forma artesanal, tece fibra a fibra a lembrança, vivo na sua voz destemperada, pinta traço a traço a faz apagada do velho casarão de rua Carmen e constrói madeira a madeira o portão do “Parque La Quintrala” na comuna de La Reina. Em uma carta escrita a Gilbert Favre, Violeta Parra descreve a maravilha que significa este lugar:

O sábado tive 150 pessoas na carpa. Temos comida para o público: churrasquinhos, pastéis fritos, tortilhas passadas, caldo, mate, café, mistela e música (...). Fiz um braseiro redondo na terra ao redor do pau central, bem grande. Dez chaleiras e muitos espetos cheios de carne. Que maravilha é minha carpa agora! (1985, p.22)<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Tradução livre da autora. “Los relatos de los lugares son trabajos artesanales. Están hechos con vestigios de mundo.”

<sup>15</sup> Tradução livre da autora. “El sábado tuve 150 personas en la carpa. Tenemos comida para el público: carne asada, empanadas fritas, tortillas de rescoldo, caldo, mate, café, mistela y música (...). Hice un brasero redondo en la tierra

“La Carpa” nesta relação feita por Violeta Parra se pode extraviar no retrato pitoresco do campo reduzido à imagem da comida abundante e a despesa. Mesmo que seja sua imagem de captura, esta transborda amplamente os marcos de uma subjetividade burguesa normativa regida por leis de urbanidade. A despesa é uma atividade fundada em sociedades orientadas para o esbanjamento do excedente e não para a capitalização do excesso da produção. A sociedade rural se corresponde com este paradigma devido ao tipo de produção realizada no seu interior e o modo de seu intercâmbio, o que está estreitamente cingido ao produto cuja acumulação direta é ilógica, por estarem estes subordinados à satisfação de uma necessidade, que não é a necessidade de acumular. O produto ainda possui um alto valor de uso em desmedro de seu valor de mudança.

As produções de Violeta Parra foram resgatadas como patrimoniais e não em tanto foram eixos de um relato que comemora sua poética e atividade integral. A restauração da imagem da obra de Parra como peça na vitrine da cultura se condicionado pela abstração do valor real de sua obra, seu vínculo ao contexto cujo valor é a condição política das obras, sua orientação ao social e o lugar crítico de sua enunciação. A operação do valor de mudança na economia se traduz à arte na adequação destas obras ao marco da “arte pela arte” e a enunciação desde a mera interioridade: ela canta com o coração. Por outro lado, de seu trabalho se restituíram partes, e estas constituem lugares, espaços habitados e conotados pelo valor de uso, definidos por Michel de Certeau como:

Histórias fragmentárias e recuadas, passados roubados à legibilidade pelo próximo, tempos amontoados que podem desdobrar-se, mas que estão ali mais bem como relatos à espera e que permanecem em estado de hieróglifo. (2000,p.121)<sup>16</sup>

Tempos e espaços complexos dos que se não desatar as fibras do tecido criativo. Sua obra e espaço requerem atenção:

---

alrededor del palo céntrico, bien grande. Diez teteras y muchos anticuchos llenos de carne. ¡Qué maravilla es mi carpa ahora!”

<sup>16</sup> Tradução livre da autora. “Historias fragmentarias y reculadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegar-se, pero que están allí así como relatos a la espera y que permanecen en estado de geroglifo.”

Os senhores cinco não deveriam separar-se jamais referindo-se a seus companheiros de trabalho. Um só que faltasse na Peña e já não seria A Peña. Com A Carpa eu espero alcançar o mesmo, mesmo que introduzindo algumas mudanças. Aqui vou mostrar minhas pinturas, meus teares, minhas cerâmicas, minhas canções. Aqui virão os novos, todos os que começam, para achar uma oportunidade. Em tal sentido A Peña não é suficiente. Por isso já levantei minha carpa. E se necessitam muitas mais penhas e muitas mais carpas ao longo do Chile se querem que isto amadureça, se perpetue e de seus frutos. (MANN, 1997, PP.69-70)<sup>17</sup>

### O lugar heterotópico: Um cenário diferente

O relato de Violeta Parra se pode desmontar segundo suas peças, as diversas artes cultivadas, ou segundo o gesto criativo integral na composição do lugar. “La Peña” e “La Carpa” são espaços vivos e multifacetados não coleções de museus. Sua fragmentação se deve a sua irredutibilidade institucional: *Carpa*, mas não circo, lugar de apresentações musicais, mas não sala de concerto. Então qual seria o nome destes espaços? Talvez seu nome não diga suficiente. A incerteza na classificação de seus nomes é produto da incerteza colocada nestes lugares como espaços de atividade rural radicada na cidade. Como apreender a densidade simbólica destes? A *Peña* e a *Carpa* são espaços de temporalidades diversas e diferentes, significados que se enchem de significância. Michel Foucault na construção do relato da história reconhece múltiplas formas de realizar o exercício. Relatar e fabular destinos e temporalidades, realizar séries, genealogias ou denunciar utopias. Onde se encontram os espaços culturais criados por Parra? Estão na cidade, são urbanos, mas sim cultivam o tear, a *décima* e a *cueca* são rurais. Onde estão? Na tensão de ambos os espaços. Na resolução de sua tensão? Além ou mais aqui? Não. Estes são outros lugares. Michel Foucault dá conta de lugares onde a linguagem não pode nomear, e não são lugares ‘entre’ mas lugares alternos. Os descreve com o nome de heterotopias e estas:

---

<sup>17</sup> Tradução livre da autora. “Los cinco señores no deberían separarse jamás refiriéndose a sus compañeros de trabajo. Un sólo que faltara en la Peña y ya no sería La Peña. Con La Carpa yo espero alcanzar lo mismo, aunque introduciendo algunos cambios. Aquí voy a mostrar mis pinturas, mis telares, mis cerámicas, mis canciones. Aquí vendrán los nuevos, todos los que comienzan, para hallar una oportunidad. En tal sentido La Peña no es suficiente. Por eso ya levante mi carpa. Y se necesitan muchas más penhas y muchas más carpas a lo largo de Chile si quieren que esto madure, se perpetúe y de sus frutos.”

Inquietam, sem dúvida porque minam secretamente a linguagem, porque impedem nomear isto ou aquilo, porque rompem os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a sintaxe. (2002.p.03) <sup>18</sup>

Embaçam a superfície da cidade ordenada, panóptica e regular do trabalho em série, obscurecem a enunciação da décima e lhe dão novo brilho ao voo dos versos.

O lugar da heterotopia é o terceiro espaço no diálogo entre o campo e a cidade, ambas as esferas, compreendidas por José Luis Romero, são ideologias desprendidas de um modo de vida, um isolado, o campo, o outro aberto e cosmopolita, o da cidade. As duas esferas no marco da migração se tocam e na produção de Violeta Parra se articulam como um lugar alternativo de um relato linear na oposição e superação de dois polos. A heterotopia brinda a possibilidade de ir à frente da linguagem, apostar a força expressiva dos significantes em novas relações entre os signos. Tudo o que lembra ao campo, em “La Carpa de La Reina” ou “La Peña”, não é uma lembrança é um ato de presença que desmantela o espaço da cidade como lugar produtivo, normativo e eliminador de tradições. Foucault o denominou heterotopia e Michel de Certeau “lapso”, interrupção da visibilidade, desvio do relato que satura aos habitantes da cidade. A figura do “lapso” evidencia o desalento da sintaxe da cidade provocada pela articulação de um lugar heretópico, cujo lugar de pertinência não é unívoco, é um lapso, a enunciação de um além do significante que interrompe sua ordem.

O ato da fonação é uma das especificidades de uma sociedade humana. A linguagem e a comunidade gerada em torno dele é um dos requisitos básicos para a fundação de uma comunidade. Peter Sloterdijk, ao definir a construção da subjetividade estabelece o lugar dos sons (fonotopo), como uma das características dos lugares habitados pelos humanos. Em uma cidade e uma sociedade onde tudo soa, o espaço cobra voz nos enunciados que guiam a vida social e o som se articula no signo como veículo do significado. A voz clara é entendida e traduzida em ato de fala, mas o lapso da dicção é outro espaço, é a iluminação de um sentido relacionado ao significante, no caso do espaço, é o espaço que soa o que constrói a dimensão de território.

---

<sup>18</sup> Tradução livre da autora. “Inquietan, sin duda, porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto o aquello, porque rompen los nombres comunes o los enredan, porque arruinan de antemano la sintaxis.”

Sloterdijk compreende o político desde a esfera auditiva como “uma forma cultural de falar em voz alta.” (2003, p.297) <sup>19</sup>. A cidade e os sons nos anos 60' inauguram um novo panorama no Chile relacionado com os sons. O trabalho de Parra de compilar o folclore se complementa com o avanço da tecnologia de gravação e difusão. A rádio e os meios de comunicação em massa cumprem um rol sumamente importante ao configurar esta cena cultural e política. O território se delimita pelos sons, e estes iluminam novas subjetividades e sonoridades territoriais. Os *chilotes* e os indígenas praticamente tinham estado marginados da difusão folclórica, sua integração através o trabalho de Violeta Parra dá aos sons a construção de um lugar *fonotopo*.

Violeta posiciona a experiência rural na forma da urbe e dispõe de todos os meios que lhe oferece a vida moderna para alcançar esse encargo. Seu programa radial “Canta Violeta Parra” se bem não é um espaço concreto, tal como a *Carpa* ou a *Penha*, é a especialização de sua voz e trabalho, é a ampliação do *fonotopo*:

Para Ricardo García – o locutor com quem trabalhou em Rádio Chilena- Violeta era uma pessoa que tinha muito clara sua meta: entregar o mais querido dos nossos, mas desconhecido para nós mesmos. No programa de ambos –Canta Violeta Parra- a artista pôde ficar conhecida e entregar seu trabalho. Não lhe importavam nem a espera, nem a rejeição. (PARRA, 1981) <sup>20</sup>

A rádio se bem não incide diretamente na elaboração dos espaços propostos para a análise, se constrói um espaço onde o político já não só se identifica com o alçamento de uma voz de maior potência, mas também: “como a arte do possível no ruído” (SLOTERDIJK, 2003, p.297) <sup>21</sup>. Som, ruído e cidade, fazem do palco dos espaços culturais promovidos por Violeta Parra um panorama onde a voz, a harmonia, o canto e a poesia, se transformam em ferramentas de reunião e comunhão:

Piênsese que no momento em que Violeta começou a divulgar por rádio e disco o folclore musical do Chile, não havia praticamente outra pessoa que o fizesse. Porque o folclore que nesses momentos se entregava em nível em massa era, no

---

<sup>19</sup> Tradução livre da autora. “Una forma cultural de hablar en voz alta.”

<sup>20</sup> Tradução livre da autora. “Para Ricardo García – el locutor con quien trabajó en Radio Chilena- Violeta era una persona que tenía muy clara su meta: entregar el más querido de nuestros, pero desconocido para nodos mismos. En el programa de ambos –Canta Violeta Parra- la artista se pudo hacer conocida y entregar su trabajo. No le importaban ni la espera, ni el rechazo.”

<sup>21</sup> Tradução livre da autora. “Como el arte de lo posible en el ruido.”

fundamental, o tradicionalmente reservado para a exportação, timbrado e etiquetado com o selo de *Chilean Art.*(PARRA, 1981, p.18)<sup>22</sup>

Portanto, o trabalho de Parra é a construção de um lugar cujo código é a reunião por meio da música e a cultura artística/artesanal desmarcando-se do rótulo imposto pela indústria cultural: *Chilean Art* ou *huaso* pitoresco são os registros que Violeta Parra não utiliza, enunciando sua obra desde a intimidade do campo na figura do indiano e a mulher em alguns casos. No entanto, qual é a necessidade de estrear o rural no urbano? Isabel Parra, filha de Violeta, em *El libro Mayor de Violeta Parra* descreve as intenções de sua mãe de reunir a toda sua família na carpa. Esta ação sopesa a desagregação da cidade em núcleos atomizados dos consanguíneos, pela reunião deles sob o mesmo teto. A *Carpa* seria um lugar de vida comunitária, uma recordação daquele campo idílico recriado na sua obra de *Las Décimas*, um espaço onde todos viveriam junto de seus filhos e casais, onde a criação seria uma palavra da cada dia e, portanto uma atividade. Este refúgio, esta forma de habitar segura arrumada através de versos e harmonias, Sloterdijk o coloca como outra função do *fonotopo*. Os sons na cidade, com a rádio e o tráfico aumentaram a congestão de assonâncias; a cidade começou a ser ruído e a política se esforçou pelo silêncio na imposição de uma voz forte. O *fonotopo* em Parra compasso sua cadência em outra escala, cuja tônica se enredou na seguinte lógica de:

A moderna áudio-cultura de volumes a que oferece uma reconstrução quase perfeita do fonotopo primitivo, com a diferença que este representava, para a coexistência dos seres humanos com seus semelhantes em um mundo em perda paulatina de segurança, uma necessidade evolutiva, um sistema acústico de imunidade. (2003, p.292)<sup>23</sup>

A reconstrução deste lugar de imunidade é de considerar, no contexto da urbe, na forma que a *Carpa* se constrói como um lugar de segurança e refúgio segundo os propósitos de Violeta Parra: “Vamo-nos todos à *Reina*, com maridos, noras, netos e animais, o luxo é uma porcaria, os

---

<sup>22</sup> Tradução livre da autora. “Piénsese que en el momento en que Violeta comenzó a divulgar por radio y disco el folclore musical de Chile, no había prácticamente otra persona que lo hiciera. Porque el folclore que en esos momentos se entregaba en nivel masivo era, fundamentalmente, el tradicional reservado para la exportación, timbrado y etiquetado con el sello de *Chilean Art.*”

<sup>23</sup> Tradução livre da autora. “La moderna audio-cultura de volúmenes que ofrece una reconstrucción casi perfecta del *fonotopo* primitivo, con la diferencia de que este representaba, para la coexistencia de los seres humanos con sus semejantes en un mundo en pérdida paulatina de seguridad, una necesidad evolutiva, un sistema acústico de inmunidad.”

seres humanos se consomem submergidos em problemas caseiros” (1985, p.143).<sup>24</sup> O resguardo da *Carpa* se põe em frente dos vícios de uma sociedade em vias de modernização. O luxo e a sobredimensão do cotidiano indicam a separação da vida no contexto urbano, a solução a isto é a reunião familiar nesse espaço como reconstrução de um tecido de imunidade e autossuficiência. Sua música e seu projeto criativo são seu refúgio e o posterior refúgio da esperança do futuro depois da época de murmúrios de balas, o silêncio e o ruído. Na *Carpa*, segundo o descrito por Isabel Parra, ela constrói o campo, o mundo da família completa reunida. A música de Parra é o abrigo e a harmonia de criação e ambiente. A *Carpa* representa um ideal onde se dilui, se humaniza a criação e esta se dissolve em atividade criativa. Em uma entrevista a Violeta Parra realizada pela televisão francesa ela responde do seguinte modo às dúvidas respeito de sua arte:

Jornalista: Violeta você é poeta, músico, há teares, pinta. Se lhe dou a escolher um só destes meios de expressão qual escolheria se só tivesse esse meio de expressão?

Violeta: Eu escolheria ficar com a gente. (PARRA, 1985, P.143)<sup>25</sup>

A arte em Violeta Parra é refúgio, é espaço e tecido, ela abriga com sua arte onde o meio expressivo são as pessoas. O propósito de sua obra não é a autonomia dos meios de expressão como no caso da arte moderna, mas questionar os meios de expressão subordinando a um propósito transcendente: “escolheria ficar com a gente” estar e ser com a gente. A resposta dela, da mesma forma que sua obra é lúcida, transborda com a consciência de suas palavras a opacidade crítica. Esta a encerra nas capas do campo e o desgarro de sua subjetividade álibi por um regime de visibilidade invasiva. Violeta Parra no seu espaço cintila na sua atividade cultural.

A superação das tensões entre as cenas rurais e urbanas que estabelece Violeta Parra, mediante o exercício de divulgar tanto o folclore que compilou no campo, como da obra produzida por ela, utilizando meios urbanos, reinstala e transcende o regional e nacional. Seus espaços de difusão foram esquecidos e afastados da produção cultural de Parra porque obriga à

---

<sup>24</sup> Tradução livre da autora. “Vámonos todos a la Reina, con maridos, nueras, nietos y animales, el lujo es una porquería, los seres humanos se consumen sumergidos en problemas caseros.”

<sup>25</sup> Tradução livre da autora. Periodista: Violeta usted es poeta, músico, hace telares, pinta. Si le doy a escoger un sólo de estos medios de expresión, ¿cuál escogería si sólo tuviera ese medio de expresión?/ Violeta: Yo elegiría quedarme con la gente.”

recomposição de lugares que hoje jazem sob construções que sepultam seu trabalho. A integridade física dos espaços inaugurados por Parra foi devastada pela sede imobiliária e a reordenação de Santiago como uma cidade moderna, uma cidade sem campo, uma cidade sem passado nem persistência de temporalidades alternativas a ela. A cidade parece que cresce e cresce sem poder ser submetida à discussão, como Violeta há com sua realidade. Hoje a realidade é mais acelerada, mesmo que Violeta Parra respira em canções, em ônibus ou feiras de artesanato. O lugar da heterotopia na enunciação do espaço se deslocou a outros territórios, e a composição de imagem presente poucas vezes alcança articular o fervor da dissidência articulada na sua obra. A sede de totalidade e criação de um mundo em diversos modos de expressão concludente para Violeta Parra é primordial, é vital, se transforma em um refúgio, um *fonotopo*, um lugar de imunidade frente a uma vida segmentada e rarefeita a tal ponto que o cotidiano engendra o problema.

### **Considerações finais**

Segundo meu ponto de vista, a obra de Violeta Parra não se divulga nem expõe conforme ela a produz, o espaço passa a segundo plano, e se avalia da arte o mais próximo ao registro oficial: o escrito. Resulta importante resgatar os lugares que fundou e que foram espaços de difusão de sua obra e da obra de todo um país. Não se trata de reivindicar sua obra fundando ruas com seu nome, mas de restaurar a memória destes espaços, já que:

Pelos histórias os lugares tornam-se habitáveis. Habitar é narrativizar. Fomentar ou restaurar esta narração também é, portanto, um trabalho de reabilitação. É preciso despertar às histórias que dormem nas ruas e que jazem às vezes em um simples nome, recuadas nesse dedal como a seda da fada. (CERTEAU, 2000, p.115)<sup>26</sup>

Narrar a obra de Violeta Parra, especialmente no caso do espaço, se volta uma tarefa primordial para dimensionar sua presença e a dimensão de sua repercussão criativa. Relatar é

---

<sup>26</sup> Tradução livre da autora. “Por las historias, los lugares se hacen habitables. Habitar es narrar. Fomentar o restaurar esta narración también es, por lo tanto, un trabajo de rehabilitación. Es necesario despertar las historias que duermen en las calles y que yacen a veces en un simple nombre, reculadas en ese dedal como la seda del hada.”

habitar um passado desalojado de sua consistência e ouvir a densidade do murmúrio das pedras aos pés dos edifícios que enterraram o trabalho de Parra. O que aludia à capacidade sensorial do ser humano na construção de um espaço expressivo: musical, teatral, visual, inclusive gastronômico. Esta confluência de âmbitos, além disso, resolve uma polêmica para muitos, insuperável sem cair na invisibilidade, na qual cai o campo pela força de subordinação da cidade. Nos espaços culturais debatidos, a invisibilidade se volta indiscernível com a superposição da imagem do campo à cidade, na infiltração de seu código nos territórios urbanos.

É preciso encontrar um meio, inventar uma forma para fazer escutar e compreender os espaços e criações de Violeta Parra, em consonância com o espírito impregnado na criação de seus espaços. A integridade na sua composição informa uma esfera artística total, o corpo se estimula nos seus diferentes sentidos e a experiência sensível transformada em correlato estético é um exercício que não se alcançou mediante o olho crítico da época, no entanto hoje se pode referir, como ela criou um lugar estético, um espaço sonoro, que deu lugar heterotópico, espaço indócil. Pelo geral o espaço é concebido só como uma embalagem de diversos tipos de produção, sem embargo para a cultura tradicional o espaço é fonte de identidade, por isso a transferência do saber tradicional à cidade traz consigo uma sensibilidade especial respeito ao espaço e sua composição. Esta última é desenvolvida criticamente já que a heterotopia e o lugar do campo, como espaço da tradição, de modo algum são sinônimos, mas formam um sentido composto. O sentido do espaço em Violeta Parra foi construído com a firmeza de suas mãos e a agudeza de seu intelecto, compondo um lugar além da resistência à urbanização porque era a apropriação o engendrado pelas suas mãos.

A apropriação institucional de Violeta Parra está orientada segundo a composição de uma identidade nacional, e uma ponderação do valor do campo e seu saber no seu interior. A confecção de artefatos segundo o saber tradicional se expõe em galerias de museus abstraindo o lugar de enunciação e o posicionamento dos sujeitos populares, dos quais Violeta Parra é uma insígnia, que deve ser submetida de algum modo aos fios críticos de sua obra. Deste modo Parra se transforma em uma artista imaculada de força telúrica para ser voz expressiva da terra no meio dos cristais higiênicos da pulcra reconstrução do passado por parte da gloriosa indústria cultural realizando, no Chile, seu *Bicentenário*. Neste gesto mais uma vez a cidade oprime ao campo ou a

ordem urbano suprime a materialidade e posicionamento crítico de uma artista surgida do povo e que polemiza sua condição com saberes seculares que lhe permitem tomar distância de sua origem para poder convertê-lo em um texto cujo valor radica na sua força dialógica. O diálogo do urbano e o rural nos espaços construídos por Parra é uma realidade construída pelas notas de um mesmo acorde onde não se ouve um sem ouvir o outro.

Os espaços de difusão cultural inaugurados por Violeta Parra se constituem como lugares heterotópicos. Disto se desprende um valor sumamente criativo, não por remeter a uma origem, mas por reinstalá-lo e construí-lo em refúgio *fonotopo* à hostilidade da inauguração de um espaço urbano sempre convulso e submetido à domesticação devido à expansão inusitada das cidades.

***Recomposing the space: the surmounting of the field and the city in the work of Violeta Parra***

***Abstract:*** *The reflective and critical exercise of the cultural material, “La Peña” and “La Carpa de la Reina”, construct the panorama about which Violeta Parra thought and made its creative activity. Of these spaces a reading is made that includes/understands the creations of Parra and the construction of the scene for these, as the evidence between two related cultural places in its opposition: the field and the city. Responding the following question Is the proposal of Violeta Parra writing that exceeds that controversy, using the city like a theater of the rural scenes reused by her according to its interpretation of the tradition? The place of heterotopia is the third space in the dialogue between the field and the city, both spheres, are ideologies come off from a way of life, one isolated one, the field, the other one, open and cosmopolitan, of the city.*

***Keywords:*** *Violeta Parra. Field. City. Cultural spaces. Territory.*

**Referências**

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado; nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado.** Graal: Rio de Janeiro, 1992.

BERMAN, Marshall. “Baudelaire: el modernismo en la calle”. In: **Todo lo sólido se desvanece en el aire.** Madrid: Siglo XXI, 1988.

CERTEAU, Michel de. “Tercera parte: Prácticas de Espacio”. In: **La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer** Vol.1. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2000.

FOUCAULT, Michel. **El orden del discurso**. Buenos Aires, Tusquets. 1992.

\_\_\_\_\_. **Las palabras y las cosas**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

JARA, Víctor. **Víctor Jara: obra musical completa**. Claudio Acevedo (comp.). Santiago, Chile: Fundación Víctor Jara, [199-?].

MANNS, Patricio. **Violeta Parra: La guitarra indócil**. 2nd Ed. Chile: LAR, 1997.

PARRA, Violeta. **El libro mayor de Violeta Parra**. Madrid: Ediciones Michay. 1985.

\_\_\_\_\_. **21 son los dolores**. Introducción, selección y notas de Juan Andrés Piña. Santiago: Ediciones Aconcagua, 1981.

ROMERO, José Luís. “Campo y ciudad: Las tensiones entre dos ideologías”. In: **Cultura y sociedad en America Latina y el Caribe**. Paris: UNESCO, 1981.

SLOTERDIJK, Peter. “El fonotopo”. In: **Esferas Vol III: esferología plural**. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.