

VIOLETA PARRA: DESLOCAMENTOS FEMININOS NA ARTE POPULAR

Autora: Letícia Cristina Saraiva¹- leticia.c.saraiva@gmail.com

Resumo

A arte é mais do que delimitações entre movimentos, períodos e classe sociais: a divisão entre arte erudita e popular é questionada. Quando chegamos às noções contemporâneas de arte os limites entre as duas esferas misturam-se ainda mais. A arte surge como espaço de imersão e intimamente ligada ao viver. Os movimentos da vida são integralmente matéria para a produção estética. Ao que tange ainda tratar de mulheres artistas temos a arte como política. Para pensarmos sobre isso podemos nos guiar a partir da desconstrução de Jacques Derrida. A arte assume uma política desarticuladora das estruturas fixas de poder nas diversas instâncias sociais. 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. Aqui recorreremos a figura da artista chilena Violeta Parra como representante de uma feminilidade em desconstrução e sobre o estado da arte como *não-lugar*.

Palavras-chave: mulheres na arte, lugares da arte, desconstrução feminina.

Abstract

Art is more than delimitations between movements, periods, and social class: the division between classical and popular art is questioned. When we got in contemporary notions of art the boundaries between the two spheres blend even more. Art emerges as a space for immersion and intimately connected to live. The movements of life are entirely matter for aesthetic production. When we deal with women artists, we have art as politics. Thinking about that can guide us to the Jacques Derrida`s deconstruction. Art takes on a disarticulated policy for fixed structures of power in various social institutions. Shifting de thought about women artists is more than thinking about them inserted at a museum collection, but more over popular aesthetic and on Latin American aesthetic. Therefore, we use the figure of the chilean artist Violeta Parra as a figure of deconstruction of femininity`s representativeness and the state of art as non-place.

Key-words: Women in art, art place, female deconstruction.

Introdução à desconstrução feminina

*Volver a los diecisiete después de vivir un siglo
es como descifrar signos sin ser sabio
competente volver a ser de repente
tan frágil como un segundo*

¹ Mestranda em Arte, Cognição e Cultura no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/ UERJ).

*volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios
eso es lo que siento yo*

Violeta Parra

Jacques Derrida, no estudo da linguagem, contestou a autoridade da linguística e do logocentrismo. Seu estudo na linguística levou-o ao desenvolvimento de um pensamento de ruptura com os paradigmas vigentes em diversas instâncias das ciências. Derrida viu a linguagem como um espaço possível para a ruptura do pensamento eurocêntrico. "O signo fará a ligação arbitrária entre um conceito e uma imagem acústica, entre um significado e um significante, e será ao mesmo tempo marca de presença do significante e ausência do significado" (RODRIGUES, 2012, p. 145). Através de sua filosofia da desconstrução, ou pós-estruturalista, ele propôs dois gestos para a ética desconstrucionista: inversões e deslocamentos. Estes "são indispensáveis hoje para abalar a herança de que fazem parte" (DERRIDA, 2004 apud RODRIGUES, 2012, p. 144). Expondo os limites e a clausura do pensamento metafísico, estruturador da filosofia ocidental, incluindo a arte. Sendo o primeiro uma dura crítica à diferença entre significante e significado (*signans* e *signatum*), dois elementos estruturantes da figura do signo, entre sensível e inteligível. Um modo de ruptura com a lógica dual e dicotômica em que estamos acostumados a pensar e perceber o mundo a nossa volta. Como *Khôra* (DERRIDA, 1995): uma "outra lógica que não a lógica do *logos*". A *khôra* não é nem 'sensível', nem 'inteligível', ela pertence a um 'terceiro termo'" (DERRIDA, Op.cit, p. 9), um *triton genos*. "O discurso sobre *khôra* tal como se apresenta, não procede do *logos* natural ou legítimo, mas muito mais de um raciocínio híbrido, bastardo, ou até mesmo corrompido" (DERRIDA, 1995, p. 10)².

Com base nisto, pode-se afirmar que pensar as arbitrariedades das estruturas de oposição binária do pensamento metafísico é recorrer a uma ética vinda do próprio sentido da linguagem. Como Carla Rodrigues explica: "Embora se recorra ao dicionário em busca de um significado, só o que se encontra é uma remessa infinita de significantes, no qual o 'sentido' se dá como *efeito*, e não no encontro de um significado *por trás* do significante" (RODRIGUES, 2012, p. 146 - 147).

O neografismo *différance* desencadeia em português um naturalmente complexo problema de tradução. O jogo semelhança fônica/ alteridade gráfica instaurado pela troca do e 'legítimo' (*différance*) pelo *a* transgressor não é para nós, como o é em francês, (in -) *audível* e, por isso, é igualmente impossível que (o que para Derrida, pensando em francês, é decisivo) apenas escrito o possamos apreender (DERRIDA, 1991, nota da p. 33).

Desse mesmo modo opera a arte. A linguagem em Derrida, como a filosofia que a partir dele começa a se traçar, assume-se como *rastro* (em francês, *trace*), como *efeito*

² "É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente* em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente,[...] de modo que eles possam alcançar outras margens. A ponte reúne enquanto passagem que atravessa" (BHABHA, 1998, p. 24)

*performático*³. Portanto, recorreremos ao pensamento desconstrutor de Derrida para a discussão sobre repensar o espaço da arte popular e da figura feminina.

A desconstrução, como o próprio autor afirma, possui um compromisso com o feminismo, abrindo este, uma nova categoria de análise e atuação. No sentido de repensar as categorias sexuais, gênero como *performance* – assim como em Judith Butler –, para além da categoria do *logos/ mythos* (RODRIGUES, Op. cit.). Que, como *khôra*, “oscila entre dois gêneros de oscilação: a dupla exclusão (*nem/ nem*) e a participação (*ao mesmo tempo... e, isto e aquilo*)” (DERRIDA, 1995, p. 13). A *khôra* marca um espaçamento, um lugar à parte, que de maneira dissimétrica, relaciona-se com o “si”, o ao lado de si e o além de si (DERRIDA, Op.cit, p. 68).

Com tal reflexão sobre a relação de alteridade presente em *khôra* e na desconstrução buscamos pensar um novo lugar para a arte. Aproximando arte popular da noção de arte pública em suas novas acepções. Como na arte ‘performada’ por Violeta Parra, a figura de uma artista mulher que trazemos aqui para leitura. Nessa *performance*, a *khôra* “não se deixa facilmente, situar, limitar a um município: ela é mais situante que situada” (DERRIDA, op. cit, p. 15). É a construção de uma localidade, identidade e vivência que “leva além ou aquém da polaridade” (DERRIDA, 1995).

Mas, se dizemos *khôra* e não *a khôra*, ainda fazemos dela um nome. Um nome próprio, é claro, mas uma palavra, assim como qualquer nome comum, uma palavra distinta da coisa ou do conceito. *Por outro lado, o nome próprio parece, como sempre, atribuído a uma pessoa, aqui a uma mulher. Talvez a uma mulher, de preferencia a uma mulher. Será que isso não agrava os riscos de antropomorfismo contra os quais gostaríamos de nos proteger?* O próprio Platão parece não correr esses riscos, quando parece ‘comparar’, como se diz, *khôra* a uma mãe ou a uma ama? O valor de receptáculo não está também associado, como a matéria passiva e virgem, ao elemento feminino, e precisamente na cultura grega? (DERRIDA, 1995, p. 22), [Grifo meu].

Interessamo-nos em observar os movimentos das mulheres *para além* da condição de acesso ao acervo do museu, ainda que esse seja um forte indicativo da presença feminina nos espaços institucionais da arte. Verificamos na arte feminina latino americana, como no caso específico de Violeta Parra, como uma *performance de gênero*. O termo de origem latina (*formare*) está no universo de significação de: formar, dar forma a, criar. Uma forma feita por um processo consciente; uma atuação com liberdade.

A *performance* surgiu, como a entendemos hoje em arte contemporânea na década de 1970, como forma de colaboração de pessoas com fusão de diversas linguagens artísticas. Porém, esse processo criativo, espontâneo e público já ocorria na esfera

³ Palavra original: *différence*. Introdução do “a”: *différance*. Duas palavras originam-se, com sonoridade idênticas. Isso problematiza a ligação entre *phoné* e *logos*; voz e sentido.

Art&

Educação - Cultura - Formação - Comunicação - Produção

Qualis
Interdisciplinar - B4
Educação - B4
Letras/Linguística - B4
Arquitetura e Urbanismo - B4
História - B5
Artes / Música - B5
Ciências Sociais Aplicadas - B5

popular, sem ser reconhecida por essa denominação, mas aqui, sugerimos atribuir esse nome a tais manifestações culturais de expressão pessoal de uma região, território, localidade, lugar. Retomando os *quase-conceito* derridianos, a *performance* seria esse ato potente de deslocar a lógica estabelecida como hegemônica e não permitir-se capturar por ela: sendo *khôra*, *rastro* e *deslocamentos*.

A *khôra* é o não-lugar. O *rastro* é o efeito espectral do deslocamento. Tal operação em Nietzsche faz com que a mulher seja a figura que "*libera a leitura do produto ou da presença do presente* – e disto, o que se desencadeia é a questão do estilo como questão da escrita, a questão de uma operação esporeante mais poderosa que todo conteúdo, toda tese e todo sentido" (DERRIDA, *apud* RODRIGUES, 2010, p. 58), [grifo meu]. O deslocamento se habilitaria "a partir da maneira como Nietzsche articulou 'verdade' e mulher" (RODRIGUES, 2010, p. 58) suspendendo *entre aspas* a verdade e os conceitos filosóficos na sua amplitude. Essa seria, para Derrida, a operação feminina em Nietzsche. Desconstrução não é destruição, é *dessedimentação*. É trazer à tona aquilo que precisou ser recalcado, rebaixado, na construção de um conceito. *Performance* social contínua, *performance do popular*. Um lugar de permanente abertura e ressignificação. O ato da *performance* suspende a oposição ingênua entre tradição e renovação, memória e porvir, reforma e revolução. Assim, pretendemos olhar para a 'performatividade' de Violeta Parra: um gesto de estilo. Derrida busca uma leitura de Nietzsche sobre a *questão do estilo*, o questionamento da verdade – sua suspensão da verdade e sua ligação da (*não*)verdade com a mulher.



Imagem1: Árvore da vida, bordado, 135 x 97,5 cm, 1960-65. Fundação Violeta Parra: <http://www.violetaparra.cl>

Deslocamentos na arte: entre as *calles* chilenas e o museus do *Louvre*

Violeta Parra foi a primeira latino-americana a expor no Museu do Louvre. Mais do que isso, 'o primeiro latinoamericano' a expor nesse museu de incontestável visibilidade internacional para a arte foi uma mulher. Precisamente na data de 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 no *Pavillon de Marsan* suas pinturas, tapeçarias, pequenas esculturas e também máscaras cobertas de grãos de arroz e lentilha, sementes formando um mosaico, um corpo vivo no resgate da canção popular, da composição musical e da poesia que marcam a projeção do folclore.

Durante todo o encerramento ela tocou sua viola. Na integração de seu trabalho que se fazia *para além* de papel *marchê*, pinturas, tapeçaria e bordados. Eram múltiplas materialidades, mas um quesito maior era verdadeiramente sua obra: sua vida, sua postura de mulher latino-americana. Cantora, poetisa e artista visual: *performance de mulher*. Sua vida se imprimia aos seus cantos como nas famosas canções *Volver a los diecisiete* e *Gracias a la vida*. Esta *para além* da situação temporal de início e fim. Ela soma suas formas de festejar e expor seus significados sobre a vida, seja como mulher, seja como latina.



Imagem 2: Poster da exposição do Louvre confeccionado pela própria artista, 1964. 98 x 66,5 cm. Extraído do site: <http://www.violetaparra.cl>

Trazendo o sentido do termo 'deslocamento', diríamos que este é – a princípio – um descolamento pelo sentido comum da palavra. Expôs exatamente por essa condição ligada à vida, seja para festejar ou por nostalgia. Uma forma de *celebrar a vida*. Ainda por seu traço ligado ao universo popular – certamente o museu estava interessado em expor o 'diferente', a cultura 'outra', o traço popular, uma 'essência latino americana'.

Porém, preferimos reportar uma possibilidade de leitura outra; que requer passarmos pelas últimas experiências em artes e em pesquisa em artes. Isto é, um *pensamento expandido de arte* – de arte pública expandida – que em caminho com os estudos culturais, a cultura popular, a quebra com um sistema de arte 'aurático' e as experiências em arte contemporânea. Nesse novo universo de leituras e produção cultural verificamos nas produções em arte a aproximação com a vida, no sentido de a obra não "autonomizar-se" ao ponto de ser independente de sua esfera de produção como as obras ocidentais de outros momentos históricos.

Na poesia de *Gracias a la vida* a artista destaca partes do corpo humano, olhos, ouvidos, pés, coração, o riso, o pranto – *a geografia do corpo e o mundo ao redor*. A canção "traz os mais radicais questionamentos sobre a própria existência e nos faz refletir a respeito dos temas vida e morte, corpo e amor" (FARIAS, 2007, p. 106). Ela constrói uma festividade à vida numa linguagem típica do povo campestre na relação: morte-vida e no pranto-riso.



Imagem 3: Los Parra. 1964-1965. 50 x 80 cm. Óleo sobre madeira aglomerada. Fundación Violeta Parra.

A arte é *performance*. Nas significações amplas que a palavra nos traz. A arte é o ato da vida: é celebração da vida (ou morte-vida). A artista performa numa construção

identitária, de latino americana. Como em *Volver a los diecisiete*, na qual se celebra o amor humano com potencial transformador (FARIAS, Op. cit., 107). Narra-se a experiência transformadora e engajada que modifica os sentidos instituídos de tempo e de espaço. Um novo corpo temporal se constrói num processo regenerador que faz presente e passado transitarem juntos – como um estado de *khôra* e de *deslocamento* derridiano que desconstrói as percepções de temporalidade as quais usamos. Criam-se suspensões e rastros temporais⁴.

Ela desconstrói o sentimento de dominação e opressão. Recorre às relações humanas, as experiências de doação, colaboração e companheirismo. O amor que constrói conhecimento, saberes. Saberes que na relação com o outro frui como ternura e sensibilidade. Esses celebrados por ela. Está é uma forma de se pensar a arte produzida atualmente. “A arte das mulheres se inseria no mais puro cotidiano, entre outras coisas, porque, até bem pouco tempo, o cotidiano era assunto exclusivamente feminino” (CAO, 2008, p. 82).

Por isso, cremos que, assim como outras artistas latino americanas, como *Ana Mendieta* e *Frida Khalo*, que já foram mais estudadas por críticos de arte, ela carrega prematuramente em sua produção as novas formas de concepção, fruição, e recepção da arte (contemporânea). Todavia, está num sentido *para além* dos quesitos de arte contemporânea. Ela está numa forma de arte que caminhou da ruas (das *calles* chilenas) para o museu. Porém, não parou aí! Ela caminhou também do museu para as ruas novamente e, num viver constante e manter a arte viva, moveu-se no âmbito institucional e popular (no sentido de produzida na rua e para a rua). Uma arte que se fez popular.

Desenvolvendo o uso do termo *para além*⁵ buscamos levá-lo ao desenvolvimento de um conceito de desconstrução feminina em arte que não se deixa situar como movimento artístico específico, mas que reconhecemos transitar em diversos espaços da arte (galeria, rua, ensino): uma arte *para além*, numa educação *para além* e numa expressão cultural *para além*, que só constituem um campo de possibilidades ao abrirem-se ao popular, à construção de saberes e trocas em sua dimensão maior.

Violeta pode ser considerada, sim, uma grande educadora. 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. “Ela pesquisou, resgatou e transmitiu os saberes do

⁴ “Ao tornar visível o esquecimento do momento ‘estranho’ na sociedade civil, o feminismo especifica a natureza patriarcal, baseada na divisão dos gêneros, da sociedade civil e perturba a simetria entre público e privado, que é agora obscurecida, ou estranhamente duplicada, pela diferença de gêneros que não se distribui de forma organizada entre o privado e o público, mas se torna perturbadoramente suplementar a eles” (BHABHA, 1998, p. 31).

⁵ Termo que comecei a desenvolver no artigo “ESTÉTICA LATINA: A ARTE FAZ-SE POPULAR – O NÃO-LUGAR E A DESCONSTRUÇÃO FEMININA”, no 23o Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos” 15 a 19 de setembro de 2014. Publicado on-line em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simpósio06/Let%C3%ADcia%20Cristina%20Saraiva.pdf>>.

povo, contribuindo para a construção de novos saberes, divulgando a cultura folclórica em ambientes urbanos” (FARIAS, op. cit, p. 108). Podemos ainda, reconhecê-la como educadora, visto seu modo popular de aprender e ensinar arte através da vida, com seus pais e em suas apresentações. Por que o ensino só é comumente reconhecível se estiver no espaço institucional? A arte nos encaminha para esse modo legítimo de aprendizagem entre humanos: o viver, a própria vida como produtiva e como educativa.

Introdução a um novo entendimento de arte pública e popular

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 mí, al cual yo puedo sentir, tocar, hablar e incorporar a mi alma. Violeta Parra

A arte aborda a temática dos *fluxos de trocas*. Na história da arte a troca de bens culturais entre diferentes culturas ocorre desde tempos remotos. Atualmente, numa operação distinta aos tempos de ‘colonialismo’ e modernidade filosófica, observamos a intensificação dessas ações – que poderíamos defender pelo discurso do desenvolvimento tecnocomunicacional e a intensificação das trocas de informações –, assim como, o desenvolvimento de identidades e manifestações cada vez mais individualizadas e segmentadas em diversos grupos de um mesmo sítio (*situs*), uma mesma cidade (*urbe*) abordando e aproximando as diferenças culturais. Tendo a arte como forma de celebração da vida. “é também, afirmar um profundo desejo de solidariedade social: ‘Estou buscando o encontro... quero o encontro... quero o encontro’” (BHABHA, 1998, p. 42).

Se o jargão de nossos tempos – pós-modernidade, pós-colonialidade, pós-feminismo – tem algum significado, este não está no uso popular do ‘pós’ para indicar sequencialidade – feminismo *posterior* – ou polaridade – *antimodernismo*. *Esses termos que apontam insistentemente para o além só poderão incorporar a energia inquieta e revisionária deste se transformarem o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico da experiência e aquisição de poder* (BHABHA, Op.cit, p. 23).
[grifos meu]

A arte popular ocupa o espaço desse ‘subalterno’ comentado por Homi Bhabha⁶. Ela pode caber à mulher, a feminilidade e a arte latino-americana. Violeta Parra atuou como

⁶ Propus aqui que uma linha política subversiva é traçada em certa poética da ‘invisibilidade’, da ‘eclipse’, do mau olho e da pessoa desaparecida – todas instâncias do ‘subalterno’ no sentido derridiano, e próximos o suficiente do sentido que Gramsci dá ao conceito: ‘[não simplesmente um grupo oprimido] mas sem autonomia, sujeito à influência ou hegemonia de outro grupo social, não possuindo sua própria posição hegemônica’. É com essa diferença entre os dois usos que as noções de autonomia e

agente feminina que celebra no espaço público – do popular, da vida – através de sua *performatividade*: seja em tocar e cantar, seja em compor sobre a vida ou nas plásticas de sua obra visual.

Nos estudos culturais guiados por Antonio Gramsci na década de 1970 (BENNETT, 1998); (STOREY, 2003) argumenta-se que a produção cultural ocorre, de acordo, com uma espécie de jogo político denominado *processo de hegemonia*. Neste, as relações entre *sujeitos de poder* (classe dominante) e a classe trabalhadora articulam-se em *permutação* (*cross-over*) para a manutenção, proibição e aprovação do que é produzido no espaço comum a todos, na *esfera pública*. A arte tem buscado nas diferenças da tradição, seja ela da história/ crítica de arte, ou da esfera popular lidar com essas intensificações de fluxos de saberes, costumes e localidades. Como se estivesse nos limites entre cada esfera da sociedade. Nesse contato – como na biologia, uma membrana celular funciona – num efeito de captura do que está fora, de eliminação do que está dentro: uma pele cheia de portas e fechaduras, com possibilidades infinitas de entrada e saída. Um processo vital.

Dessa forma, a arte é *presentificadora*. Ela não está mais elevada ao quesito de objeto aurático antes trabalhado. Ela no plano da vida, da *polis*: do político; inaugurando novas gerações de manifestações. Muitos denominaram essa arte com termos diversos, como: arte pós-colonial, pós-estruturalista, pós-moderna, ou arte contemporânea. Porém, há algo mais que não cabe nesses termos. Algo que está ligado exatamente ao fator 'deslocante', vibrante, movediço, instável, mutante, rastejante (que deixa *rastro*). Uma arte que, em todo momento, questiona a si própria, que o espectador é mais que público a quem é dado a ver. Está totalmente integrado na obra e ela é essa festividade da presença e da troca.

Essa mudança no modo de reconhecer a arte intensifica seu caráter político quando tratamos de manifestações artísticas que não se inseriam no sistema de arte vigente até a modernidade histórica e cultural. Como o caso da produção latino-americana. A arte num processo de ampliação da consciência de nação e de potencial transformador e criador. Muitos já afirmaram que: "A América Latina tem artistas, mas não tem arte" (McCONNANTHY apud MORAIS, 1997, p. 1). Numa comparação ao sistema econômico, na qual América Latina, apenas exportaria matérias-primas (matéria-bruta/ informe/ não-ser) e importaria produtos acabados (um ser que não é nosso). Ou seja, exportaria artistas e importaria estéticas. A mudança do centro emissor e consumidor de arte do mundo do eixo Paris para o Nova Iorque na década de 1960, "permitiu aos Estados Unidos revisarem sua história da arte, obrigando a Europa a fazer o mesmo" (MORAIS, *op. cit.*, p.4). Entretanto, esta revisão não considerou a arte latino americana e suas influências sobre a América e a Europa.

dominação dentro do hegemônico teriam de ser cuidadosamente repensadas à luz do que eu disse sobre a natureza vicária de qualquer aspiração à *presença* ou à autonomia. No entanto, o que está implícito em ambos os conceitos do subalterno, na minha opinião, é uma estratégia de ambivalência na estrutura de identificação que ocorre precisamente no *intervalo* elíptico, onde a sombra do outro cai sobre o eu (BHABHA, 1998, p. 97).

Desde os tempos da colonização européia, a principal marca da nossa marginalização é a ausência da América Latina na história da arte universal. Segundo uma perspectiva metropolitana, nós, latino-americanos, estaríamos fatalizados 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).

A artista aspirou a esse modo de presença e autonomia na sua performance feminina, social, múltipla e popular na integração da arte com a vida e da expressão artística com a identidade de um povo e para contato íntimo com todos ao seu redor. A aproximação da arte com a vida é uma forma de "descentralização dos campos de ação da arte" (RODRÍGUEZ, 2003, p. 24). "En su momento, la exploración del binômio arte/vida surgio de una necesidad de aislar una posicion ética que pue dia regir nuestras actividades y fue produto de una busqueda de una pureza más operativa que las precedentes, la pureza de una vida mejor" (CAMNITZER, 2003, p. 34).

Não se pretende olhar à arte popular novamente sobre o olhar moderno de exotismo, simplicidade e pureza. No momento que a arte contemporânea recoloca a relação *arte-vida* e *arte-pública*, um sentido como é permitido. A arte popular pode ser percebida como uma *performatividade* que já traçava essas relações antes da instituição arte aceita-las num museu de arte e no discurso sobre ela. Violeta Parra é um desses exemplos da *arte-vida* expressa no âmbito popular de forma que irrompe a relação arte erudita e arte popular. Ela em sua *performance* de gênero, em seu deslocamento, coloca *para além* a condição da arte exprimindo a vitalidade do processo de criação e troca cultural que recoloca os sentidos de *presença* e *lugar da arte*. Busca-se a proximidade, a participação, quer seja relacional, colaborativa e, ou, pública: da esfera urbana, popular. Principalmente quando as temáticas da diferença e da relação com o outro assumem o papel principal da ação artística numa dimensão festiva da cultura popular que exprima uma arte e uma artista múltipla num processo performático como um ritual. "Segundo Emma Goldmann, citada por Maria Ruído, um ritual não é apenas uma representação passiva, é a realização de necessidades coletivas" (FRADE, 2010, p. 826)

A conexão entre arte e a vida social não se dá em um plano instrumental, mas num plano ideacional, argumenta (Geertz, 2000). Estudar arte é explorar uma sensibilidade. Essa sensibilidade possui uma natureza essencialmente coletiva. O sentimento estético é comumente compartilhado, suas bases de formação estão profundamente arraigadas na vida social (FRADE, 2004, p. 19)

O espaço da arte popular é o espaço da figura e da autoridade feminina/ arte popular. Estar exprimem a necessidade de viver. "A arte popular é eminentemente feminina" (CAO, 2008, p.79), "a arte popular tem elementos de grande interesse que têm sido depreciados por se associarem ao subalterno e ao feminino" (CAO, 2008, p. 82). A arte popular se mostra uma arte intrinsecamente solidária. É a "culminación de un largo,

tenso y fecundo período de trabajo, durante el cual se produjo una fusión admirable y aleccionadora: la de la vida con la obra" (Isabel Parra, *apud* FARIAS, 2007, p. 15).

Propomos uma leitura de arte popular como arte pública, esta no seu sentido expandido. A comunicação em diferentes escalas com riqueza relacional e de troca. Com ativa circulação em todos os sentidos: entre sujeitos, memórias, lugares, conhecimentos, formas, cores, corpos, matérias, gêneros, objetos, afetos, desejos... Um elo, da arte e vida. Um espaço *entre* (*khôra*) das dimensões humanas, relação de trocas (FRADE, *et alli.*, 2011, p. 518).

Conclusão: a arte para além

Gracias a la vida que me ha dado tanto./ Me ha dado el sonido y el abecedario/ con el las palabras que pienso y declaro madre, amigo, / hermano, y luz alumbrando la ruta del alma del que estoy amando. // Gracias a la vida que me ha dado tanto. Me ha dado la risa y me ha dado el/ llanto, así yo distingo dicha de quebranto,/ los dos materiales que forman mi canto/ y el canto de ustedes que es el mismo canto, y el canto de todos que es mi propio canto. (PARRA, 1999)

A arte que está na vida, que é a vida e que se faz vida é do cotidiano, de arte do dia a dia, e por assim dizer, do popular. Esse é o ponto de encontro entre as artes que antes estavam divididas entre elite/povo. Elas aproximaram-se. Agora, quais serão suas diferenças? Pretende-se, aqui, pensar a arte feminina como arte popular, como a arte do outro, e que se quer outro. Para que assumir a arte feminina como arte contemporânea se sua produção sempre foi marginal? Atravessar o limite entre o dentro e o fora é assumir um espaço outro, um terceiro espaço: a *khôra* (DERRIDA, 1995), entre público e privado, entre arte e não-arte. Um lugar, *não-lugar* que questiona o lugar próprio feminino (DERRIDA, 2013) e que se faz a cada instante de vivência, num movimento de experiência e comunicação.

Por isso, propusemos uma leitura sobre a performatividade da artista chilena Violeta Parra. Uma mulher latino americana que se deslocou e atuou em diferentes lugares da cultura e da arte chilena, colaborando para a difusão da identidade latina no meio internacional. Ela vestia-se de diversas linguagens das artes para comunicar-se: a palavra, o canto, o texto, a cerâmica. Sua figura e forma de se vestir e apresentar era um modo de comunicação. Era conhecida no Brasil pelas canções: *Gracias a la vida* na voz de Elis Regina e Mercedes Sosa. Mas sua produção era muito além do canto. Ilustramos o texto com imagens de pinturas, bordados e fotografias que mostram que a artista era múltipla e não se aquietava apenas em uma "modalidade artística", seu interesse era o próprio movimento do viver. Trabalhando de modo integral a arte. Concebendo-a como vida. Revisamos os conceitos de arte para ampliá-los até a *esfera pública*. Uma *arte pública*, no sentido de popular, democrática e inclusiva: aberta a trocas de saberes e as experiências do presente. Uma arte *para além* do visível, *para além* do museu, *para além* dos sentidos modernos de arte.



Imagem 3: Fotografia de Violeta Parra em 1964. Extraído do site institucional na artista: <http://www.violetaparra.cl>

Referências

- BENNET, T. Popular culture and the 'turn to Gramsci'. In: STOREY, John (ed.). Cultural theory and popular culture: a reader. Essex: Pearson Education Limited, 1998, pp.217-224.
- BHABHA, H. O Local da Cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BUTLER, J.; RODRIGUES, C. A filósofa que rejeita classificações. CULT nº185. Novembro de 2013. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/11/a-filosofa-que-rejeita-classificacoes/>>. Acesso em: 5 jul.2014.
- CAMNITZER, L. Arte y vida? In: 8ª Bienal de La Habana – El Arte con la Vida. Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam. Habana: Editorial Cromart, S.L. (Madrid), 2003. p.31-37.
- CAO, M.L.F. Educar o olhar, conspirar pelo poder: gênero e criação artística. In: BARBOSA, A.M.T.B. & AMARAL, L. (Org.) Interterritorialidades: mídias, contextos e educação. São Paulo: SENAC, 2008. p.69-85.
- CHILE. La historia de Violeta Parra. Archivo Chile: Historia Politico Social – Movimento Popular. Centro de Estudios 'Miguel Enriquez', CEME. Santiago, p.1-16. 2003. Disponível

em: <<http://www.archivochile.com>>. Acesso em: 5 jul.2014.

DERRIDA, J. Esporas: Os Estilos de Nietzsche. Rio de Janeiro: Ed. NAU, 2013.

_____. Khôra. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. Margens da Filosofia. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

FARIAS, M.L.S. Violeta Parra: identidade cultural Latino-Americana. Criciúma: UNESC, 2007. Disponível em: <http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp063673.pdf>

Acesso em: 28 jun.2014.

FRADE, I.; HENCK, J.; SARAIVA, L. Da Esfera Relacional ao Espaço Público: O projeto Terra Doce na via UERJ – Mangueira. In: Anais do II Seminário Internacional sobre Arte Pública em Latinoamérica. v.2, Vitória, 9 a 12 nov.2011. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

FRADE, I. Lugares de Reencontro e formas de desaparecimento: o contorno do feminino por Ana Mendieta. In: Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, p.823–831.19 a 23 out.2010.

_____. O Lugar da Arte: o paradigma multicultural frente ao primitivismo. Textos Escolhidos de Arte e Cultura Popular. Rio de Janeiro, UERJ, v.1, n.1, 2004, p.17–24.

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

PARRA, V. Décimas: autobiografia em verso. Santiago de Chile: Sudamericana, 1999.

RODRIGUES, C. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. Revista Latinoamericana – Sexualidad, Salud y Sociedad. n.10, Abr.2012, p.140–164.

_____. Derrida, leitor de Nietzsche: Posições. Análogos, n.X, 2010, p.52-61.

RODRÍGUEZ, H.M. Una Bial Cifrada en la Esperanza. In: 8ª Bial de La Habana – El Arte con la Vida. Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam. Habana: Editorial Cromart, S.L. (Madrid), 2003. p.21–30.

RUÍDO, M. Mamãe, quero ser artista! Notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora. Revista Poiésis, n.15, jul.2010, p.25–39.

SARAIVA, L. Estética Latina: a arte faz-se popular – o não-lugar e a desconstrução feminina. In: Anais do 23º Encontro da ANPAP: Ecossistemas Estéticos. 15 a 19 de setembro de 2014. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simpósio06/Let%C3%ADcia%20Cristina%20Saraiva.pdf>>.

STOREY, J. Popular culture as an arena of hegemony. In: STOREY, J. Inventing popular culture: from folklore to globalization. Malden, oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2003, p.48-62.