

MARIA RITA BARBOSA PIANCÓ PAVÃO & MÁRIO DE FARIA CARVALHO

mrbpianco@gmail.com; mariofariacarvalho@gmail.com

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

## GÊNERO E MEMÓRIA: ABORDAGEM SENSÍVEL DAS *ARPILLERAS* CHILENAS A PARTIR DE GILBERT DURAND

### RESUMO

Neste estudo partimos do movimento de *arpilleristas* chilenas, realizado por mulheres durante a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990), para, considerando uma óptica sensível, fundamentada na teoria do imaginário de Gilbert Durand (2012), refletir como as *arpilleristas* contribuem para pensar a arte enquanto instrumento de memória e resistência, sob uma perspectiva de gênero. Para a consecução deste objetivo, foi adotado o método fenomenológico, possibilitando a realização de uma análise qualitativa das *arpilleras* selecionadas e de seus elementos visuais. O desvelamento dos significados simbólicos presentes nos bordados enuncia as vivências dessas mulheres considerando três dimensões, que são: o engajamento político, no qual são bordadas as violências e a repressão promovida pelo governo ditatorial; as vivências experienciadas dentro dos espaços de convivência, pensadas a partir de uma óptica que considera o feminino enquanto arquetipo preponderante; e os sentimentos de dor, perda e esperança resultantes da morte ou desaparecimento de entes queridos.

### PALAVRAS-CHAVE

*arpilleristas*; arte; gênero; imaginário; memória

---

## INTRODUÇÃO

O Chile vivenciou, durante os anos de 1973 a 1990, um período marcado por intensa repressão e autoritarismo, sob a presidência do general Augusto Pinochet. Com o pretexto de combate às ideologias socialistas, a ditadura militar que substituiu o governo democraticamente eleito de Salvador Allende resultou na morte, na tortura e no desaparecimento de milhares de pessoas, sendo considerado um dos regimes mais repressivos dentre as ditaduras da América Latina.

Diante desse cenário, grupos e sujeitos insurgiram-se, promovendo manifestações de resistências plurais e estratégias de combate próprias. As vivências e as subjetividades marcadas de diferentes maneiras pelas violências causadas durante este período permitem pensar os sujeitos enquanto atores envolvidos nas lutas políticas e sociais não apenas de forma organizada, mas a partir do simples viver e das memórias individuais que impulsionam experiências coletivas.

Dentre elas, especificamos o movimento de mulheres chilenas conhecidas como *arpilleristas*<sup>1</sup>. Marcadas pela morte ou desaparecimento de entes queridos, em sua maioria responsáveis pela manutenção econômica do lar, essas mulheres foram acolhidas pela Igreja Católica – instituição que assumiu um papel importante no enfrentamento da ditadura de Pinochet – e passaram a compartilhar suas experiências em oficinas de bordados promovidas pelo Vicariato de Solidariedade<sup>2</sup>.

Nessas oficinas, as lembranças individuais foram trabalhadas e organizadas de forma a compor memórias coletivas que contemplassem as rupturas causadas pelas perdas e dores vividas pelas *arpilleristas*<sup>3</sup>, resultando na construção de um imaginário coletivo enquanto experiência real compartilhada (Stern, 1998). A produção de *arpilleras*, além de garantir o sustento econômico de muitas famílias, contribuiu para o compartilhamento das dores carregadas por cada uma das bordadeiras, potencializando a capacidade de ação revolucionária.

<sup>1</sup> Grupos de mulheres que se ocupavam da produção de *arpilleras*, bordados feitos sobre tecidos rústicos geralmente retirados de sacos de farinha ou batata, costurados à mão e cortados em seis partes para que o mesmo número de mulheres pudesse retratar as suas histórias (Comissão de Anistia do Ministério da Justiça do Brasil, 2012).

<sup>2</sup> Instituição que promoveu a defesa dos direitos humanos durante a ditadura militar chilena. Na seção “resultados e discussões” retomaremos a importância assumida por esta para o movimento de *arpilleristas*.

<sup>3</sup> Stern (1998) define essa modalidade como sendo a memória uma ruptura não resolvida, ou seja, enquanto formada pelos dramas dos que sofreram diretamente os efeitos do período, através da perda de suas próprias vidas ou de seus familiares.

Essa expressão coletiva da memória surge da impossibilidade de nos recordarmos sem a ajuda de recordações de outros que compartilham da mesma realidade, ainda que relacionadas com memórias individuais específicas e próprias da pessoa que recorda (Jelin, 2002). É a relação entre as memórias soltas, manifestadas de maneira individual, e as memórias emblemáticas, marco que organiza as memórias concretas quando expressas em coletividade, que salienta memórias coletivas que façam sentido nos espaços nos quais elas se manifestam (Stern, 1998).

Nesse sentido, podemos apresentar as *arpilleras* a partir de, pelo menos, duas ópticas. A primeira considera que, por estar a memória diretamente relacionada com o campo do imaginário individual e coletivo, esses bordados constituem uma manifestação da arte da memória, dispositivo tradutório que confere significado a histórias em imagens e vice-versa (Seligmann-Silva, 2006). A segunda refere-se às questões de gênero. Enquanto mulheres, as *arpilleristas* subvertiam papéis concedidos culturalmente, próprios dos espaços privados, para adentrar na seara pública e promover a denúncia das violências sob o olhar desatento do governo. A utilização do patriarcado como instrumento de combate a ele próprio, através da ressignificação dos papéis de gênero e da utilização das atividades tradicionalmente femininas voltadas ao tecer e ao bordar como possibilidades de resistência, talvez tenha sido o principal motivo pelo qual as *arpilleras* ultrapassaram os limites nacionais e tornaram públicas as atrocidades em espaços fora do território chileno.

Os elementos presentes nessa manifestação artística e cultural desvelam as vivências das mulheres e as estruturas simbólicas que perfizeram o imaginário feminino da época. Deste modo, propomos uma análise que considere as potencialidades de resistência e de manutenção das memórias presentes nos bordados a partir das sensibilidades envolvidas na sua produção, identificadas por meio dos elementos imagéticos e seus significados percebidos na composição das peças. Nesse sentido, busca-se responder à seguinte questão: *de que maneira as arpilleras chilenas podem ser pensadas enquanto instrumento de memória, resistência e gênero?* Esse processo de desvelamento será feito considerando uma óptica sensível fundada na teoria do imaginário de Gilbert Durand, assegurando uma análise que ressalte as seguintes dimensões: o engajamento político como forma de combate à realidade ditatorial, as vivências experienciadas nos espaços de convivência pelas mulheres e os sentimentos relacionados às dores, perdas e memórias individuais.

Com o objetivo de refletir de que maneira as *arpilleras* chilenas podem ser pensadas enquanto instrumento de memória, resistência e gênero, o estudo busca contemplar os seguintes objetivos específicos: discorrer acerca de uma historiografia feminista enquanto possibilidade de rememoração do passado das mulheres; compreender a relação existente entre memória e imaginário; e identificar em tapeçarias bordadas pelas *arpilleristas* os elementos imagéticos utilizados e os seus significados simbólicos.

A necessidade de se pensar esse movimento não apenas a partir de uma óptica racionalizada, mas considerando os sujeitos envolvidos no processo de produção artística, cultural, política e socialmente engajada, justifica a relevância da pesquisa. Considera-se também ser importante promover estratégias sensíveis de fortalecimento das democracias latino-americanas enfatizando aspectos desconsiderados ou simplificados pelas histórias oficiais produzidas pelos governos nesses países. Portanto, a arte produzida pelas *arpilleristas* chilenas tem muito a contribuir.

## REFERENCIAIS TEÓRICOS

### GÊNERO E HISTÓRIA DAS MULHERES: NARRATIVAS HISTÓRICAS GENDRIFICADAS

A proposta de compreender o campo da história pode percorrer ópticas distintas e resultar em diferentes conceitos. Segundo Perrot (2009), existem, enquanto pontos de partida para esse processo, duas perspectivas: a que considera a história como reprodutora dos fatos e acontecimentos surgidos em determinados períodos e espaços; e outra que parte dos relatos de acontecimentos pelos sujeitos envolvidos, que proporciona a criação de narrativas históricas a serem incorporadas no primeiro entendimento.

Como resultado da tradição positivista, que exige a construção de saberes universais e determinados, o processo de incorporação de narrativas supõe um anterior, no qual a observação de historiadores considerados neutros desvela as realidades do passado e concede ou não validade histórica a esses relatos.

Esse modelo histórico, predominante, foi teoricamente questionado por estudiosos que pretendiam uma reflexão teórica e filosófica alternativa. Dentre eles, destacamos Walter Benjamin que, em sua obra *Teses sobre o conceito de história* (1940), elaborou teses que contêm críticas e reivindicações da história enquanto fenômeno meramente descritivo. Podemos identificar três principais.

A primeira crítica é direcionada para a existência de uma narrativa histórica considerada como universal e hegemônica. Ao afirmar que “articular o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’” (Benjamin, 2012, p. 8), Benjamin reconhece a impossibilidade de revelação das realidades pela história, considerada objetivamente em si. Segundo Löwy (2005), tal impossibilidade tem como pano de fundo a sucessão de vitórias dos opressores e derrotas dos grupos e sujeitos oprimidos e subalternizados. É o triunfo histórico de combate a esses grupos que faz com que o historiador adepto desse modelo predominante se aproxime afetivamente dos vencedores.

A segunda crítica trazida por Benjamin diz respeito ao entendimento firmado sobre a história enquanto progresso e evolução. Segundo o autor, prevalece uma narrativa do passado que se funda numa concepção linear, ligada à ordem cronológica das coisas. Ou seja, entende-se a história como acumulação de conquistas, como uma representação do progresso (Löwy, 2005).

Enquanto alternativa, o que se propõe é a adoção de uma nova concepção de tempo, que considere a relação dinâmica existente entre o passado e o presente. O combate ao modelo predominante de história deve se dar, segundo Löwy (2005), pela elucidação de um presente que considera as práticas do passado, postas em questão frente ao reconhecimento da contínua dominação.

Podemos identificar, ainda, uma terceira crítica, relacionada com a forma como a incorporação dos relatos e das narrativas históricas é feita. Para tanto, são importantes os conceitos de *rememoração* e *redenção*. A redenção advém da rememoração de cada vítima do passado, salvando-a do esquecimento (Löwy, 2005) e promovendo experiências que continuam a manifestar-se enquanto memória-acontecimento. Segundo Barros (2016), esta diverge da simples memória do acontecido, uma vez que é capturada no seu devir, na sua capacidade de fazer aparecer e desaparecer no presente o passado rememorado.

Em tal perspectiva, podem surgir diferentes realidades e um mesmo acontecimento, antes considerado representação do passado real, adquire contornos dinâmicos, entrelaçados com as subjetividades dos sujeitos que as relatam. Assim, os eventos históricos podem ser percebidos de maneiras distintas a depender dos contextos nos quais se inserem as pessoas e as comunidades, como resultado da pluralidade de processos de significação do mundo.

Esses aspectos fundamentaram, dentre outros, a busca pela passagem de uma história descontextualizada e hegemônica para uma

perspectiva que partisse das experiências das mulheres, silenciadas pelo processo de dominação. Reconhece-se, assim, que as narrativas produzidas por mulheres foram continuamente excluídas dos relatos incorporados pela história tradicional, sendo essa, por sua vez, a representação do imaginário masculino (Perrot, 2009).

Para Rago (2012), a historiografia feminista proporcionou que, num só momento, as noções de objetividade e neutralidade fossem desmistificadas e que se reconhecesse os valores masculinos que impregnam os padrões da normatividade científica, evidenciando as relações de poder que constituem a produção dos saberes.

Afinal, às mulheres era concedido um lugar de invisibilidade, nutrido por fatores como a restrição ao espaço privado e às atividades de cuidado doméstico e familiar, bem como o silêncio das fontes consideradas válidas para a absorção da realidade do passado – produzidas por e para homens – e o fato de a observação histórica ser eminentemente masculina (Perrot, 2009).

A proposta de elaboração de uma historiografia feminista que representasse uma nova visão da história adquiriu variadas matizes, relacionadas com as pretensões vigentes em cada uma das suas fases. Segundo Andújar (2012), tendo surgido como um movimento cuja proposta era a de simplesmente denunciar a ausência de mulheres na história, visibilizando-as, os estudos nesse campo do conhecimento proporcionaram a descoberta de diferentes aspectos a serem questionados, que não apenas a invisibilidade das narrativas femininas. Dentre eles, destaca-se a crítica à própria historiografia feminista conforme concebida nos seus primórdios, dado a categoria “gênero” ter sido elaborada de forma homogênea, sem distinção entre as diferentes formas de ser mulher e de se sentir afetada por ela (Andújar, 2012). Ou seja, não se mostra importante apenas elucidar uma história das mulheres, mas especificar as narrativas a partir de outras diferenças, como a classe social, raça, etc.

Ainda assim, a formulação da categoria “gênero” em si, enquanto construção intelectual e conceptual, representa um avanço considerável. A partir dela, passou-se a considerar os sujeitos históricos sob uma óptica gendrificada, cujas experiências narradas mantinham ocultas as relações de gênero vivenciadas. Ao questionar a categoria sexual da historiografia tradicional (Bock, 1989), abriu-se espaço para que os homens fossem considerados, num polo oposto, produtores do modelo de história predominantemente reconhecido:

a categoria gênero permitiu, portanto, sexualizar as experiências humanas, fazendo com que nos déssemos conta de que trabalhávamos com uma narrativa extremamente dessexualizadora, pois embora reconheçamos que o sexo faz parte constitutiva de nossas experiências, raramente este é incorporado enquanto dimensão analítica. (Rago, 1998, p. 92)

Assim, os estudos a partir de uma óptica feminista desnaturalizaram as identidades sexuais e, ao considerá-las como construídas nas relações sociais, nomeadamente as de gênero, têm como ponto de partida o carácter relacional do processo constitutivo das diferenças de gênero (Rago, 2012). Nesse aspecto reside a importância prática da historiografia feminista, uma vez que aponta a possibilidade de subversão das condições sociais resultantes dessas identidades, no presente. Porém de forma atenta aos processos históricos.

#### **MEMÓRIA E IMAGINÁRIO: AS NARRATIVAS DE MULHERES E A RECONSTRUÇÃO DO PASSADO**

As diferenças que perfazem os sujeitos e que são identificadas no processo de valorização das vivências, em oposição à tendência de racionalização do mundo, põem em relevo a existência de diferentes realidades. A declaração de neutralidade e distanciamento da pessoa que observa os fenómenos é vencida pelo reconhecimento de que o sentido do mundo não é concebido de *per se*, mas a partir dela própria, inclusive do próprio historiador.

Colocamo-nos diante de diferentes imaginários socioculturais, compreendidos enquanto estruturas que conferem significado aos diferentes elementos que circundam as pessoas. Na formação de imagens simbólicas, as vivências e as sensibilidades que se manifestam a partir delas criam o contorno das realidades e aproximam a pessoa dos objetos criados, assumindo a postura de criadora do seu próprio mundo.

Nesse sentido, Pitta (2005) diz ser o imaginário

a essência do espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo), é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidades, emoções...), é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe. (p. 15)

As memórias decorrentes das experiências vividas guardam relação direta com o campo imagético, uma vez que se localizam entre o sensível

e o conceptual, no qual também se localiza a imaginação. Vivenciamos processos de tradução de histórias em imagens e vice-versa (Seligmann-Silva, 2006), o que faz com que a expressão do sentir se manifeste através de recursos simbólicos.

O processo de consideração da pessoa que experiencia os acontecimentos e que sofre com as violências de maneira particular, relacionada com os espaços ocupados por ela no meio social, representa um desafio. Isso porque o conhecimento, tal qual assimilado pelo modelo científico que resulta das estruturas coloniais e hegemônicas de dominação, tende a cristalizar as relações humanas a partir de categorias identitárias naturalizadas. Dessa maneira, as construções intersubjetivas incidem na produção de categorias significativamente a-históricas e desconsideradas como produto da história do poder (Quijano, 1992), o que contribui para a sua perpetuação.

Enquanto proposta contra-hegemônica, Scott (1999) sugere que as experiências adquiram nesse processo não o papel de evidência autorizada, porque vivida, mas o de instrumento sobre o qual se produz o conhecimento, historicizando-a e historicizando as identidades produzidas. Procura-se investigar os processos de produção das subjetividades através das experiências (Scott, 1998), concedendo a essas valor teórico e repensando a história a partir dos sentimentos dos outros.

A proposta de compreensão das experiências vivenciadas pelas *arpilleristas* a partir dos elementos simbólicos presentes nos bordados, considerados enquanto representação do imaginário sociocultural desses grupos, parte dos componentes teóricos da teoria do imaginário elaborada por Gilbert Durand em sua obra *As estruturas antropológicas do imaginário* (2012). Ao criticar as teorias tradicionais que promovem uma separação entre o pensamento racional e o campo das imagens, onde estas últimas são inferiorizadas diante da validade concedida aos conhecimentos obtidos pelas vias do pensamento racional, o autor sugere uma metodologia de análise das imagens que estabelece conceitos abstratos para se pensar as manifestações sensíveis. Os instrumentos metodológicos próprios são justificados pela natureza das imagens, que portam uma motivação intrínseca e que, portanto, não podem ser compreendidas a partir de elementos alheios à significação imaginária (Durand, 2012).

Segundo Durand (2012), a organização simbólica classifica os elementos imagéticos convergentes a partir dos gestos dominantes, quais sejam os reflexos primordiais presentes desde o início da vida humana. Elevados à função de princípios organizadores, consistem na *dominante*



*de posição*, que se relaciona com verticalidade e com a tendência à postura ereta e que contém os instrumentos percussores e contundentes; na *dominante digestiva*, baseada nos atos de nutrição e no funcionamento do sistema digestório e materializada nos continentes e recipientes ligados às técnicas de escavação; e na *dominante copulativa*, que se forma a partir dos estímulos sexuais e remete aos gestos rítmicos. Essas dominantes podem se confundir na construção dos objetos simbólicos, tornando polivalente as interpretações possíveis.

Outrossim, o processo de organização simbólica se vale da bipartição entre dois regimes do simbolismo, quais sejam o *regime diurno* e o *regime noturno* das imagens. Enquanto o primeiro manifesta-se pela predominância da dominante de posição, no segundo se destacam as dominantes digestiva e copulativa (Durand, 2012). Pitta (2005) esclarece que os símbolos organizados no regime diurno convergem em torno da noção de potência, da proposta de divisão. Ao contrário, o regime noturno busca a harmonização e a interiorização.

As imagens resultantes são formadas a partir da relação dinâmica entre os esquemas (*schémes*), os arquétipos, os símbolos e os mitos. Fundado na teoria jungiana, o conceito de esquema nos leva à junção entre as dominantes reflexas dos gestos inconscientes e as representações e diz respeito “à generalização dinâmica e afetiva da imagem” (Durand, 2012, p. 60), ou seja, à ideia que antecede o processo de substantivação da imagem.

Ao se relacionar com o ambiente natural e social no qual a pessoa se encontra imersa, os esquemas determinam os arquétipos, elementos intermediários entre aqueles e as imagens fornecidas pelo ambiente. Representam o ponto de junção entre os diferentes imaginários e os processos racionais e comprometem-se com um contexto histórico e epistemológico determinado, manifestando-se em coletividade. A materialização desta ideia se dá a partir da utilização de símbolos, elementos culturais que ilustram concretamente os arquétipos dos esquemas e que são centrais no processo de substantivação (Durand, 2012).

Os esquemas, os arquétipos e os símbolos, ao se unirem de maneira dinâmica compõem narrativas concebidas pelo autor enquanto mitos, tentativas de racionalização das sensibilidades presentes nas imagens (Durand, 2012). No processo de formação destas não existe, no entanto, uma progressão, mas uma coexistência dos elementos imagéticos, ocasionando em representações diversas e não estáticas.

Para auxiliar na utilização das perspectivas teóricas trazidas por Durand para a compreensão e análise do material selecionado, nos

remeteremos aos estudos desenvolvidos por Pitta (2005) acerca da teoria do imaginário elaborada pelo autor, bem como às definições trazidas por Lexykon (1990) em seu *Dicionário de símbolos*. Os resultados obtidos partem da identificação dos elementos simbólicos presentes nas *arpilleras*, apreciados a partir dos conceitos trabalhados nesta seção.

Esse processo não seria possível se não através de uma ótica que concedesse às experiências neles contidas um caráter gendrificado. As *arpilleras* resultam da manifestação de uma atividade considerada eminentemente feminina, relacionada com a domesticidade e, por essa razão, inferiorizada pelas concepções artísticas tradicionais (Pereira, 2016). A produção têxtil ocupa, por determinação das tendências tecnicistas – construídas a partir do macho –, um espaço próprio do artesanato, alheio ao campo da arte culturalmente reconhecida.

Frente a essa realidade, o bordar, o costurar, o coser, o tecer representam atos de resistência, subversivos em sua própria substância. A resignificação desse espaço abre possibilidade para conceber uma produção têxtil engajada na mobilização de críticas à historiografia da arte e capaz de expor as relações de poder que perpassam e subalternizam os sujeitos (Pereira, 2016). Nesse sentido, Pereira (2016) considera que

há na utilização de elementos associados ao universo têxtil um potencial de transformação, onde a criação de imagens-objetos provoca um confronto com estereótipos, fantasmas, receios, expectativas e construções de ordem identitária, cultural e social – que da esfera individual do artista trespassam para o domínio das intersubjetividades partilhadas. (p. 45)

Os elementos simbólicos escolhidos para compor as imagens não devem ser percebidos de maneira descontextualizada, mas relacionada a esse processo de constante reafirmação através da produção da arte do bordado e do contato com os materiais utilizados para narrar histórias, assim como a primeira, relegadas.

## **TRAJETO METODOLÓGICO, RESULTADOS E DISCUSSÕES**

Nesta seção delimitaremos o conteúdo apresentado da seguinte maneira: primeiramente, serão apresentados os aspectos metodológicos adotados na pesquisa, com especial atenção ao método e aos critérios utilizados na construção das dimensões de análise. Em seguida, será realizada

a apresentação e análise das *arpilleras* selecionadas para cada uma das dimensões, a partir dos aportes teóricos apreendidos da teoria do imaginário de Gilbert Durand (2012).

## ASPECTOS METODOLÓGICOS DO ESTUDO

A elaboração do presente trabalho deu-se à luz do método fenomenológico, que propõe a compreensão dos fenômenos a partir das experiências subjetivas dos sujeitos e das comunidades. Segundo Marconi e Lakatos (2018), a proposta desse delineamento é a de interpretar a realidade a partir das consciências dos sujeitos, cuja produção do conhecimento decorre do processo compreensão-interpretação-nova compreensão. Maffesoli (1998) aponta que a abordagem fenomenológica utiliza a perspectiva que, em oposição ao conceito concluído, se vale da “ideia de horizonte” para permitir compreender os aspectos que envolvem as situações humanas de forma aberta, dinâmica. Assim, os resultados obtidos, além de não se mostrarem esgotados, não inviabilizam outros que, porventura, possam surgir, uma vez que se busca superar a distinção entre sujeito e objeto, pensados em conjunto (Gil, 2016, citado em Marconi & Lakatos, 2018, p. 312). A fenomenologia permite que sejam incluídos na análise os elementos afetuais, percebidos no processo de estetização da existência e postos ao lado dos elementos racionais e cognoscíveis (Maffesoli, 1998).

De acordo com os objetivos pretendidos, esta pesquisa se classifica como sendo explicativa, por identificar as questões políticas, sociais e de gênero envolvidas no fenômeno estudado, de maneira aprofundada (Gil, 2008). Realizou-se a análise da violência ocorrida no período de militarismo (1973-1990) a partir de uma óptica de gênero, num processo de desvelamento das memórias individuais e coletivas que perpassam a realidade vivida pelas mulheres trazidas nas tapeçarias.

## DA ADEQUAÇÃO TEÓRICA À OBSERVAÇÃO DO MATERIAL SELECIONADO

No processo de construção de uma abordagem sensível a partir das *arpilleras*, utilizamos os recursos teóricos como instrumentos de desvelamento dos elementos simbólicos que compõem as peças e percorremos caminhos determinados pelas realidades vivenciadas pelas bordadeiras, sempre considerando a ótica da pessoa que observa. Os métodos e as abordagens elegidas para compor o trajeto metodológico deste trabalho permitiram um processo de produção do conhecimento que reconhecesse a essência contida no material e que situasse o pesquisador não em um

espaço de intervenção, mas de observação do fenômeno constantemente manifestado.

Para a identificação dos elementos simbólicos, os conceitos teoricamente trabalhados e a relação dinâmica entre concretude e abstração ao nível do imaginário foram muito importantes. As imagens foram percebidas como campo concreto onde se materializou o compartilhamento entre o meio subjetivo e o espaço social e externo. Através do método de convergência, os elementos se reuniram e foram compreendidos a partir das significações recorrentes nos diferentes imaginários socioculturais, contextualizadas nas realidades e memórias próprias desse grupo de mulheres.

### **SOBRE A ELEIÇÃO DAS IMAGENS, A TÉCNICA DE ANÁLISE E OS *LOCI* ELEITOS**

A análise adotou uma abordagem qualitativa, cujos resultados foram obtidos a partir da apreciação dos elementos visuais utilizados para a composição das *arpilleras*. Para Marconi e Lakatos (2018), o tipo de abordagem focaliza a realidade de forma que seja possível uma análise substancial do material selecionado. Não utilizamos, assim, um instrumental estatístico/reducionista como base, mas buscamos compreender detalhadamente os significados e características presentes nas *arpilleristas*.

As tapeçarias foram coletadas do acervo virtual vinculado ao Conflict Archive on the Internet, localizado na Ulster University, Irlanda do Norte, e organizadas em dimensões eleitas a partir dos elementos percebidos em cada um dos bordados. Desta maneira, temos a Tabela 1.

<b>DIMENSÕES</b>	<b>SÍMBOLOS</b>
Ações de repressão e resistência	Cartaz; militar; manifestante; viatura policial; panfleto; cárcere
Papéis sociais de gênero	Balde; caldeirão; acampamento; <i>arpillerista</i>
Afetos e sensibilidades	Lágrima; abraço; sorriso

Tabela 1: *Loci* da pesquisa

No primeiro *locus* foram agrupadas as *arpilleras* que contém elementos relacionados à atuação política direta, a mobilizações contra-regime e à repressão perpetrada pelos militares nesses espaços. No segundo,

trazemos imagens de bordados que representam as vivências nos agrupamentos, os dilemas e as dificuldades enfrentadas pelas mulheres no cotidiano, observadas a partir de uma perspectiva de gênero, pois se destacam as atividades tipicamente femininas. Por fim, identificamos no terceiro *locus* as *arpilleras* nas quais predomina o caráter emotivo presente nas representações de cenários relacionadas aos entes queridos mortos ou desaparecidos. As seções seguintes serão organizadas de forma a contemplar as três dimensões, separadamente.

As telas expostas no texto resultaram da análise simbólica de todos os bordados presentes no referido compilado, onde se buscou identificar aqueles que continham os elementos simbólicos comuns às demais *arpilleras* em cada uma das dimensões, mas também elementos próprios, de onde se pôde auferir outros aspectos das experiências retratadas. A esse processo se seguiu o cuidado de promover uma análise que, ainda que não parta primariamente das obras não selecionadas, possa ser aplicada também a estas, dada a organização simbólica dos elementos imagéticos constantemente reproduzidos.

## RESULTADOS E DISCUSSÕES

O cenário de repressão implantado pelo Governo ditatorial chileno (1973-1990) foi marcado por violências sofridas pelos diferentes setores da sociedade, tanto a nível institucional quanto relacional. Os movimentos de resistência e de contra-regime surgidos durante esse período (a exemplo do Movimiento de la Izquierda Revolucionaria [MIR], do Movimiento de Emancipación de la Mujer Chilena [MENCH], da Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos e das próprias *arpilleristas*) foram impulsionados pelo enfrentamento a essas violências e, para que se possa compreender as suas dimensões, é preciso retomar o cenário onde emergiram, do qual retiraram os seus fundamentos e propostas de atuação.

Nessa perspectiva, o movimento de *arpilleristas* chilenas surgiu das rupturas provocadas nas estruturas familiares a partir de uma realidade de repressão às pessoas consideradas uma ameaça ao regime. Em sua maioria homens, o número de mortos, desaparecidos e presos políticos revela uma realidade de ocupação masculina do espaço público dessa época, inclusive nos movimentos de combate, movidos por um compromisso político pouco assumido pelas – e pouco concedido às – mulheres (Díaz, 2011).

Na organização familiar prevalecente na época, aos homens cabia a função de mantenedores econômicos do lar, devendo as mulheres se

incumbirem das atividades domésticas e de criação dos filhos. Tal realidade resultou, segundo Boldt e White (2011), na inversão das esferas pública e privada, assumindo a tarefa de sustento da família frente à ausência da figura masculina. Em razão disso, consideram que foram as mulheres as primeiras a criar uma organização de combate ao regime, cuja manifestação se deu com base na produção de bordados.

Produzidas em oficinas promovidas pelo Vicariato de Solidariedade, instituição da igreja católica criada durante o período ditatorial para proteção e defesa dos direitos humanos (Agosin, 1985), a venda de *arpilleras* consistiu na principal fonte de rendimentos dessas famílias. Para além disso, representou um espaço no qual as mulheres puderam expressar as suas dores e perdas e retratar a realidade. Conforme retrata Agosin (1985),

o discurso da *arpillera* não é especulativo nem teórico, é concreto e vivencial, centrado em uma costura específica que, por meio de códigos perfeitamente decifráveis, testemunha o que a voz não pode exclamar, ou como em um texto literário, as arpilleras contam uma história. (p. 524)

As diversas representações assumidas pelos bordados foram utilizadas para refletir sobre as *arpilleras* aqui analisadas. Ainda que essas representações por vezes se confundam, os elementos presentes nos bordados permitiram identificar narrativas predominantes, voltadas à representação do cenário político da época, às relações travadas pelas mulheres dentro dos agrupamentos, aos sentimentos de dor, saudade e esperança nutridos pelas mulheres diante do afastamento dos seus entes queridos.

## AÇÕES DE REPRESSÃO E RESISTÊNCIA



Figura 1: Fornos de Lonquén

Fonte: Hornos de Lonquén / Lime kilns of Lonquén  
 Chilean arpillera, Anonymous, c1979  
 Photo Tony Boyle, © Conflict Textiles

Esta *arpillera* remete-nos para um dos episódios mais marcantes da ditadura militar chilena. No final dos anos 70, por força de investigações realizadas com o auxílio da igreja católica, em especial do Vicariato de Solidariedade, foram encontrados restos humanos de 15 cadáveres, assassinados pelo regime militar ainda em 1973, logo após a tomada do poder. A descoberta dos cadáveres pôs fim aos anos de espera pelo retorno das vítimas dadas como desaparecidas pelos familiares, ainda que apenas uma delas tenha sido identificada (Oyarzún, 2003).

Aldunate (1979), ao relatar uma peregrinação de fiéis ao local, diz-nos que

em Lonquén, havia sido feita a verdade e havia que ir reconhecer-lá e proclamá-la. Era uma verdade dura e cruel: cadáveres de gente assassinada, membros amarrados, crânios perfurados, entre os dentes de um, um pano incrustado. E terrivelmente reveladores: os Maureira, os Astudillo e os Hernández Rojas haviam sido detidos por carabineiros na Ilha de Maipo em 7 de outubro de 1973; outros quatro meninos, o 8. Porém era a verdade sobre os entes queridos, buscada impientemente durante cinco longos anos, e havia que ir encará-la. (p. 157)

Na peça, foram bordadas as duas faces do regime: de um lado, mulheres exigindo do governo informações dos desaparecidos, numa manifestação onde percebemos a presença de cartazes, fotografias e rosas; do outro, a repressão, representada pela figura do agente militar, das armas (cassetetes) e da viatura policial.

No cartaz, está escrita a pergunta “onde estão?”, questionando sobre o paradeiro das vítimas, determinadas pelas fotografias postas no chão. Ele revela-nos a realidade dos protestos promovidos pelas mulheres, de cunho pacifista. Simbolicamente, as palavras são utilizadas como poder oposto ao armamento.

Segundo a teoria durandiana, a arma representa um símbolo da divisão. Expressão da estrutura heroica do imaginário, correspondente ao regime diurno das imagens, traduz-se como instrumento que garante a vitória daquele que a porta, dada a dimensão de combate contínuo e do caráter de separação e de potência (Pitta, 2005).

O combate é travado aqui com o verbo contido nos cartazes. Esse combate está igualmente contido na estrutura heróica, enquanto símbolo espetacular (relativo à visão), e correlaciona-se com a luz e com o conhecimento (Pitta, 2005) lançados sobre o obscurantismo da época.

Remetendo-nos à fonte criadora de Deus (Lexykon, 1990), traduz a força presente na verbalização, capaz de materializar o que se pronuncia<sup>4</sup>. Para as mulheres, perguntar sobre o paradeiro dos seus entes queridos era um exercício de resignação, determinação e esperança.

Cada mulher tem, ainda, uma rosa vermelha, enquanto algumas foram postas ao lado das fotografias. O simbolismo da rosa aponta-nos para o amor divino, o renascimento místico e a adoração aos mortos, relacionada com o mito de Adônis<sup>5</sup> (Lexykon, 1990). A partir da esfera da sensibilidade, as rosas nas mãos das mulheres, que seguem em marcha, representam também uma contra-força, uma oposição ao sistema de opressão, este protagonizado pelos militares, homens, que se põem em barreira.

Enquanto eles estão a pisar um chão cinzento, fúnebre, as mulheres pisam um espaço com estampas que nos remetem para o algodão e para os próprios instrumentos utilizados por elas para a atuação política, isto é, as *arpilleras*.

A viatura e os militares foram recorrentemente identificados nos bordados enquadrados nesta categoria, a exemplo do trazido abaixo (Figura 2). Incorporada aqui também enquanto instrumento de repressão, geralmente é representada em ação direta contra as manifestantes, o que se pode aferir pelas linhas bordadas entre os dois elementos.



Figura 2: Liberdade para os presos políticos

Fonte: Libertad a los presos políticos / Freedom for the political prisoners  
Chilean arpillera, Anonymous, c1985  
Photo Martin Melaugh, © Conflict Textiles

<sup>4</sup> Nas *arpilleras* analisadas nesta categoria, foram percebidas expressões como “não à carestia, não à ditadura, chega de fome”; “onde estão os desaparecidos?”, “paz, justiça, liberdade”, “fora o tirano!”, “adeus Pinochet”, dentre outras.

<sup>5</sup> Na mitologia grega, Afrodite apaixonou-se por Adônis. O seu marido, tendo descoberto, provocou a morte do adolescente ao enviar um javali para atacá-lo. Afrodite, então, como prova do seu amor, transformou o sangue do amado na flor anêmona, que representa a vida efêmera do jovem (Julien, 2005).



Um símbolo recorrentemente identificado nas *arpilleras* analisadas é o Sol, geralmente feito a partir de retalhos de cores quentes. Segundo Le-xykon (1990), é utilizado nas culturas como sendo a personificação da luz, imagem que representa a possibilidade de um novo começo, dado o nascer e o pôr do Sol quotidiano. Possui a ideia de justiça, por iluminar a todos indistintamente e com a mesma intensidade.

Tais sentidos são incorporados nos bordados que contêm o Sol. Somado à utilização de cores fortes e quentes para a composição das peças, os cenários de terror e de repressão são eufemizados e passam a coexistir com a espera por tempos melhores.

A luta é representada sempre a partir da coletividade, onde as mulheres são bordadas em agrupamentos, revelando uma outra dimensão das imagens. Na Figura 2, elas são postas em frente a uma instituição carcerária, muitas em contraste com os militares posicionados acima. Ainda que o clamor de liberdade aos presos políticos destoe do cenário, os símbolos da repressão, sempre presentes, encontram-se estáticos, diferentemente da Figura 1.

Por sua vez, a Figura 3 diferencia-se por completo das demais, conservando o caráter de denúncia que marca cada uma delas. Contém imagens de pessoas sendo torturadas, não sendo possível identificar traços de distinção entre elas. A tortura perpetrada pelos militares tinha como principal propósito desumanizar as vítimas, coisificando-as e aniquilando qualquer resquício de sua personalidade (Pavão & Cardoso, 2019), realidade representada aqui.



Figura 3: Sala de torturas

Fonte: Sala de torturas / Torture chamber  
 Chilean arpillera, Violeta Morales, 1996  
 Photo Colin Peck, © Conflict Textiles

Tal como nas salas de tortura, as figuras foram postas em posições de inferioridade, imobilizadas, algumas curvadas e com as faces voltadas para o chão. As pessoas são bordadas sobre uma superfície de cor preta, associada à escuridão, à morte e ao luto (Lexykon, 1990). Podemos relacioná-la não apenas com a morte real, com os inúmeros assassinatos promovidos pelo regime ditatorial, mas também com a morte psíquica da pessoa.

A diferença de tons entre esta e as demais *arpilleras* é marcante, estando ausente qualquer representação prospectiva de realidades melhores. A narrativa feita aqui não engloba os dois aspectos da realidade, o de repressão e o de enfrentamento, mas apenas o primeiro. Assim, a ausência das mulheres em luta leva a uma outra dimensão do relato, não eufemizada.

### PAPÉIS SOCIAIS DE GÊNERO

Foram analisados na dimensão *papéis sociais de gênero* os bordados que retratam vivências do quotidiano, ocorridas dentro dos agrupamentos de mulheres mantidos pelo Vicariato de Solidariedade. Caracterizadas pela situação de extrema pobreza, pronunciada após a morte e desaparecimento da figura masculina responsável pela manutenção económica do lar, as *arpilleristas* contavam de 25 a 50 anos (Agosin, 1985).



Figura 4: Arpilleras e catadores

Fonte: Arpilleras y cartoneros / Arpillera women and cardboard collectors  
 Chilean arpillera, Anonymous, c1978  
 Photo Colin Peck, © Conflict Textiles

Nestes espaços, as oficinas de *arpilleras* foram utilizadas não apenas como possibilidade de manutenção econômica, mas como um espaço onde as mulheres se reuniam para confeccionar as peças e, dessa maneira, construir uma rede de solidariedade fortalecida pela partilha das dores carregadas. Na Figura 4, essa realidade é representada à esquerda da tela, dentro de um espaço físico recortado com dimensões maiores do que os demais – as casas são simbolizadas em tamanhos menores –, denotando tanto o papel predominante que essas oficinas assumiam dentro da organização dos agrupamentos quanto a possibilidade de saída de um espaço privado, individual, para outro no qual a coletividade é ressaltada com a possibilidade de luta, conjuntamente.

Utilizando uma atividade considerada eminentemente feminina, as mulheres subvertem a condição de passividade como forma de participar ativamente do processo de produção de cultura (Agosin, 1985) e de engajamento político, pois o modelo patriarcal ao qual se encontravam submetidas mantinha-se a partir do silenciamento feminino promovido de diversas maneiras. Os bordados possibilitaram transgredir o sistema a partir dele mesmo ao serem utilizados como espaço onde foram materializadas as memórias, vivências e anseios das bordadeiras.

Esse processo, de natureza política, foi marcado pela internalização dos papéis sociais de gênero, próprios do âmbito doméstico e familiar, como estratégia para mobilizar e ocupar o papel sócio-político (Boldt & White, 2011), predominantemente masculino. Isso fez com que a estrutura militar falhasse em combater o movimento, por acreditar ser apenas manifestação das atividades femininas de bordado e costura, ainda que o objetivo de denúncia fosse claro (Agosin, 1985).

Na imagem, podemos perceber que cada uma das mulheres do grupo que está a produzir *arpilleras*, compartilha funções distintas, uma vez que se apoderam de instrumentos e materiais diferenciados. Agosin (1985) revela que, compostos por aproximadamente 20 mulheres, esses grupos possuíam uma estrutura organizada, inclusive na distribuição dos valores arrecadados com as vendas.

Outras mulheres estão retratadas fora desse espaço, realizando atividades também incorporadas no papel feminino, como a realização da limpeza do espaço, representada pela presença de vassouras nas mãos de algumas delas. No mesmo plano, foram incluídas figuras masculinas realizando o transporte de materiais para dentro do agrupamento, talvez para a fabricação das *arpilleras* ou de panfletos a serem distribuídos nas ações políticas – essa atividade é representada na Figura 5 –, reafirmando a existência de um modelo social fortalecido por tais distinções de gênero.



Figura 5: Juntos na adversidade

Fonte: Juntos en la adversidad / Together in adversity  
 Chilean arpillera, Anonymous, c1983  
 Photo Martin Melaugh, © Conflict Textiles

Em oposição à Figura 4, esta é composta por tecidos de cores mais terrosas, que se articulam com a proposta da peça de narrar as dificuldades enfrentadas dentro dos agrupamentos. Ao fundo, a Cordilheira dos Andes, presente na grande maioria das imagens analisadas, como elemento que observa os acontecimentos enquanto espectador, assume a face do regime, a partir da utilização de retalhos de uma vestimenta militar.

A situação de desemprego que pairava durante o período é representada pela fábrica, que tem um enorme “x” bordado na porta. Em frente, duas mulheres assumem a posição de agentes políticas ao distribuírem panfletos de combate ao regime.

Podemos observar, ainda, que no centro da tela há um caldeirão onde outras duas mulheres cozinham algum tipo de alimento. Algumas aproximam-se carregando toras de madeira para manter o fogo aceso. Essa cena representa os momentos em que, dada a fome decorrente da situação de precariedade econômica, os alimentos eram produzidos no espaço comum dos agrupamentos e distribuídos para a coletividade. Nessas circunstâncias, cada *arpillerista* assumia uma função, contribuindo individualmente para a manutenção da estrutura coletiva.

Simbolicamente, o caldeirão insere-se na estrutura mística do imaginário, no qual prevalecem os símbolos da intimidade e da inversão. Por conter o alimento, que é em si transubstanciação, remete para deglutição, ao esquema da descida e ao aconchego (Durand, 2012). Nos agrupamentos, buscava-se alimentar todas as famílias acolhidas a partir de pouco. Era a transformação desse pouco em muito, permitido pela dedicação das envolvidas, que se promovia.

Outro ponto a ser considerado diz respeito à possibilidade de articulação de ações para busca dos desaparecidos dentro dos agrupamentos. Isso porque, ainda que a ditadura militar chilena atuasse direta e violentamente contra organizações e coletividades que pudessem representar uma ameaça ao regime (Dietz, 2013), essas mulheres mantinham-se organizadas sob o aspecto religioso que marcava esses espaços, o que permitiu o exercício das atividades políticas sob o olhar desatento do governo.

Para os militares, o encontro de mulheres para proferimento da fé não possuía em si o caráter de subversividade atribuído aos movimentos de contra-regime. Ao contrário, a óptica masculina assumida pela ditadura considerava esses encontros como uma simples expressão da devoção feminina ao que é sagrado, considerada menos presente nos homens e materializada pela forte presença das mulheres em espaços religiosos (Rosado-Nunes, 2005).

A Figura 6 retrata um desses episódios. Ainda que a presença masculina possa ser notada, uma mulher lidera a cerimônia sincrética entre o que é religioso e o que é político. Não apenas sobre a mesa, mas nas suas mãos percebe-se a presença de um livro, provavelmente a Sagrada Escritura, representação que inverte os papéis sociais de gênero ao atribuir à figura feminina o papel de condutora do ritual de contato com o divino. Esse papel é concedido nas religiões cristãs aos homens, que dominam a produção do que é sagrado e ocupam os espaços definidores das políticas pastorais (Rosado-Nunes, 2005).



Figura 6: Caim, onde está seu irmão?

Fonte: Caín, ¿dónde está tu hermano? / Cain, where is your brother?  
Chilean arpillera, Anonymous, c1983  
Photo Martin Melaugh, © Conflict Textiles

Ao lado de janelas cerradas para manter oculta a celebração, fotografias de pessoas desaparecidas encontram-se fixadas na parede, acima de um cartaz que questiona “Caim! Onde está teu irmão?”. Na tradição cristã, essa pergunta foi feita por Deus a Caim, após este ter matado o seu irmão, Abel, cujo sangue clamava da terra onde jazia. Aqui, são os militares que assumem a figura do assassino, aos quais se suplica uma resposta pelo desaparecimento dos que por eles foram levados.

A busca da verdade é pronunciada pela presença das velas postas sobre a mesa que, recorrentemente utilizadas nos rituais religiosos, simbolizam a iluminação (Lexykon, 1990), neste caso daquilo que é ocultado, possibilitando que seja visto. A luz assume, para a teoria durandiana, a condição de símbolo espetacular, relacionado com a visão e pertencente à estrutura heroica do imaginário (Pitta, 2005), posta em contraponto à escuridão.

#### AFETOS E SENSIBILIDADES

Todas as peças contêm em si a expressão da memória individual daquela que borda. Os tecidos e retalhos utilizados na construção das *arpilleras* eram geralmente retirados de roupas dos mortos e desaparecidos (Caldwell, 2012), contribuindo para o processo de exposição das memórias e sentimentos nutridos pelas bordadeiras. Cada elemento incorporado possui em si uma simbologia singular, cuja dimensão sensível compreende não apenas o que foi posto em representação, mas o que está por trás, ao mesmo tempo oculto e revelado.

Pudemos identificar dentre as *arpilleras* analisadas duas que procuraram narrar especificamente anseios e esperanças pessoais a partir de símbolos que enunciam duas faces da carga emotiva carregada pelas memórias da perda.

Na Figura 7, o espaço pictórico é dividido em duas dimensões, uma que representa a terra e outra que nos remete para o céu, simbolicamente consideradas numa relação de oposição. Nas diferentes culturas, a terra assume dois sentidos, igualmente opostos: enquanto divindade feminina, fonte de vida, relacionada com o útero, o colo materno e o arquétipo da Grande-Mãe; mas também enquanto sepultura, espaço onde a morte se mostra presente (Lexykon, 1990). Relacionada com o regime noturno, para Durand (2012), é símbolo da inversão pela qual ocorre a harmonização e a inversão dos significados simbólicos a partir de uma óptica eufemizada.



Figura 7: Onde estão nossos filhos?

Fonte: ¿Dónde están nuestros hijos? / Where are our children?

Chilean arpillera, Anonymous, 1979

Photo Martin Melaugh, © Conflict Textiles

O espaço celeste, por sua vez, representa o aspecto masculino desse paralelismo (Lexykon, 1990), visto como o espaço habitado pelo que é sagrado e símbolo da ascensão. Nele, podemos perceber três pombas, que nos remetem para a tríade do Pai, Filho e Espírito Santo apreçoada pelas religiões cristãs. Na tela, elas revoam num pequeno espaço, uma vez que as duas dimensões – terra e céu – ocupam espaços desproporcionais, no sentido em que mais de metade da tela é tomada pelos acontecimentos desenrolados na terra.

Os pássaros observam o julgamento de duas mulheres, reprimidas por duas figuras masculinas que apontam nas suas direções. Sobre eles, foram postos dois olhos, grandes, pretos e com pupilas vermelhas. Símbolos relacionados com o olhar, que em Durand (2012) representam o julgamento, a censura e a vigilância, pertencentes à estrutura heroica do imaginário, transmitem a sensação de que nada passa por eles sem que seja visto. Os tons utilizados na sua confecção fazem menção ao que é demoníaco, obscuro.

O militarismo que marcava constantemente a vida das *arpilleristas* é traduzido nessa representação, quando postas de joelhos por símbolos de repressão e constante vigia. Frente a isso, porém, surge um processo de fortalecimento das mulheres a partir da aproximação, simbolizada pelo encontro de gerações no espaço feminino. As duas mulheres representadas no centro da tela, uma mais jovem do que a outra, estão diante de duas

mãos que se localizam entre o olhar masculino, mas que simbolizam a liberdade buscada e a luta eminentemente feminina<sup>6</sup>; libertação não apenas da repressão política, mas do patriarcado que as oprime.

Outro aspecto da repressão e do julgamento dessas mulheres a ser considerado aqui tem um caráter religioso que vai além do engajamento com a fé percebido na Figura 6. A religião, representada nesta *arpillera* pelas três pombas, simboliza o divino utilizado como um instrumento de repressão, uma vez que estar em luta significa enfrentar as normas ditadas pelos homens nesse espaço, conforme já referido anteriormente.

A composição das *arpilleras*, em sua grande maioria, segue um padrão estético onde as cenas retratadas são mostradas em plano unidimensional e postas na horizontal, dando-nos a sensação de uma visão ampla. Na tela “o retorno dos exilados” (Figura 8), porém, essa visão é enquadrada em uma única cena, onde membros de uma família se reencontram após o exílio, forçado pelo cenário político.



Figura 8: O retorno dos exilados

Fonte: Retorno de los exiliados / Return of the exiles  
Chilean arpillera, Victoria Diaz Caro, 1992  
Photo Martin Melaugh, © Conflict Textiles

Não há espaço, aqui, para os elementos simbolizantes da repressão. Os sujeitos são bordados de forma que sugere uma ascensão em direção

<sup>6</sup> No sentido concebido aqui, aproximamo-nos dos significados atribuídos por Lexykon (1990) ao símbolo da mão como atividade e poder, mas também de amizade sincera, no sentido de uma luta possibilitada pela relação de compartilhamento e afeto com outras mulheres.



ao céu, sugerida pela Cordilheira dos Andes que ocupa grande parte do tecido de fundo. O Sol, símbolo espetacular da elevação e da luz, contido no regime heroico do imaginário (Durand, 2012), surge como possibilidade de um novo começo.

Essa *arpillera* é carregada de emoção e desvela as esperanças dessas mulheres em ver o retorno dos entes amados, seja após o exílio ou o desaparecimento. Representa a fonte de motivação, o impulso da luta travada todos os dias frente a um regime que procurou aniquilá-las de diferentes maneiras. Outrossim, transparece muitas das dores carregadas e compartilhadas nos espaços de resistência conjunta. É, em si mesma, potente.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU SOBRE A ARTE COMO ESPAÇO DE PRODUÇÃO DE MEMÓRIAS FEMININAS)

As reflexões construídas no presente trabalho relevam algumas dimensões a partir das quais o movimento de *arpilleristas* chilenas pode ser observado. Podemos concebê-lo enquanto espaço para a produção de memórias coletivas, fortalecidas pelo compartilhamento das memórias individuais e pela aproximação de mulheres que traziam consigo as dores da perda e as marcas da repressão política. No material analisado, uma memória-acontecimento se faz presente, que não se encerra em si e que contém o engajamento afetivo das bordadeiras, acontecido num processo constante de construção a partir das experiências vividas.

As narrativas desveladas nas *arpilleras* traduzem uma realidade que deve ser compreendida a partir de uma perspectiva feminista. O engajamento político no espaço público através da utilização de locais próprios dos espaços privados inaugurou uma nova forma de luta, onde as funções concedidas às mulheres se tornaram estratégias de combate ao sistema a partir dele próprio. Desconsiderá-la no processo de retomada do passado é abrir mão de uma parte da história, protagonizada por pessoas que romperam com as barreiras do silenciamento e trouxeram voz às suas narrativas.

Tal processo é auxiliado pela escolha da arte enquanto instrumento que potencializa o acesso às narrativas, nas quais os elementos simbólicos recorrentemente utilizados nas *arpilleras* expressam significados que nos levam à compreensão da relação dessas mulheres com o mundo, percebido a partir do imaginário feminino. A dimensão estética do movimento possibilita que os sentimentos causados pelas marcas do regime possam ser compreendidos por quem assume uma postura de disposição a imergir na realidade das vítimas.

Para tanto, faz-se necessário adotar uma ética de respeito à dor dos outros, materializada por uma apreciação que não visa traduzir ou descrever, mas trazer à tona o vivenciado. Parte de compreender que a produção artística, assim como a realidade nela representada, tem em si uma pluralidade de sentidos, construídos pelas subjetividades das pessoas que a produzem. Assim, esse estudo não aponta para conclusões, mas apresenta alguns caminhos que podemos percorrer.

## REFERÊNCIAS

- Agosin, M. (1985). Agujas que hablan: Las arpilleras chilenas. *Revista Iberoamericana*, 51(132-133), 523-529. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4066>
- Aldunate, J. (1979). Romeria a Lonquen: Pasion del señor. *Mensaje*, 28(277), 156-160.
- Andújar, A. (2012). El género de la historia: Aportes y desafíos para el estudio del pasado. In C. Viano (Ed.), *Miradas sobre la historia: Fragmentos de un recorrido* (pp. 97-116). Prohistoria.
- Comissão de Anistia do Ministério da Justiça do Brasil. (Ed.). (2012) *Arpilleras da resistência política chilena*. Biblioteca Nacional. <https://www.justica.gov.br/central-de-conteudo/anistia/anexos/catalogo-arpilleras-1.pdf>
- Barros, M. L. P. de. (2016). A memória do acontecido e a memória-acontecimento: Um estudo semiótico dos gêneros autobiográficos. *Alfa*, 60(2), 355-383. <https://doi.org/10.1590/1981-5794-1608-6>
- Benjamin, W. (1940). *Teses sobre o conceito de história*. Autêntica.
- Benjamin, W. (2012). *O anjo da História*. Autêntica.
- Bock, G. (1989). História, história das mulheres, história do gênero. *Penélope: revista de história e ciências sociais*, 4, 158-187.
- Boldt, K. & White, T. J. (2011). Chilean women and democratization: Entering politics through resistance as *Arpilleras*. *Asian Journal of Latin American Studies*, 24(2), 27-44. <http://www.ajlas.org/v2006/paper/2011vol24no202.pdf>
- Caldwell, D. L. (2012). The chilean *arpilleristas*: Changing national politics through tapestry work. In *Textile and politics: Textile Society of America, 13th. Biennial Symposium Proceedings*. Textile Society of America. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1664&context=tsaconf>

- Díaz, C. F. S. (2011). Reflexiones sobre la politización de las arpilleras chilenas (1973-1990). *Revista Sociedad & Equidad*, (2), 364-377. <https://doi.org/10.5354/0718-9990.2011.15286>
- Dietz, A. L. (2013). Desarticulación y resistencia. Movimiento obrero y dictadura en Chile, 1973-1981. *Revista Graña*, 10(2), 9-28. <https://doi.org/10.26564/16926250.491>
- Durand, G. (2012). *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. MartinS Fontes.
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. Editora Atlas.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Julien, N. (2005). *Dicionário rideel de mitologia*. Rideel.
- Lexykon, H. (1990). *Dicionário de símbolos*. Cultrix.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: Aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. Boitempo.
- Maffesoli, M. (1998). *Elogio da razão sensível*. Vozes.
- Marconi, M. de A. & Lakatos, E. M. (2018). *Metodologia científica*. Atlas.
- Oyarzún, R. P. (2003). Estética de la sed: Lonquén 10 años, diez años después. *Revista Iberoamericana*, 69(202), 85-94. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2003.5686>
- Pavão, M. R. B. P. & Cardoso, F. da S. (2019). Ditadura, tortura e violência de gênero no Brasil: Reflexões interseccionais a partir da narrativa de Cecília Coimbra. *RiHumSo – Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales Universidad Nacional de La Matanza*, 8(15) 79-105. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6976603>
- Pereira, T. I. M. (2016). Suturar e bordar: O têxtil como metáfora de identidade, memória e violência na obra de Cláudia Contreras. *Revista Croma, Estudos Artísticos*, 4(8), 43-55. <http://hdl.handle.net/10451/23764>
- Perrot, M. (2009). *Mi historia de las mujeres*. Fondo Cultura Económica.
- Pitta, D. P. R. (2005). *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Atlântica Editora.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.

- Rago, M. (1998). Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, 11, 89-98.
- Rago, M. (2012). *Epistemologia feminista, gênero e história*. CTN.
- Rosado-Nunes, M. J. (2005). Gênero e religião. *Estudos Feministas*, 13(2), 363-365. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X200500020010>
- Scott, J. W. (1998). A invisibilidade da experiência. *Projeto História*, 16, 297-325.
- Scott, J. W. (1999). Experiência. In A. L. Silva, M. C. S. Lago & T. R. O. Ramos (Eds.), *Falas de gênero: teorias, análises, leituras* (pp. 21-55). Editora Mulheres.
- Seligmann-Silva, M. (2006). A escritura da memória: Mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de Males*, 26(1), 31-45. <https://doi.org/10.20396/remate.v26i1.8636053>
- Stern, S. J. (1998). De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). In E. Jelin (Ed.), *Las conmemoraciones: Las disputas en la fechas 'in-felices'* (pp. 11-33). Siglo XXI.

Citação:

Pavão, M. R. B. P. & Carvalho, M. de F. (2021). Gênero e memória: Abordagem sensível das *arpilleras* chilenas a partir de Gilbert Durand. In Z. Pinto-Coelho, A. M. Brandão & S. Mota-Ribeiro (Eds.), *Do poder político e discursivo das imagens de protestos feministas* (pp. 29-56). CECS.