

A imagem-narrativa da experiência por mulheres: uma abordagem sensível dos elementos imagéticos presentes em *arpilleras* chilenas

La imagen narrativa de la experiencia de las mujeres: un enfoque sensible a los elementos imagéticos presentes en las *arpilleras* chilenas

Maria Rita Barbosa Piancó Pavão¹
Mário de Faria Carvalho²

Resumo: Neste trabalho, objetivamos refletir como os elementos simbólicos presentes nos bordados produzidos por *arpilleristas* chilenas durante a ditadura militar vivenciada pelo Chile (1973-1990) permitem pensar as experiências dessas mulheres. Para tanto, nos valem de elementos teóricos próprios da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2012; 2014), bem como das perspectivas traçadas por autores como Benjamin (1972; 1987; 2019), Larrosa (2002) e Scott (1999) acerca da experiência. Esta pesquisa foi estruturada a partir do método fenomenológico e classifica-se como sendo bibliográfica-exploratória, cujos resultados foram tratados qualitativamente e resultaram de uma análise atenta às dimensões da estrutura heroica, da estrutura mística e da estrutura sintética, melhor discutidos na teoria durandiana. Os resultados obtidos apontam para elementos simbólicos que desvelam memórias individuais e coletivas relacionadas à repressão, ao engajamento político, aos aspectos do cotidiano, às expressões de gênero, ao acolhimento e solidariedade dos agrupamentos e aos mortos ou desaparecidos pela ditadura militar.

Palavras-chave: Experiência. Gênero. Arpilleristas.

Resumen: En este trabajo pretendemos reflejar cómo los elementos simbólicos presentes en los bordados realizados por los arpilleristas chilenos durante la dictadura militar vivida por Chile (1973-1990) nos permiten reflexionar sobre las vivencias de estas mujeres. Para ello, utilizamos elementos teóricos propios de la Teoría de lo Imaginario de Gilbert Durand (2012; 2014), así como las perspectivas de autores como Benjamin (1972; 1987; 2019), Larrosa (2002) y Scott (1999) sobre la experiencia. Esta investigación se estructuró a partir del método fenomenológico y se clasifica como bibliográfico-exploratorio, cuyos resultados fueron tratados cualitativamente y resultaron de un atento análisis de las dimensiones de la estructura heroica, la estructura mística y la estructura sintética, mejor discutidas en la teoría durandiana. Los resultados obtenidos apuntan a elementos simbólicos que revelan memorias individuales y colectivas relacionadas con la represión, el compromiso político, aspectos de la vida cotidiana, las expresiones de género, la acogida y solidaridad de los grupos y los muertos o desaparecidos por la dictadura militar.

Palabras clave: Experiencia. Género. Arpilleristas.

¹ Mestranda em Educação Contemporânea | Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste. E-mail: rita.pianco@ufpe.br.

² Professor Associado Nível II | Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste. Doutor em Sciences Sociales | Université René Descartes – Paris V. E-mail: mariofariacarvalho@gmail.com.

1 Introdução

O movimento de mulheres conhecidas como *arpilleristas* se consolidou no Chile ditatorial (1973-1990) enquanto manifestação da resistência política às atrocidades cometidas pelo regime do general Augusto Pinochet. Marcadas pelo desaparecimento e pela morte de entes queridos, as mulheres foram acolhidas pela Igreja Católica e passaram a se organizar coletivamente. O compartilhamento das memórias e das experiências individuais nesses espaços resultou em bordados cuidadosamente produzidos, nos quais são representados episódios que denunciam as dores e as marcas deixadas pela repressão.

Por meio da rememoração, as *arpilleristas* significaram a invisibilidade dos acontecimentos e transmutaram para as peças as experiências, individuais e coletivas, que marcaram as suas subjetividades. Assim, compreender as experiências dessas mulheres, de forma atenta às referidas dimensões, permite-nos cogitar as *arpilleras* enquanto instrumentos capazes de tocar outras experiências, constituídas em tempos e espaços outros.³

Com o intuito de desvelar as experiências das bordadeiras, serão utilizados elementos teóricos próprios dos estudos do imaginário. Partimos do pressuposto de que os elementos simbólicos que compõem os bordados não foram inseridos de maneira aleatória, mas enquanto representações contextuais do mundo, de imaginários compreendidos ao nível individual e coletivo.

Nesse sentido, buscamos responder ao seguinte questionamento: como os elementos simbólicos presentes nos bordados feitos pela *arpilleristas* durante a ditadura militar chilena permitem pensar a dimensão imagética de suas experiências? Para tanto, nos utilizamos de uma abordagem sensível fundamentada na Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2012; 2014).

Com o objetivo geral de refletir como os elementos simbólicos presentes nos bordados feitos pela *arpilleristas* durante a ditadura militar chilena permitem pensar a dimensão imagética de suas experiências, as seções posteriores serão estruturadas de forma a contemplar os seguintes objetivos específicos: compreender a experiência a partir da relação entre o individual e o coletivo; apresentar os elementos teóricos presentes na Teoria do Imaginário de Gilbert Durand; e identificar os elementos simbólicos utilizados para a composição das *arpilleras* e as suas significações.

Este estudo se justifica dada a importância de se discutir a produção de subjetividades e as experiências enquanto forma de questionamento do racionalismo. Trata-se de uma ótica que considera a potência do vivido como meio de compreensão das realidades e que pode contribuir para a construção de perspectivas epistemológicas que não silenciem pessoas e grupos, e que desconstruam os parâmetros racionais-modernos do saber a partir de fontes *outras* do conhecimento.

³ Neste ponto, nos permitimos apresentar a justificativa pessoal para o presente trabalho. O contato primeiro com as *arpilleras* tocou profundamente as nossas próprias experiências e nos permitiu sentir, por meio dos elementos utilizados para a composição dos bordados, o que não foi vivido por nós, mas que acabou nos transformando de alguma maneira. Acreditamos que as subjetividades não podem ser apartadas da produção científica – em contraposição aos pressupostos do racionalismo científico –, por isso o processo de produção do texto ocorreu concomitantemente com a transformação pessoal a partir do ato da pesquisa.

2 A experiência enquanto categoria filosófica

Situar-se (e ser situado) no mundo é um processo resultante da constante formação e transformação da subjetividade. É o exercício de compreensão de si e de concessão de significados às vivências que se consubstanciam o *eu*. A dinamicidade característica da existência permite o ser-no-mundo, o contato consigo, com os outros e com o que nos cerca, intercambia significações e se constitui a partir da relação entre o si-mesmo e o que se permite receptionar. Assim, nas memórias reside a efemeridade dos acontecimentos que conferem valor epistêmico às experiências vividas.

Benjamin (1972) retoma a capacidade de rememoração como forma de compreender o caráter relacional das experiências. Para o autor, a significação das memórias individuais (e também coletivas) se traduz no exercício capaz de salvar pessoas e vivências do esquecimento, proporcionando a manifestação das experiências em seu devir. Nesse sentido, os acontecimentos não são compreendidos de maneira cronológica-linear, mas a partir de uma perspectiva cíclica. As experiências representam, então, o resultado de vivências constantemente compartilhadas, capazes de se refazerem no – e de refazerem o – tempo.

No sentido benjaminiano, a narrativa representa o instrumento adequado para permitir a manifestação da força pulsante do que se experiencia. A rememoração materializa-se no exercício da narração e o sujeito que narra as experiências, ao intercambiá-las, transmite sabedoria, sugere a continuação do que está sendo narrado (BENJAMIN, 1987). Para além do conhecimento teórico, a narração se utiliza de um saber concreto, extraído das memórias construídas ou receptionadas por quem narra.

Segundo Larrosa (2002), tal forma de conhecimento é assumida como ‘saber da experiência’, uma sabedoria particular compreendida como aquilo que se adquire no viver e na forma como se responde aos acontecimentos. Deriva da maneira como nos relacionamos individualmente ao que é exterior a nós, da abertura para que os acontecimentos nos transpassem. O saber da experiência é o que é absorvido da experiência em si, ou seja, daquilo “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (LARROSA, 2002, p. 21).

Inicialmente, a experiência é vivida e sentida pelo *eu*, em contato direto e íntimo com o que o passa, para, só então, difundir-se por outras realidades e ser vivida e sentida em outros espaços-tempos. Assim:

A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos (LARROSA, 2015, p. 10).

Ao nível do imaginário, o referido saber se constitui nas diferentes maneiras de representação do mundo e nas variadas possibilidades de compreendê-lo. O sujeito da experiência se constitui a partir do seu trajeto antropológico, conceituado por Durand (2012) como a constante

troca entre as pulsões individuais e subjetivas e as emanações objetivas do meio cósmico e sociocultural. Em outros termos, sintetiza a relação dinâmica travada no cotidiano existencial entre as pessoas e o espaço que as cerca.

No entanto, manter a força propulsora do que se vive é um dos maiores desafios a serem enfrentados na modernidade. Para Benjamin (1987), a realidade passou a ser marcada pela gradual decadência das experiências, provocada pelo avanço da técnica⁴ em detrimento das sensibilidades. A dinâmica de consumo do sujeito moderno, reificada pelo discurso do progresso e a ilusão das verdades absolutas, reduziu à efemeridade os acontecimentos. Assim, o processo de desaparecimento das coisas tornou-se não mais um propósito para reconstituí-las de novas maneiras, mas o resultado do decurso linear e vazio do tempo⁵. Tal dinâmica tornou-se, logo, incompatível com a produção e o compartilhamento sensível das experiências.

Para a compreensão do que a cerca, a pessoa no mundo se vale da construção de imagens, de representações do que percebe no transcorrer das vivências e dos acontecimentos, percebidas e sentidas por meio do olhar atento às manifestações sensíveis. As teorias redutoras⁶, embasadas no pensamento racional-cartesiano, promoveram a separação entre o pensamento e o campo das imagens, rebaixaram a imaginação sensível à instância do ficcional, irreal, considerando apenas ser possível conceber os discursos sobre o mundo somente a partir de conceitos estáticos e idealmente hegemônicos, fundados em representações uniformes a partir do *humus* da vida.

Durand (2004) menciona a ‘iconoclastia endêmica’ para se referir à crescente desconfiança da modernidade ocidental para com as imagens e, conseqüentemente, à desvalorização de toda e qualquer representação que não cumpre os critérios racionais do movimento de condensação de conceitos científicos. A massificação das informações se vale, enquanto projeto da modernidade, do esvaziamento epistêmico dos acontecimentos para, então, apagar a força das experiências.

Portanto, insistir na valorização do que escapa ao racionalismo moderno não supõe dizer que o vivido representa fielmente o real, mas que este é formado por múltiplas perspectivas. Trata-se de perceber os sentidos enquanto um movimento singular de agência, de estar-no-mundo, como sugere Larrosa (2002). Consideramos que as experiências devem ser retomadas enquanto ponto de partida para questionar as relações de saber-poder e a partir das quais os sujeitos se situam e são situados (SCOTT, 1999), ou seja, as imbricações externas incutidas no

⁴ A técnica se tornou a principal manifestação estética na Modernidade. A autenticidade das obras de arte, a *aura* artística foi substituída pela reprodutibilidade através dos recentes recursos tecnológicos, o que modificou as percepções contemporâneas. Benjamin (2019) contemplou o início dessa realidade e a considerou um abalo histórico na tradição, ou seja, na maneira como historicamente a arte se constituiu.

⁵ Em *Sobre o conceito de história*, texto publicado mais recentemente na obra *O Anjo da História* (2019b), Benjamin nos apresenta as bases introdutórias do que acreditamos ser uma dinâmica temporal própria do pensamento benjaminiano. Para o autor, o tempo da Modernidade é um tempo linear e vazio, consolidado em um entendimento da história enquanto uma sucessão de acontecimentos, sem contestar as opressões que historicamente foram praticadas contra pessoas e grupos específicos. A este tempo, ele opõe um outro, messiânico, que volta os olhares para o passado e que recolhe os fragmentos dessas violências no Agora.

⁶ Aquelas que não consideram a organicidade da vida e que se reduzem a uma racionalidade fechada ao afastar as sensibilidades do processo de produção do conhecimento.

processo de formação das subjetividades e de significação dos acontecimentos.

3 Imagens e imaginário: a narrativa durandiana do sensível

As narrativas construídas por meio de imagens, e não por signos linguísticos, nos revelam experiências passíveis de serem compreendidas a partir da dimensão simbólica. As imagens são instrumentos de representação que só podem ser compreendidas a partir delas próprias, contextualmente, por conterem em si aspectos próprios dos imaginários dos sujeitos que as produzem (DURAND, 2012).

Assim, para Pitta (2005, p. 15), o imaginário é

a essência do espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico quanto 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.

No campo imagético, o sujeito da experiência se encontra em simbiose com o acontecimento em si e passa a existir também por meio das imagens formadas pelo o que vive. Na teoria durandiana, o imaginário é metaforizado como um museu no qual estão contidas tanto imagens passadas, quanto as passíveis de serem produzidas de maneira dinâmica e não linear, dada a pluralidade antropológica característica das representações simbólicas (DURAND, 2012). A constante relação entre as pulsões subjetivas e as emanações objetivas oriundas do meio cósmico e social – traduzidas no conceito de trajeto antropológico – impulsiona o processo dual de formação das imagens, cujas representações dos objetos e das pessoas são modeladas pelas pulsões subjetivas e pela forma como são situados no meio objetivo, respectivamente (DURAND, 2014).

Diferentemente dos signos linguísticos, os elementos simbólicos retomados ao longo de tal processo não são selecionados arbitrariamente, mas através de dada motivação intrínseca (DURAND, 2012). Nesse sentido, a recorrência ao estudo do imaginário possibilita adquirir embasamento teórico capaz de desvelar o sentido contido nas imagens utilizadas para a composição de narrativas de vida, como no caso das *arpilleristas*.

Durand (2012) se utiliza do método de convergência⁷ para reunir e sistematizar os elementos imagéticos em torno dos reflexos primordiais, considerados pelo autor como gestos dominantes e relacionados ao funcionamento natural do *sapiens*. A dominante postural – que nos remete à verticalidade e à separação, representadas pelos instrumentos contundentes –, a dominante digestiva – baseada nos atos de nutrição e no funcionamento do sistema digestório, simboliza a descida e é materializada nos utensílios continentais –, e a dominante copulativa – formada a partir dos estímulos sexuais, contém as representações cíclicas e compreende os gestos rítmicos – compõem a tripartição

⁷ Método através do qual são formadas constelações de imagens, classificações estruturais dos símbolos. Durand (2012) nos explica que os símbolos constelam ao derivarem de um mesmo tema arquetipal, ao se manifestarem enquanto variações de um único arquétipo.

reflexiológica, utilizada na organização simbólica apresentada pelo autor.

A teoria durandiana vale-se da bipartição entre dois regimes do simbolismo para promover a organização dos elementos imagéticos, quais sejam: o regime diurno, no qual as noções de potência e de divisão são valorizadas pela utilização prevalente da dominante postural; e o regime noturno, no qual figuram a harmonização e a interiorização como aspectos predominantes, prevalecendo as dominantes digestiva e copulativa (PITTA, 2005).

As imagens resultantes se formam a partir da convergência entre *schémes*, arquétipos, símbolos e mitos, em uma relação não linear e dialética. Os primeiros se relacionam com as dominantes, ainda que se diferenciem destas por passarem de esquemas *teóricos* para trajetos incutidos nas representações. No entanto, são situados ainda no campo da abstração, em uma dimensão anterior ao processo de substantivação das imagens (DURAND, 2012). Mediante o contato com o meio concreto no qual se situam os sujeitos, os *schémes* são concretizados em imagens gerais, que determinam inconscientemente o pensamento⁸.

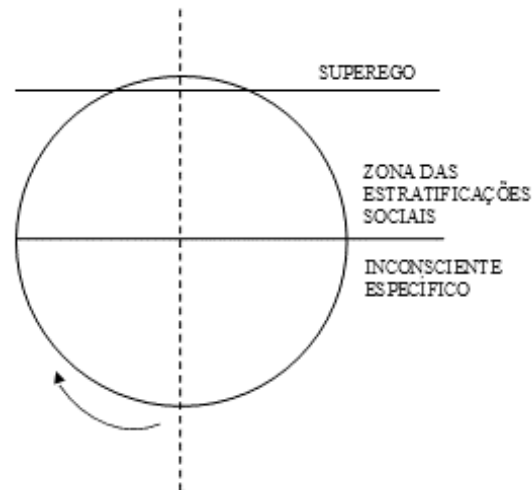
Segundo Durand (2012), são os arquétipos as imagens primordiais e originais, as ideias passíveis de serem ilustradas concretamente pelos símbolos. Elementos culturais e situados, os símbolos são determinados pelo meio geográfico e social, assim como pelo momento sociocultural que contextualizam as representações produzidas.

O “trajeto antropológico” representa a afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de “vaivém” contínuo, nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na “outra ponta”, nas várias interpelações do meio cósmico e social (DURAND, 2014, p. 90).

A união de *schémes*, arquétipos e símbolos compõe os mitos, estruturados em narrativas cognoscíveis, porém que diferem da racionalidade pura por não raciocinar, nem simplesmente descrever (DURAND, 2012). As narrativas mitológicas são dotadas de sensibilidades e permitem desvelar imaginários mantidos por coletividades em tempos e espaços determinados. A teoria durandiana percebe a maneira como um conjunto imaginário se constitui em determinada época a partir de uma representação cíclica, contraposta à invenção cartesiana do conceito de linearidade temporal.

⁸ Ressaltamos a importância das reflexões de Jung para a construção da teoria durandiana, principalmente das que dizem respeito à dimensão arquetipal do Imaginário enquanto motivações ancestrais e coletivas, utilizadas por Durand para reunião de símbolos em constelações.

Figura 1 – Conjunto imaginário na Teoria do Imaginário de Gilbert Durand



Fonte: os autores, a partir da obra *O Imaginário* (2014), de Gilbert Durand

Ao cultivar metaforicamente as três instâncias freudianas⁹ para pensar o corpo social, Durand (2014) concebe um círculo dividido horizontalmente em três fatias. As duas fatias maiores simbolizam, da inferior para a superior, o inconsciente e o consciente coletivo. A fatia menor simboliza o superego. A tópica sociocultural do imaginário proposta pelo autor sugere um movimento que parte da camada mais profunda, a do inconsciente específico, perpassa a zona das estratificações sociais e atinge o superego.

O inconsciente específico corresponde, na teoria durandiana, ao “isso” antropológico. Ligado à estrutura psicológica do agente social, é o espaço no qual são produzidas as imagens arquetípicas (DURAND, 2014), ou seja, onde se formam as ideias gerais e primordiais compartilhadas coletivamente. O inconsciente específico consubstancia-se como o estado de origem das imagens que irão resultar do contato do sujeito com o meio social no qual se insere.

A zona das estratificações sociais, a segunda fatia do diagrama, comporta tal interação. Compreende os diferentes papéis exercidos em sociedade, as *personae* (as máscaras)¹⁰, os estratos decorrentes das hierarquias e dos jogos de poder. Durand (2014) ressalta que, por interferência de tais estratificações, as imagens formadas em grupos valorizados socialmente tendem a ser mais coerentes que as compartilhadas entre aqueles de papéis marginalizados¹¹. Em razão

⁹ Refere-se à três instâncias que formam a psique humana, quais sejam: o *ego*, o *superego* e o *id*. Inicialmente debruçado sobre a distinção entre o inconsciente, o pré-consciente e o consciente, Freud retorna o olhar para esta segunda tópica a partir da década de 20, não abandonando, porém, a primeira, por considerá-la a premissa fundamental da psicanálise. Na segunda tópica, o psicanalista aproxima o *id* ao inconsciente ao entendê-lo como lugar onde estão presentes as pulsões primitivas, inacessíveis. O passível de conhecimento estaria contido nas duas outras instâncias (GARCIA-ROZA, 1936).

¹⁰ Carvalho (2018) nos apresenta a natureza existencial do conceito de *personae* ao entendê-la como teatralização da vida, expressão orgânica e performática da pessoa no mundo.

¹¹ A perspectiva adotada por Durand em muito se afasta da ótica que naturaliza os papéis sociais e que busca condicionar a atuação sociopolítica dos sujeitos a partir dos espaços ocupados. Segundo ele, “estas imagens de papéis marginalizados são os fermentos, bastante anárquicos, das mudanças sociais e do mito condutor [...]. Contudo, não há, por um lado, papéis predestinados ao conservadorismo das instituições e, por outro, outros reservados às reviravoltas e revoluções” (DURAND, 2014, p. 94-95). O que existe, então, é a potência e a resistência dos(as) subalternizados(as), a contra-força das imagens constantemente forçadas a não existir.

disso, estabelece no esquema mencionado anteriormente uma divisão também vertical, sistêmica.

Nesse sentido, a racionalização e a organização das ideologias e pedagogias que se utilizam das imagens surgidas no inconsciente específico e substantivadas na zona de estratificações sociais ocorre no “superego”, onde são institucionalizadas as imagens predominantes consideradas positivas (DURAND, 2014).

4 O trajeto metodológico do estudo

O presente estudo foi estruturado à luz do método fenomenológico. Concebemos a realidade enquanto manifestação das consciências dos sujeitos (MARCONI; LAKATOS, 2018), sendo, portanto, subjetiva. Nesse sentido, Maffesoli (1998) considera como característica da fenomenologia a “ideia de horizonte”, a possibilidade de formulação de conceitos não estanques e de compreensão dos fenômenos de forma aberta e dinâmica. O autor auxilia-nos quanto à perspectivação, ou seja, a intenção de serem traçadas perspectivas sensíveis a respeito dos fenômenos representados nos bordados eleitos. Logo, falamos da possibilidade de compreender as experiências das mulheres *arpilleristas* através dos elementos afetuais incorporados às suas produções, do processo de estetização da existência.

A pesquisa, de caráter bibliográfico-exploratório, intenta compreender as subjetividades, as experiências e as memórias trazidas nos bordados, relacionando-as aos aspectos teóricos da discussão. É realizada uma análise dos acontecimentos ocorridos durante a ditadura militar chilena (1973-1990) através de um processo de desvelamento das memórias individuais e coletivas que perpassam as experiências das *arpilleristas*.

A abordagem adotada é a qualitativa (CRESWELL, 2007). Buscamos não reduzir os resultados obtidos à simples produção de achados fechados em si. Ainda que estes consistam em uma forma de compreensão da realidade passada e presente, por isso as sensibilidades presentes nos bordados só podem ser contempladas por meio da análise substancial dos artefatos selecionados.

4.1 Da seleção das imagens e das dimensões que nortearam a análise

No texto, são apreciados registros fotográficos de *arpilleras* chilenas coletados das seguintes plataformas: do acervo virtual da *Conflict Textiles*, mantido pelas curadoras Roberta Bacic e Breege Doherty, vinculado à Ulster University, na Irlanda do Norte; da exposição *Arte, Mujer, y Memoria: Arpilleras from Chile*, mantida pelo Museu de Arte Latino-Americana; e do portal *Facing History & Ourselves*.

Na escolha dos bordados, utilizamos como critério a presença de elementos relacionados à inserção das *arpilleras* no espaço coletivo. Partimos do pressuposto de que tais bordados contemplam não apenas as memórias individuais, mas, igualmente, as memórias coletivas que transpassam as experiências das mulheres.

Com vistas a construir uma análise sensível que considere os instrumentos metodológicos fornecidos pela Teoria do Imaginário proposta por Gilbert Durand, construímos as dimensões da análise a partir das grandes estruturas propostas em sua obra *As estruturas*

antropológicas do Imaginário (2012). Nesse sentido, procuramos identificar os elementos simbólicos agrupados a partir das seguintes dimensões:

Quadro 1 – Dimensões da análise (ou estruturas do Imaginário em Durand)

Dimensões	Eixos de convergência
Estrutura heroica	Símbolos da ascensão
	Símbolos espetaculares
	Símbolos diairéticos
Estrutura mística	Símbolos de inversão
	Símbolos da intimidade
Estrutura sintética	Símbolos cíclicos

Fonte: Adaptado de Durand, 2012.

Neste estudo, às dimensões referidas concedemos papel semelhante à noção de categorias da análise, responsáveis por nortear, mas não de maneira rígida, a apreciação dos bordados eleitos e a partir das quais são pensadas as dimensões próprias das experiências das *arpilleristas*. Por sua vez, os eixos de convergência – nomenclatura relacionada ao método utilizado por Durand para o agrupamento das representações simbólicas – aproximam-se do que podemos nominar enquanto unidades de registro, ou seja, as diferentes manifestações e desdobramentos das categorias percebidas.

5 Resultados e discussões

5.1 Considerações iniciais a respeito do Movimento

O Movimento de *arpilleristas* chilenas se consolidou durante a ditadura militar vivenciada pelo Chile durante os anos de 1973 a 1990, sob o governo do general Augusto Pinochet. Composto por mulheres que tiveram as suas estruturas familiares abaladas pela morte ou desaparecimento dos companheiros, comumente responsáveis pela manutenção econômica do lar, se tornou uma das primeiras manifestações organizadas de combate ao regime (BOLDT; WHITE, 2011).

Reunidas em agrupamentos mantidos pelo Vicariato de Solidariedade, instituição da Igreja Católica criada durante o regime ditatorial em defesa e proteção dos direitos humanos (AGOSÍN, 1985), as *arpilleristas* se dedicaram à produção de bordados que retratavam o cenário de dor, de dificuldades e de resiliência no qual se encontravam. A arte surgiu nesses espaços não somente como recurso econômico, mas como instrumento de denúncia e como possibilidade de expressão das memórias e dos sentimentos. O nome do Movimento deriva da denominação dada aos próprios bordados, *arpilleras*, por serem feitos sobre tecidos rústicos, em sua maioria sacos de batatas ou de farinha, costurados à mão (BACIC, 2012).

5.2 O bordar enquanto exercício de resistência

O processo de fabricação das *arpilleras* é várias vezes retomado nas peças que se pretendem a narrar em primeiro plano o cotidiano nos agrupamentos. A apropriação dos papéis de gênero e a subversão destes

ao se utilizarem de uma atividade eminentemente feminina – o tecer, o bordar – para ocuparem o espaço público retiraram tais mulheres do local de passividade imposto pelo modelo patriarcal e as tornaram ativamente envolvidas no processo de produção de cultura e de engajamento político.

Figura 2 – Making Yarn, Weaving and Knitting (n.d.) e Community Arpillera Workshop (1976)



Fonte: Hyperallergic (2020). Imagens fotografadas no *Museum of Latin America Art*.¹²

A publicização das denúncias por meio da distribuição dos bordados dentro e fora dos limites territoriais do Chile deu-se principalmente pela incapacidade do militarismo, exercido eminentemente por homens, de se aperceber da insurgência política, social e cultural contida nas peças (AGOSÍN, 1985). As *arpilleristas* tomaram para si a dimensão da subalternização e se utilizaram desta para quebrar com as próprias práticas subalternizadoras.

As peças expostas na Figura 2 retratam aspectos próprios da resistência através do bordado. Os tecidos utilizados para a composição de ambas as cenas possuem tons fortes, quentes e vibrantes, revelando um estilo adotado em várias outras peças, geralmente em elementos simbólicos que nos remetam à esperança por tempos melhores. O vermelho que preenche o fundo da primeira *arpillera* nos lembra do sangue esvaído dos que permanecem com as mulheres em memória, mas também da paixão. O ofício exercido nesses espaços não era meramente tecnicista, mas incutido dos mais profundos sentimentos. Era uma forma de testemunhar o que a voz não poderia berrar, como nos diz Agosin (1985). É disto que deriva a paixão, da possibilidade de narrar e (re) vivenciar as memórias de cada uma.

¹² Disponível em: <<https://hyperallergic.com/542850/arte-mujer-y-memoria-arpilleras-from-chile-molaa/>>

Percebamos que as funções eram distribuídas coletivamente. Os grupos de *arpilleristas* eram organizados de maneira estruturada, cujas cerca de 20 mulheres se apoderavam de materiais e instrumentos diferenciados, contribuindo na composição da peça final (AGOSIN, 1985). É fácil auferir que, durante o processo, as memórias individuais se confundiam com as memórias coletivas, estas construídas e fortalecidas nesses espaços. Ao retomarmos o que Durand (2004) nos diz a respeito dos diferentes imaginários oriundos das várias estratificações sociais¹³, estamos diante de um imaginário próprio desses grupos, possibilitado pela comunicação dos diferentes imaginários individuais.

Na peça situada à esquerda, o algodão – matéria prima dos bordados – é colocado em círculos. Na teoria durandiana, os símbolos cíclicos pertencem à estrutura sintética do Imaginário e representam o renascimento, o recomeçar. Para as *arpilleristas*, os bordados permitiam que da morte e da dor se fizesse a vida novamente, por meio da rememoração. A adequação desse elemento simbólico à estrutura sintética traduz uma significação que percorre tanto o heroico, a resistência e o enfrentamento ao regime ditatorial por meio do ofício, quanto o místico, a intimidade e o aprofundamento em si, a busca pelas memórias mais profundas.

Na segunda peça, a visão é ampliada e podemos perceber outros elementos relacionados ao agrupamento. O local onde as *arpilleras* estão a produzir, representado no canto inferior direito, possui dimensões maiores do que a representação dos outros ambientes, denotando o papel predominante que esses espaços assumiam nos agrupamentos e nos provocando a reflexão sobre a possibilidade de saída do privado, do individual para um local de compartilhamento e de organização de uma luta conjunta.

Ao deslocarmos a atenção às outras casas, igualmente bordadas em tecidos coloridos, nos são transmitidos sentimentos de proteção. Símbolo da intimidade, a moradia representa o espaço feliz, neste caso a dimensão segura frente às violências do militarismo. Em frente a estas, são inseridas representações humanas que se posicionam de diferentes maneiras. Percebemos pessoas portando panfletos – o que nos sugere uma outra forma de militância – e outras a carregar malas, recém acolhidas na comunidade ali já constituída. No canto superior direito, há ainda a representação de uma mulher a varrer o espaço comum, possibilitando que o coletivo se sustente a partir das contribuições individuais.

¹³ Para um maior aprofundamento, sugerimos a releitura da seção 3 deste texto.

Figura 3 – ¿Dónde Están? (1980)



Fonte: Conflict Textiles.¹⁴

Já na Figura 3, temos um ângulo de visão mais restrito que o das duas *arpilleras* anteriores, porém que em nada limita a dimensão simbólica, pessoal e coletiva que esta carrega. Nota-se que a maior parte do cenário é preenchida pela representação do tecido, trazendo a ideia de que os bordados transcendem a própria bordadeira, individualmente tratando, e reúnem em si aspectos de existências outras.

A *arpillerista* é representada nesta peça de olhos cerrados. Na teoria durandiana, o olho é símbolo espetacular, pertencente à estrutura heróica do Imaginário; traduz o conhecimento, a iluminação de algo que se torna visto. A ausência deste elemento na composição converge com os sentimentos que transmite: de desconhecimento, de impotência, de tolhimento do direito de conhecer do paradeiro de quem se ama. A pessoa, inicialmente impotente, encontra força e potência no tecido. A busca por '*justicia*', expressa no verbo centralizado no bordado, é compartilhada, extraindo-se da coletividade o impulso questionador.

¹⁴ Disponível em: <<https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=177>>

Percebamos que a palavra não se encontra só, mas carregada pelo bico de uma pomba. A simbologia da asa nos remete à ascensão, igualmente contida na estrutura heroica do Imaginário. Podemos compreender o pássaro aqui como vontade de transcendência através da justiça, ao partir das fotografias bordadas abaixo em linha preta para o alto, com vistas a alcançar o espaço azul que toma o plano superior onde se localiza a mulher que borda.

5.3 Militarismo e ação política

As narrativas contidas em outras peças nos revelam que o engajamento político das *arpilleristas* não se limitava à produção de bordados, ainda que esta se mostrasse o principal instrumento de militância política. Na Figura 3, podemos tomar conhecimento de outra maneira de ocupação do espaço público. As mulheres são representadas por figuras que, em pé, se põem em fila pacificamente.

Figura 4 – *Mujeres y Desaparecidos* (n.d.)



Fonte: Facing History and Ourselves¹⁵

Na composição do fundo, são utilizados tecidos em tons fechados para formar arranha-céus que tomam praticamente todo o espaço. As pequenas brechas revelam um céu nublado, sombrio, como se a cair e pesar sobre os corpos que se põem abaixo dele. Os elementos utilizados na representação do espaço urbano simbolizam um Chile arruinado, sobre o qual paira a brutalidade do regime militar. Percebamos o concreto dos prédios, eles próprios representações da estrutura heroica do Imaginário, pela prevalência do *schéme* da verticalidade.

¹⁵ Disponível em: < <https://www.facinghistory.org/holocaust-and-human-behavior/chapter-12/finding-voice-art> >

A verticalidade dos corpos das mulheres que se situam abaixo simboliza, assim, uma contra-força. Em contraste com o restante da peça, os tecidos utilizados nas vestimentas das personagens são coloridos, chamativos, que se sobressaem do sombrio que domina o redor. Nesse caso, os próprios corpos femininos são as armas da resistência, marcada pela presença constante dos mortos e desaparecidos - representada por contornos humanos que não revelam detalhes, semelhantes a sombras; é uma militância surgida e mantida pela memória, que insiste em perguntar se já os esqueceram.

Em cada um dos contornos, são evocados os nomes de pessoas mortas e desaparecidas. Da esquerda para a direita, lembramo-nos de Lumi Videla, morta por asfixia em 3 de novembro de 1974 pelo governo militar; de Orlando Letelier, ex-embaixador do governo de Salvador Allende nos Estados Unidos, assassinado em 21 de setembro de 1976 em razão de uma bomba implantada pelo governo militar no veículo em que se encontrava; de Newton Morales, desaparecido após detenção arbitrária pelo governo militar; de Alejandro Salgado, executado pelo governo militar em 7 de setembro de 1983; de Carlos Prats, ex-comandante do Exército do Chile, morto em 30 de setembro de 1974 pelo disparo de uma bomba implantada em seu veículo sob mando do governo militar; e de Loreto Castillo, executada em 19 de maio de 1984 pelo governo militar.¹⁶

Figura 5 – *Las mujeres exigen justicia* (n.d.)



Fonte: Museum of Latin American¹⁷

¹⁶ As informações referentes a cada um dos nomes foram retiradas do Projeto Memória Viva, arquivo digital que reúne as violações de direitos humanos perpetradas pela ditadura militar chilena e que pode ser acessada por meio do seguinte endereço eletrônico: <<http://www.memoriaviva.com>>

¹⁷ Disponível em: <<https://molaa.org/arpilleras-online-resistance>>

Se de um lado temos a resistência dos que não se permitiram calar, do outro entramos em contato com narrativas que nos contam da repressão perpetrada pelos militares. O camburão é posto na Figura 5 como símbolo do militarismo, de onde partem fios que alcançam impiedosamente os manifestantes postos à frente. Tal entendimento é corroborado quando identificarmos na sua lateral a descrição “Z-11”, bordada em linha branca. Conforme nos elucidam Santos (2018), os militares se utilizaram de um discurso que apontava a existência de um suposto plano de autogolpe formulado por Salvador Allende, denominado de “Plan Z”, para fundamentar a necessidade de uma intervenção militar no país, que veio a se concretizar em 11 de setembro de 1973.

O cartaz carregado pelos manifestantes surge como elemento simbólico de contra-força. Na teoria durandiana, o verbo está contido na estrutura heróica, enquanto símbolo espetacular correlacionado com o conhecimento e com a iluminação. Mais uma vez o desejo por ‘*justicia*’ – tal qual na Figura 3 – é evocado e fortalecido pela verbalização e materializado por meio da linguagem.

Em contraposição à cena anterior, esta é ambientada em um Chile vívido, que igualmente resiste à opressão. A incorporação da Cordilheira dos Andes ao fundo é percebida em diversas *arpilleras*, sobre a qual geralmente se irradia a luz solar. Além de situar as narrativas territorialmente, tais elementos contribuem para transmitir um sentimento de esperança, de almejada calma em meio ao caos, que encontra razão no fato de que são estes elementos situados no campo de visão do céu, distante na dimensão terrena, predominando o *schème* da verticalização.

Neste bordado, diferentemente do que ocorre na Figura 4, os edifícios não chegam a esconder o céu, ainda que se direcionem para ele. Costurados com tecidos coloridos, não mais representam uma face do regime e do sombrio; ao contrário, se opõe a este, ao que está abaixo, e revela um aspecto nacional que resiste.

Figura 6 – Remembering Salvador Allende (n.d.)



Fonte: Museum of Latin America¹⁸

A narrativa contida na Figura 6 revela um outro viés do engajamento político das *arpilleristas*, de natureza ideológica e para além das experiências individuais. A primeira intenção do golpe militar liderado por Augusto Pinochet foi a de encerrar abruptamente o mandato do então presidente Salvador Allende, eleito democraticamente nas eleições presidenciais de 1970. Candidato pela Unidade Popular, projeto político de coalização entre o Partido Socialista, o Partido Comunista, o Partido Radical, o Partido Socialdemocracia e o Movimento de Ação Popular Unificada, defendia ideais de esquerda próximos do comunismo e do socialismo, o que fundamentou o discurso de liberação das forças comunistas e de restauração nacional utilizado por Pinochet (SANTOS, 2018).

Nesta peça, o rosto de Allende é bordado no canto superior direito, próximo à Cordilheira dos Andes, a olhar imbativelmente para cima. Um olhar atento às significações simbólicas de tal escolha nos revela dois efeitos: além de se misturar à própria paisagem, sendo a cena uma representação de adoração ao próprio país – Allende como a face de um Chile pré-militarismo -, se confunde enquanto símbolo de ascensão, de elevação em direção à luz. Ao lado, há uma mão estendida, fazendo com que as partes passem a compor um todo aberto; as mulheres veneram essa abstração, as ideias e a ideologia de Salvador Allende.

¹⁸ Disponível em: < <https://molaa.org/arpilleras-online-sept-11>>

Notemos que todas agem em unidade. A resistência das *arpilleristas* é marcada pela sororidade, pela compaixão, no sentido dado por Kundera em *A insustentável leveza do ser* (1983) de co-sentimento, de vivência compartilhada das emoções. Podemos identificar figuras masculinas, passíveis de distinção pelas roupas que trajam, predominantemente inseridos na linha horizontal inferior, por trás das mulheres. Disso resulta a reflexão a respeito do protagonismo feminino nessas lutas, ainda que com a colaboração de homens, o que permite ao Movimento de *arpilleristas* ser considerado uma forma de militância essencialmente feminina.

5.4 Religiosidade e politização do divino

O protagonismo feminino que marca o Movimento é bastante percebido em peças que representam atividades realizadas no interior dos agrupamentos, como a trazida na Figura 7. Os elementos simbólicos identificados sugerem encontros de cunho político e estratégico sob a aparência de eventos de devoção, facilitados pela própria natureza religiosa dos agrupamentos. Para os militares, o encontro de mulheres para o proferimento da fé cristã não era marcado pela subversividade; ao contrário, a ótica masculina do militarismo apenas permitia que se compreendesse a reunião de mulheres para adorar o que é sagrado uma expressão da feminilidade estabelecida pelo modelo patriarcal (ROSADO-NUNES, 2005).

Figura 7 – *Cain ¿Dónde Está Tu Hermano?* (1983)



Fonte: Conflict Textiles¹⁹

¹⁹ Disponível em: < <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=24> >

Ainda que a figura masculina possa ser notada em alguns personagens, mais uma vez esta não ocupa lugar de destaque. É uma mulher quem lidera a cerimônia sincrética entre o religioso e o político, representação que inverte os papéis sociais de gênero ao atribuir à figura feminina o poder de conduzir o ritual de contato com o divino. Nas religiões cristãs ocidentais, esse papel é geralmente concebido aos homens, por acreditar serem eles os detentores da capacidade hermenêutica (ROSADO-NUNES, 2005).

As três janelas bordadas no canto superior direito encontram-se cerradas, impedindo a visão pelo exterior do recinto. Ao lado destas, se encontram apregoadas na parede fotografias de mortos e desaparecidos, acima de uma faixa onde se pergunta '*Cain ¿Dónde Está Tu Hermano?*'. Nos mitos cristãos, esta pergunta foi feita por Deus a Caim, após este ter matado o seu irmão, Abel; na narrativa, o papel do assassino é aludido aos próprios militares.

Das velas postas sobre a mesa, símbolos espetaculares relacionados à visão, podemos auferir a busca pela verdade acerca do paradeiro das pessoas fotografadas. A natureza heróica inerente a este elemento simbólico se justifica pelo ato de enfrentamento à escuridão.

5.5 Solidariedade como sentimento do coletivo

Figura 8 – *Juntos em la adversidad* (1983)



Fonte: Conflict Textiles²⁰

Na dimensão do viver cotidiano, para além dos movimentos de resistência política, as *arpilleristas* precisaram transcender às dificuldades ocasionadas pela recessão econômica pós golpe militar. O

²⁰ Disponível em: < <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=27> >

Vicariato de Solidariedade foi o precursor na crítica ao modelo econômico adotado pelo governo de Pinochet e à pobreza produzida pelo militarismo, que chegou a afetar principalmente à classe trabalhadora. O crescente desemprego, a alta inflação e o encarecimento dos itens de cesta básica instituíram um cenário de aprofundamento das desigualdades sociais (SANTOS, 2018).

É sobre isto que a *arpillera* apresentada na Figura 8 relata. O fundo da imagem nos revela uma Cordilheira dos Andes preenchida por um tecido com estampa militar, que nos denuncia simbolicamente o regime como o responsável pela realidade representada pelos elementos postos abaixo. O desemprego que passou a pairar sobre essas comunidades é simbolizada por um x que corta a porta de entrada da fábrica.

Podemos observar que, no centro da tela, um grande caldeirão foi posto, em cujas laterais duas mulheres cozinham o alimento que se está preparando. Algumas outras se aproximam carregando toras de madeira para manter o fogo aceso. Esses elementos desvelam momentos de solidariedade e de distribuição dos poucos recursos materiais para todo o agrupamento. Na teoria do Imaginário de Durand, o caldeirão pertence à estrutura mística, na qual prevalecem os símbolos da intimidade e da inversão. Com a principal função de conter o alimento, nos remete ao ato de deglutição, ao *schéme* da descida, ao acolhimento.

5.6 Afetos, dores e sensibilidades

Figura 9 – *Exilio* (1984)



Fonte: Conflict Textiles²¹

²¹ Disponível em: <<https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=228>>

Por fim, cumpre-nos sentir o que nos fala a *arpillera* acima. Talvez esta peça seja uma das que mais nos fale a partir de tão poucos elementos simbólicos. A construção da imagem, ainda que a maior parte do plano seja uma representação do céu, nos traz uma sensação de sufocamento, de aperto e de enorme perda.

A representação do espaço onde as dores se iniciam, o chão chileno, é construída a partir de arranha-céus cinzentos, incorporando o mesmo aspecto dos prédios observados na Figura 4. Deste campo, eleva-se um rosto, a face do sofrimento; esta é uma mulher que chora e que olha copiosamente para o que está a planar no céu. É a face do Chile, mas igualmente pode ser a da própria *arpillerista*, sendo a lágrima o escoar de uma angústia que só ela sabe, mas que as companheiras compreendem.

Perceba-se que o sol, diferentemente de outras peças, não possui raios que partem em direção ao plano terrestre. A artista vale-se de um sol contido, limitado pela repressão. O seu meio é cortado pela figura de um avião, feito com tecido de cor preta e marcado pela palavra 'exilio' em caixa alta. Não são vistas janelas, nem no avião, nem nos arranha-céus que preenchem o campo inferior.

6 Considerações finais

As narrativas contidas nas *arpilleras* revelam as experiências de mulheres que encontraram na arte uma estratégia de resistência, de denúncia, de rememoração e de acolhimento de si e das outras. Pelas mãos, foram capazes de elucidar a dimensão estética da existência, por meio da qual as experiências se constituem a partir de um passado presentificado e da potência do momento presente.

Uma vez que o exercício de constante significação do mundo se desenrola ao nível do imaginário, recorremos a ele na tentativa de acessar as experiências narradas por meio das imagens. As reflexões alcançadas nos indicam elementos próprios do imaginário feminino da época, marcados fortemente pelo regime ditatorial. 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

- AGOSÍN, Marjorie. Agujas que hablan: las arpilleristas chilenas. **Revista Iberoamericana**, v. 51, n. 132-133, 1985, p. 523-529.
- BACIC, Roberta. História das arpilleras. In: BACIC, Roberta. (org.). **Arpilleras da Resistência Política Chilena**. Brasília: Biblioteca Nacional, 2012, p. 6-9.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

- BENJAMIN, Walter. **Iluminaciones II - Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo**. Madrid, Espanha: Taurus Ediciones, 1972.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização de João Barreto. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, v. 1, 1987, p. 197-221.
- BOLDT, Kelley; WHITE, Timothy J. Chilean Women and Democratization: Entering Politics through Resistance as Arpilleristas. **Asian Journal of Latin American Studies**, v. 24, 2011, p. 27-44.
- CARVALHO, Mário de Faria. Método persona: subjetividade (s), barroquização e imagens do ser. In: LIRA, Patrícia Oliveira; SILVA, Taciano Valério Alves da (orgs.). **Cozinhando a Nós e aos Outros: antropofagia, políticas da diferença e outras narrativas**. Recife: EDUPE, 2018, p. 52-66.
- CRESWELL, John. W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.
- GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 24 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, 2002, p. 20-28.
- LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2018.
- ROSADO-NUNES, Maria José. Gênero e Religião. **Estudos Feministas**, v. 13, n. 2, Florianópolis, 2005, p. 363-635.
- PITTA, Danielle Rocha. **Iniciação à Teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.
- SANTOS, Eric Assis dos. **“Chile será una gran nación”**: propaganda política e milagre econômico na ditadura civil-militar chilena (1977-1980). 2018. 270 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em História) – UFF – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.
- SCOTT, Joan Wallach. **Experiência**. In: SILVA, A. L. et al. (eds.). Falas de gênero. Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999, p. 21-55.

DATA DE ENVIO: 16 de fevereiro de 2021 | DATA DE APROVAÇÃO: 8 de fevereiro de 2023