

O GEOSÍMBOLO ARPILLERA COMO LINGUAGEM DE RESISTÊNCIA POLÍTICA

Rutt Keles Alexandre da Silva¹ - Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8062-0055>

Alexandra Maria de Oliveira² - Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1698-5436>

¹ Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Brasil*

² Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Brasil**

Artigo recebido em 10/04/2024 e aceito em 08/07/2024

RESUMO

No período ditatorial chileno (1973-1990), o artesanato arpillera despontou como documento social de denúncia ao mundo, sobre as circunstâncias do regime. A arte consistia em costurar num tecido rústico, retalhos de roupas de desaparecidos políticos para formular cenas de enredos dramáticos, a exemplo das torturas e clamores por justiça. Em razão de sua força discursiva, outras causas e países aderiram à prática arpillerista fortificando assim, seu status geossimbólico. Neste estudo adotamos conceitos próprios da semiótica americana para analogia dos signos presentes nas arpilleras e seus processos de significação. Entendemos esse artesanato como linguagem de resistência política feminina, pois sua prática instituiu um idioma comum pelo recurso da imagem, engendrando uma expressão semiótica de composição coletiva, unida aos símbolos que transpõem barreiras linguísticas.

Palavras-chave: Chile; arpillera; geossímbolo; linguagem; signos.

THE BURLAP GEOSYMBOL AS A LANGUAGE OF POLITICAL RESISTANCE

ABSTRACT

During the dictatorship period in Chile (1973-1990), burlap (*arpillera* in Spanish) crafts emerged as a social document that denounced the circumstances of the regime to the world. The art consisted of sewing scraps of clothes from missing political figures onto rustic fabrics to manifest dramatic scenes, such as torture and cries for justice. Thanks to its discursive force, other causes and countries joined the practice of the burlap craft, thus strengthening its geosymbolic status. In this study, we adopt specific concepts from American semiotics to see the analogies of the signs present on the burlap crafts and their processes of significance. We understand this profession as a language of female political resistance. The *arpillerista* (Spanish term for a craftsperson

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Ceará (UFC); Integrante do Laboratório de Estudos sobre Espaço Cultura e Política – LECgeo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); e-mail: kelesrutt@hotmail.com

** Doutora em Geografia Humana (Universidade de São Paulo – USP); Professora Titular no Departamento de Geografia (Universidade Federal do Ceará – UFC); Coordenadora do Laboratório de Estudos Agrários, Territoriais e Educacionais – LEATE (UFC); e-mail: alexandra.oliveira@ufc.br

who works with burlap) practice established a common language through the use of images, which gave birth to a semiotic expression of collective composition, linked to symbols that overcome linguistic barriers.

Keywords: Chile; burlap; geosymbol; language; signs.

EL GEOSÍMBOLO DE ARPILLERA COMO LENGUAJE DE RESISTENCIA POLÍTICA

Durante el período dictatorial chileno (1973-1990), la artesanía de arpillera surgió como un documento social que denunciaba las circunstancias del régimen ante el mundo. El arte consistía en coser retazos de ropa de figuras políticas desaparecidas en telas rústicas para manifestar escenas dramáticas, como torturas y gritos de justicia. Gracias a su fuerza discursiva, otras causas y países se sumaron a la práctica arpillerista, fortaleciendo así su estatus geosimbólico. En este estudio adoptamos conceptos específicos de la semiótica estadounidense para ver las analogías de los signos presentes en las arpilleras y sus procesos de significación. Entendemos este oficio como un lenguaje de resistencia política femenina. Su práctica estableció un lenguaje común a través del uso de imágenes, engendrando una expresión semiótica de composición colectiva, unida a símbolos que superan las barreras lingüísticas.

Palavras chave: Chile; arpillera; geosímbolo; lenguaje; signos.

INTRODUÇÃO

Bordar para transgredir. Esse foi o ato silencioso protagonizado por mulheres ao redor do mundo, em diferentes contextos e períodos históricos, para resistir tecendo a realidade que as oprimia, com agulhas, linhas e panos coloridos. Por essa esfera é que foi conduzida a presente pesquisa, debruçando-se sobre a força discursiva do bordado como linguagem de resistência política feminina. A título de exemplificação, relembramos, através de Allucci (2019), a ação das *Madres de la Plaza de Mayo*, na Argentina, quando bordaram em seus adornos de cabeça, os nomes dos seus filhos raptados e torturados em plena ditadura e ocuparam o espaço público de Buenos Aires, a partir dos anos setenta, por décadas a fio. Na mesma época, como se vê em Monteiro (2021), exclamou-se, também pelo bordado, a estilista Zuzu Angel, no histórico desfile-protesto ocorrido no consulado brasileiro, em Nova York (1971). Canhões, tanques de guerra, pássaros enjaulados e anjos entristecidos bordados denunciavam a barbárie do regime militar que prendeu e executou seu filho, assim como muitos outros jovens no Brasil.

Nas duas ocasiões, a retaliação do sistema opressor não poupou as manifestantes. Algumas das *Madres de la Plaza de Mayo* foram jogadas vivas ao mar, em um dos eventos chamados de voos da morte (Argentina, 2022), e a própria Zuzu Angel faleceu em decorrência de acidente automobilístico, em 1976, devido ação perpetrada de agentes do Estado brasileiro, como confirma um dos relatórios da Comissão Nacional da Verdade (Brasil, 2014). Ainda que os bordados não

tenham sido os únicos atos de defrontamento à ditadura, por parte dessas mulheres, consideramos aqui a força de suas ações combinadas e o uso estratégico do bordado como ferramenta política delatora de tamanha violência.

Como explanam Ferreira e Santos (2020), episódios distintos da história da humanidade experimentaram a violência como ato comum, algo instituído com base em recursos que contrariaram os Direitos Humanos (DH), como ocorreu nas Ditaduras Militares que assolaram a América Latina, na segunda metade do século XX, banalizando sequestros, torturas e assassinatos. Todavia, esse fato em comum está longe de ser o maior referencial de semelhança entre países latino-americanos, como Allucci (2019) alerta: o padecimento não é o elo definitivo entre os referidos territórios, visto que a vivacidade de seu povo, sua musicalidade, suas cores realçadas e sua culturalidade não se deixam opacificar por episódios extremos. Pelo contrário, existe a ressignificação de dores, perdas e abusos, pelo ato de transformar experiências cotidianas em produções artísticas. Afinal, as “experiências vividas pelos sujeitos constroem representações simbólicas que podem ser reveladas a partir de diferentes linguagens” (Aguiar, 2023, p. 36).

Na concepção de novas formas de linguagem, não raramente, mulheres atuaram como protagonistas resistentes, formulando iniciativas artísticas ressoantes no cenário regional. Como bem lembra Allucci (2019): para existir na América Latina muitas mulheres precisaram transpor ditaduras e outras adversidades complexas, nem sempre reconhecidas na mesma dimensão dos homens, mas ainda assim, encontrando na sensibilidade, ferramentas de combate às dificuldades em defesa de suas comunidades e famílias ameaçadas. Pelo uso das mãos, segundo a autora, elaboram-se bordados, costuras e tecelagens que denotam posicionamentos. Tendo como referência o mesmo território, Garza; Hernández-Espinosa; Rosar (2022), somam argumentos a esse respeito, citando o trabalho criativo das mulheres e suas artes de agulha, hábeis em materializar emoções e traduzir pensamentos para garantia de direitos e luta contra formas estatais e privatizadas de violência, angariando benefícios para si e seu coletivo, mas também disseminando histórias de resistência.

Dessa forma, muitas mulheres aprenderam a ocupar lacunas específicas e não mais reclusas ao lar, ajudaram a reconstruir territórios e relações sociais, pois o corpo encontrou outro meio de se fazer presente através das estopas, retalhos, fios, lãs e bordados (Allucci, 2019). A propósito, o uso estratégico do bordado como linguagem é próprio do fazer artesanal, haja vista sua capacidade singular de superar barreiras linguísticas, vencendo a restrição imposta pela censura ou insuficiência de recursos, por exemplo (Garza; Hernández-Espinosa; Rosar, 2022).

Foi exatamente o que ocorreu no Chile, através de um artesanato como muitos outros, subestimado, mas que marcou outro violento contexto repressivo latino-americano, ajudando a desgastar a ditadura personificada por Augusto Pinochet (1915-2006) e analisado aqui como exemplo concreto da força discursiva de um trabalho artesanal.

Ao artesanato em questão deu-se o nome, arpillera – em razão tecido rústico, identificável como aniagem de juta, de uso comum nos sacos de armazenamento alimentício, que serviu de base para elaboração de telas bordadas, em Isla Negra, no litoral chileno. Ali, as temáticas rurais predominavam nas composições (Bacic, 2012).

Contudo, no pós-golpe (meantes dos anos 70), a tradição arpillera foi levada a um ponto de ruptura temática, o contraste se via pelo teor político e social então explicitado (Agosín, 1985). Isto é, aquela mesma base rústica que dava nome ao artesanato, passou a ser reaproveitada também em Santiago do Chile e suas periferias, como suporte para o emprego de retalhos que formulavam imagens têxteis (Albes, 2018) com enredos dramáticos de torturas, desaparecimentos forçados, sobrevivência à fome e ao frio andino, pedidos de paz, entre outros, publicizados nacional e internacionalmente, justamente no período soturno ditatorial (1973-1990), onde mulheres articularam uma arte denunciante, pautada no desalento.

Em outras palavras, enquanto em Isla Negra perdurou a cultura do bordado à mão, de paisagens bucólicas sobre a base de juta, na capital chilena e adjacências, os retalhos de tecido davam formas a paisagens críticas (Bacic, 2012). A razão pela qual é tão importante destacar o emprego desses retalhos é a sua origem. Ao mesmo tempo em que eles supriam a necessidade de incrementar o artesanato num menor tempo e custo material, concediam a ele valor simbólico e memorial denso (Laduke, 1983). Pois, aos pedaços, roupas de um familiar morto ou desaparecido costuradas sobre a base de juta, davam forma às ilustrações, constituindo assim objetos íntimos de memória – registros de dor e lágrima, à sombra dos rigores de um tempo (Ertzogue, 2018).

Algumas arpilleras do período foram enfeitadas com lã e até mesmo cabelo humano ou argila (Prain, 2014), podiam também apresentar vendas que encobriam cenas e geravam curiosidade em quem as contemplava, era comum que houvesse um bolso discreto no verso da base para inserir mensagens importantes também por escrito (Ertzogue, 2018).

Como Ertzogue (2018) descreve: na vigência do golpe militar, a perseguição política masculina cresceu junto com a miséria e a vulnerabilidade, a prática arpillera ganhou impulso, pois aumentou também a responsabilidade das mulheres sobre o sustento familiar. Prain (2014) acrescenta:

numa sociedade patriarcal como a chilena, à época, mulheres eram induzidas a depender dos homens financeiramente e, muitas delas, cumpriam o papel exclusivo de donas de casa. De modo tal, a ausência masculina acentuava o empobrecimento. Nesse contexto, ainda que houvesse risco sobre a reação das mulheres, elas tiveram a vantagem inicial de serem ignoradas pelo sistema.

A técnica têxtil das arpilleras influenciou outros territórios em escala global (Borre, 2022), com perfis sociais, econômicos e políticos distintos. Sua produção “como instrumento de resistência política transcendeu as fronteiras do Chile, a técnica difundiu-se em Zimbábue, Senegal, Colômbia, Peru, Catalunha, Irlanda do Norte e Índia” (Ertzogue e Busquets, 2019, p. 120, tradução nossa), chegando também ao Brasil.

Aqui, num sentido de denúncia e resistência, como descreve Lima (2018), destacam-se grupos apoiados pela Casa de Passagem Terra Nova, do estado de São Paulo, que reúne mulheres refugiadas de várias partes do mundo, conjuntamente ao Coletivo “*Mujer latina, tú eres parte, no te quedas aparte*” (Lima, 2018, p. 12). Citamos, também, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) que com incentivo de sua Rede de Combate à Violência Doméstica, organiza oficinas e exposições, além do grupo de maior destaque, o Coletivo Nacional de Mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) que possui vasto acervo de arpilleras de vários estados.

Em função da magnitude dessas produções do MAB, destacamos o que diz Garcia (2016): entre as violências sofridas por mulheres nas regiões de barragens, há a institucionalizada, tendo em vista a questão das indenizações, oriundas das empresas do setor que concedem reparações em nome dos homens majoritariamente. Existe ainda o agravante aumento das ocorrências de assédio sexual, tráfico de mulheres e prostituição. Neste contexto, o método das arpilleras se apresenta para o MAB como facilitador, como forma de comunicação não verbal, bordada, para externalizar experiências, denunciar.

Como se pode notar, em contextos diferentes, mas com o mesmo intuito e ferramenta se faz um convite, através das arpilleras, à reflexão sobre questões cotidianas de povos geograficamente distintos, promovendo o intercâmbio e contribuindo para propagar a história e a memória latino-americanas, explorando uma linguagem de resistência (Andrade, 2015). Este exemplo corrobora com a ideia de que o ato silencioso do bordado gera discursões, reflexões e assim faz ressoar vozes advindas de territórios afetados.

Repleta de referências territoriais e paisagísticas, com seus signos e significados, as arpilleras formularam um geossímbolo, visto que o artesanato tem capacidade de fortalecer

identidades e integrar a cultura material latino-americana. Nos dizeres de Bonnemaïson (2012), geossímbolos são lugares, itinerários, extensões territoriais que adquirem dimensão simbólica, pela interpretação de determinadas pessoas ou grupos étnicos, ordenadas por razões políticas, religiosas ou culturais. Nisto se firma uma ligação identitária entre as pessoas e seus territórios, apoiadas num símbolo dotado de valor.

Em algumas localidades tal artesanato é referenciado pela origem, sendo chamado de *arpillera chilena*. Em seu país o status de geossímbolo vem sendo consolidado desde a época ditatorial, à medida que em plena ditadura, em várias partes do mundo, o artesanato já cumpria seu papel de documento social através de exposições na Europa e matérias em jornais de grande veiculação, a exemplo do espanhol *El País*. Ela marcou e ainda marca movimentos de resistência femininos, sendo constantemente reavivada pelo ativismo e celebrada através de museus de preservação da memória e cultura chilena, a exemplo do *Museo Nacional de Bellas Artes*, *Museo del Estallido Social* e *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, este último reúne um rico acervo contemplável presencial e digitalmente.

A *arpillera* embasa um movimento em prol de direitos universais, é tema prolífico para análises geográficas, sendo expressão mediadora entre o local e o global, e alternativa política de resistência territorial. Por esta razão, debruçando-nos sobre a produção *arpillerista*, afim de valorizar sua dimensão simbólica e força discursiva, este trabalho objetiva: i) expor uma breve trajetória de ascensão das *arpilleras* e as questões que possibilitaram-nas ocupar um patamar tão importante enquanto ferramenta de denúncia feminina, no Chile e fora dele; ii) analisar o geossímbolo *arpillera* embasados pela semiótica americana, tendo como referência Charles Sanders Peirce (1839-1914), para discorrer sobre o potencial comunicador do artesanato em tela.

Justificamos esta investigação pela inclusão de um novo elemento de debate geográfico sobre a opressão de gênero, a resistência civil e o intercâmbio cultural através de uma prática artesanal – todos, elementos marcantes da identidade latino-americana.

RETALHOS SOBRE OS ANDES

Artistas internacionalmente conhecidos, como Pablo Neruda (escritor) e Violeta Parra (folclorista), mesmo antes da efetivação do Golpe Militar, somaram forças à prática arpillerista (Laduke, 1983) tida como “arte nascida da adversidade e do cotidiano” (Ertzogue, 2018, p. 107). É fato notório que toda arpillera carrega um testemunho, o que num contexto de censura torna-se agressivo a um regime e imprescindível para quem produz. As narrativas pelo artesanato difundidas combateram a desinformação enquanto os meios de comunicação não operavam livremente.

Está descrito na *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* o controle excessivo das informações à época. Ficaram proibidas expressões cidadãos e atividades políticas, tal qual, a autonomia da mídia televisiva, de rádio e escrita que tiveram bens recolhidos (Chile, 2005).

Roberta Bacic (2012) é um nome de referência nos estudos sobre arpilleras chilenas. Ela nos explica os desdobramentos de um comitê ecumênico de Cooperação para a Paz no Chile (1973-1975), e seu projeto rapidamente adotado, sustentado e incentivado pelo Vicariato de Solidariedade (1976-1992) e a Fundação Social de Ajuda das Igrejas Cristãs – FASIC, que tinha como intuito geração de renda para mulheres em situação de vulnerabilidade social, agravada pela ditadura, através do artesanato, o qual obteve notoriedade graças à sua consistência temática.

Para corretamente especificar, no Vicariato costumava se encontrar o Grupo de Familiares de Presos Desaparecidos, e na FASIC, os Familiares de Executados Políticos e Ex-Presos Políticos. A partir destes redutos, o artesanato arpillera foi continuamente instrumentalizado para comunicação têxtil, por cada arremate que compunha cenas denunciativas dos horrores ditatoriais contra os direitos humanos (Bacic, 2012).

Adams (2002) conta que enquanto o poder discursivo das arpilleras se fazia valer em territórios internacionais, no Chile, crescia a participação de mulheres socialmente vulneráveis, vítimas da repressão e lesadas pelos cortes de água e luz nas oficinas vicariais, as quais, geralmente ocorriam em edificações da própria igreja, em caráter secreto, com frequência semanal. Entre Santiago do Chile e adjacências, existiam aproximadamente duzentos agrupamentos subversivos.

Também no Vicariato, segundo a autora supracitada, colaboradores poderiam orientar a confecção de arpilleras para atender às encomendas do exterior e incentivar a discussão sobre política e economia nos eventos. Dessa forma, se cumpria o papel duplo de movimentar a economia doméstica e conscientizar compradores sobre a conjuntura do país. Firmaram-se no Vicariato, estratégias de

exportação apoiadas por uma cadeia secreta de contatos na alfândega aeroportuária, rumo às organizações de direitos humanos, não governamentais, e, grupos de exilados chilenos na Europa e América do Norte (Adams, 2002).

As produções citadas como “tapeçarias difamantes”, pelo Ministro do Interior à época, em matéria publicada no jornal “*La Segunda*”, denota o incômodo governamental com os artesanatos que ganhavam força e espaço em publicações internacionais e funcionavam como sua anti-propaganda. Na publicação cita-se o nome de uma mulher que participou do trâmite de exportação das peças e sobre a qual deveria se instaurar processo por infração à Lei de Segurança. O motivo seria o conteúdo político anti-chileno da remessa (Bacic, 2012).

Em 1978, na edição nº1140 da revista “*Vida Nueva*” de Madri (Espanha), constava em reportagem sobre desaparecidos chilenos, o atraso do sistema econômico aos comandos do Governo Militar e a conseqüente calamidade social. Na reportagem as “tapeçarias da difamação” também são citadas, mas como oportunidade de observar o retrato de um Chile com problemas complexos, por elas publicizados em países europeus e americanos (Bacic, 2012). Na citada cidade, outra publicação de setembro de 1977, escrita por Rosa Pereda, do jornal *El País*, divulgou-se exposição que mencionava arpilleristas chilenas como *bordadoras de la vida y de la muerte*. A mesma exposição já havia passado por *La Casa de las Américas* em Cuba, graças ao museu itinerante Salvador Allende.

Com a proibição da atividade arpillerista efetivada e ciência de sua eficácia discursiva, houve iniciativa da primeira dama, Lucia Hiriart de Pinochet, de financiar artesãs que produzissem material livre de crítica social, o que denotava o embaraço governamental (Duarte, 2007). Como registro dessa inconformidade, citamos um ataque incendiário sofrido pela Galeria de Arte Paulina Waugh, durante exposição arpillerista (Fresquet e Cardoso Junior, 2021). Ainda assim, devido ao seu valor testemunhal, os trabalhos têxteis foram incorporados a outras mostras em países como França (Nancy) e Polônia (Varsóvia) (Mirsa, 2016).

O teor subversivo acompanhou as arpilleras de vários modos, pelos discursos que apresentou, pela fabricação e exportação clandestina e pela sua movimentação no país. Um fato a ressaltar é que muitas peças foram fixadas na parte interior de saias femininas, dificultando assim, algum flagrante durante o transporte do material (Adams, 2002).

Bacic (2012) destaca que o modo de transgressão arpillerista durante a ditadura, é representativo da participação política através da ‘não violência’, para contestar o dolo aos direitos humanos. Formas outras de manifestação feminina de mesmo teor se viram nos ‘*encadenamientos*’ a

prédios públicos, greves de fome, denúncias à comunidade internacional, ações judiciais, romarias aos cenários de detenção e ocultação de corpos, além de protestos com cartazes e fotografias de ausentes (Duarte, 2007).

Sublinhamos uma adaptação da dança folclórica *La Cueca*, a qual o regime ditatorial tutelou como símbolo nacional, com base no decreto Nº 23 de 18 de Setembro de 1979, promulgado em Santiago, instituindo-a como dança nacional. Consta no documento que “*Que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la Independencia y celebrado con él sus gestas más gloriosas*” (Chile, 1979, p. 1). Entretanto, foi automática a interpretação de que, era contraditório celebrar uma dança performada em pares, num contexto onde muitos deles foram forçosamente separados por ação do próprio governo. Daí então, o elemento ausência, fez originar a uma manifestação adaptada, significativa: *La Cueca Sola*.

O ato de dançar a *Cueca Sola* era um convite à reflexão sobre o lugar historicamente atribuído às mulheres no imaginário político e de resistência à ditadura. Essa nova dança detinha um poder desestabilizador (Gallardo e Medalla, 2019), embora alguns possam sugerir que se tratava de mais uma ação inexpressiva de inconformidade feminina. Elencamos aqui essas outras formas de subversão para dizer que as arpilleras, de certa forma, as fortificava, pois elas também foram tema nas telas de apliques sobre a juta divulgadas ao exterior.

Por este breve contexto fica claro, que o artesanato arpillera, materializava uma expressão democrática, de resistência feminina e solidariedade internacional. Sendo o princípio e não refinamento de uma tradição, dito de outra forma; uma prática original, produtora de um testemunho através do exercício de figuração (Albes, 2018). Em seu discurso concreto, pela legibilidade de seus ícones, os testemunhos bordados das arpilleras adquiriram status de texto e legitimaram uma história de preservação de memórias coletivas (Agosín, 1985). Sendo assim, convém a análise sobre tal estratégia de comunicação.

SEMIÓTICA NAS ARPILLERAS CHILENAS

Chama-se semiótica, “a área do conhecimento que estuda os signos, ou seja, tudo aquilo que é produzido e que possa ser interpretado” (Rocha, 2002/2003, p.1). Em outras palavras, orienta a compreensão de como o significado integra a experiência humana, englobando as geo-identidades culturais - artefatos discursivos ordenados por fatos geográficos imbuídos de sentido (Montoro e Barreneche, 2021). Estudos semióticos redigidos por Santaella (2012): consideram que todo

fenômeno de cultura é funcional por ser fenômeno de comunicação. De modo tal, esses fenômenos constituem uma forma de linguagem. Assim, os fatos culturais e qualquer atividade ou prática social fundam-se como práticas significantes, de produção de linguagem e sentido (Santaella, 2012). Tenhamos em mente que a

produção e reprodução da vida material é, necessariamente, uma arte coletiva, mediada na consciência e sustentada através de códigos de comunicação. Esta última é produção simbólica. Tais códigos incluem não apenas a linguagem em seu sentido formal, mas também o gesto, o vestuário, a conduta pessoal e social, a música, pintura, e a dança, o ritual, a cerimônia e as construções. Mesmo esta lista não esgota a série de produções simbólicas através das quais mantemos o nosso mundo vivido, porque toda atividade humana é, ao mesmo tempo, material e simbólica, produção e comunicação (Cosgrove, 2013, p.1).

Assim são as arpilleras, funcionalizadas como documento social, nada menos que um elemento político da cultura onde se imprimem paisagens de denúncia. Em cada uma, particularmente, há linguagem semiótica (Ahumada, 2020). Fonseca e Salvi (2019) argumentam que a essência da ciência semiótica está no estudo dos signos e das significações. Ou seja, signos como gestos, sons e imagens, são todos representativos e, eles mesmos em diferentes contextos culturais, sociais e individuais, transmitem mensagens e ganham significados.

Elencamos, portanto, argumentos que coadunam com a ciência semiótica e os ensinamentos postulados por Charles Sanders Peirce (2005) (referenciado como fundador da disciplina) para interpretar arpilleras do período ditatorial chileno.

A Semiótica Peirceana baseia-se na tríade dos signos, correlata a primeiridade, secundidade e terceiridade, os pilares fenomenológicos que sustentam sua teoria. Tais categorias aplicam-se a toda experiência e pensamento, já que para o autor qualquer pensamento é um signo. Considera-se, portanto, tudo que se força sobre os homens e impõe reconhecimento, quer dizer: tudo o que vem à consciência estabelecendo-se numa gradação de três propriedades (Meira *et al.*, 2017). Pela orientação de Peirce, entende-se que:

Em suma: **Primeiridade** é tudo que está na mente de alguém no instante presente e imediato, é a primeira sensação sentida; **secundidade** é o factual, é a reação aos fatos externos, é o representar de si mesmo, é a ação do sentimento sobre nós; e por fim, **terceiridade**, que é a interpretação do fenômeno, é quando um objeto passa a representar alguma coisa (signo convencional) (Meira *et al.*, 2017, p. 159, grifos dos autores).

Da mesma maneira, Garcia (2017) nos conduz ao entendimento das categorias da experiência peirceana sintetizando que primeiridade é a fase na qual o leitor de um texto estético seja verbal, verbovisual ou visual, é inundado por impressões e sensações sobre a obra. Por sua vez, a secundidade é a categoria do contraste, alteridade (o que para existir é precedido por algo). Completando o ciclo,

na terceiridade, se dá a leitura analítica e crítica da obra – uma “interpretação, alicerçada em implicações de entendimento de representações e significações, bastante complexa” (Garcia, 2017, p. 141).

Raciocinando por esta linha, é tarefa a observação/interpretação da arpillera na Figura 1, em prol de exemplificar o percurso triangular referido acima – a percepção do mundo feita por camadas: *primeiridade*, *secundidade*, *terceiridade*. Intencionalmente, este parágrafo não incluirá a explicação prévia do episódio ali retratado.

Figura 1 – *Tortura y crímenes en la Esmeralda*, 1973 – 1990 (51,5 x 79 x 0,6cm)



Fonte: Fondo Isabel Morel Gumucio. Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

O *primeiro nível* de apreensão da arpillera exposta é sensorial. Nele, verificamos qualidades/características, tais quais: o material (têxtil); as predominantes cores: azul (mar e céu), cinza (navio), branco (velas e pombas) e vermelho (sangue); identificamos pessoas em posições dissemelhantes (uma vigilante, outra em ataque, algumas caídas, outras penduradas). No *segundo nível*, se apreende por partes, pelas relações de consequência/efeito: se há sangue exposto, houve ferimento, se ocorreu no porão de um navio, acontecia encoberto. No *terceiro nível* de percepção, identificamos as convenções, leis comuns: há uma bandeira do Chile, assim como conjuntos de quatro números em sequência que indicam anos. Não são números aleatórios, referem-se ao período ditatorial no país, onde a repressão era severa e injustificada. Outros signos formulam o nome do navio, identificando-o. Neste ponto se interpreta o fenômeno – há inteligibilidade, a síntese. Neste caso: representação de tortura em alto mar, por forças chilenas durante a ditadura.

Numa interpretação orientada por dois estágios principais, exterior e interior do navio, Ahumada (2020) disserta: há onipresença patriótica transmitida pelo exterior na cena. Existe no mastro central a bandeira chilena que afasta qualquer aspecto clandestino e reforça a legitimidade oficial do navio; as cores da bandeira predominam na representação; a figura militar em formação clássica, é o terceiro elemento que se expressa e, assim, materializa a hegemonia predominante da pátria. Nada, a não ser um corpo branco flutuando incógnito, à ré da embarcação, provoca uma quebra à solenidade estética da paisagem e, ao mesmo tempo, remete a outros corpos anônimos também desintegrados nas águas do Oceano Pacífico. O corte longitudinal nos leva ao interior do navio, de contraste cromático em relação ao exterior. Essa é a janela testemunhal para um universo lúgubre e secreto.

Atentemos ao fato de que centros de detenção são geralmente clandestinos e/ou secretos, muitos fugiram da retina social por sua destruição intencional ou esquecimento, por isso há validade testemunhal nestas composições que revelam a existência concreta de lugares que marcaram memórias. Veio à tona a face oculta de um projeto político através da arpillera (Ahumada, 2020).

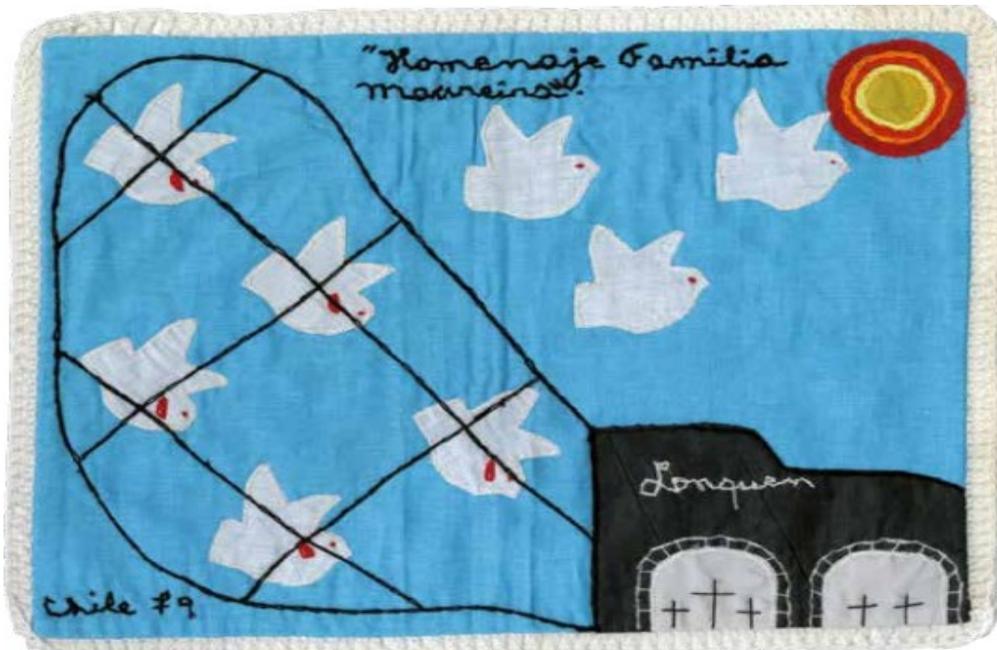
Ao buscar elucidação para o fato retratado na Figura 1, constatamos que o navio da Marinha chilena – Esmeralda, é uma embarcação peculiar: uma insígnia do poder oceânico da nação. Poucos poderão reconhecer este mesmo navio como centro de detenção e tortura. É um lugar de referências contraditórias, pois sua simbologia caminha do orgulho naval por façanhas bélicas, à desonra de ter sediado atos infames de tortura (Ahumada, 2020).

Mesmo sem dispor de profundo conhecimento sobre o momento histórico retratado numa arpillera como aquela, é possível perceber a gravidade da situação, graças a um conjunto objetivo de elementos descritos em Peirce (2005) que compõe outra tricotomia. “Do ponto de vista do objeto, o *signo* pode ser classificado como *ícone*, *índice* e *símbolo*” (Meira *et al.*, 2017, p. 160). Para melhor entender essa classificação, o próprio artesanato servirá de recurso, já que exerce função mediativa.

A arpillera, na Figura 2, é tematizada pelo *Massacre de Lonquén*, o qual veio à tona em dezembro de 1978, pela descoberta de restos mortais de quinze camponeses numa antiga mina de cal, setorizada em Lonquén (comuna de Talagante). Os corpos estavam dentro de duas chaminés de tijolos nas fornalhas de processamento do material. A descoberta foi denunciada ao Vicariato: eram 15 homens entre 17 e 51 anos, presos e desaparecidos em 7 de outubro de 1973 por carabineiros, em Isla de Maipo. A versão oficial falava de morte em confronto. Mas especialistas alegam espancamento até

a morte e depósito ilegal nos fornos. Na tentativa de eliminar vestígios, em março de 1980, ainda na ditadura, a construção foi dinamitada (MMDH, 2018).

Figura 2 – *Fornos Lonquén* (1979, 38,4 x 49,7 x 1,2cm)



Fonte: Fondo Fundación Solidaridad. Colección Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Geralmente, os apliques não projetam profundidade à ilustração; todavia, identificam-se pelo formato – pombas brancas, uma rede de captura e uma construção, destacadas num fundo azul celestial. Nesse azul, há uma forma circular em tons quentes, tal qual o sol. Tais designers são todos *ícones* dos elementos reais. Por sua vez, as pombas que estão sob a rede carregam um *índice*. Cada gota vermelha (sangue) é indício de ferimento; ferimento de morte, uma vez que as cruces na base da construção indiciam isto. Localizamos cruces no alto de construções quando são igrejas, mas próximas ao chão, simbolizam a memória de alguém. Letras e números são *símbolos* convencionados e à arpillera foram empregados escritos como: *Chile*, *Lonquén* e *79* que dão ideia de lugar e tempo mediante decodificação. Ao que se deduz o *signo* arpillera denuncia a abreviação de vidas naquele ponto específico do país num dado ano do período ditatorial.

A abstração das noções de *ícone*, *índice* e *símbolo* é o caminho do entendimento semiótico. Com base na teoria de Peirce, Meira *et al.* (2017) explanam: o *ícone* representa o *objeto* (coisa representada) por razão de semelhança; o *índice* não existe sozinho, ele tem relação direta com o *objeto*, anuncia o que aconteceu ou irá acontecer – é uma condição; o *símbolo*, por sua vez, é um

produto cultural, existe mediante regra convencionalizada ou não. De fato, para Peirce (2005, p. 10), *símbolo* “é o nome geral ou descrição que significa seu *objeto* por meio de uma associação de ideias ou conexão habitual entre o nome e o caráter significado”. O símbolo, então, é a consolidação das ideias.

Neste sentido, o signo arpillera, como todo ele, comunica, mas de forma

diferente para pessoas diferentes, em momentos diferentes. Isto porque a leitura de cada um dos atores sociais depende do conhecimento, do envolvimento emocional que tenha com o signo, seja ele uma rua, uma praça, um prédio, um monumento, uma cidade, uma pessoa. A leitura poderá trazer sentimentos de amor, de carinho, a chamada reação topofílica; ou de ódio, de medo, de ressentimento, a reação topofóbica. Estas reações surgem a partir da percepção e leitura de signos, objeto de estudo da Semiótica (Rocha, 2002/2003, p. 72).

Para Lody (2013) a prática artesanal é a resistência sinalizadora de identidades, um artifício representativo do indivíduo em seu cenário ideológico, logo, detentor de uma dimensão artística e política. Assim, uma arpillera, como todo

signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico (Bakhtin, 2006, p. 30).

Para ampliar a discussão, Da Silva (2016) argumenta: a conversão de objetos e fenômenos concretos em produtos ideológicos ocorre quando o sentido ultrapassa a existência material, momento em que passam a significar algo, num contexto sócio-histórico específico para alguém – sendo revestidos de sentido simbólico e valor social. A produção de uma avaliação sobre o signo transforma-o em signo ideológico (Da Silva, 2016). Esses signos podem ser linguísticos, visuais, gestuais ou de qualquer outra forma de expressão simbólica e desempenham um papel importante na comunicação de ideias e construção de identidades culturais e políticas.

No âmbito chileno a arpillera é um recurso de preservação da memória e reclame social da atualidade, constitui-se como patrimônio e geossímbolo chileno. Da mesma maneira, esse mesmo recurso, se adequa outras causas internacionais, perfazendo uma forma de linguagem, uma linguagem de resistência política feminina. Um signo ideológico que defronta estruturas autoritárias documentando a história pela perspectiva do sujeito. Por mais que não possa haver uma leitura unânime sobre cada um dos elementos nela representados, é possível dizer que transmitem em conjunto, um sentido implícito de denúncia pela inconformidade sobre situações de opressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fazer artesanal aqui descrito, para além de alternativa financeira, corresponde a um ato transgressor. Os artesanatos que carregam testemunhos documentam a lógica de opressão que viola corpos, famílias e comunidades. Ao renegar essa dominação, mulheres compuseram uma estratégia de comunicação engendrando um movimento de resistência política em tons de denúncia – o que pode ser chamado de movimento arpillerista, adequável a causas próprias de diferentes territórios.

Em síntese, é possível afirmar que as arpilleras instituem um idioma comum pelo recurso da imagem, materializando dores, anseios, delações, protestos, etc. São uma expressão semiótica de composição coletiva. Uma linguagem de resistência política feminina e latino-americana capaz de questionar dominações impostas. Um ato silencioso de protagonismo.

Ressalta-se que a teoria dos signos é composta por outras tricotomias prelecionadas por Charles Peirce, além das que foram apresentadas aqui. A teoria semiótica é muito ampla e possui mais recursos que permitirão aprofundamento analítico sobre a forma de linguagem chamada arpillera para asseverar sua capacidade discursiva.

AGRADECIMENTOS

As autoras agradecem ao financiamento do PROEX/CAPES, processo nº 0348/2021/23038.008387/2021-53: Programa de Excelência Acadêmica.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, J. Art in Social Movements: Shantytown Women's Protest in Pinochet's Chile. **Sociological Forum**, v. 17, n. 1, p. 21–56, mar. 2002. JSTOR, www.jstor.org/stable/685086.
- AGOSÍN, M. Agujas que hablan: las arpillerista chilenas. **Revista Iberoamericana**, v.51, n.132–133, p.523-529, jul./dec.1985. doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4066
- AGUIAR, J. H. de. **Paisagem e Linguagem em translatinidade: representações do Patrimônio Cultural Nordestino como Arte Latino-americana**. 2023. 130. Tese. (Doutorado em Geografia), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023.
- AHUMADA, B. J. Recomponer el paisaje: evidenciar y denunciar. **Aisthesis**, Santiago do Chile, n. 67, p. 123-150, ago, 2020. doi.org/10.7764/67.6
- ALBES, M. V. Um gesto común Arpilleras y subjetivación política. **Oxímora Revista Internacional De Ética Y Política**, Barcelona, n. 13, p. 342-359, jul/dic, 2018. Doi:10.1344/Oxi.2018.I13.22110

ALLUCCI, R. R. “Una aguja, una lámpara, un telar”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 3, p. 1-14, dez. 2019. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n354376>

ANDRADE, J. B. de. **Arpilleras bordando a resistência**. CATÁLOGO – Memorial da América Latina, 2015.

ARGENTINA. **Madres de la Plaza, el pueblo las abraza**. 2022. Disponível em: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/Madres-de-la-plaza-el-pueblo-las-abraza> Acesso em: 19 jul. 2022.

BACIC, R. História das arpilleras. In: ABRÃO, P. **Catálogo da exposição Arpilleras da Resistência Política Chilena**. Brasília: Marcas da Memória, Biblioteca Nacional, 2012. p. 6-9. ISBN 978-85-99117-63-7

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ª. ed. São Paulo: Hucitec, 2006. 201p.

BONNEMAISON, J. **Viagem em torno do território**. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Geografia Cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, vol. II, 2012. p. 279-304.

BORRE, L. Narrativas têxteis: quais regime de verdade buscamos criar?. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 6, n. 2, p. 442-479, mai, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8667448.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Mortos e desaparecidos políticos/Comissão Nacional da Verdade**. Relatório Volume III, Brasília, DF: CNV, 2014. 1996p.

CHILE. **Decreto n. 23, 18 de septiembre, 1979**. Declara a la cueca danza nacional de Chile. Santiago do Chile: Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=224886>. Acesso em: 04 abr. 2022.

CHILE. Ministerio del Interior. **Informe: Comision Nacional sobre Prision Politica y Tortura**. Santiago do Chile: Ministerio del Interior, 2005. 777p. Disponível em: www.derechoshumanos.net/paises/America/derechos-humanos-Chile/informes-comisiones/Informe-Comision-Valech.pdf. Acesso em: 15 dez. 2020.

COSGROVE, E. D. Em direção a uma geografia cultural radical: problemas da teoria. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 5–29, jan/jun. 2013. <https://doi.org/10.12957/espacoecultura.1998.6313>

DA SILVA, C. G. Uma Reflexão Bakhtiniana Sobre a palavra e seus Sentidos: Signo Ideológico, Significação e Tema em Perspectiva Dialógica. **Cadernos do IL**, [S. l.], n. 52, p. 440–460, 2016. DOI: 10.22456/2236-6385.67802.

DUARTE, A. R. F. Em guarda contra a repressão: as mulheres e os movimentos de resistência à ditadura na América Latina. In: **anais do XXIV Simpósio Nacional de História**, São Leopoldo, 2007. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210565_78538466741356813f92abea749ed7d9.pdf. Acesso em: 15 dez. 2020.

ERTZOGUE, M. H. Quando o bordado e a memória se entrelaçam: imagem e oralidade em Arpilleras amazônicas. **História Revista**, Goiânia, v. 23, n. 3, p. 104–120, set./dez., 2018. DOI: 10.5216/hr.v23i3.51464.

ERTZOGUE, M. H.; BUSQUETS, M. V. El agua es de los pueblos y no de Belo Monte: represas y pérdidas de redes de sociabilidad de las poblaciones afectadas representadas en arpilleras amazónicas. **Tabula Rasa**, Bogotá, 2019. n.30, p. 109-31. doi.org/10.25058/20112742.n30.06

FERREIRA, Y. N.; SANTOS, D. N. dos. Literatura e Direitos Humanos: representações da violência de um Estado ditatorial. **Confluência: Revista Hispânica de Cultura y Literatura**, Fort Collins, v. 35, n. 2, p.18-28, mar./jun., 2020. Doi: 10.1353/cnf.2020.0002

FONSECA, R. L.; SALVI, R. F. A mensagem como um sistema de registros organizado por representações que provocam respostas ao ensino de geografia. **Boletim Goiano de Geografia**, Goiânia, v. 39, p. 1–23, 2019. <https://doi.org/10.5216/bgg.v39i0.53965>

FRESQUET, A.; CARDOSO JUNIOR, W. Violeta Parra e suas arpilleras decoloniais. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, Salvador, v. 6, n. 18, p. 449-469, mai./ago., 2021. Doi: 10.31892/rbpab2525-426X.2021.v6.n18.p449-469

GALLARDO, M.; MEDALLA, T. Para una política de la insistencia: trayectorias y desplazamientos de la Cueca Sola en Chile (1978-2019). **Índex, Revista de arte contemporáneo**, Quito, n.8, p.192 – 200, jul./dic., 2019. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.292>

GARCIA, A. L. M. A leitura a partir da fenomenologia e semiótica de C. S. Peirce. **Leitura: Teoria & Prática**, Campinas, São Paulo, v.35, n.70, p.133-145, 2017. <https://doi.org/10.34112/2317-0972a2017v35n70p133-145>

GARCIA, E. V. “Arpilleras - Bordando a Resistência”. Viena: HORIZONT3000, 2016. 10p.

GARZA, A. de la; HERNÁNDEZ-ESPINOSA, C.; ROSAR, R. Embroidery as Activist Translation in Latin America. **Textile: The Journal of Cloth and Culture**, v. 20, p. 168-181, 2022. Doi: <https://doi.org/10.1080/14759756.2021.1962697>

LADUKE, B. Chile: Embroideries of Life and Death. **The Massachusetts Review**, v. 24, n. 1, p. 33–40, 1983. JSTOR, www.jstor.org/stable/25089383.

LIMA, M. do S. P. **Arpilleras: o bordado como performance cultural chilena, em favor do drama social**. 2018. 134 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais). Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2018.

LODY, R. **Barro & balaio: dicionário do artesanato popular brasileiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2013.

MEIRA, C. G. E.; PEREIRA, E.; SARZI K. B. D.; PEIXOTO, M. S. S. Ícone e símbolo: a semiótica Peirceana na língua brasileira de sinais. **Mimesis**, Bauru, v. 38, n. 2, p. 157-166, 2017.

MIRSA - Museo de la Solidaridad Salvador Allende. **Museo internacional de la resistencia salvador allende, mirsa, 1975-1990**. Santiago do Chile: Mirsa, 2016. 230 p.

MMDH- Museu da Memória e dos Direitos Humanos. **Achado de Lonquén - Fundo Família Ortiz Rojas**, 2018. Disponível em: <https://web.museodelamemoria.cl/sobre-las-colecciones/pieza-del-mes/hallazgo-de-lonquen/>. Acesso em: 13 jul. 2022.

MONTEIRO, G. 100 ANOS DE ZUZU ANGEL. **ELLE**. 08 de junho de 2021. Moda. Disponível em: <https://elle.com.br/moda/100-anos-de-zuzu-angel>. Acesso em: 08 de Abr. de 2023.

MONTORO, J. M.; BARRENECHE, S. M. Towards a social semiotics of geo-cultural identities: theoretical foundations and an initial semiotic square. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v.17 , n.2 , p.121-142. 2021. doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.175957

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 337p.

PEREDA, R. M. Las bordadoras de la vida y de la muerte - Las arpilleras chilenas se exponen en Madrid. **El País**. Madri. 15 de setembro de 1977. Cultura. Disponível em: elpais.com/diario/1977/09/15/cultura/243122402_850215.html?rel=buscador_noticias. Acesso em: 04 abr. 2022.

PRAIN, L. **Strange material: storytelling through textiles**. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2014. 261p.

ROCHA, L. B. Fenomenologia, semiótica e geografia da percepção: alternativas para analisar o espaço geográfico. **Revista da Casa da Geografia de Sobral**, Sobral, v. 4/5, p. 67-79, 2002/2003.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.