

**ARTESANATO, CULTURA E TURISMO:
O DISCURSO ESTÉTICO-POLÍTICO NAS
ARPILLERAS**

**HANDCRAFT, CULTURE AND TOURISM:
THE ESTHETIC AND POLITICAL SPEECH IN ARPILLERAS**

Luciene Jung de Campos¹

Raquel Alquatti²

Ismael Pereira³

Resumo

O presente artigo aborda a cultura popular, mais especificamente o artesanato, para discutir suas possibilidades em relação ao turismo. Parte-se do pressuposto que a lógica capitalista tem levado ao tratamento reducionista dado a cultura, pelo turismo. O objeto de análise são as tapeçarias chilenas, denominadas *arpilleras*, que nos anos 1970 foram utilizadas por grupos de mulheres para denunciar as violações aos direitos humanos naquele país. O objetivo do artigo é o de analisar como as paisagens produzidas nas tapeçarias reproduziam do Chile de então, utilizando-se como metodologia a Análise do Discurso. Os resultados mostram que tais peças artesanais estão incorporadas ao patrimônio histórico e cultural chileno, e nessa condição são expostas em diferentes países, inclusive no Brasil, incentivando produções locais. A apropriação turística de patrimônios como as *arpilleras*, pelo turismo, entretanto, exige outra relação com a cultura.

Palavras chave: Turismo. Artesanato. Patrimônio Cultural. *Arpilleras*.

¹ Doutora em Estudos da Linguagem, Teorias do Texto e do Discurso pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Programa de Pós-Graduação em Turismo – Mestrado da Universidade de Caxias do Sul. E-mail: ljungdecampos@gmail.com

² Bolsista de Iniciação Científica, PPGTUR-UCS

³ Bolsista de Iniciação Científica, PPGTUR-UCS.

Abstract

The paper discusses popular culture, mainly handicraft, in its relation to tourism. It has been assumed that in the capitalist logic the tourism gives to culture a reductionist treatment. The object of analysis are the Chilean tapestries called "arpilleras", that were used by women's groups to denounce human rights violations in that country, at early seventies. The purpose of this paper is to use Discourse Analysis as a methodology to describe the landscapes existent in Chile on that period were translated to the tapestries. The results indicate that these handcrafted pieces were incorporated into the Chilean cultural and historical heritage, and in this condition are been exposed in different countries, including Brazil, encouraging local production. The appropriation of that kind of heritage pieces by the tourism, however, requires a different and new relationship between culture and tourism.

Key words: Tourism. Handcraft. Cultural Heritage. *Arpilleras*.

Introdução

O presente artigo⁴ é um recorte de pesquisa mais ampla, intitulada *Artesanato e Turismo: saberes e trocas simbólicas*, desenvolvida no Mestrado em Turismo, da Universidade de Caxias do Sul. O tema circunda o artesanato como expressão mediadora entre o local e o global, o urbano e o rural, a tradição e a tecnologia. Questiona o processo produtivo do artesanato tradicional e de sua inserção na categoria associada ao turismo cultural, uma vez que se trata de patrimônio cultural imaterial. Indaga a posição do sujeito artesão na estrutura social de produção, seu espaço político, seu lugar de resistência. Força e forma em constante transformação.

A produção artesanal assume vários contornos, mas o que vai ser considerado para efeitos de análise é o artesanato tradicional, caracterizado por Lima (2010) como aquele ligado ao conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um grupo específico, representativo de suas tradições e congregado à vida cotidiana, enquanto parte integrante e indissociável dos seus usos e costumes comunitários. Lima (2010)

⁴ Uma versão preliminar deste artigo foi apresentado no IX Seminário da Associação Nacional Pesquisa e Pós-Graduação em Turismo 30 de agosto e 01 setembro de 2012 – Universidade Anhembi Morumbi - São Paulo.

acrescenta que essas são características próprias do processo de produção artesanal, que o vincula à tradição e, assim, lhe outorga um valor cultural. A produção, geralmente de origem familiar ou comunitária, permite e facilita a difusão de conhecimentos, de técnicas e processos. Sua importância e valor cultural decorrem do fato de atualizar a memória cultural de uma comunidade, transmitida de geração para geração.

A manifestação artesanal passa por processos de transformação na sociedade, cuja análise revela aspectos sutis para a compreensão da relação do indivíduo com o trabalho, com o ato de criar e, mesmo, com seu cotidiano. A inscrição social de um sujeito passa pela relação que estabelece com os objetos que constrói para viver e se relacionar. Estes objetos mediadores são peças significativas para a indagação das possíveis formas de sociabilidade. Na presente abordagem, as *arpilleras* chilenas são peças artesanais que servem de base para situar a temática proposta. Torna-se necessário contextualizar, rapidamente, o momento histórico e político em que foram produzidas originalmente, qual seja, as ditaduras instauradas na América Latina, em especial a chilena, entre os anos 1970 e 1990.

Tomadas como a materialidade discursiva para fins da presente análise, as *arpilleras* chilenas marcam o lugar onde o cotidiano e a paisagem se dão como elementos marcantes e recorrentes. Sinalizadores de uma comunidade e de suas reivindicações. Essas tapeçarias, ao mesmo tempo em que afirmam uma tradição e patrimônio de uma cultura, apresentam-se como ruptura, onde as mulheres artesãs encontram brechas para se inscreverem como autoras e militantes. Propõe-se, então, um desafio: traçar fronteiras e interlocuções entre artesanato, política e paisagem e, nesses termos, como o turismo.

Na análise da materialidade artesanal, o dispositivo teórico metodológico utilizado é a Análise do Discurso francesa (AD), fundada por Michel Pêcheux, nos anos 1960. A Análise do Discurso constitui-se em uma disciplina que articula conhecimentos de três diferentes campos do saber: a linguística, o materialismo histórico e a psicanálise. Estes pressupostos teóricos colocam a AD em movimento e buscam compreender como o artesanato constrói sentidos e como estes sentidos produzem

significações para o sujeito e para o coletivo. Esta relação entre sentidos pressupõe organizações metodológicas que conceitue suas possibilidades.

A AD tem como premissa, segundo Orlandi (2010), o discurso, não como uma mera transmissão de significados, mas sim como produção de sentidos nas relações entre sujeitos, complexos em sua constituição, afetados pela língua e pela história e, como característica, a concepção de um lugar de significação histórico-materialista para o sujeito. Através do trabalho ideológico é estabelecido o deslocamento das noções de linguagem e sujeito, buscando evidenciar a presença do não dito na materialidade discursiva (FERREIRA, 2005).

A partir de então, se pode pensar no conceito de sujeito na Análise do Discurso como “sujeito de e sujeito à” (ORLANDI, 2010, p.49), interpelado pela ideologia e constituído na linguagem e na história. As *arpilleras* chilenas, como objetos artesanais, são tomadas como um texto e analisadas como um discurso que se articula no bordado, no corte e na costura. Na presente discussão, não se pretende buscar os sentidos ocultos na obra, e sim, marcas na superfície que inscrevem o sujeito na posição-autor, além de observar os movimentos de produção, reprodução e transformação. Em que pese alguns esforços das autoridades brasileiras, o turismo tem mostrado certa dificuldade em dialogar com a cultura (GASTAL, 2012), em especial com os bens imateriais de origem popular, sobre os quais o tratamento dado costuma permear o estereótipo. O enfoque aqui apresentado, portanto, busca ultrapassar estas marcas, aprofundando os diálogos turismo-cultura.

A interface cultura-turismo e suas tensões

Ao considerar interlocuções entre cultura e turismo há de ser levada em conta a porosidade destes dois conceitos, que são perpassados por diversas áreas do saber. Esta porosidade intensifica-se com a expansão do capitalismo e as conseqüências da globalização nas relações sociais, econômicas e culturais e que afetam, diretamente, o turismo, como afirmam alguns estudiosos na área, entre eles Canclini (2000, 2005) e Gastal (2008; 2012). Uma “imposição da unificação dos mercados e redução ao

mercado das discrepâncias políticas e diferenças culturais” (CANCLINI, 2005, p.180). O efeito da globalização sobre a cultura acarretará, também, novos olhares para o turismo, no qual o ato de se deslocar para um lugar desconhecido poderá estar relacionado com o se deparar do sujeito, ali, com uma vivência cultural, envolvendo-se, experienciando, contemplando e se transformando.

No processo de globalização da cultura, Canclini (2005) aponta tratar-se de uma complexa rede de interações que não pode ser entendida como uma unificação da ordem social. Parece justo afirmar que cultura é tudo aquilo que um determinado grupo entende, reconhece e denomina como cultura para si, como refere Gastal (2012). É uma relação de nunca acabar, que se enraíza e se reinventa ao mesmo tempo. Cabe aqui trazer à cena a análise das culturas híbridas, na qual Canclini (2000) propõe uma intersecção das mesmas, apontando nessa trajetória, dois importantes processos: o “descolecionamento” e a “desterritorialização”. No primeiro perdem-se as coleções e “desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam os sentidos” (CANCLINI, 2000, p.304). A desterritorialização, por sua vez, indica a quebra da relação tida como *natural* entre a cultura e um dado território geográfico. Assim, o mesmo autor coloca que “desmoronam todas as categorias e os pares de oposição convencionais (subalterno/hegemônico, tradicional/moderno) usados para falar do popular” (CANCLINI, 2000, p.284).

O turismo, por sua vez, enquanto invenção da modernidade e como campo científico com práticas autônomas que constroem saberes, requer produtos e consumo que possam apropriar-se das características da cultura. Assim Gastal (2010, p. 10) afirma que:

O Turismo moderno seguiu o modelo e, da mesma forma, se constituiu em torno de dois segmentos culturais, para alimentar os seus “produtos”: de um lado, a cultura “popular”, na forma do folclore, com destaque para as danças e o artesanato, e a cultura “erudita”, presente na arquitetura magnífica como, por exemplo, o Coliseu, a Torre de Londres, o Taj Mahal, entre outros.

Essa é uma área ampla, capaz de elaborar uma leitura concisa da sociedade contemporânea, mas para tanto, não deve agarrar-se no conservadorismo de suas

produções e, nas palavras de Gastal (2012, p.249), “não deve se restringir a olhar o turista e seus gastos”. Esta questão abre espaço para a discussão mercadológica do turismo cultural, que está fundamentado nos motivos que levariam o sujeito a viajar, desconhecendo que a viagem é um processo cultural em si (GASTAL, 2012). A mesma autora acrescenta que o turismo cultural, muitas vezes, subestima o seu papel, colocando-se como coadjuvante no processo onde deveria ser o protagonista. O turismo, ao se afastar das práticas culturais mais amplas, desvincula-se e se torna não partícipe do processo que o engloba.

Dessa forma, aproxima-se a discussão sobre cultura e turismo, com o artesanato. Canclini (2000) aponta a noção de popular, abarcando condições de subordinação: étnicas, referentes às relações de produção e de âmbito geográfico. Ao nomear a “cultura popular”, atribui-se um lugar para aquilo que se está denominando frente às relações de poder, incitando sentidos à posição na/da qual se fala. Assim, o “popular” constitui-se em uma construção ideológica. Ao mesmo tempo e por consequência de ocupar um lugar de subordinação, a cultura popular encontra brechas, ao passo que “a classe que, ainda que dirija política e ideologicamente a reprodução, tem que tolerar espaços onde grupos subalternos desenvolvem práticas independentes e nem sempre funcionais para o sistema” (CANCLINI, 2000, p.273). É o caso do artesanato abordado neste trabalho, que rompe com a lógica capitalista de produção em série, de materialização da cultura para a comercialização, da mercantilização do popular.

O turista contemporâneo busca novas formas de experimentar, de fazer, de sentir, de se afetar. Essa busca por experiências está atrelada às culturas, que se encontram: na organização material de grupos sociais, como projetos e construções arquitetônicas – contando com saberes estéticos locais, concretizados com a inserção do artesão; na gastronomia; no *souvenir* e no artesanato (GASTAL, 2012). Propostas que vão além da concepção de motivação de viagem, da erudição, do *status quo*, de construções épicas e românticas. Busca-se o contato direto com o chocar, com novos pontos de vistas e perspectiva que são características singulares de como determinados grupos expõem o seu existir. De acordo com Canclini (2000, p. 336): “Com a condição de reconhecer a instabilidade do social e a pluralidade semântica, talvez seja possível

continuar se perguntando como a arte culta e a popular constroem sentidos em suas mesclas inevitáveis e sua interação com a simbologia massiva”.

É neste sentido que se arrisca a análise das *arpilleras*, enquanto objeto de pluralidade semântica – objeto cultural – na interface com o turismo, a partir de um dispositivo teórico metodológico que procura fazer a leitura destas mesclas, através da abordagem do sujeito da falta e as suas alegóricas formas de inscrição social, atravessado pela ideologia.

Artesanato, tradição, reinvenção e política

O artesanato carrega consigo a ideia do popular e, subsidiário, do excluído, que tem como destino a reprodução do que é tido como tradição, como memória. Este fazer está associado, muitas vezes, ao fazer que permita o sustento do artesão. O artesanato, segundo Canclini (2000), dissociar-se-ia da arte - movimento simbólico e desinteressado - pelo seu caráter utilitário e sua vinculação com a produção anônima e coletiva, distante do caráter “culto” que permearia a arte. Pode-se pensar, ainda, que a tradição do popular aparece como decorrência da necessidade das classes dominantes em manterem a cultura apartada, ou seja, como diferencial de classe, vinculando-o às classes de baixa renda. Neste sentido, Canclini (2000, p. 34) aponta que os grupos que produzem o artesanato “continuam tendo consciência de ser diferentes ao se assumir como 'depositários' de um patrimônio cultural criado ao longo da história por esta mesma sociedade”.

Entretanto, o popular não se afirma como estático, não está fixado em formas e maneiras de se apresentar. Canclini (2000) afirma que o popular se constitui com caráter do que é construído e não do preexistente. Sob a perspectiva psicanalítica, pode-se pensar que há neste espaço de construção do popular e, portanto, no artesanato, um lugar de inscrição do sujeito. Como colocado por Campos (2005), o artesão se vê pressionado entre o desejo de criar, a expectativa de permanecer como o guardião da tradição e a necessidade de reproduzir objetos facilmente comercializáveis. Frente a essas contradições, o artesanato pode se constituir na imagem dialética, como aquela

autenticamente histórica e não arcaica, mantendo a relação entre o memorizado e seu lugar de emergência e apontando para um espaço de projeção de esperança, portanto de possibilidades de reinvenção do cotidiano e do coletivo.

Tal posição de Campos dá ênfase à vinculação do artesanato ao cotidiano, à expressão popular de contexto, de um lugar, uma paisagem, uma memória ou um símbolo que se materializa pelas mãos dos artesãos em uma peça. Utilitária ou não, esta peça carrega algo daquilo que precisa ser dito e mostrado, remete a uma situação peculiar, faz uma ponte entre o singular e o social, encurta distâncias. Produz sentidos ao articular o discurso de um povo sob regime autoritário de opressão.

As *arpilleras* emergem de um contexto ditatorial que se instala na América Latina, entre os anos de 1964 e 1985. Tais ditaduras militares pretextavam proteger a democracia contra o que era colocado como totalitarismo marxista. No entanto, no Chile⁵ e em outros locais da América do Sul, promoveram-se golpes violentos à livre expressão política e artística, assim como ao exercício da cidadania, em nome de políticas de supremacia de mercado, que ampliassem as bases da sociedade de consumo e da inserção das políticas neoliberais (ROUQUIÉ, 1984). Esse cenário se repetiu, além do Chile, na Argentina, Brasil e Uruguai, todos atravessados de forma abrupta pelo militarismo ditatorial. As formas de resistência surgiram em movimentos populares, artísticos, intelectuais e estudantis, tecendo uma voz plural que ecoou para além das fronteiras latinas. A peça artesanal tomada como discurso, nesta abordagem, surge no modo como cidadãos chilenos, de uma determinada região, encontraram para lidar, resistir e criticar o autoritarismo do golpe chileno.

De acordo com Roberta Bacic, curadora da exposição *Arpilleras da resistência política chilena*, a *arpillera* era, originalmente, uma técnica têxtil, enraizada no litoral central do Chile. Baseia-se em uma tela de fundo, produzida a partir de panos rústicos provenientes de sacos de farinha e de batata, geralmente fabricados em cânhamo e linho grosso, onde os motivos são costurados a mão, num bordado com agulhas e fios. Tal técnica tradicional inspirou as mulheres chilenas, que a retomam na década de 1970,

⁵ O golpe militar chileno ocorreu em 1973, tendo o general Augusto Pinochet como principal expoente, no comando de uma das repressões mais sangrentas que o continente já conheceu.

para denunciar o uso sistemático da tortura e outras violências, pelo regime militar de Pinochet. As *arpilleras* então produzidas, de composição incomum e de cores imprevisíveis, exacerbavam seu valor simbólico ao serem elaboradas a partir de retalhos de roupas de maridos e filhos desaparecidos, vítimas do regime militar. Reunida matéria prima e técnica, transformaram-se em linguagem por onde seriam transmitidas histórias, lutas, tristezas, conceitos e pequenas felicidades. Violeta Parra, uma das principais difusoras do movimento e também bordadeira, conceitua as *arpilleras* “como canções que se pintam”⁶ (BRASIL, 2012). Esta forma de registrar o cotidiano das comunidades e de afirmar sua posição-sujeito, também se transformou, passado algum tempo, em fonte de renda para enfrentar as adversidades.

As oficinas de *arpilleras* nasceram e se difundiram sob proteção do Vicariato de Solidariedade, tendo por objetivo ajudar as vítimas de violação dos Direitos Humanos. Esta instituição foi criada mediante autorização direta do papa Paulo VI, após o pedido do cardeal Raúl Silva Henríquez. Nas instalações do Vicariato de Solidariedade também funcionava o Grupo de Familiares de Presos Desaparecidos. Na Fundação Social de Ajuda das Igrejas Cristãs (FASIC), outros dois grupos se reuniam, Grupo de Familiares de Executados Políticos e Grupo de Ex-Presos Políticos. As denúncias feitas através das *arpilleras* ganharam repercussão internacional, tornaram-se um alfinete no calcanhar do regime. O governo chileno as proclamou como “tapeçarias da difamação”. A imprensa oficial se dedicava a negar a realidade do país e também negligenciava e atacava ofensivamente o trabalho realizado pelas artesãs tapeceiras. Ministros solicitaram uma ampla investigação acerca das tapeçarias difamantes. Acusaram-nas de movimento antichileno e de infração a Lei de Segurança.

A repercussão dessa peça se dá quando ela se desloca, viaja. Vai ao encontro do outro, do estrangeiro, coloca-se como relatora do momento histórico de um povo, de sua maneira de viver e de lidar com os problemas. A primeira exposição internacional de *arpilleras*, no Museu do Louvre, em Paris, data o ano de 1964, antes da instalação do militarismo no Chile, e é preconizada pela artista Violeta Parra. Transforma-se, desde

⁶ Fala de Violeta Parra, extraída de *Arpilleras da resistência política chilena*, 2012.

então, em um panfleto que, ao visitar outros lugares, divulga e afirma a vida de um coletivo e se efetiva em um importante meio de denúncia das consequências da ditadura.

A viagem do bordado: de tapeçaria da difamação a patrimônio cultural

Quem olhar para a peça artesanal, proposta para discussão a seguir, sob a premissa de patrimônio cultural, é remetido a um objeto, um lugar, uma cena que carrega um significante, que ecoa valores os quais, uma região ou Nação deseja ostentar como insígnia, materialização de sua identidade. De acordo com Funari e Pelegrini (2006), o conceito de Patrimônio está atrelado à ideia de propriedade do pai, herança. Deste modo, objetos, monumentos e lugares são vinculados ao real e ao precursor, ligados à trajetória histórica de um povo. As *arpilleras* contam a história a partir dos oprimidos, desaparecidos e torturados. Elas não são as protagonistas oficiais da história. Elas contam a história dos vencidos. Por isso, adquirem toda uma nova significação, por transmitirem um saber não autorizado pelo poder dominante. Na perspectiva da Análise do Discurso, elas colocam em jogo memória e esquecimento. Evidenciam uma lacuna.

Choay (2001, p.11), ao conceituar patrimônio histórico, refere-se a um bem “destinado à comunidade, [...] constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras de belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos”. O patrimônio coloca-se, então, como “mediador entre passado e presente, uma âncora capaz de dar sensação de continuidade em relação a um passado nacional e até muitas vezes mundial” (SILVA, 1999, p.27).

Para Canclini (1999), a definição de Patrimônio Cultural pode estar desvinculada da ideia de monumentos e lugares a serem conservados a todo custo, grandes construções e palácios. Este autor afirma que patrimônio não deve ser somente entendido como as coisas mortas, as heranças em desuso ou as grandes construções aristocráticas, mas também o que está vivo na cultura de um povo: o artesanato, a língua, as tradições, a música, a comida, etc. É nesse contexto que as *arpilleras* se situam: como produto vivo, artesanal e autoral de significação em um contexto, que

podem ser pensadas como patrimônio ao se materializarem como objeto significante de um período, que carrega em si a memória de um povo, em um determinado contexto social, histórico e político.

Canclini (1999), todavia, não permite esquecer que o conceito de patrimônio está vinculado aos grupos dominantes, que se utilizam do poder para promover o patrimônio à sua imagem, e definem conforme seus parâmetros, o que merece ser conservado. Assim, o mesmo autor aborda os diferentes significados que o patrimônio histórico e cultural pode adquirir. Na forma de obras colocadas para a apreciação e conhecimento para todos, objetos de consumo, a mercê da promoção e/ou dominação do Estado ou de grupos detentores do poder.

As *arpilleras* não intrigam somente pela tradição têxtil que carregam, mas também pelo rompimento. Por serem construídas a partir de uma técnica artesanal, elas carregam a inesperada denúncia da violência ditatorial, constituindo uma transformação do produto, dos sentidos e dos sujeitos que através delas expressam sua dor. Esse movimento se caracteriza por deslocamento de significados, do saco de batatas para a tela, do espaço doméstico para o público e político. Restos, retalhos, fios e trapos dos desaparecidos voltam às ruas, à cena sociopolítica. O discurso que se formula ganha significado, segundo Pêcheux (1988), através da relação entre interlocutores, ou seja, as formações-discursivas opostas – *arpilleras* x *tapeçarias da difamação* – instrumentalizam um ambiente onde os significados materializam-se através do bordado que alfinetou o calcanhar do regime militar.

Pensar as *arpilleras* é pensar na cultura e expressão de um povo veiculada por um produto cultural reconhecido como arte, que circula em exposições e museus pelo mundo. Assim, associá-las ao conceito de patrimônio torna-se uma importante questão a ser levantada. O Estado, segundo Canclini (1999) busca conservar e preservar àquilo que é grandioso, que possa servir como exaltação da grandiosidade da nação. Pode-se fazer aqui uma provocação a respeito da temática: Como fica a *arpillera* enquanto voz do mais fraco que resiste em um lugar?

Discursos na paisagem: cordilheiras e cotidianos

Nas *arpilleras*, o tema na superfície dos bordados, feitos de retalhos, tem como pano de fundo as paisagens chilenas e o cotidiano de uma população em tempos sombrios. Paisagem, segundo Costa (2011), relaciona-se com diferentes áreas de saber, como o turismo, a geografia e a arte. Por se tratar de um campo multifacetado, os encontros entre os diferentes saberes desenvolvem a trajetória do conceito de paisagem e ampliam as relações possíveis de serem estabelecidas entre o presente tema e as áreas de conhecimento. Ao recorrer à Geografia para abordar o conceito de Paisagem, surge a ideia de “uma área composta por uma associação distinta de formas, ao mesmo tempo físicas e culturais” (SAUER, 1998, p.23). Assim, a paisagem se coloca como o espaço e sua relação com o observador. Neste sentido, retomando Sauer, a paisagem não se constituirá como a imagem de uma cena real mas, sim, sua observação, descrição e reprodução implicarão em um observador que se relacionará com ela de diferentes modos, tornando sua descrição limitada e contaminada pela forma na qual os sujeitos lançam a ela um olhar.



Figura 1: *Vida em nuestra probación.*

Fonte: Oficina Recoleta (1984). Acervo de Jurgen e Marta Schaffer, Alemanha.

A *arpillera Vida em nuestra probación* (fig.1) atualiza a paisagem bordada na construção coletiva, que se coloca na obra de forma singular em seu delineamento espacial, entrelaçando-se com sujeito e seu meio. A Cordilheira dos Andes chilenos emoldura a tapeçaria, formando uma borda de identificação de um determinado espaço que envolve a vida cotidiana. Os Andes aparecem como uma constante nas peças, ocupando lugar de destaque, indicando o lugar de onde falam e o contexto político em que vive a comunidade.

A Cordilheira dos Andes, ao mesmo tempo em que situa um contexto nas *arpilleras* chilenas, aponta para a heterogeneidade geográfica de seu território. Mas, também, é uma paisagem que atravessa e unifica, enquanto memória, toda a extensão do território Latino Americano. Ao serem apresentados, os Andes aparecem como um fio unificador do discurso que torna possível a ampliação da denúncia das ditaduras para os demais países latino-americanos. Torna-se um elemento representante do interdiscurso que, segundo Orlandi (2010, p.31), representa o “saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído”. Assim, os Andes, ao localizarem a denúncia, retomam a memória e retornam ao já dito, ao já vivido e ao já sofrido na história das ditaduras. A crítica volta a se colocar como dizível, tecendo outra(s) denúncia(s).

O novo dizer - possível pelo já dito - é a materialidade aqui abordada, que se coloca como intradiscurso nas possibilidades de trazer à tona a denúncia naquele momento e naquelas condições. Junto aos Andes, as *arpilleras* apresentam situações como feiras, o corte de água, a *cueca* – dança típica chilena de casais –, torturas, centros de convivência, igrejas, aeroportos, cidadelas. A composição da obra, que geralmente vincula as cordilheiras andinas e situações da vida, tem como temática a precariedade, as greves, demissões, falta de proteção aos direitos do trabalhador, fome, escolaridade deficiente, falta de moradia, imoralidade, saudade e solidão.



Figura 2: *Corte de agua*.
Fonte: Anônima, 1980. Acervo Roberta Bacic.

Na *arpillera Corte de agua*, alguns temas abordados anteriormente retornam: os Andes e as cenas cotidianas penosas. A resistência destes sujeitos adquire dupla força. A imagem acima retrata a forma com que os sujeitos lidaram com o corte de água utilizado pelo governo como forma de intimidação. Marginalizados, os chilenos mais pobres foram, aos bairros de classe média vizinhos, buscar água. Este trânsito pelas diferentes classes aparece na confecção da cena, imprimindo na *arpillera* a história e o ato de resistência no coletivo.

À luz do dispositivo teórico da AD, o conceito de Formação Discursiva fundamenta este movimento que aparece na obra e salienta a heterogeneidade do discurso. A formação discursiva é um espaço estrutural “constitutivamente 'invadida' por elementos que vêm de outro lugar (isto é, outras FD) que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais” (PÊCHEUX, 1988, p. 314). Tal conceito relaciona-se com a forma com que o discurso é produzido através das ideologias. As formações discursivas, de acordo com Pêcheux e Fuchs (1997), são componentes de formações ideológicas, pois as ideologias têm no discurso sua representação concreta, determinando o sentido no interior do discurso.

O conceito de paisagem inclui o sujeito como parte da natureza, de um ecossistema. Todavia, a integração sujeito/natureza e a preocupação com o ecossistema

andam paralelamente com o sistema econômico e a exploração dos recursos naturais. Nesta contradição entre Formações Discursivas divergentes, há de se levar em conta a distribuição dos recursos naturais pelo Estado como forma de exclusão dos sujeitos. A privação de recurso natural básico para vida humana – a água –, cortado pelo Estado militar chileno, impõe-se como uma prática proveniente de um campo ideológico. Assim como, a forma pela qual a população lida com as dificuldades, buscando no bairro de classe média a água faltante, remete à permeabilidade entre formações discursivas diferentes. Este deslocamento de espaços e classes sociais anuncia a interdependência entre as classes e a porosidade das formações discursivas, que se interpenetram e se alteram, mesmo sofrendo impactos distintos. Marcam os diferentes lugares sociais, peculiares pela desigualdade de condições de vida, assinalam diferentes formações sociais que se expressam através de diferentes formações discursivas. Esta relação entre as bordadeiras militantes e o discurso militar é expressa na peça artesanal, retratada na relação dos sujeitos com a paisagem, construindo os sentidos expressos no discurso.

Para além da relação entre os sujeitos e o espaço, o conceito de paisagem é convocado, segundo Yázigi (1999), para designar várias funções. Desta forma, para o residente de um lugar a paisagem vem a ser o espaço mediador da vida cotidiana, ao passo que se apresenta como um diferencial do cotidiano do turista. Para o autor, a paisagem é de interesse primordial dos sujeitos que ali vivem e, através da relação entre a paisagem e o cotidiano de quem a habita pode ser despertado o interesse do outro distante, o turista. Gastal (2008), afirma que é preciso ver a paisagem como um espaço resultante de uma construção social de imagens e imaginários, o que pressupõe que ela difere de uma cultura para outra pela interpretação que recebe. Para a autora, o espaço é um *texto* dinâmico e múltiplo dado a muitas possibilidades de leitura. O espaço inscreve-se como um texto da ordem do significante em constante deslizamento de sentidos.

A paisagem, que tantas vezes é estampada no *souvenir*, empresta e narra para o outro longínquo o modo de vida de uma população. Aí a paisagem se pinta como inspiração materializada através de obra. Obra que se localiza e se debate em uma

fronteira limítrofe entre arte e artesanato, até produzir uma intersecção tensa. Estas manifestações tornam-se importantes meios de preservação da memória de um local, do recorte de um espaço. Forma de transmissão dos costumes e do cenário de uma população emolduradas através da paisagem que viaja com o turista para contar as relações que se estabelecem em um determinado local.

As *arpilleras* conquistam um lugar no museu da Resistência e mostram um alerta sobre a vida de uma determinada comunidade chilena num determinado momento histórico. Neste sentido, elas não se encontram na condição de *souvenir*, que o turista adquire e leva para recordar ou comunicar o outro sobre a vida em outra paisagem. As *arpilleras* são elas próprias, turistas. É a *arpillera* que viaja para mostrar-se ao outro, para comunicar uma situação, para pedir ajuda, para tecer uma crítica.

Em um movimento não violento, a reapresentação da cena cotidiana luta pela verdade, justiça e restituição dos direitos humanos escassos naquele momento, trazendo para o artesanato a memória da relação de um povo com seu território em um determinado período de tempo. As *arpilleras* contêm em si a força de um período histórico, do artesanato que viaja ao mundo “panfleteando” por melhores dias. Ela não se fecha e vai produzindo ecos por onde passa. A exemplo disso, a segunda oficina de Arpilleras no Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro, constituída por um grupo de participantes de um Centro de Referência da Rocinha produziram *arpilleras*:



Figura 3: *Desastre em Teresópolis em 2011*.
Fonte: Arquivo Nacional (2012).

O percurso feito pelas Arpilleras chilenas provoca ressonâncias, permitindo que esta técnica artesanal componha outras cenas, que se teçam outras denúncias. A *arpillera* produzida no Brasil, denominada Desastre em Teresópolis em 2011 (fig.3), apresenta outra paisagem tensa. Aborda o alagamento, pessoas boiando no rio, pedra sobre um carro. As cenas locais de impacto e sofrimento não estão emolduradas pela Cordilheira dos Andes, e sim, pelos morros cariocas. A *arpillera* sofre um deslocamento, mas não deixa de reconhecer a dor de um povo.

Desta forma, as *arpilleras* permitem que seu caráter artesanal seja repensado. Ao mesmo tempo em que reproduzem uma técnica têxtil tradicional da cultura chilena, tecem um novo propósito. Denunciam e enfrentam a ditadura, atos que expressam a tenacidade e força das bordadeiras, concretizados através da linguagem imagética construída sobre a tela de pano. Telas que se tornaram a voz que quebrou o código de silêncio instituído no país. Denunciam a dor, reclamam e ressignificam os sentidos tradicionais do fazer artesão. Aproximam-se da arte ao afastarem-se do caráter puramente utilitário, reservado à produção artesanal. A *arpillera* se infiltra como uma guerrilheira, luta por um sujeito se inscreve na resistência, enquanto remete para um outro lugar possível.

Considerações finais

De acordo com Rouquié (1984, p.320), o militarismo provoca a “ruptura brutal de uma ordem constitucional”, de um sistema estável e organizado. Não é objetivo deste trabalho aprofundar as conseqüências deste regime. Mas parece interessante identificar os movimentos de autoria e resistência desencadeados como resposta ao golpe institucional tão impactantes na cultura de um povo. Nas *arpilleras*, preserva-se a posição-sujeito bordadeiras dada desde o início às mulheres que fazem uso desta técnica. No entanto, ao apresentarem via esta técnica o seu drama pessoal e social, comum a tantas outras. Elas rompem com este lugar de “bordadeiras” garantido pelo sistema, por ser inofensivo – tradicional lugar da mulher – para se inscreverem como mulheres militantes, em outra posição-sujeito inesperada, inauguram uma segunda

ruptura neste trabalho. A peça artesanal promove um corte ao não se encaixar nos conceitos tradicionais, que denominam o artesanato como utilitário, por levar em si o peso do que não pode ser dito. Estas brechas trazem à tona a própria ruptura que a ditadura realizou ao estancar a ordem social democrática.

Como terceira ruptura, instala-se o status de Patrimônio Cultural, por oposição aos monumentos exuberantes construídos para exaltar uma Nação. As *arpilleras* fomentam um possível contraponto desse conceito ao se apresentarem como símbolo de uma classe desfavorecida. Para apresentar o cotidiano e a luta incansável, as bordadeiras-militantes elegem um elemento estético comum em suas obras que é a Cordilheira dos Andes. A apresentação da Cordilheira dos Andes nos bordados funciona como uma moldura de suporte e identificação de um coletivo. Ocupa espaço expressivo no alto das tapeçarias, como se fosse uma barra orientadora e continente que reúne um conjunto, não apenas artístico, mas político e territorial.

Na tensão entre turismo e cultura, as *arpilleras* problematizam a idéia de souvenir, de obra de arte e de artesanato. Buscam contribuir com o diálogo entre cultura popular e turismo. Sinalizam a riqueza e as possibilidades que emergem da tradição e a sua condição de renovar-se, transformar-se e deslocar-se. Oferecem um recorte sobre condições de vida e recurso de reinvenção de uma comunidade. Trazem consigo uma densidade e uma opacidade impactante – não óbvia, que atrai olhares, produz reflexões.

Referências

ARQUIVO Nacional . Disponível em
<<http://arpillerasdaresistencia.wordpress.com/2012/06/05/2a-oficina-de-arpilleras-no-arquivo-nacional-rj/>>

BRASIL: Ministério da Justiça. ***Arpilleras da Resistência Política Chilena***, 2012.

CAMPOS, L. J. Artesanato: resíduo elogiado ou possibilidade de crítica. In SOUZA, E. L. A. **Seminário da Utopia, Arte e Psicanálise**. Porto Alegre, 2005.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2000.

- CANCLINI, N. G. *Los usos sociales del patrimonio cultural*. In: CRIADO, A. **Encarnación**, 1999.
- COSTA, L. de C. N. **Turismo e paisagem cultural: para pensar o transfronteiriço**. Caxias do Sul, 2011.
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2001.
- FERREIRA, M. C. L. **Glossário dos termos do discurso**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.
- FUNARI, P. P. A.; PELEGRINI, S. de C. A. **Patrimônio histórico e cultural**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- GASTAL, S. Museu e turismo: a complexa relação com o tempo e a memória. **Revista Eletrônica de Turismo Cultural**. vol. 4, n. 1, 2010.
- GASTAL, S. Turismo e cultura: aproximações e conflitos. In. BENI, M.C (org.). **Turismo: Planejamento estratégico e capacidade de gestão**. São Paulo: Manole, 2012.
- LIMA, R. **Objetos: percursos e escritas esculturais**. São José dos Campos/SP: Centro de Estudos da Cultura Popular/ Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 2010.
- ORLANDI, E. **Análise do Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2010.
- PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A Proposta da Análise Automática do Discurso: atualização e perspectiva. In: GADET, F.; HAK, T. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: UNICAMP, 1997.
- PÊCHEUX, M. Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início da uma retificação. In: PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Edunicamp, 1988, p. 293-307.
- ROUQUIÉ, A. **O Estado Militar na América Latina**. São Paulo: Alfa-Omega, 1984.
- SAUER, C. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z. (org.). **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: Editora EdUERJ, 1998.
- SILVA, Z. L. **Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1999.
- YÁZIGI, E. Vandalismo, paisagem e turismo no Brasil. In: YÁZIGI, E; CARLOS, A. F. A.; CRUZ, R. C. A. (org). **Turismo: Espaço, Paisagem e Cultura**. São Paulo: Hucitec, 1999.

Recebido em novembro de 2012.

Aprovado em dezembro de 2012.