

As arpilleras: arte plástica de resistência

Rosa María Blanca, UFSC
rosablanca.art@gmail.com

O contexto de ditadura do Cone Sul, onde se “extinguiram os direitos humanos”, provocou a expressividade de distintos movimentos culturais e políticos. O feminismo “ganhou novo ímpeto”, e convocou mulheres de diferentes sectores como os “populares”¹, principalmente no Chile. No presente artículo, se realiza uma abordagem interdisciplinar de trabalhos plásticos específicos de um grupo de artistas chilenas conhecidas como *As arpilleras*. Utiliza-se a teoria feminista, conceitos de semiótica, e também se dialoga com trabalhos artísticos localizados dentro da história da arte, com a finalidade de levantar conotações em torno à linguagem plástica empregada pelas artistas. Nos dispositivos das arpilleras, está inscrita a própria história social do grupo social mulheres, o qual nos sinala, que a história dos movimentos feministas, no Chile, tampouco pode ser ignorada.

O Chile se destaca por ser o país precursor na técnica da arpillera. A arpillera é uma técnica de tipo folclórico originária da cultura de Isla Negra, Chile. A arpillera é a tela rústica que se utiliza para transportar batatas. Os primeiros trabalhos feitos em arpilleras, foram de mulheres da Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, durante a ditadura de Augusto Pinochet, entre 1973 e 1990. Mediante a venda dos trabalhos, essas artistas mulheres conseguiram sobreviver².

Na época, as artistas que faziam as arpilleras, não tinham a intenção, pelo menos inconscientemente, de trabalhar com *representação*. Isso quer dizer que elas optaram pela aplicação de objetos que pertenceram a determinadas personagens que faziam parte do cenário da ditadura chilena. O mais simples poderia ter sido desenhar ou pintar, sem a necessidade de buscar ou catar distintos materiais. As artistas se negaram a trabalhar com o imaginário. Através da linguagem da *apresentação*, isto é, mediante o emprego direto de fragmentos de roupa ou jornal, por exemplo, nos mostram uma realidade histórica e cultural. As artistas preferiram usar materiais que guardavam uma relação metonímica com suas/seus atrizes/atores sociais: as/os desaparecidos durante a ditadura chilena, e com elas mesmas.

Na tela intitulada “Paz, justiça e liberdade”, podemos observar distintos tipos de materiais

¹ BARRANCOS, Dora, CANO, Gabriela, Introducción a Transformaciones en las vidas de las mujeres. América Latina. In: GÓMEZ-FERRER, Guadalupe, CANO, Gabriela, BARRANCOS, Dora, LAVRIN, Asunción, **Historia de las mujeres en España y América Latina**, Volumen IV, Del siglo XX a los umbrales del XXI, Madri: Cátedra, 2008, p. 505

² BACIC, Roberta. Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan. In: Hechos del callejón, **Revista del Programa Naciones Unidas para el desarrollo** (PNUD), 2006.

Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul.
Universidade Federal de Santa Catarina – de 4 a 7 de maio de 2009.

montados sobre o suporte, como fotos, textos e papéis jornais. Trata-se da manifestação de um grupo de “mulheres”. Elas usam painéis metálicos para se fazer escutar. Pedem, precisamente, paz, justiça e liberdade.

A montagem ou o ato de colar objetos, é uma técnica usada inicialmente, dentro do contexto da história da arte, pelas/os artistas dadaístas. O dadaísmo, fundado em 1915, em Zurique, foi um “movimento de intensa revolta contra o conformismo”, “surgiu de um espírito de desilusão”³. Era uma maneira de protestar em contra do racionalismo da modernidade, cuja consequência, como se sabe, foi explosão da Primeira Guerra Mundial. O uso indiscriminado de imagens provenientes de distintos contextos produzia um discurso anárquico, porém histórico, se analisado dentro das necessidades dos europeus da época. Não é o caso do dispositivo das arpilleras. As artistas têm trabalhado com distintas imagens arrancadas de universos diversos. O caminho construído em forma de “v” invertido está feito com o pedaço de calça de um dos tantos desaparecidos durante a ditadura. Podemos afirmar que se trata de um “índice” de *presença* humana, mas que no momento de ser apresentado fisicamente, nos informa, a sua vez, uma marca de *ausência*, da mesma pessoa desaparecida, mas também do esforço da artista. Como bem explica Dubois, o valor do índice está na sua relação de contigüidade, isto é, o laço que une o elemento artístico com a realidade física. Ou seja, não se trata de uma “obra de arte” bucólica ou imaginativa, sonhadora ou romântica. Não existe uma metafísica. No momento em que a artista decidiu recortar o pedaço da camisa de um ser humano, nos está *apresentado* um pedaço de existência, o troço de um/a sujeita/o social, e o trabalho de uma artista, também social. As arpilleras poderiam ter optado por um caminho mais requisitado dentro da arte: a pintura ou a escultura. Porém, elas decidiram resgatar elementos de uma identidade inserida em um contexto político da época: a ditadura chilena.

O uso de jornal também é significativo. Foi Pablo Picasso (1881-1973) o primeiro artista em colar jornal sobre tela. Entre os trabalhos feitos com essa técnica, destaca a pintura cubista *La Suze* (1912). Na época, artistas reuniam-se em bares parisienses. O licor favorito deles era precisamente *Suze*. Originária da península balcânica, os franceses começaram a sentir a falta da bebida durante a guerra, pois ficou praticamente impossível importá-la. Picasso recorta e monta um pedaço de jornal onde aparecem notícias da guerra que as/os espectadoras/es daquele tempo estavam vivendo. No caso das arpilleras, o jornal é um índice que nos remete à própria história da mulher na luta de classes. A “consciência política feminina” se expressou através de jornais que nasceram pela iniciativa do grupo social “mulheres trabalhadoras”, tais como *La Alborada* (1905-1907), *La Aurora Feminista* (1904) e *La Palanca* (1908). Jornais que documentavam a construção

³ CHILVER, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p, 140

de um posicionamento político feminino, na medida em que refletiam uma “análise especificamente aplicável a esse sexo”, e principalmente, permitiam a “tomada de posturas ideológicas e avocadas a um ativismo” sem precedentes, no Chile⁴.

As arpilleras nos apresentam também um tempo em que elas viveram, e que faz parte do nosso contexto latino-americano. A ousadia do gesto recapitula uma história por vezes ignorada na nossa realidade. Colocando-se como autoras, as arpilleras encontram o seu lugar “no gesto”. Contrariamente a como Agamben asinala que a relação entre leitor e autor só se dá baixo a “condição” de que ambos fiquem “inexpressos”, e que a luz do texto se encontra precisamente nessa “ausência”⁵. No trabalho das arpilleras, temos a presença das artistas no confeccionado manual, no rastro da montagem, e sua costura produzida pelas suas mãos de carne e osso. Eis a diferença, talvez, entre escrita e arte plástica. Mas o que interessa resgatar é a tomada da consciência nesse tipo de resistência feminista. Há um intervalo, um espaço de transição entre o lar e o político. Esse ponto de “transição” -caminho ao espaço público, no presente caso- facilitado pelo percurso e durabilidade, na construção do dispositivo plástico, que inicia o processo de vir-a-ser, tão importante para a constituição de uma sujeita/o⁶.

Nesse sentido, podemos afirmar que a maternidade, no registro artístico das arpilleras, porta uma “história”, assim como uma “ideologia”, muito além de pertencer a um determinado “tribalismo” ou “nacionalismo”⁷.

O papel das avós e mães na busca de crianças, mulheres e homens desaparecidas, durante o regime ditatorial em países da América Latina, não só no Chile, senão no Brasil, na Argentina e no Uruguai, nos instiga a pensar nas distintas acepções da maternidade.

No movimento⁸ das Abuelas de la Plaza de Mayo, em junho de 1977, por exemplo, mães e avós se deram à tarefa de procurar a suas filhas/os e netas/os desaparecidas/os durante a ditadura argentina. Sabe-se que foram seqüestradas mulheres grávidas e que quando pariram suas filhas/os foram desaparecidas/os, em 1976. Cabe se perguntar, por que o Estado Militar teve a preocupação

⁴ LAVRIN, Asunción, Ciudadanía y acción política femenina en Chile y Perú hasta mediados del siglo XX. In: GÓMEZ-FERRER, Guadalupe, CANO, Gabriela, BARRANCOS, Dora, LAVRIN, Asunción, **Historia de las mujeres en España y América Latina**, Volumen IV, Del siglo XX a los umbrales del XXI, Madri: Cátedra, 2008, p, 579.

⁵ AGAMBEN, Giorgio, **Profanações**, São Paulo: Boitempo, 2007, p-p, 62-63.

⁶ BRAIDOTTI, Rosi. **Metamorphoses**. Towards a materialist theory of becoming. Cambridge and Malden: Polity, 2002, p, 40.

⁷ RICH, Adrienne, **Of woman born**, New York: W. W. Norton & Company, Inc., (1976) 1986, p, 33.

⁸ Os “movimentos femininos” latino-americanos liderados por “mulheres mães” dentro de um contexto de “reprodução social e econômica”, não começaram na ditadura, senão a partir das décadas de 50's e 60's. Destacam tanto os “movimentos populares urbanos”, quanto de “caráter rural”: “Clubes de Madres” no Perú, na Bolívia e no Brasil, “Centros de Madres”, no Chile, ou “Madres Comunitárias” na Colômbia”. In: LUNA, Lola G, Mujeres y movimientos sociales. In: GÓMEZ-FERRER, Guadalupe, CANO, Gabriela, BARRANCOS, Dora, LAVRIN, Asunción, **Historia de las mujeres en España y América Latina**, Volumen IV, Del siglo XX a los umbrales del XXI, Madri: Cátedra, 2008, p, 660.

Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul.
Universidade Federal de Santa Catarina – de 4 a 7 de maio de 2009.

de desaparecer as crianças, entregando-las a famílias adotivas?⁹, e por que foram precisamente as avós e as mães as que saíram na sua busca?¹⁰.

Na tela das arpilleras “*Paz, justiça e liberdade*”, que também reclama a justiça por um/a desaparecida/o, feministamente nos remete a uma das conquistas alcançadas pelas mulheres chilenas. Desde o século XIX, era conhecida a luta das chilenas pelo “estabelecimento da personalidade jurídica feminina”. Já em 1915, conseguiram criar um ambiente propício mediante o Círculo de Lectura e o Club de Señoras. Será em 1934 quando o Código Civil amplie a “personalidade jurídica da mulher”, conferindo a “pátria poder” a mulheres. O Código del Trabajo, em 1931, lhe dava o direito a mulher de receber seu próprio salário sem a intervenção de marido. Essa nova personalidade civil, mulher, colaborou para que durante a ditadura o grupo mulheres estendesse o seu direito no espaço público.

No dispositivo “*Nuestra carnicería*”/”*Nosso açougue*”, as artistas fazem um trocadilho metafórico. Cotidianizam a massacre da ditadura. De forma sutil, nos mostram o açougue como uma alegoria do seu dia a dia. Ao mesmo tempo em que nos expõem a crueza das condições de sua vida diária. Trata-se de moradoras de zonas marginais. Na tela, podem ser observadas moscas que funcionam também como índices de condições insalubres. Porém, não podemos esquecer que as mulheres chilenas já estavam acostumadas a se manifestar politicamente. Sabe-se que em 1926, “Chile contava com 51 liceus fiscais, e um corpo de mulheres profissionais acostumadas a expressar suas opiniões publicamente”. Esse avanço, no que se refere a educação, aconteceu de forma paralela ao desenvolvimento do movimento feminista, o que teve como resultado a “formação de um conceito de cidadania política”. A direita “militarista” e as esquerdas durante o regime de Carlos Ibáñez del Campo, entre 1924 e 1932, aguçou o ativismo político de mulheres. Configurou-se a Unión Femenina de Chile, que tinha como órgão de expressividade a revista *Nosotras* (1931-1935), e que reivindicava, efetivamente, que a participação da mulher, “na política”, não constituía unicamente um direito, senão que se tratava de uma “arma” baseada em um “feminismo”, “que reconhecia o aspecto maternal e afetivo da mulher”¹¹. A maternidade como arma não aparece então na ditadura por primeira vez. Aliás, em um sentido oposto, a vitimização da maternidade é uma condição do sistema patriarcal, e corresponde a uma “inversão” do período matriarcal¹². Valendo-se da linguagem biológica, o patriarcado naturaliza a maternidade em mulher. O fenômeno das

⁹ Idem, p, 665.

¹⁰ BIANCHI, Susana, Madres de Plaza de Mayo. In: GÓMEZ-FERRER, Guadalupe, CANO, Gabriela, BARRANCOS, Dora, LAVRIN, Asunción, **Historia de las mujeres en España y América Latina**, Volumen IV, Del siglo XX a los umbrales del XXI, Madri: Cátedra, 2008, p-p, 677-690.

¹¹ Idem, LAVRIN, 2008, p-p, 579-583.

¹² Idem, RICH, (1976) 1986, p, 85.

“babás” entre 1850 e 1939, na cultura britânica, por exemplo, introduz a idéia de maternidade como construção social. A identificação de mulher como mãe ficou em estado de erosão, e em consequência também, a unidade mãe-criança. A *desfiscalização* de dita unidade de mãe com a/o filha/o abre também a discussão da redução a um sistema binário a configuração da família nuclear ocidental. O nascimento de uma criança não significa o nascimento da maternidade. A antropologia mostra como, em distintas culturas, o conceito “mulher” não depende das funções fisiológicas, senão que depende dos graus de “reconhecimento” e “elaboração cultural”¹³.

O Movimento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH), uma organização que data da década de 30's lutava pela emancipação jurídica, política, econômica e biológica da mulher, o que incluía o uso de anticonceptivos e a prática do aborto como “liberação contra a maternidade obrigatória”, ao mesmo tempo em que reclamava “proteção da maternidade”, através de “leis de descanso maternal operário”. Na década de 70's, o conceito de cidadania para as mulheres já tinha explorado diversas “funções emblemáticas” como “cidadã mãe”, “cidadã trabalhadora”, e “cidadã por direito próprio”¹⁴.

A maneira de conclusão, pode se afirmar, que os dispositivos das artistas têm um valor que muito além do seu poder simbólico e conceptual, quando o que mostram é uma recapitulação da memória feminista. Os seus trabalhos funcionam como testemunhas *vivas*, no momento em que o discurso permanece sobre o tecido *orgânico* da arpillera. O tempo histórico também figura recente, na plasticidade da sua linguagem metonímica, na fisicalidade da evidência dos seus mortos vivos, porque nunca foram enterrados, como realidade, como estética como documento.

A arte não nasce da espontaneidade. Mais de um movimento civil e feminista antecede ao olhar e ao trabalho das arpilleras. O percurso das lutas sociais se mostra em cada dispositivo plástico. A opção pela arte tem sido uma forma de “resistência”, de reivindicação da não-violência, de participação social, esta última muito diferente do papel que mulheres conservadoras da sociedade chilena tinham preservado a si mesmas como imagem de mãe e esposa, no Chile da década de 60`s, e quando nenhum partido político fez nada para alterar tais circunstâncias¹⁵.

A beleza está na fome e esforço de sujeitas sociais presas no desencantamento do seu gênero: pedaços de mulher sobre arpilleras, como quem costura sabendo que um dia esse tecido, essas linhas, irão desaparecer.

¹³ MOORE, Henrietta L. **A passion for difference**: Essays in Anthropology and Gender, Cambridge: Polity Press, 1994, p, 27-28.

¹⁴ Idem, LAVRIN, p-p, 584-585.

¹⁵ Idem, LAVRIN, p, 586.