

Artesanato e Paisagem: linguagem estética, cultural e política nas *arpilleras*

Raquel Alquatti¹

Ismael Pereira²

Universidade de Caxias do Sul

Resumo: O presente trabalho³ propõe abordar as relações entre artesanato, linguagem cultura e política. Nesta abordagem, dois aspectos são tratados: primeiro, o artesanato é tomado como linguagem de resistência política, constituindo-se em patrimônio cultural; segundo, a paisagem funciona como o elemento estético que situa e identifica essa expressão cultural. O dispositivo teórico-metodológico de análise é o da Análise do Discurso francesa, tendo como materialidade as *Arpilleras* chilenas. As *arpilleras* são tapeçarias produzidas na década de 70, movimento inesperado de resistência feminina, que emerge do popular. Esta peça artesanal retrata o cotidiano e a luta das mulheres chilenas pela sobrevivência e pelo resgate dos filhos e maridos desaparecidos. Elas costuram a crítica à ditadura, tendo como registro recorrente a paisagem da Cordilheira dos Andes chilenos em seus bordados.

Palavras-chave: Artesanato, Paisagem, Patrimônio Cultural, Análise do Discurso.

Arpilleras: Artesanato E Discurso Político

O trabalho proposto é um recorte da pesquisa *Artesanato e Turismo: saberes e trocas simbólicas*. O tema circunda o artesanato como expressão mediadora entre o local e o global, o urbano e o rural, a tradição e a tecnologia, a política e a resistência. Força e forma em constante transformação.

Traz-se à discussão as *arpilleras* chilenas para que este objeto artesanal possa servir de base para situar a temática proposta. Acredita-se que se faz necessário abordar também o contexto histórico no qual foram produzidas: as ditaduras instauradas na América Latina em especial a chilena, que se deu entre os anos 70 e 90.

As *arpilleras* chilenas são tomadas como a materialidade discursiva deste trabalho, onde a paisagem é o elemento marcante e recorrente sinalizador de uma comunidade e suas

¹ Graduanda em Psicologia e Bolsista de Iniciação Científica Pibic-FAPERGS, vinculada ao PPGTUR – Universidade de Caxias do Sul – r.alquatti@gmail.com.

² Graduando em Psicologia e Bolsista de Iniciação Científica BIC-UCS, vinculado ao PPGTUR – Universidade de Caxias do Sul - pereia.isma@gmail.com.

³ Este trabalho foi orientado pela prof. Luciene Jung de Campos, Doutora do Centro de Ciências Humanas/Departamento de Psicologia e do Programa de Pós Graduação em Turismo - ljungdecampos@gmail.com.

reivindicações. Essas tapeçarias ao mesmo tempo em que afirmam uma tradição e patrimônio de uma cultura, apresentam-se como uma ruptura, onde essas mulheres artesãs encontram brechas para inscreverem-se como autoras e militantes. Propõe-se então um desafio: traçar fronteiras e interlocuções entre artesanato, política e paisagem.

Análise do Discurso: Um Dispositivo Teórico Metodológico para ler o artesanato

O dispositivo teórico metodológico utilizado é o da Análise do Discurso francesa (AD), fundada por Michel Pêcheux. Constitui-se em um saber que articula conhecimentos, tendo como principais suportes os campos da linguística, do materialismo histórico e da psicanálise. Estes pressupostos teóricos colocam a AD em movimento e visam compreender como o artesanato produz sentidos e como estes sentidos ecoam ressignificações 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 pode-se pensar no conceito de sujeito na Análise do Discurso como “sujeito de e sujeito à” (ORLANDI, 2010, p.49), interpelado pela ideologia e constituído pela linguagem e pela história. As *arpilleras* chilenas, como objetos artesanais, serão tomadas como o discurso a ser abordado através do bordado na presente discussão. Não se pretende buscar os sentidos ocultos na obra, e sim marcas na superfície que inscrevam a posição-sujeito autor, além de observar os movimentos de produção, reprodução e transformação.

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 permite 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 permeia a arte.

Pode-se pensar ainda que a tradição do popular aparece como necessidade das classes dominantes em manter uma cultura à parte, vinculada às classes de baixa renda. Neste sentido, Canclini (2000) 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” (p.34).

Entretanto o popular não se afirma como estático, não está fixado em formas e maneiras de apresentar-se. 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.

Assim Campos (2005) coloca que:

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 que são imagens autenticamente históricas e não arcaicas; mantendo a relação entre o memorizado e seu lugar de emergência. Apontando para um espaço de projeção de esperança, portanto de possibilidades de reinvenção do cotidiano e do coletivo.

Pode-se aqui relacionar o 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, que carrega algo daquilo que quer ser dito e mostrado, que remete a uma situação, que faz uma ponte e encurta distâncias. Que produz sentidos sobre uma situação e torna-se um discurso. Volta-se então, ao contexto ditatorial no qual as *arpilleras* apresentam-se como peça artesanal e como discurso de um povo.

As *arpilleras* emergem de um contexto ditatorial que, na América Latina, ocorreu entre os anos de 1964 e 1985, com uma proposta de reivindicar a “democracia”, ou seja, os direitos humanos, contra o totalitarismo marxista. No entanto torna-se um golpe violento, com objetivo de suprir a política ao invés de estabelecer uma nova ordem, restabelecendo a supremacia do mercado (ROUQUIÉ, 1984). O golpe militar chileno ocorreu em 1973, tendo como ícone o general Augusto Pinochet, sendo um dos movimentos mais sangrentos que o continente já conheceu.

Neste cenário, Argentina, Brasil, Chile e Uruguai foram atravessados de forma abrupta pelo militarismo. 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 que é tomada aqui como discurso, surge no modo como cidadãos chilenos, de uma determinada região, acharam para lidar, resistir e criticar o militarismo chileno.

De acordo com Roberta Bacic, curadora da exposição *Arpilleras da resistência política chilena*, as *arpilleras*, originalmente, eram uma técnica têxtil, enraizada no litoral central do Chile, produzida a partir de panos rústicos provenientes de sacos de farinha e de batata, geralmente fabricados em cânhamo e linho grosso, costurada toda a mão com agulhas e fios, que constitui uma tela de fundo. Essa técnica inspirou, na década de 70, tempos de ditadura chilena, uma expressão artesanal/artística popular que, dentre várias manifestações culturais, buscava resistir. Tornou-se referência nacional e internacional, denunciando o uso sistemático da tortura por parte do regime de Pinochet.

As *arpilleras* de composição incomum, elaboradas a partir de retalhos de roupas dos maridos e filhos ausentes - vítimas do regime militar - e de cores imprevisíveis, transformaram-se em uma linguagem por onde se pôde transmitir 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”¹ (BRASIL, 2012). Esta forma de registrar o cotidiano das comunidades e de afirmar sua posição-sujeito, também se transformou em fonte de renda mediante as diversidades.

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 urgente 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. 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 difamava 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.

¹ Violeta Parra, em *Arpilleras da resistência política chilena*, 2012. Catálogo publicado pelo Ministério da Justiça brasileiro.

A viagem do bordado: de tapeçaria da Difamação para Patrimônio Cultural

A repercussão desta peça se dá quando ela se desloca, viaja. Vai ao encontro do outro, do estrangeiro, coloca-se como relator 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 preconizado pela artista Violeta Parra. Transforma-se, desde então, em um panfleto que, ao visitar outros lugares, divulga e alerta a vida de um coletivo, e em um importante meio de denúncia das consequências da ditadura.

Se um olhar for lançado, para a peça artesanal aqui discutida, sob a premissa do patrimônio, remete-se, pois, a algo, objeto ou lugar, que carrega um significante que ecoa valores dos quais uma região ou Nação deseja ostentar como 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 da parte dos oprimidos, desaparecidos e torturados. Elas não são as protagonistas oficiais da história. Elas contam a história dos vencidos. Por isso, adquirem 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.

Para Choay (2001), a conceituação de 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 (p.11).

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).

Canclini (1999), entretanto, traz uma definição de Patrimônio Cultural 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 se pode situar as *arpilleras*: 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 sócio-histórico-político.

Todavia, Canclini (1999) aponta 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 denuncia da violência ditatorial, constituindo uma transformação do produto, dos sentidos e dos sujeitos que através delas expressam sua dor. Esse movimento caracteriza-se em um 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 sócio-política. Esse discurso que se forma 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, em um produto cultural reconhecido como arte, que circula em exposições e museus pelo mundo. Assim associá-las a 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?

Cordilheiras e cotidianos que se apresentam como discurso na Paisagem

O conteúdo na superfície das *arpilleras*, enquanto materialidade discursiva, são bordados constituídos de retalhos, que (re)apresentam paisagens chilenas no cotidiano de uma população nos tempos de ditadura.

Paisagem, segundo Costa (2011), relaciona-se com diferentes áreas do 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, depara-se com 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, segundo 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*. Oficina Recoleta, 1984. Acervo de Jurgen e Marta Schaffer, Alemanha.

A *arpillera* acima 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 **Vida em nossa comunidade**, 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 localiza um contexto nas *arpilleras* chilenas, aponta para uma heterogeneidade ao passo que é uma paisagem que perpassa e unifica, enquanto memória, toda a extensão do território Latino Americano. Ao serem retratados, 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) representa o “saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído” (p.31). 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 uma outra denúncia. 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 feira, 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*. Anônima, 1980. Acervo Roberta Bacic.

Na *arpillera* **Corte de agua** os elementos abordados anteriormente podem ser vistos novamente, os Andes e as cenas de dificuldades cotidianas. 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). 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 então componentes de formações ideológicas, pois as ideologias têm no discurso sua representação concreta, determinando o sentido no interior do discurso.

O conceito de paisagem aborda o homem como parte da natureza, de um ecossistema. Todavia, a integração homem/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 utilização dos recursos naturais pelo Estado como forma de agressão aos sujeitos. A privação de recurso natural básico para vida humana, cortado pelo estado militar chileno, coloca-se como o discurso proveniente do campo ideológico de um Estado militar. Assim como, a forma pela qual a população lida com as dificuldades, buscando no bairro de classe média a água faltante, remete a permeabilidade entre formações discursivas diferentes. Esse 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 que pode ser despertado o interesse do outro distante, o turista.

Para a arte, entretanto, a paisagem surge como inspiração ao ser retratada, estampada, materializada através do produto artístico e na sua fronteira limítrofe com o artesanato até produzirem uma intersecção. Tais recursos tornam-se importantes meios de preservação da memória de um local, de um recorte de um lugar, assim como uma transmissão da vida cotidiana de uma população que se emoldura através da paisagem e viaja com o turista para comunicar as relações que estabelecem em um determinado local. A paisagem, que tantas vezes é estampado no *souvenir*, empresta e comunica para o outro longínquo o modo de vida de uma população.

As *arpilleras*, entretanto, transmitirão o alerta sobre a vida de uma determinada comunidade chilena de outra forma. Estas não se encontram na posição de *souvenir*, que o turista adquire e leva para recordar ou comunicar o outro sobre a vida em outra paisagem. As *arpilleras* serão o próprio turista. É a *apillera* que viaja para mostrar-se ao outro, para comunicar uma situação, para pedir ajuda, para tecer uma crítica.

A reapresentação da paisagem cotidiana, em um movimento não violento, proclama 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” melhores dias.

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, denunciar e enfrentar à 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 utilitário, reservado à produção artesanal.

Considerações Finais

De acordo com Rouquié (1984), o militarismo provoca a “ruptura brutal de uma ordem constitucional” (p.320), de um sistema estável e organizado. Não é objetivo deste trabalho falar dessa autoria/ruptura que o regime militar faz, mas é interessante comparar os movimentos de autoria caracterizados pela ruptura. Nas *arpilleras*, inicialmente, a posição-sujeito bordadeiras rompe com este lugar garantido pelo sistema para se inscreverem como mulheres militantes. A peça artesanal promove uma ruptura 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 interromper a ordem social democrática, presente até então. Como última ruptura, surge o status de Patrimônio Cultural, 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 que reúne e um conjunto, não apenas artístico, mas político e territorial.

REFERÊNCIAS

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.

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: Ed. Da 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.