

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES
CULTURAIS
MARIA DO SOCORRO PEREIRA LIMA

**ARPILLERAS: O BORDADO COMO PERFORMANCE CULTURAL
CHILENA, EM FAVOR DO DRAMA SOCIAL**

Goiânia
2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor:

Maria do Socorro Pereira Lima

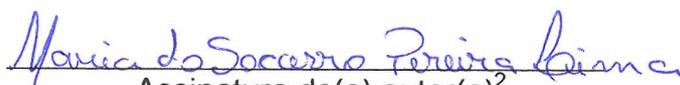
Título do trabalho:

Arpilleras: o bordado como performance cultural chilena, em favor do drama social

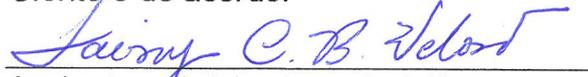
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 09 /04/ 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

MARIA DO SOCORRO PEREIRA LIMA

**ARPILLERAS: O BORDADO COMO PERFORMANCE CULTURAL
CHILENA, EM FAVOR DO DRAMA SOCIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, da Faculdade de Ciências Sociais - FCS, para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais.

Orientadora: Profa. Dra. Sainy Coelho Borges Veloso.

Goiânia

2018

Lima, Maria do Socorro Pereira.

Arpilleras: o bordado como performance cultural chilena, em favor do drama social / Maria do Socorro Pereira Lima – 2018.

134 f. il.; enc.

Orientador: Profa. Dra. Sainy Borges Coelho Veloso.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa Interdisciplinar em Performances Culturais, Goiânia, 2018.

Bibliografia. Anexos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
PERFORMANCES CULTURAIS

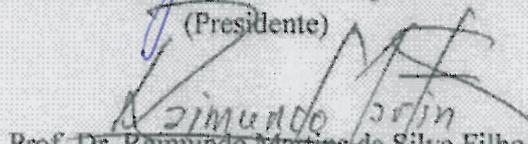
ATA Nº 02/2018

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
DA ALUNA MARIA DO SOCORRO PEREIRA LIMA

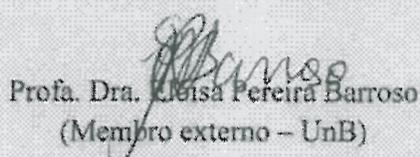
Aos nove dias do mês de abril do ano de dois mil e dezoito, a partir das nove horas, na Sala de Defesa AS03 da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão pública de defesa de dissertação intitulada "Arpilleras: o bordado como performance cultural chilena, em favor do drama social". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Sainy Coelho Borges Veloso (PPGIPC/UFG), com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Raimundo Martins da Silva Filho (FAV/UFG), Professora Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira (PPGIPC/UFG), Professora Doutora Eloisa Pereira Barroso e Prof. Dra. Sebastião Rios Corrêa Junior (suplente/PPGIPC/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata APROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Sainy Coelho Borges Veloso, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais. Goiânia, aos nove dias do mês de abril do ano de dois mil e dezoito.


Profa. Dra. Sainy Coelho Borges Veloso

(Presidente)


Prof. Dr. Raimundo Martins da Silva Filho

(Membro externo - FAV)


Profa. Dra. Eloisa Pereira Barroso

(Membro externo - UnB)


Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira

(Membro interno - FCS)

Visto:


Prof. Dr. Sebastião Rios Corrêa Junior

DEDICATÓRIA

Esta dissertação é dedicada ao Criador, que me abençoou com razão e sensibilidade em sua manifestação através de todos os avatares que iluminaram meu caminho.

Ao meu querido esposo, amor da minha vida, companheiro incomparável de todos os momentos.

Às filhas amadas, Myriam Martins Lima, Letícia Martins Lima e suas caras-metade, Jhonattan Ataíde Faria e Nelson Mendes Pereira, que vieram ao mundo para ensinar-me a capacidade de ir além de todas as forças humanas para o acolhimento de outro ser.

À minha mãe, Lídia Ana Pereira, mulher guerreira lutadora que soube nos orientar no caminho ético e justo de viver.

Ao meu pai, José Lima de Abreu, que sempre incentivou e valorizou nosso crescimento em todos os aspectos da vida.

À cunhada que se fez irmã, amiga, confidente, Semi Rocha, pela amizade, os sábios conselhos e o carinho dedicados a mim e aos meus, sempre.

Aos meus amados sobrinhos, queridos como filhos, e seus respectivos companheiros(as): Johnattas Wilker Rocha Lima, Marylia Barbara Gomes Carvalho e Alice Gomes Rocha; Lidyanne Rocha Lima e Ricardo Nolêto Sarmiento pelo apoio, presença, incentivo, torcida e carinho em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço de maneira especial à professora Dra. Sainy Borges Coelho Veloso pela paciência, dedicação, amizade e firmeza com que me orientou em todo o processo da presente pesquisa.

Aos professores, que me acompanharam, desde os tempos da cartilha até o momento presente, motivando e estimulando à constante construção compartilhada de saberes.

Agradeço em especial ao corpo docente da Universidade Federal de Goiás, por haver dividido um manancial de conhecimento que muito me auxilia na busca de saberes.

Agradeço também ao corpo administrativo, sempre cortês no atendimento às minhas necessidades.

À minha sogra Maria de Lourdes Teixeira e ao meu sogro Antônio Martins Teixeira pelo carinho e a amizade.

Agradeço também à família que me estimulou, incentivou e apoiou em todos os momentos. Agradeço aos meus irmãos: José Messias Pereira Lima, Waldir Pereira Lima, Kênia Cristina Pereira Lima, Samuel Costa, Lucimeire Costa, Kássia Martins e seus respectivos companheiros, pela cumplicidade e afeto de sempre.

Agradeço aos irmãos queridos da parte do meu esposo: Gilberto Martins Teixeira, Marilene Martins Teixeira, Gislene Martins Teixeira, Antônio Martins Teixeira Filho e seus respectivos companheiros(as) pela torcida e apoio.

Agradeço também aos queridos sobrinhos Alexandre, Andressa Nogueira, Isabela Lima, Gabriel Lima, Gabriela Lima, Larissa Martins e Fernando Martins, Georton Teixeira, Elisa Nogueira, Isadora e Guilherme; Andressa Martins, Andrei e Tomaz; Gilberto Júnior e Sara, Raphaella Teixeira, Daniel, Gabriel e Daniela; Pâmala Teixeira e Luiz; Rafael Martins e Ana Carolina Martins pelo carinho e apoio.

Grata também aos amigos colegas que me acompanharam nesse percurso escolar e acadêmico, pela amizade e companheirismo que sempre me dedicaram.

Agradeço também às queridas amigas: Sandra, Suelene, Cida, entre tantas outras que fizeram e fazem parte da minha jornada, pelo carinho e atenção.

Em especial agradeço à Imara da Silva Brasil, colega dos trabalhos manuais, amiga querida sempre presente, generosa, compreensiva, disposta à escuta em todos os momentos.

SUMÁRIO

RESUMO.....	8
ABSTRACT.....	9
1. INTRODUÇÃO.....	10
2. CAPÍTULO 2 - PERCURSO METODOLÓGICO.....	23
2.1 Investigação qualitativa social: a performance cultural das <i>arpilleras</i> em favor do drama social.....	23
2.2 Em busca de uma cartografia.....	29
2.2.1 A investigação cartográfica.....	36
2.3 Traços iniciais de uma cartografia: a performance cultural e política das <i>arpilleristas</i>	39
2.3.1 Os instrumentos e métodos da investigação: observação, entrevistas, imagens de <i>arpilleras</i> e visitas a duas oficinas.....	41
CAPÍTULO 3 - SOBRE AS <i>ARPILLERAS</i>	54
3.1 O sujeito/objeto de estudo: a prática política das <i>arpilleristas</i>	54
3.2 O drama social: <i>arpilleras</i> e <i>arpilleristas</i> em contexto histórico.....	56
3.2.1 O apoio da Igreja Católica às <i>arpilleras</i> na efetivação de sua força política.....	63
3.3 A política das <i>arpilleristas</i> e de suas <i>arpilleras</i>	67
3.3.1 Sobre <i>arpilleras</i> : testemunho, verdade e memória.....	70
3.4 Memorarte, <i>arpilleras</i> chilenas contemporâneas.....	72
3.4.1 <i>Arpilleras</i> brasileiras do MAB.....	74
3.5 Entrevistas: narrativas da experiência.....	81
3.5.1 Imagens de <i>arpilleras</i> : memórias em imagens.....	88
3.5.2 Oficinas: o contato com experiências transformadoras.....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
REFERÊNCIAS.....	108
ANEXOS.....	115

RESUMO

A ênfase deste estudo recai no movimento de mulheres *arpilleristas* e suas *arpilleras*, técnica de bordado tradicional que serviu de instrumento de denúncia durante a ditadura militar do general Augusto Pinochet (1915-2006). O movimento se caracterizou pela resistência política, denúncia e defesa dos direitos humanos, inspirando vários grupos no Chile e em outros países como no Brasil. A experiência das *arpilleristas* se configura no que o antropólogo britânico Victor Turner denomina de “drama social”? (TURNER, 2005a, p.182). O objetivo desta pesquisa foi identificar as possibilidades das práticas artísticas nas *arpilleras* como eventos liminares de performances culturais, em que se pode observar a ocorrência do “drama social” conforme definem autores do campo. A metodologia transcorreu pelo método cartográfico e os instrumentos de investigação foram: a observação, entrevistas semiestruturadas com representantes de movimentos de *arpilleristas* brasileiras (*arpilleras* do MAB) e do Chile (Memorarte), além da curadora de exposições que atua na Irlanda do Norte, Roberta Bacic, e a curadora e facilitadora de exposições e oficinas de *arpilleras* Esther Conti; minha participação em oficinas de produção da técnica, além de fotografias para registrar o processo. Entendemos que a importância deste estudo para o campo interdisciplinar das Performances Culturais é valiosa por tratar de uma experiência social, política, e artística que envolve transformações significativas, ainda pouco exploradas no meio acadêmico e em nosso país.

PALAVRAS-CHAVE: *Arpilleras*; performances culturais; drama social; memória.

ABSTRACT

The emphasis of this study relies on the *arpillerista* women's movement and their *arpilleras*, an embroidery technique that served as a tool to speak out against the military dictatorship of Augusto Pinochet (1915-2016). The movement characterized itself by political resistance, the denouncing and the defense of human rights, inspired by various groups in Chile and in other countries, such as Brazil. The experience of *arpilleristas* consists in what the British anthropologist Victor Turner would call a "social drama" (TURNER, 2005a, p.182). The goal of this research is to identify the possibilities of artistic practices in the *arpilleras* as events of cultural performativity in that we can observe the occurrence of a "social drama" according to the authors who have written in this field. The methodology chosen for this study was the cartographic method and the investigation tools we used were: observation, semi-structured interviews with the representatives of the movement of Brazilian *arpilleristas* (*arpilleras do MAB*) and of Chilean *arpilleristas* (*Memorarte*) as well with as the curator of current expositions in Northern Ireland, Roberta Bacic, and the curator and facilitator of expositions and workshops of *arpilleras*, Esther Conti; my participation in workshops of production of this technique, as well as photographs taken to register the process. We understand that the importance of this study to the interdisciplinary field of Cultural Performances is valuable because it delves into the social, political and artistic experiences which deals with significant transformations yet to be explored by the academic world at large as well as in our country.

Key-words: *Arpilleras*; cultural performances; social drama; memory.

1. INTRODUÇÃO

Minhas trajetórias de vida pessoal e de estudante me trouxeram à condição de mestranda em Performances Culturais e me conduziram a este momento, no qual aprofundo estudos acerca dos trabalhos manuais enquanto modo de expressão artística e fenômeno performático. No transcurso da Licenciatura em Artes Visuais (2011-2015), os questionamentos se referiam à hierarquização das artes e o lugar em que os trabalhos manuais - enquanto fazer e expressão cultural - inseriam-se nessa relação. Também me inquietava se, e como, esse fazer artístico/cultural tem espaço no cenário social e político brasileiro.

Desde a infância os trabalhos manuais fazem parte do meu cotidiano, quer seja na criação e confecção de roupas com retalhos de tecidos para bonecas ou na prática do crochê (conhecimento repassado por uma tia). Esses conhecimentos também ocorriam nas aulas de “Educação Artística” (sempre em escolas públicas) com foco em práticas manuais diversas e, após a maternidade, como uma opção para o trabalho em casa, unindo a necessidade ao prazer. A ideia do trabalho manual como um afazer possível, diante da condição de mãe e cuidados com os filhos pequenos, era algo natural no meio em que eu vivia. O gosto pelos trabalhos artísticos crescia em mim, assim como o interesse no aprofundamento desse estudo.

No curso de Licenciatura em Artes Visuais tive o contato com um trabalho acadêmico de grande relevância à pesquisa das práticas artísticas, na disciplina “História da Arte na América Latina”. A proposta consistia em escolher um tópico de importância para o cenário artístico de um determinado país da América Latina. Meu grupo escolheu e pesquisou sobre o Chile e a ênfase do estudo, sugerido por mim, foi o movimento cultural de mulheres chilenas, intitulado *Arpilleras* da resistência.

O movimento das *arpilleras* da resistência foi formado por mulheres que se juntaram em busca de apoio e notícias de seus familiares, parentes e amigos desaparecidos na ditadura chilena. Munidas apenas com linhas e tecidos das roupas de seus entes queridos, elas bordaram seus dramas em tecidos rústicos. A *arpillera* é uma espécie de aplique bordado e executado manualmente a partir de tecidos, linhas, lãs e aviamentos diversos, na composição de cenas do cotidiano usando como base do trabalho o “[...] suporte de aniagem, pano rústico, proveniente de sacos de farinha ou batatas [...]” (BACIC, 2012, p.06).

As *arpilleristas* denunciaram todo o sofrimento por que passaram através dessa expressão cultural (BACIC, 2012). A técnica da *arpillera* se difundiu pelo Chile como forma de (re)encenação da tradição por grupos variados de mulheres em todo o país. O movimento recebeu o nome de uma antiga técnica tradicional - bordado em tecido com base em *arpillera* (juta) - realizada por mulheres do litoral chileno de Isla Negra. Sua produção se expandiu e serviu de instrumento em outro momento histórico, para denunciar e resistir à ditadura militar daquele país (1973-1990) comandada pelo general Augusto José Ramón Pinochet Ugarte (1915-2006).

Esse movimento, composto por mulheres dos subúrbios de Santiago, criou sua própria maneira de denunciar os abusos e violações dos direitos cometidos “contra aqueles que se posicionavam contra o regime comandado por Pinochet” (MAB, 2015a). Foi também uma forma de resistência política à ditadura chilena, uma experiência que marcou de maneira significativa o país no período ditatorial e ainda segue atuante nos dias atuais com outras demandas. Hoje, existem no Chile vários grupos que produzem *arpilleras* como subsistência e/ou como instrumento de denúncia política.

Atualmente ocorrem também exposições e oficinas em vários países, tal como a organizada pela Embaixada do Chile na Irlanda, em colaboração com o Instituto Cervantes em Dublin, em 2011 (CATÁLOGO, 2012). Os bordados, em sua maioria, possuem uma simplicidade rústica, não objetivam uma excelência técnica, contudo exprimem sentimentos profundos, dolorosos e singulares, além de expor uma situação degradante para a condição humana, na singeleza de seus pontos, na seleção de cores e formas, na textura dos tecidos.

No Brasil, há grupos que inspirados no modelo chileno produzem as *arpilleras* como forma de denúncia e resistência política. Como exemplo de atuação dessa produção, podemos citar grupos como os apoiados pela Casa de Passagem Terra Nova, instituição do Estado de São Paulo que apoia refugiados recém-chegados ao Brasil, de várias partes do mundo. Um desses grupos, composto por mulheres refugiadas no Brasil desde 2015, reuniu-se na produção da técnica de costura *arpillera* e, nelas, narram suas experiências migratórias. Conjuntamente com o Coletivo “*Mujer latina, tú eres parte, no te quedes aparte*”, trabalham e trocam experiências “representando paisagens, memórias e locais de afeto, utilizando retalhos de pano, sempre muito coloridos. São pedaços de cenas cotidianas que se constituem como tramas de memórias e visualidades [...]” (MUSEU DA IMIGRAÇÃO,

2016). No período de 13 de fevereiro a 15 de maio de 2016, foi realizada a exposição “Do retalho à trama: costurando memórias migrantes”, no centro de São Paulo, na Casa de Passagem Terra Nova (2016).

Nas exposições, sensibilidade e memória se unem. A sensibilidade é uma forma de apreensão do mundo que vai além do conhecimento científico (PESAVENTO, 2004). É uma forma de ser e estar no mundo e corresponde à percepção da experiência humana e de sua tradução, a qual reside no cerne da construção de um imaginário social. É, pois, um conhecimento sensível apreendido pelos sentidos que brota do íntimo do indivíduo, ao organizar o mundo concreto. Portanto, não obedece a lógica ou princípio racional do mundo cognitivo. A sensibilidade lida com as sensações, com o emocional, com a subjetividade, com os valores e os sentimentos. Dessa maneira, ela é, para o filósofo e professor da Universidade Federal da Bahia, Dr. Luciano Santos (2009, p.16), “a chave paradigmática para uma abordagem ética da subjetividade enquanto responsabilidade ou um-para-o-Outro”.

No movimento das *arpilleras*, a sensibilidade acaba por unir experiências comuns e compartilhar memórias coletivas. Nesse sentido, o historiador Jacques Le Goff (1990) explica que a memória remete, primeiramente, a um fenômeno individual e psicológico que possibilita ao ser humano a atualização de impressões ou informações passadas. Como tal, caracteriza-se como uma experiência interior e subjetiva, “à qual faltaria a dimensão visível e tangível da memória social: o documento” (GONDAR, 2005, s/p). Por tal afirmação, consideramos aqui as *arpilleras* como documentos visuais, na dimensão da memória social, pois oriundos da “solidariedade entre as técnicas de rememoração praticadas, a organização interna da função, a sua situação no sistema do eu e a imagem que os homens conservam da memória” (VERNANT, 1973, p. 71).

No Brasil, o maior exemplo de grupos atuantes de *arpilleristas* são os coletivos organizados pelo MAB – Movimento de Atingidos por Barragens. O movimento abarca cerca de novecentas mulheres que se reuniram em oficinas e exposições. Segundo o site do movimento¹, a instituição, criada desde 1970, atua nas cinco regiões do país em defesa das vítimas de desapropriações em consequência da construção de barragens em regiões ribeirinhas.

¹Disponível em: <http://www.mabnacional.org.br/search/node/arpilleras>.

As oficinas ocorrem de modo esporádico, normalmente nos eventos de mobilização política organizados pelo MAB, e, desde 2013, somam mais de 100 oficinas e exposições. Integrante da coordenação do MAB, Tchenna Maso afirma que as *arpilleras* partem de atividades corriqueiras na vida dessas mulheres que utilizam os trabalhos manuais também como forma de “aperfeiçoar um método de trabalho feminista e popular nas áreas atingidas por barragens” (MAB, 2015).

É neste sentido que o movimento cultural-político das *arpilleristas* se apresenta como uma forma significativa para estudo no campo interdisciplinar das performances culturais. Por performances culturais entendemos, de acordo com a mestra em artes e doutora em História Cultural, Sainy Veloso: “os desempenhos coletivos reiterados, de papéis culturais construídos e prescritos por um conjunto de normas sociais cristalizadas, os quais são reencenados em ato presente, de maneira ritualizada ou não” (VELOSO, 2014, p.196). Como indica a autora, “de acordo com um determinado jogo de interesses e poderes” (2014, p.196).

Sob esta perspectiva, as *arpilleristas* desempenham uma maneira muito peculiar de *performance*, inicialmente específica da cultura chilena, oposta aos papéis culturais a elas destinados no drama vivido no período da ditadura chilena. Entretanto, como forma de denúncia e poder, o movimento se estendeu além-fronteiras e, atualmente, suas temáticas foram modificadas pelas e nas culturas brasileiras em razão de seus dramas específicos. Por outro lado, a *arpillera* em si expõe, também, uma performance.

Sainy Veloso (2014) traça um cenário histórico e cultural do surgimento do termo *performance* e mostra a sua abrangência pelo viés de diferentes autores. Designadamente, Richard Schechner (2006) explica que as performances podem contemplar os cenários artísticos e não artísticos culturais. Assim, para Schechner “toda ação é uma performance” (2006). O autor afirma que as noções fixas de conceitos determinados estão perdendo campo e, desde 1927, quando o físico alemão "Werner Heisenberg (1901-1976) propôs o seu 'princípio da incerteza' [...] fez soar um sinal de alerta” (SCHECNER, 2006, p.9). Apesar da complexa teoria, para os pesquisadores que não atuam no campo da física quântica, o princípio se apresenta como “uma metáfora poderosa e apropriada para a época [...] influenciando toda uma geração de artistas e teóricos em diversos campos do conhecimento” (SCHECNER, 2006, p. 9-10), desfazendo crenças, promovendo incertezas.

Para Schechner, no contexto atual, as fronteiras do conhecimento estão rarefeitas, a globalização acelera as interações nas quais diferentes culturas se misturam, padronizam-se e tornam-se cada vez mais híbridas. A interação promovida pela internet “transgride barreiras internacionais” (SCHECNER, 2006, p. 10). O mundo todo vê as produções televisivas e cinematográficas americanas, contudo os Estados Unidos também se tornam “cada vez mais, interculturais” (2006, p.10). É a partir dessa lógica que Schechner expõe as várias maneiras de se compreender as performances e vê vantagem nessa concepção em que “qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado como se fosse performance [...]. Podemos considerar as coisas interinamente, em processo, conforme elas mudam através dos tempos” (SCHECNER, 2006, p. 11).

Na tentativa de uma melhor compreensão do termo, o autor propõe uma distinção entre o que “é” performance e ‘enquanto performance’” (SCHECNER, 2006, p.12). Segundo ele, é performance quando há atuações expressivas do comportamento social, com uma teatralidade constantemente reencenada, visando enfatizar os aspectos simbólicos e codificados da cultura e depende do modo como a mesma, a tradição, os usos e os contextos histórico-culturais a qualifiquem (SCHECHNER, 2006). O autor prossegue afirmando que, conseqüentemente, alguns eventos se apresentarão como “performances e outros um pouco menos. Existem limites para o que ‘é’ performance. Mas quase tudo que existe pode ser estudado ‘enquanto’ performance” (SCHECNER, 2006). Eventos cotidianos, atividades corriqueiras como andar, conversar, pentear-se, trabalhos manuais, cozinhar, enfim, uma infinidade de ações podem ser avaliadas como performance, pois são papéis desempenhados no cotidiano. Nessa lógica, à guisa de questionamento, difícil seria detectar o que não se apresenta enquanto performance. Assim, “são” performances as práticas artísticas realizadas pelo movimento das *arpilleristas* chilenas e brasileiras, bem como suas exposições.

Um ritual religioso de casamento é um exemplo do que “é performance”. Nessa cerimônia, os indivíduos desempenham papéis a eles destinados, bem como exibem uma vestimenta apropriada e criam um cenário específico. De tal modo, podemos perceber um almoço familiar, geralmente aos domingos, quando a família se reúne. No entanto, para o autor, podemos também “tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance – uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer outra coisa – significa investigar o que esta coisa faz” (SCHECNER, 2006, p. 3) e

como ocorrem as interações “com outros objetos e seres” (2006, p. 3). Nessa lógica, as “performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos” (2006, p. 3). Desse modo percebemos as *arpilleristas*, as *arpilleras*, “enquanto” performances culturais, que somente existem em suas inter-relações com o fazer, a circulação, a recepção, a atividade coletiva e política.

Nessa concepção, não há “nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma *performance*” (2006, p. 3). São as convenções, os costumes, as práticas e as crenças construídas culturalmente através dos tempos que nos fornecerão componentes para definirmos o que é *performance*. No entanto, Richard Schechner (2006) apresenta outra perspectiva para eventos “como ou enquanto performances”. São momentos espetaculares, artísticos ou não, como uma *performance* artística, um show, um desfile militar ou as exposições artísticas das *arpilleras*.

Para o doutor em teatro, Robson Corrêa de Camargo, a definição das performances culturais deve ser pautada em alguns cuidados para não confundi-la com apenas mais uma categoria da *performance* ou como parte do estudo de outra área do saber (CAMARGO, 2012). Este pesquisador alerta para a inserção do conceito em uma proposta metodológica interdisciplinar voltada para o “entendimento das culturas através de seus produtos ‘culturais’ em sua profusa diversidade”, ou seja, como o ser humano “as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir a ser” (2012, p. 1).

Nesse entendimento, impossível desconsiderar as relações de poder que permeiam a interação social. Para o filósofo Michel Foucault (1926-1984) o poder não pertence a nenhum lado específico e funciona em constante revezamento entre micro e macropoderes (2015). Para o autor, “a Teoria do Estado, a análise tradicional dos aparelhos de Estado sem dúvida não esgotam o campo de exercício e de funcionamento do poder” (FOUCAULT, 2015, p. 138). O que interessa mais nessa concepção é como o poder se constitui, como é exercido, e por que meios se difunde. Não se sabe ao certo quem e onde se exerce o poder, o que se sabe, segundo Foucault, é que os governantes não o detêm e que termos como “classe dirigente”, “grupo no poder”, “aparelho de Estado”, “dominar”, “governar”, “dirigir” necessitam de maiores análises (2015, p. 138).

Portanto, para o autor, o poder não existe restrito a um grupo, mas coexiste em variadas formas, em diversas camadas da sociedade, referindo-se ao círculo de micropoderes. Seguindo esse raciocínio, compreendemos as *arpilleras* da resistência como um movimento que conquista visibilidade e exerce um poder, a partir de seus bordados e demais relações estabelecidas. Uma conjunção de micropoderes que gerou e ainda continua a gerar força política na contramão das denominadas forças hegemônicas. Não obstante considerarmos as relações de poder que perpassam o movimento das *arpilleristas* e suas *arpilleras*, o objetivo principal desta pesquisa é compreendê-las como performances culturais, identificando-as como eventos liminares surgidos a partir do “drama social”. Com esse objetivo, selecionamos o movimento das *arpilleristas* na época da ditadura chilena e *arpilleristas* do Memorarte (contemporâneas), bem como as *arpilleristas* brasileiras do MAB. Visamos especificamente investigar suas ações, em seus múltiplos aspectos culturais, bem como a produção das *arpilleras* em suas experiências e diversidade expressiva de maneira comparativa entre culturas, a saber, as do Chile e do Brasil. Ainda que estejamos ligando historicamente experiências em espaços e temporalidades distintas, elas se interligam por um trabalho de memória sincrônico², produtor de ações expressivas e performáticas.

John Dawsey (2005) e Victor Turner (1974) explicam a correspondência entre a experiência e a performance como ação expressiva, em variados significados em diversos idiomas. Dentre eles, se destacam “tentar, aventurar-se, arriscar” (base indo-europeia), ou “passar através” (do grego), referindo-se a ritos de passagem, entre outras, sempre com alusão a perigos, tentativas e passagens (TURNER, 2005a, p.178). No entanto, ambos os conceitos em destaque se apoiam na noção de *Erlebnis*, vivência ou experiência vivida. A partir de então, podemos falar de performance, uma forma expressiva que “completa” ou “realiza” uma experiência como na ação expressiva das *arpilleristas* em fazer a *arpillera*, a própria *arpillera* em si, os contextos sociopolítico no qual são produzidas, bem como sua recepção. Inicialmente, experiência vivida na liminaridade da cultura chilena, a *arpillera* é, contudo, reencenada em outros momentos liminares por outras culturas,

² Em História, a sincronia dos acontecimentos se refere à comparação de épocas ou quando avaliamos as práticas culturais sem colocar em primeiro plano os aspectos da cronologia, sucessão, ou de sua evolução.

como pela brasileira. Podemos então, conjuntamente com Turner (2008), voltarmos nossos estudos às formas liminoides de ação simbólica.

A liminaridade, para este autor, é uma manifestação cultural que ocorre nos ritos de passagem. Todo o aspecto simbólico de significação, os ritos, bem como as relações de poder neles existentes e decorrentes de dramas sociais se configuram no foco dos estudos de Turner que nos conduzem ao *limen* ou limiar, termo que Turner empresta dos ritos de passagem de Van Gennep (2011).

Turner (1974) se refere ao dualismo vivenciado em várias formas de sociedade em que a estrutura dominante sofre abalos e até transformações radicais, retornando em uma outra estrutura revitalizada através de “entidades liminares” (1974, p. 117), metamorfose dialética sem a qual nenhuma sociedade funciona. As entidades liminares se situam no meio, entre “as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimoniais” (1974, p. 117).

O estágio liminal ou marginal é uma posição de exclusão na qual foi inserido o indivíduo ou grupo. Nela, ambos são tratados como um invisível diante dos demais (TURNER, 2005, p.46). Nessa lógica, Turner identifica dois modos de estruturação de sociedades humanas. O primeiro seria o sistema estruturado em que normas e regras são impostas pelo Estado. O segundo surge do período liminar representado pela sociedade enquanto comunidade, ou, como Turner (2008) prefere, *communitas*. Estas últimas são sociedades que obedecem às leis dos rituais e se caracterizam por “uma modalidade de relação social de uma ‘área de vida em comum’” (TURNER, 1974, p. 119). A diferença “entre estrutura e ‘communitas’ não é apenas a distinção familiar entre ‘mundano’ e ‘sagrado’ ou a existente entre política e religião” (1974, p. 119). Muitos cargos de poder que representam a estrutura possuem características do sagrado também. Contudo, os representantes das *communitas* só conseguem títulos após vivenciarem experiências através de ritos de passagem em que devem aprender a domar instintos de orgulho através, muitas vezes, de humilhações físicas e psicológicas. É como se esses rituais os capacitassem de um poder de transformação que nem eles mesmos poderiam supor.

Este pensamento contempla o movimento das *arpilleristas* chilenas ao considerarmos cada grupo de mulheres como formador de *communitas*, os quais realizam rupturas com a estrutura social dominante ao vivenciarem por meio das *arpilleras* suas dores, ódios, humilhações. Ademais, essas mulheres, a partir da sua

união e fazeres comuns como a produção de *arpilleras* se constituíram como sujeitos históricos, capazes de enfrentar o drama social e superá-lo pela transformação de suas ações sociais e políticas.

A metáfora do drama corresponde a uma tensão que pode ser observada em diferentes sociedades e se caracteriza por conflitos geradores de crises no sistema estruturado do grupo social envolvido, exigindo uma ação reparadora na tentativa de manter a ordem estabelecida (TURNER, 2005a, p.181-2). Na visão de Turner, “se um drama social percorrer seu curso completo, o resultado [...] pode se manifestar através ou da restauração da paz e ‘normalidade’ entre os participantes ou do reconhecimento social de uma ruptura ou cisão irremediável” (2005a, p. 181-2).

Nessa perspectiva, já se evidencia a articulação entre a sociologia, a antropologia e o teatro, basilares nos estudos das performances culturais. A antropologia se apresenta, segundo Turner (2005a), como um estudo que mais se aproxima da experiência social do pesquisador, pois aprofunda a subjetividade e a sua experiência social. Além de eleger o sujeito, elege também suas práticas e fazeres para compreender os conflitos do presente. Assim, busca respostas na cultura e na língua “cristalizadas” do passado (TURNER, 2005a, p.177). Contudo, essa relação entre tradições do passado e o momento social do presente gera conflitos, especialmente nas sociedades modernas. O autor percebe nessa relação um potencial dramático.

A partir desta compreensão, algumas perguntas se fizeram: Como ocorreu o processo performático do movimento das *arpilleristas* no Chile, no período da ditadura militar? Como esta performance cultural ressoa no Brasil e no Chile, hoje? A experiência das *arpilleras* se configura no que o antropólogo britânico Victor Turner denomina de “drama social”? (TURNER, 2005a, p.182). É possível uma analogia entre essas performances culturais?

Assim, o desafio de relacionar os conceitos das performances culturais com o objeto/sujeito de pesquisa aqui proposto instiga-nos, sobremaneira, pela gama de possibilidades que pode representar uma significativa contribuição aos estudos das Performances Culturais. Algo nesse estudo que realmente nos inquieta e abre diálogos com a linha de pesquisa “Teorias e práticas da performance”, do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar de Mestrado e Doutorado em Performances Culturais, ligada ao movimento cultural e político das *arpilleristas*, diz

respeito à ênfase dada pelas performances culturais à produção cultural sob a perspectiva de quem a produz. A compreensão e as construções que essas agentes, produtoras de cultura, fazem de seu produto, a forma como os percebem e os utilizam em seu contexto histórico-político e cotidiano nos interessam diretamente.

Portanto, este estudo tem por objetivos identificar as possibilidades das práticas artísticas/culturais nas *arpilleras* como eventos liminares de performances culturais, em que se pode observar a ocorrência do “drama social” conforme autores do campo. Pretende-se, também, reconhecer as práticas manuais artísticas como documento da expressão dos costumes, crenças, festas e rituais, bem como suas performances culturais; discutir a força política de trabalhos artísticos a partir da experiência do movimento das *arpilleras* e, ainda, reconhecer a voz e o lugar das comunidades que ocupam, historicamente, lugares de invisibilidade.

Para tanto, utilizamos da observação, a qual engloba o objeto observado (*arpillera*), o sujeito (as *arpilleristas*), as condições, os meios onde se situam o sistema de conhecimentos. Embasamo-nos em conceitos, categorias e fundamentos teóricos que apoiam a pesquisa (BARTON; ASCIONE, 1984). Utilizamos-nos de registros cursivos detalhados e contínuos; entrevistas semiestruturadas, transcritas e tabuladas para a devida análise e discussão dos dados. Utilizamos ainda de registros fotográficos dos encontros e dos produtos culturais. Esses fazeres foram pensados não apenas como questão de prazer e utilidades, envoltos na feitura de um produto manualmente fabricado, mas sob a perspectiva das “práticas cotidianas”, conforme indica o historiador Michel de Certeau (1994), pois tais práticas atuam enquanto produtoras e consumidoras de produtos.

Certeau põe em discussão o uso e o consumo que envolve a relação acerca de “objetos sociais” como representações que levam em consideração tempo de exposição e comportamentos diante de imagens da grande mídia (1994, p. 39). A análise se completa com o “estudo daquilo que o consumidor cultural ‘fabrica’ durante essas horas e com essas imagens [...]. A ‘fabricação’ que se quer detectar é uma produção, uma poética” (CERTEAU, 1994, p. 39). A partir dessa ideia, grupos sociais ou indivíduos - como o das *arpilleras* - atuam de maneira astuciosa e criativa criando maneiras de fazer subversivas às regras pré-estabelecidas de maneira “silenciosa e quase invisível” (1994, p.39) através de suas práticas cotidianas. Pensamos que esses registros documentais – as *arpilleras* - constroem também uma

visão mais concreta da dinâmica de funcionamento das trajetórias dos grupos sociais que acompanhamos.

Nesta investigação, a análise de dados ocorreu de maneira interpretativa, qualitativa e quantitativamente e se apoiou nas pistas cartográficas dos psicólogos Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Sílvia Tedesco (2014). Historicamente, para a doutoranda em Desenvolvimento Agrícola e Sociedade, Laila Sandroni, e o professor doutor em Comunicação, Bruno Tarin, a cartografia surgiu com os novos meios de produção de conhecimentos e, conjuntamente, com a “crise epistemológica” por que passaram as áreas de conhecimento, principalmente a área das humanidades (2014, p. 1). As ciências sociais, por exemplo, a partir da década de 1970, passaram por profundas reorganizações paradigmáticas em que a “Antropologia teve um papel fundamental no processo de construção da crítica e reformulação das formas de produção de conhecimento” (2014, p. 2). Para os autores, “essa nova maneira de encarar os desafios do exercício do saber têm [sic] sido um fértil plano de experimentações metodológicas no sentido de incorporar processos de subjetivação na construção de conhecimento [...]” (2014, p. 2). Os autores prosseguem afirmando “o caráter relacional e de transformação recíproca entre sujeito e objeto como fontes de potência para a pesquisa em humanidades” (2014, p. 2).

Na cartografia podemos usar diversos procedimentos e estratégias que envolvem “[...] técnicas de entrevistas, de análise de ‘dados’, estratégias qualitativas ou quantitativas [...]” (2014, p. 2). Como o método da cartografia não propõe regras fixas, seu processo é fluido, múltiplo, e segue pistas por meio de diferentes técnicas de pesquisa “como indicações para a efetiva validade da investigação” (2014, p. 2). As entrevistas realizadas por nós, supramencionadas, caracterizam-se como semiestruturadas (Anexo A e C) e se constituem em um montante de sete perguntas.

Desse modo, esta investigação se voltou para as possibilidades dos produtos culturais das *arpilleristas* como performances. Nesse intento, teoria e prática caminharam juntas para a construção de um conhecimento com e sobre as *arpilleras*. Ao mesmo tempo em que realizávamos as entrevistas, embasávamos nossos estudos teóricos a partir de conceitos como: sensibilidade (PESAVENTO, 2004; SANTOS, 2009); memória e subjetividade (GONDAR, DODEBEI, 2005; LE GOFF, 1990; JELIN, 2004); experiência (DAWSEY, 2005, 2013; TURNER, 1974,

2005, 2005a, 2008.); política e estética (FOUCAULT, 2015; RANCIÈRE, 2010a; 2010b); performances culturais (CAMARGO, 2012; SCHECHNER, 2006; TURNER, 1974, 2005a, 2005b, 2008; VELOSO, 2014); drama social, *communitas* e liminaridade (TURNER, 1974, 2005a, 2005b, 2008); pesquisa e metodologia (DENZIN; LINCOLN, 2006; KASTRUP, PASSOS; TEDESCO, 2014); cartografia (DELEUZE; GUATTARI, 1997; KASTRUP, PASSOS; TEDESCO, 2014; LATOUR, 2012; ROLNIK, 2016); contextos históricos (AGOSIN, 2007; BACIC, 2012; HOBBSAWM, 1995; KOHUT, VILLELA, 2016; MUÑOZ, 2010; NEPOMUCENO, 2015), entre outros.

Compreendemos que o produto cultural em comunidades como a das *arpilleras* envolve questões históricas, sociais, políticas e econômicas, entre outras, o qual se configura em algo bem maior que o simples “valor agregado” ou da subsistência. O gosto pelas “artes do fazer” (CERTEAU, 1994, p. 35) - operações astuciosas e clandestinas - dialoga com variadas linguagens na construção de sentidos que embasaram e enriqueceram a pesquisa, a partir de temas como cultura, rituais, liminaridade, entre outros, além de abarcar estudos da cultura visual, das performances, em área interdisciplinar de estudos: antropológicos, filosóficos, psicológicos, sociais. É nessa perspectiva que as performances culturais se apresentam como um viés amplo para o entendimento dos vários comportamentos humanos em seu cotidiano.

Do dito, entendemos o cotidiano conforme propõe Certeau (1994, p. 31) como práticas do dia a dia, “[...] aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), [...] nos prende intimamente, a partir do interior”. No entanto, sabemos que compreender a abrangência do conceito de performances culturais e cotidiano, em todas as suas nuances, é algo tão complexo quanto tentar explicar conceitos de cultura ou arte e tudo que os envolve.

Através de pesquisas realizadas durante o processo de elaboração dessa dissertação, nas principais plataformas de banco de dados, tais como o Banco de Teses e Dissertações da CAPES; Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) – Pesquisa Científica do Brasil; Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD-UFMG); Biblioteca Digital USP; Biblioteca Digital UNICAMP (SBU); Repositório Institucional – Universidade de Brasília (UNB); não conseguimos localizar dissertação ou tese que tivesse as *arpilleras* como objeto de pesquisa no Brasil, mormente sob a perspectiva das Performances artística e/ou culturais, o que em

absoluto significa que um ou outro trabalho não tenha escapado aos filtros de pesquisa das respectivas plataformas de disponibilidade de trabalhos acadêmicos. Dessa forma, reiteramos a importância desse estudo para o campo interdisciplinar das Performances Culturais por tratar-se de uma experiência social, política e artística que envolve transformações significativas e que ainda é pouco explorada em nosso país.

Perante o desafio do relato da pesquisa, nesta dissertação, organizamos os capítulos da seguinte forma. No primeiro capítulo – a Introdução – fazemos uma explanação geral da investigação quanto ao objeto/sujeitos de estudo, a problemática, objetivos, justificativa, metodologia, principais conceitos e autores que a embasa. A finalidade foi dar ao leitor uma ideia geral da investigação.

O percurso metodológico compõe o segundo capítulo. Nele, apresentamos as pistas cartográficas propostas por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Sílvia Tedesco (2014) como método para a validação da pesquisa, a maneira como as seguimos, de forma não desvinculada da teoria. Apresentamos também os instrumentos e métodos da investigação: observação e entrevistas.

No terceiro capítulo, relatamos historicamente o surgimento do movimento das *arpilleras*, desde a ditadura chilena, o apoio da Igreja Católica ao movimento chileno, passando pelas exposições internacionais até a formação de grupos em vários países que se inspiraram no modelo, como o Brasil. Ainda neste capítulo expomos os movimentos de *arpilleristas* do MAB (Movimento de Atingidos por Barragens), o Memorarte (*arpilleras* chilenas urbanas), as observações em duas oficinas de *arpilleristas*, os sujeitos entrevistados, as entrevistas semiestruturadas, cinco imagens de *arpilleras*, o contexto histórico de suas produções. Realizamos a discussão e análise dos dados acima referenciados, conjuntamente com a fundamentação teórica - também com autores acima mencionados - e perpassada por temáticas como: ética, memória e direitos humanos.

Já nas considerações finais, comentamos sobre o conhecimento adquirido com a investigação, suas limitações, falhas e possíveis desdobramentos para futuras pesquisas. Em todos os capítulos, usamos de duas formas pronominais ao redigir o texto: ora, a primeira pessoa do singular, quando narro minhas dúvidas e experiências pessoais, ora na terceira pessoa do plural quando - conjuntamente com minha orientadora e demais autores - pensamos as performances em temporalidades distintas.

CAPÍTULO 2 - PERCURSO METODOLÓGICO

2.1 Investigação qualitativa social: a performance cultural das *arpilleras* em favor do drama social.

A investigação - neste estudo - é direcionada para as possibilidades das *arpilleras* como performances culturais, em favor do drama social. O drama social é abordado por Victor Turner (2008, p. 37-41) como unidades de um processo inarmônico surgidas em situações de conflito. O autor opera com claves conceituais analógicas ao drama para a compreensão da vida social. A transposição efetuada por ele tem como base o desenvolvimento das ações ou situações dentro de uma trama temporal. Em geral, as ações possuem quatro fases de ação pública observáveis: brecha, crise, ação reparadora e reintegração. Por meio dessas categorias definidas pelo autor, nos encontramos com o drama social vivido pelas *arpilleristas*.

Por sua vez, as ações denominadas de performances culturais surgem de crises que se evidenciam pelas fendas abertas na estrutura social até então estável. Dessa maneira, uma fenda na base da sociedade ocorre quando uma ação ou situações quebram com uma 'certa' normalidade na estrutura social. Assim, provocam uma crise - estado liminar - que, por sua vez, termina numa ação reparadora - *performances* culturais -, as quais conduzem a um movimento de (re)integração reparadora ou, contrariamente, a um cisma irreparável de tal agrupamento cultural (TURNER, 2008, p. 37-41).

Deste modo, as *arpilleristas*, mulheres bordadeiras chilenas, tanto quanto produto de suas performances, as *arpilleras*, desempenharam ações - performances culturais - visando a sanar a fenda aberta na estrutura social do Chile, com a última ditadura militar. Posteriormente, essas ações se espalharam por outros países como o Brasil em que mulheres se utilizam dessa mesma técnica na intenção de sanar fendas próprias em sua estrutura social.

O foco principal desta pesquisa é, antes de tudo, a compreensão do processo artístico e performático em torno das *arpilleras* como possibilidades de ocorrência do drama social que, através da experiência (re)territorializa ou transforma a realidade 'naturalizada' de sujeitos que habitam espaços legados à margem da estrutura de poder. O processo cultural/artístico das *arpilleras* atua de

forma a promover a visibilidade do poder entremeado em mulheres envolvidas em dores e sofrimentos, ecoando e transbordando em vozes que se traduzem na forma material de denúncias.

Portanto, na busca por meios que fundamentam esta pesquisa, procuramos eleger um processo que envolvesse metodologias e métodos da pesquisa social, iniciando pela discussão sobre a pesquisa qualitativa e a quantitativa, a partir da qual percebemos mudanças significativas no ponto de vista científico na contemporaneidade. Segundo os sociólogos Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln (2006), o/a pesquisador/a que se aventura na pesquisa de campos sociais cotidianos e das subjetividades se depara com grandes desafios. Promover uma discussão crítica acerca de questões desse teor de maneira a validá-las em um processo de produção de conhecimento é fator preponderante diante desse desafio contemporâneo. A escolha dos instrumentos metodológicos e teóricos também se apresenta como questões de grande relevância, na busca por uma convergência de diálogos na produção de sentidos. Várias e variadas são as questões que nos atravessam diante desses novos paradigmas, tais quais novas epistemologias para a análise de fenômenos de toda espécie, especialmente os que habitam campos subjetivos, cotidianos e marginais.

Desta maneira, a convergência de instrumentos metodológicos envolve também o estudo cartográfico por meio de variados instrumentos na produção do conhecimento, dentre os quais a observação, entrevistas, participação em oficinas de produção da técnica, discussão e análise dos dados, além da pesquisa teórico-bibliográfica. Parte do desafio que compõe a escolha do percurso metodológico em um estudo como o das *arpilleras* esbarra na melhor escolha da abordagem para sua validação. No tópico “Interesses do conhecimento e métodos”, de sua obra *Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento - Evitando confusões*, os psicólogos sociais Martin W. Bauer, George Gaskell e Nicholas C. Allum (2002) discutem as metodologias de pesquisa quantitativa e qualitativa, referindo-se à pesquisa social representando posições epistemológicas com profundas diferenças. Outro enfoque dado aos modos de investigação aqui propostos diz respeito à significância crítica, radical ou emancipatória, implicada na escolha do método cartográfico, o qual será exposto adiante, no item 2.2.

A pesquisa qualitativa, conforme Bauer, Gaskell e Allum (2002), é vista como o modo de visibilizar o sujeito, ao invés de tratá-lo como objeto e quantificar e

modelar estatisticamente o comportamento. Toda essa discussão é inútil, na visão dos autores. Para eles, uma maneira alternativa de pensar os objetivos da pesquisa social e sua relação com a metodologia é levar em conta a filosofia de Jürgen Habermas (1987). Independentemente do método de pesquisa adotado, para Habermas é fundamental que haja o interesse do conhecimento (*Apud* BAUER; GASKELL; ALLUM, 2002, p.30). Estes últimos pesquisadores criticam o predomínio do positivismo e afirmam que a “filosofia não pode mais compreender a ciência” (2002, p.30). Ciência positivista que se constitui como única forma de conhecimento admitida como crítica. O filósofo tenta reabilitar uma dimensão epistemológica dentro da filosofia da ciência ou uma autorreflexão crítica e emancipatória.

Bauer, Gaskell e Allum (2002, p. 31) mencionam três interesses constitutivos do conhecimento, identificados por Jürgen Habermas, que embasam as ciências: *empírico-analíticas*, controle do mundo natural que nos leva a formular regras que guiam nossa ação de modo racional ou o controle sobre as condições emocionais e físicas; *histórico-hermenêuticas*, interesse no consenso, uma linguagem comum, individual ou de grupo, cuja finalidade é estabelecer as normas comuns que tornam a atividade social possível. O terceiro interesse constitutivo do conhecimento seria a *crítica* e, a esse respeito, os autores fazem uma análise da maneira como são concebidas as técnicas de pesquisa quantitativa e qualitativa.

Enquanto uma seria a técnica do “controle”, a outra seria a da “compreensão”. A pesquisa qualitativa é, pois, compreendida como a forma de pesquisa mais crítica e emancipatória e, conforme Bryman *apud* Bauer, Gaskell e Allum, o “pesquisador qualitativo pode ver através dos olhos daqueles que estão sendo pesquisados” (2002, p. 32). Apesar de concordarem com esta assertiva, eles ponderam que nem sempre o resultado desse tipo de pesquisa se configura em uma produção crítica. Dependendo da maneira como é construído, o resultado de um estudo como esse pode fundamentar mecanismos de controle.

Ainda para estes autores, a crítica não é característica exclusiva do estudo qualitativo; alguns estudos com o trabalho quantitativo demonstram um teor crítico e causam uma reflexão, desde sua aplicação até a apresentação dos dados numéricos. Deduz-se, a partir disso, a importância fundamental da recepção dos resultados pelo público como parte da pesquisa. A compreensão dos interesses do conhecimento, segundo Habermas (*apud* BAUER; GASKELL; ALLUM, 2002, p. 30-33), é que podemos considerar que o potencial crítico de diferentes metodologias de

pesquisa; o constante questionamento dos pesquisadores acerca de seus pressupostos e interpretações; a maneira como os resultados são recebidos e por quem são recebidos são fatores mais importantes para a possibilidade de uma ação emancipatória do que a escolha da modalidade da pesquisa (BAUER; GASKELL; ALLUM, 2002, p.35).

Em *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*, Denzin e Lincoln (2006) falam da chamada virada metodológica das últimas três décadas que leva a uma verdadeira revolução na maneira de conceber-se a pesquisa. Para eles,

Formas experimentais de escrever textos etnográficos em primeira pessoa agora são triviais. Sociólogos e antropólogos continuam explorando novas maneiras de compor a etnografia, muitos escrevem textos de ficção, de drama, de *performance* e de poesia etnográfica. Periódicos das ciências sociais travam disputas de ficção. O jornalismo cívico influencia os apelos a uma etnografia cívica, ou pública (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. X).

Para os autores, como se observa acima, nesse início de século houve mudanças significativas e ainda há que adotar-se uma nova postura diante da pesquisa qualitativa que a conceba “como forma gerativa de investigação [...] e como forma de prática democrática radical [...]” (PESHKIN apud DENZIN; LINCOLN, 2006, p. X). Para Denzin e Lincoln, a história da pesquisa qualitativa, nas décadas de 1920 e 1930, relaciona-se às disciplinas humanas e se caracteriza pela importância do estudo de grupos humanos. Tal fato é o resultado dos estudos efetuados, nessa época, pela Escola de Chicago no campo da sociologia.

No mesmo período na antropologia se definem “contornos do método de trabalho de campo [...]. A agenda era clara: o observador partia para um cenário estrangeiro a fim de estudar os costumes e os hábitos de outra sociedade ou cultura” (PESHKIN apud DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 15). Diante desse cenário, a pesquisa qualitativa logo é adotada por diferentes “disciplinas das ciências sociais e comportamentais, incluindo a educação (especialmente o trabalho de Dewey), a história, a ciência política, os negócios, a medicina” (2006, p. 15), entre outros.

Dessa forma, percebemos o processo dinâmico da pesquisa qualitativa, o qual nos faz refletir sobre a posição que o pesquisador ocupa diante das formações e transformações desses novos modos de pensar e fazer ciência. Denzin e Lincoln

definem a pesquisa qualitativa como uma modalidade de investigação que situa o sujeito no mundo, ao mesmo tempo em que o conjunto de suas práticas materiais e interpretativas dá visibilidade a este mundo. Sendo assim, possibilita-lhe a escuta de sua voz através dessas práticas que “transformam o mundo em uma série de representações, incluindo as notas de campo, as entrevistas, as conversas, as fotografias, as gravações e os lembretes” (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 17). Nesse ponto, a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa para o mundo, o que significa afirmar que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender ou interpretar os fenômenos em termos dos significados conferidos pelas pessoas (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 16-17).

Perante essa variação de representações e práticas da pesquisa qualitativa, o pesquisador deve, na visão dos autores que citam Lévi-Strauss, atuar como um *bricoleur* ou “um indivíduo que confecciona colchas [...] uma pessoa que reúne imagens transformando-as em montagens [...]. Um *bricoleur* é um pau-para-toda-obra ou um profissional do faça-você-mesmo” (LÉVI-STRAUSS apud DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 18). Nesta ótica, o pesquisador que atua como um *bricoleur* trabalha com diversas ferramentas estético-representativas, as quais compõem uma montagem com nuances interpretativas, narrativas, teóricas e políticas. Nessa atuação, empregam-se todos e quaisquer materiais e métodos empíricos disponíveis em “práticas interpretativas que envolvem questões estéticas, uma estética da representação que extrapola o pragmático ou o prático” (2006, p. 18).

Assim, o “*bricoleur* interpretativo” tem como resultado ou produto de sua pesquisa “uma *bricolage* complexa (que lembra uma colcha), uma colagem ou uma montagem reflexiva – um conjunto de imagens e de representações mutáveis, interligadas” (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 20). Isto, para os autores, assemelha-se a “uma colcha, um texto de performance, uma sequência de representações que ligam as partes ao todo” (2006, p. 20). A característica da multiplicidade interpretativa da pesquisa qualitativa “não privilegia nenhuma única prática metodológica em relação à outra” (2006, p. 20). Toda essa gama de possibilidades interpretativas e de métodos que envolvem a pesquisa qualitativa não poderia deixar de causar tensões e resistências no meio científico. Para os autores, essas resistências demonstram posições políticas que consideram o estudo qualitativo como não científico, como proposto pelas *hard sciences*, mas subjetivo, apenas exploratório, fruto da *soft sciences*. Ainda conforme os autores, a resistência às

ciências qualitativas reside em muito além da simples divisão de conceitos e representaria uma ameaça à

tradição, cujos adeptos geralmente refugiam-se em um modelo de ‘ciência objetivista livre de valores’ (Carey, 1989, p. 104) para defender sua postura. Raramente tentam explicitar, ou criticar, os ‘compromissos morais e políticos em seu próprio trabalho contingente’ (Carey, 1989, p. 104). Os positivistas ainda alegam que os chamados novos pesquisadores qualitativos experimentais escrevem ficção, e não ciência, e que tais pesquisadores não dispõem de nenhum método para verificar o que é declarado como verdade. [...] a competência da pesquisa qualitativa é, portanto, o mundo da experiência vivida, pois é nele que a crença individual e a ação e a cultura entrecruzam-se. Dentro desse modelo, não existe nenhuma preocupação com o discurso e com o método como práticas interpretativas materiais que constituem a representação e a descrição. Dessa forma, a virada narrativa, textual, é rejeitada pelos positivistas (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 22).

A oposição ao positivismo pelos pós-positivistas e os pós-estruturalistas é considerada “como um ataque à razão e à verdade” (2006, p. 22), por parte dos positivistas. Da mesma forma, o ataque sofrido pela pesquisa qualitativa é interpretado como “uma tentativa de legislar uma versão da verdade acima de outra” (2006, p.22) por parte dos pós-positivistas e dos pós-estruturalistas. Os autores resumem esse cenário de tensões acerca da pesquisa qualitativa com a seguinte assertiva: “a pesquisa qualitativa representa muitas coisas para muitas pessoas” (2006, p.22) e dizem também que ela possui “uma dupla essência: um comprometimento com alguma versão da abordagem interpretativa, naturalista, com seu tema e uma crítica contínua dos métodos do pós-positivismo” (2006, p. 22-3).

Para os sociólogos Arthur J. Vidich e Stanford M. Lyman, “a história da pesquisa qualitativa revela que as disciplinas das ciências sociais modernas assumiram a missão da ‘análise e da compreensão da conduta padronizada e dos processos sociais da sociedade” (*apud* DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 25). Pressupunha-se que os cientistas sociais teriam habilidades de observação do mundo de forma objetiva e “os métodos qualitativos foram uma das principais ferramentas para essas observações” (DENZIN; LINCOLN, 2006, p. 25).

Ainda segundo os autores, toda a pesquisa “sempre foi avaliada quanto ao ‘padrão que define se o trabalho nos comunica ou ‘diz algo’ [...], com base no modo como conceituamos nossa realidade e nossas imagens do mundo”, baseados

muitas vezes em esperanças e valores, fé religiosa e ideologias (VIDICH; LYMAN apud DENZIN; LINCOLN, 2006, p.25). Neste cenário, é a epistemologia a palavra que tem definido historicamente esses padrões de avaliação e, atualmente, muitos de seus discursos estão sendo reavaliados.

Denzin e Lincoln falam que a nova forma de conceber a pesquisa qualitativa surge a partir dos anos de 1980, período em que se questionam os “momentos colonialistas” pelos quais passaram a pesquisa na primeira parte da história epistêmica. Os autores recorrem novamente a Vidich e Lyman ao argumentarem que, na atualidade, a investigação é direcionada para algo mais que a simples observação da história. O pesquisador assume a ação engajada e participa diretamente da escrita de uma nova história, despindo-se de valores preconcebidos e estabelecidos. Nesse intento e com o apoio da investigação qualitativa, é que nos centramos na ação política e performática das *arpilleristas* e de suas histórias reverberadas no presente. Nelas, nos engajamos por meio de uma construção cartográfica, sob o guarda-chuva da investigação social.

2.2 Em busca de uma cartografia

Ao adentrarmos em um estudo como este, um novo mundo de possibilidades nos é apresentado. Embora partamos de temas que dialoguem com nossa sensibilidade, nos deparamos com sujeitos e experiências que nos atravessam e nos convidam a novas reflexões, novos modos de ver, fazer e sentir. A busca por campos teóricos que nos afetam e dialogam com as *arpilleras* em favor do drama social foi e ainda é marcada por intensos eventos. A cada momento, desde a pesquisa inicial, quando tivemos o primeiro contato com essa experiência, percebemos a gama de possibilidades que poderia nos conduzir a uma significativa produção de conhecimento, dependendo das escolhas metodológicas que fizéssemos. Portanto, a cartografia, dentre os métodos pesquisados, apresentou-se como a escolha que mais se aproxima desse objeto/sujeito por seu caráter múltiplo e fluido que atravessa, afeta e compõe com variados campos do saber.

Nessa busca, encontramos Suely Rolnik, que nos presenteou com ritornelos cartográficos. Para a autora, qualquer objeto, sensível ou formal, que pretendamos tratar nessas paragens contemporâneas, atravessa esse campo teórico que o acolhe desde que nos comportemos como

cartógrafos/pesquisadores/filósofos e estejamos atentos “às estratégias do desejo” nesses ou “em qualquer fenômeno da existência humana” (ROLNIK, 2016, p.65). À semelhança de Lévi-Strauss, para Rolnik o cartógrafo atua como o *bricoleur* que dá forma à colcha de retalhos, em que tecidos são “materiais de expressão” (2016, p. 65). Nessas costuras, “o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, apropriar-se, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias” (2016, p. 65). Mais que adesão teórica, o cartógrafo produz seu aprendizado através de uma inscrição corporal. Isso não quer dizer, contudo, que não há a necessidade de “um aporte teórico que acompanhe a formação de um corpo na formação do cartógrafo” (POZZANA, 2014, p. 43). Pelo contrário, a investigação bibliográfica e teórica acrescenta e amplia os conhecimentos apreendidos empiricamente.

Compreendemos a cartografia como colcha de retalhos, ou mesmo como as tramas de um tecido ou movimentos do bordado-denúncia-performático. A escolha dos tecidos “materiais de expressão”, não só teóricos nem só da linguagem escrita, se mistura em “[...] composições de linguagem” (ROLNIK, 2016, p. 66). Eles “favorecem a passagem das intensidades e percorrem” (2015, p. 66) em ziguezagues e retrocessos/retornos o “seu corpo no encontro com os corpos que” (2015, p. 66) pretendem entender/tecer em criações de mundos. “Aliás, ‘entender’, para o cartógrafo não tem nada a ver com explicar e muito menos revelar” (2015, p. 66). Nesse vaivém de costuras, “[...] não há nada em cima – céus da transcendência –, nem embaixo – brumas da essência” (2015, p. 66).

Como então a cartografia costura sentidos em um estudo que parte da experiência? Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Silvia Tedesco explicam que

[...] o método cartográfico não se define pelos procedimentos que adota, mas é uma atividade orientada por uma diretriz de natureza não propriamente epistemológica, mas ético-estético-política. Diversos procedimentos podem ser adotados no que concerne a técnicas de entrevistas, de análise de “dados”, estratégias qualitativas ou quantitativas [...]. Com tal proposição fica evidente que o método da cartografia é compatível e compõe com diferentes técnicas, estratégias e dispositivos de pesquisas existentes (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014, p. 9).

Estes estudiosos esclarecem que o problema não é o método, nem muito menos o “falso-ou-verdadeiro”, nem o “teórico-ou-empírico”. Seu objetivo “é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade” (ROLNIK, 2016, p. 66). O cartógrafo segue costurando intensidades de expressão em tecidos histórico-geográficos, entremeados de afetos e pontos de sensibilidades para travessias e produções de realidades desejanter (2015, p. 66). Neste sentido, Rolnik nos leva ao seguinte questionamento: se a tarefa do cartógrafo é marcada por tensões e pela impossibilidade de definição de método no sentido de referência teórica e técnica e apenas o que parte do sensível é que se pode definir, “que espécie de equipamento leva o cartógrafo quando sai a campo?” (2016, p. 67). Para a autora, a resposta é “muito simples [...] o que o cartógrafo leva no bolso: um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações - este, cada cartógrafo vai definindo para si constantemente” (2016, p. 67).

Passos, Kastrup e Tedesco esclarecem que o método da cartografia não impõe regras fixas ou procedimentos imperativos. Contudo, isso não o isenta da necessidade de validação da pesquisa. Para tanto, eles propõem a construção de pistas que acessem a produção de multiplicidades, pois a cartografia se constitui também de multiplicidades fluidas que fogem aos pressupostos fixos da representação (2014, p. 9). O compromisso ético para o pesquisador que pretende trilhar caminhos cartográficos se caracteriza pela necessidade de “sublinhar a posição firme [...] no que se refere à diretriz da investigação” e ao “acesso/produção do plano de forças que responde pela criação/transformação de experiência” (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014, p. 9). Os autores apontam para a importância da inserção do leitor no processo da pesquisa, a qual prima por estratégias no decorrer do processo investigativo.

Nesse ponto, necessitamos pensar em pistas, como as que os autores nos apresentam, para que possamos detectar o “plano de forças” (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014, p. 9) que envolve a experiência investigativa (*arpilleras*). De tal modo, elaborar ferramentas de validação, atuando como um corpo sensível capaz de ouvir as vozes dos atores protagonistas na pesquisa participativa, traçando um plano comum. Devemos pensar também, em como nos formamos cartógrafo ou como a pesquisa nos afeta, como afetamos o outro e como somos afetados por ele no processo de produção coletiva de conhecimento em forma de experiência compartilhada através de performances, fluxos ou devir. O cartógrafo

não tem a função de revelar sentidos, mas de “multiplicar os sentidos possíveis” (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2014, p. 10).

Virgínia Kastrup e Eduardo Passos ainda falam sobre o desafio do cartógrafo que geralmente se vê “diante de um território que ele não conhece e em relação ao qual pretende fazer avançar o entendimento e as práticas de trabalho” (2014, p. 15). Diante desse desafio e, sob o ponto de vista do cartógrafo perante os sujeitos da pesquisa, os autores nos propõem reflexões:

Como produzir conhecimento com eles, tendo em vista que não consideramos o conhecimento como representação da realidade, mas um processo de construção coletiva? Como traçar um plano comum envolvendo pesquisadores e pesquisados, com seus territórios e suas semióticas singulares? Como trabalhar com diferentes atores possibilitando espaço para seus respectivos protagonismos? Em outras palavras, como garantir o caráter participativo da pesquisa cartográfica? No contexto do método da cartografia, dizemos que é preciso traçar um plano comum sem o qual a pesquisa não acontece (KASTRUP, PASSOS, 2014, p.15).

Percebemos então, nas questões acima, que o cartógrafo persegue um objetivo que consiste em “tratar do tema do comum no duplo movimento” que a pesquisa precisa realizar. Para estes autores, seria “acessar o plano do comum e também construir um mundo comum e, ao mesmo tempo, heterogêneo” (KASTRUP, PASSOS, 2014, p. 15). Produzir esse plano comum diante de um objeto que envolve sujeitos tão diversos se torna uma questão fundamental de todo o processo.

Afinal, não seria essa a razão maior de toda a pesquisa? Um plano comum que sirva de referência para a compreensão e o diálogo que envolve os vários sujeitos do estudo? Se pensarmos nesse plano como algo fundamentado em normas rígidas, científicas, no sentido racional do termo, essa tarefa se torna quase impossível de execução. Contudo, se pensarmos na natureza criativa da cartografia das performances culturais e das experiências observadas, percebemos que o caminho para essa construção passa por esses espaços. Para os autores, “a cartografia é um método de investigação que não busca desvelar o que já estaria dado como natureza ou realidade preexistente” (KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 15-6). Os autores partem do princípio de que o ato de conhecer é criação de realidade, essa lógica questiona o paradigma da representação. De tal maneira, tem-se um

mundo às mãos e, por isso mesmo, devemos nos comprometer de forma ética e política no processo do conhecimento, já que intervimos em realidades.

Sob esta perspectiva, “há uma dimensão da realidade em que ela se apresenta como processo de criação, como *poiesis*, o que faz com que, em um mesmo movimento” (KASTRUP, PASSOS, 2014, p. 15-16), se inter-relacione o conhecimento e a ação participativa nesse processo de construção. Neste sentido,

O acesso à dimensão processual dos fenômenos que investigamos indica, ao mesmo tempo, o acesso a um plano comum entre sujeito e objeto, entre nós e eles, assim como entre nós mesmos e eles mesmos. O acessar esse plano comum é o movimento que sustenta a construção de um mundo comum e heterogêneo (KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 16).

Entender esse comum que pretendemos alcançar na pesquisa se torna uma questão primordial da mesma. O comum para o filósofo, ensaísta, professor e tradutor húngaro Peter Pál Pelbart

é um fundo virtual, apresentando-se como uma vitalidade social pré-individual, pura heterogeneidade não totalizável. Nesse fundo comum e heterogêneo, composições e recomposições de singularidades têm lugar. Em vez de justificar e produzir falsos espectros do comum, como as figuras serializadas da mídia e do mundo globalizado, ele funciona como foco de resistência em relação à captura pelas diferentes lógicas homogeneizantes e totalizantes (apud KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 16)

Portanto, conhecer é fazer, conhecer é criar, e nesse movimento de busca e construção desse objeto/sujeito é que nos aproximamos, conectamos e podemos costurar um plano comum. A metodologia se faz nesse processo e sempre de maneira coletiva e criativa. Por mais que percorramos trajetórias comuns a outros pesquisadores, tratemos do mesmo objeto, estudemos os mesmos grupos, jamais faremos o mesmo trajeto da mesma maneira. Toda esta costura de sentidos cartográficos nos remete ao movimento das *arpilleras*. Elas promovem experiências com o artístico, o performático, o social, o político, o rizomático, enfim, tudo que envolve a criação e a transversalidade entre realidades diferentes. O primeiro contato com o objeto, as primeiras pesquisas bibliográficas, virtuais, os primeiros contatos com os sujeitos, as primeiras conversas/entrevistas nos inserem nesse

plano. A criação envolve todo o percurso (a escrita, a análise, as reflexões, as discussões, as orientações) e todos os sujeitos que o percorrem.

Sobre a criação na produção de saberes, Félix Guattari (1992) argumenta que o pesquisador que atentar-se de forma sensível às invenções criativas terá diante de si ferramentas potentes para estudos transformativos. Diante desses engendramentos, o autor afirma que independentemente das mudanças históricas ocorridas no campo da epistemologia, a criatividade social é convocada a desapropriar as velhas e rígidas delimitações ideológicas. Elas serviam muito particularmente a uma fatia do alto poder do Estado e abonavam também uma pequena e particular parcela da população, ou seja, "serviam de caução à eminência do poder de Estado e os que ainda fazem do mercado capitalístico uma verdadeira religião" (1992, p. 134-6).

É dessa criatividade social que o cartógrafo deve nutrir-se e cuidar para não agir de maneira hierarquizante no processo de criação científica. Acessar o plano comum não é homogeneizar, apaziguar, é fazer emergir o entendimento de uma realidade complexa em que estamos todos implicados. É também ruptura e resistência às posições fixas; é engendrar novas tramas em todo o processo da pesquisa-criação. Ainda sob o olhar de Kastrup e Passos, a cartografia guarda proporções analógicas a teorias como a de Gilles Deleuze e Feliz Guattari (1992), sobre os múltiplos vetores ou rizoma e a teoria de rede de Bruno Latour (2012). Nessa rede ou rizoma estaríamos todos, sujeitos, objetos (humanos e não humanos), e instituições unidos por meio de relações de identidade, conectados através de um plano que é construído dentro do processo de sua criação (KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 17-18).

Para compreender melhor o que Kastrup e Passos propõem como comum em uma pesquisa, os autores recorrem ao filósofo François Julien. Para Julien

O universal é um conceito da razão, proveniente da teoria do conhecimento e porta o significado de uma necessidade lógica. Julien considera que a importância do universal é funcionar como um ideal regulador. Isso quer dizer que o mais importante é operar como uma espécie de exigência do negativo, estando em continua implementação, e não por existir como uma totalidade positiva. Por exemplo, quando falamos em Direitos Humanos universais, não nos referimos a uma totalidade positiva realizada, mas a um horizonte sempre presente, um ideal regulador que impulsiona práticas de inclusão, ao mesmo tempo que é uma noção fundamental nas práticas de resistência aos regimes autoritários e à violência

institucional. Por sua vez o homogêneo é definido como o “duplo perverso universal” [...]. Ele responde aos interesses da produção e da economia (apud KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 19-20).

O comum nessa visão se contrapõe ao universal e ao homogêneo. Na produção do conhecimento, o universal representa o sentido lógico/regulador do pensamento, o homogêneo naturaliza e uniformiza o pensamento, engessando resistências. Mas o comum é fruto da experiência. Ainda segundo Julien,

O homogêneo parece duplicar o universal, mas trata-se antes de uma generalidade rasa, barata, superficial, fundada na semelhança, na aparência e na série, com vistas ao rendimento. O homogêneo diz respeito à uniformização dos modos de vida, discursos e opiniões, onde se destaca o papel da mídia e outros dispositivos de globalização, conduzindo a uma ditadura discreta e insidiosa. Enquanto o universal, como ideal regulador, pode comportar e mesmo suscitar a rebelião do individual e do singular, o uniforme é pandêmico e conduzido pelo hábito. A frequência parece autorizá-lo e, nesse sentido, ele pode adormecer a resistência, espalhando-se e impondo-se como algo natural, parecendo desnecessário buscar sua pertinência e mesmo sua legitimidade. As subjetividades serializadas do mundo contemporâneo são um claro exemplo de realização do homogêneo. Já o comum, segundo Julien, é um conceito político. Não é dado à priori, mas se enraíza na experiência, se aprofundando e se enriquecendo com ela. Devemos construir um comum que não é pautado em relações de semelhança, nem tampouco de identidade (2014, p. 19-20).

Com base no exposto, percebemos que os movimentos das *arpilleristas* aqui investigados não se identificam pela semelhança ou identidade, mas por construírem uma política em relação ao que lhes são sensíveis, na experiência comum, cotidiana. Nesse processo, o sentimento de pertencimento e partilha compõe toda a inserção na experiência, dos sujeitos/objetos, do pesquisador e de todo o processo da pesquisa. Conforme afirma Kastrup e Passos (2014, p. 21) a busca pela comum, pela singularidade de uma ação expressiva e por um pensamento sensível é o que faz parte da partilha, daquilo que tomamos parte, “[...] pertencemos e nos engajamos” (2014, p. 21). Ademais, para os autores, partilhar o sensível é

Fazer valer o protagonismo do objeto e a sua inclusão ativa no processo de produção de conhecimento, o que por si só intervém na realidade, já que desestabiliza os modos de organização do

conhecimento e das instituições marcados pela hierarquia dos diferentes e pelo corporativismo dos iguais (KASTRUP; PASSOS, 2014, p. 21).

Assim, algo que nos desafia sobremaneira em todo esse processo criativo de produção de conhecimento é a busca por não apenas um ponto, mas um mundo comum ou de convergência entre pesquisador e objeto/sujeitos pesquisados. Pensar as subjetividades, as experiências de vida, o cotidiano, os dramas individuais e coletivos é, pois, a tônica para nosso envolvimento em conjunto com esses sujeitos e suas histórias.

2.2.1 A investigação cartográfica

No intuito de atuar como um cartógrafo - que carrega uma lista de preocupações - iniciamos a investigação prática, na intenção de uma participação criativa e coletiva, pois o envolvimento dos vários sujeitos é parte preponderante neste estudo. Virgínia Kastrup e Eduardo Passos (2014) nos propõem, com suas pistas, a produção de um “plano comum” ao adentrarmos o campo. A percepção do plano comum surge no momento que afetamos e somos afetados pelo objeto/sujeito desse estudo. Isso ocorreu em todo o processo da pesquisa. Desde o momento em que tive o primeiro contato com as *arpilleras*, reconheci-me em suas performances e histórias, uma vez que meu histórico de vida é indissociável das práticas manuais e atividades artísticas. Como consequência, fomos buscar pistas comuns, ou seja, além do envolvimento que atravessa o percurso dessa investigação, partimos à procura de referências teóricas, histórias das *arpilleristas*, imagens das *arpilleras*, entrevistas, vídeos, conversas por meio eletrônico e buscamos vencer o desafio das barreiras linguísticas.

Outro percurso proposto por Kastrup e Passos (2014) é a “pista da formação”. No capítulo “A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade”, Laura Pozzana (2014, p. 42) afirma que não saberemos como nos formar cartógrafos, pois “o aprendizado que nos forma, que nos traz ganhos, se faz sempre por inscrição corporal, e não apenas por adesão teórica” (2014, p. 42). Portanto, nossa inscrição no campo ocorre de maneira atenta para não assumirmos uma postura hierárquica ou impositiva, tentando praticar a escuta a fim de trabalhar em conjunto, em prol de uma produção criativa. Dessa forma, “[...] a articulação não

significa a habilidade de falar com autoridade, mas sim de falar em conexão com o plano de afetos” (POZZANA, 2014, p. 59). A pista de formação em Pozzana nos convoca ao pertencimento, à afetabilidade, aos movimentos e conexões.

A cartografia se caracteriza, conforme os doutores em psicologia Regina Benevides Barros e Eduardo Passos, pela “[...] inseparabilidade entre pesquisa e intervenção” (PASSOS; BARROS, 2014, p. 172). Ainda conforme os autores, essa modalidade de pesquisa,

desestabiliza pressupostos tradicionais do conhecimento científico e o ideal de inteligibilidade que se hegemonizou como positivo, rigoroso, neutro, objetivo. Entender que toda pesquisa é intervenção compromete aquele que conhece e quem (ou o que) é conhecido em um mesmo plano implicacional. [...] O pesquisador está, portanto, incluído no processo da pesquisa e se restitui, ele também, na operação de análise das implicações (2014, p. 172).

Diante dessa prerrogativa do estudo cartográfico, necessário se faz compreender o papel do pesquisador nessa forma de intervenção. Para tanto, recorreremos à professora Marisa Lopes da Rocha, doutora em Psicologia pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade na PUC/SP, ao afirmar que “a pesquisa-intervenção consiste em uma tendência das pesquisas participativas que busca investigar a vida de coletividades na sua diversidade qualitativa” (ROCHA, 2003, p. 66). Dessa forma, a pesquisa “assume um caráter socioanalítico [...]” (2003, p. 66) e critica a maneira positivista que conferia uma certa neutralidade do pesquisador diante da pesquisa. Com isso, rompe com os moldes tradicionais de se pesquisar e ainda

amplia as bases teórico-metodológicas das pesquisas participativas, enquanto proposta de atuação transformadora da realidade sócio-política, já que propõe uma intervenção de ordem micropolítica na experiência social (ROCHA, 2003, p. 67).

Com essas preocupações cartográficas adentramos ao mundo das *arpilleras* através de conversas/entrevistas engendradas por variados meios. Na busca por informações sobre o movimento das *arpilleras*, à procura por pistas da confiança, recorreremos à literatura específica que nos levou por caminhos inesperados. A literatura não é farta, nem tão comum, ao menos em nosso idioma.

Em português, encontramos dois catálogos de exposições e alguns artigos em *websites*. Portanto, grande parte da pesquisa foi realizada em documentos nos idiomas espanhol e inglês. O principal livro sobre *arpilleras* só foi encontrado por nós na versão em inglês, sob o título de *Tapestries of hope, threads of Love*, de autoria de Marjorie Agosin (2007).

Durante a investigação, procuramos superar as barreiras linguísticas, pois eu contava com uma formação intermediária em inglês e em espanhol básico. A barreira ocorreu na leitura da literatura específica e no diálogo com as entrevistadas, que falavam ou liam em alguns desses idiomas, o que tornou possível manter uma comunicação satisfatória para a realização da pesquisa. Mas compreendemos que todo desafio que surge no percurso do cartógrafo é material de formação e auto formação. Sobre esses desafios, Pozzana afirma:

[...] O pesquisador articulado vai a campo e move-se com ele para aprender: há um cultivo mútuo entre ele e aquilo que se faz presente no campo [...]. A prática da pesquisa é facilitada pela possibilidade de criar novas maneiras de ser e estar em campo. É por meio do praticar que a atividade de pesquisar cartograficamente ganha corpo e concomitantemente mundo. Formar e pesquisar se dão mutuamente (POZZANA, 2014, p. 59).

Essa formação ocorre não somente diante do aprendizado intelectual que observamos nos processos investigativos, mas especialmente no contato e na relação com o outro e nas possibilidades de conhecimento que construímos. Diante disso, sentimos a necessidade de formar uma rede de relações com pessoas atuantes no movimento das *arpilleras*. Percebemos que o pesquisador não deve comportar-se como o vidente diante do cego, metáfora por meio da qual Christian Sade, Gustavo Cruz Ferraz e Jerusa Machado Rocha (2014), em *Pista da confiança*, explicam que, na maioria das vezes, o pesquisador propõe questões em suas entrevistas levando em conta sua condição de vidente. Talvez por inexperiência, supõem os autores. Contudo, há também o indiferente ao entrevistado, comportando-se como alguém que não interessa pela experiência do pesquisado (FERRAZ; ROCHA, 2014, p. 66-7). O cartógrafo deve comportar-se de maneira inversa a isso.

Foi com essa atitude que adentramos ao campo. Já nos primeiros contatos, fomos questionados sobre qual seria nossa intenção no estudo junto às

arpilleras, qual o rumo que pretendíamos dar à pesquisa. Percebemos então que deveríamos abrir um canal de comunicação, pautado na confiança, pois eram justos os questionamentos, já que adentrávamos em um mundo com pessoas e suas experiências, suas visões muito peculiares e sensíveis de si mesmas e do que as cerca. Sobre essa questão, Sade, Ferraz e Rocha nos atentam para o fato de que “as pesquisas de campo estão frequentemente voltadas para grupos específicos, os quais apresentam experiências singulares, muitas vezes marcadas por muitas dificuldades, e até mesmo por sofrimento” (2014, p. 67) como são as experiências das *arpilleristas*. Portanto, para os autores:

Trata-se de fazer multiplicar os pontos de conexão, criar uma zona de “inter-esse” [...] na qual essas diferenças compareçam e sejam articuladas. O que se busca é a constituição de um plano de experiência compartilhada, em que singularidades dos encontros se fazem presentes no campo concorram para multiplicar as possibilidades de conexões entre sujeitos e mundos (SADE, FERRAZ e ROCHA, 2014, p. 68).

Atentos a essas observações, entramos em contato com responsáveis por exposições, coordenadores de movimentos e *arpilleristas*, detalhados a seguir, na intenção de promover uma forma de conhecimento mais próximo da experiência e também de produzir relações de confiança. A primeira percepção que tivemos dos trabalhos das *arpilleristas* foi de que se tratava de um objeto rico de possibilidades e potência para o estudo no campo das artes, performances e todos os campos que tratam de questões estéticas, políticas e sociais. Com o avanço do levantamento bibliográfico e da investigação teórica, buscamos formas variadas de comunicação (telefone, e-mails, entrevistas presenciais, palestras e oficinas) com os sujeitos e de produtos da investigação e sua circulação: *arpilleristas*, *arpilleras*, exposições e agentes de produção cultural.

2.3 Traços iniciais de uma cartografia: a performance cultural e política das *arpilleristas*

Já vimos na Introdução que a performance, segundo Schechner (2006), refere-se a uma ação. Ela é cultural quando um determinado grupo social comunga de uma mesma ação em prol de resultados comuns, no enfrentamento de um

mesmo drama social, assim como ocorreu com as *arpilleristas* durante a ditadura de Pinochet no Chile. Nesse seguimento, ninguém melhor para dizer das mesmas, como testemunho oral, do que uma chilena que viveu esse período conturbado da história de seu país. Na busca de uma ação conjunta de conhecimento, encontrei Roberta Bacic, professora de filosofia, curadora de exposições internacionais das *arpilleras* e uma das principais apoiadoras do movimento. Chilena, Bacic é radicada na Irlanda do Norte e aponta a renomada folclorista Violeta del Carmen Parra Sandoval (1917-1967) como uma das principais responsáveis pelo (re)avivamento e difusão dessa expressão artística. A folclorista, artista plástica, musicista e poeta, Violeta Parra “expôs uma série de *arpilleras* no Pavilhão Marsan do Museu Artes Decorativas do Palácio do Louvre, em 1964” (BACIC, 2012, p. 6-7). A exposição em Paris foi o resultado da produção da artista no período em que convalescia de uma hepatite, doença que a impossibilitava de exercer outras atividades artísticas. As *arpilleras* de Violeta Parra foram produzidas com a técnica de bordado livre com linhas e representavam o cotidiano do povo chileno. Já nas *arpilleras* da resistência à ditadura, os tecidos em forma de aplique formavam a composição principal das peças que narravam denúncias e utilizavam pontos de bordado apenas como acessórios. Contudo, em ambos os estilos de *arpilleras*, no suporte das telas utilizavam-se o tecido rústico *arpillera* (juta). Parra também foi, segundo o cineasta e escritor João Batista de Andrade, “uma das mais expressivas manifestantes da resistência do povo chileno contra as violações dos direitos humanos das mulheres trabalhadoras” (ANDRADE, 2015, p. 4). Segundo Bacic,

Essas composições incomuns de coloridos imprevisíveis acabaram não sendo apenas um passatempo causado por uma imobilidade momentânea; ali também havia uma linguagem para poder transmitir histórias, sonhos e conceitos. A própria Violeta disse em entrevista “as *arpilleras* são como canções que se pintam” (BACIC, 2012, p. 7).

Muito embora haja nas *arpilleras* uma fabricação poética que abarca uma linguagem capaz de “transmitir histórias, sonhos e conceitos”, conforme afirma Bacic acima, elas são fortes em representações visuais de denúncias. A produção desse bordado como meio de subsistência, como registro do cotidiano, como expressividade cultural e política ou qualquer outra finalidade a que se proponha, enraíza-se na experiência, na construção de um comum que, como afirma Julien

(apud Kastrup e Passos, 2014, p. 19-20) não é modelado somente em relações de semelhança e identidade. As *arpilleras*, segundo Bacic, carregam em si a intenção

De registrar a vida cotidiana das comunidades e de afirmar sua identidade, as oficinas não somente representaram a expressão dessa realidade como também se transformaram em fonte de sobrevivência em tempos adversos. Muitas fazem referência aos valores consolidados da comunidade e aos problemas políticos e sociais que esta enfrenta (BACIC, 2012, p. 7).

Observamos que a percepção de Bacic segue em direção ao pensamento e explicações de Michel de Certeau (1994) - já referenciado por nós na Introdução - quando afirma que grupos sociais ou indivíduos atuam de maneira astuciosa e criativa, criando maneiras de fazer que subvertam as regras pré-estabelecidas de maneira “silenciosa e quase invisível” (BACIC, 2012, p. 7) através de suas práticas cotidianas. Por esse caminho seguiram as *arpilleristas* mantendo o foco estratégico nas *arpilleras*. A estratégia é capaz de definir a si própria como produtora, ao invés de usuária. O modelo tático de Certeau descreve indivíduos ou grupos, tais como os das *arpilleristas*, fragmentados em termos de espaço e não mantém nenhuma base específica de operações. No entanto, são capazes de se agruparem para responder a uma necessidade premente. É, pois, a necessidade que faz surgir uma tática, enquanto uma estratégia vê necessidades como coisas que talvez tenham que ser criadas.

2.3.1 Os instrumentos e métodos da investigação: observação, entrevistas, imagens de *arpilleras* e visita a duas oficinas

Após algumas conversas com representantes de grupos de *arpilleristas* brasileiras, chilenas e irlandesas, conseguimos um significativo canal de comunicação. Entrevistamos Roberta Bacic, já mencionada acima, responsável pelas *arpilleristas* irlandesas e por várias exposições internacionais; Erika Urbano, coordenadora do grupo chileno Memorarte; Esther Conti, que esteve à frente das *arpilleristas* brasileiras do MAB; e Gizele Moura, coordenadora das *arpilleristas* da Regional do MAB no Pará.

Essas quatro mulheres, representantes das *arpilleristas*, nos concederam entrevistas (Ver quadros 1, 2 e anexo C). Roberta Bacic via correio eletrônico (e-mail); Esther Conti via correio eletrônico (e-mail), mensagem eletrônica (Messenger) e de forma presencial em três eventos: na palestra “Arte Têxtil: Entre Tramas e Resistência” (em 04 de maio de 2017) em São Paulo - SP, na oficina “Arpillera: Costura Para Falar” (em 21 de maio de 2017), Osasco - SP e em outra oficina também em São Paulo “*Arpilleras*: atingidas por barragens bordando a resistência” se realizou de 24 a 26 de outubro de 2017; Erika Urbano, via correio eletrônico (e-mail), mensagem eletrônica (Messenger); e Gizele Moura por meio de correio eletrônico (e-mail) e mensagem eletrônica (WhatsApp).

Quadro 1 – Mapeamento das Entrevistas

Mapeamento das entrevistas					
Pesquisa: <i>Arpilleras</i> em favor do drama social (2016-2017)					
Mestranda: Maria do Socorro Pereira Lima					
Orientadora: Sainy Coelho Borges Veloso					
Entrevistada	Meio	Quantidade (total)	Data/quantidade	Data/quantidade	
			2016	2017	
Roberta Bacic	e-mail	16	11/08.....01 16/08.....01 17/08.....01 18/08.....02	20/04.....01 25/04.....02 26/04.....01 27/04.....01 28/04.....02 29/04.....01 02/05.....03	
Esther Conti	e-mail	18	18/08.....01 19/08.....01 20/08.....01 23/08.....01 24/08.....01 30/08.....05 31/08.....02 16/09.....01 11/12.....01	16/01.....01 17/01.....01 08/02.....01 09/02.....01	
	Mensagem eletrônica (Messenger)	15		10/03 14/03 17/03 24/03 27/03 02/04 04/04 19/04	24/04 01/05 02/05 03/05 17/05 21/05 15/07
	Entrevista presencial	03		04/05 21/05 24 a 26/10	
	Mensagem eletrônica (Messenger Pessoal)	03		19/04 18/04 19/04	

Érika Urbano	Mensagem eletrônica (Messenger Memorarte)	02		22/03 19/04
	e-mail	03	01 02	19/04 20/04
Gizely Moura	Mensagem eletrônica (WhatsApp)	04		22/03 23/03 20/04 18/07
	Áudio (WhatsApp)	17 minutos e 23 segundos		23/03
Outros contatos (vários e-mails enviados e recebidos, a diversas pessoas, representantes do MAB, dentre elas Tchenna Maso e Fernanda de Oliveira Pontes)	e-mail	13	14/09	17/01.....02 19/01.....02 08/02.....02 09/02 10/02 04/03 06/03.....02 10/03

Quadro 1 – Mapeamento das entrevistas e conversas por mensagens, com representantes de coletivos das *arpilleristas*.

O avanço das relações nos conduziu ao momento em que as linhas de comunicação se alargam em busca de uma produção conjunta de saberes. Sabemos que as *arpilleras* trazem essa riqueza de possibilidades ao nosso estudo, bem como a capacidade de realizarem transformações em nós. E foi o que ocorreu ao estudá-las e escrever sobre elas. Segundo Sade, Ferraz e Rocha (2014), isso é comum em uma investigação cartográfica, pois “os sentidos adquiridos pela pesquisa dependem dos modos como o seu processo é incorporado, isto é, dos modos de sentir e agir mobilizados”. Nem sempre tudo dá certo ou sai como havíamos planejado inicialmente, mas essas frustrações, muitas vezes, nos levam “a construir dispositivos que reconheçam a experiência do outro, que contribuam para a emergência de novas subjetividades, de novas possibilidades de ação e de conexão com o mundo” (p. 67-68).

Ainda na fase inicial dos contatos com coordenadoras de alguns movimentos de *arpilleras* (nacionais e internacionais), quando questionávamos acerca do trabalho das *arpilleras*, recebemos algumas respostas em forma de questionamentos e alguns silêncios (via mensagens eletrônicas). Nas pesquisas

efetuadas em sites de busca³, o primeiro nome a surgir foi o de Roberta Bacic relacionada à curadoria de exposições das *arpilleras* do período militar. Artigos e entrevistas no nome de Bacic também foram encontrados. Diante disso, encontramos o endereço de um e-mail no nome da curadora no site do “*Conflict Textiles*”⁴. Enviamos o primeiro e-mail a Bacic em onze de agosto de 2016. Na ocasião explicamos que se tratava de uma pesquisa sobre *arpilleras* sob o viés das Performances Culturais em uma universidade brasileira e gostaríamos de informes e indicações de referências sobre as *arpilleras*. Entramos em contato também com os responsáveis pelo MAB, via e-mail do movimento, em quatorze de setembro de 2016.

Bacic respondeu indicando o trabalho das brasileiras do MAB e questionando acerca dos objetivos desse estudo, disse que necessitava saber mais sobre a pesquisa antes de fornecer maiores informações. Reconhecemos os questionamentos e enviamos um resumo do projeto contendo título, justificativa e objetivos (Anexo D). Diante dos esclarecimentos, ela nos enviou alguns *links* de endereços de trabalhos seus na internet sobre as *arpilleras* e nos forneceu o contato de Esther Conti, curadora e apoiadora de oficinas e exposições da técnica, já mencionada. Conti produziu artigos acadêmicos e uma dissertação de mestrado sobre as *arpilleras*⁵. Desde então, Bacic e Conti colaboram de maneira fundamental na construção desses saberes.

Quanto ao grupo do MAB (*arpilleristas* brasileiras), o acesso aos representantes do movimento foi um pouco mais difícil. Insistimos, pedimos informações e contatos das mulheres *arpilleristas*, pois necessitávamos de ouvir suas histórias narradas por elas mesmas. Foi através de Esther Conti (ex-coordenadora do Coletivo de Mulheres do MAB) que conseguimos alguns contatos e a entrevista de uma representante das *arpilleristas* da região norte do país, Gizely Sousa Moura (ver Quadro 2). Evidente que foram contatos valiosos ao estudo, porém, percebemos a desconfiança, natural nesses processos, e que, diante disso,

³Pesquisa efetuada em 2014 para um trabalho na disciplina *História da Arte na América Latina* do curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás. Essa informação consta da Introdução dessa dissertação.

⁴Website que expõe coleções têxteis internacionais e eventos que tratam de abusos dos direitos humanos. “A coleção é composta principalmente de *arpilleras*, colchas e tapeçarias” (CONFLICT TEXTILES, 2015).

⁵The Quilt Project” y “The Art of Survival Exhibition: International and Irish Quilts”: Um ejemplo de cómo utilizar el arte para construir espacios para el encuentro em sociedades divididas, 2008.

necessitávamos de estratégias diferenciadas na tentativa de acesso a essas pessoas tão representativas ao estudo.

Havia de nossa parte a necessidade de criação de vínculos entre pesquisador e pesquisado, de participar, de fazer parte. Pensamos em contemplar também as oficinas de *arpilleras* que costumam ocorrer junto a eventos de protestos ou exposições. As oficinas oportunizariam uma convivência mais próxima, uma atividade exercida em comum, respeitando, é claro, as diferenças de motivação. O desafio, todavia, não foi tão simples devido a barreiras espaciais e temporais (cronograma de oficinas e exposições não coincidentes com o nosso cronograma de coleta de dados).

A investigação ocorreu, portanto, tomando como dados: cinco *arpilleras* (dados documentais) conforme imagens inseridas no capítulo próximo (Figuras 1, 2, 3, 4 e 5); duas oficinas de *arpilleras* em São Paulo (Figuras 6, 7 e 8); quatro entrevistadas *arpilleristas*, produtoras e divulgadoras culturais de *arpilleras*, sendo que duas atuam no Brasil (Conti e Moura); uma na Irlanda do Norte (Bacic) e uma no Chile (Urbano). São elas: Gizely Sousa Moura, *arpillerista* que atua na coordenação da Regional do MAB (Movimento dos atingidos por Barragens) no Pará; Érika Urbano, diretora do coletivo Memorarte em que atuam as *Arpilleristas Urbanas* contemporâneas no Chile. Mantemos linhas de comunicação constante com Roberta Bacic, chilena residente na Irlanda do Norte, professora de filosofia e curadora de várias exposições pelo mundo que constam no website: *The Art of Survival International and Irish Quilts* ⁶ e Esther Conti, espanhola, psicóloga e mestre em Ação Internacional Humanitária, com foco em mediação de conflitos, pela Universidade de Dublin, vive no Brasil há mais de cinco anos e foi coordenadora do Coletivo de Mulheres no movimento das *arpilleras* do MAB (2014).

Conti trabalha, desde 2008, com movimentos em defesa das mulheres vítimas de violências diversas ⁷. A entrevista com Esther Vital G. Conti foi realizada por meio de três veículos, via e-mail, pessoalmente, e em três eventos, o primeiro foi

⁶Disponível em: <http://cain.ulst.ac.uk/quilts/exhibit/followup.html>

⁷União de Comitês de Mulheres Palestinas, em Cisjordânia (2009) ou Mujeresdel Mundo, imigrantes em Bilbao, Espanha (2010). Durante 2011 e 2012, realizou a assistência de curadoria da Exposição “Arpilleras da Resistência Política Chilena”, primeiro no Memorial da Resistência de São Paulo (2011), onde facilitou várias oficinas, e posteriormente, graças ao apoio do edital “Marcas de Memória” da Comissão de Anistia, levando a mostra para 5 cidades brasileiras (Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte e Brasília) onde realizou seminários, visitas guiadas e oficinas com vários grupos locais (PANAPANÁ, 2017).

a oficina “Arpillera: costura para falar”, no dia 21 de maio de 2017 no SESC Osasco SP. Os outros dois realizados no Centro de Pesquisa e Formação do SESC em São Paulo, capital em datas diferentes: “Arte têxtil: entre tramas e resistências” (04 de setembro de 2017) e “*Arpilleras*: atingidas por barragens bordando a resistência” (de 24 a 26 de outubro de 2017).

Elegemos sete perguntas semiestruturadas a partir de pesquisas teóricas e conversas com representantes dos grupos de arpilleras. As perguntas enviadas e respondidas pelos meios eletrônicos (Anexo A) e tabuladas no Quadro 2 (Anexo C), a seguir, foram as seguintes: 1) Qual a sua relação com as *arpilleras*? Quais os grupos que acompanha ou acompanhou? 2) O que são representados na maioria das telas (memórias, cotidiano, denúncias)? 3) Qual o significado do bordado para você e para essas mulheres, antes e após a experiência das *arpilleras*? 4) A denúncia através da expressão artística é utilizada pelas *arpilleristas* de que forma (exposições, manifestos, oficinas, outros)? Como essa prática modifica a relação dessas mulheres com as experiências de dor por que passam? 5) Você percebe algo em comum nos relatos baseados em experiências cotidianas e/ou de conflitos entre os movimentos de *arpilleras* que conhece? Quais seriam? 6) No período em que participou (participa) do movimento de *arpilleras*, você percebeu (percebe) transformações sociais e políticas individuais e/ou coletivas (particulares ou públicas) significativas? Se sim, poderia me citar algumas? 7) Como o público e o poder público recebem e percebem os bordados-denúncia quando os conhecem?

Quadro 2 – Tabulação de dados

Tabulação de dados Pesquisa: <i>Arpilleras</i> em favor do drama social (2016-2017) Mestranda: Maria do Socorro Pereira Lima Orientadora: Dra. Sainy C. B. Veloso
PERGUNTAS
Pergunta 1 Qual a sua relação com as <i>arpilleras</i> ? Quais os grupos que acompanha ou acompanhou?
Pergunta 2 O que são representados na maioria das telas (memórias, cotidiano, denúncias)?
Pergunta 3 Qual o significado do bordado para você e para essas mulheres, antes e após a experiência das <i>arpilleras</i> ?
Pergunta 4 A denúncia através da expressão artística é utilizada pelas <i>arpilleristas</i> de que forma (exposições, manifestos, oficinas, outros)? E como essa prática modifica a relação dessas mulheres com as experiências de dor por que passam?
Pergunta 5 Você percebe algo em comum nos relatos baseados em experiências cotidianas e/ou de conflitos entre os movimentos de <i>arpilleras</i> que conhece? Quais seriam?

Pergunta 6 No período em que participou (participa) do movimento de <i>arpilleras</i> , você percebeu (percebe) transformações sociais e políticas individuais e/ou coletivas (particulares ou públicas) significativas. Se sim, poderia me citar algumas?	
Pergunta 7 Como o público e o poder público recebem e percebem os bordados-denúncia quando os conhecem?	
RESPOSTAS R.B.	
Resposta 1	Sou chilena e vivo na Irlanda do Norte desde 2004. Trabalho de curadora de exposições de <i>arpilleras</i> e <i>quilts</i> ⁸ . Já expus em várias partes do mundo. Essas exposições inspiraram vários grupos em vários países. Atualmente vivo na Irlanda do Norte e organizo exposições internacionais das <i>arpilleras</i> .
Resposta 2	Memórias, cotidiano e denúncias às violações dos direitos humanos
Resposta 3	<i>Arpilleras</i> é uma forma de luta, é mais que uma forma de arte ou artesanato, trabalha pela paz e pela recuperação de memória, resistência e testemunho.
Resposta 4	As <i>arpilleras</i> trabalham conflitos, socializam, funcionam como elemento sanador, reparador. É uma arte estética que serve para fruir, para contar uma história e para gerar uma resposta.

⁸Termo em inglês que significa acolchoado, ou colcha. O *quilt* é feito com uma camada de um material macio como lã ou algodão, entre os dois tecidos, costurados em padrões diversos para fixar os tecidos. Trata-se de uma técnica que consiste em acolchoar uma peça em tecido. Muito comum em colchas de retalhos, mas também utilizado em roupas, tapetes, almofadas, forros de mesa, etc. Fontes: <http://www.dictionary.com/browse/quilt> e <http://www.enhebrando.com/noticias/que-es-quilt/>.

Resposta 5	Vários trabalhos pelo mundo (Europa, África, América Latina) se inspiraram no trabalho das chilenas. Todas que compreendem bem o propósito desse trabalho possuem em comum a luta social pelos direitos humanos e o uso das <i>arpilleras</i> como linguagem de denúncia, que todos, independente do idioma que falam, compreendem
Resposta 6	Os grupos que trabalham com <i>arpilleras</i> percebem esse valor de transformação de forma compartilhada, capacitam mulheres de um poder político e social diante dos conflitos. As mulheres contextualizam e denunciam os problemas sociais por que passam em várias partes do mundo. Fazem isso com essa linguagem que é universal, a linguagem desse bordado que ultrapassa as barreiras linguísticas.

Resposta 7	Ocorrem distintos tipos de respostas, primeiro é a surpresa, primeiro apreciam a beleza da peça em suas cores chamativas. Mas quando percebem as narrativas contidas na pela, descobrem que é muito mais que um produto têxtil bonito, ou um artesanato, começam a percebê-las como verdadeiros manifestos, verdadeiros testemunhos têxteis. Após uma maior reflexão, um olhar mais apurado, a história narrada na <i>arpillera</i> passa a ser mais importante do que suas qualidades estéticas.
RESPOSTAS E.C.	
Resposta 1	Desde 2008, pesquiso as <i>arpilleras</i> e suas potencialidades como testemunha têxtil e metodologia de educação popular. Em 2008, acompanhei várias organizações na Irlanda do Norte ⁹ . Experiências na Cisjordânia (Palestina) ¹⁰ . Bilbao (Espanha) ¹¹ . No Brasil, ¹² . Em 2013, com o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) ¹³ . Também realizo trabalhos pontuais ¹⁴
Resposta 2	No geral, depende da proposta da oficina e da metodologia que se use, do tempo, do público, da intenção. Quando a escolha é livre geralmente aparecem um pouco das três: memórias, cotidiano e denúncias.

⁹Organizações ligadas à União Europeia denominadas “*Cross-community-initiatives*” que trabalham a partir de costuras (*quilts* e *arpilleras*), fundamentalmente, problemas de perdas comuns e atuam na cidade de Derry/Londonderry.

¹⁰Implementei, em parceria com a União de Comitês de Mulheres Palestinas (UPWC), construindo narrativas sobre a ocupação israelense.

¹¹Desenvolvi o projeto “*Nuestra Travessia*”. Recolhíamos histórias migratórias de mulheres de várias partes do mundo, em parceria com a associação “*Mujeres del Mundo - Babel*”.

¹²Desde 2012, ministro oficinas que tiveram como marco a exposição “*Arpilleras da Resistência Política Chilena*” no Memorial da Resistência em São Paulo. Daí surgiram vários grupos no Brasil que de uma forma ou outra usaram a técnica para produzir narrativas em diversas áreas, desde a produção do livro *Parteiras Caiçaras*, de Bianca Magalhães, um projeto na UMAPAZ: Mãos que tecem, com a facilitadora Maria Cecília Martin Ferri, a ex-presa política Lala Martines, artista têxtil que desenvolveu um trabalho muito forte inspirado nesta técnica. Há ainda, experiências mais locais em Cananéia (comunidade do Ariri e Cananeia), e outras muitas experiências que tem surgido que não tenho acompanhado tão de perto, em Centros de Assistência Mental, com comunidades migrantes, escolas públicas municipais para trabalhar temas da ditadura com adolescentes, e muitas outras. Depois, esta exposição, graças a um financiamento da Comissão de Anistia através do projeto Marcas de Memória, rodou por 6 capitais brasileiras; fiz a assistência de curadoria e articulei várias oficinas (pode ver no site), com grupos diversos e movimentos sociais que depois me consta que tem desenvolvido trabalhos específicos.

¹³Desenhei um projeto, que foi aprovado pela União Europeia, de mais de 3 anos de duração que constitui a experiência mais abrangente da qual tenha participado. Foi realizado em coordenação com o Coletivo Nacional de Mulheres do MAB.

¹⁴Como oficinas com as Promotoras Legais Populares de São Bernardo do Campo, vários SESCOs (Pompeia, São Caetano, Campo Limpo, Osasco, Pinheiros), grupos do CRAS, Casa de Lua, Levante Popular da Juventude, etc.

Resposta 3	Para mim a arte têxtil sempre foi uma linguagem artística muito potente, transgressora que confere um empoderamento feminino, fazendo com que essas mulheres repensem e (re)signifiquem suas experiências. Para elas, ocorrem vários níveis de consciência ¹⁵
Resposta 4	O potencial das <i>arpilleras</i> constitui uma linguagem camaleônica e universal, na medida em que é usada como testemunho têxtil, pode se constituir como prova num tribunal (como aconteceu com as mulheres de Ayacucho ¹⁶ , que levaram sua <i>arpillera</i> na Comissão da Verdade do Perú). <i>Arpilleras</i> são mais que um produto, mantêm e transformam os conflitos sociais e ajudam a internalizar a experiência traumática e colocá-la no contexto mais amplo da vida.
Resposta 5	Todos que eu conheço estão impregnados do legado transgressor das <i>arpilleras</i> chilenas.
Resposta 6	A principal transformação é a capacidade de promover processos de empoderamento usando um sentido freiriano ¹⁷ da palavra. Este empoderamento é individual, coletivo, e promove processos de auto-organização que levam à ocupação do espaço público (como no caso de uma exposição num centro cultural ou um debate numa universidade) e a conquistas concretas que melhoram a vida das mulheres, como, por exemplo, quando um grupo de mulheres consegue a construção de uma creche para a sua comunidade.
Resposta 7	¹⁸ Depende de cada um, de forma geral o público que tem deixado comentários nas exposições as descrevem como 'impactantes', 'surpreendentes', 'inspiradoras', "esclarecedoras". Quanto ao poder público, depende de quem. Para aquelas instituições públicas que trabalham na área de direitos humanos ou acesso à cultura são manifestações muito significativas e transformadoras, como pode se ler nos catálogos ou discursos de abertura das exposições e outras declarações formais que têm feito.
RESPOSTAS E. U.	
Resposta 1	Sou diretora do grupo "Memorarte. <i>Arpilleras Urbanas</i> ". Trabalhamos gerando laços com organizações ou pessoas que trabalham na defesa dos direitos humanos.
Resposta 2	A memória associada à violações dos direitos humanos na ditadura militar e temas atuais como o feminicídio ¹⁹ , proteção ambiental, o empoderamento das mulheres associado à questões de saúde, educação, diversidade, pensões, etc.
Resposta 3	Por um lado há um prazer com a criação estética e por outro destaca a capacidade de adquirir uma nova linguagem para tratar as demandas sociais. A nós nos interessa bordar para impactar, portanto, levamos nossas peças às marchas e usamos as redes sociais como um meio de difusão. Não somos uma oficina artesanal, nosso trabalho termina quando comovemos, mobilizamos e influenciamos.
Resposta 4	Para ser um membro de Memorarte não basta "bordar bonito," há um compromisso ético e épico para compreender e disseminar um trabalho a serviço dos direitos humanos. Nesse sentido, seus membros são forçados a assumir papéis diferentes: as que bordam, as que projetam, aquelas que procuram espaços para oficinas, para realizarmos projetos, que buscam alianças, radiodifusão e o contato com a mídia. Estamos unidas na dor e na raiva pela injustiça, especialmente em prol dos excluídos.
Resposta 5	O que nos une é uma linguagem, uma forma de expressar o que sentimos. Provavelmente a diferença é que o nosso trabalho em muitas ocasiões só é possível se for coletivo, porque fazemos peças grandes, seria muito lento fazê-las individualmente. Outra coisa que talvez nos diferencie é que falamos 'a mesma língua' de fios e tecidos, mas para nós faz pouco sentido exposições em lugares fechados, nós gostamos de

¹⁵Desde questões econômicas até o empoderamento a partir da técnica.

¹⁶mais de 600 pessoas foram deslocadas no Peru, durante a década de 1980 e 1990, resultante de um conflito armado entre governo, grupos de autodefesa e forças insurgentes do Sendero Luminoso e do Movimento de Resistência TupacAmaru que usavam Ayacucho, a capital da província Huamanga, na Região de Ayacucho, como base para a campanha contra o governo do Peru (CATÁLOGO, 2012).

¹⁷Referencia ao pensamento de Paulo Freire (1921-1997)

¹⁸Para e entrevistada, *arpillera* não é um bordado, utiliza-se dele, mas é uma técnica autônoma, embora vários grupos de *arpilleristas* o tratem como bordado.

¹⁹"O feminicídio é o crime de assassinato de uma mulher cuja motivação envolve o fato de a vítima ser mulher. Isso não quer dizer que todo o assassinato de uma mulher seja um feminicídio, mas que todo assassinato de mulher que justifica-se [sic] pelo fato de a vítima ser mulher o é" (DIREITOS, 2016). Lei sancionada em 2015, de número 13.104, que prevê o feminicídio como qualificador do crime de homicídio que passa a ser tratado como crime hediondo.

	levar as nossas peças para onde as pessoas estão. Nós não nos sentamos para esperar que as pessoas venham até nós porque perdemos assim oportunidades para influenciar.
Resposta 6	As peças que criamos são testemunhos e registros denúncias de violações de direitos humanos. Se formos analisar o que faz a Memorarte, é como ler os jornais.
Resposta 7	Não estamos preocupadas com como o governo vai receber as críticas, o nosso compromisso é com as pessoas, não com as autoridades, por isso não paramos para ver o que eles pensam e exploramos como eles recebem as críticas. O que nos importa é como as organizações e pessoas para quem temos a honra de bordar recebem essas críticas. Isso sim importa pra nós e as críticas são belas, dá gosto e sentido de continuar fazendo os bordados.
RESPOSTAS G.M.	
Resposta 1	<i>Arpilleras</i> para mim é instrumento de trabalho e uma arte têxtil para expressar e expor violações de direitos humanos contra, principalmente, mulheres nas construções das barragens em todo o Brasil. A técnica é de fundamental importância para essas mulheres que ao exporem sua arte sentem uma satisfação em divulgar o que passam em suas comunidades. <i>Arpilleras</i> nos aproxima através do que temos em nossas almas mostrando nosso cotidiano, nossas angústias. Achamos a técnica têxtil mais produtiva do que um dia inteiro de debates.
Resposta 2	O que a gente representa nessas telas é fruto do cotidiano, das memórias, mas o que prevalece são as denúncias de violações nessas comunidades. A denúncia é a linha chefe da <i>arpillera</i> . Pensamos nas representações do cotidiano e das memórias como uma forma de denúncia.
Resposta 3	As <i>arpilleras</i> para as mulheres organizadas no MAB têm um significado muito importante. Elas passam de vítima a defensora dos seus próprios direitos e deixam de se vitimarem frente às grandes indústrias, as barragens e o agronegócio e se tornam protagonistas, defensoras de seus próprios direitos. E é através de sua arte. Que elas conquistam força e lutam, apesar de toda a dor e violações. Bordamos nossa indignação, nossa luta por nossos direitos.
Resposta 4	As denúncias, entre tudo isso são o que há de mais forte, é a linha chefe da <i>arpillera</i> . Pensar nas representações do cotidiano e das memórias como uma forma de denúncia, transforma essas mulheres, como já disse, de vítimas à defensoras de seus direitos.
Resposta 5	Trabalhamos com grupos em Marabá contra a construção de uma hidrelétrica; o grupo de Tucuruí, lá já tem uma hidrelétrica há mais de 30 anos e ainda há famílias que não receberam indenizações. Em Itaituba está previsto a construção de um complexo hídrico com 5 hidrelétricas que deve atingir mulheres da zona rural e indígenas mundurucuns ²⁰ . Há outras pautas como a luta contra o agronegócio, contra o assédio e o tráfico de mulheres. Em todas ocorrem violações de direitos humanos, perda de qualidade de vida, violações aos direitos humanos e as mulheres são as maiores vítimas. Todos os grupos de <i>arpilleras</i> dessas regiões retratam isso.
Resposta 6	Percebo a transformação social sim. As mulheres se reúnem quando tem algum evento, em grupo de 4 a 6 mulheres, pensam no tema, na denúncia que querem transmitir, debatem e produzem. Discutem suas dificuldades, e isso já é de grande importância, pois quando se organizam ficam fortes para lutar. Ganham força e poder de luta através da <i>arpillera</i> .
Resposta 7	O público recebe com curiosidade em saber como foi feito, pois desconhece essa arte. Ficam surpresos e chocados com as denúncias, mesmo sendo da mesma cidade ou comunidade. Já o poder público conhece as demandas e dificuldades que estamos passando, porém não se espanta com a denúncia. Mas quando levamos a <i>arpillera</i> que representa a expressão dessas mulheres em uma técnica de bordado e de arte, o olhar é outro, é bem melhor recepcionado, tem uma sensibilidade maior ²¹ .

²⁰ Mundurucus é o nome de um grupo indígena que se localiza, atualmente, em reservas no sudoeste do estado do Pará, leste do Amazonas e oeste de Mato Grosso. Tem uma população de cerca de 7 mil indivíduos, distribuídos em 30 aldeias. Falam a língua munducuru, do tronco tupi. Os munducurus são também chamados de: caras-pretas; pari; paiquize (LUIZ, 2009).

²¹Por trás de cada *arpillera*, há uma carta onde as *arpilleristas* relatam denúncias. Dessa forma, o olhar mais sensibilizado por parte do poder público é diferenciado e tem um efeito maior do que um ofício, segundo a entrevistada.

Legenda de cores	
Respostas convergentes	
Respostas divergentes	
Respostas diferentes	

Quadro 2 - Tabulação de dados

No caso específico desta dissertação, a entrevista, assim como os demais métodos da investigação, realizou-se nos moldes da cartografia como um recurso metodológico que nos aproximou da experiência das *arpilleristas* e se apresentou como um modelo coerente com os objetivos que norteiam este estudo. Buscamos por representantes que nos confiassem suas histórias de forma compartilhada ou algo que conduzisse a uma construção partilhada, envolvida em afetos.

CAPÍTULO 3 - SOBRE AS ARPILLERAS

3.1 O sujeito/objeto de estudo: a prática política das *arpilleristas*

Há uma multiplicidade de movimentos culturais que buscam resistir a condições sociais opressoras narradas pela História, em várias partes do mundo dito civilizado. Contudo, nesta dissertação focamos em alguns movimentos das *arpilleristas* ocorridos no Brasil e no Chile, que utilizam ou utilizaram da tradicional expressão artístico/cultural – *arpilleras* –, da época da ditadura chilena, para exercerem uma performance bastante peculiar de resistência em contextos diversos daquele das *arpilleras* chilenas.

Passam-se os séculos, os milênios e a natureza humana permanece às voltas com o velho problema da guerra, da opressão e do poder de alguns sobre os demais, e suas consequências próximas ou distantes, diretas ou colaterais. O movimento das *arpilleras* é um desses exemplos, pois se apresenta como um efeito colateral de grande significância expressiva, cultural e performática, em meio ao drama social vivido pelos chilenos. É um exemplo também de que conflitos como esses podem propiciar em termos de experiências transformadoras.

Em *Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991*, o historiador Eric J. Hobsbawm (1995) discorre analiticamente sobre o conturbado período dos últimos cem anos que se encerraram em 2000. Após a Segunda Guerra Mundial, o mundo entrou em uma etapa histórica peculiar que ficou conhecida como Guerra Fria (1947-1991). O autor prossegue explicando que a polarização entre Estados Unidos e União Soviética, que se seguiu ao fim do maior conflito bélico da história, foi caracterizada pela guerra no campo ideológico entre o capitalismo e o comunismo. Se os dois gigantescos impérios não se confrontaram diretamente, o mesmo não ocorreu com os países que se alinharam ideologicamente a um ou a outro. Na América Latina, sobretudo na América do Sul, a Guerra Fria assumiu uma particularidade: diversos países da região, dentre os quais Brasil, Argentina, Uruguai e Chile conheceram fragmentos de guerras internas, ditaduras, geralmente registradas sob o rótulo de revolução, implementadas por governos militares que agiram sob a alegação de impedirem que seus países se tornassem comunistas.

Essa realidade histórica proporcionou conflitos ideológicos e sociais intensos nessas grandes nações sul-americanas. Nesse contexto, surgiram movimentos civis organizados de resistência, o que inevitavelmente conduziu a violências com a finalidade de reprimir os grupos dissidentes dos governantes militares que assumiram o poder. Em nosso estudo, interessa-nos o caso particular do Chile no panorama dos regimes militares que proliferaram na América do Sul. O regime que se implantou no Chile a partir do dia 11 de setembro de 1973, quando o então presidente chileno Salvador Allende Gossens (1908-1973) foi deposto pelo exército daquele país. Esse foi o cenário em que surgiu a resistência política das *arpilleras*.

O cenário em que surgiram os movimentos de resistência é perpassado por histórias narradas quase sempre por aqueles que não presenciaram o conflito. Mesmo aqueles que vivenciaram diretamente os conflitos decorrentes de ditaduras como a chilena, tiveram de enfrentar fortes repressões e censuras. Várias são as visões e variados os interesses que atravessam as narrativas históricas. Falar especificamente de um período ditatorial se torna uma tarefa complexa, pois precisamos refletir sobre a forma em que essas narrativas foram construídas, especialmente em épocas de opressão, repressão e censura. Nessa busca devemos ainda atentar ao fato dos interesses ideológicos e políticos envolvidos por parte dos que propõem essas narrativas.

Na visão do sociólogo chileno, Manoel Antônio Garretón (1983), a dificuldade na análise e reflexão política sobre o regime militar do Chile resulta da forma como os militares governavam por meio de leis arbitrárias, intensa repressão e censuras, impostas a serviço do governo, que controlavam currículos e extinguíam disciplinas dedicadas à análise política e social. As universidades seriam, na concepção de Garretón, o meio natural em que deveriam desenvolver-se as reflexões políticas. Contudo, essas instituições sofreram perseguições, desmembramentos e destruição no período ditatorial. A comunidade intelectual vivia sob ameaças, medo e isolamento, sem liberdade de pesquisa, discussão e expressão (1983, p. 15).

Garretón propõe uma análise reflexiva e política acerca do período do regime militar chileno em que vivia e afirma que seu estudo não se configura em uma proposta ou alternativa política. Para o autor

A escolha política é a análise, reflexão ou teoria, mas não emana delas como uma solução real, tem muito de drama e jogo. Suas categorias não são exclusivamente as de coerência lógica e analítica, ou critérios da verdade, mas a justiça, a liberdade, a igualdade. Não seria honesto passar uma opção política como verdade que emerge de um discurso científico. Nosso objetivo foi realizar uma análise que permita ou prepare uma opção política alternativa ou uma proposta política racional e dentro de certos parâmetros básicos de avaliação, sem forçá-la em uma determinada direção (GARRETÓN, 1983, p. 19).²²

Com esses cuidados pretendemos, neste estudo, compreender o contexto histórico em que surgiram as *arpilleras* e suas resistências à ditadura chilena, o que motivou e ainda motiva vários movimentos pelo mundo. Para tanto, fizemos um recorte cronológico da sucessão de intervenções militares que tomaram de assalto governos da América Latina e posteriormente focamos no caso chileno.

3.2 O drama social: *arpilleras* e *arpilleristas* em contexto histórico

Milton Eric Nepomuceno (2015), jornalista, escritor e tradutor de espanhol, em seu livro *A memória de todos nós*, foca nos governos militares latino-americanos, matizando-os com caracterizações de graus de brutalidade que “iam da perversão extrema ao genocídio” (NEPOMUCENO, 2015, p. 7). O autor faz um corte delimitador das ditaduras latino-americanas a partir da derrubada do governo da Guatemala em 1954, quando o general Juan Jacobo Árbenz Guzmán (1913-1971), “um militar visionário e progressista” (2015, p.7), tentou promover uma reforma agrária que prejudicaria empresas norte-americanas.

Para Nepomuceno (2015), a Guatemala foi a primeira peça de um efeito dominó que se seguiu. Logo após a derrubada do governo civil neste país, no mesmo ano, o general Alfredo Stroessner (1912-2006) assumia o Paraguai para governar com mãos de ferro até 1989 quando, então, foi deposto (NEPOMUCENO, 2015, p. 8). Paralelamente a esses acontecimentos, em 1961 o guerrilheiro cubano

²²La opción política esije el análisis, la reflexión u la teoría, pero no emana de ellos como una solución de verdad, ella tiene mucho de drama y de apuesta. Sus categorías no son exclusivamente las de coherencia lógica y analítica, los criterios de verdad, sino la justicia, la libertad, la igualdad. No sería honesto hacer pasar una opción política como una verdad que se desprende de un discurso científico. Nuestro objetivo ha sido realizar un análisis que permita o prepare una opción política alternativa o una propuesta política racional y dentro de ciertos parámetros valorativos básicos, sin forzala en una dirección determinada (GARRETÓN, 1983, p.19).

Fidel Alejandro Castro Ruz (1926-2006) ²³ conquistou com um grupo de guerrilheiros a ilha de Cuba²⁴. Como primeiro-ministro, ele declarou a ilha socialista e unipartidária e se aliou a Moscou, o polo oposto aos Estados Unidos no período da denominada Guerra Fria ²⁵ (NEPOMUCENO, 2015, p. 9).

Nesse contexto, ainda conforme Nepomuceno (2015), o governo norte-americano temia que o exemplo cubano se alastrasse pelas Américas. Sob essa perspectiva, no dia primeiro de abril de 1964, a peça brasileira neste efeito dominó caiu sob a chancela estadunidense. O então presidente, João Belquior Marques Goulart (1918-1976) foi deposto. Em seu lugar, assumiu uma junta militar que buscava sufocar qualquer tipo de oposição aos generais que depuseram o presidente legitimamente eleito (NEPOMUCENO, 2015, p. 10). Segundo Nepomuceno,

Começou então a ser implantada, aqui, a mesma política que pouco depois se espalharia por quase toda a região, numa doutrina que buscava uma roupagem de respeitabilidade espalhando fervorosamente o medo do fantasma do comunismo, embora não se vislumbrasse nada sequer parecido em nossos países (NEPOMUCENO, 2015, p. 10).

Nessa trajetória de intervenções, em 1966 foi a vez da Argentina, seguida do Uruguai e Chile, ambas no ano de 1973. Na Bolívia, sucediam-se governos nos moldes dos demais, nos quais imperavam “a repressão interna e extrema dependência dos Estados Unidos” (NEPOMUCENO, 2015, p. 10). Para este autor, foram anos terríveis nessa parte das Américas.

No caso específico do Chile, após um golpe bem-sucedido, que teve amplo apoio dos EUA, uma junta militar (Conselho do Chile) se estabeleceu para governar o país e Pinochet foi apontado como representante do Exército. Em 17 de junho de 1974, Pinochet assumiu formalmente o cargo de Chefe Supremo da Nação.

²³Fidel Castro abraçou a política anti-imperialista de esquerda enquanto estudava Direito na Universidade de Havana. Depois de participar de rebeliões contra os governos de direita na República Dominicana e na Colômbia, planejou a derrubada do presidente cubano Fulgencio Batista (1901 – 1973), lançando um ataque fracassado ao Quartel Moncada em 1953. Depois de um ano de prisão, viajou para o México onde formou um grupo revolucionário, o Movimento 26 de Julho, com seu irmão Raúl Castro e Che Guevara”(NEPOMUCENO, 2015, p. 9).

²⁴A indústria e negócios em Cuba foram nacionalizados e reformas socialistas implementadas em toda a sociedade cubana (NEPOMUCENO, 2015, p. 9).

²⁵Período histórico de disputas estratégicas e conflitos indiretos entre os Estados Unidos e a União Soviética, que se seguiu após a Segunda Grande Guerra (1945), no qual o mundo se dividiu em dois blocos: capitalista e comunista. O conflito de ordem política, militar, tecnológica, econômica, social e ideológica teve seu fim com a extinção da União Soviética (1991) (NEPOMUCENO, 2015, p. 9).

Em 1980, foi autoproclamado presidente da República do Chile para um mandato de oito anos, instituindo o período de governo militar no país (AGOSIN, 2007, p. 5).

Não se pode negar a interferência estadunidense nesses conflitos, contudo a ideia de Nepomuceno faz parte de um senso naturalizado de que as ditaduras militares ocorridas nos países latino-americanos teriam, quase que exclusivamente, esse mote. Essa crença abordaria somente um dos fatores que envolveram vários interesses políticos, ideológicos e socioeconômicos. Falando especificamente do Chile, o historiador Alberto Aggio (2008) questiona o que teria movido o golpe de 1973 que instituiu o regime militar no país. Para Aggio, o que ocorreu foi como uma rede de fatores imbricados entre si e de relevância para a compreensão do processo que deflagrou o golpe no país, entre eles:

há sempre que se considerar o fato de que Allende foi, efetivamente, um presidente da República com apoio político minoritário do ponto de vista da representação, uma vez que havia sido eleito com apenas 36% dos votos e teve aprovada a sua posse, em segunda instância, pelo Congresso chileno; que as forças políticas chilenas, à época, se dividiam em três correntes político-ideológicas – os liberais e nacionalistas, a democracia cristã e o eixo socialista-comunista –, com projetos de sociedade distintos e até antagônicos, dificultando a convivência e o equilíbrio do sistema político ao extremarem suas posições; que as reformas implementadas por Allende, aprofundando a reforma agrária, estatizando bancos e empresas – destas últimas, especialmente aquelas vinculadas à área mineradora –, evidenciaram-se como excessivamente maximalistas e o caminho adotado para realizá-las, por meio do Executivo, acabaram abrindo espaço para a ingovernabilidade; que o apoio dos EUA à oposição – democrática e não-democrática – e, por fim, ao golpe de Estado não deixa dúvidas a respeito da transcendência do que se passou no Chile no início da década de 1970 (AGGIO, 1988, p. 78).

O Chile desse período viveu uma das páginas mais marcantes de sua história. Em 1970, o candidato socialista, Salvador Allende, é eleito com 39 por cento dos votos válidos, visando à instalação do socialismo no país pela via democrática. Allende governou o Chile até 11 de setembro de 1973, dia do golpe militar orquestrado pelo General do exército chileno, Augusto Pinochet, que colocaria fim à vida e ao sonho do presidente socialista e dos partidos de esquerda que compunham o governo chileno (AGGIO, 2008, p. 78). Sonho que não passou de utopia na visão do historiador Alberto Aggio (2008), pois as estratégias adotadas por Allende, na tentativa de construção desse socialismo democrático, não coincidiam com os anseios revolucionários dos partidos de esquerda que o apoiavam.

Para o historiador Tiago Francisco Monteiro, o golpe militar chileno encerrou de forma violenta a experiência democrática do país ao retirar do poder o presidente Salvador Allende, eleito em 1970 pela Unidade Popular (UP)²⁶. O golpe foi orquestrado pelas Forças Armadas e diversos setores da sociedade chilena, envolvendo “empresários, banqueiros, clérigos, tecnocratas e políticos da Direita” (2013, p. 398) e visava pôr fim à ascensão socialista que ocorria no governo de Allende. Ainda conforme Monteiro, o governo militar se apoiava em três diretrizes principais: “direção política castrense, elevada repressão política contra quaisquer adversários e liberdade econômica para as grandes e médias empresas nacionais e estrangeiras” (2013, p. 398-9).

As primeiras medidas tomadas pelo regime militar foram marcadas pela opressão, supressão de direitos e muita violência. Segundo Monteiro, as primeiras ações do novo governo foram dissolver o Congresso Nacional, colocar em recesso os partidos políticos, decretar a prisão de políticos ligados à UP, suspender relações diplomáticas com países socialistas como Cuba e União Soviética. Já nos primeiros dias da ditadura, os militares “atacaram a resistência popular nas áreas industriais e rurais” (MONTEIRO, 2013, p. 399); executaram, de forma sumária, vários oponentes; construíram campos de concentração para militantes da esquerda. Monteiro nos informa que nos primeiros dias se calcula a morte de 1500 a 3000 pessoas no conflito, muitas vilas (*poblaciones*) foram metralhadas por aviões das Forças Aéreas. O Estádio Nacional de Santiago foi transformado em um campo de tortura a prisioneiros. Tudo ocorria com a justificativa oficial de que atuavam contra as ideias marxistas (2013, p. 399).

Monteiro tece argumentos em seu texto sobre os motivos que levaram ao golpe militar no Chile. Para o autor, os militares chilenos possuíam características que os diferenciavam de outras ditaduras militares em países latinos, como os que governaram o Brasil e a Argentina. Os chilenos eram considerados “exemplo de profissionalismo e obediência às regras. O golpe ocorrido em uma democracia considerada estável por alguns, deixou muitas dúvidas acerca da mudança de posição dos militares chilenos (MONTEIRO, 1983, p. 400).”

²⁶Unidade Popular – Coalizão de partidos de esquerda (MONTEIRO, 2013, p. 398).

Monteiro apresenta vários enfoques de pesquisadores que buscam compreender as razões que motivaram o golpe de 1973 no Chile. O autor relata que alguns pesquisadores consideram que

as Forças Armadas chilenas agiram, em 1973, de modo 'reativo', isto é, em reação às mobilizações sociais e ao risco do país ser convertido em comunista pelas forças da 'Unidad Popular' (UP) [...]". Outros pesquisadores afirmam que havia uma tradição intervencionista por parte dos militares chilenos e, diante das ações revolucionárias da UP e dos trabalhadores, agiram no intuito de impor as próprias características como disciplina, hierarquia, nacionalismo exacerbado à sociedade do país. Outra teoria estaria alicerçada na crença de que o golpe seria resultado de um conluio entre a burguesia civil e militar, além da adoção de "valores da Doutrina de Segurança Nacional dos EUA, adquiridos através dos programas de assistência estabelecidos entre militares dos EUA e do Chile [...] (MONTEIRO, 1983, p. 401).

Há ainda, segundo Monteiro, pesquisadores que defendem que o golpe ocorreu motivado por uma ação conspiratória envolvendo oficiais das Forças Armadas chilenas

[...] que conseguiu isolar os militares legalistas, estabelecer uma união tática com os setores mais ricos da sociedade e, finalmente, irromper contra a legalidade constitucional, em um ambiente de crescente polarização social, de derrotas eleitorais dos partidos de Direita (março de 1973) e da possibilidade de uma guerra civil [...] (MONTEIRO, 1983, p. 401).

Outros estudiosos sugerem, segundo Monteiro, as atividades pré-revolucionárias da UP no Chile entre 1970 a 1973 (governo de Allende), como o motivo do golpe. Nesse período, segundo essa lógica, teria ocorrido

o chamado 'vácuo de poder', o qual foi caracterizado pela redução da hegemonia política da Burguesia, pela polarização política, pela prática de casos de violência política (assassinatos de lideranças, atos terroristas), pela queda de representatividade dos partidos políticos tradicionais e pelo questionamento generalizado do regime democrático (MONTEIRO, 1983, p. 402).

Por fim, Monteiro apresenta uma linha teórica de pesquisadores que creditam o golpe de 73 a uma ação conjunta entre a sociedade chilena - que inicia a crise - e a intervenção estadunidense que potencializa a crise: investigando,

investindo na oposição a Allende, patrocinando greves e grupos de terroristas de Direita e promovendo um bloqueio econômico ao Chile.

Monteiro concorda que muitas das razões apontadas como origens da intervenção são coerentes. No Chile, entre 1970 e 1973, ocorreram crises econômicas, militares, sociais e partidárias “que abalaram os alicerces da sociedade chilena, amedrontaram as classes dominantes e a alta hierarquia castrense” (MONTEIRO, 1983, p. 402), o que teve como consequência o fato de buscarem articular-se “para depor o presidente Salvador Allende” (1983, p. 402). Contudo, para o autor não ocorreu o chamado “vácuo de poder” no governo de Allende e, tanto a crise, como todas as contradições nela envolvidas, são resultados de décadas (1983, p. 402). Nos anos que antecederam ao golpe teria ocorrido o ápice desses conflitos. Na análise de Monteiro, o que ocasionou o golpe foi uma articulação bem mais complexa arquitetada pelas elites burguesa e política. Principalmente, a elite militar liderada pelos oficiais que visavam o poder e a interrupção no processo político do país. O objetivo da elite militar era ascender ao poder institucional e aqueles que lideraram o golpe ocuparam funções no governo após 1973 (MONTEIRO, 1983, p. 402).

Para o autor, o golpe de 1973 mergulhou o Chile em uma onda de violência, perseguição e repressão política, como nos exemplos dos outros países latino-americanos. A partir de 1980 as pressões para o fim do governo militar se intensificaram, culminando em um plebiscito e manifestações populares no ano de 1987. Em 1989, sob pressão de movimentos populares, o advogado Patricio Aylwin Azócar (1918-2016) é eleito para a presidência do país após dezessete anos da ditadura militar, iniciando as investigações e punição para os crimes da ditadura chilena. Contudo, somente em 1990, após a vitória por cinquenta por cento dos votos, na eleição democrática do novo presidente Patricio Aylwin Azócar, Augusto Pinochet deixa o cargo da presidência do Chile (AGOSIN, 2007, p. 7).

Não obstante a diversidade de histórias narradas sobre a ditadura chilena, não nos compete aqui discuti-las em seu valor de veracidade, pois isso compete aos historiadores profissionais que se disponham a fazê-lo. Entretanto, elas nos servem para reconhecer que acontecimentos como os que ocorreram nas ditaduras militares marcaram profundamente, de várias formas, aspectos socioculturais das populações envolvidas. Eventos como esses se constituem em terreno fértil para a criação em todos os campos da cultura humana. Para a professora doutora em Ciências

Humanas, Karina Jans Woitowicz, e a professora doutora em Ciências Humanas, Joana Maria Pedro:

as experiências de governos autoritários que marcaram a história recente da América Latina constituíram um cenário favorável para o desenvolvimento de movimentos sociais, que lutavam contra a repressão política e pela garantia dos direitos humanos (WOITOWICZ; PEDRO, 2009, p. 43).

Ainda segundo as autoras acima mencionadas, mulheres em busca de expressar suas experiências nos períodos de opressão, criaram maneiras alternativas de comunicação (2009, p. 50). Woitowicz e Pedro promovem uma análise comparativa entre os contextos históricos em que surgiram os movimentos feministas de resistência às ditaduras do Brasil e do Chile. Ambas afirmam que as mulheres foram as primeiras a se organizarem em manifestações por seus parentes, presos políticos (2009, p. 49). Para elas

A ditadura militar no Brasil e no Chile, em que pesem as diferenças e particularidades dos dois países, representou um período de autoritarismo político, violação dos direitos humanos e castração da liberdade de expressão. Os reflexos da tomada de poder pelos governos autoritários se traduziram em práticas de tortura, assassinatos, censura, repressão armada, perseguições e outras práticas que marcaram o período compreendido entre os anos 1964-1985 (Brasil) e 1973-1990 (Chile). Em meio a esse contexto de repressão política, surgem diversos movimentos sociais – de trabalhadores, estudantes, grupos de esquerda, organizações de mulheres, entre outros – que irão reivindicar a democracia e defender os interesses coletivos dos grupos a que pertencem (WOITOWICZ, PEDRO; 2009, p. 44).

Sabemos que movimentos de resistência política surgiram não somente no Brasil e no Chile, mas também em outros países latino-americanos. Esses movimentos souberam, de forma criativa, denunciar, criticar e pressionar os regimes ditatoriais que se instalaram sem a participação popular. Um desses movimentos foi o das *arpilleras* chilenas, mulheres anônimas que fizeram parte da população silenciada pela violência e o terror da ditadura chilena. Entretanto, escolheram lutar, armadas de seus simples bordados, em composições narrativas, no intuito de denunciar a real situação dos que ousaram contrapor-se ao governo da época. É, pois, nesse contexto que a produção das *arpilleras* chilenas se inclui de forma

incisiva nesse *ethos* geopolítico. Elas vivem, fazem história e visibilizam outra performance política, cultural, mesclada à história chilena da ditadura.

3.2.1 O apoio da Igreja Católica às *arpilleras* na efetivação de sua força política

O movimento cultural das *arpilleras* contra a ditadura chilena surge nesse cenário de terríveis acontecimentos. Na obra *A sombra do ditador: memórias políticas do Chile sob Pinochet* (2010), o cientista político Heraldo Benjamin Muñoz apresenta um panorama bastante abrangente daquele período. Diante dessa conjuntura, as mulheres chilenas (órfãs, viúvas, mães e irmãs de presos políticos) recebem o apoio da igreja católica para a realização de trabalhos artísticos a partir dessa espécie de bordado. Não somente como motivo de denúncia, mas também como forma de reclamar os seus mortos queridos, lembrando suas ausências forçadas pelo caráter sanguinário do regime ditatorial chileno. Como forma de registrar a vida cotidiana das comunidades, as oficinas de *arpilleras* não somente representaram a expressão dessa realidade como também se transformaram em fonte de sobrevivência em tempos adversos.

Não obstante, ciente da impunidade e violência no Chile, nesse período, a Igreja Católica não teve grande poder sobre a política chilena. Sob a proteção dessas instituições, as *arpilleristas* da resistência política do Chile iniciam sua trajetória através do trabalho manual. Segundo a escritora Marjorie Agosin (1955), líderes religiosos ecumênicos se juntaram, em 1974, e criaram o comitê Pro-Paz (que precedeu ao Vicariato de Solidariedade) com o objetivo de auxílio às vítimas de violações de direitos humanos. Foram criados vinte escritórios regionais para ajudar aos necessitados em várias regiões do Chile. Era uma ajuda legal e atuava em diferentes áreas como saúde e oferta de empregos, porém, a preocupação principal do comitê era investigar o destino dos presos desaparecidos. Para tanto, contrataram um grupo de advogados que atuavam na busca pelos presos políticos da ditadura de Pinochet (AGOSIN, 2007, p. 36-40).

Ainda conforme Agosin, a situação no país era precária devido ao golpe militar. Faltavam comida e emprego, “em alguns bairros, a população masculina era escassa, e aqueles homens que ainda viviam em liberdade estavam quase sempre

incapacitados de trabalhar”²⁷ [Tradução livre] (AGOSIN, 2007, p. 41-2). Os poucos homens que restavam e possuíam emprego não tinham condições de ir ao trabalho, muitas vezes, por falta de roupas e sapatos adequados. As mulheres, diante dessa situação, tiveram que assumir o sustento da família. Muitas delas jamais haviam trabalhado fora de casa. Começaram, então, com trabalhos de costura e outros considerados, subempregos. A Pro-Paz, portanto, auxiliava a população doando roupas, sapatos, óculos, comida e fornecendo notícias de familiares desaparecidos.

O comitê Pro-Paz funcionou por mais ou menos dois anos quando foi encerrado a mando do governo. Foi então que o cardeal arcebispo de Santiago, Raúl Silva Henríquez (1907-1999), pediu autorização urgente ao papa Paulo VI (1897-1978) para criar o Vicariato de Solidariedade (1976 a 1992). A instituição se tornou um refúgio, um dos poucos ambientes onde se praticava certa liberdade política, denunciando as violações aos direitos humanos cometidas pelo governo militar. Dessa forma, iniciam-se as oficinas das *arpilleras* sob a proteção da igreja que, segundo Agosin, gozava de certa autonomia política, “porque funcionava inteiramente sob as rigorosas leis ecumênicas da Igreja Católica de Roma e do ofício de arcebispo”²⁸ (AGOSIN, 2007, p. 48). Ainda segundo Agosin:

O Vicariato de Solidariedade estabeleceu vinte escritórios regionais em diferentes áreas do país que começaram a oferecer assistência jurídica, assistência médica e oportunidades de trabalho àqueles indigentes da crise causada pelo golpe. Mais de setecentas mil pessoas foram ajudadas nos primeiros meses. O Vicariato de Solidariedade se comprometeu a proporcionar trabalho para os indigentes com o salário mínimo. Organizou oficinas de artesanato em Santiago e estabeleceu outros tipos de lojas de artesanato em todo o país. Dawson Island tornou-se conhecida por itens artesanais trabalhados em cobre e osso por prisioneiros políticos. Durante os turbulentos anos do regime de Pinochet, mulheres de diversas origens sociais e políticas, incapazes de trabalhar dentro ou fora de um sistema que se recusasse a reconhecê-las como uma força política viável, tiveram de criar uma rede política que pudesse sobreviver e funcionar dentro um sistema que lhes permitia apenas ser mães e zeladoras²⁹[Tradução livre] (AGOSIN, 2007, p. 49-51).

²⁷ In some neighborhood, the male population was decimated, and those men still living in freedom were more often than not unable to work (AGOSIN, 2008, p. 41-2).

²⁸ Because it functioned entirely within the strict ecumenical laws of the Catholic Church and the office of the archbishop (AGOSIN, 2008, p. 48).

²⁹ “The Vicariate of solidarity established twenty regional offices in different areas of the country that began to offer legal aid, health care, and work opportunities to those made indigent by the crisis caused by the coup. More than seven hundred thousand people were aided in the first months. The Vicariate of Solidarity was committed to providing work for the indigent at the minimum wage. It organized handicraft workshops in Santiago and established other types of craft shops throughout the

O Vicariato foi a entidade que prosseguiu a tarefa de ajudar as vítimas de violações dos direitos humanos iniciada pelo Comitê de Cooperação para a Paz no Chile. No entanto, foi obrigado a dissolver-se devido às fortes pressões do governo militar. Sobre os atritos da Igreja com o regime do general chileno, Munõz esclarece que

A Igreja católica romana, ao relatar que 1.655 pessoas haviam sido presas por atividades políticas e protestos nos primeiros seis meses de 1984, também sentiu a mão pesada da repressão. Ignacio Gutiérrez, padre espanhol encarregado do Vicariato de Solidariedade, foi obrigado a sair do país quando o governo cancelou seu visto de residência, apesar dos protestos da Igreja. Não muito depois, Dennis O'Hara, padre americano que morava no Chile havia seis anos e enviara cartões aos seus paroquianos expressando seu desejo de ver o fim da tortura, também foi preso e deportado (MUÑOZ, 2010, p.123).

Notamos através da narração acima que as *arpilleristas* do período da ditadura foram mulheres extraordinárias que viveram o terror, a extrema pobreza e desafiaram o sistema usando suas mágicas agulhas e seus ousados bordados, conforme afirma Agosin (2007, p. 6-7). Para a escritora, o termo *arpillera* “em inglês significa *burlap*; em espanhol passa a significar o tecido da resistência”³⁰ (2007, p. 52). A autora fala que

Cientistas sociais e historiadores apontam que os anos da ditadura ofereceram às mulheres uma forma alternativa de poder político. A ditadura militar destituiu direitos das mulheres das classes trabalhadoras, assim como as mulheres profissionais que eram dissidentes do regime. Curiosamente, o período mais difícil em termos políticos foi também um momento em que foi possível criar novas estratégias e espaços alternativos que permitiram uma forma pouco ortodoxa de tornar político e repensar problemáticas como a posição das mulheres, dos direitos humanos e do autoritarismo em geral. As *arpilleristas* organizaram-se, primeiro enquanto mães e esposas dos desaparecidos, e depois como cidadãs políticas. Ainda não pertenciam a partidos políticos. Muitas delas trabalhavam dentro

country. Dawson Island became known for artisanal items worked in copper and bone by political prisoners. During the turbulent years of the Pinochet regime, women from diverse social and political backgrounds, powerless to work either inside or outside of a system that refused to recognize them as a viable political force, had to create a political network that would survive and function within a system that allowed them to be only mothers and caretakers” (AGOSIN, 2008, p. 49-51).

³⁰ In English it means *burlap*; in Spanish it came to mean the cloth of resistance (AGOSIN, 2007, p. 52).

de um mundo doméstico confinado, o que significava que sua existência cotidiana girava em torno da casa, da escola e da igreja ³¹ [Tradução livre] (AGOSIN, 2007, p. 51-4).

Nesse depoimento, a experiência das mulheres chilenas no contexto da ditadura demonstra como uma prática que parece simples pode transformar-se numa força política de grande potência. A mensagem que elas transmitem ao mundo e a experiência transformadora que vivenciaram, de maneira individual e coletiva, falam mais do que palavras. Marjorie Agosin conta que a primeira oficina das *arpilleras* patrocinada pelo Vicariato ocorreu em março de 1974 e compareceram cerca de quatorze mulheres que traziam consigo muita dor, sofriam por seus desaparecidos e pela crise econômica que as impossibilitava de alimentar seus filhos. A autora narra que aquelas mulheres

Já haviam visto e conversado umas com as outras, previamente, enquanto faziam buscas pessoais e coletivas por seus parentes desaparecidos. Agora, elas se encontravam enquanto grupo, assustadas e pela primeira vez, em um pátio interno do Vicariato, longe dos corredores escuros da morte. Uma funcionária, Valentina Bonne, deu às mulheres restos de roupas e elas, já familiarizadas com a arte da costura, fizeram espontaneamente as primeiras tapeçarias ou *arpilleras*. Começaram a contar suas histórias em pedaços de roupas. Um novo movimento começava, um fio mágico se desvendava. Fios da Esperança ³² [Tradução livre] (AGOSIN, 2007, p. 56-59).

Igualmente, Agosin conta ainda que as *arpilleras* nasceram em um contexto de silêncios em que cidadãos eram privados do direito de fala e de escrita e partidos políticos eram banidos. Nesse panorama, as *arpilleras* “[...] floresceram em

³¹“Social scientists and historians have pointed out that the years of the dictatorship offered women an alternative form of political power. The military dictatorship disenfranchised women of the working classes as well as professional women who were dissidents of the regime, Curiously, the most difficult period in political terms was also a time when it was possible to create new strategies and alternate spaces that permitted an unorthodox way of becoming political and the rethinking of the problematic position of women, human rights, and authoritarianism in general. The *arpilleristas* organized themselves, first as mothers and wives of the disappeared, and then as political citizens. They still did not belong to political parties; many of them functioned within a confined domestic world, which meant that their everyday existence revolved around home, school, and church” (AGOSIN, 2007, p. 51-54).

³² They had all previously seen and spoken to each other while on their personal and collective searches for their missing family members. Now, they met as a group, fearfully and for the, first time, in an inner patio of the Vicariate away from the dark corridors of death. A church official, Valentina Bonne, gave the women remnants of clothing and they, already familiar with the art of sewing, spontaneously made the first tapestries or *arpilleras*. They began to tell their stories on pieces of cloth. A new movement had begun, a magic thread unveiled. Threads of Hope (AGOSIN, 2008, p. 56-59).

meio a uma nação silenciosa, e de pátios internos de igrejas e bairros pobres, histórias feitas de roupas e fios narravam o que era proibido” ³³ (AGOSIN, 2007, p. 56-9). A organização funcionou no período de 1976 a 1992, quando foi fechada, de maneira forçada, pelo regime militar. Contudo, conforme Roberta Bacic, essa função foi transferida para a Fundação Social de Ajuda das Igrejas Cristãs (FASIC) sob a proteção da Igreja Metodista, que ainda mantém “trabalhos em prol dos direitos humanos no Chile” (BACIC, 2012, p. 7).

3.3 A política das *arpilleristas* e de suas *arpilleras*

As ideias de Certeau, apresentadas no capítulo anterior, muito se assemelham à dimensão política formulada pelo filósofo Jacques Rancière (2009) como a “partilha do sensível”. O cotidiano é o comum vivido por um determinado grupo social, muitas vezes não tão comum para outros que vivem realidades diferentes. Para o psicólogo Frederico Viana Machado (2013), a partilha do sensível está intimamente entrelaçada à política e estética (2013, p. 268). Para Machado (2013, p. 269), “a partilha do sensível valoriza, política e esteticamente, a existência e a qualidade daqueles que ocupam um lugar determinado, quase sempre às margens, em um sistema hierárquico de posições sociais e valores”. Esse pensamento esboça um distanciamento da “política comumente entendida como administração governamental do poder e como processo de transformação no qual as estratégias dos oprimidos são decididas por um grupo de *experts*” (GALENDE apud PEREIRA; LANÇA, 2015, p. 8). A política para Rancière “não se confunde com o lugar da verdade” (MACHADO, 2013, p.265). Assim sendo, no entendimento do cientista político Bernardo Ferreira “afirmar que a política não se confunde com o lugar da verdade nos obriga a incluir no campo político a contingência e eliminar concepções racionalistas, elitistas e universalistas” (apud MACHADO, 2013, p. 265).

Nessa continuidade e de acordo com a análise de Machado (2013, p. 267) a política se relaciona com a igualdade de direitos e deveres nas relações entre quaisquer pessoas ou grupos de pessoas. Ao não entender-se a política como “um

³³ [...] flourished in the midst of a silent nation, and from the inner patios of churches and poor neighborhoods, stories made of clothes and yarn narrated what was forbidden (AGOSIN, 2008, p. 56-59).

projeto político ou um horizonte de mudanças” se expande o campo democrático e a igualdade é o único universal político possível.

A partilha do sensível, para Rancière (2009), é o sistema de “evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas (2009, p.15). Logo, segue na contraposição da uma ordem policial institucionalizada e autorizada a definir os limites da normalidade e da ordem social. Para o autor, polícia se relaciona ao governo e tem a função de “organizar o encontro dos homens em comunidade e seu consentimento”, além de apoiar-se “na distribuição hierárquica de lugares e funções” (2009, p. 17). Por sua vez, Machado (2013, p. 267) percebe semelhanças do pensamento do autor com o conceito de hegemonia Laclau e Mouffe (1985), quando a polícia é entendida “como processo social através do qual se mantêm associados uma função e seu status, a posição social de uma função em relação às outras funções que se organizam na vida em comunidade”.

Por este viés seguiram as *arpilleristas* chilenas, as quais tinham somente o bordado tradicional da região como subsistência e o parentesco com vítimas do regime ditatorial do país (1973 e 1990). Todavia, ao partilharem de outro modo sensível, iniciaram processos de resistência e interpelaram uma política de Estado ditatorial no Chile. Esse movimento teve desdobramento em várias partes do mundo, inclusive no Brasil, conforme já mencionado acima. No Brasil, o movimento também segue na contramão das políticas do Estado, quer seja para denunciar abusos na construção de barragens, quer seja para reavivar memórias no processo de imigração. As *arpilleristas* têm como base o encontro discordante e comum, das percepções individuais. Com isso, ampliaram o campo das experiências e criaram novas possibilidades de significação em seus momentos históricos, a partir de suas *arpilleras*.

Deste modo, a política de Rancière opera em contradição, tão bem vivida na experiência sensível das *arpilleristas* e suas *arpilleras*. A partir de um processo de (des)identificação com a lógica de um pensamento hegemônico, interpelaram essa lógica da dominação. O drama social criado pela ação de performances culturais normatizadas, tanto no Chile quanto no Brasil, possibilitou o surgimento de performances liminares que procuraram sanar rupturas no tecido social. Ademais, as *arpilleristas* chilenas encontraram uma maneira peculiar de denunciar, para além

das fronteiras do país, toda sorte de desmandos por que passavam e demonstraram um poder inesperado de transformações sociais e políticas no período da ditadura chilena. Segundo Bacic, o bordado se tornou “uma forma de comunicar ao mundo exterior, no país e fora dele, o que estava acontecendo, e ao mesmo tempo uma forma de atividade cooperativa e fonte de renda” (BACIC, 2012, p. 7).

Cada ponto das *arpilleras* conta histórias de mulheres que compartilharam e compartilham experiências enquanto bordavam ou bordam à espera de respostas. Elas bordaram memórias entre lágrimas que inundaram os tecidos que outrora vestiam os corpos de seus entes queridos, como no Chile, em um expressivo performático protesto contra a ditadura e suas conseqüentes atrocidades. No Brasil, bordam denúncias contra a desapropriação de seus lares para a construção das barragens e representam visualmente paisagens, memórias e locais de afeto de onde viveram como também assim fazem as migrantes.

Para a escritora Marjorie Agosin, chilena residente nos Estados Unidos,

Uma *arpillera* tem o poder de dar voz a uma testemunha e permitir que ela imagine o inimaginável. A *arpillera* sempre surpreende, porque à primeira vista dá a impressão de que é uma arte inocente, mas não é. É uma arte que denuncia a tortura, os desaparecimentos forçados e a violência. O papel fundamental da intimidade vivida pelas famílias dos desaparecidos se une às experiências da nação que, por medo, tentou ignorar a natureza opressiva de suas forças militares ³⁴ [Tradução livre] (AGOSIN, 2007, p. 17).

A afirmativa de Agosin evidencia não somente a potência dessa expressão artístico-cultural em transformar realidades como também o caráter político e outras formas de conhecimento como aquelas apreendidas pelo sensível. Para a historiadora Sandra Jathaí Pesavento (2005, s/p), “as sensibilidades são uma forma do *ser* no mundo e de *estar* no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada”. As *arpilleristas* deixam a atitude passiva, consideradas frágeis, para fazerem ecoar suas vozes antes sufocadas, e se constituírem sujeitos de sua própria história.

³⁴An *arpillera* has the power to give a voice to a witness and to allow her to imagine the unimaginable. The *arpillera* always surprises, because at first glance it gives the impression that it is an innocent art, but is not. It is an art denouncing torture, forced disappearances, and violence. The foundational role of the intimate lives of the families of the disappeared unite with the experiences of the nation that, out of fear, has attempted to ignore the oppressive nature of its military forces (AGOSIN, 2007, p. 17).

3.3.1 Sobre *arpilleras*: testemunho, verdade e memória

Testemunhar significa dar visibilidade à verdade quando há dúvida sobre a mesma. Nessa perspectiva, “a testemunha carrega o passado para o presente, o que aconteceu num lugar geográfico para outro; sustenta assim o real, suporta-o e o garante” (KOLLERITZ, 2004, p. 15). Por certo que carrega uma verdade atrelada à memória. Assim, o testemunho é subjetivo, pois depende da capacidade de lembrar, como também de esquecer e de possíveis lacunas da consciência e inconsciência. Para o doutor em ciência política, Fernando Kolleritz, o testemunho

Não se reduz, está claro, à tradução pura do empírico e sensorial; o ponto de partida, entretanto é este: o que vi, o que senti, onde doeu. Disso os comuns dos mortais não costumam duvidar, ao contrário, é dessas experiências que nutrem suas certezas (2004, p. 48).

O testemunhar é reservado às situações nas quais e pelas quais é necessário criar institucionalmente o mote da verdade com garantia. Os testemunhos advogam em favor da transparência da verdade, muitas vezes, em oposição à história oficial, contada por aqueles que exerciam o poder estatal. É nesse sentido que a afirmativa acima de Agosin (2007, p. 17) encontra correspondência, ao afirmar que “uma *arpillera* tem o poder de dar voz a uma testemunha e permitir que ela imagine o inimaginável”, ou ainda, a *arpillera* se faz instrumento de uma voz, antes sufocada, e que agora ecoa através do bordado. A questão então é: ‘eu não vivi, mas consigo imaginar e partilho da experiência estética do sensível, ao me colocar no lugar desses sujeitos’.

Pelo ângulo das *arpilleristas* chilenas, o bibliotecário David Kohut e a professora Olga Vilella (2016) produziram um dicionário no qual pontuam os movimentos populares que surgiram contra as ditaduras militares da América do Sul e que provocaram reações dos governos de cada país. As *arpilleras* são citadas como um movimento importante na resistência e denúncia, as quais mostram outro lado da ditadura chilena. Na obra *Historical dictionary of the dirty wars*, os autores falam que *arpilleras* - no contexto chileno - são testemunhos que ganham forma, tapeçarias formadas por tecidos que retratam a vida cotidiana diante da opressão do governo de Augusto Pinochet. Ainda segundo os autores,

No início, a fabricação das *arpilleras* – denominadas de *arpilla*, ou *bularp*,[...] não atraiu a atenção dos militares: a tecelagem era uma atividade associada às mulheres operárias ou rurais, muitas vezes passivas e domésticas. Mas as *arpilleristas* - como as mulheres envolvidas vieram a ser conhecidas - logo se tornaram poderosas vozes de dissidência com sua descrição dos desaparecidos, da repressão, da escassez de alimentos e de habitação causadas pelas políticas econômicas do regime e outras realidades da vida sob a ditadura. Geralmente associada aos programas sociais administrados pela Vicaria da Solidariedade, a venda de *arpilleras* no exterior gerou renda para as mulheres enquanto documentavam abusos de direitos humanos. Com o tempo, a criação de *arpilleras* representou uma forma de empoderamento para muitas mulheres, que passaram a retratar cenas de abuso doméstico também [tradução livre] (KOHUT; VILELLA, 2016, p. 49-50).³⁵

Na afirmativa dos autores, verdade, memória e resistência se interceptam, correspondendo a afirmativa acima às *arpilleristas* e suas *arpilleras* chilenas, bem como ao *ethos* dos movimentos atuais do MAB ou Memorarte no Brasil. Pensar sobre memórias é refletir sobre a construção de seus processos, de suas disputas sociais, de sua legitimidade e pretensão de verdade (JELIN, 2004). Para a socióloga Elizabeth Jelin (2004), a memória é circunscrita por lutas políticas de poder, o que significa afirmar que, nos jogos de poder, contam quem, como e quando se recorda e se esquece; na disputa institucional por fazer lembrar - permanecer -, silenciar e fazer esquecer. Para a autora, na interação social há momentos de ativação de certas memórias e outros de silêncios ou ainda de esquecimentos. No entanto, “há ainda outras chaves de ativação das memórias, de caráter expressivo ou performativo, onde os rituais e o mítico ocupam lugar privilegiado” (JELIN, 2004, p. 18) como em um desfile militar: na ostentação de forças, rigidez, e aparatos de guerra, que justificam, imaginariamente, defesa, segurança e proteção, além de consagrar heróis.

³⁵At first, the making of the *arpilleras* – named for the *arpilla*, or *bularp*,[...] did not attract the military’s attention: weaving was an activity associated with working-class or rural women, often deemed passive and domestic. But the *arpilleristas* – as the women involved came to be known- soon became powerful voices of dissent with their depiction of the *desaparecidos* [sic] (missing), the repression, the food and housing shortages caused by the regime’s economic policies, and other realities of life under the dictatorship. Generally associated with the social programs administered by the country’s Vicariate de la Solidariedad (Vicariate of Solidarity), the sale of abroad generated income for the women while documenting human-rights abuses. In time, the making of *arpilleras* represented a form of empowerment for many of the women, who went on to depict scenes of domestic abuse as well (KOHUT; VILELLA, 2016, p.48-49).

A verdade está inter-relacionada aos e nos discursos organizados pelo poder e, portanto, também, à estética e à política, pois “são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos” (RANCIÈRE, 2010b). Se por um lado a estética da ditadura com a ostentação de suas armas, uniformes de guerra, ações brutais e violentas justificava a segurança do país, por outro os frágeis e rotos tecidos bordados das *arpilleristas* contaram outra história. Deram visibilidade à crueldade do sistema ditatorial chileno, não deixando cair no esquecimento suas dores e perdas sofridas. Elas demonstraram que uma comunidade é um organismo vivo, que pode existir de maneira independente de uma representação jurídica.

Nos movimentos mais atuais - do MAB (Brasil) e do Memorarte (Chile) - as lutas são pela “memória afetiva”³⁶, aquela que mantém laços estreitos com o acontecimento rememorado (MATOS, 2011) e o relato testemunhal - rico em informações, mas sem tempo para processar os fatos testemunhados - visa a reconstituição do passado. São “*performances* que possibilitam a instauração de uma verdade, a partir de um evento que visibiliza a situação das mulheres e de grupos que ainda permanecem em silêncio” (VELOSO e HAMADA, 2017, p. 42). Podemos concluir, assim como o filósofo Alain Badiou (1994), que a verdade não se prende a julgamentos de valor. Ela começa por uma decisão, a decisão de dizer que o evento se deu - testemunho - e, posteriormente, para a ação expressiva. Talvez assim, possamos pensar em uma verdade, tal como afirma Veloso e Hamada (2017, p. 42) “como processo real que interrompe a repetição das *performances* culturais hegemônicas e dos imaginários que as perpassam”.

3.4 Memorarte, *arpilleras* chilenas contemporâneas

As experiências das *arpilleristas* são hoje vividas subjetivamente e compartilhadas culturalmente. Elas ativam o passado corporizado nos conteúdos culturais, ou seja, nos discursos - verbais e não verbais - em sentido amplo. Desta forma, a dimensão cultural é regida por um padrão de significados transmitidos historicamente e incorporados em símbolos, tal qual segundo Clifford Geertz (1989, p.109). São, portanto, concepções herdadas em formas simbólicas e, por meio

³⁶ A memória afetiva guarda imagens, sabores e cheiros.

delas, as pessoas se comunicam, perpetuam e desenvolvem seus conhecimentos em relação à vida.

Para o autor, os símbolos sintetizam o *ethos* de um povo ou grupo, o qual “é constituído do caráter, da qualidade da vida, do estilo, e disposições morais e estéticas” (GEERTZ, 1989, p.109). Passados quase trinta anos do fim da ditadura militar no Chile, o movimento das *arpilleras* permanece como uma prática cultural e política no país. A partir delas, surgiram vários grupos e exposições (nacionais e internacionais), documentários, artigos jornalísticos e acadêmicos. Grupos se reúnem na produção de *arpilleras* como meio de renda e também como instrumento político. Isso ocorre não só no Chile, como já dissemos.

No Chile, atualmente, há um exemplo marcante de movimento que ainda utiliza as *arpilleras* como instrumento de resistência e denúncia política, que são as *arpilleristas* do “Colectivo Memorarte: Arpilleras Urbanas”. A escritora e jornalista *free lancer*, Cecilia Nowell (2017), escreve sobre o movimento e conta que o grupo foi fundado pela chilena Silvia Urbano, que se encantou pelas *arpilleras* expostas no Museu da Memória e Direitos Humanos em Santiago. O grupo foi criado na intenção não apenas de rememorar memórias em referência às *arpilleras* dos anos setenta, como também de criação de novas memórias relacionadas às questões sociais contemporâneas. Sobre isso, Nowell fala que

No mesmo espírito de suas mães e avós, as mulheres do Coletivo Memorarte bordam para a mudança social. "Vamos costurar coisas que tenham temas sociais ou tenham a ver com os direitos humanos", disse Silvia Urbano. O objetivo do Coletivo Memorarte é atuar como um espaço para que as mulheres aprendam bordados e também discutam questões sociais difíceis. "O que me importa não é quem costura mais ou quem costura melhor", diz Silvia Urbano. "Todos nós podemos costurar." O que importa para ela, em vez disso, é que as pessoas estão aprendendo e desafiando a si mesmas em seus bordados ³⁷ (NOWELL, 2017).

Vimos no fragmento acima que a memória é produzida tanto por mulheres que compartilham uma determinada cultura, quanto por agentes sociais - como

³⁷In the same spirit as their mothers and grandmothers, the women at Colectivo Memorarte embroider for social change. “We are going to sew things that have social themes or have to do with human rights,” Silvia Urbano said. Colectivo Memorarte’s aim is to act as a space for women to learn embroidery and also discuss difficult social issues. “What matters to me is not who sews the most or who sews the best,” Silvia Urbano says. “We can all sew.” What matters to her instead is that people are learning from and challenging themselves in their embroidery (Nowell, 2017).

Cecilia Nowell - que tentam materializar os sentidos do passado em produtos culturais, que são concebidos ou se convertem em veículos de memória como as *arpilleras*. Logo, a memória é manifesta primeiramente nas performances – atuações e expressões - antes de (re)apresentar o passado, pois o incorporam performaticamente (VAN ALPHEN apud JELIN, 2004).

Além de (re)apresentarem o passado, as mulheres do Memorarte utilizam o bordado como uma potente arma em defesa dos direitos humanos, frisando bem a importância do debate político e das manifestações públicas pelas ruas e redes sociais tendo como foco as memórias passadas e presentes, numa construção coletiva que visa transformações individuais e coletivas.

O que anteriormente eram gritos de dor metaforizados em bordados de algumas poucas mulheres chilenas, hoje é luta por direitos à dignidade, ao respeito, e a várias outras questões relativas à humanidade, para que atrocidades não mais se repitam. Os direitos inerentes a todos os humanos surgiram a partir de 1945 e ocorreram por normativas internacionais, instrumentos legais como tratados, declarações, diretrizes, princípios, costumes, entre outros, e foram adotados regionalmente refletindo as preocupações sobre os direitos humanos particulares a cada região. A criação das Nações Unidas viabilizou um fórum ideal para o desenvolvimento e a adoção dos instrumentos internacionais de direitos humanos ³⁸.

3.4.1 *Arpilleras* brasileiras do MAB

Em entrevista a Guilherme Weimann (2013), Roberta Bacic conta que realizou a exposição das *arpilleras* do período da ditadura chilena na Irlanda do

³⁸Os direitos humanos no Brasil são garantidos na Constituição de 1988. Eles visam garantir o direito à vida, a cidadania, à dignidade humana, à privacidade, igualdade, liberdade e valores sociais do trabalho, além de outros, conhecidos como direitos fundamentais, que podem ser divididos entre direitos individuais, coletivos, difusos e de grupos. Os direitos fundamentais são reconhecidos e positivados na esfera do direito constitucional positivo de um determinado Estado (caráter nacional). A Constituição defende princípios como: igualdade entre gêneros; erradicação da pobreza, da marginalização e das desigualdades sociais; promoção do bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, gênero, idade ou cor; racismo como crime imprescritível; propôs direito de acesso à saúde, à previdência, à assistência social, à educação, à cultura e ao desporto; reconhecimento de crianças e adolescentes como pessoas em desenvolvimento; estabelecimento da política de proteção ao idoso, ao portador de deficiência e aos diversos agrupamentos familiares; orientação de preservação da cultura indígena; direito a liberdade, a segurança individual e a propriedade; a indiferença salarial para um mesmo trabalho e diferença salarial em razão de idade, gênero, nacionalidade ou estado civil; proíbe o trabalho para menores de 14 anos e do trabalho noturno para menores de 16, além de proibir o trabalho insalubre para menores de 18 anos e para mulheres; estipula um salário mínimo ao trabalhador, o descanso semanal remunerado e a limitação diária de jornada de 8 horas (MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS, site: <http://www.sdh.gov.br/>).

Norte, como curadora, pela primeira vez em 2008. A ideia foi gestada em 2007, quando foi convidada a participar de um evento em que seriam expostos produtos têxteis como comemoração ao Dia Internacional da Mulher. A exposição *The Politics of Chilean Arpilleras* se dividiu em nove espaços na cidade de Derry (Irlanda do Norte) e foi um sucesso e, a partir de então, não pararam de receber convites de diversos países. Bacic diz que “As *arpilleras* estiveram em diferentes países, contextos, continentes e não apenas se apresentando, mas também encorajando mulheres de outras latitudes a contar suas próprias histórias usando a mesma técnica” (BACIC apud WEIMANN, 2013).

Segundo Bacic (2015), as exposições alcançaram uma esfera que vai além da mera divulgação ou fruição artística. O modelo chileno passa a servir de inspiração para vários outros contextos, em diversos países e distintas culturas. Grupos de *arpilleras* foram criados em países como Zimbábue, Peru, Espanha, Jamaica, Estados Unidos, Japão, Nova Zelândia, Irlanda do Norte e Brasil com o mesmo propósito de denúncias às graves práticas contrárias aos direitos humanos. Esses movimentos políticos seguem a ideia que perpassam o modelo chileno, pois, apesar das diferenças culturais, continuam servindo de resistência política e denúncia às violações aos direitos humanos.

No Brasil, desde 1970 o MAB - Movimento dos Atingidos por Barragens - atua em defesa dos direitos das populações que sofrem com as construções das barragens nas várias regiões ribeirinhas do país e se veem privadas de seus direitos. Mas como expor esse sentimento, a revolta e grito por respeito? Em 2013, o movimento das *arpilleristas* chilenas inspirou o Coletivo de Mulheres do MAB no sentido de adotarem a técnica da *arpillera* como instrumento de denúncias. A partir de então, as *arpilleristas* do movimento, independente de qual seja a região do país, atuam como coletivo e tudo é pensado e executado em grupo: desde a escolha dos materiais, o desenho até a produção da *arpillera*. Elas acreditam que a força do grupo vem dessa união.

O Coletivo Nacional de Mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB, 2015) relata que se inspiraram no poder de transgressão dessa arte chilena e que, a partir dessas costuras, começaram a “repensar em todos os sentidos a ideia e lugar tradicionalmente atribuídas a nós, enquanto mulheres” (MAB, 2015, p. 13). O grupo afirma que

Desde sua formação há mais de 20 anos, o MAB tem atuado na luta pelos direitos humanos, dentro de um contexto de disputa de interesses, no qual, a correlação de forças é extremamente desigual. Na lógica do atual modelo de construção de barragens, a energia é vista como uma mercadoria e os direitos humanos, assim como o meio ambiente, constituem empecilhos, sendo tidos como custos a serem reduzidos pelas empresas construtoras que visam gerar lucros extraordinários. Assim, 16 direitos humanos são sistematicamente violados na implementação de barragens, como já reconheceu formalmente o Estado brasileiro em 2010, no relatório do Conselho de Defesa dos Direitos de Pessoa Humana [...]. Esse padrão de violação se replica nas mais de 2000 barragens construídas no Brasil que têm causado o despejo de mais de 1.000.000 de pessoas (MAB, 2015, p.13-14).

O Coletivo se refere aos direitos historicamente desrespeitados no Brasil, a saber, os direitos difusos, coletivos e individuais homogêneos, oriundos de conquistas sociais e considerados instrumentos processuais eficientes no atendimento da demanda reprimida³⁹. Eles permitem a solução de conflitos coletivos de ordem econômica, social ou cultural como o direito a respirar ar puro, a um meio ambiente equilibrado, qualidade de vida, entre outros que pertençam à massa de indivíduos e cujos prejuízos de uma eventual reparação de dano não podem ser individualmente calculados como as construções das barragens.

Por estas razões, o movimento se utiliza como estratégia, para a luta por justiça social de formas historicamente consideradas sem valor representativo no contexto sociopolítico como as *arpilleras*. Para elas, “os direitos humanos nascem das lutas populares e se afirmam no processo histórico, estão em construção ‘desde baixo’” (MAB, 2015, p.14). Assim como entende Rancière (2009), esta é a real política, surgida da comunidade, de suas necessidades e partilhamentos sensíveis. Os processos populares e coletivos, como o das *arpilleras*, ajudam-nas a superar a condição passiva de vítimas, a alcançar a condição de defensoras de seus direitos, enquanto sujeitos históricos a reescreverem suas histórias (MAB, 2015, p.15).

Para Esther Vital Garcia Conti, artista têxtil, psicóloga, curadora, produtora de exposições e facilitadora de oficinas de *arpilleras*, a arte produzida nesses contextos de conflitos possui a potência de empoderamento às pessoas envolvidas, especialmente às mulheres nos casos das *arpilleristas*. Em seu ensaio

³⁹MINISTÉRIO DOS DIREITOS HUMANOS. Disponível em: <http://www.sdh.gov.br/>.

“*Arpilleras Y empoderamiento: afectadas por represas, de víctimas a defensoras de derechos humanos*” (2016), Conti explica que

O empoderamento supõe um processo dinâmico de "consciência" (Freire, 1996) (parte do indivíduo, mas vai para o coletivo), pelo qual os setores sociais que se encontram numa posição desprivilegiada e subordinada, aumentam seu poder no manejo de recursos materiais e simbólicos, tornando-se protagonistas e ganhando influência na tomada de decisões atuando de forma consciente, informada e organizada para produzir mudanças sociais sustentáveis nas estruturas que produzem e reproduzem as relações assimétricas de poder nas quais estão subordinados [Tradução livre] (CONTI, 2016).⁴⁰

Na afirmativa de Conti, a consciência assume um papel fundamental no processo de empoderamento. No caso das *arpilleristas* que atuam no MAB, esse processo parece ocorrer de forma planejada e organizada. Ao contrário das chilenas, elas se unem a partir de um movimento organizado já com a intenção prévia de trabalhar o bordado como forma de denúncia. Evidente que já contam com a experiência das *arpilleristas* chilenas. Estas, porém, tiveram de criar, inspiradas em uma técnica tradicional, processos e discursos visuais em diferentes bairros para o contexto em que viviam. Portanto, podemos afirmar que a partilha do sensível, as narrativas de suas dores e a performance envolvida em todo o processo de produção e exposição das *arpilleras* são experiências únicas, próprias de cada contexto, sensibilidades, demandas e momentos históricos.

Para a curadora Roberta Bacic, que acompanha no Brasil principalmente as *arpilleristas* do MAB, o grupo nasceu da vontade de trabalhar no registro de denúncias das violações dos direitos humanos, especificamente das mulheres que são as mais atingidas no processo de desapropriação das barragens (BACIC, 2016). O trabalho tem o intuito de registrar, através das *arpilleras*, o descaso por parte das autoridades, as consequências e privações por que passam as comunidades atingidas.

⁴⁰ El empoderamiento supone un proceso dinámico de “concienciación” (Freire, 1996) (que parte de lo individual pero va hacia lo colectivo), por el cual los sectores sociales que se encuentran en una posición desprivilegiada y subordinada, aumentan su poder en el manejo de los recursos materiales y simbólicos, tornando se protagonistas y ganando influencia en la toma de decisiones y actuando, de forma consciente, informada y organizada para producir cambios sociales sostenibles en las estructuras que producen y reproducen las propias relaciones asimétricas de poder en las que están subordinados (CONTI, 2016).

Sobre os conflitos que provocam as denúncias nas *arpilleras*, o advogado, presidente do Conselho Nacional dos Direitos Humanos (CNDH), Darci Frigo, e a professora da UFMG, coordenadora da regional Minas da Rede Feminista de Saúde, Direitos Sexuais e Direitos Reprodutivos, Dirlene Marques, explicam que problemas gerados pelas construções de barragens se constituem em objeto de frequentes estudos em órgãos como o Conselho Nacional de Direitos Humanos e o Conselho Nacional de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana. Para os autores,

falta de informação, conceito restrito de atingidos, omissão diante das necessidades de grupos vulneráveis, desrespeito às especificidades socioeconômicas das comunidades, destruição da história e da cultura, dos vínculos familiares, das condições de trabalho, precarização mais ainda da saúde e educação, outros tantos. Em todos os casos investigados, ficaram evidentes a magnitude dos impactos sociais negativos decorrentes do planejamento, implantação e operação de barragens (FRIGO; MARQUES et al, 2015, p. 8).

Darci Frigo e Dilene Marques, diante das pesquisas apresentadas, concluem que os impactos decorrentes de todo o processo da construção das barragens são negativos para a sociedade, propiciando “graves violações dos direitos humanos” (2015, p. 8). Outro problema frequente envolve profissões exercidas em casa, como “cabeleireiras, manicures, doceiras e salgadeiras, costureiras etc” (FRIGO; MARQUES et al, 2015, p. 9), pois essas ocupações não são reconhecidas como trabalhos formais em caso de indenizações. Outro fator importante, apontado nesse estudo, é o aumento significativo da violência, especialmente contra a mulher, decorrente do crescente número de homens funcionários das barragens que se deslocam para essas regiões. Nesse contexto, as mulheres seriam as mais atingidas e as que menos possuem o direito de propagar suas vozes, diante das instituições públicas.

Portanto, as *arpilleras* se apresentam como instrumentos de denúncia que reverberam vozes e apontam “caminhos para o avanço de uma sociedade mais justa e igualitária” (FRIGO, MARQUES et al, 2015, p. 9-10). Coadunam com este entendimento as ações de Roberta Bacic, através das exposições internacionais, implantação de oficinas, produção de artigos e vídeos educativos. Ela esteve

presente na concepção do programa pedagógico desenhado coletivamente e do qual participaram cerca de 900 mulheres.

No movimento brasileiro, Bacic atua “na tentativa de ajudar essas mulheres a (re)significarem sua identidade de atingidas” (BACIC, 2016, s/p). Para ela, o projeto tem a finalidade transformativa dessas mulheres “de vítimas a defensoras de direitos humanos”, é uma potente ferramenta no “trabalho de base com as atingidas”, além de funcionar como uma eficiente “metodologia de formação popular feminista (BACIC, 2016, s/p)”.

O movimento inicial culminou na exposição do Memorial da América Latina de 2015. Na concepção de Marília Franco, diretora do Centro Brasileiro de Estudos da América Latina, as *arpilleras* são “narrativas que constituem a Cultura Humana” e “foi contando histórias que os homens se distinguiram dos outros seres que habitavam este planeta Terra” (2015, p. 6). Para Franco, “as transmissões orais, as pinturas rupestres, a expressão cênica dos rituais, as sonoridades e os ritmos perpetuaram sentimentos de dor e de amor, de derrotas e de vitórias, de terrores e de louvores” (2015, p. 6). Comumente usadas pela História Social, narrativas permitem que:

Cada pessoa, valendo-se dos elementos de sua cultura, socialmente criados e compartilhados, conta não apenas o que fez, mas o que queria fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez. As fontes orais são únicas e significativas por causa de seu enredo, ou seja, do caminho no qual os materiais da história são organizados pelos narradores para contá-las. Por meio dessa organização, cada narrador dá uma interpretação da realidade e situa a si mesmo e aos outros e é nesse sentido que as fontes orais se tornam significativas para nós (KHOURY, 2001, p. 84).

De tal maneira, as narrativas foram retomadas pela *arpilleristas* não pela oralidade, mas por narrativa visual, por meio dessa técnica tradicional e pela qual nos convidam a “uma reflexão que nos faça ver e entender o papel expressivo que o bordado feminino resgata” (2015, p. 6). Para Marília Franco,

bordar é um ato solitário e silencioso, longo e detalhado. Por entre o escolher das cores e dos caminhos das agulhas as mulheres bordadeiras vão entretecendo suas forças para manter o cuidado com os filhos e com os velhos. Sem território e sem teto declaram uma guerra de amor e não de morte (FRANCO, 2015, p. 6-7).

Diante do exposto, a autora mostra o potencial da narrativa visual para contar histórias, para conectar-se com os outros e a força do conteúdo visual. No entanto, entendemos que esta expressão é uma das possibilidades para tal fim. Será que a atividade manual é o único lugar destinado às vozes femininas? Certamente que não. Mas, naquele momento da ditadura chilena, foi o recurso estratégico/tático que as *arpilleristas* dispunham para realizar seus intentos, uma vez que, se usassem outra forma de expressão, poderiam ser detidas, assassinadas, como seus entes queridos.

Hoje, as imagens romperam paradigmas e ampliaram espaço para a criação de novas estéticas, tanto quanto maneiras próprias de expressão ou reconhecimento nas narrativas visuais sobre o cotidiano, a vida, a memória e a subjetividade (SHOHAT; STAM, 2006). Para Raimundo Martins:

[...] imagens e arte devem ser vistas e pensadas como um dos fazeres entre as diversas práticas de representação visual criadas e elaboradas pelos seres humanos. Como uma prática social e culturalmente instituída que gera significados através de circulação pública, a arte deixa de ser considerado um fazer superior, único ou melhor (MARTINS, 2010, p. 23).

Por este caminho seguem as *arpilleristas* do MAB hoje. Elas realizaram várias exposições e oficinas pelo Brasil e, com suas práticas artísticas, vão mapeando uma prática de luta social (ver Quadro 3, também em Anexo E).

Quadro 3 – *Arpilleras* do MAB em ação

Arpilleras do MAB em ação			
Pesquisa: Arpilleras em favor do drama social (2016-2017)			
Mestranda: Maria do Socorro Pereira Lima Orientadora: Sainy Coelho Borges Veloso			
ANO	EVENTO	LOCAL/DATA	PARTICIPANTES
2014	Encontro de mulheres atingidas por barragens no Xingu sobre violações nas hidrelétricas de Belo Monte	Altamira PA (15 e 16/11)	Não informado
	II Encontro de mulheres atingidas por barragens no norte de Minas Gerais	Salinas MG (15 e 16/12)	13 mulheres
	Encontro das Mulheres Atingidas por Barragens na região do Tapajós	Coribe BA (22 e 23/12)	38 mulheres
	2º Encontro das Mulheres da região Tocantins-Araguaia	Comunidade Campo Verde PA (11 e 12/12)	Não informado

	2º Encontro Estadual de mulheres do MAB	Marabá PA (06 e 07/12)	21 mulheres
2015	Encontro, oficinas	Indaiabira MG	Não informado
	Evento de lançamento do livro Mobilização social na Amazônia – A luta por justiça e por educação e exposição na Universidade Federal do Pará (UFPA)	Altamira PA	10 mulheres
	Exposição <i>Arpilleras</i> : A denúncia bordada em agulhas, linhas e cores na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP)	São Paulo SP (26/03)	Não informado
	Oficinas <i>Arpilleras</i> e debates sobre violações de direitos por grandes projetos no Tapajós	Itaituba PA (13 a 14/06)	Não informado
	Oficina <i>Arpilleras</i> para estudantes de graduação da Universidade Federal do Pará (UFPA) – Campus Altamira	Altamira PA (data não informada)	Não informado
	Exposição Internacional de <i>Arpilleras</i> no Memorial da América Latina (37 peças de seis países)	São Paulo SP (25/09 a 25/10)	Não informado
	Exposição <i>Arpilleras</i> Amazônicas: mulheres atingidas por barragens costurando direitos na Amazônia na Faculdade do Tapajós (FAT)	Itaituba PA (02/10)	Não informado
2016	Exposição <i>Arpilleras</i> na Orla do Cais	Itaituba PA (13/03)	Não informado
	Exposição <i>Arpilleras</i> Amazônicas: Costurando a luta por direitos	Belém PA (18/09 a 31/10)	Não informado
	Oficina em frente à Usina Baixo Iguaçu	Região Sudoeste do Paraná (18 a 24/10)	Não informado
	Exposição na Universidade Federal do Pará (UFPA)	Bragança PA (26 e 27/10)	Não informado

Quadro 3. *Arpilleras* do MAB em ação – exposições e oficinas (de 2014 a 2016). Fonte: MAB. *Arpilleras*. 2014. Disponível em: <http://www.mabnacional.org.br/category/tema/arpilleras?page=2>.

Pode-se perceber no quadro acima que as *arpilleras* vão questionando, divulgando e ampliando as ‘vozes’ de mulheres que dão visibilidade a diferentes questões sociais. Elas, por diversas razões, sentiram-se expropriadas de seus direitos e legitimidade social e encontraram no bordado um meio de expressão, uma performance comum e coletiva de inclusão.

3.5 Entrevistas: narrativas da experiência

Nesse processo investigativo, procuramos seguir as pistas da entrevista conforme propõem Silvia Tedesco, Christian Sade e Luciana Vieira Caliman, no

método cartográfico (2014). Os autores chamam a atenção para duas questões que devem permear a pesquisa nesses moldes: “o que buscamos com a pesquisa e como alcançá-lo?” (2014, p.92). Para os autores (2014, p. 93), a realidade que pretendemos investigar se compõe “de processos e não só de objetos [...], a entrevista acompanha o movimento e, mais especificamente, os instantes de ruptura, os momentos de mudança presentes nas falas”.

Buscamos sujeitos representativos ao estudo das *arpilleras* como performances culturais em favor do drama social. Elegemos *arpilleristas* que representam grupos atuantes na divulgação e produção da técnica, na Irlanda do Norte, no Chile e no Brasil para que partilhássemos experiências e compreendêssemos suas performances. Também realizamos entrevistas, acompanhamos oficinas e analisamos imagens da técnica com o mesmo intuito. Para Tedesco, Sade e Caliman, essas pistas, articuladas entre si, “nos ajudará a pensar qual é o alvo da entrevista e como atingi-lo, atendendo ao principal objetivo da cartografia de pesquisar a experiência, entendida como plano no qual os processos a serem investigados efetivamente se realizam” (TEDESCO; SADE; CALIMAN, 2014, p. 92-93).

Já a pista da análise (BARROS; BARROS, 2014, p. 175), sob o viés da cartografia, é pensada levando em conta as características desse tipo de pesquisa que adota métodos de pesquisa-intervenção e acompanhamento de processos (2014, p. 175). Seguimos tradicionalmente, na pesquisa, etapas como a coleta de dados e sua conseqüente análise; contudo no modelo da cartografia, a análise acompanha todas as etapas do processo investigativo. Neste trabalho, procuramos seguir essa pista em toda a pesquisa, contudo elegemos este capítulo para a análise dos dados seguindo uma estrutura metodológica no intuito de uma melhor organização das ideias.

Para que possamos melhor compreender o processo de intervenção na pesquisa cartográfica, as autoras propõem que

Ao promover intervenção, o processo de pesquisa faz emergir realidades que não estavam “dadas”, à espera de uma observação. Além disso, há uma temporalidade na emergência dessas realidades, isto é, há um processo cujo término não coincide necessariamente com a conclusão do cronograma de pesquisa. Por fim, o processo de pesquisa implica em rearranjo das fronteiras inicialmente estabelecidas entre sujeito e objeto: a direção da cartografia é a de

dissolver o ponto de vista para o qual surge, de maneira correlata, uma realidade supostamente dada em si mesma e dotada de substancialidade (BARROS; BARROS, 2014, 175).

Nesse modo de fazer pesquisa, subjetividade e objetividade tomam outro sentido, a análise ocorre em todo o processo e, segundo as autoras, “sujeito e objeto se definem mutuamente, um em função do outro. Portanto, a experiência comporta tanto subjetividade quanto objetividade” (BARROS; BARROS, 2014, p. 176). Sobre essa questão, as autoras afirmam que o “acesso à experiência modula todo o processo da pesquisa, porque faz aparecer uma dimensão participativa na constituição dos objetos” (2014, p. 177). Portanto, este estudo parte das *arpilleras* que se que conjugam e partilham experiências entre os sujeitos envolvidos no processo (*arpilleristas* e pesquisador) na construção do conhecimento. O pesquisador participa, por meio da análise, propondo problemas:

O que move a análise em cartografia são os problemas. É a um problema que ela se volta e são também problemas o seu resultado. [...] Analisar é, assim, um procedimento de multiplicação de sentidos e inaugurador de novos problemas. Portanto o que é incontroverso ou inequívoco não oferece, para a cartografia, nenhum privilégio na produção de conhecimento. O conhecimento a ser produzido e compartilhado pela pesquisa cartográfica abrange as zonas de ambigüidades, acolhendo a experiência sem desprezar nenhuma de suas faces, seja a da objetividade, seja a da subjetividade. Se na base de um problema há invenção e heterogeneidade, sua análise em uma pesquisa supõe a aproximação das experiências vividas pelo pesquisador quanto pelo participante (BARROS; BARROS, 2014, p. 177-8).

A análise cartográfica se opõe às pretensões de neutralidade e não se configura apenas em explicações ou descrições, mas evidencia planos de forças heterogêneos, em “relações que constituem uma dada realidade, na qual o pesquisador se encontra enredado” (BARROS; BARROS, 2014, p. 179) em forma de experiências. Experiências essas que nos despertam o interesse pelo objeto/sujeito da pesquisa; que nos move adiante na pesquisa, apesar dos obstáculos; que nos coloca em contato com sensibilidades e nos afetam a ponto de questionarmos cada vez mais a realidade instituída nos fatos que cercam tanto o objeto quanto os sujeitos e as relações envolvidas em todo o processo.

Com esses cuidados apresentamos as análises das entrevistas que realizamos com representantes de grupos de *arpilleras*, já especificados anteriormente. A entrevista semiestruturada foi um importante meio de contato com essas mulheres que puderam expor (via meios eletrônicos e presenciais – Quadro 1) suas experiências marcadas por angústias, resistências e transformações (ver perguntas e respostas – Quadro 2).

Iniciamos nossa pesquisa com Roberta Bacic, que é uma importante representante dessa técnica, e atua como curadora e facilitadora de oficinas em que divulga o trabalho de vários grupos das *arpilleras*, especialmente das chilenas do período militar. Seu trabalho, como já dissemos, inspirou outros tantos mundo afora, que utilizam as *arpilleras* como recurso de resistência. Podemos perceber a força política que essa espécie de bordado possui na fala de Bacic ao afirmar que as *arpilleras* representam memórias, cotidiano, testemunho e uma forma de luta em defesa dos direitos humanos (respostas 2 e 3).

Para Bacic, esse bordado é mais que uma arte e carrega em si o poder, onde é praticado (Europa, África e América Latina), de socializar, sanar, trabalhar e reparar conflitos. A curadora fala também que percebe uma reação comum aos grupos de *arpilleristas* que acompanha: todos se utilizam da técnica como instrumento de defesa dos direitos humanos e como linguagem de denúncia (resposta 5). Deduzimos também da fala de Bacic que, tanto o público que tem contato com o trabalho, como as *arpilleristas* que o produzem, percebem a força política e o valor de transformação compartilhada que capacitam mulheres diante dos conflitos de força e poder através dessa linguagem que rompe fronteiras linguísticas (resposta 6).

Esther Conti atua como facilitadora de oficinas, curadora e pesquisadora das *arpilleras*. Espanhola, residente no Brasil, Conti foi uma das organizadoras do grupo das *arpilleras* ligadas ao MAB (como já informado). Desde 2008 ela pesquisa a *arpillera* que, em sua opinião, não deveria ser confundida com o bordado, pois, embora utilize de pontos de bordado, seria outra técnica têxtil autônoma. Para ela a técnica possui potência como testemunha têxtil e metodologia de educação popular. Conti pesquisou e acompanhou grupos de *arpilleristas* em 2008, na Cisjordânia (Palestina), Bilbao (Espanha) e várias regiões da Irlanda do Norte. No Brasil, ela atua desde 2013 com as *arpilleristas* do MAB e outros trabalhos pontuais como as oficinas que realiza no SESC (resposta 1).

Para Conti, as *arpilleras* com que trabalha representam cotidianos, memórias e denúncias e se configuram em importante linguagem artística transgressora capaz de conferir poder às mulheres, (re)significando suas experiências (resposta 2-3). Para a pesquisadora, a principal transformação percebida nas pessoas que produzem as *arpilleras* é o processo de empoderamento, no sentido freiriano, por que passam. Esse empoderamento ocorre de maneira individual e/ou coletivo e pode ser observado em transformações concretas como ocupação de espaços públicos, em exposições e conquistas concretas como, por exemplo, na construção de creches (resposta 6). Nas respostas de Conti, percebemos também a força política (questão do poder) e performática (drama social) nos processos que envolvem as *arpilleras* e *arpilleristas*. Na visão de Esther Conti, as *arpilleras* provocam um efeito diversificado nas pessoas quando as conhecem. Nas exposições de que participou, a curadora conta que o público deixa comentários como: “impactante”, “surpreendentes”, “inspiradoras”, “esclarecedoras” (resposta 7).

Neste estudo, partilhamos saberes também com Érika Urbano, diretora do grupo Memorarte, composto de *arpilleristas* chilenas contemporâneas que bordam em defesa dos direitos humanos. No Memorarte as *arpilleras* representam memórias associadas às denúncias de violação dos direitos humanos e temas como feminicídio, proteção ambiental e o empoderamento das mulheres associado a questões de saúde, educação, diversidade, pensões, entre outras. Urbano nos conta que embora haja um prazer na criação estética dos bordados, esse não é o foco principal dos bordados; para ela o que interessa é bordar para impactar. As *arpilleras* do Memorarte são utilizadas em marchas e redes sociais como instrumentos de denúncias para comover, mobilizar e influenciar (resposta 3). Para Urbano, o grupo não é uma oficina de artesanato e para tornar-se um membro não basta “bordar bonito”, deve assumir um compromisso ético em prol dos direitos humanos (resposta 4). Urbano diz que outros grupos que atuam com as *arpilleras* como formas de resistência têm em comum a linguagem como expressão de sentimentos e o uso de fios e tecidos, contudo o grupo Memorarte se diferencia por atuar de forma coletiva, na maioria das vezes, e também por não expor suas *arpilleras* em lugares fechados. Para a diretora, as peças devem estar onde as pessoas estão, portanto as *arpilleras* são expostas comumente em vias públicas (resposta 5).

As *arpilleras*, para a coordenadora e *arpillerista* do MAB no Pará, Gizely Moura, são instrumentos de trabalho e se configuram em uma arte têxtil para expressar e expor violações de direitos humanos em defesa, principalmente, das mulheres atingidas por barragens no Brasil. Através dos bordados, conforme Moura, as *arpilleristas* do MAB bordam o cotidiano, as angústias, memórias e denúncias (respostas 1 e 2). Para a coordenadora, as mulheres, diante da experiência dessa arte em que bordam suas angústias, passam de vítimas a defensora de seus direitos, tornando-se protagonistas de suas histórias (respostas 3 e 4). Moura aponta que as mulheres são as maiores vítimas de violações dos direitos humanos nas regiões atingidas e que ao se unirem através do bordado como forma de luta, ganham força e poder (respostas 5 e 6). A recepção por parte do público, na percepção de Moura, é positiva, pois de início se surpreendem com as histórias narradas no bordado, depois se chocam com as denúncias, desconhecidas de muitos. Quanto ao poder público, esse não se interessa muito pelos problemas denunciados quando são levados via documentos tradicionais, mas quando recebe uma *arpillera* o olhar é outro. Segundo Moura, a sensibilidade é maior (resposta 7).

Arpilleras, para as mulheres que as produzem, representam memórias, cotidiano, denúncias, testemunho, linguagem transgressora, uma arte que carrega em si o poder de socializar, sanar e reparar conflitos. As reações, ao conhecerem as *arpilleras* por parte do público e o poder público, são diversas e dependem dos interesses, das experiências e subjetividades envolvidas. A esse respeito, Raimundo Martins observa que

Assim como acontece com as experiências subjetivas e práticas culturais dos indivíduos, os significados dos objetos, manifestações e imagens são instáveis e, portanto, atreladas a mudanças, a incertezas. Fundamentados nessa condição, a cultura nos autoriza a romper com distinções de gosto alicerçadas em categorias formais e institucionalizadas sob os rótulos de 'arte', 'arte popular' e 'artesanato', imagens de arte, 'imagens de publicidade', 'imagens de entretenimento' etc, romper com essas distinções é uma forma de buscar caminhos que podem desvelar maneiras imprevistas de aprender, pesquisar e ensinar. É uma maneira de desequilibrar uma razão pretensamente autônoma que teima em nos encaixar em gavetas que dificilmente serão abertas e, portanto, enchem-se de poeira que encobre chances de explorar sensibilidades impensadas, reinventadas num processo educacional sintonizado com demandas que a contemporaneidade requer e insinua (MARTINS, 2015, p. 138).

A despeito das discussões sobre a arte e os objetos e técnicas que a compõem, as *arpilleristas* entendem que a prática partilhada do bordado possui a capacidade transformativa de realidades que ressignificam experiências e sensibilidades. O poder político e estético dos bordados fazem parte da realidade vivenciada das entrevistadas, o que nos leva a refletir com Jacques Rancière (2009) em partilhas sensíveis que revolucionaram conceitos sobre fazeres artísticos. Para Rancière, práticas estéticas são formas de visibilizar o comum e “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (2009, p. 17).

Diante dessas reflexões, podemos deduzir que tanto a produção das *arpilleras* por mulheres que sofrem injustiças, assim como a recepção por parte do público, poder público e/ou pesquisadores, são atos performáticos. A performance ocorre em variadas culturas e, segundo a análise da antropóloga Esther Jean Langdon (2006), é um ato universal que ocorre de maneiras diversas, mas que é marcado pela função poética em todas elas. Ainda conforme a autora, a partir da década de 1970, os estudos científicos assumem uma visão crítica em que cultura é o conceito central. O chamado mundo pós-moderno evidencia vozes dos que antes eram silenciados ou pouco ouvidos. A partir de então, questões como o feminismo, as relações de poder, a heterogeneidade e a subjetividade são as principais temáticas em pauta (2006, p.170).

Refletindo ainda sobre questões que envolvem o poder e as *arpilleras*, Victor Turner (1974), discorrendo sobre a liminaridade, conclui que

para os indivíduos ou para os grupos, a vida social é um tipo de processo dialético que abrange a experiência sucessiva do alto e do baixo, de *communitas* e estrutura, homogeneidade e diferenciação, igualdade e desigualdade. A passagem de uma situação mais baixa para outra mais alta é feita através de um limbo de ausência de status. Em tal processo, os opostos por assim dizer constituem-se uns aos outros e são mutuamente indispensáveis. [...] Em outras palavras, a experiências da vida de cada indivíduo o faz estar exposto alternadamente à estrutura e à *communitas*, a estados e a transições (TURNER, 1974, p. 120).

É nesse limbo de existência, ou período liminar, que o indivíduo, ou grupo se despoja de valores e status para, quase de uma forma antagônica, se [re]investir de poderes na forma de *communitas* que rompe com a estrutura. Tal é a experiência das *arpilleristas* e suas *arpilleras* no contexto chileno da ditadura militar, das contemporâneas do Memorate, bem como das brasileiras do MAB, pelo que podemos observar.

3.5.1 Imagens de *arpilleras*: memórias em imagens

Judit Vidiella Pagès, doutora em Belas Artes pela Universidade de Barcelona (UB) e professora convidada na Universidade de Évora (Portugal), discorre sobre os novos meios de estudo no campo do saber e destaca as performances culturais que emergem nos anos 1980, mesmo período em que a Cultura Visual também desponta nesse cenário. Essas novas maneiras de pensar o saber surgem nesse contexto em que se questionam os conhecimentos acadêmicos, profissionais e sociais (PAGÈS, 2015, p. 20). Todo esse movimento intelecto-cultural gerou questionamentos que culminaram em importantes viradas epistemológicas em campos do saber como o linguístico, visual e teatral (2015, p. 20-3). Nesse recorte, nos interessa um olhar mais detido nas transformações proporcionadas pela virada visual e teatral, a título de análise das *arpilleras* selecionadas para este estudo. Na visão de Pagès,

A virada visual congregou autores que focalizaram as implicações políticas de certas práticas visuais e se centraram no estudo das imagens em relação à circulação e ao poder de mediação das representações, à incorporação do prazer nos modos de ver, à práticas de espectadorialidade no 'consumo' do visual, à formação de identidade etc. Do mesmo modo que nos Estudos Culturais houve um deslocamento em relação à literatura, nos Estudos da Cultura Visual ganhou relevância a necessidade e a crise na História da Arte, devido à cegueira em relação às questões de gênero, à colonialidade, à sexualidade etc (PAGÈS, 2015, p. 20-1).

Não pensamos, contudo, que a questão esteja somente nas temáticas abordadas pelos estudos da Cultura Visual, mas também na feitura, no material, nos procedimentos, na produção do artefato cultural, sua circulação, recepção do

artefato cultural e nos comportamentos (corpo). Em um pensamento tradicional da História da Arte, as *arpilleras*, se mencionadas, não passariam de artesanatos pobres, sem valor de erudição ou até mesmo classificadas como primitivistas. As *arpilleras*, bem como a prática manual, os rituais e as relações entre sujeitos que os envolvem, ganham espaços de reflexão através desses campos interdisciplinares como a Cultural Visual, os Estudos Culturais e as Performances Culturais, os quais receberam influência de pensadores pós-coloniais tais como Hommi Bhabha, Stuart Hall, Frantz Fanon, dentre outros.

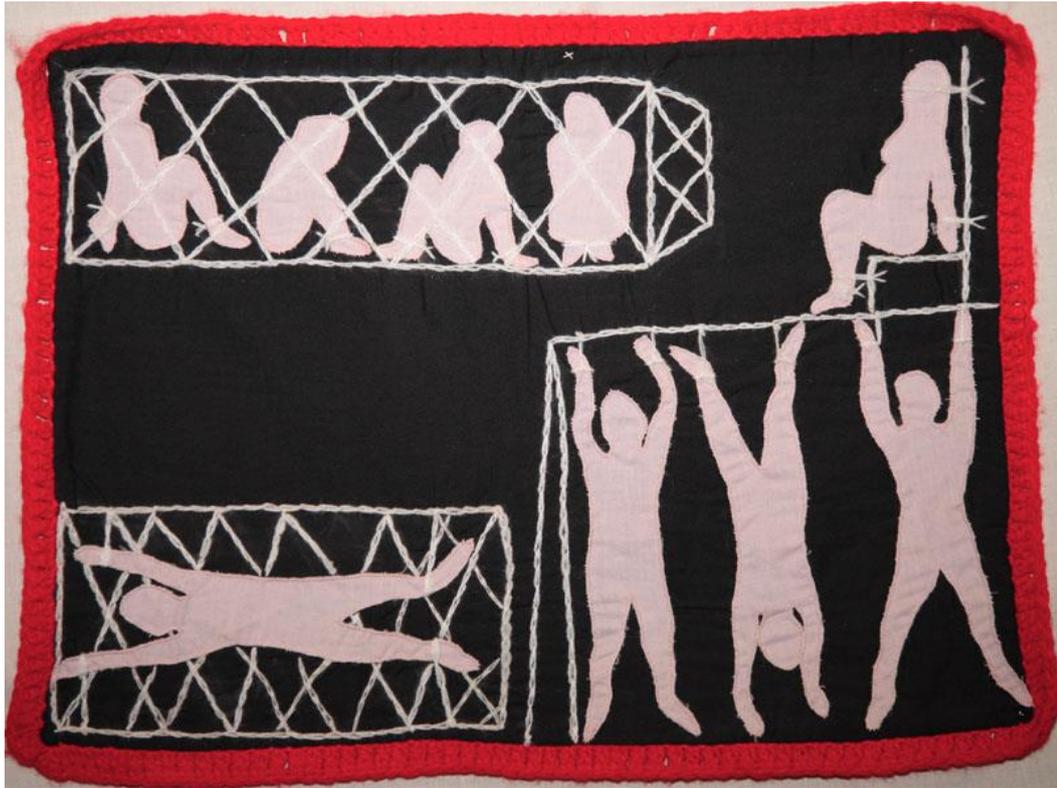
Para Pagès, as performances culturais surgem a partir da virada teatral que passa a enfatizar o papel do corpo e se expandem em pontos de força como

a encarnação do discurso, a representação, a identidade corporizada, a análise das estratégias através das quais opera o poder, as táticas de resistência e as políticas estéticas de experimentação, a etnografia, o etnodrama e a escrita performativa como práticas políticas (PAGÈS, 2015, p. 21).

A autora considera que em uma sociedade altamente visual, centrada no simulacro e no espetáculo, é de fundamental importância repensar modos de produção e representação que foquem no consumo, na recepção e na interpretação de imagens, “atendendo o papel da experiência encarnada (vivida) e o modo como os sujeitos negociam essas práticas de subjetividade-subjetivação” (PAGÈS, 2015, p. 21).

Atentos a essas considerações, selecionamos as cinco *arpilleras* para a nossa análise, baseada não apenas em nossa interpretação, mas também na escuta das vozes que ecoam desses tecidos rústicos bordados com linhas, em partilhas sensíveis, a quantos puderem ouvir e ver. Entre elas, duas são chilenas do período militar (Figuras 1 e 2), duas são brasileiras do Coletivo de Mulheres do MAB (Figuras 3 e 4) e uma *arpillera* chilena é do Coletivo *Arpilleras Urbanas* do Memorarte (Figura 5), conforme se segue.

Figura 1. *Arpillera* chilena. Sala de torturas, Violeta Morales. Chile, 1992.



Acervo: Marjorie Agosín, Chile / Estados Unidos, 1992. Foto: Colin Peck.
Disponível em: http://cain.ulst.ac.uk/quilts/exhibit/chilean_arpilleras.html.

A *arpillera* de Violeta Morales (figura 1) é uma das mais impactantes do período da ditadura militar chilena. Ela mostra, de forma explícita, figuras humanas presas em instrumentos de tortura. Nela há poucas cores. O preto predomina em sua ausência de luz. Simbolicamente, a morte se destaca cercada pelo vermelho sangue de sua moldura. Na representação visual não há caracterização de gênero, etnia, cor e definições de elementos como olhos, nariz, boca, orelha, cabelo. Somente o corpo humano é representado em sua generalização. Não há rostos, nem sujeitos. Somente indivíduos anônimos em processo de punição.

A primeira impressão sobre esta *arpillera* é conflituosa e tensa. As linhas em “x” travam a fluidez do olhar e toda ela pesa aos nossos olhos como um bloco de concreto, denso. Violeta Morales conta em seu testemunho registrado em *Tapestries of hope, Threads of love* (AGOSIN, 2007), a trajetória de sua família na busca por notícias do irmão Newton Morales, desaparecido em 1974. Ela descreve com riqueza de detalhes as tensões políticas, envolvendo perseguições, prisões, torturas e muita injustiça enfrentadas na época. Morales narra também o apoio recebido do

comitê Pro-Paz⁴¹ na busca por seu irmão desaparecido. Foi nesse comitê, segundo ela, que iniciaram as oficinas de *arpilleras*. De início, o objetivo era a busca por uma fonte de renda para tempos difíceis, mas como relatamos anteriormente, elas perceberam a força política de seus artefatos e os utilizaram como instrumento de denúncia.

Figura 2. *Arpillera* chilena. Alba Sanfeliu: Paz, Justicia, Libertad⁴²



Acesso em: http://cain.ulst.ac.uk/quilts/exhibit/chilean_arpilleras.html.

“Paz, Justiça e Liberdade” (figura 2) é uma *arpillera* realizada em final da década de 1970. Inicialmente, as cores vivas, alegres e complementares chamam a atenção de quem a vê. No entanto, a reação posterior coincide com a resposta 7, de R.B. (Quadro 2, Anexos B e C):

[...] primeiro é a surpresa, primeiro apreciam a beleza da peça em suas cores chamativas. Mas quando percebem as narrativas contidas nela, descobrem que é muito mais que um produto têxtil bonito, ou um

⁴¹ Comitê formado pela igreja católica para ajudar pessoas necessitadas de todo tipo de assistência e que atuava na busca por presos políticos e em prol dos direitos humanos (AGOSIN, 2007).

⁴²Cortesia de Alba Sanfeliú. Espanha. Disponível em: http://cain.ulst.ac.uk/quilts/photos/DER08QLT_chi2_1419r.jpg. Acesso em: 16 de julho de 2017.

artesanato, começam a percebê-las como verdadeiros manifestos, verdadeiros testemunhos têxteis. Após uma maior reflexão, um olhar mais apurado, a história narrada na *arpillera* passa a ser mais importante do que suas qualidades estéticas (BACIC, 2017).

De fato, ao olharmos mais atentamente para a *arpillera*, a narrativa visual ganha maior destaque. A criadora de “Paz, Justiça e Liberdade”, a chilena Alba Sanfeliu, representou visualmente um protesto pacífico nas ruas de Santiago contra a ditadura militar. Na cena, podemos notar pessoas segurando uma faixa e distribuindo folhetos (CONFLICTARTS, 2011) de uma campanha para encontrar parentes desaparecidos. A cena mostra ao fundo a representação visual da Cordilheira dos Andes, imagem recorrente nas *arpilleras* da época. A cordilheira é um símbolo chileno e, portanto, remete à identidade daquele país, conforme Catálogo da exposição “*Arpilleras da Resistência Chilena*” (2012). Nesta peça, os materiais utilizados assumem uma característica impactante, os quais marcam as *arpilleras* chilenas. O tecido do fundo da peça é da calça de um desaparecido político. O tecido da rua por onde caminham as pessoas em protestos é composta da camisa do mesmo parente. Utilizar roupas de parentes desaparecidos ou mesmo de roupas próprias, “era uma prática comum” das *arpilleristas* do período (CATÁLOGO, 2012). A resposta 4, de E.U. (Quadro 2, Anexo C), das entrevistas, complementa a conservação da memória do parente ou familiar morto como um grito vivo pela paz, justiça e liberdade:

[...] não basta "bordar bonito," há um compromisso ético e épico para compreender e disseminar um trabalho a serviço dos direitos humanos. Nesse sentido, seus membros são forçados a assumir papéis diferentes: as que bordam, as que projetam, aquelas que procuram espaços para oficinas, para realizarmos projetos, que buscam alianças, radiodifusão e o contato com a mídia. Estamos unidas na dor e na raiva pela injustiça, especialmente em prol dos excluídos (URBANO, 2017).

Figura 3. *Arpillera* brasileira: Tratores famintos.



Coletivo Nacional de Mulheres do MAB, agosto de 2014.
 Coleção do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB). Foto: Vinicius Denadai.

As *arpilleristas* brasileiras seguiram pelo caminho traçado pelas chilenas para denunciarem e resistirem à injustiça. Assim, as *arpilleras* produzidas em parceria com o MAB são manifestos bordados em repúdio aos problemas consequentes da construção de barragens em várias regiões ribeirinhas do país. Na *arpillera* acima (Figura 3) reina o caos, à primeira vista. Ela propicia um desconforto ao olhar quando aglomera vários elementos visuais na parte inferior da mesma. Ao olharmos detalhadamente esta *arpillera*, percebemos relações de afetividade entre as pessoas: elas seguram a mãos umas das outras, mergulhadas em poças de sangue, mesmo após o ataque dos tratores. Nesta *arpillera*, o Coletivo de Mulheres do MAB elabora a temática da violência infringida à comunidade e a convivência das pessoas antes e depois da barragem. A cena representada é dividida em duas partes: “de um lado a comunidade unida, as árvores em pé e as casas coloridas e variadas. O projeto da barragem é representado por tratores com fome, de boca

aberta” (MASO, CONTI, 2015, p. 42) engolindo tudo e todos, numa “quebra de tecido social” (2015, p. 42). Após a barragem, as casas perderam o colorido, tudo ficou cinza, os laços comunitários se romperam, e a moça grávida ficou só, pois o funcionário das barragens que a engravidou foi embora quando finalizou a construção.

Figura 4. *Arpillera* brasileira: A história de Pedrinha.



Atingidas do Acampamento Ilha Verde (Babaçulândia – TO), Setembro 2014.
Foto: Vinicius Denadai. Coleção do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB).

A *arpillera* “A história de Pedrinha” (Figura 4) narra a experiência de uma mulher atingida pela barragem de Estreito no município de Babaçulândia no Estado do Tocantins. Nesta *arpillera* não há a representação de linha de terra. Os elementos estão disponibilizados no espaço de acordo com a memória de quem a confeccionou e se destacam em um fundo azul escuro que não sabemos se foi intencional ou se seu uso foi apenas pela falta de outro tecido.

Pedrinha não possuía a posse da propriedade onde morava e os anos de trabalho na terra não foram considerados para fins de indenização, o que facilitou a violação dos direitos humanos em relação ao vínculo com a terra. Esta *arpillera* representa o momento em que o sogro de Pedrinha, com quem morava, recebe a indenização pelo terreno (boneco com um saco de dinheiro na mão). Conforme resposta 1, de G.M. (Quadro 2, Anexo C), a *arpillera*

[...] é instrumento de trabalho e uma arte têxtil para expressar e expor violações de direitos humanos contra, principalmente, mulheres nas construções das barragens em todo o Brasil. A técnica é de fundamental importância para essas mulheres que ao exporem sua arte sentem uma satisfação em divulgar o que passam em suas comunidades. As *arpilleras* nos aproxima através do que temos em nossas almas mostrando nosso cotidiano, nossas angústias. Achamos a técnica têxtil mais produtiva do que um dia inteiro de debates (MOURA, 2017).

Como uma fotografia, a *arpillerista* da Figura 4 registrou visualmente seu cotidiano, um momento marcante de sua vida. Imaginariamente, parece pairar no ar uma pergunta: e agora, para onde vamos? A personagem retratada teve que mudar para a cidade, passando a residir em uma casinha de aluguel com seus cinco filhos, deixando para trás sua casa, animais e plantas de onde tirava o sustento da família (MASO; CONTI, 2015, p. 28).

Figura 5. *Arpillera* chilena. Mermas de Stock



Fonte: Memorarte Arpilleras Urbanas. Erika Urbano, Memorarte – Arpilleras Urbanas. Novembro de 2016. Acesso em: <https://www.facebook.com/colectivomemorarte/photos/>.

“Mermas de Stock” representa as *arpilleras* urbanas chilenas em sua temática de denúncia às agressões aos direitos humanos. A palavra “mermas” em espanhol significa diminuição ou redução de algo ou alguma coisa (GARCIA, HERNANÁNDEZ, 2000, p. 271) e “stock” significa estoque ou um conjunto de mercadorias (GOOGLE TRADUTOR, 2017). Erika Urbano, *arpillerista* do Coletivo Memorarte expõe neste retalho de tecido, um punhado de bonecos representando mil e trezentas crianças amontoadas em caixas como objetos estocados em um

mercado. Esse número corresponde à quantidade de crianças mortas sob a guarda do Estado no período de dez anos, conforme relata Urbano (Quadro 1, Anexo G). Abaixo dos bonecos, um quadro com o nome SENAME (Serviço Nacional de Menores) que corresponde à instituição governamental chilena responsável pela proteção de direitos e processos de adoção de menores em situação de risco no país. A *arpillera* é confeccionada nas cores do país e é uma crítica ao sistema que, segundo Urbano (Quadro 1, Anexo G), não cumpre adequadamente com a proteção devida aos menores, tratando-os como objetos em estoque. Pela data de criação desta *arpillera* podemos entender que elas seguem hoje abarcando os mais diversos problemas chilenos.

Nas *arpilleras* aqui apresentadas, as experiências vividas por mulheres em *communitas* tinham e têm por objetivo relatar suas angústias e compartilhar suas dores, além de ser uma ação voltada para a solução de seus dramas, também sociais. As *arpilleras* que compõem essa amostra representam épocas e locais diferentes, contudo, observamos em comum os dramas sociais nelas relatados: a luta dessas mulheres para expor esses dramas com as armas que possuíam e possuem e, ainda, a partilha do sensível [re]significando lugares comuns e transformando sofrimento em denúncia.

Todo esse movimento representa bem o que John Dawsey (2013) reflexiona em ensaio sobre experiências liminares na visão de Victor Turner. Seguindo a reflexão de Dawsey, histórias como essas ganham feições de ritos de passagem e cada experiência narrada nesses bordados “se configura na história como momento liminar” (2013, p.382). Para o autor, “em momentos como esses, formam símbolos poderosos” (2013, p.382). Ainda tomando de empréstimo a analogia de Dawsey, as *arpilleristas* nessa trama “se unificam em grupos díspares do corpo social, manifestando [...] profundos anseios por *communitas*” (2013, p.382). Na reflexão de Dawsey, Turner conduz sua pesquisa para uma antropologia da experiência e a representa em cinco momentos,

- 1) algo que acontece a nível da percepção, provocando uma aguda sensação de dor ou prazer; 2) imagens de experiências passadas são evocadas; 3) emoções associadas a essas experiências do passado são revividas; 4) um sentido (meaning) é gerado na medida em que conexões se estabelecem, fazendo com que o passado e o presente entrem, conforme uma expressão de Dilthey, em uma “relação musical”; e 5) a experiência se completa através de uma

forma de expressão. Daí a noção de performance. Evocando uma etimologia que remete ao termo *parfounir*, do antigo francês, Turner [...] propõe que performance seja pensada, a partir de uma perspectiva processual, como uma forma expressiva que “completa” ou “realiza” uma experiência. A antropologia da performance faz parte de uma antropologia da experiência (TURNER apud DAWSEY, 2013, p. 382/3).

Nesses processos podemos reconhecer a experiência que envolve as *arpilleristas* e seus dramas [re]encenados em suas *arpilleras*; o empoderamento como fala Paulo Freire (1981), ou o poder inerente a todos como fala Michel Foucault (2015); a selvageria de regimes autocráticos que desmonta o sistema de arte⁴³ através da censura, do aprisionamento e tortura de artistas e demais indivíduos, em todas as suas expressões; a ausência de política e a vitória do sensível que sobrevive em micropolíticas.

3.5.2 Oficinas: o contato com experiências transformadoras

No contato com as oficinas e as *arpilleristas*, o vínculo de confiança se efetivou, pois a confiança deve favorecer “a emergência de uma relação criativa com a experiência” (FERRAZ; ROCHA; SADE, 2014, p. 84). Assim, a produção do conhecimento em conjunto parte dessa confiança que “deve ser conquistada por meio de dispositivos que favoreçam sintonias afetivas mais que regras e acordos” (FERRAZ; ROCHA; SADE, 2014, p.85).

A minha participação na primeira oficina ocorreu em maio de 2017, em Osasco, São Paulo (figuras 6 e 7), e me oportunizou uma convivência mais próxima com as *arpilleras*. Foi o momento em que exercitamos a escuta, a observação, criamos laços e fomos afetadas pelas experiências das *arpilleristas*. Visitei por três horas, no dia 21 de maio de 2017, a oficina “*Arpillera: Costura Para Falar*”, ministrada por Esther Vital G. Conti no SESC Osasco. Desde que iniciamos a pesquisa sobre a técnica, essa foi a primeira vez que participei de uma oficina. Já havia pesquisado na plataforma de distribuição de vídeos *You Tube* alguns vídeos

⁴³ Cf. relata Paulo Herkenhoff que uma das primeiras iniciativas do regime de Pinochet no Chile foi o fechamento do Museu de Solidariedade organizado pelo crítico brasileiro Mário Pedrosa no período do governo democrático popular de Salvador Allende. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/conf01/conf01_filme.

de oficinas de *arpilleras*. Mas nada se compara à experiência compartilhada pessoalmente, com mulheres envolvidas nessa prática. Mais que domínio da técnica, procuramos tecer relações de afetos para adentrarmos cada vez mais nessa experiência. Embora o número reduzido de presentes (duas mulheres e um homem) na oficina, devido à chuva e ao frio, as trocas de saberes e histórias compartilhadas enriqueceram bastante a experiência.

Figura 6. Oficina “*Arpillera: costura pra falar*”



Oficina ministrada por Esther Conti. Osasco, 2017. Foto: acervo pessoal.

Figura 7. Participação da investigadora na oficina: “*Arpillera*: costura pra falar”



Oficina ministrada por Esther Conti. Osaco, 2017.
Foto: acervo pessoal.

A segunda experiência em oficinas ocorreu no evento “*Arpilleras*: atingidas por barragens bordando a resistência” que se realizou de 24 a 26 de outubro de 2017, no SESC, Centro de Pesquisa e Formação - CPF, São Paulo-SP. Nessa oficina, houve o lançamento, em São Paulo-SP, do documentário em longa-metragem com o mesmo título da oficina, já exibido no Rio de Janeiro-RJ (em 29 de agosto, 13 e 21 de setembro), Florianópolis-SC (20 de setembro) e Belém-PA (27 de setembro). O documentário narra a trajetória de cinco *arpilleristas* brasileiras, uma de cada região do Brasil, atingidas por barragens. A produção foi elaborada pelas próprias *arpilleristas*, em conjunto com o MAB, e financiada por meio de financiamento coletivo (308 apoiadores) na Plataforma Catarse⁴⁴. O documentário foca na confecção das *arpilleras* como denúncia do sofrimento relacionado a problemas socioambientais causados pelas construções de barragens; nas injustiças sofridas nos processos de desapropriação; em suas histórias de luta, narradas por elas mesmas; e em seus bordados-denúncia que registraram suas dores e protestos (MAB, 2017).

No primeiro dia da oficina, ocorreu uma palestra sobre o histórico de resistência das *arpilleras* chilenas focada no caráter transgressor que inspirou vários outros grupos pelo mundo e com foco na experiência brasileira do Coletivo de

⁴⁴Disponível em: <https://www.catarse.me/arpilleras>. Acesso em: 02 de outubro de 2017.

Mulheres do MAB. No segundo dia, houve o lançamento do filme “*Arpilleras: atingidas por barragens bordando a resistência*” e, posteriormente, uma conversa informal; a oficina prática, propriamente dita, somente se realizou no terceiro dia.

Na oficina recebemos orientações de como compor uma *arpillera* coletivamente. Em primeiro lugar, foi-nos proposto que produzíssemos uma *arpillera* que seria enviada às *arpilleristas* do MAB protagonistas do filme (exibido no segundo dia). A proposta consistia em eleger uma palavra e representá-la no bordado que refletisse a nossa percepção em relação às experiências relatadas no filme. Decidimos, enquanto grupo, pela palavra “resistência” e escolhemos a figura do cactus (Figura 8) como símbolo para representá-la no bordado. Na *arpillera* produzida deveríamos incluir, também, uma carta inserida em um bolso costurado no verso da peça e endereçada às *arpilleristas*⁴⁵. Contudo, o tempo da oficina não foi suficiente nem mesmo para o término da confecção da *arpillera*. Portanto, deixamos a cargo de uma das participantes o término do bordado, bem como a escrita e o envio da carta.

Figura 8. *Arpillera* “Cactus, símbolo da resistência”



⁴⁵ Por trás de cada *arpillera*, há uma carta onde as *arpilleristas* relatam denúncias.

Arpillera produzida coletivamente na oficina “*Arpilleras*: atingidas por barragens bordando a resistência”, 2017. Foto: acervo pessoal.

Todo o evento foi organizado e executado por Esther Garcia Vital Conti (*arpillerista* e curadora); Neudicléia de Oliveira (jornalista, *arpillerista*, militante do MAB e atingida por barragens) e Marina Calisto Alves (estudante de agronomia na Universidade do Ceará – UFC, bolsista no projeto “Mulheres Atingidas por Barragens” do semiárido nordestino, militante do MAB e atingida por barragens).

O contato com as oficinas possibilitou uma gama de experiências de mulheres que bordam *arpilleras* e que vivenciam ou vivenciaram conflitos diversos. Quanto ao público participante, havia interesses diferentes que os motivaram a participar das oficinas. Alguns se motivaram pela técnica, pelo interesse em práticas manuais de bordado, especialmente. Já o interesse de outros era o de conhecer a experiência desse bordado como instrumento de resistência e outros, ainda, procuravam conhecer melhor essa experiência cultural significativa com intenções investigativas, como foi o meu caso. Contudo, ao final das oficinas, o que se notava era que a maioria dos participantes modificava suas ideias preconcebidas sobre as *arpilleras* e as percebiam como uma experiência que afeta a quantos entram em contato com a técnica e suas narrativas transformadoras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desafio de investigar nesses tempos contemporâneos em que diversas formas de pensar a pesquisa se mostram como caminhos viáveis não é uma tarefa de fácil execução. Não pela assertiva, quase clichê, que envolve o termo 'desafio na pesquisa', mas pela variedade de linguagens, sensibilidades, percepções e experiências envolvidas na trama investigativa. Porém, se a tarefa não é fácil, o seu empreendimento oferece ao pesquisador compenetrado de seu papel uma instigante sensação de desafio.

A proposta envolvendo o bordado *arpillera* como performances culturais, em favor do drama social, apresentou-se em tramas e composições promissoras, desde os primeiros contatos com o objeto, os sujeitos e os conceitos. À medida em que caminhávamos na pesquisa, cerzámos, cada vez mais, aproximações entre experiência e teoria. Ao contextualizarmos essas experiências narradas pelos sujeitos da história, pudemos costurar sentidos com os conceitos que compõem as performances culturais, em cartografias que abarcam os demais conceitos e sujeitos aqui apresentados.

Memórias, cotidianos, transgressões, denúncias, relações de poder, direitos humanos, rupturas, partilhas, subjetividades, entre outros, foram surgindo como pontos importantes da trama tecida sobre o pano de fundo de uma historicização apresentada como eco de um momento histórico que convulsionou a América Latina nas últimas décadas do século passado. Suas reverberações ainda perduram no tempo e no espaço.

As *arpilleristas* da resistência surgem a fórceps, gestadas no útero de uma das mais sangrentas e odiosas ditaduras de estado que o século XX conheceu. Da sua prática artesanal simples, mas não simplória, elas puderam construir um impressionante nicho de resistência à ditadura chilena de Augusto Pinochet. Mais que isto. Passados os anos, a luta das *arpilleristas* ganhou o mundo e novas causas. Conforme pudemos demonstrar neste trabalho, a performance artística e cultural dessas mulheres alcançou a Europa, a África e fez escola em localidades como o Brasil.

Ecoando no tempo e no espaço, numa perspectiva de fluxo da *communitas*, as *arpilleristas* do Memorarte surgiram na intenção de (re)memorar o espírito das antecessoras do período militar abordando temas sociais da atualidade de agressões aos direitos humanos, bem como de sanar o drama social por elas vivido. Essas *arpilleristas* bordam em conjunto, nos dias de hoje, utilizando-se da técnica de suas antecessoras. Suas práticas apresentam mobilidade, com a utilização de exposições *in loco* de suas produções, com a finalidade de sensibilizar a população para graves questões sociais pendentes, o que configura uma expressiva ação performática.

No Brasil, a influência das *arpilleristas* ganhou novo contorno ou campo de atuação. Elas protagonizaram outro drama social turneriano sob a perspectiva do empoderamento feminino alusivo às injustiças sociais promovidas pelas instituições administrativas do país em conluio com o capital privado. Assim, diretamente inspirado na *práxis* das *arpilleristas*, o Movimento dos Atingidos por Barragens denuncia a agressão do governo e do capital à população marginal que tem suas vidas totalmente transformadas para pior com a implantação à força de projetos que pouco levam em conta a situação dos povos que habitam as localidades onde serão implementados. Tudo com a leniência de organismos governamentais que, em tese, teriam o dever social de velar pelos interesses do povo.

Outras tantas discussões atravessaram esses tecidos rústicos. Percebemos que, a despeito da maneira como o classificamos ou nomeamos: arte, arte transgressora, artesanato, arte popular, bordado, a *arpillera* abarca uma gama de possibilidades que a inscreve nesses discursos contemporâneos sobre humanidades. Por sua vez, as *arpilleristas* se percebem e se apresentam enquanto sujeitos que transcenderam a função do bordado como prática comum, socialmente construída. Como bordadeiras se mantinham em lugares considerados próprios às funções femininas. Entretanto, fizeram desse lugar uma potente arma de denúncias, dotando-as de um emergente poder que jazia adormecido em seus cotidianos.

Nesse movimento compartilhado de construção de saberes, não temos a intenção de solucionar questões de maneira definitiva, mas sim de ampliá-las, rompendo amarras e criando outras, em laços solúveis. Considerações finais, conclusões ou inquietações, seja qual for o termo que dediquemos a esta parte do estudo, temos de ter em mente a sua natureza provisória. Contudo, não nos isentamos destas considerações para a produção criativa de sentidos na pesquisa, mas sempre atentos aos sentidos que teimam em surgir em profusão, como nós que exigem cuidados minuciosos para desatá-los, sabendo que, daí a pouco, outros terão se formado, entremeados de rupturas e retornos.

Pensamos em produções desejanter (ROLNIK, 2016), em sentimento de comunidade ou *communitas*, no limiar como em ritos de passagem (TURNER, 2007), em feitura de rendas ou bordados e *arpilleras*. Eles nos perpassaram, enquanto enrolávamos e desenrolávamos fios de algodão ou seda em bilros⁴⁶ de escrituras em telas de juta que, cada vez mais, nos aproximaram de entremeios limiares, à Turner, configurando - metaforicamente - rendados de novos saberes.

Durante a investigação, encontramos-nos em meio a novelos embaralhados, procurando pontas soltas, em retalhos em que pretendíamos tecer uma tela de perspectiva. Os caseados e zigzagues nos arrastaram por variadas tramas de produções provisórias na tentativa de cerzir sentidos. Como um *bricoleur*, costuramos e bordamos retalhos, juntando pedaços, rompendo e atravessando sentidos na produção desta colcha textual.

Este conjunto metafórico de tecidos e tramas a manifestar-se em materialidades e técnicas, que remetem às *arpilleras*, dá a dimensão do que vislumbramos nestas considerações, as quais encerram este momento discursivo, mas não o esgotam. As *arpilleristas* se apropriam de uma técnica, reconfiguram-na, redimensionando-a e ressignificando-a em brados contra poderes vigentes. Configura-se aí o drama social apresentado por Victor Turner em todos os desdobramentos que estruturam o seu conceito.

⁴⁶ Utensílio semelhante a um pequeno fuso com o qual se fazem rendas. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/bilros>. Acesso em: 20/02/2018.

Assim, na contextualização de um momento social peculiar, a ditadura chilena, a técnica *arpillera* funciona como o gatilho que detona a reunião de um grupo de mulheres com uma agenda em comum, a da busca de seus entes queridos massacrados pelo regime de exceção, implementado no país andino no início dos anos 70 do século passado. A insurgência se configura como o momento de ruptura, a formação de uma comunidade de mulheres com o mesmo *ethos* e *pathos* diante da conjuntura geopolítica chilena e mundial.

Dessa forma, diante da realidade política do país sul-americano, as *arpilleristas* formam sua *communitas* no espaço liminar entre a procura e a denúncia. Esta pode, segundo os postulados de Turner apresentados ao longo deste trabalho dissertativo, ser reabsorvida no *status quo* anterior, ou perdurar, instaurando um novo *ethos* de longevidade. Esta última possibilidade é a que prevaleceu. O poder do dito fraco, no caso as mulheres sofridas do regime ditatorial do Chile, agigantou-se, moveu-se em redes ou malhas, como em Foucault (2015), diante do poder do dito forte, gerando empoderamento ou o reconhecimento do poder inerente. Com o passar do tempo, a configuração geopolítica se alterou. A ditadura chilena entrou para os arquivos da história como mais um exemplo do que jamais deve ocorrer na vida de uma nação, de um povo. Mas as *arpilleristas*, utilizando o bordado como arma de resistência, prosseguiram em sua liminaridade, instaurando *communitas* agora estabelecida em direção à causas alinhadas à justiça e aos direitos humanos.

O exemplo chileno ganhou mundo, como apontamos ao longo deste estudo. A reconfiguração prática que as *arpilleristas* emprestam às *arpilleras* sofre nova apropriação alhures. Agora, não mais se trata do enfrentamento de um terrorismo de Estado declarado. Mas sim de enfrentar uma política subjacente, profundamente injusta com as classes oprimidas, conforme tem sido denunciado por diversas correntes sociológicas. Buscamos trazer, para estas páginas, elementos relacionados ao *ethos arpillerista* e seu desdobramento para registrar e ao mesmo tempo suscitar reflexões em torno do drama social de que esses grupos de mulheres foram partícipes involuntários, uma vez que constrangidos à ação por injunções sociais e políticas alheias à sua vontade.

Todo este conjunto de informações e reflexões aqui se configuram como um momento que enlaça aspectos epistêmicos da performance cultural que podem ser explorados em trabalhos acadêmicos futuros, apreendidos e desdobrados em função da multiplicidade histórica, performática, política e social das *arpilleristas* e

arpilleras. As *arpilleristas* chilenas da resistência à ditadura, do Memorarte e do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) caracterizam, portanto, instigantes exemplos de drama social e performances culturais que se inserem no contexto histórico, social e político do continente latino-americano.

Este drama social configura, ainda, o enquadramento de performances no contexto cultural, artístico, social, geopolítico da vida dos dois países em questão, em uma perspectiva que deixa evidenciada a necessidade de um olhar constante sobre a atividade desse grupo de mulheres. Elas tomaram em suas mãos, no sentido literal e metafórico, o fio de suas vidas para tecer configurações sociais que merecem o olhar atento da comunidade de pesquisadores dos diversos ramos das Ciências Humanas.

Como já dissemos anteriormente, estabelecemos durante esta investigação relações de confiança e de afeto em experiência compartilhada, conforme nos mostrou a cartografia. Vislumbramos delineamento da diversidade cultural através de seus produtos 'culturais', as *arpilleras*, os quais serão mais aprofundados em outra etapa acadêmica. As pistas comuns apresentadas pela cartografia nos permitiu construir um caráter socioanalítico para a investigação. Compreendemos que formar e pesquisar ocorre mutuamente, pois que o processo investigativo que envolve questões como essas nos aproxima de uma experiência que nos toca e sensibiliza enquanto investigamos sujeitos e suas transformações, a ponto de nos transformarmos também, despindo-nos de convicções entranhadas em tradições alienantes.

Considerações finais, conclusões ou inquietações, seja qual for o termo que dediquemos a esta parte do estudo, temos de ter em mente sua natureza provisória.

REFERÊNCIAS

AGGIO, Alberto. O Chile de Allende: entre a derrota e o fracasso. In: FICO, Carlos et al. *Ditadura e democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas*. FGV Editora. 2008.

AGOSIN, Marjorie. *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile*. Ed. Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

ANDRADE, João Batista de. Mulheres que tecem seus direitos. In: *Catálogo de exposição na Fundação Memorial da América Latina - Arpilleras Bordando a resistência*. 2015. São Paulo SP.

BACIC, Roberta. História das arpilleras. In: *Arpilleras da resistência política chilena*. Biblioteca Nacional, 2012.

BACIC, Roberta. *Arpilleras* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por gimamyle@hotmail.com em 11 de agosto de 2016.

BACIC, Roberta. *Entrevista concedida via e-mail, a Maria do Socorro Pereira Lima*. Irlanda do Norte, 02 de maio de 2017. [Entrevista transcrita no quadro 3 e nos anexos “E” e “F” desta dissertação].

BARROS, Letícia Maria Renault de; BARROS, Maria Elizabeth Barros de. O problema da análise em pesquisa cartográfica. In: KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; TEDESCO, Silvia. *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Rio Grande do Sul: Ed. Sulina, 2014.

BARTON, E. J.; ASCIONE, F.R. Direct observation. In: OLLENDICK, T. H.; HERSEN, M. *Child behavior al assessment: principles and procedures*. New York: Pergamon Press, 1984. p. 166-194.

BAUER Martin W., GASKELL George e ALLUM Nicholas C. *Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento: evitando confusões, tópico: interesses do conhecimento e métodos*. Petrópolis. Ed. Vozes. Rio de Janeiro, 2002.

CAMARGO, Robson. Milton Singer e as performances culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. In: *Karpa.at* <https://ufg.academia.edu/RobsonCamargo>. 2012.

CATÁLOGO, Exposição. *Arpilleras da resistência política chilena*. Biblioteca Nacional, 2012.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2a.ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002.

CONFLICTARTS, Art of conflict Transformation Gallery. *Paz–Justicia–Libertad/Peace–Justice–Freedom*. 2011. Disponível em:

<http://blogs.umass.edu/conflictart/political-textiles/01-paz-justicia-libertad-cp-resized/>. Acesso em: 17 de julho de 2017.

CONFLICT TEXTILES. *Conflicttextiles*, 2015. Disponível em: <http://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles>. Acesso em: 15/07/2017.

CONTI, Esther Vital Garcia. *Arpilleras y empoderamiento afectadas por represas, de víctimas a defensoras de derechos humanos*. 2016.

DAWSEY, Jonh C. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de campo*, n.13. São Paulo, Napedra USP, 2005.

_____. Sismologia da Performance: Ritual, drama e play na teoria antropológica. In: *Revista de Antropologia*, USP. São Paulo, 2007. V 50, n. 2.

_____. Tonantzin: Victor Turner, Walter Benjamin e antropologia da experiência. In: *Sociologia & Antropologia*, USP. Rio de Janeiro, 2013. V. 03.06: 379-410. Novembro, 2013.

DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. *O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens*. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DICTIONARY.COM. *Quilt*. Disponível em: <http://www.dictionary.com/browse/quilt>. Acesso em 16/09/2017.

DIREITOS, Brasil. *Lei do feminicídio: o que é e qual a importância?* Disponível em: <http://direitosbrasil.com/lei-feminicidio-o-que-e-e-qual-importancia/#forward>. Acesso em: 15/09/2017.

ENHEBRANDO, Revista Digital de Tendência Têxtil. *¿Que és quilt?*. 2014. Disponível em: <http://www.enhebrando.com/noticias/que-es-quilt/>. Acesso em: 16/09/2017.

FERREIRA, Bernardo. *O risco do Político: crítica ao liberalismo e teoria política no pensamento de Carl Schmitt*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

FRANCO, Marília. Contar histórias. In: *Catálogo de exposição na Fundação Memorial da América Latina – Arpilleras Bordando a resistência*. 2015. São Paulo SP.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
_____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FRIGO, Darci; MARQUES, Dirlene et al. Porque nós também não? In: *Catálogo de exposição na Fundação Memorial da América Latina – Arpilleras Bordando a resistência*. 2015. São Paulo SP.

GALENDE, Federico. *Rancière: una introduccion*. Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2012.

GARCIA, Maria do Los Ángeles Jiménez; HERNANÁNDEZ, Josephine Sánchez. *Minidicionário de espanhol: três em um*. São Paulo: Scipione, 2000.

GARRETÓN, Antonio Manuel. *El proceso político chileno*. Santiago: Flacso, 1983.

GEERTZ, Clifford. Descrição Densa. In: *A Interpretação das culturas*. RJ: LTC, 1989.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Editora Vozes, Petrópolis, 2011.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Editora Vozes, Petrópolis, 2002.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. *O que é memória social*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

GOOGLE TRADUTOR. *Stock*. Disponível em: <https://translate.google.com.br/?hl=pt-BR#es/pt/stock>. Acesso em: 19 de julho de 2017.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HERKENHOFF, Paulo. Conferência 1: O sistema da arte/Documentação. In: *Fórum Permanente audiovisual*. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/conf01/conf01_filme. Acesso em: 06 de março de 2018.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1921*. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 1995.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid/España: Siglo XXI Editores S.A, 2004.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; TEDESCO, Silvia. *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Rio Grande do Sul: Ed. Sulina. 2014.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Pista do comum – cartografar é traçar um plano comum. In: KASTRUP, Virgínia, PASSOS, Eduardo; TEDESCO, Silvia. *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Rio Grande do Sul: Ed. Sulina. 2014.

KHOURY, Yara A. Narrativas orais na investigação da História Social. *Revista Projeto História*. Programa de Estudos Pós-graduados em História. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10731/7963>. Acesso em.06.06.2017.

KOHUT, David; VILELLA, Olga. *Historical dictionary of the dirty wars*. Rowman&Littlefield.Lanham, Boulder, New York, London. 2016.

KOLLERITZ, Fernando. Testemunho, juízo político e história. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 24, nº 48, dezembro, 2004.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso, 1985.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. In: *Antropologia em primeira mão – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social*, n.1. 2006. Florianópolis, UFSC. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/download/18229/17094>. Acesso em: 29/04/2015.

LATOUR, Bruno. Terceira fonte de incerteza: Os objetos também agem. In: *Reagregando o social. Uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador/Bauru: EDUFBA/EDUSC, 2012.

LE GOFF, Jaques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

LUIZ, José. *Mundurucus*. 2009. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/mundurucus/>. Acesso em: 15/09/2017.

MAB. *Arpilleras*. 2014. Disponível em: <http://www.mabnacional.org.br/category/tema/arpilleras?page=2>. Acesso em 12 de junho de 2016.

_____. Movimento dos Atingidos por Barragens. *Arpilleras: a costura como ferramenta política*. 2015. Disponível em: <http://www.mabnacional.org.br/noticia/arpilleras-costura-como-ferramenta-pol-tica>. Acesso em: 12 de junho de 2016.

_____. Arpilleras: bordando a resistência. In: *Catarse*. 2015a. Disponível em: <https://www.catarse.me/arpilleras>. Acesso em: 02 de outubro de 2016.

_____. *Documentário: Arpilleras bordando a resistência*. 2016. Disponível em: <http://www.mabnacional.org.br/noticia/document-rio-arpilleras-bordando-resist-ncia-entra-na-fase-montagem>. Acesso em: 30/09/2016.

_____. *Documentário: Arpilleras estreia no Rio de Janeiro*. 2017. Disponível em: <http://mabnacional.org.br/noticia/arpilleras-estreia-no-rio-janeiro>. Acesso em: 07/09/2017.

MACHADO, Frederico Viana. Subjetivação Política e Identidade: contribuições de Jacques Rancière para a Psicologia Política. In: *Psicologia política*. Vol. 13. Nº 27. PP. 261-280. MAIO – AGO. 2013.

MARTINS, Raimundo. Hipervisualização e territorialização: questões da cultura visual. In: *Revista Educação & linguagem*. 2010. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistasims/index.php/EL/article/viewFile/2437/2391>. Acesso em: 06 jun. 2017.

MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene. Encontros com sensibilidades em saudáveis desequilíbrios da razão: atos e processos de aprender, pesquisar e ensinar. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (Orgs.). *Educação da cultura visual: aprender... pesquisar... ensinar...* Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015.

- MASO, Tchenna e CONTI, Esther. Tratores famintos. In: *Catálogo de exposição na Fundação Memorial da América Latina – Arpilleras Bordando a resistência*. 2015. São Paulo SP.
- _____. A história de Pedrinha. In: *Catálogo de exposição na Fundação Memorial da América Latina – Arpilleras Bordando a resistência*. 2015. São Paulo SP.
- MATOS, Olegária. *A História*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MONTEIRO, Tiago Francisco. *As divisões políticas da primeira elite castrense da ditadura chilena (1973-1978); grupos políticos, alternativas institucionais e formação profissional*. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 5, n. 10, jul./dez. 2013, p. 397 - 429.
- MOURA, Gizely. *Entrevista concedida a Maria do Socorro Pereira Lima*. Pará, 20 de abril de 2017. [Entrevista transcrita no quadro 3 e nos anexos “E” e “F” desta dissertação].
- MUÑOZ, Heraldo B. *A sombra do ditador: memórias políticas do Chile sob Pinochet*. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 2010.
- NEPOMUCENO, Eric. *A memória de todos nós*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- NOWELL, Cecilia. Chilean embroiderers record memory stitch-by-stitch. In: *Bitchmedia*. 2017. Disponível em: <https://www.bitchmedia.org/article/material-acts/chilean-embroiderers-record-memory-stitch-stitch>. Acesso em: 27 de mar. de 2017.
- MUSEU DA IMIGRAÇÃO DE SÃO PAULO. *Do retalho à trama: costurando memórias migrantes*, 2016. Disponível em: <http://museudaimigracao.org.br/wp-content/uploads/2016/02/Baixar-material-exposicao-do-retalho-a-trama.pdf>. Acesso em: 10 de novembro de 2016.
- PAGÈS, Judit Vidiella. Materialidade e representação: repensando a corporalidade desde as pedagogias de contato. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (orgs.). *Educação da cultura visual: aprender... pesquisar... ensinar...* Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015.
- PASSOS Eduardo e BARROS, Regina Benevides. Diário de bordo de uma viagem-intervenção. In: PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do Método cartográfico – Pesquisa Intervenção*. Editora Sulina, 2014.
- _____. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do Método cartográfico – Pesquisa Intervenção*. Editora Sulina, 2014a.
- PANAPANÁ, *Esther Vital*. Disponível em: <http://panapanadelua.com/parceria/esther/>, 2016. Acesso em: 15 de março de 2017.
- PEREIRA, Flávia Souza Máximo e LANÇA, João André Alves. A linguagem estética como dano político em Jacques Rancière. In: *Revista de Direito, Arte e Literatura*. Minas Gerais. Vol. 1, n. 2, p. 1-22, 2015.

PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. In *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Colloques*, 2004. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/229>. Acesso em: 02 jun. 2017.

POZZANA, Laura. Pista da formação – A formação do Cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade in: *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Rio Grande do Sul: Ed. Sulina. 2014.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Ed. Sulina. Editora da UFRGS, 2016.

RANCIÈRE, Jacques (1998). *Nas Margens do Político*. Trad. V. Brito, J. P. Cachopo. Porto, Dafne, 2010a.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org., 2009.

_____. *Estética e Política*. A Partilha do Sensível. Entrevista e glossário por G. Rockhill. Trad. V. Brito. Porto: Dafne, 2010^b[2000].

_____. *As palavras da história - ensaio de poética do saber*. Trad. Maria-Benedita Basto, Lisboa, Edições Unipop, 2014[1992].

_____. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó, SC: Argos, 2011, p. 21-49.

_____. Entrevista – Jacques Rancière (2010). In LONGMAN, Gabriela; VIANA, Diego. *Revista Cult*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-jacques-ranciere/>. Acesso em: 03.05.2017.

ROCHA, Marisa Lopes da. Pesquisa-Intervenção e a produção de novas análises. In: AGUIAR, Kátia Faria e ROCHA, Marisa Lopes. *Psicologia, ciência e profissão*. 2003, 23 (4), 64-73.

SADE, Christian, FERRAZ, Gustavo Cruz e ROCHA, Jerusa Machado. *Pista da Confiança*. Porto Alegre, Ed. Sulina, 2014.

SANDRONI, Laila e TARIM, Bruno. *Limites e possibilidades da cartografia afetiva enquanto método de pesquisa nas ciências sociais*. Trabalho apresentado na 29ª Reunião de Antropologia. Natal, agosto de 2014. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1402014806_ARQUIVO_Limites_e_possibilidades_da_cartografia.pdf. Acesso em: 09 de novembro de 2017.

SANTOS, Luciano. *O sujeito encarnado – a sensibilidade como paradigma ético em Emmanuel Levinas*. Ijuí, RGS: UNIJUÍ, 2009.

SCHECHNER, Richard. *Between Theatre and Antropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. “O que é performance?”. In: *Performance studies: a introduccion*. Second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

_____. Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e o Teatral. In: *Cadernos de Campo 20*, pgs 213-236.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TEDESCO, Sílvia; SADE, Christian e CALIMAN, Luciana Vieira. Pista da entrevista – A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. In: KASTRUP, Virgínia, PASSOS, Eduardo. TEDESCO, Sílvia *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Rio Grande do Sul: Ed. Sulina. 2014.

TURNER, Victor W. Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage. In: *Floresta de símbolos: aspectos do ritual ndembu*. Rio de Janeiro: Eduff, 2005.

_____. Dewey, Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte), de Victor Turner. In: *Cadernos de Campo*, no. 13. 2005a.

_____. Liminality and Communitas. In: *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. Passages, Margins and Poverty: Religious Symbols of Communitas. In: *Dramas, campos e metáforas*. Eduff, 2008.

URBANO, Érika. *Entrevista concedida a Maria do Socorro Pereira Lima*. Chile, 19 de abril de 2017. [Entrevista transcrita no quadro 3 e nos anexos “E” e “F” desta dissertação].

VELOSO, Sainy. Entre tablados e arenas: performances culturais. In: *Revista Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Vol. 2, nº 23, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014188>. Acesso em: 24.08.2016.

_____. *Imagens em performances culturais*. São Paulo: Edições Verona, 2016.

VELOSO, Sainy; HAMADA, Thais. Em busca da verdade: mulheres, crianças e deficientes. In LONGO, Clerismar Aparecido e BARROSO, Eloísa Pereira (Orgs.). *Tecendo histórias: memória, verdade e Direitos Humanos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

WEIMANN, Guilherme. Bordar, ato transgressor? In: *Carta Capital*, 2013. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/blogs/outras-palavras/bordado-caminho-para-transgressao>. Acesso em: 04/11/2014.

WOITOWICZ, Karina Janz e PEDRO, Joana Maria. O Movimento Feminista durante a ditadura militar no Brasil e no Chile: conjugando as lutas pela democracia política com o direito ao corpo. In: *Espaço Plural*, vol. X, nº 21, Julho-dezembro, p.43-55. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Paraná, 2009. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/view/3574>. Acesso em: 10 out. de 2017.

ANEXOS

ANEXO A – Termo de consentimento livre e esclarecido – TCLE (MODELO)



Serviço Público Federal
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
Programa de Pós-graduação Interdisciplinar *stricto-sensu* - Performances Culturais¹

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você/Sr./Sra. está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “Arpilleras: o bordado como performance cultural, em favor do drama social”. Meu nome é Maria do Socorro Pereira Lima. Sou o(a) pesquisador(a) responsável e minha área de atuação é Performances Culturais. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao (à) pesquisador(a) responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas *sobre a pesquisa* poderão ser esclarecidas pelo(s) pesquisador(es) responsável(is), via e-mail (gimamyle@hotmail.com) e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (62) 98574-1056. Ao persistirem as dúvidas *sobre os seus direitos* como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Goiás, pelo telefone (62)3521-1215.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

1.1 Título do Projeto:

Arpilleras: o bordado como performance cultural, em favor do drama social

1.2 Justificativa:

As Performances Culturais tem como característica, dentre várias outras, o estudo de fenômenos sócio-culturais que envolvem o cotidiano e a força do poder social e político de indivíduos historicamente deixados à margem pelos que detêm o poder. Pesquiso o movimento das *arpilleras* em meu trabalho de mestrado. O projeto tem como objetivo "identificar as possibilidades sociais, políticas e culturais dos bordados das Arpilleras, sob o viés das Performances culturais na intenção de compreender a força política, social e cultural dessa experiência e de dar voz a essas comunidades que, muitas vezes são caladas pelos que detêm o poder e ignoradas pela sociedade. Experiência como a das *arpilleras* enriquece o campo de estudo de diferentes áreas do saber e serve de exemplo significativo na transformação do conhecimento.

¹ Endereço: Av. Esperança, S/N - Campus Universitário, Goiânia - GO, 74690-900
Telefone: (62) 3521-1818

1.3 Procedimentos utilizados da pesquisa ou descrição detalhada dos métodos.

A pesquisa será realizada em forma de entrevistas com as questões abaixo:

- 1) Qual a sua relação com as arpilleras? Quais os grupos que acompanha ou acompanhou?
- 2) O que são representados na maioria das telas (memórias, cotidiano, denúncias)?
- 3) Qual o significado do bordado para você e para essas mulheres, antes e após a experiência das arpilleras?
- 4) A denúncia através da expressão artística é utilizada pelas *arpilleristas* de que forma (exposições, manifestos, oficinas, outros)? E como essa prática modifica a relação dessas mulheres com as experiências de dor por que passam?
- 5) Você percebe algo em comum nos relatos baseados em experiências cotidianas e/ou de conflitos entre os movimentos de *arpilleras* que conhece? Quais seriam?
- 6) No período em que participou (participa) do movimento de arpilleras, você percebeu (percebe) transformações sociais e políticas individuais e/ou coletivas (particulares ou públicas) significativas. Se sim, poderia me citar algumas?
- 7) Como o público e o poder público recebem e percebem os bordados-denúncia quando os conhecem?

Obs.: Pedimos a gentileza de respondê-las e se possível, gostaríamos também de obter seu consentimento para registros fotográficos, sonoros e/ou audiovisuais da conversa. Para tanto, necessitamos de sua assinatura (em forma de rubrica, entre os parênteses) com sua concordância ou discordância nas opções abaixo:

- () Permito a divulgação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa;
- () Não permito a publicação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa.

1.4 Riscos da Pesquisa

O estudo pode envolver riscos que envolvam desconfortos emocionais e psicossociais como constrangimento, intimidação, angústia, insatisfação, irritação ou mal estar. Enquanto pesquisadores nos comprometemos a minimizar os máximos dos riscos que envolvem a pesquisa. Dedicaremos o máximo de respeito, clareza, fidelidade e ética, bem como no tratamento dado ao material colhido, respeitando a vontade do entrevistado em todo o processo. Caso sinta esses sintomas e prefira não participar, sinta-se livre para negar a participação

1.5 Benefícios da pesquisa

Os benefícios da pesquisa envolve ganhos acadêmicos e sociais decorrentes da participação de sua participação na pesquisa. A importância dos relatos de sua experiência enriquecerá esse estudo que pretende investigar as possibilidades das práticas manuais artísticas, como modo de expressão dos costumes, crenças, festas e rituais, bem como suas performances culturais e também identificar a força política de trabalhos artísticos, a partir da experiência do movimento das *arpilleras*, bem como reconhecer a voz e o lugar político e social das comunidades que ocupam, historicamente, lugares de invisibilidade política e social.

1.6 Despesas

A entrevista aqui proposta não prevê despesas financeiras ao entrevistado, caso necessite de ligação telefônica, postagem de correspondências ou quaisquer outras despesas que, por ventura, surjam, o pesquisador/a será responsável pelo ressarcimento ao participante.

1.7 Garantia de sigilo

O sigilo da pesquisa é garantido ao/à participante para que se assegure a privacidade e o anonimato. Contudo, é do interesse da pesquisa a divulgação do nome do participante, se não houver objeção. Para tanto, é necessária a assinatura (rubrica) na opção escolhida abaixo:

() Permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa;

1.8 Liberdade de participação

O/a participante da pesquisa possui expressa liberdade de recusa na participação dessa pesquisa e pode retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma;

1.9 Liberdade de recusa

O/a participante da pesquisa possui garantia expressa de liberdade de se recusar a responder questões que lhe causem *desconforto emocional* e/ou *constrangimento* em entrevistas e questionários que forem aplicados na pesquisa;

1.10 Resultados da pesquisa

Declaramos aos participantes que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não;

1.11 Divulgação dos resultados da pesquisa

Os resultados da pesquisa serão divulgados na defesa e redação final do projeto de dissertação que poderá ser publicado posteriormente;

1.12 Indenização

É dado ao/à participante o direito de pleitear indenização caso ocorram danos imediatos ou futuros, garantida em lei, decorrentes da sua participação na pesquisa;

1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu,, inscrito(a) sob o RG/ CPF....., abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado "Arpilleras: o bordado como performance cultural, em favor do drama social". Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informado(a) e esclarecido(a) pelo pesquisador(a) responsável Maria do Socorro Pereira Lima sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Goiânia, de de

Assinatura por extenso do(a) participante

Assinatura por extenso do(a) pesquisador(a) responsável

ANEXO B – Quadro 2 – Mapeamento das Entrevistas

Mapeamento das entrevistas					
Pesquisa: <i>Arpilleras</i> em favor do drama social (2016-2017)					
Mestranda: Maria do Socorro Pereira Lima					
Orientadora: Sainy Coelho Borges Veloso					
Entrevistada	Meio	Quantidade (total)	Data/quantidade		
			2016	2017	
Roberta Bacic	e-mail	16	11/08.....01 16/08.....01 17/08.....01 18/08.....02	20/04.....01 25/04.....02 26/04.....01 27/04.....01 28/04.....02 29/04.....01 02/05.....03	
Esther Conti	e-mail	18	18/08.....01 19/08.....01 20/08.....01 23/08.....01 24/08.....01 30/08.....05 31/08.....02 16/09.....01 11/12.....01	16/01.....01 17/01.....01 08/02.....01 09/02.....01	
	Mensagem eletrônica (Messenger)	15		10/03 14/03 17/03 24/03 27/03 02/04 04/04 19/04	24/04 01/05 02/05 03/05 17/05 21/05 15/07
	Entrevista presencial	02		04/05 21/05	
Érika Urbano	Mensagem eletrônica (Messenger Pessoal)	03		19/04 18/04 19/04	
	Mensagem eletrônica (Messenger Memorarte)	02		22/03 19/04	
	e-mail	03	01 02	19/04 20/04	
Gizely Moura	Mensagem eletrônica (Whats App)	04		22/03 23/03 20/04 18/07	
	Áudio (Whats App)	17 minutos e 23 segundos		23/03	
Outros contatos (vários e-mails enviados e recebidos, à diversas pessoas, representantes do MAB, dentre elas Tchenna Maso e Fernanda de Oliveira Pontes)	e-mail	13	14/09	17/01.....02 19/01.....02 08/02.....02 09/02 10/02 04/03 06/03.....02 10/03	

Quadro 2 – Mapeamento das entrevistas e conversas por mensagens, com representantes de coletivos das *arpilleristas*.

ANEXO C – Tabulação de dados

ANEXO C – Tabulação de dados Pesquisa: <i>Arpilleras</i> em favor do drama social (2016-2017) Mestranda: Maria do Socorro Pereira Lima Orientadora: Sainy Coelho Borges Veloso	
PERGUNTAS	
Pergunta 1	Qual a sua relação com as <i>arpilleras</i> ? Quais os grupos que acompanha ou acompanhou?
Pergunta 2	O que são representados na maioria das telas (memórias, cotidiano, denúncias)?
Pergunta 3	Qual o significado do bordado para você e para essas mulheres, antes e após a experiência das <i>arpilleras</i> ?
Pergunta 4	A denúncia através da expressão artística é utilizada pelas <i>arpilleristas</i> de que forma (exposições, manifestos, oficinas, outros)? E como essa prática modifica a relação dessas mulheres com as experiências de dor por que passam?
Pergunta 5	Você percebe algo em comum nos relatos baseados em experiências cotidianas e/ou de conflitos entre os movimentos de <i>arpilleras</i> que conhece? Quais seriam?
Pergunta 6	No período em que participou (participa) do movimento de <i>arpilleras</i> , você percebeu (percebe) transformações sociais e políticas individuais e/ou coletivas (particulares ou públicas) significativas. Se sim, poderia me citar algumas?
Pergunta 7	Como o público e o poder público recebem e percebem os bordados-denúncia quando os conhecem?
RESPOSTAS R.B.	
Resposta 1	Sou chilena e vivo na Irlanda do Norte desde 2004. Trabalho com de curadora de exposições de <i>arpilleras</i> e quilts. Já expus em várias partes do mundo. Essas exposições inspiraram vários grupos em vários países. Atualmente vivo na Irlanda do Norte e organizo exposições internacionais das <i>arpilleras</i> .
Resposta 2	Memórias, cotidiano e denúncias às violações dos direitos humanos
Resposta 3	<i>Arpilleras</i> é uma forma de luta, é mais que uma forma de arte ou artesanato, trabalha pela paz e pela recuperação de memória, resistência e testemunho.
Resposta 4	As <i>arpilleras</i> trabalham conflitos, socializam, funcionam como elemento sanador, reparador. É uma arte estética que serve para fruir, para contar uma história e para gerar uma resposta.
Resposta 5	Vários trabalhos, pelo mundo (Europa, África, América Latina) inspiraram no trabalho das chilenas. Todas que compreendem bem o propósito desse trabalho, possuem em comum a luta social pelos direitos humanos e o uso das <i>arpilleras</i> como linguagem de denúncia, que todos, independente do idioma que falam, compreendem
Resposta 6	Os grupos que trabalham com <i>arpilleras</i> percebem esse valor de transformação de forma compartilhada, capacitam mulheres de um poder político e social diante dos conflitos. As mulheres contextualizam e denunciam os problemas sociais por que passam em várias partes do mundo. Fazem isso com essa linguagem que é universal, a linguagem desse bordado que ultrapassa as barreiras linguísticas.
Resposta 7	Ocorrem distintos tipos de respostas, primeiro é a surpresa, primeiro apreciam a beleza da peça em suas cores chamativas. Mas quando percebem as narrativas contidas na peça, descobrem que é muito mais que um produto têxtil bonito, ou um artesanato, começam a percebê-las como verdadeiros manifestos, verdadeiros testemunhos têxteis. Após uma maior reflexão, um olhar mais apurado, a história narrada na arpillera passa a ser mais importante do que suas qualidades estéticas.
RESPOSTAS E.C.	
Resposta 1	Desde 2008, pesquiso as <i>arpilleras</i> e suas potencialidades como testemunha têxtil e metodologia de educação popular. Em 2008, acompanhei várias organizações na Irlanda do Norte ⁱ . Experiências na Cisjordânia (Palestina) ⁱⁱ . Bilbao (Espanha) ⁱⁱⁱ . No Brasil, ^{iv} . Em 2013, com o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) ^v . Também realizo trabalhos pontuais ^{vi}
Resposta 2	No geral, depende da proposta da oficina e da metodologia que se use, do tempo, do público, da intenção. Quando a escolha é livre geralmente aparecem um pouco das três: memórias, cotidiano e denúncias.
Resposta 3	Para mim a arte têxtil sempre foi uma linguagem artística muito potente, transgressora que confere um empoderamento feminino, fazendo com que essas mulheres repensem e ressignifiquem suas experiências. Para elas, ocorrem vários níveis de consciência ^{vii}

Resposta 4	O potencial das arpilleras constitui uma linguagem camaleônica e universal, na medida em que é usada como testemunho têxtil, pode se constituir como prova num tribunal (como aconteceu com as mulheres de Ayacucho, que levaram sua <i>arpillera</i> na Comissão da Verdade do Perú. <i>Arpilleras</i> são mais que um produto, mantêm e transformam os conflitos sociais e ajudam a internalizar a experiência traumática e colocá-la no contexto mais amplo da vida.
Resposta 5	Todos que eu conheço estão impregnados do legado transgressor das arpilleras chilenas.
Resposta 6	A principal transformação é a capacidade de promover processos de empoderamento usando um sentido freiriano da palavra. Este empoderamento é individual, coletivo, e promove processos de auto-organização que levam à ocupação do espaço público (como no caso de uma exposição num centro cultural ou um debate uma universidade) e a conquistas concretas que melhoram a vida das mulheres, como, por exemplo, quando um grupo de mulheres consegue a construção de uma creche para a sua comunidade.
Resposta 7	^{viii} Depende de cada um, de forma geral o público que tem deixado comentários nas exposições as descrevem como "impactantes", "surpreendentes", "inspiradoras", "esclarecedoras". Quanto ao poder público, depende de quem. Para aquelas instituições públicas que trabalham na área de direitos humanos ou acesso à cultura são manifestações muito significativas e transformadoras, como pode se ler nos catálogos ou discursos de abertura das exposições e outras declarações formais que têm feito.
RESPOSTAS E.U.	
Resposta 1	Sou diretora do grupo "Memorarte. <i>Arpilleras Urbanas</i> ". Trabalhamos gerando laços com organizações ou pessoas que trabalham na defesa dos Direitos Humanos.
Resposta 2	A memória associada à violações dos direitos humanos na ditadura militar e temas atuais como o feminicídio, proteção ambiental, o empoderamento das mulheres associado à questões de saúde, educação, diversidade, pensões, etc
Resposta 3	Por um lado há um prazer com a criação estética e por outro destaca a capacidade de adquirir uma nova linguagem para tratar as demandas sociais. A nós nos interessa bordar para impactar, portanto, levamos nossas peças às marchas e usamos as redes sociais como um meio de difusão. Não somos uma oficina artesanal, nosso trabalho termina quando comovemos, mobilizamos e influenciamos.
Resposta 4	Para ser um membro de Memorarte não basta "bordar bonito," há um compromisso ético e épico para compreender e disseminar um trabalho a serviço dos direitos humanos. Nesse sentido, seus membros são forçados a assumir papéis diferentes: as que bordam, as que projetam, aquelas que procuram espaços para oficinas, para realizarmos projetos, que buscam alianças, radiodifusão e o contato com a mídia. Estamos unidas na dor e na raiva pela a injustiça, especialmente em prol dos excluídos.
Resposta 5	O que nos une é uma linguagem, uma forma de expressar o que sentimos. Provavelmente a diferença é que o nosso trabalho em muitas ocasiões só é possível se for coletivo, porque fazemos peças grandes, seria muito lento fazê-las individualmente. Outra coisa que talvez nos diferencie é que falamos "a mesma língua" de fios e tecidos, mas para nós faz pouco sentido exposições em lugares fechados, nós gostamos de levar as nossas peças para onde as pessoas estão, nós não nos sentamos para esperar que as pessoas venham até nós porque perdemos assim oportunidades para influenciar.
Resposta 6	As peças que criamos são testemunhos e registros denúncias de violações de direitos humanos. Se formos analisar o que faz a Memorarte, é como ler os jornais.
Resposta 7	Não estamos preocupadas com como o governo vai receber as críticas, o nosso compromisso é com as pessoas, não com as autoridades, por isso não paramos para ver o que eles pensam e exploramos como eles recebem as críticas. O que nos importa é como as organizações e pessoas para quem temos a honra de bordar recebem essas críticas. Isso sim importa pra nós e as críticas são belas, dá gosto e sentido de continuar fazendo os bordados.
RESPOSTAS G.M.	
Resposta 1	<i>Arpilleras</i> para mim é instrumento de trabalho e uma arte têxtil para expressar e expor violações de direitos humanos contra, principalmente, mulheres nas construções das barragens em todo o Brasil. A técnica é de fundamental importância para essas mulheres que ao exporem sua arte sentem uma satisfação em divulgar o que passam em suas comunidades. <i>Arpilleras</i> nos aproxima através do que temos em nossas almas mostrando nosso cotidiano, nossas angústias. Achamos a técnica têxtil mais produtiva do que um dia inteiro de debates.
Resposta 2	O que a gente representa nessas telas é fruto do cotidiano, das memórias mas o que prevalece são as denúncias de violações nessas comunidades. A denúncia é a linha chefe da <i>arpillera</i> . Pensamos nas representações do cotidiano e das memórias como uma forma de denúncia.
Resposta 3	As <i>arpilleras</i> para as mulheres organizadas no MAB têm um significado muito importante. Elas passam de vítimas a defensoras dos seus próprios direitos e deixam de se vitimizarem frente as grandes indústrias, as barragens e o agronegócio e se tornam protagonistas, defensoras de seus próprios direitos. E é através de sua arte. Que elas conquistam força e lutam, apesar de toda a dor e violações. Bordamos nossa indignação, nossa luta por nossos direitos.
Resposta 4	O que a gente representa nessas telas é o cotidiano, mas o que prevalece são as denúncia de violações nessas comunidades... as memórias, o cotidiano, mas as denúncias, entre tudo isso é muito mais forte, é a linha chefe da <i>arpillera</i> ... pensar nas representações do cotidiano e das memórias como uma forma de denúncia
Resposta 5	Trabalhamos com grupos em Marabá contra a construção de uma hidrelétrica; o grupo de Tucuruí, lá já tem uma hidrelétrica há mais de 30 anos e ainda há famílias que não receberam indenizações. Em Itaituba está previsto a construção de um complexo hídrico com 5 hidrelétricas que deve atingir mulheres da zona rural e indígenas mundurucuns. Há outras pautas como a luta contra o agronegócio, contra o assédio e o tráfico de mulheres Em todas ocorrem violações de direitos humanos, perda de qualidade de vida, violações aos direitos humanos e as mulheres são as maiores vítimas. Todos os grupos de arpilleras dessas regiões retratam isso.

Resposta 6	Percebo a transformação social sim. As mulheres se reúnem quando tem algum evento, em grupo de 4 a 6 mulheres, pensam no tema, na denúncia que querem transmitir, debatem e produzem. Discutem suas dificuldades, e isso já é de grande importância, pois quando se organizam ficam fortes para lutar. Ganham força e poder de luta através da <i>arpillera</i> .
Resposta 7	O público recebe com curiosidade em saber como foi feito, pois desconhece essa arte. Ficam surpresos e chocados com as denúncias, mesmo sendo da mesma cidade ou comunidade. Já o poder público conhece as demandas e dificuldades que estamos passando, porém não se espanta com a denúncia. Mas quando levamos a <i>arpillera</i> que representa a expressão dessas mulheres em uma técnica de bordado e de arte, o olhar é outro, é bem melhor recepcionado, tem uma sensibilidade maior, ^{ix}

ⁱ Organizações ligadas à União Europeia denominadas “Crosscommunityinitiatives” que trabalham a partir de costuras (quilts e arpilleras), fundamentalmente, problemas de perdas comuns e atuam na cidade de Derry/Londonderry.

ⁱⁱ Implementei, em parceria com a “União de Comitês de Mulheres Palestinas (UPWC), construindo narrativas sobre a ocupação israelense.

ⁱⁱⁱ Desenvolvi o projeto “Nuestra Travessia”. Recolhíamos histórias migratórias de mulheres de várias partes do mundo, em parceria com a associação “Mujeresdel Mundo – Babel”.

^{iv} Desde 2012, ministro oficinas que tiveram como marco a exposição “Arpilleras da Resistência Política Chilena” no Memorial da Resistência em São Paulo. Daí surgiram vários grupos no Brasil que de uma forma ou outra usaram a técnica para produzir narrativas em diversas áreas, desde a produção do livro “Parteiras Caiçaras”, de Bianca Magalhaes, um projeto na UMAPAZ: Mãos que tecem, com a facilitadora Maria Cecília Martin Ferri, a expressa política Lala Martines, artista têxtil que desenvolveu um trabalho muito forte inspirada nesta técnica, experiências mais locais em Cananéia (comunidade do Ariri e Cananeia), e outras muitas experiências que tem surgido que não tenho acompanhado tão de perto, em Centros de Assistência Mental, com comunidades migrantes, escolas públicas municipais para trabalhar temas da ditadura com adolescentes, e muitas outras. Depois, esta exposição, graças a um financiamento da Comissão de Anistia através do projeto Marcas de Memória, rodou por 6 capitais brasileiras, fiz a assistência de curadoria e articulei várias oficinas (pode ver no site), com grupos diversos e movimentos sociais que depois me consta que tem desenvolvido trabalhos específicos.

^v Desenhei um projeto que foi aprovado pela União Europeia de mais de 3 anos de duração que constitui a experiência mais abrangente da qual tenha participado. Foi realizado em coordenação com o Coletivo Nacional de Mulheres do MAB.

^{vi} Como oficinas com as Promotoras Legais Populares de São Bernardo do Campo, vários SESCs (Pompeia, São Caetano, Campo Limpo, Osasco, Pinheiros), grupos do CRAS, Casa de Lua, Levante Popular da Juventude, etc.

^{vii} Desde questões econômicas até o empoderamento a partir da técnica.

^{viii} Para e entrevistada, *arpillera* não é um bordado, utiliza-se dele, mas é uma técnica autônoma, embora vários grupos de *arpilleristas* o tratem como bordado.

^{ix}Por trás de cada *arpillera*, há uma carta onde as mulheres relatam suas denúncias. Dessa forma, esse olhar mais sensibilizado do poder público para com essas questões das hidrelétricas ou das políticas públicas, é diferenciado e tem um efeito maior do que um ofício.

ANEXO D – Resumo do projeto enviado a Roberta Bacic

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS
MESTRADO

MARIA DO SOCORRO PEREIRA LIMA

Abstract

Artistic expression through crafts dialogues with various languages in the construction of meanings that could support and enrich the research from topics such as culture, memory, rituals and performances. Cultural performances are presented as a broad and interdisciplinary bias to the understanding of various human behaviors. However, from this interdisciplinary bias perceive the possible dialogue of the theories of the field, by authors which it is based, as Victor Turner, Van Gennep, Richard Schechner, Erving Goffman and Kenneth Burke and concepts such as ritual, culture, liminality and communitas, with Chilean cultural movement of resistance to the military dictatorship of Augusto Pinochet (between the 1970s and 1990s) of Arpilleras.

The movement gets its name from a traditional technique of embroidery Chilean coast (Isla Negra). The technique consists of joining fabric, thread, wool and various trims in every day scenes composition using as the basis of the work "aninhagem support, rustic cloth from sacks of flour or potatoes [...]" (Bacic, apud , WEIMANN, 2013). The Arpilleras were women who had in common the traditional embroidery of the region as subsistence and kinship with the victims of the regime. Armed with only lines and fabrics of the clothes of their missing relatives, they denounced all sorts of excesses narrated the scenes represented by this artistic expression (Jofre, 2012).

The experience of Chilean Arpilleras is configured as Victor Turner calls "social drama" (Turner, 2005a, p.182). This phenomenon can be observed in various societies and is characterized by conflicts that generate crisis in the structured system involved social group, requiring remedial action by leaders in an attempt to maintain the established order. In Turner's view, "a social drama go its full course, the result [...] can be manifested by or restoring peace and" normal "among the participants or social recognition of a break or irretrievable split" (2005a, p.182).

In the case of Arpilleras is visible this break. All the symbolic aspect of meaning, rites, and the power relations contained the rein and resulting from these social dramas are configured in the focus of Turner studies, which leads us to the limen or threshold, a term that Turner lends the van rites of passage Gennep. In the chapter "Liminality" and "communitas" of the ritual process (1974), Turner speaks of experienced dualism in various forms ofs ociety in which the dominant structures saw and even radical changes, returning in another revitalized structure through "luminal entities" (p.117), dialectical metamorphosis without which no society works, in Turner's view.

Aims

The objectives are divided into general and specific objective ,and overall objective :

- identify the possibilities of craft practice in the traditional community of Arpilleras (Chilean and Brazilian) as luminal and cultural constructions events through significant events in which one can observe the occurrence of "social drama " as Victor Turner .

The specific objectives are:

- Investigate the possibilities craft as an expression mode of customs, beliefs ,festivals and rituals; identity in construction and yet policy force that may arise from traditional communities.
- Produce a theoretical framework to serve as a reference basis for art education through the handworks, under the bias of the Cultural Performances.

Timeline

About the schedule, if there is the possibility of an ethnographic research in a group of Arpilleras (Chile or Brazil), I will need to perform an ethnographic research by then do of the year, we must qualify by February 2017.

ANEXO E – Quadro 3 – *Arpilleras* do MAB em ação

Arpilleras do MAB em ação Pesquisa: Arpilleras em favor do drama social (2016-2017) Mestranda: Maria do Socorro Pereira Lima Orientadora: Sainy Coelho Borges Veloso			
ANO	EVENTO	LOCAL/DATA	PARTICIPANTES
2014	Encontro de mulheres atingidas por barragens no Xingu sobre violações nas hidrelétricas de Belo Monte	Altamira PA (15 e 16/11)	Não informado
	II Encontro de mulheres atingidas por barragens no norte de Minas Gerais	Salinas MG (15 e 16/12)	13 mulheres
	Encontro das Mulheres Atingidas por Barragens na região do Tapajós	Coribe BA (22 e 23/12)	38 mulheres
	2º Encontro das Mulheres da região Tocantins-Araguaia	Comunidade Campo Verde PA (11 e 12/12)	Não informado
	2º Encontro Estadual de mulheres do MAB	Marabá PA (06 e 07/12)	21 mulheres
2015	Encontro, oficinas	Indaiabira MG	Não informado
	Evento de lançamento do livro Mobilização social na Amazônia – A luta por justiça e por educação e exposição na Universidade Federal do Pará (UFPA)	Altamira PA	10 mulheres
	Exposição <i>Arpilleras</i> : A denúncia bordada em agulhas, linhas e cores na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP)	São Paulo SP (26/03)	Não informado
	Oficinas <i>Arpilleras</i> e debates sobre violações de direitos por grandes projetos no Tapajós	Itaituba PA (13 a 14/06)	Não informado
	Oficina <i>Arpilleras</i> para estudantes de graduação da Universidade Federal do Pará (UFPA) – Campus Altamira	Altamira PA (data não informada)	Não informado
	Exposição Internacional de <i>Arpilleras</i> no Memorial da América Latina (37 peças de seis países)	São Paulo SP (25/09 a 25/10)	Não informado
	Exposição <i>Arpilleras</i> Amazônicas: mulheres atingidas por barragens costurando direitos na Amazônia na Faculdade do Tapajós (FAT)	Itaituba PA (02/10)	Não informado
2016	Exposição <i>Arpilleras</i> na Orla do Cais	Itaituba PA (13/03)	Não informado
	Exposição <i>Arpilleras</i> Amazônicas: Costurando a luta por direitos	Belém PA (18/09 a 31/10)	Não informado
	Oficina em frente à Usina Baixo Iguaçu	Região Sudoeste do Paraná (18 a 24/10)	Não informado
	Exposição na Universidade Federal do Pará (UFPA)	Bragança PA (26 e 27/10)	Não informado

Quadro 1. *Arpilleras* do MAB em ação – exposições e oficinas (de 2014 a 2016). Fonte: MAB. *Arpilleras*. 2014. Disponível em: <http://www.mabnacional.org.br/category/tema/arpilleras?page=2>.

ANEXO F – Parecer consubstanciado do CEP (MODELO)



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: ARPILLERAS: O BORDADO COMO PERFORMANCE CULTURAL, EM FAVOR DO DRAMA SOCIAL

Pesquisador: Maria do Socorro Pereira Lima

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 74247117.5.0000.5083

Instituição Proponente: Faculdade de Ciências Sociais

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.259.901

Apresentação do Projeto:

o PRESENTE PROTO "ARPILLERAS: O BORDADO COMO PERFORMANCE CULTURAL, EM FAVOR DO DRAMA SOCIAL" tem como pesquisadora Responsável, Maria do Socorro Pereira Lima, CAAE: 74247117.5.0000.5083. Trata de uma trabalho com cinco bordadeiras, no qual será realizada uma aplicação de questionários.

Objetivo da Pesquisa:

Identificar as possibilidades das práticas artísticas no bordado das arpilleras como eventos liminares de performances culturais, através de eventos transformativo-significativos em que se pode observar a ocorrência do "drama social" conforme autores do campo. Como objetivo secundários, a pesquisadora apresetna:a) Investigar as possibilidades das práticas manuais artísticas, como modo de expressão dos costumes, crenças, festas e rituais; na construção de identidades e ainda a força política que pode surgir a partir da experiência do movimento das Arpilleras.

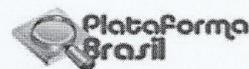
Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Comentários: A pesquisadora deverá descrever os riscos às participantes de forma clara. Deverá descrever os riscos e a forma que fará para minimizá-los.

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



Continuação do Parecer: 2.259.901

A pesquisadora relata que:

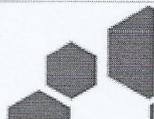
"Riscos:

Procuramos cuidar de promover a maior segurança possível nesse tipo de estudo que trata com seres humanos sob o viés social, cultural e político, dentre outros que envolvem questões subjetivas. No intuito de promover uma relação de respeito mútuo e redução de riscos aos sujeitos da pesquisa e, em observância de direitos previstos na Resolução nº 466, de 12 de dezembro de 2012 que propõe uma relação de pesquisa baseada em princípios éticos, estamos atentos à necessidade da utilização de garantias previstas nos termos do "consentimento livre e esclarecido dos participantes" (2012, p. 2). Comprometemos-nos a observar todo o processo da pesquisa com o cuidado para garantir o risco mínimo aos sujeitos. Compreendemos que risco é um desafio que se apresenta ao pesquisador científico de todos os campos, incluindo o social. Contudo todo desafio que surge no percurso investigativo é material de formação e autoformação. Sobre esses desafios, Pozzana diz que "[...] O pesquisador articulado vai a campo e move-se com ele para aprender: há um cultivo mútuo entre ele e aquilo que se faz presente no campo[...]. A prática da pesquisa é

facilitada pela possibilidade de criar novas maneiras de ser e estar em campo. É por meio do praticar que a atividade de pesquisar cartograficamente ganha corpo e concomitantemente mundo. Formar e pesquisar se dão mutuamente" (2014, p. 59). Essa formação ocorre não somente diante do aprendizado intelectual que observamos nos processos investigativos, mas especialmente no contato e na relação com o outro, de maneira ética, e nas possibilidades de conhecimento que construímos. Diante disso, sentimos a necessidade de formar uma rede de relações com pessoas atuantes no movimento das arpilleras. Percebemos que o pesquisador não deve comportar-se como o vidente diante do cego, metáfora por meio da qual

Gustavo Cruz Ferraz, Christian Sade e Jerusa Machado Rocha em "Pista da confiança" (2014) explicam e que, na maioria das vezes, o pesquisador propõe questões em suas entrevistas, levando em conta sua condição de vidente. Talvez por inexperiência, supõem os autores. Contudo, indiferente ao entrevistado, comportando-se como alguém que não interessa pela experiência do pesquisado (p. 66-67). O cartógrafo deve comportar-se de maneira inversa a isso. E é com essa atitude que devemos adentrar em campo, deixando claro nossas intenções e munidos da documentação necessária como o "Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE" (2012), deixando claro nossas intenções riscos e benefícios que a pesquisa apresenta e abrindo um canal de comunicação, respeito e confiança mútuos nessa produção de conhecimento já que

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia CEP: 74.001-970
UF: GO Município: GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 Fax: (62)3521-1163 E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



Continuação do Parecer: 2.259.901

pretendemos adentrar em um mundo com pessoas e suas experiências, suas visões muito peculiares e sensíveis de si mesmas e do que as cerca.

Benefícios:

Segundo a resolução 466 (2012), benefícios da pesquisa se configuram em "proveito direto ou indireto, imediato ou posterior, auferido pelo participante e/ou sua comunidade em decorrência de sua participação na pesquisa" (2012, p.2). Devemos, enquanto pesquisador promover um estudo pensando nos benefícios que possamos gerar, não só em prol da pesquisa, mas para todos os sujeitos envolvidos (pesquisador e pesquisado), no processo, bem como a sociedade como um todo. No processo de construção do objeto, há que se pensar como pesquisador, identificar possibilidades de estudos de relevância social e, para que isso ocorra devemos nos atentar para o fato de que "as pesquisas de campo estão frequentemente voltadas para grupos específicos, os quais apresentam experiências singulares, muitas vezes marcadas por muitas dificuldades, e até mesmo por sofrimento" (FERRAZ, ROCHA E SADE 2014, p.67) como são as experiências das arpilleristas. Portanto para os

autores, "trata-se de fazer multiplicar os pontos de conexão, criar uma zona de "inter-esse" [...] na qual essas diferenças compareçam e sejam articuladas. O que se busca é a constituição de um plano de experiência compartilhada, em que singularidades dos encontros se fazem presentes no campo concorram para multiplicar as possibilidades de conexões entre sujeitos e mundos" (FERRAZ, ROCHA, SADE, 2014, p. 68). Atentos a essas observações, entramos em contato com responsáveis por exposições, coordenadores de movimentos e arpilleristas (mulheres que praticam a técnica da arpillera), na intenção de promover um conhecimento mais próximo da experiência e também de produzir relações de confiança. A primeira percepção que tivemos dos trabalhos das arpilleristas foi de que se trata de um objeto rico de possibilidades e potência para o estudo no campo das artes, performances e todos os campos que tratam de questões estéticas, políticas e sociais. Com o avanço do levantamento bibliográfico e investigação teórica buscaremos formas variadas de comunicação (telefone, e-mails, entrevistas presenciais, palestras, oficinas e

exposições) com os sujeitos, produtos da investigação e sua circulação: arpilleristas, arpilleras, exposições e agentes de produção cultural. Nesses contatos informamos que a pesquisa será direcionada para o interesse coletivo e que haverá, de nossa parte, uma devolutiva após a conclusão do trabalho. As pesquisas que envolvem as arpilleras, especialmente no Brasil são escassas e são de grande interesse dos grupos contatados, em

especial pelo poder de lhes conferir voz e visibilidade social e política. Portanto, a produção de

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 2.259.901

conhecimento, especialmente em um programa interdisciplinar em Performances Culturais deve ser pautada, independente de ideologias, na importância científica, social e política da pesquisa para todos os envolvidos."

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Critério de Inclusão:

Mulheres maiores de 18 anos que praticam o bordado e coordenam ou coordenaram grupos e movimentos de arpilleras que denunciam as práticas contra os direitos humanos.

Critério de Exclusão:

Menores de 18 anos, ou mulheres que bordam apenas para o sustento.

Realizará uma observação, entrevistas semi-estruturadas, participação em oficinas de produção da técnica, discussão e análise dos dados, além da pesquisa teórica, bibliográfica. Participarão 5 bordadeiras.

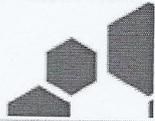
A investigação ocorrerá, portanto, tomando como dados 5 arpilleras (dados documentais); 4 entrevistas com a produtora e divulgadora cultural Gizely Sousa Moura, arpillera que atua na coordenação da Regional do MAB (Movimento dos atingidos por Barragens) no Pará; a diretora do coletivo Memorarte que produz as Arpilleras Urbanas contemporâneas no Chile; Roberta Bacic, chilena residente na Irlanda do Norte, professora de filosofia e curadora de várias exposições pelo mundo que constam no website: The Art of Survival International and Irish Quilts; Esther Conti, espanhola, psicóloga e mestre em Ação Internacional Humanitária, com foco em mediação de conflitos, pela Universidade de Dublin, vive no Brasil há mais de cinco anos, e foi coordenadora e idealizadora do movimento das arpilleras no MAB (2013). Nesse processo investigativo seguirão o método cartográfico.

Falta dimensionar os riscos e benefícios ao participante da pesquisa nos arquivos das Informações Básicas do Projeto de Pesquisa, no Projeto detalhado, bem como no TCLE.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Folha de rosto devidamente assinada; projeto de pesquisa na íntegra; folha de rosto assinada pelo

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia CEP: 74.001-970
UF: GO Município: GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 Fax: (62)3521-1163 E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



Continuação do Parecer: 2.259.901

pesquisador e pelo diretor da unidade;

- TCLE: Modelo do TCLE está incompleto, deverá ser apresentado seguindo as instruções da Resolução 510/2016

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

PENDÊNCIAS:

1- Adequar o TCLE - verificar a construção do TCLE junto à resolução 466/2012. Na página do CEP/UFG há o modelo do TCLE, pois o TCLE apresentado não conta o direito à indenização, os objetivos da pesquisa, os riscos e benefícios à participante, os custos com participação, a garantia do sigilo ou não com a participação.

2 - Inserir o instrumento de coleta de dados, ou as questões norteadoras das entrevistas, dos questionário, bem como o roteiro das observações.

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que a Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo COM PENDÊNCIA. O mesmo deverá ser readequado em acordo com os princípios éticos vigentes. O(a) pesquisador(a) responsável tem trinta (30) dias para atender as pendências conforme a Resolução CNS n. 466/12. Solicitamos o envio de um documento de apresentação do atendimento de pendências (Carta de Encaminhamento em word ou pdf), a fim de que possamos identificar os itens que foram modificados e/ou inseridos no sistema a partir das considerações e direcionamentos presentes na redação da Carta.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_975648.pdf	22/08/2017 23:34:59		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Brochurapesquisa.docx	22/08/2017 23:21:16	Maria do Socorro Pereira Lima	Aceito
Folha de Rosto	folhaderostoscans.docx	22/08/2017 23:10:57	Maria do Socorro Pereira Lima	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TermoLivreCmodelo.docx	17/08/2017 20:10:46	Maria do Socorro Pereira Lima	Aceito

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131

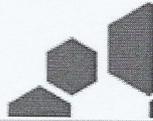
Bairro: Campus Samambaia CEP: 74.001-970

UF: GO Município: GOIANIA

Telefone: (62)3521-1215

Fax: (62)3521-1163

E-mail: cep.prpi.ufg@gmail.com



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



Continuação do Parecer: 2.259.901

Situação do Parecer:

Pendente

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIANIA, 05 de Setembro de 2017

Assinado por:
João Batista de Souza
(Coordenador)

Endereço: Prédio da Reitoria Térreo Cx. Postal 131
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.001-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com

ANEXO G – entrevista com Erika Urbano (Memorarte)

