

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

***ARPILLERAS CHILENAS E BRASILEIRAS:***  
**práticas poéticas, práticas de luta**

Volume I

Porto Alegre  
2023

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

***ARPILLERAS CHILENAS E BRASILEIRAS:***  
**práticas poéticas, práticas de luta**

Volume I

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, com área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Pinheiro Machado Kern.

Linha de Pesquisa: História e Teoria dos Processos Artísticos

Porto Alegre  
2023

## CIP - Catalogação na Publicação

Pereira, Aline Alessandra Zimmer da Paz  
Arpilleras chilenas e brasileiras: práticas  
poéticas, práticas de luta / Aline Alessandra Zimmer  
da Paz Pereira. -- 2023.

318 f.

Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2023.

1. Arpilleras. 2. Arte social. 3. Artivismo têxtil.  
4. Ditadura chilena (1973-1990). 5. Movimento dos  
Atingidos por Barragens (MAB). I. Kern, Daniela  
Pinheiro Machado, orient. II. Título.

Aline Alessandra Zimmer da Paz Pereira

***ARPILLERAS CHILENAS E BRASILEIRAS:***  
**práticas poéticas, práticas de luta**

Volume I

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, com área de concentração em História, Teoria e Crítica. Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Pinheiro Machado Kern.

Aprovada pela banca examinadora em 22 de agosto de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Pinheiro Machado Kern – UFRGS  
Orientadora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Haizenreder Ertzogue – UFT  
Examinadora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Vicari Zanatta – UFRGS  
Examinadora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Bosak de Figueiredo – UFRGS  
Examinadora

## GRACIAS A LA VIDA

A permanência universitária é um desafio e uma luta constante – mas também é uma lição de teimosia. Que dolorido foi encarar um mestrado no meio da pandemia; que bom que terminou.

Agradeço à minha mãe pelo respaldo; agradeço ao meu pai e à minha cachorrinha Baby pelo amor e por rondarem meus pensamentos e sonhos mesmo quando já não estavam aqui.

À CAPES, pela bolsa parcial que possibilitou a conclusão deste estudo. Igualmente, agradeço à luta de inúmeros colegas dos programas de pós-graduação pelo Brasil afora em prol do reajuste de nossos salários de pesquisa. Há muito que conquistar.

À UFRGS, por ter me dado literalmente tudo – de nutrição intelectual a refeições no RU e amizades – apesar dos efeitos colaterais que o vínculo discente proporcionou, como desespero e fios de cabelo branco (dizem que é sabedoria).

Às trabalhadoras e aos trabalhadores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e do Instituto de Artes da UFRGS – terceirizados, servidores, bolsistas administrativos, de pesquisa e de extensão.

À professora Daniela Kern, minha querida orientadora, pela acolhida em tantas pesquisas desde 2015, quando iniciei a graduação, especialmente a experiência da iniciação científica, que segue reverberando. Agradeço pela autonomia de pesquisa e pelos direcionamentos nos momentos necessários.

Também agradeço às professoras Joana Bosak e Claudia Zanatta pelos apontamentos na banca de qualificação e pelo aceite na banca final. À professora Joana pela acolhida no estágio de docência e pelo convite para a aula sobre Violeta Parra na disciplina de *Arte e Literatura*. Agradeço à professora Marina Ertzogue pela gentileza e disponibilidade em compor a banca final.

Às professoras, aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, assim como do Programa de Pós-Graduação em História, do Programa de Pós-Graduação em Educação e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, todos da UFRGS, por onde passei em algumas disciplinas.

À Turma 30 do Mestrado no PPGAV/UFRGS, especialmente, ao nosso grupo de sete mulheres da História, Teoria e Crítica, por serem tão incríveis – Ana Cláudia, Carina, Jezabel, Kahena, Kailã e a preciosa Karina, a quem devo fazer um agradecimento especial por ser nossa honorária líder de turma e maior incentivadora. Lamento nossa pouca convivência nesses tempos virtuais, fora dos corredores do Instituto de Artes e sou grata pelos elos que conseguimos estabelecer apesar das distâncias. Também agradeço pelas sessões de produtividade, gurias, nunca imaginei que ia gostar de videochamadas.

Às mulheres organizadas no Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), principalmente à Daiane Höhn, por ser uma ponte entre mim e outras entrevistadas, e à Tatiane Paulino, Lucielle Sousa e Louise Löbler. A todas agradeço imensamente pelo tempo e pela disponibilidade em compartilharem um pouco de suas histórias de vida e de luta comigo. Agradeço à Esther Vital pela entrevista concedida e por preencher muitas lacunas importantes neste trabalho. Agradeço especialmente sua gentileza no compartilhamento de materiais que me ajudaram a produzir uma *arpillera* e a reproduzir a experiência de uma oficina em sala de aula – a parte prática era mais fácil do que pensei. *Arpillerar* é uma boa metáfora para aprender a fazer com aquilo que se tem.

Do MAB, também agradeço à Maria e Mariana, pela mediação realizada na exposição da Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul. Igualmente, agradeço à Alexania e à Cida, pela acolhida na oficina que aconteceu paralelamente à exposição na Casa de Cultura Mario Quintana – a cidade e os espaços culturais também são nossos, apesar das barreiras inimagináveis que se impõem, especialmente às mulheres de origem trabalhadora. Agradeço a todas que estiveram conosco naquelas noites e ao Centro de Desenvolvimento da Expressão (CDE), especialmente pelas fotos.

À equipe da biblioteca do Museo Nacional de Bellas Artes do Chile, pela prontidão no envio do catálogo da exposição de 1969 das bordadeiras de Isla Negra; agradeço também ao Memorial da Resistência de São Paulo pelas informações prestadas acerca da exposição *Arpilleras da Resistência Política Chilena*.

À Carla Batista e à Izis Abreu, por me acolherem no Núcleo Educativo e de Programa Público do MARGS, quando dele faziam parte, proporcionando-me uma outra perspectiva sobre arte, educação, antirracismo e aliança entre mulheres. Fico feliz por ter cruzado o meu caminho com o de vocês.

Às muitas mediadoras com quem compartilhei o chão de exposição.

Às amigas de todas as querências, locais e virtuais, por serem o lugar de respiro, riso e raiva compartilhada.

À Ana Claudia Duzzi e à Maria Lourdes Seadi pelas traduções do resumo deste trabalho.

Às que vieram antes de mim e pesquisaram sobre as *arpilleras* e sua *práxis*; inesperadamente, agradeço à artista Käthe Kollwitz (1867–1945), meu objeto de pesquisa no TCC (suspeito que suas séries de gravuras sobre os camponeses, sobre os tecelões e sobre as mães têm algo a ver com esta pesquisa).

Agradeço também à Maria Helena Bernardes, a Lena, pela generosidade de suas aulas pré-mestrado e por me fazer ter uma visão mais “constelar” da arte contemporânea. Existe um antes e um depois de ter sido tua aluna.

Por fim, agradeço à querida turma de *História da Arte na América Latina* em 2021/2, por estar comigo em meu estágio de docência e por *arpillermos* juntos. Existe um antes e um depois de ter aprendido a ser professora com vocês. ¡Gracias!

*Citando O único e eterno rei, a série de livros de T. H. White, Parker Palmer honra a sabedoria que Merlin, o mágico, oferece quando afirma:*

*A melhor coisa a fazer quando se está triste é aprender algo. Essa é a única coisa que nunca falha [...]. Aprender por que o mundo gira e o que o faz girar. Essa é a única coisa da qual a mente não pode jamais se cansar, nem se alienar, nem se torturar, nem temer ou descreer, e nunca sonhar em se arrepender. Aprender é o que lhe resta.*

*Parker acrescenta a essa declaração seu próprio entendimento vital de que*

*a educação em sua melhor forma — essa profunda transação humana chamada ensino e aprendizagem — não está relacionada apenas a adquirir informação ou a conseguir um emprego. **Educação tem a ver com cura e plenitude.** Está relacionada com empoderamento, libertação, transcendência; renova a vitalidade. **Diz respeito a encontrar e reivindicar nossa existência e nosso lugar no mundo.***

*Uma vez que nosso lugar no mundo está sempre mudando, precisamos aprender constantemente a estar presentes no agora. Se não estamos engajados por completo no presente, ficamos presos ao passado, e nossa capacidade de aprender diminui.*

*bell hooks, Ensinando Comunidade (grifos meus)*

*Para Celina e Ozenir (em memória)*

## RESUMO

Esta pesquisa tem como foco, sob uma perspectiva crítica e historiográfica, as *arpilleras* produzidas no Chile durante a ditadura (1973–1990) e as produzidas recentemente no Brasil pelo Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), buscando compreender de que maneira a técnica da *arpillera* se constitui como uma prática poética e também uma prática de luta. A técnica remonta às mulheres de Isla Negra, na periferia do litoral chileno, as quais utilizavam a *arpillera* – palavra espanhola para juta, fibra têxtil utilizada no material das sacarias de transporte de alimentos – para bordar. Outro antecedente é a obra visual de Violeta Parra (1917–1967), artista cuja importância transcende a música, pois realizou um trabalho de coleta, compilação e difusão do folclore chileno e também foi a primeira artista latino-americana a expor no Museu do Louvre, em 1964. Durante a ditadura de Augusto Pinochet, mães, esposas e filhas de desaparecidos chilenos encontraram na técnica da *arpillera* – e na rede de solidariedade formada no período – um modo de compartilhar suas dores, denunciar os horrores da ditadura e também uma forma de sustento. No Brasil, as mulheres organizadas no Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) retomam a técnica entre 2013 e 2014, ao produzir bordados a partir de suas vivências, relatando as violações aos direitos humanos nas áreas de barramentos e questionando o modelo energético em vigor. As *arpilleras* são, para o MAB, um método de educação popular feminista latino-americano. Este estudo está dividido em cinco capítulos, organizados em três partes: primeiramente, analisa-se a relação entre algumas exposições que exibiram *arpilleras*, explorando suas narrativas visuais e os intercâmbios com o campo institucionalizado da arte; em seguida, é retomado seu contexto histórico localizado no Chile e as discussões culturais do período; por fim, aborda-se o contexto brasileiro dessa produção, imbricado com as pautas do MAB e com o potencial da técnica como método de educação popular. Como metodologia, além da pesquisa bibliográfica, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com mulheres organizadas no MAB e participação em oficinas da técnica.

**Palavras-chave:** *Arpilleras*. Arte social. Artivismo têxtil. Ditadura chilena (1973–1990). Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB).

## ABSTRACT

This research focuses, from a critical and historiographical perspective, on the arpilleras produced in Chile during the dictatorship (1973–1990) and those produced recently in Brazil by the Movement of People Affected by Dams (MAB), seeking to understand how the arpillera technique is constituted as a poetic practice as well as a resistance practice. The technique dates back to the women of Isla Negra, on the outskirts of the Chilean coast, which used arpillera – the Spanish word for jute, a fiber textile used in the material of food transporting bags – for embroidery. Another antecedent is the visual work by Violeta Parra (1917–1967), an artist whose importance transcends music, since she performed a work of collecting, compiling, and disseminating Chilean folklore, and was also the first Latin-American female artist on display at the Louvre Museum, in 1964. During the dictatorship of Augusto Pinochet, mothers, wives, and daughters of disappeared Chileans found in the arpillera technique – and in the network of solidarity formed during the period – a way of sharing their pain, denouncing the horrors of dictatorship, and also a form of livelihood. In Brazil, women organized in the Movement of People Affected by Dams (MAB) resumed the technique between 2013 and 2014, producing embroidery from their experiences, reporting human rights violations in dam areas, and questioning the current energy model. For MAB, arpilleras are a method of popular Latin American feminist education. This study is divided into five chapters, organized into three parts: Firstly, the relationship between some arpilleras exhibitions is analyzed, exploring their visual narratives and exchanges with the institutionalized field of art; then, its historical context, located in Chile, as well as cultural discussions of the period are recovered; finally, the context of its Brazilian production is addressed, intertwined with the MAB guidelines and with the potential of the technique as a method of popular education. As a methodology, in addition to bibliographical research, semi-structured interviews were carried out with women organized in the MAB, and there was also participation in technical workshops.

**Keywords:** *Arpilleras*. Social art. Textile activism. Chilean dictatorship (1973–1990). Movement of People Affected by Dams (MAB).

## RESUMEN

Esta investigación tiene como foco, bajo una perspectiva crítica e historiográfica, las arpilleras producidas en Chile durante la dictadura (1973–1990) y las producidas recientemente en Brasil por el Movimiento de Afectados por Represas (MAR/MAB), buscando comprender de que manera la técnica de la arpillera se constituye como una práctica poética y también una práctica de lucha. La técnica remonta a las mujeres de Isla Negra, en la periferia del litoral chileno, las cuales utilizaban la arpillera – palabra española para yute, fibra textil utilizada en el material de las bolsas de transporte de alimentos – para bordar. Otro antecedente es la obra visual de Violeta Parra (1917–1967), artista cuya importancia trasciende la música, pues realizó un trabajo de colecta, compilación y difusión del folclore chileno y también fue la primera artista latinoamericana a exponer en el Museo del Louvre, en 1964. Durante la dictadura de Augusto Pinochet, madres, esposas e hijas de desaparecidos chilenos encontraron en la técnica de la arpillera – e en la red de solidaridad formada en el período – un modo de compartir sus dolores, denunciar los horrores de la dictadura y también una forma de subsistencia. En Brasil, las mujeres organizadas en el Movimiento de Afectados por Represas (MAR/MAB) retoman la técnica entre 2013 y 2014, al producir bordados a partir de sus vivencias, relatando las violaciones a los derechos humanos en las áreas de presas y cuestionando el modelo energético en vigencia. Las arpilleras son, para el MAR/MAB, un método de educación popular feminista latinoamericano. Este estudio está dividido en cinco capítulos, organizados en tres partes: primeramente, se analiza la relación entre algunas exposiciones que exhibieron arpilleras, explorando sus narrativas visuales y los intercambios con el campo institucionalizado del arte; en seguida, es retomado su contexto histórico ubicado en Chile y las discusiones culturales del período; por fin, se aborda el contexto brasileño de esa producción, imbricado con las pautas del MAR/MAB y con el potencial de la técnica como método de educación popular. Como metodología, además de la investigación bibliográfica, fueron realizadas entrevistas semiestructuradas con mujeres organizadas en el MAR/MAB y participación en talleres de la técnica.

**Palabras-clave:** Arpilleras. Arte social. Activismo textil. Dictadura chilena (1973–1990). Movimiento de Afectados por Represas (MAR/MAB).

## SUMÁRIO

### Volume I

#### INTRODUÇÃO - ÀS *ARPILLERISTAS* DE ONTEM E DE HOJE / 12

#### PARTE I

##### 1. COMO IMAGENS DE VIOLÊNCIA: EXPOSIÇÕES DE *ARPILLERAS* / 20

1.1 12ª BIENAL DO MERCOSUL / 21

##### 1.1.1 *As arpilleras a partir da História da Arte* / 39

1.2 *ARPILLERAS* DA RESISTÊNCIA POLÍTICA CHILENA (E BRASILEIRA) / 43

1.3 *ARPILLERAS* PERUANAS DIALOGAM COM QUILTS IRLANDESES / 55

#### PARTE II

##### 2. NASCIDAS DO POVO: *ARPILLERAS* CHILENAS E SEUS POSSÍVEIS ANTECEDENTES / 64

2.1 LAS HERMOSAS *ARPILLERAS* DE ISLA NEGRA / 64

2.2 COMO CANÇÕES QUE SE PINTAM: AS *ARPILLERAS* DE VIOLETA PARRA / 81

##### 3. ARTE E COMPROMISSO SOCIAL NO CHILE: ALGUNS APONTAMENTOS / 99

3.1 CONSTRUINDO IMAGINÁRIOS: A CULTURA NA UNIDADE POPULAR / 99

3.2 *ARPILLERAS* NA DITADURA CHILENA E SUAS REDES DE SOLIDARIEDADE / 109

#### PARTE III

##### 4. AS *ARPILLERAS* BRASILEIRAS E AS MULHERES ORGANIZADAS NO MOVIMENTO DOS ATINGIDOS POR BARRAGENS (MAB) / 135

4.1 “ENERGIA PARA QUÊ? ENERGIA PARA QUEM?”: AS PAUTAS DO MAB / 136

4.2 *ARPILLERAS* COMO MÉTODO DE EDUCAÇÃO POPULAR / 155

##### 5. “MAS FOMOS NÓS QUE FIZEMOS ISSO?”: POSSIBILIDADES POÉTICO-PEDAGÓGICAS DAS *ARPILLERAS* / 174

5.1 O ESTÁGIO DE DOCÊNCIA / 176

5.2 A OFICINA COM O MAB / 185

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS / 200

#### REFERÊNCIAS / 203

## SUMÁRIO

### Volume II

#### **APRESENTAÇÃO / 6**

**ENTREVISTA COM DAIANE HÖHN, 37 ANOS, COORDENADORA NACIONAL DO MOVIMENTO DOS ATINGIDOS POR BARRAGENS (MAB) / 7**

**ENTREVISTA COM TATIANE PAULINO, 36 ANOS, COORDENADORA NACIONAL DO MOVIMENTO DOS ATINGIDOS POR BARRAGENS (MAB) / 30**

**ENTREVISTA COM LUCIELLE DE SOUSA VIANA, 29 ANOS, COORDENADORA NACIONAL DO MOVIMENTO DOS ATINGIDOS POR BARRAGENS (MAB) / 42**

**ENTREVISTA COM LOUISE LÖBLER, 32 ANOS, COORDENADORA ESTADUAL DO MOVIMENTO DOS ATINGIDOS POR BARRAGENS (MAB) / 58**

**ENTREVISTA COM ESTHER VITAL GARCÍA CONTI, 39 ANOS, ESPANHOLA, COLABORADORA NA COORDENAÇÃO NACIONAL DO MOVIMENTO DOS ATINGIDOS POR BARRAGENS (MAB) / 79**

**CARTAS DE ANUÊNCIA / 94**

## INTRODUÇÃO - ÀS *ARPILLERISTAS* DE ONTEM E DE HOJE

Escrevo esta carta como as cartas escritas por vocês, para dizer que as conheci no auge do verão, pouco antes da pandemia. Em fevereiro de 2020, eu estava em uma sala de aula estudando arte, em um dos *12 Exercícios Coletivos de Dissenso*, o curso de formação de mediadores da 12ª Bienal do Mercosul, prevista para abril daquele ano. Seria uma exposição dedicada aos feminino(s), e seus bordados estariam lá, não fosse a interrupção abrupta dos planos por conta da pandemia de Covid-19. Devo dizer que as costuras de vocês, aparentemente tão simples com retalhos sobre a juta, coloridas e lúdicas, me encantaram à primeira vista – mas confesso que também me assustaram, sobretudo quando atentei o olhar nas imagens e vi personagens sangrando ou com fome; outros que seguravam cartazes de protesto, além de fardas, helicópteros e viaturas. Poderiam ser as cidades brasileiras nos anos conturbados da década de 2010, com seus protestos e confrontos, mas eram as *calles* chilenas durante a ditadura.

Naquela sala de aula, havia muitos tempos de incerteza. Não só pelo tema que estudávamos ou pela iminência de estreitamento do futuro, como viria a seguir, mas eu mesma estava incerta sobre minhas possibilidades de pesquisa. A surpresa em saber que mais de 900 mulheres no Brasil – ou cerca de 2 mil, como descobri depois –, ligadas ao Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), utilizavam a técnica e produziam *arpilleras* a partir de suas vivências dissipou minhas dúvidas. “Encontrei meu tema”, pensei. Eu quis saber mais sobre as *arpilleras* e decidi montar um projeto de pesquisa. Como retoma bell hooks na epígrafe desta dissertação, “a melhor coisa a fazer quando se está triste é aprender algo”. Digo isso porque, de alguma forma, vocês estiveram comigo durante os meses e anos aflitivos da pandemia, me fazendo ler sobre esperança mesmo quando eu não acreditava nela.

Eu não acho que as pesquisas terminam, elas se transformam. Como a tesoura que corta a linha, assim é também o “corte” que fazemos em alguns momentos de pesquisa, sobretudo quando ela precisa se materializar em texto ou de outra forma. E aqui eu queria contar a vocês – e a quem lê conosco o resultado deste corte, em formato de dissertação – um pouco do percurso de pesquisa e dos aspectos teóricos-metodológicos que guiaram a escrita deste trabalho. Contar como foi feito talvez nos ajude na leitura dos capítulos que virão. E, por se tratar de uma carta, aqui eu tomo a licença poética de não contar em “blocos” os aspectos da pesquisa, agrupando as questões motivadoras, os objetivos e os marcos metodológicos, mas sim como eles foram se entrelaçando a cada semestre.

Assim, explico que este estudo teve como foco, a partir de uma perspectiva crítica e historiográfica, as *arpilleras* produzidas no Chile durante a ditadura de Pinochet (1973–1990) e as produzidas recentemente no Brasil pelo Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), buscando entender de que maneira a técnica da *arpillera* se constitui como uma prática poética e também uma prática de luta.

Antes de tudo, preciso dizer que eu só fiz esta pesquisa porque me empolgava a ideia de poder entrevistá-las. Esse foi o primeiríssimo ponto de partida metodológico e que atendia aos objetivos específicos de compreender o contexto brasileiro dessa produção e também a percepção de algumas de vocês sobre as *arpilleras* serem um método de educação popular. Ocupei-me disso por pouco mais de um semestre no início da pesquisa, em um período bem duro em minha vida, enquanto conciliava o trabalho com as disciplinas obrigatórias do mestrado. As entrevistas contribuíram com a pesquisa na medida em que foram me ajudando a reconstruir, através das fontes orais, parte da história do trabalho do MAB com as *arpilleras* – e também me ajudaram a entender mais os impactos das barragens na vida das mulheres.

Ao entrar em contato com o MAB por e-mail, pude conversar por telefone com Daiane, uma de suas coordenadoras. Algo que me chamou atenção logo no primeiro contato foi que ela me perguntou *de onde eu conhecia as arpilleras* (uma pergunta que, curiosamente, veio a se repetir algumas vezes, também na oficina que pude fazer quase no fim da pesquisa e que vou contar depois). Diante de seu questionamento, eu previamente enviei os tópicos das perguntas para ela, numa tentativa de estabelecer um ambiente de *confiança* naquele encontro. Em um dos ensaios do livro *História oral como arte da escuta*, Alessandro Portelli diz assim (e peço licença para inserir uma citação nesta carta):

Seria um equívoco pressupor que só a similaridade permite que os entrevistados se expressem, que só a similaridade estabelece a “confiança” na qual o diálogo se funda. Por definição, na verdade, uma troca de conhecimento só tem significado se esse conhecimento não está previamente compartilhado – isto é, se entre os sujeitos envolvidos existe uma diferença significativa e um deles está em situação de aprendizagem (Portelli, 2016, p. 13).

Só agora, em junho de 2023 ao escrever esta introdução, percebo que essa dúvida (“onde e como conheceram as *arpilleras*”) era também um dos meus primeiros problemas de pesquisa: como as atingidas por barragens no Brasil tiveram contato com a técnica chilena era o ponto de interrogação que ficou em mim desde a aula no curso da Bienal, e que busquei destrinchar nas entrevistas e ao longo da pesquisa. Apesar da história de encontro das atingidas com uma exposição de *arpilleras* chilenas já ter sido relatada por outras pesquisadoras, como vim a ler durante o levantamento bibliográfico, eu queria estudar os

*detalhes* desse encontro, onde os fios faziam nó. Já não lembro muito bem como eu cheguei ao artigo de Esther Vital *Arpilleras y empoderamiento: de afectadas a defensoras de derechos humanos*, de 2016, mas lembro que ele foi um ponto de virada para mim, em que Esther conta detalhes da visita de algumas de vocês, organizadas no MAB, a convite dela, à exposição de *Arpilleras da Resistência Política Chilena*, em São Paulo, curada por Roberta Bacic. Nesse artigo ela também conta o início dos trabalhos do movimento com as *arpilleras*, mas nada melhor do que conversar diretamente com vocês.

Por conta da pandemia e da distância, todas as entrevistas que fiz foram por videochamada. Em todas elas eu optei por entrevistas semiestruturadas, ou seja, preparando alguns tópicos, mas dando abertura para outros temas que poderiam surgir durante o encontro. Daiane, minha primeira entrevistada, não só trouxe diversos dados sobre o MAB – sobretudo os próprios estudos do movimento e outros relatórios que sistematizam as violações, bastante citados –, como foi também uma ponte entre mim e suas companheiras.

Adianto que todas as transcrições estão no segundo volume deste trabalho e que não pretendo aqui, nesta carta-introdução, estender-me sobre o conteúdo delas. Quero, pois, contar a vocês como foi fazer as entrevistas, e dizer que a questão da confiança reapareceu outras vezes, por exemplo, ao conversar com Tatiane, também coordenadora do MAB. Quando marcamos a chamada, ela tinha outros compromissos na mesma manhã e iniciou sua fala me explicando sobre o cuidado que o movimento tem ao publicizar certos temas por conta dos ataques diversos que sofrem, enfatizando a importância de “conhecer o outro lado”. Pois é, entrevistar diz respeito a essa tomada de consciência de que, no trabalho da entrevista, também sou *vista e ouvida*. Muito embora o foco ali não seja eu, esse rebatimento de olhares atravessa e interfere o curso deste encontro. Para citar novamente Portelli:

Uma *entre-vista* diz respeito a duas pessoas olhando uma para a outra. O observador nos observa – eles geralmente são mais perspicazes do que nós, pois nos julgam a partir de nossa linguagem corporal e de comportamentos dos quais não estamos sequer conscientes (Portelli, 2016, p. 35).

Diz um poema de Matilde Campilho que “existe uma rachadura em tudo e que é assim que a luz entra”. Não quero forçar a metáfora, mas eu me lembro de notar um brilho e uma empolgação que se deixava escapar quando as entrevistadas falavam das *arpilleras*. Se existia uma porta mais “técnica” em Daiane, com seus números, datas, dados e documentos, e outra que me pareceu inicialmente mais reticente e apressada por parte de Tatiane, havia também uma mudança de tom quando as perguntas eram especificamente sobre as *arpilleras* – como quando Daiane contou orgulhosa sobre as adaptações nas oficinas no Tapajós ou, quando

Tatiane, ao falar sobre educação e feminismo popular, empolgava-se ao dizer firmemente que as mulheres nas comunidades “constroem o feminismo”. A luz atravessava a fenda. A frase de Tatiane, sobre as atingidas não se reunirem para bordar *arpilleras*, mas sim para construírem a organização do movimento esteve comigo em muitos momentos desta pesquisa. Entendi que as *arpilleras* são um meio e não um fim em si mesmas.

Pude também conversar com outras integrantes do MAB, como Lucielle, e entender a relação afetiva do movimento com as peças – em um momento quase ao fim da entrevista, sem que eu tivesse preparado um tópico sobre isso. No início do segundo semestre desta pesquisa, pude entrevistar Louise, que recentemente estudou as *arpilleras* em seu mestrado em Educação, produzindo peças com jovens sem terra. Além de contar sua história familiar, Louise também participou de um encontro das atingidas na Argentina com a curadora Roberta Bacic, para aprenderem a técnica, logo no início da movimentação do MAB ao trabalhar com as *arpilleras*. Por fim, pude entrevistar a própria Esther – personagem que emergiu na construção da pesquisa como uma figura que foi “ponte” entre as *arpilleras* chilenas e as atingidas.

Foi com esse material em mãos que escrevi, já para a qualificação, o primeiro capítulo. Numa escrita quase de trás pra frente, como vocês vão ver, busquei atender aos objetivos específicos de entender quais são as reverberações das *arpilleras* no campo da arte e a relação entre exposições dessa produção. Começando pela 12ª Bienal do Mercosul, onde eu mesma tive contato, falo também da primeira exposição do MAB, *Arpilleras: bordando a resistência* (2015), e da mostra *Arpilleras da resistência política chilena* (2011/2012), para entender como as duas exposições estão conectadas, até chegar à exposição *The Art of Survival* (2008), uma das primeiras de Roberta Bacic sobre o tema e que se relaciona com a própria pesquisa de mestrado de Esther Vital. Usei como fontes, além das entrevistas e de catálogos, alguns textos de Vital que me pareceram fundamentais para a pesquisa.

Foi no segundo semestre também que eu pude cursar a disciplina *História Oral – desafios* no tempo presente, com a professora Carla Rodeghero, no Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, para pensar as construções conjuntas de sentido que emergem da relação entre entrevistada/entrevistadora, e os potenciais da História Oral para a pesquisa acadêmica. Ao produzir fontes históricas por meio de entrevistas, a História Oral valoriza a memória, a oralidade, a narrativa, a subjetividade e o diálogo – e, portanto, se relaciona muito bem com questões trazidas pelas próprias *arpilleras*.

Logo no primeiro ano de mestrado, comecei a pensar que não fazia sentido passar por uma pesquisa sobre as *arpilleras* sem construir uma. A pandemia e a distância geográfica

eram obstáculos – afinal, vocês estão em muitos estados do Brasil –, então decidi criar no estágio de docência (na disciplina de *História da Arte na América Latina*) a oportunidade de *fazer junto*, utilizando a observação participante como método. Foi durante o preparo das aulas expositivas que escrevi boa parte dos capítulos sobre as *arpilleras* chilenas – pois também me perguntei, durante esta pesquisa, quais são os antecedentes das *arpilleras* na História da Arte Chilena, em termos de produção e inserção institucional, buscando me aproximar desse contexto histórico e de suas relações com a memória. Afinal, não há melhor forma de aprender do que ensinar. Foi naquele semestre também que cursei uma disciplina no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional sobre a contribuição do pensamento de bell hooks, com as professoras Luciana Rodrigues e Jaileila Menezes – que auxiliou em minhas autorreflexões sobre o fazer docente e sobre os aspectos educativos das *arpilleras*.

Aliás, foi no aprofundamento do estudo sobre as raízes chilenas das *arpilleras* que eu me deparei com alguns problemas: todos os textos que eu lia sobre vocês eram muito parecidos entre si, ao sintetizar a origem da técnica com as pescadoras de Isla Negra, uma suposta difusão com Violeta Parra, até chegar às *arpilleristas* da ditadura. Vocês vão ver que esse é mais ou menos o caminho que eu sigo nesses capítulos mais históricos, mas, ao escrevê-los, confesso que eu tive dúvidas sobre o que trazer de novo, como contribuir para o tema. Meus receios em não parecer “repetitiva” me fizeram encontrar o livro de Martha Manier, que traz um outro olhar para essa historiografia – apesar de muitas de vocês terem uma história em comum, por serem mulheres trabalhadoras, usarem o mesmo suporte da juta e por viverem no mesmo país, nem sempre as *arpilleras* circularam de uma forma linear entre vocês.

Nesses capítulos, trago imagens das *arpilleras* de Isla Negra e algumas leituras das *arpilleras* de Violeta Parra, tão intimamente ligadas com o todo da poética dela. Como o contexto da ditadura chilena me pareceu já abordado no capítulo inicial sobre as exposições, optei por trazer, nessa parte, o contexto pré-golpe a partir de Peter Winn. Ao falar sobre os anos de Unidade Popular (na tentativa de fazer uma transição entre o período que Violeta Parra viveu e a ditadura), pude entender um pouco mais sobre o que se perdeu com a ditadura e quais eram as discussões culturais naquele período, entre arte e compromisso social, além de entender melhor de onde vinha a conexão entre as *arpilleristas* da ditadura e as redes de apoio cristãs, como o Vicariato da Solidariedade. Como vocês sabem, essa ligação é importante para compreender por que as primeiras oficinas de *arpilleras* no Chile aconteciam em igrejas, então eu quis entender melhor esse contexto.

Aliás, contextos é algo que não falta quando falamos de *arpilleras*. Inclusive, durante a pesquisa bibliográfica, encontrei algumas autoras que discutem como alguns aspectos – como memória ou questões de gênero – por vezes se sobressaem nos estudos sobre as *arpilleras* e não tanto a visualidade dos bordados. Para além do fato de as produções artísticas feitas por mulheres ou feitas a partir de suportes têxteis terem tido, ao longo do tempo, um lugar “menor” na história da arte, há critérios do próprio campo da arte que dificultam esse estudo – e comento isso em momentos diferentes do texto, seja a partir de Larry Shiner, para falar de questões mais gerais dos sistemas da arte, daquilo que é considerado Arte com “A” maiúsculo, seja a partir de Josefina de la Maza, que debate esses critérios a partir das próprias *arpilleras*. Essas dificuldades me fizeram pensar que poderia ser interessante trazer à tona, então, as redes artísticas das *arpilleras*, da artista Valentina Bonne à galerista Paulina Waugh.

Ao iniciar 2023, já no último semestre de um mestrado que passou tão rápido, sentei para escrever sobre as *arpilleras* brasileiras. Muitos dos bordados de vocês apresentam problemáticas sobre o impacto das barragens na vida das pessoas; assim, eu não podia “passar ao largo” sobre essas discussões, até para mostrar que o Movimento dos Atingidos por Barragens possui uma história longa, e que as *arpilleras* vieram em um processo orgânico de aprofundamento sobre o trabalho realizado *pelas* (e *com as*) mulheres. Inesperadamente, entre fim de março e início de abril de 2023, pude participar de uma oficina com algumas de vocês e, com isso, comparar o processo com a experiência que tive no estágio de docência, um semestre antes. No dia seguinte ao término da oficina, eu cheguei ao subtítulo desta dissertação – *práticas poéticas, práticas de luta* – delimitando, com isso, o problema de pesquisa que já estava ali.

Assim, nos capítulos da terceira parte da dissertação, sobre as *arpilleras* brasileiras, além de trazer a história das barragens e do MAB a partir de autores como Nathália Oliveira, Humberto Rocha e Gerson Oliveira, trago uma discussão sobre as *arpilleras* como processo educativo e de tomada de consciência, pois eu queria entender de que forma as *arpilleras* se relacionam com as pautas do MAB. Como as perspectivas de classe social e de gênero eram importantes para mim ao montar o projeto de pesquisa, busquei incluir aportes comentados pelas entrevistadas, como Mirla Cisne, cotejados com outros, como Anita Schlesener, que discute relações de educação e subalternidade a partir de Gramsci. No último capítulo, trago as experiências das duas oficinas realizadas durante a pesquisa – do estágio de docência e com o MAB –, trazendo o questionamento a respeito de quais são as possibilidades da técnica da *arpillera* como método pedagógico de educação popular, discussões essas amparadas pelas reflexões de bell hooks e de Paulo Freire.

Foi muito importante, para mim, acompanhar a oficina com algumas de vocês no Centro de Desenvolvimento da Expressão (CDE) na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. Não só pela oportunidade de ver de perto, na exposição, as *arpilleras* que eu vinha estudando há um tempo, mas também entender aspectos que são importantes para o MAB, como a mística presente nos atos de abertura e, novamente, a importância de confiar, de conhecer. Seja porque, como Alexania (que ministrou a oficina) me disse, não se faz uma oficina de *arpillera* sem contar de onde elas vieram, seja porque o *conhecer* rondou conversas prévias entre nós. Ela também me perguntou ao telefone de onde eu conhecia as *arpilleras* – penso agora em uma curiosidade genuína de vocês em saber como esse trabalho tem circulado – e, da mesma forma, conversamos antes da oficina sobre nossas histórias de formação política.

Sinto que há algo nas *arpilleras* (assim como em outros trabalhos artísticos que retratam pessoas *comuns*) que provoca um reconhecimento. Ainda que eu não possa afirmar que essa é a experiência de todas, certamente foi a experiência de muitas – e acredito que tenha sido a experiência de vocês mesmas, *arpilleristas* brasileiras, ao terem contato com nossas *hermanas chilenas*. Para citar Jim Sharpe, “a história vista de baixo ajuda a convencer aqueles de nós nascidos sem colheres de prata em nossas bocas, de que temos um passado, de que viemos de algum lugar”. Esse *re-conhecimento*, ao conhecer novamente algo que já estava na nossa experiência, ainda que em contextos diferentes, nos toca também, atando os fios dispersos de uma história comum. Como me disse Lucielle em entrevista, “o que falta para as mulheres é a escuta, as mulheres têm muita coisa pra falar, mas elas não são ouvidas”. Levar mais longe as histórias é um esforço que tentei, nesta pesquisa, compartilhar com vocês.

*O primeiro contato que eu tive com as peças foi um contato muito íntimo, ele invade um sentimento que você não sabia que existia, que é esse sentimento do olhar, do respeito pela história que aquela mulher está contando, da dor que ela está vivendo, que são histórias muito fortes, e que você se toca também, e muitos relatos são relatos, por exemplo, que às vezes eles chegam e você percebe que você não conhecia aquela história, você não sabia que existia aquilo ali, e você sabe, você sente.*

Lucielle, MAB, em entrevista

## PARTE I

### 1. COMO IMAGENS DE VIOLÊNCIA: EXPOSIÇÕES DE ARPILLERAS



VICTORIA DÍAZ CARO<sup>1</sup>  
*O retorno dos exilados*, 1992

38 x 48 cm

Conflict Textiles collection, Irlanda do Norte

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://cain.ulster.ac.uk/conflictextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=12> Acesso em: 23 jul. 2022.

## 1.1 12ª BIENAL DO MERCOSUL

No curta-metragem em *stop-motion* intitulado *Como Alitas de Chincol* (2002), dirigido por Vivienne Barry, retalhos coloridos, carretéis e alfinetes surgem embalados por uma canção alegre – mas logo são incendiados ao som de um helicóptero. A animação se define como “uma dívida pendente em homenagem às mulheres que bordaram a história durante os anos da ditadura”. Os retalhos tomam forma através da costura, dando vida a cenas que contrastam com sua aparente candura: entre paisagens montanhosas com um sol ao fundo, vemos homens vestidos de verde-militar que apontam armas para as pessoas, enquanto o palácio de La Moneda, com a bandeira do Chile, é bombardeado; vozes de protestos de rua ecoam e outros personagens embarcam em um avião; pessoas estão caídas, outras estão em filas nas portas de fábricas e hospitais, mas não há vagas nem leitos; algumas mulheres compartilham o preparo dos alimentos. A costura que retratava o cotidiano foi considerada subversiva, segundo jornais da época. Os bordados da animação também mostram a campanha pelo “não”<sup>2</sup> e o retorno dos exilados.



Frame do curta-metragem *Como alitas de chincol*, 2002  
Vídeo, 9'25", direção de Vivienne Barry  
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

<sup>2</sup> Referência ao plebiscito nacional do Chile de outubro de 1988, para decidir se Augusto Pinochet permaneceria ou não no poder por mais oito anos (a contar a partir de março de 1989). Com a vitória do “não”, o mandato de Pinochet estendeu-se somente até março de 1990. As eleições para presidente e para o parlamento foram convocadas três meses antes do término do mandato.

Os bordados mostrados são *arpilleras* – palavra espanhola para juta ou aniagem, fibra têxtil utilizada no material de sacos de batata, farinha ou açúcar, e que passou a servir de suporte para este tipo de costura. Em português, também podem receber o nome de serapilheiras e, em inglês, *burlap*. Muito coloridas e de formas lúdicas, constituem uma documentação e denúncia têxtil, feita por mulheres familiares de detidos e desaparecidos políticos durante a ditadura de Augusto Pinochet (1973–1990).

Vivienne Barry, diretora do curta-metragem, viveu em exílio durante a ditadura chilena. De volta ao país natal, decidiu contar a luta do grupo de mulheres que denunciou os crimes da ditadura através de seus bordados. Compõem o vídeo também fotografias das bordadeiras e peças originais.

O título da animação faz referência aos versos de Víctor Jara<sup>3</sup> na música *Angelita Huenumán*, que também fazem parte da trilha sonora da animação de Barry: *Sus manos bailan en la hebra / Como alas de chincol* (Suas mãos bailam no fio / Como asas de chincol). Chincol, mencionado nos versos, é um pássaro da fauna chilena. A canção é uma homenagem de Jara à tecelã mapuche Angelita Huenumán, com quem o músico teve contato em 1969. Angelita fazia cobertores, mantas e tapetes, um ofício presente na cultura mapuche antes mesmo da invasão espanhola.

Fenoll (2018), ao analisar o uso da animação como recurso para o gênero documental, menciona que este formato possibilita um mecanismo de distanciamento na representação da memória traumática, visto que

Gracias a este distanciamiento, se modula el grado de iconicidad de la representación de un pasado doloroso para favorecer que la exposición de los protagonistas al suceso traumático se produzca desde una distancia soportable y las imágenes no hieran la sensibilidad de los espectadores (Fenoll, 2018, p. 47)<sup>4</sup>.

De fato, as *arpilleras*, apesar de seu colorido e de suas formas lúdicas, carregam em si histórias bastante difíceis de contar. O distanciamento comentado por Fenoll, possibilitado pela animação, é também aqui facilitado pela costura – costura esta que nos proporciona uma espécie de “véu”, em que vemos, mas não de forma explícita, diferentes contextos de violência.

---

<sup>3</sup> Víctor Jara (1932–1973), violonista e compositor expoente da Nova Canção Chilena, foi detido na universidade logo após o golpe de estado em 1973. Levado ao Estádio Chile, local convertido em campo de concentração, foi torturado com o esmagamento de suas mãos pelos soldados. Foi morto a tiros em 16 de setembro, cinco dias após o golpe.

<sup>4</sup> Optou-se por manter, em citações com mais de três linhas, sua versão original. Já as citações com menos de três linhas, dentro de parágrafos, foram traduzidas sempre que possível.



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>5</sup>  
 Paz - Justicia - Libertad, 1978  
 49 x 39 cm

Conflict Textiles Collection, Irlanda do Norte

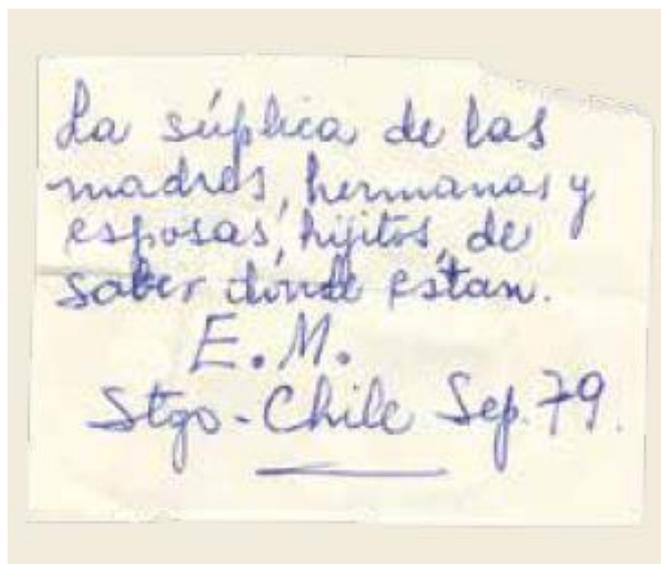
A respeito desse véu e desse distanciamento, talvez uma das *arpilleras* mais citadas quando se aborda essa técnica seja *Paz - Justicia - Libertad*. A peça anônima, confeccionada em 1978, apresenta um sol radiante entre a cordilheira dos Andes, iluminando as casas coloridas. É preciso atenção aos detalhes para perceber que, apesar de sua vivacidade, não é uma cena alegre: trata-se de um protesto, como se vê pelo cartaz (com lapsos de ortografia na palavra *justicia*, escrita com *s*). Além disso, utiliza em sua costura retalhos de roupas de desaparecidos políticos – ao que se pode ver pelo fundo cinza, proveniente de uma calça, e pela rua feita com um tecido xadrez, oriundo dos restos de uma camisa.

“Os corpos vão e vêm: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem”, diz Peter Stallybrass, em *O Casaco de Marx*. Durante a apresentação de uma palestra, Peter é invadido pela presença – ou seria ausência? – de seu amigo Allon, já falecido, pois vestia uma jaqueta que a ele pertencia: “se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava nos vincos do cotovelo” (Stallybrass, 2016, local. 50). A experiência o motiva a escrever um texto comovente sobre a relação entre roupa e memória – e o incômodo que esses vestígios deixam, não raras

<sup>5</sup> Disponível em: <https://cain.ulster.ac.uk/conflictextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=10> Acesso em: 23 jul. 2022.

vezes causando um ímpeto de deles se livrar e de dar um outro destino a esse perturbador “lembrete de tudo aquilo que foi perdido” (Stallybras, 2016, local. 138).

Como aponta Julia Bryan-Wilson (2017), apesar da ênfase dada a esse aspecto, é verdade que nem todas as *arpilleras* foram/são costuradas com restos das “preciosas vestes de desaparecidos”, sobretudo quando a demanda pela produção de *arpilleras* aumenta, conforme a necessidade que as *arpilleristas* chilenas tinham, ora de denúncia, ora de venda em prol da sobrevivência, conforme será debatido na segunda parte deste trabalho. Independentemente de serem confeccionadas com materiais tão íntimos, as *arpilleras* constituem um método de discussão social através da memória, de resistência a contextos difíceis. Muitas delas também traziam cartas no verso – que, apesar de serem bastante citadas, imagino que poucas delas resistiram à ação do tempo, dada a quase inexistência de imagens em catálogos e repositórios digitais.



“La súplica de las madres, hermanas y esposas, hijitos, de saber donde estan. E.M. Stgo. Chile Sep. 79”  
Exemplo de carta, presente no catálogo do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 2019, p. 13.

Comecei este texto pela animação *Como Alitas de Chincol* porque foi através dela que tive contato com o objeto de pesquisa, numa das aulas do curso de formação para mediadores da 12ª Bienal do Mercosul<sup>6</sup>. Com previsão de abertura para abril de 2020, em Porto Alegre, a programação do evento não pôde ser realizada presencialmente por conta da pandemia de Covid-19. A edição da bienal, intitulada *Feminino(s), Visualidades, Ações e Afetos*, adaptou-se, por conta das circunstâncias, para uma versão online.

<sup>6</sup> Com curadoria de Andrea Giunta (Argentina, 1960) e apoio dos curadores Igor Simões, Fabiana Lopes e Dorota Biczal, a mostra almejava refletir sobre o papel social do feminino, reunindo trabalhos de 75 artistas, em sua maioria, mulheres.

Além do curta-metragem de Vivienne Barry, estariam presentes ainda 32 *arpilleras* do acervo do Museu da Memória e dos Direitos Humanos (MMDH)<sup>7</sup>. A edição online da Bienal disponibilizou em seu site 6 peças, apresentadas a seguir, que nos dão um panorama da história chilena no período ditatorial.



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>8</sup>

*Olla común*, 1973-1990

37,4 x 46,7 cm

Colección Rosemary Baxter

Museu de la Memoria y los Derecho Humanos, Chile

Nesta *arpillera*, por exemplo, o horizonte andino emoldura uma pequena comunidade. As casas, muito próximas, replicam umas às outras pela semelhança de suas formas, variando apenas as cores dos tecidos. A sintetização das formas é algo bastante presente nas *arpilleras* – como se pode perceber pelo formato da copa da árvore, ao centro –, o que confere certa

<sup>7</sup> Inaugurado em 2010 pela então presidenta Michelle Bachelet, o Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) é uma iniciativa criada no contexto da Comisión de Verdad y Reconciliación, que busca estimular a reflexão sobre as violações cometidas pelo Estado Chileno entre 1973 e 1990. A instituição se define como “um projeto de reparação moral às vítimas e propõe uma reflexão que transcenda o que aconteceu no passado e que sirva às novas gerações para construir um futuro melhor de respeito irrestrito à vida e à dignidade das pessoas”. Segundo o site institucional, o MMDH possui mais de 280 mil itens, entre eles, 487 arpilleras. Disponível em: <https://mmdh.cl/museo> Acesso em: 12 jul. 2023.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.bienalmercotel.art.br/bienal-12-obras/Olla-com%C3%BAAn> Acesso em: 30 ago. 2020.

ludicidade, por recordar os desenhos das crianças, mas também facilita o recorte dos moldes. No centro dessa comunidade, oito mulheres estão reunidas no preparo de uma refeição, enquanto outras confeccionam um cartaz em que se entreveem as palavras “*libertad e justicia*”.

Esta era uma cena comum no cotidiano chileno dos anos oitenta. As *ollas comunes*, ou panelas comunitárias, eram espaços em que se organizavam refeições coletivas – uma reação diante da crescente pobreza do Chile. Diversos estudiosos apontam que o Chile nos anos Pinochet foi uma espécie de “laboratório” das políticas neoliberais. Para além da repressão dos opositores, como sindicatos e organizações sociais, a Junta Militar provocou o arrocho salarial, a desvalorização da moeda, a substituição de importações (fazendo com que as indústrias nacionais falissem por não conseguirem competir com os preços estrangeiros), além da privatização de serviços como saúde e previdência social. Ainda que em alguns períodos a economia se estabilizasse, o resultado de tais políticas foi a persistência de 45% da população abaixo da linha da pobreza<sup>9</sup> (Santos, 2018, p. 9) e o desemprego atingiu patamares de quase 20% em 1981<sup>10</sup> (Ditticio, 2007, p. 150).

Diante de tamanha desolação, as *ollas comunes* contavam com o suporte institucional da Igreja Católica. Esta ajuda, no contexto chileno, teve como expoente máximo o Vicariato da Solidariedade<sup>11</sup> – organização também envolvida nos talleres de *arpilleras*. Inicialmente, as *ollas* atendiam a crianças em situação de desnutrição, mas logo depois, na década de 1980, passaram a atender às necessidades da população adulta. De acordo com Agosín (1987, p. 45 *apud* Soles, 2008, p. 9), em 1979, a Igreja Católica forneceu comida a mais de 5 milhões de pessoas, o que corresponde a mais de um terço da população chilena na época<sup>12</sup>. Ainda que as *ollas comunes* buscassem dar conta das necessidades materiais mais imediatas, também constituíam um espaço em que se podia compartilhar os problemas pessoais e pensar em possibilidades de solucionar as dificuldades cotidianas, entre elas, a pobreza e a repressão política (Soles, 2008, p. 9).

---

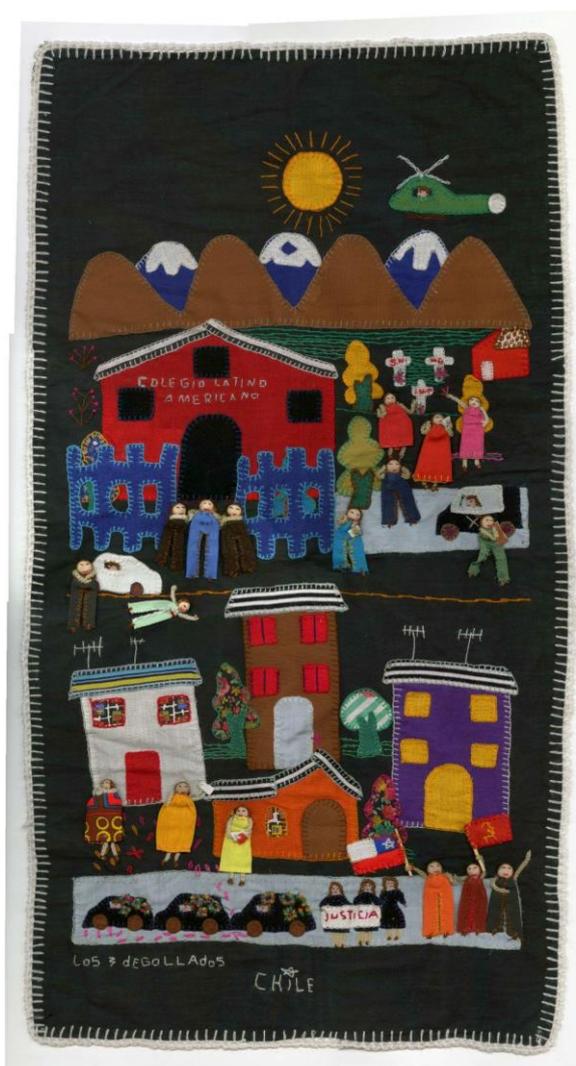
<sup>9</sup> Soares (2009, p. 30) indica a mesma porcentagem em 1987.

<sup>10</sup> Vergara (1994, p. 39) indica níveis de desemprego entre 15,1% em 1981 e 26,1% em 1982.

<sup>11</sup> Sucessor do Comitê de Cooperação para a Paz no Chile (Comitê Pró-Paz) – criado em 1973 por iniciativa de igrejas cristãs e de setores da comunidade judaica para auxílio jurídico a famílias de desaparecidos e auxílio assistencial a pessoas em vulnerabilidade –, o Vicariato da Solidariedade foi uma organização ativa de 1976 a 1992, logo após a dissolução do Comitê Pró-Paz pela ditadura em 1975. O Vicariato denunciou as violações aos direitos humanos cometidas pela ditadura militar chilena e, entre as ações junto à comunidade, promoveu oficinas de *arpilleras*. No mesmo período, havia também outras organizações ecumênicas, como a Fundação Social de Ajuda das Igrejas Cristãs (FASIC), encabeçada pela Igreja Luterana.

<sup>12</sup> Estima-se que a população chilena em 1985 era de 12,26 milhões de pessoas.

Como a maioria das cozinhas não estava equipada para preparar alimentos em grande escala, logo as mulheres envolvidas nas *ollas* passaram a cozinhar em fogareiros montados nos pátios. Soles (2008, p. 21) entende que, ao trasladar uma atividade tipicamente doméstica para fora de casa, fazia-se com que tanto vizinhos como autoridades se dessem conta da pobreza daquelas famílias. Além disso, para a mesma autora, a coletivização do labor doméstico tensiona os pressupostos tradicionais acerca da natureza não política da esfera doméstica – um ponto importante para se pensar, inclusive, as atividades de costura feitas. Em outras *arpilleras*, abordam-se casos de detenções e torturas a oponentes da ditadura.



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>13</sup>  
*Los tres degollados*, 1973-1990  
 88,3 x 48,5 cm  
 Colección Carmen Waugh  
 Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-12-obras/Los-tres-degollados> Acesso em: 30 ago. 2020.

A *arpillera Los tres degollados*, por exemplo, faz menção ao sequestro e assassinato de três militantes do Partido Comunista do Chile – o artista Santiago Nattino e os professores Manuel Guerrero e José Manuel Parada em 1985. As iniciais de seus nomes estão representadas nas cruzes da *arpillera*, assim como a bandeira com a foice e o martelo.

Na manhã do dia 29 de março, o professor do Colegio Latinoamericano de Integración Manuel Guerrero conversava com o sociólogo José Manuel Parada, diretor da escola e membro do Vicariato da Solidariedade. Segundo relato do filho de Guerrero:

Llegué y nos saludamos de beso. Me llevó un momento a un lado y me contó que el día anterior habían secuestrado a un grupo de profesores de su asociación gremial, la AGECH [Asociación Gremial de Profesores de Chile], de la cual era dirigente, y que los aprehensores habían preguntado por él (Guerrero Anteguara *apud* Oliva, 2011, p. 3).

Oliva (2011) coloca que a AGECH surgiu como forma de rearticulação do movimento do magistério nacional, visto que o Sindicato Único de Trabajadores (SUTE) foi dissolvido por decreto no mesmo dia do golpe de estado, em 11 de setembro de 1973. O movimento magisterial somente se rearticula em 1981, com a modificação da lei que regulamentava a associação profissional. A AGECH foi criada no ano seguinte, tornando-se um importante polo de oposição à ditadura. Um de seus membros era o artista gráfico Santiago Nattino, detido nas proximidades de sua casa em 1985, um dia antes do sequestro de Guerrero e Parada.

Ainda na tarde do dia 29, na favela de Las Rejas, zona leste de Santiago, ocorre um confronto entre estudantes e carabineros, resultando no desaparecimento de dois jovens, os irmãos Eduardo e Rafael Vergara Toledo – este último, líder estudantil secundarista<sup>14</sup>.

Dias depois dos eventos que marcaram uma das semanas mais sangrentas da ditadura de Pinochet, três cabeças foram encontradas numa vala comum, perto da estrada que leva em direção ao Aeroporto de Pudahuel. “A polícia civil tenta isolar a zona e abafar a descoberta, mas entidades de defesa dos direitos humanos se fazem presentes, já imaginando – o que viria a ser confirmado posteriormente – que as cabeças encontradas seriam as dos professores Parada, Guerrero e Nattino”<sup>15</sup>. O caso marcou a primeira sentença, meses depois, a militares durante a ditadura, sentenciando dois coronéis dos carabineros, Guillermo González e Florentino Fuentes, o comandante Alejandro Sáez e outros quatro oficiais menores<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://memoriaviva.com/nuevaweb/ejecutados-politicos/ejecutados-politicos-v/vergara-toledo-eduardo-antonio/> Acesso em: 7 maio 2022.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/40026/em-1985-caso-de-profesores-degolados-no-chile-marcava-l-condenacao-a-militares-na-ditadura> Acesso em: 10 fev. 2022.

<sup>16</sup> *Ibid.*

Em março de 2006, 21 anos após o caso, foi inaugurado o memorial *Un lugar para la memoria*, também conhecido como *Monumento Tres Sillas*, na comuna de Renca, em Santiago. O memorial consiste em três cadeiras escolares de 10 metros e foi projetado pelos arquitetos Rodrigo Mora Vega, Ángel Muñoz e pelo artista Jorge Lankin Vega. Está localizado no km 18 da Avenida Américo Vespucio Norte, próxima ao aeroporto de Pudahuel, mesmo local onde foram encontradas as cabeças. Próxima ao monumento, há uma praça cercada que abriga as placas em homenagem ao ocorrido, com inscrições da AGECH, do Partido Comunista do Chile e do Vicariato da Solidariedade (Soles, 2011).



Rodrigo Mora VEGA, Ángel MUÑOZ e Jorge Lankin VEGA  
Monumento *Un lugar para la Memoria*, 2006  
Três cadeiras de ferro, 10 metros de altura  
Comuna de Renca, Chile  
Foto: Claudia Basaure



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>17</sup>

*Justicia para Rodrigo y Carmen Gloria*, 1973-1990

39 x 45 cm

Colección Maier

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

Já a *arpillera Justicia para Rodrigo y Carmen Gloria* trata do assassinato do fotógrafo Rodrigo Rojas de Negri, detido com a estudante universitária Carmen Gloria Quintana em julho de 1986. Assim como as demais, esta peça é muito colorida, com a paisagem andina ao fundo, casas e pessoas esquematizadas. No entanto, além dos cartazes pedindo justiça e alertando que não haverá “nem perdão, nem esquecimento” (*ni perdón, ni olvido*), e também outros com a sigla CNI (de Central Nacional de Informaciones, um órgão de perseguição a opositores políticos durante a ditadura), um índice quebra ainda mais a suposta candura da peça: à direita, duas pessoas estão em chamas. O Caso Quemados, como ficou conhecido, foi a morte brutal de Rodrigo e Carmen Gloria durante os protestos nacionais anti-ditadura na década de oitenta – ocasião em que foram detidos, encharcados com querosene e incendiados.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-12-obras/Justicia-para-Rodrigo-y-Carmen-Gloria>  
Acesso em: 30 ago. 2020.

Rodrigo tinha 19 anos e era filho de exilados chilenos que viviam nos Estados Unidos. Voltou ao Chile em 1986 com o objetivo de se unir aos protestos e fazer registros fotográficos para posterior publicação. O dia em que foi detido e queimado com Carmen Gloria era o início de uma greve geral e Rodrigo armava, com outros jovens, uma barricada com pneus para interromper o trânsito, quando Carmen e a irmã juntaram-se na tarefa. Uma estrada com um veículo corta a *arpillera* em diagonal, remetendo à cena. O grupo foi dispersado com a chegada dos soldados, comandados pelo tenente Pedro Fernández Dittus. A patrulha alcançou Rodrigo e Carmen, detendo os dois jovens e ateando-lhes fogo. Em seguida, seus corpos foram envolvidos com cobertores e levados até uma vala nos arredores de Santiago. Ao despertar, os jovens pediram ajuda e foram atendidos no pronto-socorro, mas Rodrigo faleceu quatro dias depois, no Hospital do Trabalhador, e Carmen Gloria teve mais de 60% do corpo ferido com queimaduras de segundo e terceiro graus, necessitando de inúmeras cirurgias e implantes de pele nos anos posteriores. O fato gerou comoção nacional, ainda que os militares tenham alegado que as queimaduras foram provocadas pelas próprias vítimas ao portarem bombas.

Em março de 2022, a Corte Chilena responsabilizou dez membros do Exército envolvidos no caso. Julio Castañer González, Iván Figueroa Canobra, Nelson Medina Gálvez, além de Pedro Fernández Dittus, já mencionado, foram condenados a 20 anos de prisão pela autoria do assassinado; enquanto Leonardo Riquelme Alarcón, Walter Lara Gutiérrez, Juan Ramón González Carrasco e Pedro Franco Rivas foram condenados a 10 anos de prisão por cumplicidade. Já Francisco Vásquez Vergara e René Muñoz Bruce foram condenados por encobrirem os casos – tanto do homicídio consumado de Rodrigo, como pela tentativa frustrada no caso de Carmen Gloria<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Disponível em: <https://web.museodelamemoria.cl/caso-quemados-corte-eleva-condenas-a-10-militares-r-por-el-homicidio-de-rodrigo-rojas-y-homicidio-frustrado-de-carmen-gloria-quintana/> Acesso em: 5 maio 2022.



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>19</sup>  
*Universidad para todos*, 1973-1990  
 37 x 45 cm  
 Colección Liisa Flora Voionmaa  
 Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

Outras *arpilleras* – muito semelhantes, em seus recursos formais, às já mostradas aqui, com a Cordilheira dos Andes e a sintetização das formas – retratam demandas significativas para o período. Uma delas, *Universidad para todos*, carrega em seu título a reivindicação dos estudantes diante das reformas do sistema de ensino.

De acordo com Fabian Cabaluz, professor da Universidade Academia de Humanismo Cristão, em entrevista para a *Revista Poli*, em fevereiro de 2020, a educação chilena passou por diversas mudanças durante a ditadura. Antes do golpe de estado, o governo da Unidade Popular, encabeçado por Salvador Allende, preocupou-se com a ampliação do acesso à educação em todos os níveis, com incentivo à criação de escolas e à alfabetização. Naquele período, as matrículas do setor privado não ultrapassavam 20%, concentrando-se em instituições confessionais católicas. Após 1973, além da intervenção nos estabelecimentos de ensino, a fim de eliminar a presença do que chamavam de “câncer marxista”, militares também assumiram a reitoria de universidades e a diretoria de escolas. Houve, a partir de então, a implementação de políticas neoliberais, através da privatização da educação pública:

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-12-obras/Universidad-para-todos> Acesso em: 30 ago. 2020.

ora estabelecimentos foram entregues à iniciativa privada, ora instituições privadas foram subvencionadas com recursos do Estado, aumentando, assim, a matrícula do setor privado. Outra medida foi a descentralização da educação pública, que deixou de ser administrada pelo Ministério da Educação para ficar a cargo das comunas – o que agravou a desigualdade, visto que comunas mais pobres não podiam investir nas instituições como as comunas com mais recursos. Além disso, em 1981, a Lei Geral de Educação Universitária deu fim à educação gratuita com a implementação de mensalidades nas universidades, contribuindo com o endividamento da população. Todas essas são questões que reverberam até hoje na comunidade estudantil chilena e, por que não, com ecos na realidade brasileira.

Ao centro da *arpillera*, duas figuras erguem uma faixa cuja barra superior se dobra diante da mensagem – provavelmente um recurso criativo da própria costura. Nesse cartaz, quase não lemos “*universidad*”, mas supõe-se que seja esta a palavra pelo “uni” que se deixa entrever e pelos personagens estarem em frente a uma instituição de ensino superior. A mensagem da faixa é, contudo, mais precisa que o título dado à *arpillera*, pois fala em “*universidad para todos los pobre*”.

Cabaluz (2020), na mesma entrevista, analisa que “professores e trabalhadores da educação são o grupo de profissionais com a maior quantidade de pessoas executadas e desaparecidas durante a ditadura civil-militar” – fato que se conecta com as *arpilleras* anteriormente comentadas, com o caso *Los Tres Degollados*, e se estende à repressão sofrida por estudantes, como no caso de Rodrigo e Carmen Gloria.



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>20</sup>  
 8 de marzo día de la mujer, 1973-1990  
 39 x 48 cm  
 Colección Maier  
 Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

As demandas das mulheres também estão presentes na *arpillera* que faz referência ao dia 8 de março. Segundo Beatriz Bravo (2020) houve, durante a ditadura, perda de conquistas femininas, como a política contraceptiva que existia desde o governo Eduardo Frei Montava (1964–1970), anterior a Allende, e o uso da Secretaria Nacional de la Mujer e do Centro de Madres como ferramentas para disseminar a visão conservadora do regime.

Essa visão conservadora é ilustrada pela organização Poder Feminino que, desde o governo Allende, saía às ruas pedindo sua renúncia. Intitulando-se como “salvadoras da pátria”, atuaram ativamente pela intervenção das Forças Armadas, sendo um dos atores civis que legitimaram o golpe de estado (Bravo, 2020). Foram elas que saíram às ruas no que ficou conhecido como Marcha das Panelas Vazias, ou *Cacerolazos*, batendo nos utensílios de cozinha em protesto à suposta escassez de alimentos no início da década de setenta (Winn, 2011). Estas mulheres de classe média e classe média alta, muitas das quais são ironicamente

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-12-obras/8-de-marzo-d%C3%ADa-de-la-mujer>  
 Acesso em: 30 ago. 2020.

definidas por Marjorie Agosín (1996) como as “donas de casa que nunca cozinham”, compõem um quadro contrastante com as mobilizações vistas nas *ollas comunes*.

Em contraponto a isso, Edda Gaviola, Eliana Largo e Sandra Palestro, em seu livro *Una historia necesaria: mujeres en Chile (1973–1990)*, de 1994, escrito no momento de transição entre a ditadura e as incertezas da democracia, apresentam diversas organizações de mulheres atuantes no período. A partir de entrevistas feitas com mulheres de diferentes partes do país, as autoras destacam algumas organizações, como: Agrupación de Mujeres Democráticas (AMD), Agrupación de Familiares e Detenidos Desaparecidos (AFDD) e Unión de Mujeres de Chile (UDEM), além de organizações de subsistência, como as Organizaciones Económicas Populares (OEP). Estas organizações estão muito mais próximas das mobilizações retratadas na *arpillera* sobre o dia 8 de março.

Se as mulheres das periferias chilenas já necessitavam sair de casa em busca do sustento, visto a ausência dos homens da família, é relevante mencionar também que esta é uma situação que persiste nos anos oitenta, dessa vez, com o avanço do neoliberalismo e de subempregos, momento em que o salário de um só membro da família já não é suficiente para sustentar a casa. Ainda que a entrada no mercado de trabalho possa representar certa oportunidade de autonomia financeira, é necessário recordar que a cidadania das mulheres se insere numa dinâmica contraditória. Como coloca Beatriz Bravo (2020, p. 9), “esse contexto gera uma tripla opressão na cidadã chilena: a do Estado autoritário, da sociedade machista, e do mercado, que oprime a mulher no âmbito do trabalho”.

É necessário, no entanto, certo cuidado ao tomar a mobilização das mulheres *arpilleristas* na ditadura como *feminista* – ainda que seu exemplo de resistência inspire manifestações feministas na contemporaneidade. Por vezes o trabalho nos bairros (realizado por mulheres *arpilleristas* ou não) reforçava certa subordinação, visto que “o trabalho comunitário das mulheres nos comedores coletivos, em esforços cooperativos de cuidado das crianças, em atividades de bairro, não era remunerado nem era por si uma expressão de autonomia de poder de decisão ou gestão” (Jelin, 2002, p. 56, tradução minha). Outro argumento apresentado por Elizabeth Jelin, é que, ao tomar a frente na luta contra a repressão, sobretudo na busca por respostas a respeito dos desaparecidos, as mulheres não necessariamente estavam movidas por uma lógica política, e sim por uma lógica afetiva. Nas palavras da autora:

Recordemos que, en los años setenta, la represión dictatorial llevó a las mujeres a salir de lo doméstico. Desde un comienzo hubo mujeres al frente del movimiento de derechos humanos. El compromiso de muchas no provenía de convencimientos

ideológicos explícitos ni de cálculos estratégicos en la lucha antidictatorial. No era una lógica política, sino una lógica del afecto: eran mujeres afectadas de manera directa – madres, abuelas, familiares de víctimas – que pedían y reclamaban por sus parientes desaparecidos, torturados, muertos, encarcelados. La denominación de estas organizaciones de mujeres alude a la primacía del vínculo familiar: madres, abuelas, viudas, comadres, familiares. Mujeres que, habiendo perdido el miedo, estaban dispuestas a correr cualquier riesgo en pos de un objetivo, privado y personal antes que público o político en su etapa inicial: saber algo de su hijo o hija, recuperar a la víctima. No había, al parecer, nada heroico en ese comienzo; era una dramatización, multiplicada y ampliada, del rol femenino de cuidar a la familia con amor y dedicación. Lo que vino después fue otro capítulo de la historia (Jelin, 2002, p. 58).

A autora apresenta uma perspectiva crítica em relação a tal “familismo”<sup>21</sup> que encabeçou a luta pelos direitos humanos, fazendo alguns paralelos com outros países, como Brasil e Argentina:

Las mujeres que salieron a buscar información sobre sus familiares lo hicieron a partir de su tragedia personal. Las historias, no por conocidas menos desgarradoras, son convergentes: la desesperación y el desconcierto, la búsqueda de ayuda, el esfuerzo por establecer contactos para no perder las esperanzas, el encuentro y reconocimiento mutuo con otras afectadas, el encuentro con militantes del movimiento por los derechos humanos, la trayectoria de lucha. Y poco a poco, la transformación de la demanda privada por encontrar a sus hijos e hijas en la demanda pública y política por la democracia (Schirmer, 1988; Valdés y Weinstein, 1993, entre otros). Así, el movimiento por la amnistía en Brasil de 1978 fue organizado y liderado por mujeres, y las mujeres fueron centrales en el movimiento de derechos humanos en la Argentina (Jelin, 2002, p. 58).

Fora isso, a socióloga Julieta Kirkwood contextualiza que, nesse período da história chilena, havia um “silêncio feminista”, em comparação com as reivindicações do início do século 20. Segundo a autora, “a demanda feminista não ressurge nem desde movimentos de base nem desde os setores mais preparados acadêmica ou politicamente” (Kirkwood, 1982, p. 33, tradução minha). Mesmo nos setores mais à esquerda – por exemplo, entre as mulheres mais conscientes politicamente, segundo a autora –, as demandas femininas eram tidas como “secundárias”, em nome de uma suposta preservação de unidade da luta pela emancipação social. Outras hipóteses aventadas pela autora para esse “silêncio”, estão ligadas ao fato de que as mulheres estavam historicamente em setores mais “atrasados” e expostos ao controle hegemônico da dominação; além disso, algumas mulheres intelectuais compraram o discurso liberador total, no sentido de liberar-se do trabalho doméstico sem analisar o significado do

---

<sup>21</sup> Para Jelin: “En la imagen que el movimiento de derechos humanos comunicó a la sociedad, el lazo de la familia con la víctima era la justificación básica que legitimaba la acción. Para el sistema judicial, en realidad, era el único. Sólo las víctimas sobrevivientes y los parientes directos eran considerados ‘afectados’ en sus demandas de reparación–personalizadas e individualizadas. Sin embargo, este familismo público y político plantea desafíos y conlleva peligros en cuanto a su impacto cultural y político” (Jelin, 2002, p. 179).

mesmo; outros fatores são o rechaço à condição de subordinada; crença de que era possível superar a discriminação realçando o valor do casal como unidade; e, por fim, certo “medo” diante da responsabilidade de assumir sua inserção no mundo moderno/contemporâneo, por conta da incidência da forte socialização (Kirkwood, 1982, p. 37-38).



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>22</sup>

*Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Parral, 1973-1990*

40 x 50 cm

Colección Gabriela Videla

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

Um pouco menos colorida que as demais *arpilleras* aqui mostradas, a última peça trata acerca da Agrupação de Familiares de Presos Desaparecidos de Parral. Localizada na Região de Maule, no centro do país, Parral possuía em seu território muitos latifúndios, sendo palco de conflitos de terra agravados em função das reformas agrárias durante os governos de Frei e de Allende. Uma dessas grandes propriedades de terra, a 30 km de Parral, era Colônia Dignidade, uma instituição encabeçada pelo religioso alemão Paul Schäfer. Segundo Rojas *et al.* (2019), Schäfer e seus seguidores – muitos dos quais com histórico nazista – chegaram ao

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-12-obras/Agrupaci%C3%B3n-de-Familiares-de-Detenidos-Desaparecidos-de-Parral> Acesso em: 30 ago. 2020.

Chile na década de sessenta apresentando-se como uma instituição beneficente que acolheria crianças em situação de vulnerabilidade. Anos antes, Schäfer foi acusado em Bonn de abuso sexual contra menores. Com a eleição de Allende e diante da possibilidade concreta de expropriação de terra, Schäfer e seus colaboradores buscaram produzir e adquirir armamento para defender a Colônia, assim como estabelecer contatos com os dirigentes da organização Patria y Libertad e com latifundiários locais. Durante a ditadura civil-militar, Colônia Dignidade converteu-se em uma peça-chave do aparato repressivo do regime. Existem hipóteses de que havia construções subterrâneas na Colônia e tráfico de armas.

Entre setembro e outubro 1973, após o golpe de estado, 22 jovens com idades entre 16 e 25 anos, camponeses e estudantes, foram detidos e desapareceram em Parral. Somaram-se a eles outros doze homens em 1974. Os desaparecimentos causaram terror na região, paralisando as possibilidades de rearticulação social, ainda mais pelo fato de que os carabineros e militares que praticaram as detenções seguiam vivendo na comunidade. Os familiares dos desaparecidos, até o início da década de noventa, não receberam nenhum apoio. Ainda no início dos anos noventa, vieram à tona notícias sobre a exumação de restos de desaparecidos políticos até então enterrados em fossas clandestinas em Pisagua e outras localidades do país, bem como o início dos trabalhos da Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, criada pelo presidente Aylwin para investigar as violações do período. A comunidade de Parral recebeu solidariedade da Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Linares.

Não se sabe o que se sucedeu aos desaparecidos de Parral. Em 2005, ano em que Paul Schäfer foi localizado e preso, outro alemão também processado, Gerhard Mücke, informou que houve levas de detidos à Colônia Dignidade – em seguida, mortos e enterrados em fossas. Em 1978, no âmbito da operação “Retiro de Televisores”<sup>23</sup>, restos de 18 a 21 corpos foram exumados, queimados e as cinzas jogadas no mar. De acordo com Márquez *et al.*:

Por este motivo, las excavaciones ordenadas por el juez Zepeda en uno de los lugares señalados sólo pudieron confirmar que allí había existido una fosa, pero no se pudo encontrar ningún vestigio de las víctimas. De acuerdo a la fecha indicada por Mücke, éstas podrían corresponder a los 22 jóvenes detenidos entre septiembre y octubre de 1973 en Parral y hechos desaparecer en grupos de cuatro o cinco personas (Márquez *et al.*, s.d., p. 5).

---

<sup>23</sup> A ditadura chilena, evidentemente, negava a existência de desaparecidos políticos. Até que em novembro de 1978, Inocente Palominos, em busca de seu filho, encontra restos humanos em fornos de cal na região de Lonquén. Ao contatar o Vicariato da Solidariedade, o caso é denunciado. Em dezembro do mesmo ano, é ordenada por Pinochet uma operação de escavação em diferentes locais, apelidada de Retirada de Televisores, para remoção de corpos, queima e despejo de cinzas ao mar.

A *arpillera* sobre Parral pertence à coleção da chilena Gabriela Videla, cujas peças foram doadas ao Museu da Memória e Direitos Humanos. Considerada “persona non grata” pela ditadura, Gabriela Videla tinha ligação com o Vicariato da Solidariedade, organização através da qual adquiriu *arpilleras*, levando-as a países como México, Canadá e Estados Unidos.

### 1.1.1 As *arpilleras* a partir da História da Arte

Natália Rezende (2020) aponta que, no conhecimento ocidental, as práticas têxteis são comumente associadas ao feminino, tensionando discussões não só acerca do trabalho dito feminino, mas também em relação às artes consideradas “menores”. A partir do pensamento de Whitney Chadwick (2019), Rezende entende que estas são

[...] categorias procedentes dos problemas discursivos que moldaram o conceito de arte na perspectiva renascentista a partir de ideias como a genialidade artística e a primazia do pensamento sobre o aprendizado da técnica, impedindo a equidade na formação e reconhecimento de mulheres e artesãos com relação aos artistas (Rezende, 2020, p. 77).

A respeito dessa divisão entre arte *versus* artesanato, Larry Shiner, em *La invención del arte* (2004), considera que, nas culturas antigas, a arte era uma atividade coletiva, relacionada à habilidade manual e integrada à vida cotidiana, como aos ritos e à espiritualidade<sup>24</sup>. Contudo, é a partir do Renascimento, com a descoberta da perspectiva, que ocorre a transição de um sistema de reprodução de imagens, orientado pelo trabalho coletivo nas guildas, para uma ideia de arte tal como é hegemonicamente entendida desde então, ou seja, como uma obra original oriunda de uma concepção intelectual, fruto de uma suposta “genialidade” individual. Importante ressaltar que essa mudança não se trata de uma “evolução” da arte, como algo que passa linearmente de uma coisa à outra, mas sim de um conceito historicamente construído e ligado, temporalmente, às raízes do capitalismo. Em outras palavras, “arte”, longe de ser algo universal e a-histórico, é um conceito ocidental, com origem no Renascimento Europeu e com critérios que coincidem com os valores burgueses. Ressalta-se, ainda, que compreender a arte dessa forma não significa dizer que outras culturas

---

<sup>24</sup> Hans Belting, em *Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte* (2010), também argumenta sobre os usos das imagens na Idade Média, ligadas muito mais à veneração (como se contivessem em si a presença do sagrado) do que à contemplação, como viria a acontecer a partir do Renascimento.

não possuíam/possuem *práticas poéticas*<sup>25</sup> ou mesmo que o antigo sistema (como atividade coletiva e integrada à vida) tenha deixado de existir a partir do Renascimento.

O entendimento de arte nesses termos, sobretudo como algo a ser contemplado, passa por um aprofundamento no século 18, com o estabelecimento do Sistema Acadêmico de Belas Artes e a consolidação teórica em torno de disciplinas como a Estética, a Crítica e a própria História da Arte. Os valores passam, assim, a ser o belo e o sublime. De uma função moral e social como ocorria no sistema pré-Renascimento, passa-se a uma preocupação estética de arte como um fim em si mesma. Ainda que o modernismo, na virada do século 19 para o século 20, tenha rompido com os valores acadêmicos (por exemplo, a ruptura com a representação), permaneceu a ideia de singularidade e de juízo estético, somados à noção de arte como um campo autônomo e separado dos demais. É necessário, pois, perceber como se estabeleceram as condições sociais nas quais o campo da arte se fecha sobre si, ou, para utilizar as palavras de Bourdieu: “a historicização das formas de pensamento [...] oferece a única oportunidade real de escapar um pouco à História” (Bourdieu, 2000, p. 295).

Entender essa divisão entre arte e artesanato, historicamente localizada no conhecimento ocidental, é uma das vias para compreender como as *práticas poéticas* de culturas não ocidentais ou mesmo a arte dita popular são “lidas” à luz da História da Arte – e também de uma atenção a todas as problemáticas envolvidas nisso (como e por que quais técnicas são historicamente consideradas “menores” ou quais critérios são usados para valorar as diferentes produções). Obviamente, não é preciso que uma prática poética seja considerada “arte” (no sentido ocidental e burguês do termo) para que seja uma manifestação legítima – e creio que ter essa compreensão em mente possa abrir caminho para pensarmos outros critérios, ao invés de reduzir manifestações complexas a conceitos que podem restringir sua leitura.

A historiadora da arte Josefina de la Maza (2021) coloca que algumas categorias próprias do campo dificultam o estudo das *arpilleras* a partir dessa perspectiva. Originalidade e autoria, por exemplo, mesmo que sejam conceitos supostamente “superados” no século 20, seguem definindo os discursos da História da Arte – e obviamente não se adequam ao estudo das *arpilleras*, já que muitas peças, além de anônimas, são bastante parecidas entre si, o que dificulta rastrear sua exibição em exposições. A respeito do anonimato das *arpilleras*, Soledad Schönfeld (2016, p. 5, tradução minha) comenta que ele “não responde a um desinteresse pela autoria como no primeiro caso (de fato, em cada história plasmada no bordado se conta uma

---

<sup>25</sup> Opto aqui pelo termo “prática poética” por ser mais abrangente do que o termo “arte”, entendendo que ambos fazem parte da produção simbólica.

história por demais pessoal), mas se trata de um anonimato forçado pelas circunstâncias históricas indissociáveis de produção”, visto que as *arpilleras* saíam do Chile em contrabandos de malas e algumas se perdiam pelo caminho. Fora isso, a semelhança entre as peças e a falta de registro das exposições podem dificultar a identificação de quais *arpilleras* foram expostas em determinada ocasião (Maza, 2021).

Já a também historiadora da arte Karen Villarroel (2020) chama atenção para a desigualdade de gênero, para o status das artes têxteis e para a cultura popular como fatores que podem explicar as poucas referências às *arpilleras* neste campo de estudo:

Si concluimos que es notoriamente inferior la cantidad de nombres de mujeres artistas en los libros de historia del arte, definitivamente son aún más escasas aquellas referencias sobre artistas textiles. Se cree que ésta puede ser una de las posibles causales del conflicto en torno a las *arpilleras* y su entrada definitiva al mundo del arte. Sumado a lo anterior, su pertenencia a la cultura popular es otro factor determinante al momento de poder hablar de sus procesos de artificación (Villarroel, 2020, p. 11).

Ao apresentar uma revisão de literatura sobre as *arpilleras*, a autora considera que a bibliografia desde um enfoque artístico é quase inexistente, visto que predomina a ênfase nos aspectos testemunhais, de memória coletiva, de resistência feminina e de trabalho comunitário. Para ela, “é provável que a ausência de pesquisadores desde o mundo da arte tenha relação com o pouco interesse para documentar manifestações da cultura popular em geral” (Villarroel, 2020, p. 41). Tanto o artigo de Schönfeld como o de Villarroel têm em comum o debate sobre os critérios do campo da arte no estudo das *arpilleras*, por vezes tensionando quase que uma falta de subsídio teórico para a análise “estética” das mesmas – as tentativas de análise costumam focar na identificação de padrões, descrições das peças e dos pontos de costura utilizados. Um caminho interessante trilhado por Maza em seu artigo é em relação às redes artísticas ao redor das *arpilleristas*, como forma de historicizar sua aproximação com o campo.

Uma forma de pensar os têxteis, para além da divisão ocidental arte *versus* artesanato, é entender suas manifestações sociais na América Latina, “ligadas especialmente às potências de narrativa e da memória na constituição de identidade dos diversos grupos sociais que compõem a porção sul do continente” (Rezende, 2020, p. 79). Sánchez-Parga, citado por Natália Rezende, traz a noção de textualidades têxteis, para entender tanto a inscrição da trama e do tecido no corpo, como também suas possibilidades como suporte social.

Sánchez-Parga, a partir do estudo dos ritos de passagem do povo Ache (“gente”, “pessoa”)<sup>26</sup>, compreende que as marcas deixadas no corpo são uma forma de *in-corporar* as leis sociais, levando-as sempre consigo, carregando assim, “a memória social elaborada junto do corpo de seu grupo para ser recontada continuamente através dos tempos” (Rezende, 2022, p. 255). Da mesma forma, a disposição geométrica dos têxteis andinos, remetendo à própria organização social, possui função semelhante, vide seu uso como veste:

[...] las culturas andinas, aunque orales no han hecho de la verbalidad, de la comunicación hablada, un espado e instrumento privilegiado de sus producciones socio-políticas y religiosas, no han atribuido a la palabra los niveles de competencia y performance, que alcanzó en las culturas occidentales. Y es en tal sentido, que lo gráfico en sus diversas formas (la pictografía textil, por ejemplo) pueden haber adquirido una importante performance de significación, capacidad para efectuar o hacer real lo que significan (Sánchez-Parga, 1995, p. 12).

Sánchez-Parga compreende o tecido andino como um espaço social, um suporte que “nos remete a uma ocupação e uma compreensão do território real em que vive o povo”, em que são representados “esquemas mentais, através dos quais uma sociedade se expressa e interpreta simbolicamente” (Sánchez-Parga, 1995, p. 25 e p. 37).

Esta interpretación del tejido como texto social, como transcripción del inconsciente colectivo de un pueblo no es pues exclusivo del mundo de los Andes, sino en sus particulares contenidos. Un problema asociado a este sería el de explicar por qué el espacio textil aparece en diferentes culturas como un espacio intensamente codificado. Habría que aceptar que la obra textil en su estructura profunda, más allá de las versiones individuales que a nivel de inventario puede modular determinadas formas y combinación de colores, pertenece como el mito a una elaboración colectiva, y se constituye por ello en un lugar privilegiado de la representación social (Sánchez-Parga, 1995, p. 37).

Ao retomar o suporte têxtil da *arpillera* como forma de expressão – seja por sua questão histórica que o associa às mulheres, seja pela ancestralidade latino-americana e de luta social durante a ditadura chilena –, as mulheres organizadas no Movimento dos Atingidos por Barragem recuperam o sentido do têxtil não como domesticação, mas como um “suporte para a transgressão e subversão das atribuições de gênero em momentos de revolução e transformações sociais” (Rezende, 2022, p. 78). Desse modo, a experiência chilena com as *arpilleras* é relevante para pensar a produção brasileira desse tipo de bordado. Uma exposição com essas peças chilenas motiva as mulheres do MAB a ampliar suas discussões, como veremos a seguir.

---

<sup>26</sup>Autodenominação do povo indígena da região do Rio Paraná, entre Paraguai, Argentina e Brasil, anteriormente chamado de Guayaki (denominação dada por povos rivais, adotada por antropólogos, considerada depreciativa – inclusive, é o termo que aparece no texto de Sánchez-Parga, datado de 1995, e que ainda aparece em alguns lugares).

## 1.2 ARPILLERAS DA RESISTÊNCIA POLÍTICA CHILENA (E BRASILEIRA)



COLETIVO NACIONAL DE MULHERES DO MAB<sup>27</sup>

*Mulheres, água e energia não são mercadorias!*, 2014

50 x 60 cm

Memorial de América Latina, Brasil

Foto: Vinicius Denadai

Esta seção comenta a reverberação das *arpilleras* chilenas entre movimentos sociais contemporâneos, com especial atenção para o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB)<sup>28</sup>. A partir de uma exposição de *arpilleras* chilenas, impulsionam-se as ações do Coletivo de Mulheres do MAB para inserção da técnica como método de trabalho de base. As principais referências para compor esta parte do capítulo são um texto escrito por Esther Vital em 2016, nas atas do evento *La Embarcada Artivista*, a respeito desse processo no MAB; assim como entrevistas realizadas nesta pesquisa, não só com a própria Esther, mas também com mulheres atingidas.

<sup>27</sup> Disponível em: <https://mab.org.br/arpilleras-do-mab/mulheres-agua-e-energia-nao-sao-mercadoria/> Acesso em: 12 jul. 2022.

<sup>28</sup> O MAB faz parte da Via Campesina, junto a outros movimentos como o MST. Foi fundado oficialmente em 1991, a partir da fusão de diversos grupos de atingidos que atuavam nas regiões afetadas por projetos de barragens no Brasil. Na América Latina, há a atuação desde 2016 como Movimento Afectados por Represas (MAR), reunindo 12 países (México, Colômbia, Brasil, Chile, Honduras, Guatemala, Bolívia, El Salvador, Argentina, Peru, Brasil e Cuba), em prol das populações afetadas pelo mesmo problema.

Entre agosto e outubro de 2011<sup>29</sup>, a exposição *Arpilleras da Resistência Política Chilena*, com curadoria de Roberta Bacic, foi realizada no Memorial da Resistência de São Paulo, antigo prédio do Departamento de Ordem Social e Política (DOPS). No ano seguinte, a mostra foi selecionada por meio de chamada pública e, com o fomento do projeto Marcas da Memória, da Comissão da Anistia, percorreu Brasília e quatro capitais no primeiro semestre de 2012, com exposições de curta duração<sup>30</sup>.

Segundo o site do projeto<sup>31</sup>, além das exposições, tinha-se como objetivo a promoção de debates ligados ao tema e a realização de oficinas de *arpilleras*. De acordo com a psicóloga e produtora cultural de origem espanhola Esther Vital (2016, p. 261, tradução minha), a oferta dessas oficinas tinha o intuito de “discutir e articular de forma têxtil as reflexões, respostas e visões dos visitantes da exposição em torno de temas e conceitos como memória, resistência, testemunho e verdade”.

Esther foi convidada por Roberta a estruturar, articular e transmitir com ela algumas dessas oficinas. As duas já se conheciam desde 2008, quando Esther estava na Irlanda durante o mestrado, que tinha como foco a ação internacional humanitária, e Esther escolheu a especialização em sociedades em transição.

Ao entrar em contato com seu professor Carlos Martin Beristain, hoje membro da Comissão da Verdade na Colômbia, Esther foi apresentada à chilena Roberta Bacic, que vivenciou a ditadura – acompanhando, inclusive, grupos de *arpilleristas* – e, mais tarde, trabalhou na Comissão Nacional de Reparação e Reconciliação do Chile. Após a extinção da Comissão, Roberta passou a trabalhar como Encarregada de Programas e Desenvolvimento na “Internacional de Resistentes à Guerra” (IRG/WRI), com sede em Londres. Tanto a breve biografia da curadora no catálogo da exposição de 2011 como a entrevista de Esther relatam a frustração de Roberta ao não ver avanços no âmbito dos direitos humanos no país. Esther contou-me que

*[...] ela [Roberta] tinha ficado muito com essa coisa de que durante a Comissão tinham testemunhas, né, pessoas que ficavam de fora, como se a Comissão não tivesse dado conta de recolher as vivências, né, das comunidades. E aí, quando ela estava na Europa, ela começou a fazer contatos com instituições, pessoas que tinham comprado arpilleras na época e começou a fazer uma coleção (Vital, 2022)<sup>32</sup>.*

<sup>29</sup> Conforme informação obtida por e-mail com o Memorial da Resistência de São Paulo, os dados de visitação da instituição para os meses de agosto, setembro e outubro são, respectivamente: 4.748; 6.803; 7.359 pessoas.

<sup>30</sup> Na Biblioteca Nacional de Brasília Leonel de Moura Brizola, a exposição foi realizada de 22 a 29 de março; no Memorial do Rio Grande do Sul, de 10 a 17 de abril; no Memorial de Curitiba, de 7 a 14 de maio; já no Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, de 18 a 24 de maio e, por fim, no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, de 29 de maio a 5 de junho de 2012.

<sup>31</sup> Disponível em: <https://arpillerasdareistencia.wordpress.com/> Acesso em: 8 jun. 2022.

<sup>32</sup> Todas as citações provenientes de entrevistas estão em itálico, a fim de diferenciá-las das demais.

No momento de contato das duas, em 2008, Roberta estava prestes a lançar a primeira exposição internacional de *arpilleras* em Londonderry, na Irlanda do Norte. Foi a partir dessa exposição e no contexto do conflito *The Troubles* que Esther realizou a pesquisa de sua dissertação.

Após a conclusão dos estudos e de uma passagem pela Palestina, Esther foi contratada pela ONG Mundubat e migrou para o Brasil. Segundo ela,

*[...] eu cheguei no Brasil para fazer um trabalho de assessoramento aos movimentos sociais, que tinham projetos para encerrar com essa organização. E esses movimentos sociais eram Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, o MAB e a Marcha Mundial das Mulheres, então, tive a grande sorte de chegar no Brasil e entrar pela porta grande, porque tive, sei lá, a sorte de conhecer de perto esses movimentos sociais, que acho que são um privilégio muito grande. Então quando eu já cheguei no Brasil, esse contrato com essa ONG terminou e eu comecei a contribuir diretamente na Secretaria Nacional do MAB, na área de projetos mesmo, de gestão de projetos de cooperação internacional [...]* (Vital, 2022).

Retomando, então, o contexto da exposição *Arpilleras da Resistência Política Chilena*, em 2011, com curadoria de Roberta Bacic no Memorial da Resistência de São Paulo, Esther já estava no Brasil, entre outras coisas, colaborando com o MAB, e ficou encarregada da parte educativa do projeto,

*[...] porque a Roberta, sempre que faz exposição, a exposição é um dispositivo de alguma forma pra gente poder fazer outro tipo de atividades, sejam oficinas, sejam seminários, seja o que for que cria esses nexos, né? Esses espaços de encontro entre a sociedade e as arpilleras, e a gente poder de alguma forma fazer essa formação de público, esse é um foco muito grande, assim, criar tecido social. É como se as arpilleras tecessem em vários planos* (Vital, 2022, grifos meus).

Foi a partir desta exposição que houve a oportunidade para Esther convidar algumas das lideranças do Coletivo de Mulheres do MAB, com o qual já colaborava, a visitar a exposição e participar de uma oficina. Esther contou-me, em entrevista, que já se discutia a criação de um projeto de formação de defensoras de direitos humanos e de aprofundamento dos levantamentos feitos sobre os impactos das barragens na vida das mulheres.

*[...] a gente queria aprofundar de alguma forma e queria, nesse processo de aprofundamento, envolver as nossas bases, as nossas mulheres nas pontas pra elas também de alguma forma não só fazer um processo de documentação, mas que esse processo deixasse um acúmulo político, um acúmulo de organização* (Vital, 2022).

Para Esther, a exposição das *arpilleras* chilenas, em 2011, e a vivência das mulheres do MAB em uma oficina foi o “disparador”, momento no qual houve a decisão de trabalhar com *arpilleras* dentro do movimento. Em 2012, quando a exposição de Roberta Bacic ganhou o Edital Marcas da Memória, da Comissão da Anistia, proporcionando que a mostra passasse por vários estados do Brasil, Esther Vital ficou responsável pela curadoria e pelas oficinas, visto a impossibilidade, naquele momento, de Roberta vir ao país. Para Esther, essa

*[...] foi uma oportunidade também de vivenciar e ver o poder que têm as arpilleras chilenas e a relação que elas podem gerar até também no Brasil o quanto que elas eram bem acolhidas no contexto brasileiro e o quanto elas tinham esse poder de conversar sobre o passado no Brasil e não só no Chile, mas de entender como que essa ditadura, que muitas vezes as pessoas chegavam na exposição e falavam de “ditabranda”, né, mudavam totalmente a opinião depois de passar por essa experiência de ver as arpilleras, conhecer a história, e poder também de alguma forma experienciar a linguagem têxtil, fazer oficina, fazer arpillera (Vital, 2022).*

Paralelo a isso havia, então, o trabalho com as mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB). As condições materiais para pensar o processo de empoderamento através das *arpilleras*, contudo, se dão mais tarde, através de uma convocatória da União Europeia para introduzir projetos de desenvolvimento e direitos humanos no Brasil (Vital, 2016, p. 261-262). Junto ao MAB, Esther trabalhava no setor de projetos de cooperação internacional. A partir desta convocatória, o MAB apresentou um projeto com a finalidade de “documentar e denunciar as violações de direitos humanos das populações atingidas por barragens em 11 estudos de caso, a partir de oficinas de formação em direitos humanos com as populações atingidas” (Vital, 2016, p. 262, tradução minha). Como ação concreta, foram propostas oficinas de *arpilleras*, como forma de dar originalidade ao projeto e apresentar uma metodologia diferenciada e sensível às questões de gênero, visto que se queria visibilizar as violações que atingem as mulheres.

*Se acepta esta idea en el colectivo y se decide incluir en el proyecto un taller nacional de formación de arpilleras, en el cual se formaría a un grupo de mujeres que actúan como coordinadoras de grupos de base en sus comunidades y 11 talleres en las comunidades con las mujeres afectadas, mujeres de la base. La Unión Europea aprueba el proyecto, lo que no sólo da las condiciones materiales para empezar el trabajo con las arpilleras, sino que da las condiciones políticas (impuestas por la necesidad de cumplir un contrato con una institución externa), para hacerlo (Vital, 2016, p. 262).*

O projeto pedagógico com as *arpilleras*, ao ser introduzido no MAB, constitui-se num projeto intencionado. Contudo, conforme se evidenciou em entrevistas com integrantes do movimento, não se tratou de um projeto pensado “de cima para baixo”; ao contrário, as *arpilleras* são o resultado e o aprofundamento de discussões mais amplas que já existiam dentro do movimento. Em entrevista, Daiane Höhn<sup>33</sup>, coordenadora nacional do MAB, contou-me que,

*[...] em 2007, de forma mais intencional, o MAB começa a pensar, a partir dos relatos que a gente ouvia nas comunidades, das violações que as barragens traziam na vida das mulheres, a gente começou a perceber que os relatos eram muito semelhantes e muito parecidos, independente de onde eles aconteciam, sul, norte, nordeste, eram muitos semelhantes. O que nos intrigava e ao mesmo tempo nos fazia pensar: o que é que acontece? (Höhn, 2021).*

---

<sup>33</sup> Natural do Rio Grande do Sul, com atuação no Pará e em São Paulo.

É importante frisar que as populações são atingidas não somente no momento de um possível rompimento de uma barragem – tema de diversas matérias jornalísticas nos últimos anos –, mas já no *anúncio* de que uma barragem será construída naquela comunidade e, claro, durante as operações para sua construção. Estes impactos serão melhor descritos nos capítulos sobre as *arpilleras* brasileiras, ao retomar o histórico do MAB, mas é possível, desde já, trazer a fala de Daiane Höhn, ao comentar sobre as políticas públicas na região que abriga a barragem:

*[...] quando se anunciava um projeto de obra, um projeto de barragem, aquela região ficava parada no tempo, então a estrada já não era feita, o postinho de saúde que tinha já não era mais reformado, a escola caindo aos pedaços, então assim, as políticas públicas cotidianas, da vida do povo, quando se anunciava um projeto, as coisas paravam naquela comunidade e os projetos podiam parar, podiam ter 30 anos (Höhn, 2021).*

Tatiane Paulino<sup>34</sup>, também coordenadora do MAB, ressalta o mesmo, ao pontuar que

*[...] só com a informação da chegada desses empreendimentos já há também uma desestruturação dessas comunidades, dessas famílias, [...] porque com a incerteza vai se perdendo também o gosto, tipo assim, vou trazer um exemplo bem claro que nós estamos vivendo hoje que é as incertezas do projeto binacional Garabi-Panambi. Quem tá ali olha para os pomares e fala: “não vou mais plantar nada, porque não sei se vou colher, eu não vou cuidar do meu jardim com o cuidado que eu tinha porque eu não sei até quando vou ter esse jardim, eu não vou mais embelezar minha casa, eu não vou mais fazer uma reforma”, porque vive uma incerteza (Paulino, 2021).*

Os deslocamentos compulsórios, no momento de cessão do território para abrigar a barragem, além de romperem os laços das comunidades, provocam, muitas vezes, o desaparecimento total de uma localidade (como a cidade de Itá/SC, que ficou submersa). Além disso, desestruturam as relações de trabalho – se pensarmos nas comunidades rurais e ribeirinhas, que tiram seu sustento da terra e do rio – e evidenciam as injustiças com relação à propriedade daquela terra, visto que no momento de indenização (quando há), as empresas costumam firmar acordos com os homens da família, e não com as mulheres.

Outros impactos na vida das mulheres, citadas por todas as quatro entrevistadas do MAB, diz respeito ao aumento da prostituição nas comunidades. Louise Löbler<sup>35</sup>, coordenadora estadual do MAB, coloca que no *“pacote de desenvolvimento, os prostíbulo estão junto”*, ao citar os vales-prostíbulo fornecidos pela empreiteira de Belo Monte aos seus funcionários. Louise faz um paralelo com a comunidade em que cresceu, em Caemborá

<sup>34</sup> Natural do Ceará, atingida pela barragem do Castanhão, com atuação no Rio Grande do Sul.

<sup>35</sup> Natural do Rio Grande do Sul e atuante no mesmo Estado.

(cidade de Nova Palma, região de Santa Maria/RS). Quando a barragem chegou, Louise tinha cerca de 6, 7 anos,

*[...] só que as meninas que eram um pouco mais velhas, todo mundo ficou muito preocupado, porque acontece muito nas comunidades dessas meninas engravidarem e depois a barragem termina de ser construída e os homens vão embora, e os filhos ficam, sem apoio, sem nada. Não foi só em uma comunidade nem em duas, e é esse o desenvolvimento e ninguém pediu pra se queria ou não, né? Acho que essa é a violação mais cruel, que ninguém te pede, eles simplesmente vêm e fazem, e trazem a barragem, e trazem as máquinas, e trazem os trabalhadores e a tua vida não interessa, né? (Löbler, 2022).*

Daiane Höhn cita outras localidades ao falar do mesmo tema:

*[...] a mercantilização do corpo das mulheres, então, com a chegada das obras, também a chegada da indústria da prostituição, isso é muito forte em todas as obras, muitas, muitas e aí Machadinho, Barra Grande, Estreito, Belo Monte, Girau e Santo Antônio, Tucuruí também, Tucuruí também, a Foz do Iguaçu, né, a gente tem relatos agora de vídeos mais históricos que contam como que as mulheres eram usadas ali, então isso faz. É meio que “intrínseco” aos projetos de barragem. E casos de prostituição, de meninas, de jovens, de adolescentes, muito forte junto com isso, então **a indústria da prostituição caminha junto com a indústria das barragens** (Höhn, 2021, grifo meu).*

Os estudos acerca dos impactos das barragens nas populações atingidas no Brasil possuem alguns marcos como, por exemplo, a visita da Comissão Mundial de Barragens em Santa Catarina no início dos anos 2000. Segundo Daiane Höhn (2021): “*A partir da visita dessa comissão da ONU aqui em Santa Catarina, a gente tentou sistematizar isso em um documento e a gente conseguiu fazer na época com que o Conselho Nacional dos Direitos Humanos fosse visitar algumas obras de barragens para identificar*”.

Os impactos das barragens nas populações atingidas foram sistematizados em um relatório de 2010, resultante do trabalho feito pela Comissão de Defesa dos Direitos Humanos em visita a sete barragens pelo Brasil. Daiane Höhn recorda que a comissão era mista, com integrantes da sociedade civil, representantes do Estado e do MAB. O relatório identifica 16 direitos sistematicamente violados que afetam, sobretudo, as mulheres. Para Daiane, “*o relatório veio nos ajudar a traduzir e a materializar aquilo que os nossos relatos diziam, que a gente vinha tentando elaborar e identificar o que as barragens traziam na vida das mulheres*”.

Data de 2011 o primeiro encontro a nível nacional das mulheres do MAB. Daiane coloca que “*no fundo, as mulheres é que nas regiões conduzem o MAB, conduziam o MAB naquela época, eram as principais referências e lideranças*”. Assim, o encontro serviu como uma troca de experiências e motivou o desejo de agregar mais mulheres no MAB.

O entendimento de que as mulheres são duplamente violadas – pelo capital e pelo patriarcado –, ancorado nos relatos, na identificação dos impactos no relatório de 2010 e nos encontros entre as mulheres do movimento, resultou na sistematização de 6 eixos de violações: 1) trabalho; 2) participação política; 3) água e energia; 4) quebra de laços comunitários e familiares; 5) violência contra as mulheres/prostituição; 6) acesso a políticas públicas e direitos básicos. Esses eixos serão importantes, mais tarde, no direcionamento do trabalho com as *arpilleras*.

No início do trabalho, segundo Esther Vital, “as atividades se viam impostas ‘de fora’”. Muito embora o projeto fosse entendido como uma oportunidade de fortalecer o coletivo e a auto-organização das mulheres, existia ainda o sentimento que “coser” ou “bordar” era uma atividade que, inclusive, podia reforçar o papel “reprodutivo” das mulheres. Para Esther,

Faltaba la visión de la arpillera como acto trasgresor, como acto de resistencia, faltaba un contacto más EXPERIENCIAL con las arpilleras. Y de nuevo el universo confabula y nos presenta la oportunidad de realizar el taller nacional de formación en Argentina, en el marco de la exposición “Retazos testimoniales, arpilleras de Chile y otras latitudes”, en el Parque de la Memoria (Vital, 2016, p. 262).

A exposição *Retazos Testimoniales: Arpilleras de Chile y otras latitudes*, com curadoria de Roberta Bacic, ocorreu entre setembro e novembro de 2013 no Parque de la Memoria, na Argentina. Localizado na costa do Rio da Prata, abriga o Monumento às Vítimas do Terrorismo do Estado no período da ditadura argentina (1976–1983)<sup>36</sup>. Foi neste local que, durante três dias, mulheres atingidas por barragens participaram de uma formação com Roberta, a fim de aprender a técnica e elaborar o programa pedagógico que seria usado nas oficinas.

Después de tres días intensos salimos de Argentina sin un programa concreto elaborado, pero con la EXPERIENCIA/VIVENCIA personal y colectiva, de estas 11 compañeras, y la COMPRENSIÓN del abanico de posibilidades que abren las arpilleras para el trabajo de “educación popular con las mujeres afectadas” y con la primera Arpillera elaborada del MAB (Vital, 2016, p. 262).

Louise Löbler, do MAB, recorda a visita e a confecção da primeira *arpillera* do MAB:

[...] eu lembro até hoje, que a gente entrou e primeiro ela explicou como pode ser... A primeira impressão que a gente teve das arpilleras, sabe? De você entrar no museu e olhar o que te parece, né? E aí depois ela foi explicando uma por uma: a história, mostrando as cartinhas que tinha no verso, algumas arpilleras tinham uma parte que você abria, que tinha uma parte escondida na arpillera. E aí depois a gente foi para um outro espaço pra fazer a oficina prática com ela, que nós saímos da Argentina naquela vez com uma arpillera pronta, que foi a primeira arpillera feita pelo movimento, pelas mulheres do movimento dos atingidos por barragens [...] (Löbler, 2022).

<sup>36</sup> Disponível em: <https://turismo.buenosaires.gob.ar/br/otros-establecimientos/parque-de-la-memoria> Acesso em: 27 maio 2022.

A *arpillera* mencionada por Louise mostra um mapa do Brasil sobre o muro de uma barragem com a inscrição “onde estão nossos direitos?” – um questionamento que se conecta não só com as lutas que o MAB vinha empreendendo nas últimas décadas, mas também com o próprio questionamento das mulheres chilenas na ditadura, perguntando “dónde están” seus familiares desaparecidos. Em cada canto desse mapa, há cenas mostrando diferentes experiências vividas por mulheres e que se relacionam às violações identificadas pelo MAB.



COLETIVO NACIONAL DE MULHERES DO MAB

*Onde estão nossos direitos?*, 2013

65 x 60 cm<sup>37</sup>

Conflict Textiles Collection, Irlanda do Norte

Foto: Vinicius Denadai

Louise contou em entrevista que a primeira *arpillera* foi levada, mais tarde, para uma reunião nacional com as coordenadoras do Coletivo de Mulheres do MAB, realizada na Escola Nacional Florestan Fernandes. Nesse encontro foi feita uma oficina em que a experiência foi compartilhada com as demais coordenadoras.

<sup>37</sup> O acervo internacional de arpilleras, Conflict Textiles, indica que as dimensões são 75 x 79 cm. Na legenda, optou-se por manter a indicação das dimensões de acordo com o acervo do MAB. Disponível em: <https://mab.org.br/arpilleras-do-mab/onde-estao-nossos-direitos/> Acesso em: 12 jul. 2022.

[...] a ideia sempre foi essa, assim, da gente nunca pensar que o conhecimento era meu, ou era de fulana, que esse conhecimento de construir as *arpilleras* deveria ser nosso, deveria ser de todas as mulheres. Por isso que a gente fez, a intenção era de multiplicação e acredito que isso deu certo, né? (Löbler, 2022).

O projeto e o programa pedagógico desenvolvido pelo MAB foram possíveis também pelos recursos provenientes de ONGS austríacas como DKA Austria, Horizont 3000 e SEI SO FREI (MAB, 2013; Fernandes *et al.*, 2020). O apoio pontual dessas organizações internacionais – que já apoiavam as populações atingidas antes deste projeto – forneceu condições materiais para que o MAB investisse desde o combustível, para chegar às comunidades, até o próprio material de costura.

Nas entrevistas, as mulheres organizadas no MAB explicaram que o método por elas utilizado envolve a discussão de um tema relevante para a comunidade e, num segundo momento, o planejamento e costura da *arpillera*. No entanto, não é incomum que a ordem das atividades se inverta. Por exemplo, na região do Tapajós, no Pará, o trabalho com as mulheres indígenas iniciou com a própria confecção da peça, para depois iniciar o debate de como a Hidrelétrica de São Luiz do Tapajós as afetava. Daiane Höhn concluiu que, muitas vezes, “o trabalho popular inverte as coisas” e que ele começa a partir da porta que se abre – assim, naquela ocasião, “a porta que se abriu foi começar juntas com as mulheres indígenas a bordar, escrever a realidade delas e a partir disso a gente começou a fazer o processo de resistência” (Höhn, 2021).

O relato de como é, na prática, as oficinas de *arpilleras* empreendidas por este movimento social pode se conectar com o que já foi apontado por Sánchez-Parga (1995) de que o têxtil é um suporte para a compreensão do território, representando “esquemas mentais, através dos quais uma sociedade se expressa e interpreta simbolicamente” (Sánchez-Parga, 1995, p. 37). Ou seja, a partir da construção conjunta de uma visualidade (no caso, a *arpillera*), foi possível materializar reflexões e, com isso, “abrir a porta” para que um debate acontecesse a respeito dos conflitos sociais ali existentes.

Esse processo multiplicativo e coletivo de confecção das *arpilleras* culminou em uma exposição no Memorial da América Latina em 2015, em São Paulo, intitulada *Arpilleras: atingidas por barragens bordando a resistência*. Com curadoria de Esther Vital, também contava com uma programação que envolvia seminários, debates, exibição de curta-metragens e, claro, oficinas.

O processo de escolha das peças que seriam exibidas foi também coletivo. Isso é relatado tanto na entrevista de Daiane Höhn quanto na de Louise Löbler.

*[...] o resultado disso foi essa exposição em 2015 no Memorial da América Latina, onde a gente expôs 25 peças, mas foi muito lindo a escolha das peças, porque a gente tinha, a gente foi pra Brasília, a gente estava em Brasília num centro lá de formação e nós tínhamos muitas peças, muitas peças produzidas, 90 peças no mínimo a gente tinha. E aí como é que a gente faz a escolha, porque não dá pra botar 90 assim numa exposição [...] (Höhn, 2022).*

Daiane conta que após a divisão das peças em eixos, foram escolhidas aquelas que seriam expostas: *“Nós estávamos com umas 60 mulheres naquele dia construindo e discutindo quais peças poderiam traduzir isso de forma mais clara.”*

As outras questões que envolvem a produção também foram feitas de forma coletiva. Louise relata que

*[...] foi muito bonita toda a construção, assim, quando nós estávamos fazendo o catálogo, os panfletos, a escolha da arte, toda arte tem esse tom de marrom, que lembra um pouco a cor da juta, que foi o tecido base usado pras chilenas e que o MAB também usou ele como tecido base, por ter essa essência camponesa também na história, de ser um tecido onde se guardavam alimentos, mas também que nas regiões a gente conseguiu colocar os tecidos nossos, digamos assim, nas arpilleras, né? O pedaço de roupa de alguém que já havia falecido, o pedaço do pano da bandeira, algumas coisas que remetiam a isso, né? (Löbler, 2022).*

Louise, fazendo um paralelo com sua própria experiência acadêmica – Louise é licenciada em História pela UFFS e concluiu recentemente o mestrado profissional em Educação, na UERGS, com pesquisa sobre as *arpilleras* –, também conta a importância de ocupar os espaços expositivos:

*[...] nós naquela época debatíamos assim, o levar as arpilleras nesses espaços de exposição, historicamente não ocupados pelo povo camponês nos coloca em lugares que, sozinhas, a gente não conseguiria. Que é esse o debate que eu, particularmente, faço quando entrei no mestrado, né. De que uma atingida por barragem sem-terra camponesa ocupar o espaço de ser mestre não é porque ela foi sozinha, porque a sociedade não nos permite ocupar esses espaços, porque esses espaços são espaços ocupados por quem tem mais dinheiro, são espaços ocupados por quem detém o poder [...] (Löbler, 2022).*

Além da exposição de 2015, foi produzido um documentário, lançado em 2017. O filme traz à tona histórias de dez mulheres nas cinco regiões do país, que costuram, juntas, uma grande *arpillera*, endereçando cartas umas às outras.

Claídes Helga Kohwald, atingida pela barragem de Itá/SC – e atingida aqui não por um rompimento/deslizamento, mas pelo deslocamento compulsório –, narra seu envolvimento político e as dificuldades que enfrentou por ser a única mulher nos espaços de discussão e decisão. Pouco tempo depois de ser reassentada, ficou viúva. Alguns anos mais tarde, decidiu casar-se novamente. Ao visitar os arredores de sua antiga residência, sente saudade ao ver o assoalho da casa e se lembra da mesa onde comiam nos dias mais quentes e jogavam baralho.

Simone Maria da Silva e Marta Castana do Espírito Santo foram atingidas pela PCH, que transmitia energia para a Samarco. A história dessas mulheres se conecta com as notícias

veiculadas com maior frequência, de crimes ambientais e de comunidades destruídas pela lama.

Na região Norte, são entrevistadas Maria de Fátima da Conceição Avarez (Fatinha), Elaine C. S. Melo, Maria Alacídia da Silva Mota, atingidas pela hidrelétrica de Belo Monte em Altamira. Muito embora Fatinha considere ter sido reassentada para uma casa melhor, percebe que o emprego ficou mais difícil de conseguir, fora a perda de laços com os vizinhos – algo que também acomete Maria Alacídia em relação a uma amiga que ficou para trás, em uma comunidade não indenizada pela obra.

Sebastiana Castilho e Patrícia José de Souza foram atingidas pela hidrelétrica de Cana Brava e Serra da Mesa, no Centro-Oeste. Sebastiana e o marido eram garimpeiros, perdendo a atividade de trabalho ao serem reassentados, algo que acontece também com Rosa, amiga de Sebastiana, que vivia do plantio da semente do capim. Além dos relatos das perdas, as entrevistas narram também histórias de resistência, como na vez em que Rosa subiu na torre para desligar a turbina, enquanto Sebastiana e outras pessoas seguravam o guarda. Ao fazer o funcionário da hidrelétrica desligar a turbina, geraram um prejuízo de 14 milhões à empresa. E foi assim que a empresa chamou a comunidade para negociar.

No documentário, é interessante o depoimento de Patrícia, que ministra aulas em um curso de costura, e acredita que é possível levantar debates nas aulas. Segundo ela, ao ponderar sobre a definição de quem é atingido, diz que

*Essa questão de ser atingido ou não por uma barragem, uma hidrelétrica ou qualquer coisa, qualquer empresa que vem para uma região e atinge ou não pessoas, ela tá mais na cabeça da gente, se a gente é ou não. Porque eu, por exemplo, se a empresa provar, do jeito que ela quiser, que eu não tenho nada a ver com Serra da Mesa que eu sei que eu tenho a ver, porque a região tem a ver e eu tô dentro da região. Então, assim, isso eles não aceitam. Então, assim, eu jamais, eu pessoalmente nunca, a minha história, eu não sou atingida de ter um prejuízo de casa embaixo da água, mas eu não preciso disso para me considerar atingida. Eu preciso é me colocar no lugar de quem foi. Então eu considero que eu sou<sup>38</sup>.*

Margarida Calisto Olímpio e Marina Calisto Alves são entrevistadas na região Nordeste. Foram atingidas pela barragem do Castanhão que, muito embora seja um empreendimento com um discurso de combate à seca, não só expulsou as famílias ribeirinhas, como também não proporciona acesso à água de seu canal.

Como se percebe, o documentário abarca diferentes impactos dos barramentos na vida das comunidades: a memória afetiva com o lugar, a questão do emprego ao ser reassentado, bem como o distanciamento com a rede de amigos, o “progresso e desenvolvimento” ao qual não têm acesso.

---

<sup>38</sup> Trecho do documentário *Arpilleras: atingidas por barragens bordando a resistência* (2017).

Marina Fasanello, Inesita de Araujo e Marcelo Porto (2021, p. 123) destacam que “a articulação entre movimentos sociais, cineastas e a academia pode ser vista como inovadora não apenas em sua dimensão comunicacional, mas também como construção de novas formas de produzir conhecimentos”. O mesmo artigo, ao focar documentários da Via Campesina – com especial atenção para *O veneno está na mesa 1 e 2*, dirigidos por Silvio Tendler –, aponta que

A produção e a circulação de audiovisuais como o documentário podem ser percebidas como estratégia de fazer ouvir vozes e discursos habitualmente silenciados, de desconstruir e reconstruir versões e valores em torno de questões como os problemas de saúde, a produção de alimentos, a crise ambiental e alternativas de sociedade (Fasanello *et al.*, 2021, p. 142).

Além disso, os documentários produzidos por movimentos sociais caracterizam-se por “sua propriedade de liberar forças criativas e expressivas impulsionadas pela busca imaginativa de sentidos de beleza e de justiça que compõe a vida de qualquer comunidade ou civilização” (Fasanello *et al.*, 2021, p. 142).

Desse modo, é possível pensar como pessoas, a princípio fora do campo artístico, ao se apropriarem de estratégias estéticas e criativas, contribuem para o desenvolvimento do campo da arte. Mais do que fazer com que as imagens e a arte sejam utilizadas como ilustração de outros temas, o pensamento estético/plástico contribui para a síntese política.

Representativo disso é o depoimento de Tatiane Paulino, ao deixar claro que

*[...] a gente não reúne para bordar arpillera, a gente reúne para construir a organização do movimento e a organização das mulheres. E nisso, a discussão é da violação dos territórios, dos direitos, primeiro o debate teórico, a gente vai debater a questão do patriarcado. Então dentro do patriarcado que eixos a gente discute do processo organizativo? Como é que a gente está nesse território, como é que é esse processo das mulheres, como é que está? [...] Traçado isso, os nossos encontros são encontros de dois, três dias e traçado isso a gente vai a partir disso a gente elabora a peça, teoricamente falando, a gente elabora a peça. E a síntese desse debate o que deu? Se faz uma síntese disso e a partir da síntese é que se faz a arpillera* (Paulino, 2022, grifos meus).

Compreender melhor como se dão essas sínteses nas *arpilleras* e como sua confecção se constitui em um processo pedagógico é um objetivo desta pesquisa, a ser melhor desenvolvido nos capítulos finais desta dissertação.

### 1.3 ARPILLERAS PERUANAS DIALOGAM COM QUILTS IRLANDESES

Esta última seção do capítulo aborda experiências com *arpilleras* e outros têxteis em diferentes países, muitas das quais tratam de questões relacionadas à memória e à elaboração comunitária de situações de conflito. Sistematizar essas experiências parece-me importante por dois motivos: entender o interesse precedente de Esther pelas *arpilleras*, visto que ela, ainda que não seja a protagonista deste processo no Brasil, se sobressai até agora, nesta pesquisa, como uma figura importante em seu papel de mediadora entre as *arpilleras* e as mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB); o segundo motivo é organizar a história dessa rede de exposições e como elas se relacionam entre si.

Como foi visto na seção anterior, existe uma relação entre a exposição de *arpilleras* chilenas que reverbera até a exposição de *arpilleras* brasileiras. Mais do que isso, a aproximação de *arpilleras* (e outros têxteis) originadas em diferentes lugares é algo sempre presente nas exposições. Um exemplo disso é a mostra *The Art of Survival*, realizada em 2008, na cidade de Londonderry, Irlanda do Norte. Com organização de Roberta Bacic, eram exibidos quilts<sup>39</sup>, bordados e *arpilleras* de diversos países: Irlanda do Norte, Alemanha, Palestina, Colômbia, Peru, Zimbábue, Casaquistão, Panamá, Croácia, Egito, Índia, entre outros. Nesta seção, dar-se-á mais atenção ao contexto peruano e irlandês, pois foi a partir desta aproximação entre *arpilleras*/têxteis que se origina a exposição *The Art of Survival* – e, é claro, por estar relacionada à pesquisa de Esther Vital e seu contato com Roberta Bacic.

Em entrevista, a fala de Esther começa afirmando que as “*arpilleras entraram na minha vida em 2008, quando eu estava morando na Irlanda, e eu estava fazendo meu trabalho de mestrado*”. Em sua pesquisa, Esther estudou acerca do *Remembering Quilt Project* e a exposição *The Art of Survival* no contexto do conflito *The Troubles*, ocorrido na Irlanda do Norte.

*The Troubles* possui um histórico complexo, remontando ao século 17 e ao conflito de terra entre nativos irlandeses católicos e plantadores britânicos protestantes, passando pelas Leis Penais da Igreja Anglicana, que restringiam direitos religiosos, à Guerra de Independência da Irlanda (1919–1921) e consequente divisão da Ilha da Irlanda no início do século 20. Não se pretende aqui destrinchar os pormenores desse passado. Interessa dizer,

---

<sup>39</sup> Importante destacar que há diferenças conceituais entre as diversas técnicas de costura. Enquanto na tradicional colcha de retalhos não há um planejamento, o quilt possui um planejamento da peça e é feito em três camadas de tecido (topo, miolo ou manta e forro), unidas firmemente pelo quilt, uma costura decorativa. Diz-se que a técnica do quilt veio do Oriente Médio para a Europa, no século 11, no contexto das Cruzadas, sendo levado, mais tarde, pelos colonizadores ingleses à América do Norte, tornando-se bastante popular na confecção de itens domésticos (Menegucci; Martins; Menezes, 2016).

para sintetizar o entendimento sobre a questão que vem a seguir, que a população da Irlanda do Norte possui maioria protestante, identificada com a Grã-Bretanha, enquanto uma minoria católica guarda laços com a República Irlandesa (no Sul da ilha). Em 1968, eclodiram revoltas da minoria católica por direitos civis, seguidas pelo aumento da violência, algo que se estendeu até o final dos anos noventa. Na esteira desse conflito, destacam-se grupos paramilitares como o Exército Republicano da Irlanda (Irish Republic Army), conhecido como IRA (diversos grupos, com ideologias que variaram ao longo do tempo, se autointitularam IRA desde 1919), e a intensa violência.

Esther Vital, em sua dissertação, aponta que, apesar de ter uma dimensão religiosa e étnica, *The Troubles* foi principalmente um conflito de identidade – em que tanto a população católica se sentia minoria na Irlanda do Norte, reivindicando assim a união com a parte sul, como a população protestante se sente minoria no conjunto da ilha, buscando então os laços com a ilha da Grã-Bretanha. A respeito da violência deste conflito, Vital (2008) coloca que

El enfrentamiento estuvo cargado de un alto grado de violencia y atrocidades, que tuvieron lugar en su mayoría, en las calles de ciudades y pueblos. Esto acarrió el consecuente impacto devastador en la población civil. El conflicto dejó tras de sí 3600 muertos, unos 40000 heridos y quién sabe cuántos individuos traumatizados, llenos de odio y resentimiento hacia el otro. Debido a lo largo del conflicto, tres décadas de violencia, al menos una generación, no conoce otra realidad, y como consecuencia, la mentalidad de este grupo es muy difícil de cambiar (Bar-Tal, 2000). (Vital, 2008, p. 42).

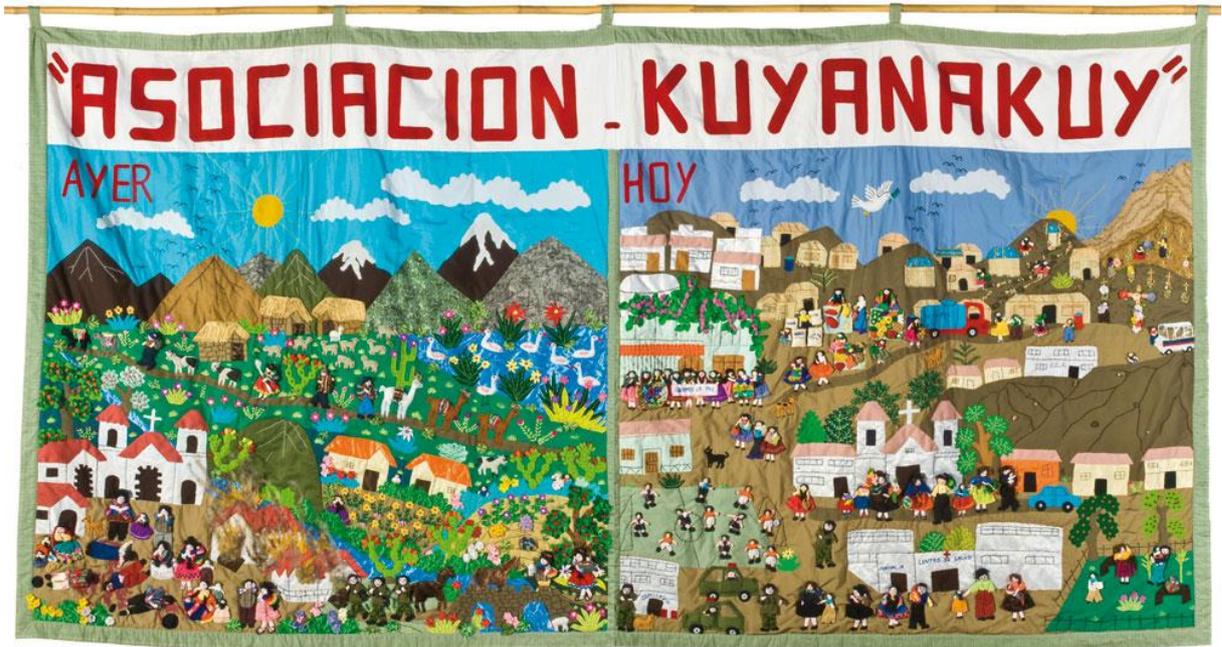
A respeito dos impactos na população civil, Esther traz autores que compreendem como o conflito pode ser classificado como um evento de trauma crônico, em função da duração e intensidade da violência a nível social. É preciso ter em conta a proximidade das comunidades e como o sentimento de pertença a um ou outro grupo, neste contexto (em que o vizinho é visto como “inimigo”), aumenta os níveis de desconfiança e as percepções “diabólicas” sobre o outro, num processo de desumanização (Wessells; Bretherton, 2000 *apud* Vital, 2008, p. 43).

Na dissertação de Esther, várias ações em prol da reconstrução intercomunitária são citadas – de projetos de História Oral a iniciativas de apoio às vítimas do conflito irlandês –, entre elas, *The Art of Survival: International and Irish Quilts exhibition*, com curadoria de Roberta Bacic, realizada em Londonderry, na Irlanda do Norte, entre fevereiro e abril de 2008.

Em 2004, já vivendo na Europa, Roberta Bacic, a convite da ONG Relatives for Justice, que proporciona apoio a famílias vítimas do conflito, realizou uma exposição no contexto do The West Belfast Festival – que celebra a cultura irlandesa através de atividades culturais, em uma zona da cidade que sofreu violência durante o conflito *The Troubles*.

Roberta Bacic apresentou uma mostra de fotografias a respeito do golpe militar chileno. Em muitos dos projetos de Roberta há a sobreposição de diferentes geografias em contextos hostis, de modo a motivar as reflexões sobre memória, resistência e sofrimentos em comum.

Além do festival, a ONG Relatives for Justice também trabalhava no projeto *Remembering Quilt*, envolvendo cerca de 50 pessoas que perderam entes queridos no conflito irlandês. O projeto, que na época já confeccionava seu sétimo quilt, propunha a construção coletiva de peças têxteis que falassem sobre as pessoas perdidas. Foi então que Roberta apresentou ao grupo uma *arpillera* peruana, construída também de forma coletiva, no contexto do conflito entre o Estado Peruano e o grupo rebelde Sendero Luminoso (1980–2000).



ASOCIACIÓN KUYANAKUY<sup>40</sup>  
*Ayer-Hoy [Ontem e Hoje]*, 2002  
 170 x 282 cm  
 Coleção particular, Alemanha



ASOCIACIÓN KUYANAKUY  
 Mulheres segurando *arpillera Ayer-Hoy*<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Disponível em: <https://cain.ulster.ac.uk/conflictextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=198> Acesso em: 23 jul. 2022.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://stitchedvoices.wordpress.com/2020/10/18/textiles-haciendo-paz/> Acesso em: 12 jul. 2022.

Esther Vital relatou-me em entrevista que esta *arpillera* peruana, confeccionada por mulheres da região de Ayachuco, foi um dos primeiros documentos têxteis a serem aceitos por uma Comissão da Verdade. Ainda hoje há um grupo, o Mujeres Creativas, que produz *arpilleras* no país:

*[...] a primeira arpillera que eu vi assim era peruana e era uma arpillera enorme, gigante, de um grupo de mulheres que tinham sido vítimas do conflito entre Sendero Luminoso e os paramilitares lá naquela região e tiveram que fugir da comunidade, ficar em Lima um tempo, lá nas favelas, e depois elas voltaram, conseguiram voltar pra comunidade, então fizeram uma arpillera que chama Ontem e Hoje, que retrata um pouco o antes e o depois delas terem fugido pelo conflito, e essa arpillera foi um dos primeiros testemunhos têxteis que foram aceitos numa Comissão da Verdade, foi aceita na Comissão da Verdade do Peru e até hoje tem esse grupo de Mujeres Creativas em Lima que fazem arpilleras lindíssimas sobre a realidade dos acampamentos lá em Lima [...]* (Vital, 2022).

Ainda que a história de Sendero Luminoso possa ser um tema difícil, pela polêmica, contradições e nível de violência envolvido, é importante contextualizar seu aparecimento, de modo a não utilizar este caso emblemático para alimentar fantasias anticomunistas. Contextualizar não significa tirar a responsabilidade por seus excessos, mas compreender os fatores históricos – entre eles, a própria responsabilidade do Estado Peruano – que podem ter contribuído para o desenrolar sangrento deste conflito. É por este motivo e pela complexidade desta história que dedico alguns parágrafos e não uma simples nota de rodapé.

Nascido de sucessivas divisões e dissidências do Partido Comunista do Peru, a aparição pública de Sendero Luminoso se dá em 1980, momento em que o país se preparava para eleições diretas após doze anos. A convicção do grupo de que o estado peruano era estruturado pela violência e, portanto, incompatível com a democracia, motivou diversas ações de boicote às urnas e, em seguida, a luta armada.

Seu surgimento, no entanto, remonta à década de sessenta e à reabertura da Universidad de San Cristóbal de Huamanga, na região de Ayacucho – uma localidade extremamente pobre e de estrutura agrária arcaica. Há, nesse período, o crescimento da população estudantil e a emergência de movimentos sociais. As ideias do grupo, inicialmente formado por estudantes, docentes e liderado pelo professor de filosofia Abimael Guzmán, aglutinavam aspectos da revolução de Mao Zedong com a tradição revolucionária peruana de Mariátegui.

Durante a ditadura, o grupo se capilariza entre as populações rurais indígenas. A convivência inicialmente respeitosa com os camponeses, destoando da tradição racista do país, facilitou a aproximação com as comunidades. Além disso, a atenção dada à opressão sofrida pela mulher contribuiu para que 40% de seus militantes e 50% dos cargos diretivos

fossem ocupados por *elas*<sup>42</sup>. Paralelamente a essas questões, os dirigentes do grupo sustentavam a ideia de sacrifício e de que morrer em luta era um fato inevitável (Peña Aymara, 2015, p. 55), algo que reforçou suas ações bastante enérgicas contra o Estado.

Alarmado pela organização e pela força do grupo – que chegou a dominar 30% do país –, o Estado aumenta a repressão a partir de 1981, com o auxílio dos *sinchis*, forças de guerra treinadas nos Estados Unidos. Como os senderistas não utilizavam uniformes, nem possuíam armamento pesado e acampavam nas aldeias, o resultado infeliz foi a chacina da população civil. A ofensiva do Estado recrudescer as ações do grupo rebelde, já predisposto ao combate – em algumas localidades, Sendero Luminoso se impõe de forma autoritária, executando autoridades e camponeses considerados ricos. Por outro lado,

Ao contrário do Sendero Luminoso, as forças armadas e os Sinchis possuíam toda uma estrutura de guerra para torturar, assassinar e desaparecer com pessoas: quartéis, salas subterrâneas, fornos para queimar restos mortais, entre outros. Há relatos tenebrosos sobre a conduta que os agentes do Estado tomavam contra os militantes senderistas (ou camponeses que eram tomados como militantes), que incluem os mais variados tipos de tortura física e psicológica, sequestro, mutilação e estupro (Rossi, 2019, s.p.).

O incômodo dos camponeses, presos neste fogo cruzado, motivou levantes de autodefesa contra os senderistas para recuperar povoados de seu domínio – com destaque para o assassinato de alguns militantes em Lucanamarca em 1983, revidado pelos senderistas, por sua vez, com o assassinato de 69 camponeses, incluindo crianças. Por esse e por outros atentados, fora as diversas mortes não documentadas – muitas das quais perpetradas pelo próprio Estado –, a Comissão da Verdade do Peru, no início dos anos 2000, concluiu que o Sendero Luminoso foi responsável por cerca de 30 mil mortes em menos de vinte anos de conflito<sup>43</sup>.

A hostilidade entre o Estado, os senderistas e a população civil se estendeu até o início dos anos 2000: Guzmán foi preso em 1992 e outras lideranças ao longo dos anos noventa. O grupo subversivo também foi definido pelos Estados Unidos como “narcoterrorista”<sup>44</sup>. A Comissão da Verdade do Peru, considerou que “a forma senderista de se identificar aconteceu porque o grupo converteu sua ideologia em religião, concebeu a militância como purificação e renascimento e confundiu a ação revolucionária com violência terrorista” (Peña Aymara, 2015, p. 59, tradução minha).

<sup>42</sup> Informações disponíveis em: <https://gmarx.fflch.usp.br/en/node/106> Acesso em: 4 jun. 2022.

<sup>43</sup> A Comissão da Verdade do Peru estimou, em 2003, cerca de 69 mil mortes no conflito, atribuindo mais da metade delas ao Sendero Luminoso. Em contraste, o estudo de Silvio Rendon, publicado em 2019, estima 48 mil mortes, sendo o Estado Peruano responsável por 58,3% delas, o Sendero Luminoso por 38,3% e o restante por outros atores.

<sup>44</sup> Designação dada a grupos como, por exemplo, as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC).

Por outro lado, não se pode esquecer que a presença norte-americana, sob pretexto de combater o grupo Sendero Luminoso, converteu-se num instrumento de presença militar na Amazônia, contribuindo, de certo modo, para a ingerência estadunidense na América Latina (Zevallos, 1993 *apud* Peña Aymara, 2015, p. 34). O governo neoliberal de Fujimori, marcado pelo autoritarismo, pela corrupção e apoiado pelos EUA, também se utilizou da batalha contra o grupo para perseguir e executar opositores.

Certamente, essa junção de fatores ao longo dos anos causou extremo sofrimento à população peruana. *A arpillera Ontem e Hoje* nos mostra o impacto dessa situação. Dividida em dois blocos, ambos emoldurados pelos Andes, a peça contrasta um dia ensolarado com um dia nublado. *Ontem/Ayer* mostra uma terra próspera, com plantações, flores, pessoas cuidando de animais e, abaixo, quase que sorrateiramente, homens com armas aparecem, casas são incendiadas e pessoas são mortas. A parte *Hoje/Hoy*, em tons de marrom e pouquíssimo verde, parece mostrar o quanto a terra “secou”. A presença militar e esse estado de guerra interna parecem normalizados no cotidiano, pois há homens com armas enquanto crianças brincam numa quadra. Há mais cruzeiros na paisagem, assim como figuras que possivelmente estão enlutadas com trajes escuros; mais adiante, mulheres em marcha pedem paz, e outras parecem estar agrupadas numa refeição compartilhada – um eco das *ollas comunes* chilenas?

É importante deter-se com um pouco mais de atenção a esse conflito, porque essa *arpillera* peruana, produzida em 2002, desponta como a disparadora de exposições do outro lado do mundo. O contato de Roberta com a situação do Peru tem um antecedente afetivo. Segundo Esther:

*[...] tem uma história de uma amiga da Roberta, que é a Guadalupe, que ela foi assassinada, foi desaparecida, mas ela foi, perdeu o marido, o companheiro dela no Peru, ela foi se refugiar na casa da Roberta, fez umas arpilleras com as roupas das bonecas das filhas da Roberta, depois ela voltou pra Ayacucho e foi desaparecida. Essas arpilleras, de Recuerdos de Guadalupe, ela tem na coleção, é uma das histórias que mais me impacta assim, enfim, das histórias que se vêm sabendo depois, dos tecidos, né? (Vital, 2022).*

Inclusive, no site do acervo internacional de *arpilleras*<sup>45</sup>, conta-se que Guadalupe tornou-se uma ativista dos direitos humanos após o falecimento do marido, tendo fugido do país ao receber ameaças de morte. Foi acolhida por Roberta no Chile, país onde aprendeu a técnica da *arpillera*. Pouco meses depois de retornar ao Peru, Guadalupe foi sequestrada por militares e desapareceu. Este fato se relaciona com o que se comentou a respeito da

---

<sup>45</sup> O projeto Conflict Textiles pertence ao CAIN – Conflict Archive on the INternet, hospedado na Universidade de Ulster e disponível em: <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/>

perseguição empreendida por Fujimori a opositores, seja quem for, sob pretexto de combate ao Sendero Luminoso.

Retomando a exposição, para Roberta, a *arpillera* peruana *Ontem e Hoje* “proporcionava um marco para levar o processo um passo mais adiante, passar do reconhecimento do sofrimento próprio ao reconhecimento de um sofrimento comum” (Vital, 2008, p. 72, tradução minha). Esta *arpillera* foi exposta no monastério de Clonnard, na Irlanda do Norte, durante o West Belfast Festival, em agosto de 2006, com outra *arpillera* peruana e sete dos quilts produzidos pelo projeto *Remembering Quilt*. Após isso, foi exibida em outros 35 lugares do mundo e em Derry, na Irlanda do Norte, palco dos conflitos *The Troubles*. A partir de então, foi-se tecendo uma rede de contatos. A exposição da *arpillera* peruana em Derry foi visitada pela prefeita da cidade, que convidou Roberta para as festividades do Dia Internacional da Mulher, facilitando também seu contato com museus. Dessa oportunidade, nasceu a exposição *The Art of Survival*, em diferentes lugares de Derry<sup>46</sup> no ano de 2008. Segundo Esther Vital:

En principio, la idea de Roberta, era que por cada *arpillera* internacional hubiera otra irlandesa, de esa manera, podría haber un proceso de comparación y de búsqueda de lo común, situar las experiencias del conflicto irlandés en un marco global, internacional, que le dotara de un espacio seguro para la reflexión y por el cual surgieran los temas en el candelero (Vital, 2008, p. 78).

Um ponto importante de intervenção, retomado por Esther em entrevista, sobre a exposição *The Art of Survival*, é que, com ela, foi possível

[...] colocar as peças protestantes nos espaços católicos e as católicas nos espaços protestantes. Então ela [Roberta] começou um trabalho muito de interligar esses espaços sociais que não se dialogavam e criar esses espaços de encontro de refletir sobre a perda comum durante essa época (Vital, 2022).

O objetivo deste capítulo foi tecer a rede de relações entre diferentes exposições de *arpilleras* a partir de duas figuras-chave neste processo – Roberta Bacic e Esther Vital. Pode-se vislumbrar, assim, o potencial das *arpilleras* de intervir, através do trabalho coletivo, em comunidades marcadas por situações de conflito – não só como meio de rememoração de perdas, mas também de construção comunitária de alternativas.

---

<sup>46</sup> Foram eles: Tower Museum, Harbour Museum, Workhouse Museum, The Junction, Verbal Arts Centre, Void Gallery, The Church of Ireland Diocesan Centre, The Playhouse, The Museum of Free Derry.

*Quando eu me entendo como camponesa, eu costumo dizer assim: que a gente cuida e da terra, e a terra cuida da gente. Acredito que a mística seja isso, sabe? E de que a arpillera cumpre sim um papel na mística do povo, na mística das mulheres, sobretudo, porque coloca a gente num lugar de criar e de costurar esperança. E faz com que a gente se coloque como indivíduo no processo de costura, mas também como coletivo no processo de construção de memória. Porque uma arpillera nunca vai ser só minha, uma arpillera sempre vai ser nossa. Sempre vai ser de um coletivo ou sempre vai ser de histórias que eu vivi no coletivo.*

Louise, MAB, em entrevista

## PARTE II

### 2. NASCIDAS DO POVO: *ARPILLERAS* E SEUS POSSÍVEIS ANTECEDENTES



EDULIA PÉREZ<sup>47</sup>  
*Hochoneando trigo, s.d.*  
55 x 75 cm  
Colección Fundación Isla Negra, Chile

A *arpillera* é uma técnica têxtil de origem incerta. Sua história se mescla tanto com as bordadeiras de Isla Negra, no litoral chileno, como também com a obra de Violeta Parra (1917–1967). O presente capítulo aborda esses dois antecedentes que aparecem na historiografia, a fim de compreender as *arpilleras* no período ditatorial chileno no capítulo seguinte. Destacam-se, também, as *arpilleras* como manifestação artística de mulheres da classe trabalhadora e os caminhos percorridos para a inserção institucional.

#### 2.1 LAS HERMOSAS *ARPILLERAS* DE ISLA NEGRA

Ao pesquisar sobre as *arpilleras*, é comum encontrar, na literatura sobre o tema, muitas menções à Isla Negra. Roberta Bacic, pesquisadora e curadora referência nas exposições dessa produção, afirma, no catálogo da mostra *Arpilleras da Resistência Política*

---

<sup>47</sup> Esta e demais *arpilleras* de Isla Negra estão disponíveis em: <https://islanegra.org/la-coleccion/> Acesso em: 21 jun. 2022.

*Chilena* (2012), que a técnica “possui raízes numa antiga tradição popular” de bordadeiras daquela região, impulsionadas por Leonor Sobrino, sendo difundida, mais tarde, por Violeta Parra. Já Marjorie Agosín, poeta chilena que conviveu e entrevistou *arpilleristas*, aponta, em *Agujas que hablan*, que a técnica começou com a própria Violeta (Agosín, 1985, p. 525). De fato, cronologicamente, Violeta expôs “primeiro” suas *arpilleras* em 1964, visto que foi somente em 1969 que as bordadeiras de Isla Negra estiveram presentes no Museu Nacional de Belas Artes do Chile. Contudo, Gaitán (2013, p. 20) infere que, possivelmente, a artista conheceu a técnica em Isla Negra, quando percorreu diversas zonas litorâneas do Chile na década de cinquenta – o que é bastante improvável, visto que o trabalho em Isla Negra começou somente na década seguinte<sup>48</sup>. No catálogo da coleção de *arpilleras* do Museu da Memória e dos Direitos Humanos, em referência à pesquisa de Liisa Voionmaa Tanner (1987), também há menções à Violeta Parra e à Isla Negra.

O vai e vem da bibliografia não permite afirmar como a técnica se iniciou; apesar disso, essa espécie de “dupla maternidade” das *arpilleras* aponta para algo de suma importância nesta pesquisa: é uma manifestação artística que surgiu entre mulheres do povo.

Quando esta pesquisa iniciou, interessava-me analisar o projeto das *arpilleras* brasileiras, bem como as reverberações disso em termos de educação popular dentro de um movimento social e o alcance, dessa produção estética, em instituições museais. Escrever sobre as bordadeiras de Isla Negra, mais do que seguir o fio narrativo sobre como a técnica surgiu, é perceber que, desde aquele lugar, houve não só um projeto coletivo, mas também uma inserção institucional.

A história de Isla Negra começa com a família de Leonor. Seu pai, o capitão espanhol Eladio Sobrino, se instalou naquela área costeira no final dos anos trinta, onde construiu uma casa de pedra para a família – apelidando o destino de veraneio de Las Gaviotas. Como a casa logo ficou pequena para uma família numerosa (um casal e oito filhos),

Eladio Sobrino a vendeu e construiu uma casa ampla nas terras adjacentes. O comprador de Las Gaviotas acabou sendo o poeta Pablo Neruda, que pediu para mudar o nome da casa, a fim de refletir a visão da ilha [que era vista da costa por conta de suas formações rochosas escuras], chamando-a, assim, de Isla Negra (Manier, 2019, p. 16, tradução minha).

Aos poucos outras famílias passaram a residir de forma permanente, como as famílias Álvarez, Pérez, Espinoza, Díaz e Llanca. O nome da casa de Neruda passou a nomear todo o

---

<sup>48</sup> Em 1976, a *Revista Mensaje* reproduziu em suas páginas um boletim do Vicariato da Solidariedade (que promovia oficinas de arpillera no período ditatorial). Lá, menciona-se o antecedente em Isla Negra (considerando o poeta Pablo Neruda como propagandista da produção) e afirma-se que: “antes que ellas existieran, la poeta y folclorista Violeta Parra había bordado sus propias creaciones en lana sobre arpilleras viejas” (Los bordados de la vida y de la muerte, 1976, p. 118, grifos meus).

povoado. No início dos anos quarenta, Leonor Sobrino (1912–?) e suas irmãs constroem casas na região.

Isla Negra desenvolveu-se como uma comunidade rural e litorânea, onde conviviam veranistas e famílias locais. Estas últimas dedicavam-se a trabalhos como agricultura de subsistência, pesca de mariscos e extração de madeira, com rendimentos variáveis de acordo com as estações. Os invernos eram períodos especialmente difíceis para a população local<sup>49</sup> e a mortalidade infantil era alta<sup>50</sup>.

Conforme a população local aumentava e a partir da percepção da necessidade econômica, Leonor Sobrino realizou, nos anos sessenta, iniciativas sociais com crianças e mulheres da região. Leonor já havia colaborado com a escola local, organizando a biblioteca e competições esportivas entre as crianças (Manier, 2019, p. 16). Em 1966, a pedido de uma amiga, também residente de Isla Negra, Marta Petit de Hunneus, Leonor passa a trabalhar com o Clube de Mães e Jovens Mulheres.

Os Centros de Mães eram bastante populares no Chile, com vários formatos ao longo do tempo. Organizados por mulheres das classes altas, pela Igreja Católica ou mesmo pelo Estado, tinham como finalidade ensinar às mulheres habilidades que poderiam contribuir para o bem-estar de suas famílias, como organização financeira, costura e refeições nutritivas. Tornaram-se bastante populares a partir dos anos quarenta e, mais tarde, foram inclusive incorporados em programas de governo como os dos presidentes Eduardo Frei Montalva e Salvador Allende, encabeçados pelas primeiras-damas. Durante o governo Frei Montalva, havia, por exemplo, 5 mil Centros de Mães, unificados administrativamente pela Central Relacionadora de los Centros de Madres (CEMA). Ao serem reorganizados durante o governo Allende, estima-se que 1 milhão de mulheres faziam parte de cerca de 20 mil centros. Nesse último período, muitos centros “tornaram-se defensores altamente politizados dos programas socialistas de Allende” (Manier, 2019, p. 11). Os centros foram dissolvidos 5 semanas após o golpe de estado em 1973.

Manier (2019, p. 12) argumenta que, além de proporcionar o encontro das mulheres fora do lar, e o esforço para que elas e suas famílias melhorassem economicamente, os centros deram às mulheres seu primeiro gosto pela criatividade, autossuficiência e autoestima. Para a autora, o primeiro projeto de costura criativa desse tipo a nascer da conexão das mulheres com um Centro de Mães formado pela CEMA é o de Isla Negra.

---

<sup>49</sup> Catálogo *Bordar el desborde: las Bordadoras de Isla Negra en el MNBA 1969–2019*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

<sup>50</sup> Manier, 2019, p. 16.

Inicialmente, ao contribuir com o Clube de Mães e Jovens Mulheres, Leonor oferecia aulas sobre os primeiros cuidados e nutrição de crianças, economia doméstica e, mais tarde, o ensino da confecção das próprias roupas (Manier, 2019, p. 16). Em 1969<sup>51</sup>, a fim de apoiar as pescadoras nos meses de inverno, começou a fazer bordados com elas, para que pudessem aumentar sua renda. Ainda que muitas não soubessem costurar ou desenhar, Dona Leo as levava para o campo, para que observassem as formas e as cores da natureza – elementos que, assim como cenas do cotidiano de vida e trabalho na região, apareciam nos bordados, feitos a partir do tecido rústico de sacos de farinha (tecido da juta ou serapilheira) e lã. As *arpilleras* nascem, assim, da pobreza.



BORDADEIRAS DE ISLA NEGRA  
 Casa de las lañas, Isla Negra, década de 1970  
 Arquivo pessoal de Rosa Santander  
 Catálogo *Bordar el desborde* (2019)

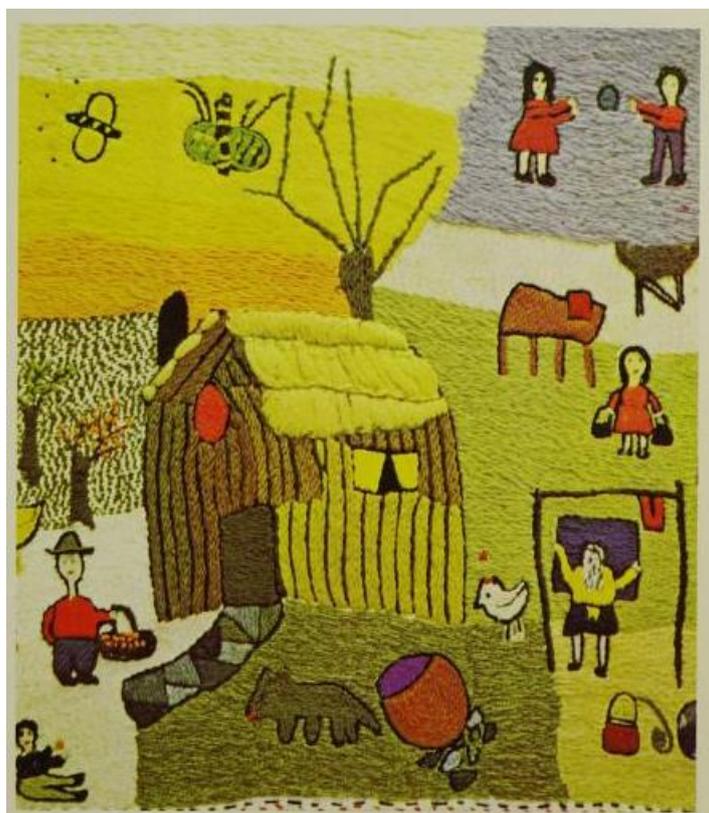
Mulheres da esquerda para direita: Narcisa Catalán, Tato Díaz de Pérez, Rosa Santander Alvarado, Rosa Inés Ibarra, Eugenia Pajarito, Purísima Ibarra, Rosa Pérez, Bernardita Díaz, Mercedes “Chea” Espinoza Basoalto, Edulia Pérez Espinoza, Eufemia Espinoza Basoalto, Adela Araya, (mulher não identificada), Luz María Álvarez, Carmen Pizarro Pérez, Leonor Sobrino, Adelaida Díaz, Guillermina Álvarez Espinoza.

Crianças da esquerda para a direita: Érica Correa Santander, Isabel Pérez Catalán, Alfredo Bustos Ibarra, María Cecilia Correa Santander, Luis Alberto Álvarez, Juan Gabriel Correa Santander.

Muitos bordados de Isla Negra, datados dos anos sessenta e setenta, não sobreviveram ao tempo. Mary Gostelow (1983, p. 33) afirma que uma típica *arpillera* de Isla Negra mostra

<sup>51</sup> Fonte: <https://islanegra.org/la-historia/>. Acesso em: 20 jun. 2022.

uma senhora de cabelos presos em um coque, sentada tricotando em sua cozinha. Duas crianças estão jogando bola e um homem de chapéu de palha está carregando uma cesta de laranjas. Atividades cotidianas e uma variedade de animais domésticos, assim como cenas de interiores também são mostradas.



Típica *arpillera* de Isla Negra

*Arpillera* mostrada no livro *Embroidery: traditional designs, techniques and patterns from all over the world*, de Mary Gostelow (1983, p. 33) com a seguinte legenda: “pintura de agulha chilena é também trabalhada em Isla Negra, onde mulheres bordam coloridas cenas da vida cotidiana”<sup>52</sup>.

As casas são um tema recorrente, ocupando um lugar de destaque no tecido, não exatamente ao centro. Martha Manier (2019, p. 25) chama atenção para um aspecto também apontado por Mary Gostelow: os personagens ao redor da casa estão envolvidos em atividades cotidianas, como trato de galinhas e estender roupas, envoltos por um jardim bastante colorido. Um exemplo disso é a *arpillera* feita por Florencia (Florita) Canelo.

<sup>52</sup> No original se lê: “Chilean needle-painting is also worked on Isla Negra, where women embroider colorful scenes of everyday life” (Gostelow, 1983, p. 33).



FLORENCIA CANELO  
*Mi casa*, 1987  
 68 x 106 cm  
 Colección Fundación Isla Negra, Chile

Martha Manier relata que Florencia, seu marido e seu filho mais novo construíram a casa representada na *arpillera*. Assim, “os detalhes costurados da estrutura servem de testemunho para o quão bem ela conhecia cada pedra da fundação [...] Vemos seu orgulho em ter um lar e uma família” (Manier, 2019, p. 26, tradução minha).

A construção da perspectiva em algumas *arpilleras* de Isla Negra nos proporciona um ângulo singularizado de cada cena, visto que as ações dos personagens nem sempre são construídas de forma hierárquica – com planos do que está à frente ou atrás –, sendo possível observar os detalhes do que cada um está fazendo como se fossem pequenas unidades narrativas, cada uma contando uma parte da história.

Além disso, a forma como nosso olhar parece “girar” a *arpillera* (para colocar em perspectiva linear cada cena de unidade narrativa) não deixa de recordar uma espécie de tempo circular – seja por conta repetição dos dias e, por consequência, dos afazeres, seja pela própria oralidade das histórias, como se, nessa espiral, fosse possível acrescentar camadas de detalhes ao que está sendo dito.



TRANSITO DÍAZ  
*Fiesta de la trilla*, 1978  
 99 x 72 cm

Colección Fundación Isla Negra, Chile

As imagens de trabalhadoras e trabalhadores se repetem em *arpilleras* que mostram outras colheitas importantes para a região, como a colheita da uva e da batata. A *arpillera* de Transito Díaz nos mostra homens e mulheres trabalhando na colheita de trigo. Em vastos campos amarelos sob um sol forte (ênfatisado pela cor laranja), há homens contando os grãos, reunindo os feixes de trigo, guiando cavalos para quebrar a palha; mulheres estão reunidas diante de uma grande panela de ferro, enquanto um homem traz uma galinha. Já Rosa Santander bordou inúmeras videiras, baseadas nas colheitas observadas na fazenda de seu sogro, com famílias inteiras comprometidas na tarefa.

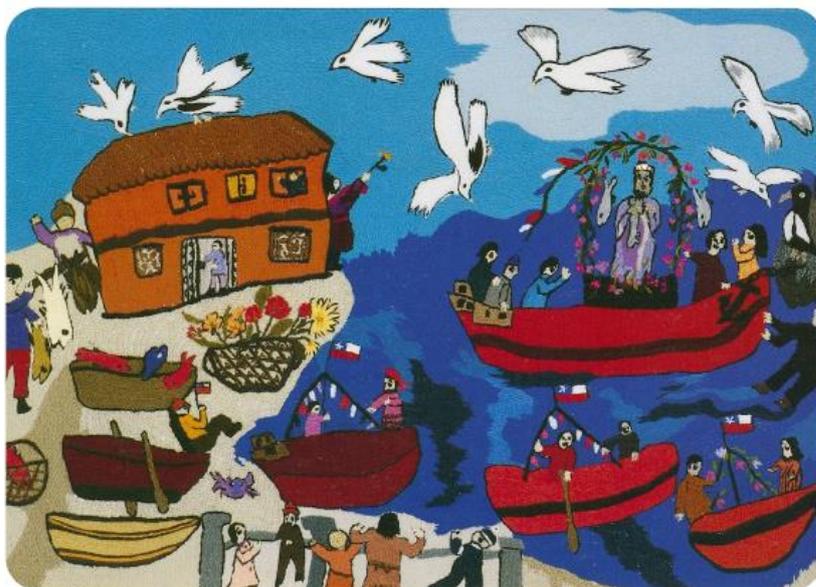


ROSA SANTANDER  
*La Vendimia, s.d.*  
 Sem dimensões  
 Colección Fundación Isla Negra, Chile



MERCEDES ESPINOSA  
*Mingas de cosecha de papas, 1980*  
 64 x 89 cm  
 Colección Fundación Isla Negra

Outro aspecto marcante nas *arpilleras* de Isla Negra é a prevalência do azul intenso que, muitas vezes, mescla céu e mar – provavelmente, em referência à natureza da própria região, costeira ao Oceano Pacífico. Um exemplo disso é a *arpillera Fiestas de San Pedro*, padroeiro dos pescadores, de Mercedes Espinosa. Mais do que a cena religiosa em si – motivo que não aparece com regularidade no trabalho das bordadeiras de Isla Negra –, nos interessa aqui atentar para a predominância do azul nesta *arpillera*, onde céu e oceano poderiam se fundir, não fosse a diferença de tons.



MERCEDES ESPINOSA  
*Fiestas de San Pedro, s.d.*  
 Fotografia de Luis F. Vera, cortesia de Isla Negra Foundation  
 Fonte: Manier (2019)

O azul intenso também aparece no trabalho de María Luisa Álvares, filha de Mercedes, onde ela retrata a casa de Pablo Neruda – e ele aparece na cena, usando uma boina alaranjada. Além do vasto jardim colorido, chama a atenção a semelhança entre as nuvens e a espuma da água.



MARÍA LUISA ÁLVAREZ  
*La casa del poeta, 2008*  
 64 x 60 cm  
 Coleção particular

Ainda que muitos dos exemplos mostrados nesta seção sejam posteriores, os temas não variaram muito ao longo do tempo, assim, eles nos trazem um panorama da potência visual das *arpilleras* produzidas em Isla Negra. Orgulhosa de suas pupilas, Dona Leo mostrou os trabalhos produzidos por elas para seus amigos. Gladys Weintraub, amiga de Leonor, pediu alguns emprestados para mostrar a Nemesio Antúnez, então diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Chile. Antúnez ficou impressionado com os trabalhos, tidos por ele como “uma visão fresca e pura” em que “tudo é imaginação e improvisação”, e propôs uma exposição de duas semanas em outubro de 1969.

De acordo com Martha Manier (2019, p. 20, tradução minha), “durante uma das festas de Antúnez, Pablo Neruda, vizinho de Leonor Sobrino em Isla Negra, conheceu o projeto de bordado. Ele ficou encantado com os exemplos que viu e se ofereceu para escrever uma introdução em forma de um poema”.



Pablo Neruda e Leonor Sobrino  
Catálogo *Bordar el desborde* (2019)

Nemesio Antúnez (1918–1933) já sabia quem era o escritor Pablo Neruda desde os tempos escolares, quando ganhou um livro após bom desempenho numa atividade de recitação de poemas<sup>53</sup>. Antúnez, graduado em Arquitetura na Universidade Católica do Chile, seguiu os estudos nos Estados Unidos nos anos 1940, dedicando-se, no mesmo período, ao ofício da pintura e da gravura nos ateliês de S.W. Hayter e de Roberto Blackburn. Conforme relata em sua Carta Aérea, escrita a seu filho Pablo em 1988, após uma passagem pela Europa, Nemesio retorna ao Chile no início dos anos 1950, onde funda o Taller 99 de gravura em 1955.

<sup>53</sup> Nemesio Antúnez 100 Años: Cuaderno Pedagógico. Santiago: Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018.

Já desenvolvendo sua carreira artística com certo trânsito internacional, Antúnez conheceu o poeta pessoalmente quando se hospedou em sua casa no México. Na mesma carta ao filho, conta em tom anedótico que, em 1950,

Tuve que salir de E.E.U.U. por motivo de visa, salí a Méjico para volver como residente. Aunque poco conocía a Neruda lo llamé y llegué a su casa. Al cabo de muchas horas de conversación llegó la noche y Pablo dice: “Hormiga<sup>54</sup>, Nemesio tiene que alojarse aquí”. “Pero dónde si no hay lugar”, responde la Hormiga. “En el closet del dormitorio”. En el closet del dormitorio cabía justo un colchón angosto, pero afortunadamente había en el muro una visa, Pablo estaba con “gota”, lo que no impidió reírmos de las situaciones que a diario se producían. Antes de salir de mi cuarto yo gritaba: “habla el pintor del closet, puedo salir?”. Era una situación como de Harold Pinter. Allí desde el closet se comenzó una profunda amistad que nunca terminaría, ni siquiera con su muerte (Antúnez, 1988, p. 35).

Dessa amizade surgiram várias trocas intelectuais, e Nemesio Antúnez ilustrou diversos livros de Pablo Neruda: *Tres Cantos Materiales* (1948), *Cien Sonetos de Amor* (1959) e *Arte de Pájaros* (1966).

Além do início da amizade com Neruda, data também dos anos 1950 um maior vínculo entre arte popular e artes visuais na obra de Antúnez, observadas em suas litografias das *guitarreras* de Quinchamalí, assim como seus murais e mosaicos na Galería Juan Esteban Montero, com figuras semelhantes e cujas imagens contribuíram para a difusão da cerâmica de Quinchamalí<sup>55</sup>.



Peça elaborada em argila negra pelas artesãs de Quinchamalí

<sup>54</sup> Apelido de Delia del Carril (1885–1989), conhecida como “la Hormiga”, gravadora e pintora argentina radicada no Chile, foi uma figura importante na cena cultural do país e esposa de Pablo Neruda até 1955.

<sup>55</sup> Quinchamalí é uma região da província de Ñuble. A cerâmica ali desenvolvida é uma tradição de caráter mestiço e transmitida pela via familiar, sobretudo às mulheres. Trabalha-se com a argila negra num sofisticado processo técnico de produção em 16 etapas, que resulta em objetos ornamentais e utilitários.



NEMESIO ANTÚNEZ  
*La costurera*, 1956  
 Litografía sobre papel, 55 x 38,7 cm  
 Museo Nacional de Bellas Artes, Chile

A litografia *La Costurera*, por exemplo, faz parte do álbum *Los oficios*, impresso no ateliê do artista Gastón Dorfinant, em Paris. Nele, Nemesio quis retratar trabalhos como os de padeiro, açougueiro, vidraceiro, entre outros, com o intuito de valorizar os ofícios populares, o que o levou a um exercício similar em torno dos trabalhos realizados pelo povo chileno. *La Costurera* representa uma mulher no ato de emendar um fio na tela. As formas de seu corpo, como pode-se ver, são semelhantes à cerâmica de Quinchamalí.

A contribuição de Antúñez para a arte popular também se fez presente a nível institucional. Em 1954, num movimento de diversos artistas e intelectuais, gesta-se a ideia da criação de um Instituto de Arte Moderna, a fim de renovar a noção hegemônica de museu no Chile. O projeto teve como modelos a institucionalidade brasileira, sobretudo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), a Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA).

Havia, no grupo, a intenção de criar um museu vivo, não só para a exibição de obras de arte, mas também um espaço de discussão e de reflexão sobre as artes visuais e outras linguagens, como música, cinema e teatro (Observatorio da Cultura, 2018, p. 22). Ainda que no início as atividades do grupo se limitassem a apoiar exposições do Instituto de Extensão de Artes Plásticas da Universidade do Chile e a colaborar com envio de obras para a Bienal de São Paulo, em dezembro de 1959 os anseios finalmente são colocados em prática com a realização da Feira de Artes Plásticas do Parque Florestal.

La feria fue una instancia sin precedentes en el país. En ella convivieron artistas provenientes de la academia, reconocidos artesanos y artesanas, así como los y las estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, quienes se instalaron en el lado sur del parque. Participaron artistas como Violeta Parra, el artesano Luis Manzano -también conocido como Manzanito-, las artesanas de Quinchamalí y Pomaire y el Taller 99, encabezado por el propio Antúnez (Observatorio da Cultura, 2018, p. 23).

Ao assumir a direção do Museu Nacional de Belas Artes do Chile, em 1969<sup>56</sup>, além dos concertos, performances, intervenções e mostras de arte contemporânea, havia a intenção de vincular o público com artes mais afinadas com o imaginário popular. Desde seu primeiro ano de gestão, a dissolução do conceito de belas artes se manifestava através da integração das “artes marginais” – um exemplo disso é a exposição das bordadeiras de Isla Negra em 1969 na Sala Florestal, espaço dedicado à exibição de artes populares e conceituais (Observatorio da Cultura, 2018, p. 30).

La inserción de las artes populares en el MNBA constituía un acto político y de cambio de la perspectiva museológica de la institución. Nemesio Antúnez logró reunir en un mismo espacio distintas formas de arte, no solo gracias a la inclusión de las artes populares o la música sino también gracias a la exhibición de arte conceptual que, durante su primera dirección, era ajeno a la escena chilena (Observatorio da Cultura, 2018, p. 30-31).

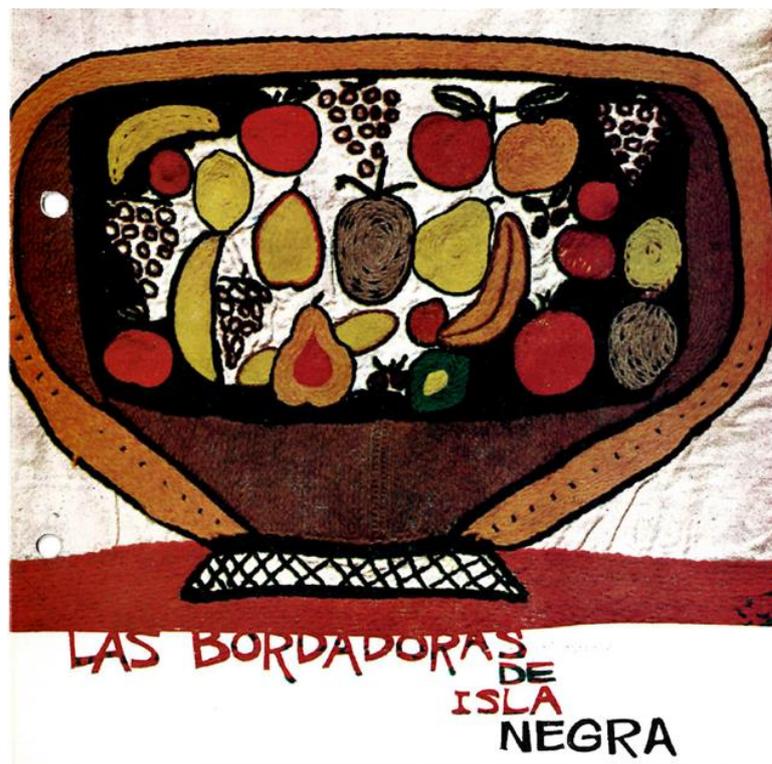
Foi para essa exposição, de outubro de 1969, que Pablo Neruda escreveu uma introdução ao catálogo, dedicado a Leonor e onde também nomeia seis bordadeiras, suas vizinhas de tantos anos em Isla Negra.

En Isla Negra todo florece. Se arrastran por el invierno pequeñísimas flores amarillas, que luego son azules y más tarde, con la primavera, toman un color amaranto. El mar florece todo el año. Su rosa es blanca. Sus pétalos son estrellas de sal.

En este último invierno comenzaron a florecer las bordadoras de Isla Negra. Cada casa de las que conocí desde hace treinta años, sacó hacia afuera un bordado como una flor. Estas casas eran antes oscuras y calladas; de pronto, se llenaron de hilos de colores, de inocencia celeste, de profundidad violeta, de roja claridad. Las bordadoras eran pueblo puro y por eso bordaron con el color del corazón. Se llaman Mercedes, la señora de José Luis, se llaman Eufemia, se llaman Edulia, Pura, Adela, Adelaida. Se llaman como se llama el pueblo: como deben llamarse. Tienen nombres de flores, si las flores escogieran sus nombres. Y ellas bordan con sus nombres, con los colores puros de la tierra, con el sol y el agua, con la primavera. Nada más bello que estos bordados, insignes en su pureza, radiantes de una alegría que sobrepasó muchos padecimientos Presento con orgullo a las bordadoras de Isla Negra. Se explica que mi poesía haya echado aquí sus raíces. Se verá por estas obras del pueblo, de las manos trabajadoras de sus mujeres, que aquí todo florece. Primavera de Isla Negra, ¡Salud! (Septiembre, 1969) (Neruda, 1969).

---

<sup>56</sup> Nemesio Antúnez foi diretor do MNBA em dois períodos: 1969–1973 e 1990–1993.



Capa do catálogo da exposição *Las Bordadoras de Isla Negra* (1969)  
Cortesia da Biblioteca do Museo Nacional de Bellas Artes, Chile

Para Karen Villarroel (2020, p. 14, tradução minha), a agrupação das bordadeiras de Isla Negra, que ainda hoje segue ativa, “marca um precedente em matéria de prestígio e valorização da arte têxtil dentro dos meios artísticos chilenos, contudo, não se caracteriza por ter um discurso contestatório na hora de apresentar suas criações, como tiveram as *arpilleristas* [da ditadura]”.

Além da exposição no Museo Nacional de Belas Artes do Chile, em 1969, as *arpilleras* de Isla Negra foram expostas no Institute of Contemporary Arts de Londres, em 1972, e, no mesmo ano, foram convidadas para a inauguração do edifício que abrigou a UNCTAD III (III United States Conference on Trade and Development – III Conferência das Nações Unidas de Comércio e Desenvolvimento).

Concebido em 1971 e inaugurado em abril de 1972, o prédio foi construído em um prazo extraordinário de 275 dias, contando com os esforços de uma equipe multidisciplinar de profissionais e trabalhadores voluntários. Havia o intuito de integrar arte e arquitetura, a partir da produção de obras que passaram a fazer parte do próprio projeto do edifício. Após a realização da conferência, o prédio foi transferido ao Ministério da Educação e rebatizado como Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral – em homenagem à poetisa chilena, falecida em 1957, primeira escritora latino-americana a receber o Nobel da Literatura, em

1945, com atuação também como educadora, diplomata e feminista. Após o golpe de 1973, a Junta Militar Chilena passa a ocupar o prédio, instalando em uma de suas torres o Ministério da Defesa, acabando, assim, com o propósito cultural do edifício<sup>57</sup>.

No verão de 1972, o curador das obras de arte integradas ao edifício, Eduardo Martínez Bonati, encomendou um bordado a Leonor Sobrino, a ser entregue em março daquele ano. Mesmo com um prazo curto e diante do aumento de trabalho em Isla Negra nos meses de verão – por conta da chegada de turistas e residentes de veraneio –, engajaram-se na confecção do bordado dez mulheres (Rosa Santander, Edulia Pérez, Tránsito Díaz Álvarez, Adelaida Díaz, Purísima Ibarra, Adela Ayala, Inés e Tránsito Espinoza, Rosa Inés Ibarra e Elsa Araya). Para começar os trabalhos, Leonor pediu a elas um desenho de seus lugares e paisagens queridas e, assim, retrataram a zona central do Chile, o povoado de mineiros de El Teniente, o Porto de San Antonio, campos de trigo, o mar, os pescadores e a enseada, suas rotinas e labores, pereiras, parreiras e flores, que sabiam tão bem costurar. O bordado, medindo mais de dois metros de altura por quase nove de comprimento, tornou-se uma das obras mais emblemáticas de UNCTAD III.

Com a ocupação militar do edifício após o golpe, diversas obras foram destruídas, jogadas no lixo e ao menos vinte delas desapareceram – como foi o caso do bordado coletivo de Isla Negra. 46 anos depois, às vésperas da inauguração da exposição *Bordar el Desborde: Las Bordadoras de Isla Negra en el MNBA 1969–2019*, realizada em homenagem à primeira exposição, o bordado reapareceu. Estava em posse do senador Guido Girardi, do Partido pela Democracia (PPD), que, segundo ele, havia adquirido no mercado de pulgas em Bío Bío nos anos oitenta, sem conhecer sua história. Em entrevista ao *The Clinic*<sup>58</sup>, em 2021, Girardi afirma que guardou os bordados, então separados, na casa da mãe, em Vitacura. Somente em 2012, já casado pela segunda vez, a mãe do senador entregou a ele alguns itens que lhe pertenciam, entre eles, os bordados que eram “*arpilleras* tipo Violeta Parra”, que o senador percebeu estarem em bom estado e decidiu instalar na casa que possui em Valparaíso.

Em 2019, sua filha Antonia, ao assistir o documentário *Escapes de Gas* (2014), reconheceu o bordado. A família entrou em contato com o arquiteto de UNCTAD III, Miguel Lawer, e com a então Ministra da Cultura Consuelo Valdés. A partir disso, sucedeu-se uma trama jurídica envolvendo diversos setores políticos e culturais, além de questões legais para determinar a quem pertencia o bordado e a quem deveria ser devolvido – em suma, uma

---

<sup>57</sup> Informações sobre o prédio UNCTAD III obtidas em: <https://americacuadrado.com/blog/2018/4/25/unctad-iii-gam-artefacto-de-memoria> Acesso em: 29 jun. 2022.

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.theclinic.cl/2021/05/25/el-hallazgo-de-la-desaparecida-obra-de-la-unctad-que-estaba-en-manos-de-guido-girardi/> Acesso em: 29 jun. 2022.

disputa pela captura institucional. Tudo isso sem consultar as autoras do bordado a respeito do destino que elas gostariam que a peça tivesse.

Segundo o site da Fundación Isla Negra, em reflexão posterior, Narcisa, uma das bordadoras teria afirmado: “Quanta maldade para romper e esconder com algo tão bonito [...] Mas claro, se somos mulheres, humildes, de um povo pequeno e pobres... A qual autoridade importa isso?”<sup>59</sup>. Reflexão semelhante é compartilhada por Alejandra Araya, curadora da exposição *Bordar el Desborde* e diretora do Archivo Central Andrés Bello:

Ya estaba entonces la disputa de quién se iba a quedar con la obra, lo cual me parece muy siniestro considerando que sus autoras no tenían idea tampoco del hallazgo. Durante mi discurso de inauguración mencioné el bordado y, que en caso de que apareciera, quienes debían decidir el destino eran ellas, pero nunca fueron consideradas para la discusión como sí se hizo con las otras obras que aparecieron y el GAM y todos consultaron a los artistas. ¿Por qué entonces a las bordadoras no? ¿Es porque al ser del pueblo y mujeres no tienen derecho sobre la propiedad de su obra o porque no las consideran artistas? Esto fue lo planteé entonces, y lo sostengo (The Clinic, 2021).

A Fundación Isla Negra informa em seu site que, no período da pandemia, nada souberam acerca da localização e destino da obra. Em abril de 2021, solicitaram o bordado ao GAM para que fosse levado por umas horas a Isla Negra junto de suas autoras, o que ocorreu em maio do mesmo ano – momento de bastante comoção entre elas. Entre dezembro de 2021 e março de 2022, o GAM se encarregou de restaurar a peça.



Leonor Sobrino (terceira da esquerda para direita) com mulheres de Isla Negra e o bordado coletivo feito para o prédio da UNCTAD III

<sup>59</sup> Original: “Cuánta maldad para romper y esconder algo tan hermoso ¡¡¡Si es pura belleza!!! Pero claro, si somos mujeres, humildes, de un pueblo pequeño y pobres...¿a qué autoridad le importa eso?”



Bordado coletivo, feito por mulheres de Isla Negra, em exibição no Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM)  
 Fonte: Twitter @centroGAM

Com relação à influência que as Bordadeiras de Isla Negra possam ter exercido nas *arpilleras* da ditadura – algo bastante comentado na literatura –, Martha Manier (2019, p. 60) argumenta que não encontrou evidências dessa relação em sua pesquisa. Tanto as Bordadeiras (como muitos chilenos) demoraram a conhecer a produção de *arpilleras* em Santiago, nos anos de ditadura, como também em Santiago e região provavelmente não circulavam as peças de Isla Negra, visto que a Casa de las Lañas<sup>60</sup> não era um centro turístico importante até a década de noventa. Soma-se a isso o fato de que, apesar de ambos os grupos usarem um suporte parecido, as Bordadeiras não tratavam de temas relacionados à ditadura em suas costuras. Como coloca Matilde Pérez: “Sinto muita angústia que em meu país estou vivendo o absurdo âmbito caótico e representá-lo me parece um pouco redundante. Contudo, creio ainda na razão e busco na lógica das estruturas a construção do mundo a que aspiro” (*apud* Manier, p. 59, tradução minha). A influência de Isla Negra foi maior em outros grupos, tal como os de Copiulemu, região próxima à Concepción<sup>61</sup>.

No entanto, as Bordadeiras de Isla Negra assemelham-se às *arpilleristas* do período da ditadura não só pelo suporte têxtil que usavam para bordar ou por serem um coletivo de mulheres, mas também pela origem de classe. Algo compartilhado com Violeta Parra.

<sup>60</sup> Mainer (2019, p. 22) explica que o local onde foi instalada La Casa de Lañas era uma propriedade da presidenta do grupo Narcisca Catalán. Funcionava não só como um depósito de materiais e onde organizavam as vendas, mas também um lugar para reuniões entre elas.

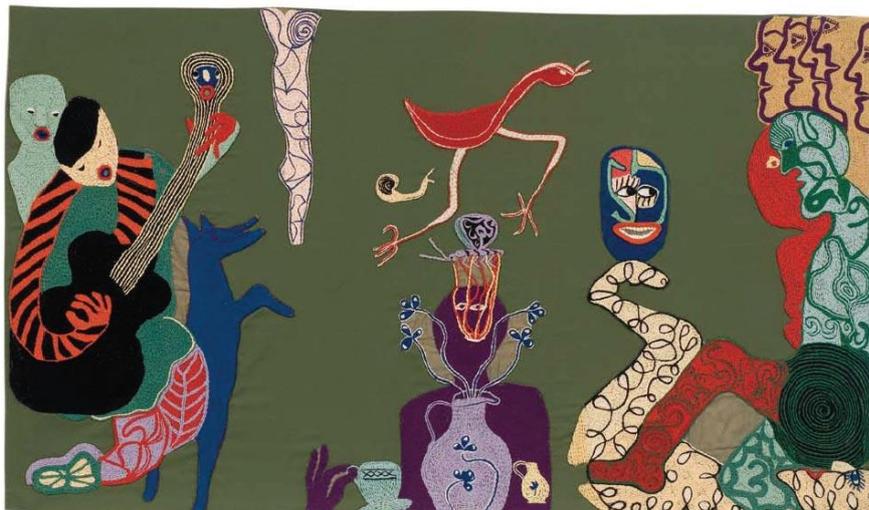
<sup>61</sup> Segundo Martha Manier (2019, p. 60), na década de setenta foi publicado um texto na revista *Paula* a respeito do bordado de UNCTAD III – o que inspirou Rosmarie Prim a realizar um trabalho semelhante à Isla Negra com as mulheres da região de Copiulemu.

## 2.2 COMO CANÇÕES QUE SE PINTAM: AS *ARPILLERAS* DE VIOLETA PARRA

Marjorie Agosín (1985, p. 525) defende que “a *arpillera* nasce com os bordados de lã de Violeta Parra durante os anos sessenta”. Agosín os define como *naïf*, nos quais Violeta “desenhava cenas da vida diária de seu povo”. Ainda que a origem da técnica da *arpillera* seja incerta, pelos motivos elencados na seção anterior, apresentar a produção têxtil de Violeta é uma forma de trazer o bordado para o lugar da transgressão.

Violeta del Carmen Parra Sandoval (1917–1967) nasceu em San Fabián de Alico ou no interior de San Carlos, na região de Ñuble. Vinda de uma família numerosa e pobre, Violeta era filha de Nicanor, professor primário de música, e de Clarisa, costureira e dona de casa. O pai, segundo Violeta, era um dos melhores folcloristas da região, frequentemente convidado para festas onde executava um repertório que ia do folclore popular chileno às canções da modernidade, como boleros e rancheiras. Ainda que essas vivências familiares tenham despertado na menina Violeta a paixão pela música e pelas raízes populares, havia a triste contrapartida quando o pai voltava tarde e alcoolizado para casa (Estivil, 2018, p. 41) – situação que se agravou ao perder o emprego como professor, ficando a cargo da mãe de Violeta o sustento da casa.

Quase todos os nove irmãos seguiram carreira artística, na música, na literatura, no teatro ou no circo, onde os irmãos Parra começaram a se apresentar. Nas palavras de Lautaro, irmão de Violeta, “Julgávamos ser artistas de circo. O circo era o único espetáculo acessível para a gente pobre” (*apud* Iturra; Contreras, 2021, p. 139, tradução minha). Aos sete anos Violeta já demonstrava habilidade cantando e tocando violão, e, aos doze, compôs suas primeiras canções. Na adolescência, após a morte do pai, passa a viver em Santiago com o irmão e poeta Nicanor, onde cursa a Escuela Normal (para formação de professoras) e cria, com sua irmã Hilda, a dupla Las Hermanas Parra, cantando músicas que, mais tarde, considera comerciais.



VIOLETA PARRA (1917–1967)<sup>62</sup>

*El circo*, 1961

122 x 211 cm

Museo Violeta Parra, Chile

Em 1938, aos 21 anos, casa-se com o ferroviário e militante do Partido Comunista Chileno Luis Cereceda, com quem teve dois filhos, Isabel e Ángel,

[...] os quais se tornariam seu grande apoio e parte de seu trabalho artístico musical, que Violeta entendia, ser um trabalho coletivo, não só com seus filhos, outras pessoas pensavam, trabalhavam e desenvolviam o trabalho artístico junto a Violeta, como seu irmão Nicanor com o que ideou o trabalho de recopilação da tradição popular [...] (Estivil, 2018, p. 41).

É em meio aos afazeres de dona de casa que se inicia a carreira artística de Violeta. Farias (2007, p. 23) aponta, no entanto, que “o cotidiano estreito e sacrificante da vida familiar e proletária deixava-a triste, com a sensação de estar condenada a viver na ‘mediocridade’ e no esforço diário de sobrevivência”. Além disso, o marido não apreciava o envolvimento de Violeta com compromissos culturais, que transitavam, nesse período, entre a literatura, o teatro, a música e a dança. O marido queria-na dona de casa.

O casamento, marcado pela violência, teve fim em 1948 e, no ano seguinte, Violeta se casa com Luis Arce, com quem tem duas filhas: Carmen Luisa e Rosita Clara. Arce compartilhava com ela afinidades artísticas e pôde apoiá-la em seus projetos. Nos anos cinquenta, impulsionada pelo irmão Nicanor, Violeta percorre diferentes regiões do Chile, para pesquisar e compilar a poesia e o canto popular chileno, “experiência que sem dúvida repercutiu na sensibilidade artística, acrescentando elementos populares a seus poemas cantados, que logo se plasmariam na sua obra plástica” (Estivil, 2018, p. 43).

<sup>62</sup> Disponível em: <https://www.museovioletaparra.cl/obras/el-circo/> Acesso em: 22 jun. 2022.

Para Patrícia Estivil (2018, p. 43), o contato com este canto parte de dois interesses de Violeta: realizar uma síntese da cultura popular chilena e “alertar acerca da situação caótica em que se encontrava a tradição popular no país”. Recordando o trabalho da mãe, Ángel Parra descreve que

En algunas ocasiones el fenómeno de recopilación de las canciones, se producía ante nuestros ojos. Sus encuentros con las maravillosas mujeres de Las Barrancas: Rosa, Lorca, Eduviges, Mercedes, le entregaban su sabiduría acumulada en siglos, simplemente, con la generosidad que tiene el pueblo, en el patio de sus casas, al lado de la artesa de lavar, alrededor del brasero. Para convencerlas solo algunas palabras de mi madre hacían falta. Que yo recuerdo eran siempre las mismas: Chile, cultura, pueblo, dignidad, orgullo, tierra, amor y justicia. Palabras mágicas que poseían un gran poder de convicción (Parra, Ángel, 2006, p. 109).

Violeta não só reuniu cerca de 3 mil canções tradicionais<sup>63</sup>, como também passou a incorporar a lírica popular chilena à própria poética. Exemplo disso é a autobiografia que escreve em Décimas, por incentivo de seu irmão Nicanor<sup>64</sup>, inspirada no *Canto a lo poeta*, que consiste em poemas cantados com versos de oito sílabas, típicos dos trovadores, e cuja origem remonta às jarchas mozárabes do início do século 11 na Espanha. O *Canto a lo poeta* possui duas variações: o *Canto a lo divino*, realizado em festas religiosas e/ou em enterros de “angelitos” (crianças em tenra idade), e o *Canto a lo humano*, presente em celebrações profanas e em desafios de trovadores<sup>65</sup>.

O *Canto a lo poeta* foi usado “como recurso para a evangelização dos povos originários da América”, mas, apesar disso, “tratava-se de uma expressão artística originada nos grupos culturalmente baixos e pertencentes à tradição popular” (Estivil, 2018, p. 44). Violeta incorpora, assim, fórmulas musicais profundamente ligadas não só ao processo de colonização indígena, mas também à tradição oral. A própria cultura popular é feita dessa “multiplicidade de relações que coexistem em uma sociedade, as quais podem ser contrapostas e inclusive contraditórias, pois toma de seu entorno aspectos diversos que a permite se renovar e se distinguir em seu processo de produção” (Zapata, 2016. p. 789, tradução minha).

Convive, na poética de Violeta, tanto as reminiscências da cultura europeia, como a tradição mapuche – povo da região Sul do Chile e do Sudoeste da Argentina. O lamento

<sup>63</sup> Fonte: <https://memoriasdaditadura.org.br/artistas/violeta-parra/> Acesso em: 30 set. 2022.

<sup>64</sup> Nicanor Parra (1914–2018) foi poeta, matemático e físico. Foi responsável pela fundação da antipoesia, isto é “a poesia calcada no rés do chão, que foge dos esquemas eloquentes da clássica poesia sobre-humana, altiva, que se ocupa dos grandes temas do amor, da morte, da vida, do qual temos Pablo Neruda como grande representante e como polo diametralmente oposto em relação ao seu conterrâneo chileno” (Silva, 2019). Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/nicanor-parra-e-o-bardo-do-chao-firme-e-da-antipoesia-177664/> Acesso em: 06 jul. 2023.

<sup>65</sup> As músicas *Rin del Angelito* e *Maldigo del alto cielo* são exemplos de cada um desses cantos, respectivamente.

mapuche aparece em canções de amores infelizes como *Que he sacado con quererte*<sup>66</sup>, somando-se ao sofrimento da própria Violeta.

Para além das fórmulas musicais, a cosmogonia mapuche também passa a fazer parte da poética da artista, assim como a solidariedade à causa dos povos indígenas, presente no conteúdo de diversas letras. Em *Arauco tiene una pena*, por exemplo, a artista incita, ao final de cada estrofe, cada região que agrupa etnias mapuches a se insurgir contra seus dominadores. Nesta mesma canção, Violeta retoma o nome de líderes mapuches como Lautaro e Galvarino. A valentia do guerreiro mapuche Galvarino diante da violência colonial durante a Guerra de Arauco, ocorrida nos séculos 16 e 17 no Sul do Chile, é retratada em uma *arpillera*. Galvarino foi capturado e punido com o decepamento de suas mãos, para servir de exemplo a outros insurgentes – fato narrado por Alonso de Ercilla no poema épico *La Araucana*, publicado entre 1569 e 1589. A cena retratada na *arpillera* mostra o verdugo à esquerda prestes a cortar a mão direita de Galvarino, após ter mutilado o lado esquerdo.



VIOLETA PARRA (1917–1967)<sup>67</sup>  
*Los conquistadores*, 1964  
 142 x 196 cm  
 Museo Violeta Parra, Chile

A fome, a miséria e a injustiça social são temas recorrentes na lírica parriana – ela mesma, mulher pobre, aprofunda sua consciência social não somente por força da conjuntura política da época, mas também pelas andanças pelo Chile, ao entrar em contato com a situação dramática em que a população vivia, em termos materiais, repressivos e de

<sup>66</sup> Há uma versão lançada em 2017 por Natália Lafourcade e o grupo En Manos de los Macorinos disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=25KqxFtlwF8> Acesso em: 29 dez. 2022.

<sup>67</sup> Disponível em: <https://www.museovioletaparra.cl/obras/los-conquistadores/> Acesso em: 22 jun. 2022.

aculturação. Exemplos disso é a música *Arriba quemando el sol*, baseada na viagem de Violeta à região dos pampas e na desolação diante da pobreza e da precariedade de vida – a artista compara as casas com conchas de caracol, de tão pequenas que eram, e relata também o árduo trabalho dos mineiros, que mal veem a luz do sol.

Estivil (2018, p. 64) considera que “da experiência da recopilação da arte, da cultura popular e do contato com o contexto que a mantinha ainda viva, havia renascido nela a consciência do valor que este conhecimento representava para o futuro de seu povo” (Estivil, 2018, p. 64). O trabalho como pesquisadora era, assim, tanto um projeto de arqueologia da música popular, como também um projeto pedagógico, “na medida em que se propunha a divulgar o folclore nacional” (Farias, 2007, p. 78).

No volume 6 dos *Cadernos do Cárcere*, Gramsci sugere o estudo do folclore como “concepção do mundo e da vida”, contraposta às concepções ditas “oficiais”. Concepção do mundo esta que é não somente assistemática (no sentido de não ser politicamente organizada), como também múltipla. O folclore seria, assim, compreendido como reflexo das condições da vida cultural do povo. Ao comentar o debate sobre as diferentes visões acerca do folclore e sobre seu ensino escolar, Gramsci reconhece a necessidade de “modificar o espírito das pesquisas folclóricas, bem como aprofundá-las e ampliá-las”.

O folclore não deve ser concebido como uma bizzarria, mas como algo muito sério e que deve ser lavado a sério. Somente assim o ensino será mais eficiente e determinará realmente o nascimento de uma nova cultura entre as grandes massas populares, isto é, desaparecerá a separação entre cultura moderna e cultura popular ou folclore (Gramsci, 2011, local. 2201).

Trabalhar o folclore em âmbito pedagógico, seria assim, não somente um exercício de compreensão da cultura múltipla do povo e substituição por outra considerada superior, mas elaboração de uma nova cultura, em que o fator a ser superado é justamente a *separação* entre essas concepções de cultura. A própria poética polifônica de Violeta é consonante com esse entendimento.

O trabalho folclórico de Violeta lhe rende um contrato com a Rádio Chilena para produzir programas musicais com essa temática, os quais alcançaram grande popularidade. Seu esforço é reconhecido com o prêmio Caupolicán de melhor folclorista em 1955 e com o convite para apresentar-se no V Festival da Juventude e dos Estudantes pela Paz, em Varsóvia, Polônia<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> O filme *Violeta se fue a los cielos* (2011) retrata que a oportunidade de viajar para o exterior e divulgar o seu trabalho coincide com a tenra idade da filha Rosita Clara, deixada, aos nove meses, aos cuidados de Luis Arce e dos filhos adolescentes do primeiro casamento. Em meio ao trabalho intenso pela Europa e União Soviética, Violeta recebe a notícia do falecimento de sua filha, vítima de pneumonia (causa comum de mortalidade infantil no período). O afastamento prolongado – visto que, depois do Festival da Juventude, Violeta viveria ainda por

Apesar dos reveses na vida pessoal, como a perda da filha Rosita Clara e o fim do segundo casamento, a década de cinquenta é um período frutífero na vida de Violeta, no qual colabora com a Universidad de Concepción, no Sul do Chile, na criação de um museu de arte popular e pesquisa etnográfica com mapuches. Além de compor cerca de quarenta músicas, Violeta musicou poemas de Pablo Neruda e participou do II Encontro de Escritores de Concepción.

No final dos anos cinquenta, nem uma hepatite que a deixa de cama por alguns meses consegue frear sua inquietação artística. É nesse momento que Violeta explora as possibilidades do bordado, da pintura e da cerâmica. É aqui que nascem as primeiras *arpilleras* de Violeta.

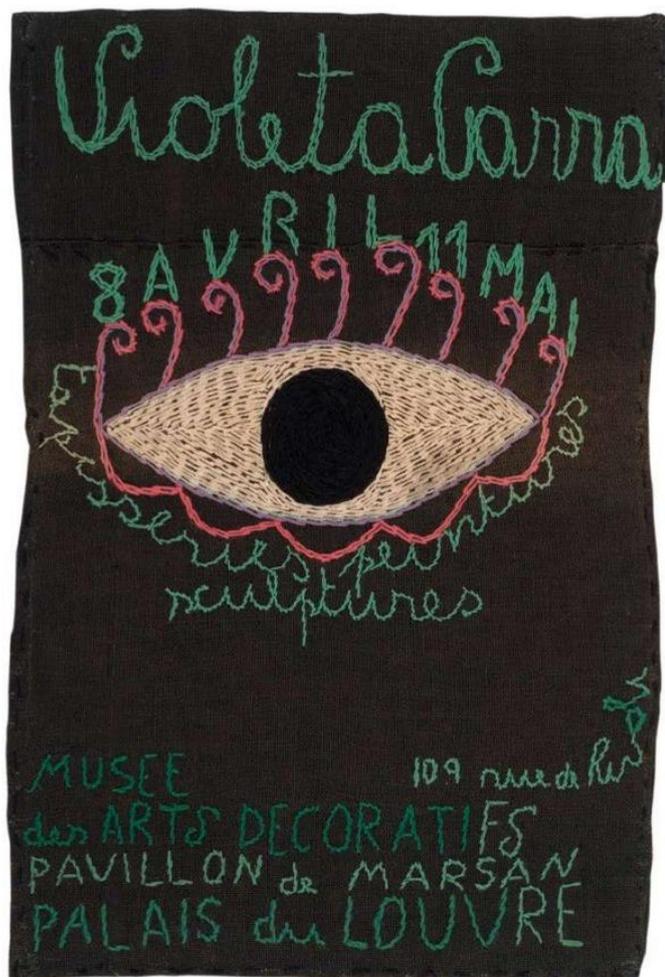
“Un día vi frente a mí un trozo de tela y empecé a hacer cualquier cosa, aunque no pude producir nada esa primera vez, la segunda vez quise copiar una flor, salió como una botella, después quise poner un tapón me salió como cabeza, entonces dije, eso es una cabeza. Le puse nariz, ojos, boca. La flor no era una botella, era una señora y esa señora mira... El problema no es el más simple del mundo, no sé dibujar”, respondió tiempo después en una entrevista cuando sus *arpilleras* ya eran parte de ella misma (Sáez, 1999, p. 104-105 *apud* Farias, 2007, p. 32)<sup>69</sup>.

Entre idas e vindas pelo Chile, onde segue trabalhando para universidades – como cursos de folclore na Universidade de Antofagasta e programas televisivos na Universidade do Chile –, Violeta volta à Europa. É lá que expõe, entre abril e maio de 1964, 22 tapeçarias, 26 pinturas e 13 esculturas e máscaras no Museu de Artes Decorativas do Louvre, tornando-se a primeira artista latino-americana a fazer uma exposição individual nesta instituição.

---

dois anos na França de forma clandestina – e as consequências da morte prematura de Rosita Clara afetam a relação conjugal, pondo fim ao segundo casamento.

<sup>69</sup> Trecho retirado de SÁEZ, Fernando. *La vida intranquila: Violeta Parra – biografía esencial*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.



VIOLETA PARRA (1917–1967)<sup>70</sup>

*Afiche*, 1964

98 x 66,5 cm

Museo Violeta Parra, Chile

Dentre as *arpilleras* que foram expostas, estavam *A Cantante Calva* (1960) e *Árvore da Vida* (1963). A seguir, apresenta-se uma brevíssima leitura de imagem dessas duas peças, pois ambas exemplificam a intertextualidade na poética de Violeta e suas conexões com a cultura mapuche.

<sup>70</sup> Disponível em: <https://www.museovioletaparra.cl/obras/afiche/> Acesso em: 22 jun. 2022.



VIOLETA PARRA (1917–1967)<sup>71</sup>  
*La cantante calva*, 1960  
 138 x 173 cm  
 Museo Violeta Parra, Chile

*La Cantante Calva*, cujo título remete à peça homônima do escritor francês Eugéne Ionesco, foi uma das primeiras *arpilleras* bordadas por Violeta a partir do reaproveitamento de uma colcha de cama. Nela, a artista retrata uma cena bastante comum no meio rural, “onde as mulheres cantavam tocando a harpa em casa ou em festas agrícolas, acompanhando a Cueca Chilena” (Estivil, 2019, p. 175). *La Cueca* é o nome do baile tradicional chileno que consiste em uma dança de cortejo, na qual os bailarinos seguram lenços na mão direita. Com a intenção de reproduzir os movimentos de um galo cortejando uma galinha, o par masculino apresenta uma atitude mais enérgica e até mesmo agressiva, enquanto o par feminino esquiva-se e demonstra timidez. Segundo Estivil (2019, p. 228), “*La Cueca*, neste âmbito, representa o estabelecimento do poder do homem do campo, metaforizado na figura de um galo que domina e assedia a mulher, considerado a cabeça pensante no ato de conquista”. Em suas incursões pelo Chile, Violeta descobriu que existiam variações da dança, como quando a mulher baila sozinha. Estivil relata que chama atenção um vídeo gravado em Paris em que Violeta dança sozinha, não só por estar, naquele momento, demonstrando o baile, mas também como uma forma de resistência, “um desejo de romper as correntes que aprisionam à mulher num padrão de dependência sob a vontade do patriarcalismo que sustenta e mantém vivo o colonialismo mental e cultural dos povos colonizados” (Estivil, 2019, p. 232).

<sup>71</sup> Disponível em: <https://www.museovioletaparra.cl/obras/la-cantante-calva/> Acesso em: 22 jun. 2022.

Dançar sozinha pode ser um símbolo de autonomia e empoderamento, mas, quando não é uma escolha, torna-se um símbolo de solidão. Durante a ditadura, *arpilleristas* vinculadas à Associação de Famílias de Detidos e Desaparecidos (AFDD) formaram grupos de folclore, nos quais mulheres dançavam a tradicional dança chilena sozinhas, acenando com lenços brancos e, por vezes, com fotos de seus maridos e/ou filhos desaparecidos em suas roupas (Bryan-Wilson, 2017, p. 172).



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>72</sup>

*La cueca sola*, s.d.

52,5 x 41,5 cm

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

Julia Bryan-Wilson destaca que pouco se escreveu a respeito da relação entre dança e tapeçaria, “apesar de que as mulheres participam de ambas as arenas – e embora seja impressionante que ambos dependam do tecido (incluindo os lenços brancos) como uma forma de testemunho” (Bryan-Wilson, 2017, p. 173, tradução minha). A autora prossegue dizendo que a Cueca Sola se tornou uma “icônica dança de resistência durante a ditadura e foi um grande destaque como forma de protesto no espaço público”.

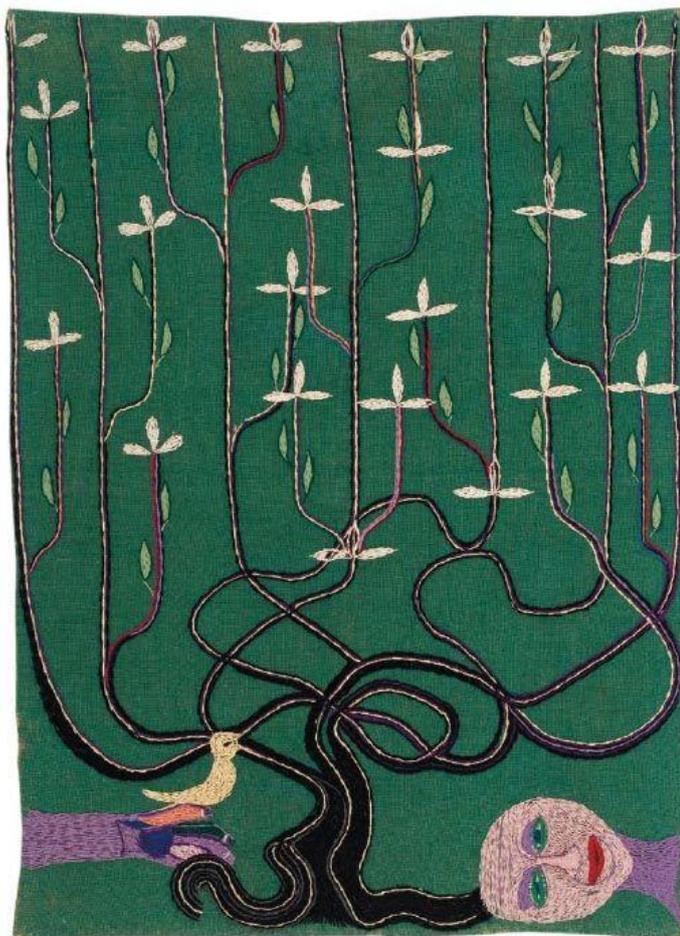
<sup>72</sup> Disponível em: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/288691;isad> Acesso em: 22 jun. 2022.

No momento em que Violeta borda *La Cantante Calva*, na metade do século 20, os ritmos tradicionais foram perdendo espaço com a popularização da música pop e do rock. É interessante a leitura que Patrícia Estivil faz em torno da harpa, instrumento africano de origem egípcia, mostrando assim a natureza transcultural e polifônica que Violeta resgata do espaço rural. A polifonia está presente no próprio percurso do instrumento, visto que a harpa chegou à Europa aproximadamente no século 10 antes da Era Cristã e foi trazida às Américas pelos colonizadores espanhóis por meio dos jesuítas no século 17.

Violeta conhece a harpa por meio de Dona Mercedes, uma de suas primeiras entrevistadas. A pesquisa e a recompilação estão imbricadas com o próprio trabalho poético de Violeta, fazendo com que, nesta *arpillera*, a artista retrate uma cena que provavelmente viu na infância e durante as incursões pelo país. Na *arpillera*, duas mulheres estão sentadas, quase fundidas pela música – uma delas canta e a outra toca a harpa –, enquanto uma criança se diverte ao lado de um cão, guardião da casa. Estivil atenta para a divisão do trabalho, pois a poesia tradicional chilena designava rígidos papéis aos homens e às mulheres. “Nesse cotidiano, a sociedade que se formava revela um corpo feminino associado ao canto e ao uso de instrumentos determinados pelo gênero, pela sociedade patriarcal/colonial que definia os labores habituais de acordo a rudeza ou delicadeza dos movimentos” (Estivil, 2018, p. 179). Em outras sociedades, como a egípcia, a harpa era tocada por escravizados e também foi, nas Américas, um instrumento de catequese. Vê-se, assim, que o trabalho de Violeta é polifônico, pois

Ali se escutam as vozes dos colonizadores em oposição à sociedade rural arcaica e ao indígena que não se deixou infiltrar pelo discurso colonialista. Os instrumentos designados à mulher como a harpa se adéquam perfeitamente ao papel estabelecido pela tradição popular patriarcal. [...] Infelizmente, no espaço rural, é onde se observa com maior nitidez, que se trata de um grupo do povo que imita os setores patronais, assimilando suas contradições [...] Mostrar os valores culturais da tradição popular, encontrados nesse grande livro do folclore chileno, como ela denominou a sua pesquisa sobre a tradição popular e desta forma, emancipar seu povo (Estivil, 2018, p. 182).

Assim, encontram-se na poética de Violeta, diferentes camadas da história e culturas chilenas.



VIOLETA PARRA (1917–1967)<sup>73</sup>  
*Árbol de la vida*, 1963  
 135 x 97,5 x 4,5cm  
 Museo Violeta Parra, Chile

Patrícia Estivil relaciona a *arpillera* *Árbol de la vida* com a estadia de Violeta na região de Wallmapu<sup>74</sup>, localizada no sul do Chile, em que a artista estudou as culturas mapuche e entrevistou descendentes. *Árbol de la vida* em mapudungun significa Lugar da Pureza, afirma a autora, destacando a relação simbiótica entre ser humano e natureza – presente na cultura mapuche e materializada na *arpillera* através do modo como os cabelos de Violeta se fundem, como raízes, aos troncos da floresta: porque o ser humano “é natureza, se nutre de suas plantas, habita em seus bosques e quando morre se reintegra à terra como as árvores e os pássaros” (Estivil, 2018, p. 197).

O tema da *arpillera* conecta-se com a ideia mapuche de que a humanidade é como um jardim de flores de distintas cores e essências (Miranda, 2017, p. 69 *apud* Plante, 2017, p. 6).

<sup>73</sup> Disponível em: <https://www.museovioletaparra.cl/obras/arb-ol-de-la-vida/> Acesso em: 22 jun. 2022.

<sup>74</sup> Segundo Seixlack (2022, p. 115): “Desde a perspectiva do mapuche kimün (conhecimento mapuche), o território é o fundamento da existência e a fonte originária da memória coletiva, demarcando permanentemente o sentido de pertencimento e de identidade coletiva.”

Essa concepção de jardins humanos também aparece na *arpillera* *Contra la guerra*, de 1963, em que flores brotam da cabeça dos personagens. A pomba é um elemento comum às duas *arpilleras* – que, no contexto da Guerra Fria, tornou-se também um símbolo do Movimento pela Paz<sup>75</sup> e, por extensão, do comunismo. Isabel Plante sugere a possibilidade de “nos perguntarmos se Violeta Parra via coincidências entre a 'cosmovisão' comunista e a concepção mapuche de humanidade ou comunidade” (Plante, 2017, p. 6, tradução minha).



VIOLETA PARRA (1917–1967)<sup>76</sup>  
*Contra la guerra*, 1962  
 141,5 x 193 cm  
 Museo Violeta Parra, Chile

Pensar, a partir da ideia de árvore da vida e dos jardins humanos<sup>77</sup>, a respeito da (re)integração entre ser humano e natureza, pode nos ajudar a atentar para o que Alberto Acosta chama, no Bem Viver, de “matriz comunitária de povos que vivem em harmonia com a natureza” e, com isso, construir horizontes alternativos ao conceito de desenvolvimento capitalista. Guardadas as especificidades de cada etnia indígena, esse entendimento de integração com a natureza é compartilhado por muitos povos, encontrando ecos também nas falas do líder indígena e ambientalista Ailton Krenak, quando diz que

<sup>75</sup> No contexto da Guerra Fria, militantes comunistas de diversas partes do mundo lançaram campanhas de cunho humanitário e pela interdição do armamento nuclear.

<sup>76</sup> Disponível em: <https://www.museovioletaparra.cl/obras/contra-la-guerra/> Acesso em: 22 jun. 2022.

<sup>77</sup> Na canção *En los jardines humanos*, Violeta diz, nos versos, que eles enfeitam toda a terra e que desse jardim pretendia fazer um ramo de amor e condescendência. A estrofe seguinte diz que “Es una barca de amores / Que va remolcando mi alma / Y va anidando en los puertos / Como una paloma blanca”. A menção às pombas revela a presença de elementos cíclicos na poética de Violeta.

Essa humanidade que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos Terra (Krenak, 2019, p. 23-24).

A cosmovisão de povos indígenas andinos e amazônicos acerca da natureza inspira filosofias em construção como as do Bem Viver – interpretada, segundo Acosta, como *sumak kawsay* (kíchwa), *suma qamaña* (aymara) ou *nhandereko* (guarani) –, em que a perspectiva ética alternativa aceita “que o meio ambiente – todos os ecossistemas e seres vivos – possui um valor intrínseco, ontológico, inclusive quando não tem qualquer utilidade para os humanos” (Acosta, 2016, p. 28).

Crítica de seu tempo como era Violeta, não é de estranhar que tenha encontrado, junto ao povo mapuche, amparo aos seus questionamentos políticos e poéticos. Além de registrar a força expressiva desses cantos ao recompilá-los, Violeta também se nutria deles. São características desses cantos, segundo Paula Miranda, as analogias, os vínculos com os sons e as sensações ligadas à natureza.

Pero lo más importante es que en ellos hay una responsabilidad social: la de trasmutar el mundo en otra cosa. Esa palabra-acción permite a las comunidades hacer catarsis, sanaciones, rituales conmemorativos o chamánicos, actos cotidianos de reafirmación identitaria y de comunión. Por eso ella afirmará en “Cantores que reflexionan” la opción por un canto que “abre surcos” y de un cantor que le canta “al hombre en su dolor” y “en su motivo de existir” (Miranda, 2021, s.p.).

A pesquisa etnográfica nutria seu trabalho artístico, havendo assim, em Violeta, a coerência entre teoria e prática. Ao costurar a si como parte dessa árvore da vida, em profunda oposição ao modo como o Chile se “desenvolvia” e excluía parte de sua população, fica claro o quanto o bordado passava ao largo do ideal feminino de ingenuidade e submissão, pois

Violeta, a bordadeira, borda sua história e a história de injustiças do seu país, ela, atravessando os fios que transpassam o pano grosso da arpillera, vai urdindo outras formas de pensar a vida no mundo em que a mulher ocupa seu espaço, fazendo-a transcender, rompendo as barreiras que a mantinham presa a uma tradição (Estivil, 2018, p. 199).

*Arpillerar*, para Violeta, como em toda sua poética, é um ato de transgressão. Exibi-las no Museu do Louvre, outra de suas muitas investidas para dobrar a mão à adversidade. Também os bordados não estavam descolados da totalidade de sua poética, sendo bastante comum a menção de que, para Violeta, as *arpilleras* são “como canções que se pintam”.

Ao citar alguns exemplos do uso da *arpillera* na história da arte chilena, Josefina de la Maza (2021) menciona o artista Roberto Matta, que ressignificou o suporte das *arpilleras* na

década de setenta e que seu uso já aparecia entre um grupo de pintores chilenos do início do século 20 conhecidos como Geração de 13.

Este grupo, conocido por su pertenencia a la bohemia y su continua escasez económica, recurrió a la arpillera como soporte para la pintura. Su bajo precio la convertía en uno de los pocos materiales (además de cartones) que podían ser utilizados por los artistas del 13 –las arpilleras podían conseguirse reutilizando sacos harineros o de granos o vía compra–. Su trama amplia y la tosquedad de su superficie la convirtieron en uno de los elementos característicos de la obra de este grupo, la que por lo general se manifestaba en la superficie pictórica (Maza, 2021, p. 147).

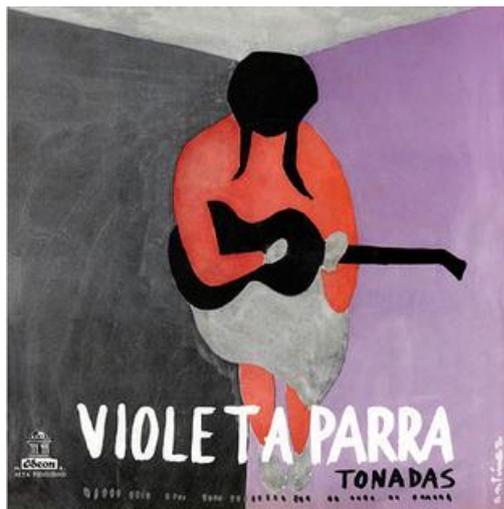
Além das *arpilleras*, Zamorano (2008) cita que, em função dos poucos recursos econômicos, não raro os pintores desse grupo lançavam mão também de caixas de charutos como material. Quanto às características desse grupo, a preferência pelo retrato e pela pintura de gênero, com retratos de temas populares e do povo pode ter interferido na recepção de tais obras, visto que

Los pintores de 1913 tenían motivos suficientes para sentirse marginados de los espacios oficiales, del aplauso de la crítica y de los circuitos de venta. Su pintura no reproducía la mirada ni el gusto de la clase dirigente. El sabor costumbrista de sus telas, de velorios de angelitos, saraos, fiestas campesinas, esos cuadros de sabor a pueblo, no tenían lugar en los espaciosos salones de las casonas de la sociedad pudiente. La obra de estos artistas no tenía mercado, razón por la cual sus cuadros se transaban en sumas insignificantes (Zamorano, 2008, s.p.)<sup>78</sup>.

Retomando às ligações de Violeta com a arte chilena, ela fazia parte de um círculo de artistas e poetas modernos que compartilhavam com ela o interesse pela cultura popular e por borrar as hierarquias entre os circuitos de produção “alta” e “baixa” (Plante, 2019, p. 11). Ainda que os cruzamentos artísticos das amigas de Violeta Parra nesse período merecessem um capítulo à parte, vale mencionar alguns deles, a exemplo de sua proximidade com o próprio Nemesio Antúnez – Violeta compõe *Los manteles de Nemesio* em homenagem a suas obras e tem a capa do disco *La tonada* (1959) ilustrada por ele.

---

<sup>78</sup> Fonte: [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622008000100010](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622008000100010) Acesso em: 22 dez. 2022.



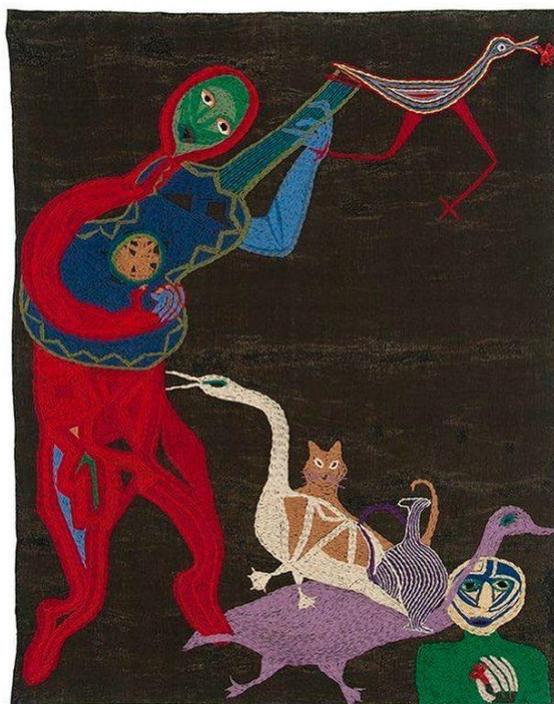
NEMESIO ANTÚNEZ (1918–1993)  
Capa do disco *Tonadas* (1959), de Violeta Parra

Também havia trocas intelectuais com o poeta amazonense Thiago de Mello, na época, adido cultural da embaixada brasileira no Chile. Dentre esses câmbios artísticos, pode-se citar a *arpillera* dedicada ao amigo e a canção *Siqueiro Prisionero*<sup>79</sup>. A canção funde, segundo Paula Miranda, dois fatos: a prisão do pintor mexicano Alvaro Siqueiros, entre 1960 e 1964, e a prisão de Thiago de Mello no Rio de Janeiro em 1965 pela ditadura militar brasileira. Como um passarinho preso numa jaula de cal e cimento, os versos fazem referências diretas aos locais por onde passou Thiago de Mello, afirmando que nada pode deter o fogo vermelho ou a pomba branca de sua vigília. Encontram eco, assim no poema *Madrugada Camponesa*, de Thiago de Mello, dedicado aos trabalhadores do MST em 1999, e publicado no livro *Faz escuro mas eu canto*.

*Madrugada da esperança,  
já é quase tempo de amor.  
Colho um sol que arde no chão,  
lavro a luz dentro da cana,  
minha alma no seu pendão.  
Madrugada camponesa.  
Faz escuro (já nem tanto),  
vale a pena trabalhar.  
Faz escuro mas eu canto  
porque a manhã vai chegar*

Ambos os escritos convocam a *esperança* apesar do contexto opressor. Contudo, a esperança aqui se faz valer num sentido freireano, relacionado muito mais ao verbo-ação-movimento *esperançar*, do que ao substantivo da *espera* passiva.

<sup>79</sup> Há uma versão, gravada por Isabel Parra, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yVnJpn2Jdzo>  
Acesso em: 29 dez. 2022.



VIOLETA PARRA (1917–1967)<sup>80</sup>  
*Thiago de Mello*, 1960  
 165 x 130 cm  
 Museo Violeta Parra, Chile

Segundo Isabel Plante (2019, p. 4, tradução minha), “a exposição de 1964 se constitui em um marco em sua relativamente curta trajetória de artista visual, um logro que Violeta e seus filhos viveram como uma revanche à recepção pouco entusiasta que sua obra tinha tido no Chile”. De fato, é somente após situar sua produção na esfera hegemônica da arte que críticos chilenos lhe outorgam alguns elogios à arte antes reduzida a seu aspecto artesanal. Apesar disso, como aponta Karen Villarroel (2020, p. 13, tradução minha) em relação ao trabalho plástico de Violeta, “estas obras não foram apreciadas no Chile até o ano de 1992<sup>81</sup>, em que pela primeira vez se fez uma retrospectiva de seu trabalho plástico, onde também foram consideradas suas *arpilleras*”.

Em seu retorno ao país natal, apresenta-se ora na Peña de Los Parra, ora na Carpa de la Reina. Neste último, instalado em um terreno cedido pela prefeitura no Parque La Quintrala, Violeta projetava criar um Centro de Arte Popular. Os sonhos convivem com os reveses na relação com o namorado e músico suíço Gilbert Favre: com o término, Violeta comete sua

<sup>80</sup> Disponível em: <https://www.museovioletaparra.cl/obras/thiago-de-mello/> Acesso em: 22 jun. 2022.

<sup>81</sup> Segundo o Museu Nacional de Belas Artes do Chile, em 1992 foram realizadas três exposições: uma retrospectiva na Estación Mapocho, e outras duas sobre suas *arpilleras*, em Concepción e em Valparaíso. Disponível em: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-printer-40023.html> Acesso em: 12 jul. 2023. Além disso, em julho de 1991, foi criada a Fundação Violeta Parra. Disponível em: <https://www.registros19862.cl/fichas/ver/rut/71863900/clase/5> Acesso em: 12 jul. 2023.

primeira tentativa de suicídio. É nesse período de dor e ambições que compõe algumas de suas canções mais notáveis, como *Gracias a la Vida* e *Volver a los Diecisiete* (dedicada ao namorado). Violeta tenta reatar com Gilbert, sem sucesso, em abril de 1966. No ano seguinte, fez planos de retornar à Europa. Tinha passagens compradas para o dia 8 de fevereiro, mas, no domingo do dia 5, decidiu encerrar sua vida.

Intelectual orgânica<sup>82</sup>, Violeta direcionou seus esforços a serviço dos seus. Comprometida com sua própria classe, é para ela que Violeta fala, apontando as contradições da estrutura vigente ao mesmo tempo em que advoga por sua emancipação – *Levántate pues, Calfull*, canta Violeta, incitando o potencial das comunidades indígenas andinas. Ao sintetizar elementos da poética parriana, Isabel Plante considera que

Su obra tematiza personajes y tipos sociales o étnicos, actividades y rituales, objetos litúrgicos o artesanales de diversas culturas indígenas y campesinas: sus pinturas y arpilleras establecen un abanico de referencias por medio de una aproximación que si bien es autodidacta (o no es académica), no deja de ser occidental en el sentido establecer una relación de representación (mayormente icónica), relación que implica cierta distancia respecto del referente (Plante, 2019, p. 9).

Farias (2007, p. 97) argumenta que “Violeta Parra pode ser reconhecida como educadora na medida em que propõe uma formação popular que ofereça uma problematização da realidade histórica, a localização do povo dentro de um contexto social, o posicionamento”. A poética de Violeta é pedagógica no sentido em que abre um espaço de reflexão sobre o lugar que ocupamos no mundo – lugar não fixo, e sim histórico, isto é, que é feito de movimento, portanto, esperançoso de uma “futuridade revolucionária”, para usar as palavras de Paulo Freire. É, assim, intelectual orgânica na medida em que explica, através de seu trabalho artístico, que o sistema não beneficia a todos, que a injustiça foi criada por seres humanos e que não era inevitável. Ao surgir diretamente das massas e estar comprometida com elas, Violeta plasmou – tal qual os músicos da Nova Canção Chilena, inspirados por ela, fizeram logo depois – as esperanças e as aspirações de uma época<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> Anita Schlesener (2016, p. 149) ressalta em Gramsci a “importância para as classes subalternas de formar os seus próprios intelectuais e de fazer o inventário de sua história, a fim de superar a fragmentação de sua concepção de mundo e de conhecer-se para além do que lhe dá a conhecer a classe dominante”.

<sup>83</sup> Baseada em reflexões de Patrice Mcsherry (2021) sobre o Movimento da Nova Canção Chilena.

*[...] a arpillera tem um poder muito forte de nos conectar com experiências universais humanas. E a principal conexão que a gente estabelece é com a experiência da vulnerabilidade da vida e eu acho que as arpilleras são uma linguagem pró-vida, mas porque elas nos mostram o quanto a vida é vulnerável. [...]*

*E ela o faz de uma forma muito particular, porque o tecido, a materialidade da arpillera, e a própria simplicidade da arpillera faz com que você consiga se aproximar dessas experiências de sofrimento e de vulnerabilidade da vida, de uma forma segura. Você consegue acessar a isso, mas de uma forma segura, sem que isso te desguarde, então, ao invés de te desguardar, te atrai, e te faz entrar na história e querer saber mais sobre isso.*

Esther, colaboradora do MAB, em entrevista

### 3. ARTE E COMPROMISSO SOCIAL NO CHILE: ALGUNS APONTAMENTOS

O objetivo deste capítulo é explorar algumas manifestações e discussões culturais do contexto anterior à ditadura chilena, a fim de analisar, em um panorama mais amplo, a formação dos grupos de *arpilleristas* no período e suas redes de apoiadores.

#### 3.1 CONSTRUINDO IMAGINÁRIOS: A CULTURA NA UNIDADE POPULAR

Havia, na década de sessenta, grande inquietação e questionamento ao imperialismo dos Estados Unidos, intensificados pela Revolução Cubana de 1959, pela Guerra do Vietnã (1955–1975) e pelos levantes estudantis de 1968, “exarcebando o debate entre apoiadores do sistema capitalista e os que almejavam a construção de uma sociedade reformista, nacionalista ou revolucionária” (Simões, 2011, p. 65). Compunha esses debates também o campo artístico, com destaque, no Chile, para o movimento da Nova Canção Chilena<sup>84</sup>.

Caracterizando-se pelo forte acento nas denúncias sociais, constituindo-se, por um lado, em um movimento artístico-cultural, com eixo no canto popular, e, por outro, uma manifestação social que traduzir a efervescência política e cultural reivindicativa ocorrida nos anos 1960: a música, bem como o compositor e o intérprete, era ferramenta de esclarecimento para as lutas sociais que ocorriam no país (Simões, 2011, p. 66).

McSherry (2021) explica que o Movimento da Nova Canção Chilena foi espontâneo, sem uma estratégia consciente ou planejada. Tendo como principais expoentes Víctor Jara e grupos como Quilapayún e Inti Illimani, cantavam temas como os trabalhados por Violeta; a partir de uma perspectiva comprometida com as lutas populares do período, mobilizaram, segundo a autora, multidões de chilenos em prol de um socialismo constitucional, unificando a participação política e cultural de centenas de pessoas (McSherry, 2021, p. 157).

Longe de ser apenas um “reflexo” ou tradução daquela conjuntura, a arte e a música se constituíram em uma força material que amparava o imaginário da Unidade Popular, elegendo, em 1970 o presidente Salvador Allende (1908–1973) – feito que o levou a ser o primeiro socialista a alcançar o cargo pela via eleitoral, com o que ficou conhecido como Via Chilena para o Socialismo.

---

<sup>84</sup> Em 1969, a Pontifícia Universidade Católica do Chile organizou, com o jornalista e locutor Ricardo García, um seminário sobre o panorama da música no país e o *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*. O objetivo do festival “era o de divulgar as expressões musicais surgidas nos anos anteriores que, diferenciando-se da música “típica”, valia-se de modificações tanto na estrutura musical e poética quanto nos modos de interpretação e apresentação cênica, inserindo-se no aprofundamento das amplas questões colocadas no cério mundial e, mais estritamente, no latino-americano” (Simões, 2011, p. 64).

Vindo de uma família com tradição política progressista – seu avô, que também era médico, e seu pai, que era advogado, pertenceram ao Partido Radical –, Allende foi líder estudantil na juventude e ocupou diversos cargos institucionais<sup>85</sup> antes de se tornar presidente. Peter Winn (2011) elenca como influências de seu pensamento, não só a figura do avô, mas também a experiência da pobreza no bairro onde morou quando estudante, fazendo-o conhecer de perto a realidade da miséria e das necessidades de saúde, educação e moradia. Peter Winn (2011) afirma que

Antes de 1952<sup>86</sup>, Allende podia se considerar um marxista, mas sua política pública era a de um reformista em uma tradição humanista que seu avô teria endossado, tradição essa devida mais à Revolução Francesa que à Revolução Russa. Allende era um médico indignado diante das causas socioeconômicas das doenças, um político populista denunciando a imoralidade da injustiça social, mas também era alguém que estava preparado para promover a melhoria dos custos sociais do capitalismo (Winn, 2011, local. 661).



*ARPILLERA ANÔNIMA*

*Lembrando Salvador Allende, s.d.*

38,1 x 48,26 cm

Cortesia de Francisco Letelier e Isabel Morel Letelier para o MOLAA

Entre setembro de 2019 e setembro de 2020, a exposição *Arte, Mujer y Memoria: Arpilleras from Chile*<sup>87</sup>, realizada no MOLAA – Museum of Latin American Art, na

<sup>85</sup> Na vida pública, foi um dos fundadores do Partido Socialista em 1933, que o elegeu para a Câmara dos Deputados em 1937; ministro da Saúde, Habitação e Segurança durante o governo do radical Pedro Aguirre Cerda, eleito pela Frente Popular em 1938, e senador a partir de 1945 – cargo que exerceu por 25 anos.

<sup>86</sup> Primeira eleição a que concorreu, com apoio clandestino dos comunistas. No contexto da Guerra Fria e do anticomunismo macartista, o Partido Comunista do Chile (PCCh) foi colocado na clandestinidade em 1947 por conta da “Ley Maldita” – a qual Allende como senador se opôs.

<sup>87</sup> Exposição virtual disponível em: <https://molaa.org/arpilleras-online> Acesso em: 23 dez. 2022.

Califórnia, exibiu uma *arpillera* que retrata o rosto de Allende, saudado por uma população. Seguindo uma ordem cronológica, o primeiro núcleo da exposição também contava com uma *arpillera* da década de oitenta a respeito do golpe de estado de 1973. Infelizmente a que retrata Allende não possui data – dado que seria bastante interessante para verificar se foi costurada durante a ditadura (e, por consequência, como a memória do período anterior era trabalhada) ou após a abertura democrática.

Allende também concorreu aos pleitos de 1958 e de 1964 – este último foi marcado pela interferência dos Estados Unidos nas eleições chilenas, em função do apoio da Aliança para o Progresso (ALPRO) à campanha do democrata-cristão Eduardo Frei Montalva, justamente para impedir a vitória de Allende – e, por extensão, as conquistas políticas da esquerda iniciadas pela Revolução Cubana de 1959.

O medo de novas revoluções no continente era tanto que influenciou o apoio estadunidense a intervenções militares nos países vizinhos e, nesse período chileno, a medidas reformistas do programa de Eduardo Frei, entre elas, a reforma educacional e agrária – o que contribuiu para o um crescimento expressivo do Partido Democrata Cristão, nas eleições para o Congresso, na esteira da vitória de Frei.

A conjuntura favorável aos democratas cristãos parecia se confirmar, não fosse a estratégia de Allende para mudar o cenário. Ao fazer um acordo com o Partido Radical – que estava perdendo espaço para os democratas-cristãos – para que ele fosse eleito presidente do Senado, transformou “essa aliança tática em uma ponte para os radicais se unirem aos socialistas e os comunistas, e assim formarem a Unidade Popular” (Winn, 2011, local. 708). Outro elemento a endossar a formação da UP foi a esquerda cristã, influenciada na época pela Teologia da Libertação, e frustrada com o governo Frei diante de sua inclinação à ala direita do partido e de seu fracasso em resolver problemas crônicos do Chile, como a pobreza, a dependência econômica e o *déficit* habitacional. A própria reforma agrária, uma das propostas mais radicais de Frei, teve um alcance limitado.

O insucesso de alternativas menos radicais e os ventos da Revolução Cubana deslocaram o espectro político para a esquerda, favorecendo a candidatura de Allende. Winn (2011) ressalta outras mudanças no contexto chileno: a geração de uma classe trabalhadora industrial sindicalizada e receptiva a ideias marxistas; assim como o êxodo rural – em processo semelhante ao que aconteceu no Brasil no mesmo período – e a consequente formação de *poblaciones* em áreas sem acesso a serviços públicos como eletricidade e redes de esgoto.

Em todo o Chile, o povo formou Comitês da Unidade Popular (CUPs) para mobilizar os esquerdistas, independentemente de suas cores políticas, incluindo muitos allendistas e independentes. Sua energia e entusiasmo iniciaram uma onda pró-Allende, que foi ganhando força à medida que a eleição se aproximava, mas não era registrada nas pesquisas de opinião, que eram geográfica e socialmente limitadas (Winn, 2011, local. 918).

Em 4 de setembro de 1970, Allende venceu com 36,3% dos votos, contra 34,9% de Jorge Alessandri (o candidato da direita, então com 73 anos) e 27,8% de Radomiro Tomié (democrata-cristão). De acordo com documentos publicados pela National Security Archive, já no dia 15 daquele mês Richard Nixon, presidente dos Estados Unidos, articulou a decisão para que Allende não tomasse posse. Como nenhum candidato obteve a maioria dos votos, o Congresso ficou responsável por decidir o vencedor que tomaria posse dois meses depois – inclusive, o primeiro cenário debatido pelo governo norte-americano foi contar com o apoio de Eduardo Frei para impedir a posse; a saída foi descartada após perceberem que não poderiam contar com Frei, já que os democratas-cristãos propuseram algumas emendas<sup>88</sup>, aceitas por Allende. A partir daí, articulou-se o roteiro do golpe que teve desfecho em 1973.

Entre as propostas da Unidade Popular de Allende estava a nacionalização das minas de cobre e de empresas estrangeiras no país, bem como a construção de moradias em larga escala – uma forma de lidar com as necessidades das *poblaciones* e de gerar empregos via construção civil. A reforma agrária profunda, com controle camponês sobre as terras e incorporação dos trabalhadores migrantes às cooperativas, “resolveria o *déficit* alimentar do Chile e aumentaria as rendas rurais e a igualdade social” (Winn, 2011, local. 865). A curto prazo, as “40 medidas” propostas por ele incluíam “desde cuidados médicos gratuitos e um litro de leite para cada criança até a abolição de impostos regressivos e um emprego para cada adulto”.

---

<sup>88</sup> Entre elas, a garantia de liberdades civis e a segurança dos democratas-cristãos em troca de apoio no Congresso (Winn, 2011, local. 977).



CECILIA VALDÉS E SILVIA ZAMORA

*El medio litro de leche*, 1979

Sem dimensões

Comité Salvador Allende de Södertälje, Suécia

Fonte: Facebook.com/BibliotecaSAG [Biblioteca Virtual Salvador Allende Gossens]

Para Peter Winn, Allende

[...] tinha as habilidades de um reformador moldado nos corredores do poder, não as de um revolucionário que buscava derrubar a antiga ordem; pareciam as qualidades certas para uma revolução chilena que se descrevia como um "processo" e à qual os maoístas se referiam ironicamente como a "Longa Marcha pelas instituições da sociedade burguesa" (Winn, 2011, local. 1016).

O mandato da Unidade Popular herdou uma crise econômica e uma crise política (esta última por conta da própria eleição de Allende) e começou com semanas cautelosas. Tão logo a economia foi estabilizada pelas medidas do ministro Pedro Vuskovic, medidas mais radicais foram implementadas. A recuperação das riquezas chilenas, em especial, as minas de cobre, era uma pauta bastante popular e foi aprovada por unanimidade – Winn destaca que esta foi, inclusive, uma das poucas medidas que Pinochet não reverteria. A Unidade Popular também lançou mão de antigos instrumentos do sistema para novos propósitos: realizou ofertas públicas de aquisição de ações dos bancos a preços acima do mercado, estatizando o setor, e

interveio em empresas através de decretos do tempo da recessão dos anos trinta<sup>89</sup>, fazendo com que 70 das 91 grandes empresas do país estivessem sob controle estatal depois de um ano de governo – e outras 500 nas mãos de seus trabalhadores em 1973. A ocupação da Yarur, maior fábrica têxtil de algodão do país, pressionando que o governo cumprisse suas promessas, motivou uma onda de ocupações fabris, algo desconhecido no país até então.

A ascensão real dos salários possibilitou pela primeira vez “festas de consumo”, e a confiança em Allende se refletiu nas eleições municipais de 1971, que, embora locais, foram vistas como “um veredicto popular simbólico” à UP, com expressiva votação em candidaturas dos partidos Socialista e Comunista.

Nas palavras de Winn (2011, local. 1244), “se a marca registrada da revolução vinda de cima era seu legalismo, a marca registrada da revolução vinda de baixo era a toma, a apropriação da propriedade, ação formalmente ilegal, mas socialmente justa”. O aprofundamento da reforma agrária foi acelerado por uma onda de ocupações – um atalho revolucionário “que a revolução vinda de cima, mais legalista, não poderia usar”, mas que era legitimada, naquele período, pelo Estado. A reforma agrária, prevista para ser concluída em seis anos, foi finalizada em 18 meses, aumentando o orçamento do governo (já que as cooperativas recém-criadas necessitavam de ajuda técnica) e, por consequência, a inflação, colocando em risco a aliança de classe. Observadores da experiência chilena também faziam ressalvas quanto à rapidez da expropriação.

Foram protagonistas desse processo também as mulheres, engajadas nas Brigadas de Salud da Consejería Nacional de Desarrollo Social. Em articulação com os Centros de Mães e com o empenho de mulheres *pobladoras*, “constituíram-se em agentes construtores de comunidade com um forte espírito de responsabilidade social” (Illanes, 2012, p. 94). Nesse período também foi criada a Secretaría Nacional de la Mujer, localizada no emblemático prédio da UNCTAD III – batizado de Gabriela Mistral –, que promovia ações como “nívelação de educação básica, cursos de saúde, artesanato, folclore, vestuário”, entre outros, proporcionando a “experiência de romper com os padrões de gênero tradicionais e a dependência que essa ordem social lhes gerava” (Illanes, 2012, p. 95). Para Illanes:

Decididamente, en esta hora histórica, se cayeron los últimos muros que aún pretendían encerrar a las mujeres en la histórica domesticidad conventual; más bien, todos los proyectos políticos las necesitaron y rompieron ellos mismos dichos muros, requiriedo su presencia, su compromiso y su marcha. Aunque ya la Violeta

---

<sup>89</sup> “Tal medida permitia que o governo chileno interviesse [por tempo indefinido] na administração de empresas cuja produção de produtos de necessidade básica estivesse ameaçada pelas políticas dos administradores e proprietários, ou onde houvesse uma disputa de mão de obra que não conseguisse ser resolvida” (Winn, 2011, local. 1149).

no estaba para cantarlo, las mujeres en Chile culminaron su proceso de emancipación como politización (Illanes, 2012, p. 96).

Tais fatores ligados às mulheres e relacionados à autonomia e à responsabilidade social durante a Unidade Popular não se apagaram durante a ditadura – o que pode explicar o envolvimento delas nas oficinas de *arpilleras* para além da ideia de mulheres enlutadas e famintas.

Um povo “socialmente consciente e solidário”, dizia o plano de governo, não só defenderia seu poder político, como seria apto cientificamente a desenvolver a economia e estaria aberto às “mais variadas manifestações da arte e do intelecto”. Através da arte e da educação seria possível transformar as classes trabalhadoras em protagonistas de sua própria história.



*Arpillera* feita por mulheres do Comitê de Solidariedade Salvador Allende na Suécia<sup>90</sup>

De fato, a democratização da cultura e da educação possuíam um papel de destaque no plano de governo. O dossiê *La Vía Cultural al Socialismo: políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular*, publicado em 2021 pela Kamchatka - Revista de Análisis Cultural, traz um panorama do período, em que a batalha pelo Chile não foi somente política e cultural, mas

<sup>90</sup> A *arpillera* retratada foi feita por mulheres na Suécia, o mesmo grupo que costurou a arpillera sobre o meio litro de leite para cada criança. A galeria de arte Södertälje não traz muitas informações sobre esta arpillera em si, como suas dimensões, fora o fato de que foi exibida uma pequena coleção por lá em 1979. Desde então, Cecília Valdés, exilada chilena, formou um Comitê de Solidariedade local e, com outras mulheres chilenas, passaram a fazer arpilleras juntas – exibidas em 1991 na exposição *ARPILLERAS – poder SUAVE/SOFT power*. Disponível em: <https://www.sodertaljekonsthall.se/en/exhibitions/arpilleras/> Acesso em: 23 dez. 2022.

sim “uma disputa por significados compartilhados que tratava de levar a cabo uma complexa redefinição das formas de vida” (González; Blanes, 2021, p. 6). A apresentação do dossiê aponta que um dos objetivos da UP era uma certa “socialização dos meios de produção cultural”, ou, ao menos, uma redistribuição dos papéis, tendo as classes populares como sujeitos da criatividade artística e intelectual. Além disso, havia debates também em torno do papel dos intelectuais nesse processo.

Com um enfoque a partir da História Intelectual, Natália Ayo Schmiedecke, em seu artigo para o dossiê, propõe quatro categorias de análise para a produção cultural no contexto da UP: “sobre o povo”, “para o povo”, “com o povo” e “do povo”. A primeira diz respeito ao próprio repertório da Nova Canção Chilena (NCCh), que trazia temas ligados a trabalhadores mineiros, pescadores ou industriais – algo que, por vezes, escorregava, nas palavras de Victor Jara, em atitudes paternalistas ou messiânicas. Em artigo para o mesmo dossiê, Patrice McSherry cita, por exemplo, o entendimento de Pilar Peña Queralt, para quem a NCCh foi um projeto imposto sobre as massas por acadêmicos ilustrados de classe média, portanto, não refletiria o popular. McSherry contra-argumenta ao afirmar que

Algunos músicos de la NCCh eran de la clase obrera y otros de la clase media. Pero esto tiene menor importancia que la posición de clase que asumieron los músicos y muchos otros artistas en los años 60. Los artistas de la NCCh estaban unidos con las luchas populares e involucrados en sus proyectos sociales y políticos (McSherry, 2021, p. 161).

Também há críticas quanto ao alcance de tais canções. No entanto, se não tocava massivamente nas rádios, é preciso levar em conta o controle capitalista da indústria musical, que não apostava no potencial comercial do movimento, assim como as dificuldades do próprio Estado em criar mecanismos para sua propagação (Santos, 2010; McSherry, 2021). McSherry conclui que, no fim das contas, foram os músicos que respaldaram o governo da UP mais do que receberam apoio e que “a música da NCCh foi escutada e apreciada por enormes públicos de vários setores sociais, inclusive os bairros populares, muitas vezes ao vivo no contexto das lutas populares, e muita gente se sentia representada por essa música” (McSherry, 2021, p. 163, tradução minha).

A categoria “para o povo” está ligada às propostas de governo, entre elas, a Editora Nacional Quimantú – que vendeu mais de 10 milhões de livros num país que, na época, tinha 8,8 milhões de habitantes – e os Trens da Cultura – que, em forma de caravana, levavam espetáculos para diferentes províncias.

Muchos intelectuales consideraban que llevar la producción cultural al pueblo era una actitud paternalista e insuficiente. Como recordó la bailarina Joan Jara al

comentar sobre el programa Arte para Todos: “Hubo quienes tildaron esta política de paternalista, diciendo que los artistas, los instrumentos y los equipos descendían sobre una población como una especie de *deus ex machina* y desaparecían súbitamente pocos días después, dejando atrás sólo una impresión fugaz” (Jara, 1993, p. 176 *apud* Schmiedecke, 2021, p. 28).

Já as iniciativas que Schmiedecke identifica como “com o povo” envolvem a concepção de trabalhos artísticos – como o disco *La población*, de Victor Jara – em elaboração conjunta com pessoas de origem popular que não eram do campo das artes. Também houve o incentivo para que fossem produzidas expressões “do povo”: o Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), em 1971, dirigiu a empresa estatal Chile Films, que envolveu mais de 200 pessoas em suas oficinas de produção audiovisual<sup>91</sup>

A incorporação das “massas” nas atividades culturais e intelectuais tinha o intuito de atribuir aos trabalhadores um papel central na produção artística, propiciando que, por meio da educação e da arte, se tornassem protagonistas de sua própria história. A construção de um “nuevo hombre” (sic) através da cultura se relacionava com esforços da esquerda pelo mundo. As ações culturais durante os mil dias da Unidade Popular tiveram diferentes protagonistas e não havia uma direção definida pelo governo. Citando Albornoz (2005), Schmiedecke resume que,

En los años de la UP, más allá de una política gubernamental coherente, sistemática o efectiva, fueron las iniciativas llevadas a cabo por individuos, colectivos e instituciones las que lograron aportar eventos, muestras, proposiciones de una “nueva cultura”, dinamizando vigorosamente el campo cultural (Albornoz, 2005, p. 153 *apud* Schmiedecke, 2021, p. 36).

Propostas previstas no plano de governo como a criação de um Instituto Nacional de Arte e Cultura, não foram concretizadas, por exemplo, visto que havia naquele momento questões de ordem econômica que a UP considerava mais urgentes, como o aumento da inflação e a escassez de bens de consumo – esta última, “um resultado irônico de uma das maiores histórias de sucesso da revolução, o enorme crescimento nas rendas chilenas, que aumentaram em média 30% em termos reais durante o ano de 1971” (Winn, 2011, local. 2015). De um lado, a produção nacional não conseguiu satisfazer a demanda; de outro, a mídia direitista “advertia” excessivamente sobre a escassez de produtos como açúcar, fazendo com que consumidores saíssem e comprassem todo o estoque disponível. Esses fatores, somados ao bloqueio econômico dos EUA para desestabilizar a economia, geraram custos também políticos, como perda de apoio em eleições pelo país, sobretudo das classes médias.

---

<sup>91</sup> Existiam outras atividades mais, como os Centros Culturales Campesinos (CCC), o Ballet Popular (do qual Joan Jara era uma das fundadoras) e mesmo a Peña de los Parra – esta última oferecia aulas de cerâmica, teatro, música, entre outras; foram nessas aulas que se criou o grupo Huayunca, formado por trabalhadores da Editora Nacional Quimantú.

Winn (2011) esmiúça eventos da conjuntura pré-golpe, da resistência à contrarrevolução. Houve mobilizações de trabalhadores em defesa da socialização das fábricas, como na zona industrial de Cerrillos; cobrando maior participação das esferas de decisão, rumo a uma democracia econômica; a formação de Juntas de Abastecimiento y Precios (JAPS), garantindo cestas básicas e policiando o estoque de produtos e preços<sup>92</sup>. A direita também se moveu para a rua, com bloqueios de trânsitos, sobretudo dos caminhoneiros da região sulina de Aysén, o que gerou a “Greve de Outubro”, em 1972, que logo recebeu adesão de profissionais liberais e empresários; confronto direto com grupos de esquerda.

O resultado das eleições para o Congresso em março de 1973 – com 55% para a oposição e 44% para a Unidade Popular – mostrou que o Chile estava dividido. Houve uma tentativa de golpe em junho de 1973 – o “tancozo” ao palácio presidencial –, reprimida pelas forças leais ao governo e com vitória comemorada em manifestação no centro da cidade. Ainda que o oficial da rebelião não pertencesse ao grupo que conspirava contra Allende, serviu como uma sondagem militar à capacidade de resposta do governo. Militares golpistas também lançaram mão da Lei de Armas para invadir com brutalidade fábricas, fazendas, universidades e favelas, aterrorizando comunidades mapuches e recolhendo poucas armas ilegais (Winn, 2011).

Em agosto de 1973, a Câmara dos Deputados (com evidente apoio dos EUA) considerou que “devido às suas ações, o governo Allende era inconstitucional e ilegal” (Winn, 2011, local. 2528). Em meio a greves e a blecautes, Allende planejou convocar um plebiscito para resolver o conflito: o anúncio seria realizado na noite do dia 10 de setembro, mas foi adiado. O golpe foi consumado no dia seguinte. Antes de morrer, Allende dirigiu-se aos chilenos pela Rádio Magallanes: *[Eles] têm a força, poderão nos avassalar, mas não se detêm os processos sociais nem com o crime nem com a força. A história é nossa e a fazem os povos.*

---

<sup>92</sup> “Na verdade, isso era racionamento, mas como tal palavra era identificada no Chile com os resultados negativos da Revolução Cubana, Allende hesitava em usá-la” (Winn, 2011, local. 2221).

### 3.2 ARPILLERAS NA DITADURA CHILENA E SUAS REDES DE SOLIDARIEDADE



ARPILLERA ANÔNIMA

*Llueve sobre Santiago*, 1978

34,5 x 43,7 cm

Museum of International Folk Art, Estados Unidos

Fonte: Manier, 2019, p. 166

Na manhã de 11 de setembro de 1973, anunciou-se via rádio que chovia em Santiago. Era um código para alertar a comunidade ouvinte que o golpe havia começado. A frase também é título de um filme do cineasta chileno exilado Helvio Soto (1930–2001), lançado em 1976, que narra os acontecimentos daquele dia.

Como dito no primeiro capítulo, as *arpilleras* eram feitas por grupos de mulheres durante a ditadura chilena. Como nos mostra Manier (2019, p. 165), homens também participavam da elaboração: em casa, colaboravam com as mulheres no planejamento das peças, cortando os moldes e, em alguns casos, costurando, como é o caso da *arpillera* acima. Feita em uma oficina que reunia homens desempregados da construção civil na cidade de Puente Alto, região metropolitana de Santiago, segue o padrão das demais *arpilleras* com a paisagem andina ao fundo. Ao invés de um dia ensolarado, está chovendo. Uma mulher se abriga sob um guarda-chuva, enquanto um homem conserta um telhado e outro ocupa-se de uma janela. Manier questiona se a *arpillera* se refere ao código ou se notícias sobre o filme circulavam no Chile e, portanto, se essa *arpillera* refere-se a ele diretamente. Em todo caso, ela mostra uma outra dimensão do significado das próprias *arpilleras*, pois elas “não são somente um trabalho de pobres e oprimidos para informar a comunidade internacional e obter

seu apoio, é também um produto daqueles que estavam conscientes sobre o que estava acontecendo no exterior” (Manier, 2019, p. 167, tradução minha).

Tão logo o golpe de estado foi imposto, em menos de um mês os cleros católico, protestante, judeu e ortodoxo articularam-se no grupo que formou o Comitê de Cooperação para a Paz no Chile – Comitê Pró-Paz –, visando a ofertar, segundo Martha Manier (2019), ajuda espiritual, legal e material às famílias das pessoas detidas ou desaparecidas pela junta militar.



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>93</sup>  
*Caín, ¿dónde está tu hermano?*, 1983  
 49 x 37 cm  
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Espanha

Nesta *arpillera* acima, uma das poucas em um ambiente interno, está acontecendo uma reunião. Há retratos de desaparecidos na parede. Sabe-se que são desaparecidos porque a frase “Caim, onde está teu irmão?” evoca aqueles de quem não se sabe o paradeiro. Apesar de não haver uma referência direta além da frase bíblica, segundo o catálogo da exposição *Arpilleras da Resistência Política Chilena*, é um ambiente religioso: há velas sobre uma mesa e, provavelmente, o livro aberto é uma Bíblia. A mulher à direita lê algo, quem sabe informações sobre alguém. Uma mulher sentada levanta a mão para falar, outros personagens lhe escutam. É uma cena viva que nos mostra a dinâmica de organização em busca dos desaparecidos.

<sup>93</sup> Disponível em: <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=24> Acesso em: 23 jul. 2022.

Marjorie Agosín, poeta chilena e umas das primeiras vozes a escrever sobre as *arpilleras*, afirma em *Tapestries of Hope, Threads of Love*, publicado em 1996, que entre setembro e outubro de 1973, cerca de 7 mil pessoas foram detidas pela Junta Militar. O Comitê Pró-Paz foi oficialmente formado em dezembro daquele ano e os trabalhos começaram em janeiro do ano seguinte. Nesse meio-tempo, as famílias nada sabiam acerca do paradeiro dos seus entes.

O Comitê Pró-Paz foi criado por um grupo ecumênico de líderes religiosos em 1974 com o objetivo imediato de fornecer apoio àqueles que tiveram seus direitos humanos violados. As pessoas envolvidas na formação do comitê nunca teriam imaginado então que se tornaria um dos mais importantes refúgios para proteção da integridade e da vida de pessoas perseguidas no Chile de Pinochet (Agosín, 1996, local. 528)<sup>94</sup>.

Agosín destaca que, para lidar com o problema mais urgente das detenções e desaparecimentos, o Pró-Paz recrutou um grupo de advogados para conduzir inquéritos, além de oferecer refeições em comunidades nas quais os homens foram dizimados e o desemprego prevalecia. Agosín cita também que as contribuições de participantes vinculados à Teologia da Libertação ajudaram na fundação de organizações de base pelo país.

Como vimos, ao comentar sobre a conjuntura do período de governo da Unidade Popular, diversos setores cristãos se sentiam vinculados a causas sociais. Sobre a Teologia da Libertação (TdL), em específico,

Graças a umas poucas referências positivas a certos aspectos do marxismo – independentemente do conteúdo dessas referências – a Teologia da Libertação causou uma confusão imensa no campo político-cultural; rompeu um tabu e estimulou um grande número de cristãos a examinarem de uma maneira nova, não apenas a teoria, mas também a prática dos marxistas (Löwy, 2016, p. 128).

Além disso, como prossegue o autor, a Teologia da Libertação embaralhou, de um lado, ideias caricaturais e bastante difundidas de que o marxismo seria “o inimigo mais terrível e traiçoeiro da fé cristã” e, de outro, a própria caracterização marxista de que a religião seria o “ópio dos povos”<sup>95</sup>.

Dedicaremos algumas páginas a seguir a fim de tentar entender esse contexto, não só porque as primeiras oficinas de *arpilleras* foram feitas sob os auspícios do Vicariato da Solidariedade – sucessor do Comitê Pró-Paz na resistência à ditadura e certamente

<sup>94</sup> Original: The Pro-Paz (For Peace) Committee was created by an ecumenical group of religious leaders in 1974 with the immediate objective of lending support to those whose human rights had been violated. The people involved in forming the committee never thought then that it would become the most important refuge for protecting the integrity and lives of the persecuted in the Chile of Pinochet (Agosín, 1996, local. 528).

<sup>95</sup> A própria Violeta Parra, na música *Por que los pobres no tienen*, apresenta uma outra perspectiva sobre o “ópio dos povos”, mais próxima inclusive de Marx, pensando a religião não só como aquilo que inebria os sentidos e possivelmente engana, mas também como algo que causa *alívio* – ou “o suspiro da criatura oprimida, o ânimo de um mundo sem coração, assim como o espírito de estados de coisa embrutecidos”, para usar as palavras do filósofo alemão na introdução à *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*.

influenciado pelos debates da Teologia da Libertação –, mas porque as *arpilleras* brasileiras discutidas no próximo capítulo são, mais do que uma expressão poética, uma atividade de formação política. E a formação política dentro do contexto da Via Campesina, da qual o MAB faz parte, é herdeira tanto do marxismo revolucionário latino-americano, como da Teologia da Libertação e das lutas contra as ditaduras militares no continente (Perruso, 2017 p. 154). É evidente que não há, em tal formação política, um direcionamento religioso; o que se busca, ao falar aqui sobre a Teologia da Libertação, é entender o lastro de suas experiências práticas no que tange à educação popular.

Valério (2012, p. 162) ressalta que boa parte da historiografia analítica, descritiva ou narrativa a respeito dessa corrente reproduz “o discurso construído pelos próprios teólogos da libertação e que foi reforçado por uma literatura apologética e militante”. Para o autor, a forte presença discursiva da literatura militante, baseada em escritos de membros do próprio movimento – e estruturada a partir de noções assimétricas como catolicismo oficial e igreja popular –, influenciou outros trabalhos teóricos acerca desse complexo fenômeno social.

Para Michael Löwy, intelectual brasileiro radicado na França (e ateu), pode-se datar o nascimento dessa corrente nos anos sessenta, cuja percepção “já não considera os pobres como simples objetos de ajuda, compaixão ou caridade, mas como protagonistas de sua própria história, artífices de sua própria libertação” (Löwy, 2008, p. 1). Há que se ressaltar, contudo, que a ênfase na autonomia por vezes “pode ocultar a presença, nestes processos pedagógicos, de uma instituição fortemente hierarquizada como a Igreja Católica” (Perruso, 2017, p. 162, em referência a Marques, 2008).

Uma crítica que se pode fazer à Teologia da Libertação é de ordem epistêmica, ou seja, como foi possível unir concepções de mundo tão distintas (e até mesmo contraditórias) como marxismo e cristianismo. A partir do conceito de *afinidade eletiva* de Max Weber, Löwy explica como “duas estruturas culturais podem – em determinadas circunstâncias históricas – entrar em um relacionamento de atração” (Löwy, 2016, p. 125). Dentre essas convergências, estariam: a rejeição a visões individualistas do mundo; a percepção de que os pobres são vítimas de injustiça<sup>96</sup>; o universalismo – internacionalismo ou “catolicismo”<sup>97</sup> –, isto é, a percepção da humanidade como uma totalidade; valorização da comunidade; a crítica ao capitalismo; e, por fim, a esperança de um “futuro de justiça, liberdade, paz e

---

<sup>96</sup> Para Löwy (2016, p. 125): “É óbvio que existe uma distância considerável entre os pobres da doutrina católica e o proletariado da teoria marxista, mas não podemos negar um certo ‘parentesco’ socioético entre eles. Como vimos, um dos primeiros autores alemães a falar sobre o proletariado, dez anos antes de Marx, foi o filósofo católico Romântico Johannes von Baader”.

<sup>97</sup> Em seu sentido etimológico, “católico” significa universal.

fraternidade”. Löwy aponta essas afinidades sem, com isso, aceitar a tese de que o marxismo seria, por sua vez, uma “manifestação secularizada do messianismo judaico-cristão”.

Ainda que haja uma variedade de opiniões sobre a visão da TdL com o marxismo (seja por conta das críticas que recebeu da própria Igreja, seja por conta do declínio da União Soviética nos anos noventa), Löwy retoma as palavras de Gustavo Gutiérrez, expoente da TdL, o qual enfatiza que o interesse pelo marxismo se deu não somente pela análise científica da sociedade, “mas também uma aspiração utópica de mudança social” (Löwy, 2016, p. 129). Ainda assim, como explica Löwy, não é possível “deduzir com isso que os teólogos da libertação ‘aderem’ ao marxismo”. Entre as rejeições, além da filosofia materialista e da ideologia ateísta, está a “rejeição da tendência economicista no marxismo, sobretudo do tipo ‘desenvolvimentista’, com sua cultura que só quer o ‘progresso econômico’, ‘modernização’ e o ‘desenvolvimento das forças produtivas’ a qualquer custo” (Löwy, 2016, p. 136).

Dentre as críticas que recebeu da Igreja está a acusação de “terem substituído os pobres da tradição cristã pelo proletariado marxista”. A respeito do lastro teórico e prático da Teologia da Libertação, está o exemplo da influência em movimentos sociais como o próprio MST. Löwy diz que

A imensa maioria dos dirigentes ou ativistas do MST procedem das CEBs [Comunidades Eclesiais de Base] ou da Pastoral da Terra: sua formação religiosa, moral, social e, em certa medida, política, efetuiu-se nas filas da "Igreja dos pobres". No entanto, desde sua origem, nos anos 70, o MST optou por ser um movimento leigo, secular e autônomo e independente com relação à Igreja. A imensa maioria de seus militantes é católica; porém, também há evangélicos e não crentes (poucos). A doutrina (socialista!) e a cultura do MST não fazem referência ao cristianismo; porém, podemos dizer que o estilo de militância, a fé na causa e a disposição ao sacrifício de seus membros, muitos têm sido vítimas de assassinatos e até de matanças coletivas durante os últimos anos, têm, provavelmente, fontes religiosas (Löwy, 2008, p. 5).

Quanto às críticas que recebeu de outros marxistas, além de certo “populismo” pela simpatia que os Teólogos da Libertação têm com formas de vida pré-capitalistas (em especial, aos camponeses e a práticas de ajuda mútua), está a

[...] substituição do conceito “materialista” do proletariado por uma categoria assim tão vaga, emocional e imprecisa como é a categoria “pobres”. Na verdade, o termo corresponde à situação latino-americana, onde encontramos, tanto nas cidades como no campo, uma enorme massa de pessoas pobres, inclusive trabalhadores, mas também desempregados, semi-empregados, boias frias, camelôs, marginais, prostitutas etc. que são excluídos do sistema produtivo “formal”. Os sindicalistas cristão/marxistas de El Salvador inventaram um termo que cobre todos esses componentes da população oprimida e explorada: o *pobretariado* (Löwy, 2016, p. 131).

Valério (2008) explica, ainda, que o ponto sobre ser uma igreja popular pode ser discutido. As CEBs, por exemplo, criadas em caráter experimental nos anos 1950, só se

difundiram na década seguinte “por estímulo da própria Igreja (*Oficial* se quiserem a redundância)” (Valério, 2008, p. 168). A dinâmica de encontros para discussão também foi viabilizada pela Igreja. Se o catolicismo da libertação não nasceu da base, mas de uma “periferia institucional”, como apregoa Löwy e outros autores, Valério enfatiza a exposição à influência das camadas médias universitárias, ou seja, “um discurso proveniente de fora e de cima, o que relativiza de modo singular a ideia de Igreja Popular” (Valério, 2008, p. 171). Citando Amaral, o autor diz que “se tal religiosidade, e também a teologia, possuíam uma concepção ética de fé cristã que os impulsionavam a se comprometer com os da base, ou os de baixo, isso é algo bem diferente de defender a ideia de um surgimento na base ou de um fenômeno fomentado de baixo para cima” (Valério, 2008, p. 172). Desse modo, por ter nascido do centro da instituição, “a oposição bipolar e assimétrica entre Igreja Popular/Igreja Oficial é insuficiente para explicar as dinâmicas históricas de constituição da teologia da libertação” (Valério, 2008, p. 178-179).

Não é nossa intenção aqui pormenorizar eventos, publicações e conceitos relativos à Teologia da Libertação, mas sim, promover um breve contexto crítico a respeito dessa corrente, a fim de entender as motivações tanto do Comitê Pró-Paz como do Vicariato da Solidariedade na realização de suas atividades. Além disso, escrever sobre a Teologia da Libertação, ainda que de forma bastante resumida, pode ser um modo de se contrapor aos discursos predominantes e em voga no Brasil, que direcionam sua retórica religiosa em prol da prosperidade financeira individual – e instrumentalizam a fé sincera das pessoas para que políticas conservadoras ganhem corpo. O que se partilha, nessas linhas, é o entendimento de que a Teologia da Libertação foi uma tentativa genuína (apesar de suas contradições) de pôr em prática o compromisso social, experiência da qual saíram militantes valorosos que contribuíram, com sua solidariedade e seu trabalho, em ações sociais em diversas comunidades. Tomando emprestadas as palavras de Löwy sobre o sentimento de intimidade com o tema (por ser latino-americana) e também de distância (como pessoa sem fé): “não tenho intenção de negar minha simpatia ética e política por aqueles cristãos que apostaram tudo na luta pela auto-emancipação dos pobres na América Latina” (Löwy, 2016, p. 29). Por fim, o que se almeja nessas linhas é entender a contribuição de certos setores na constituição de métodos poéticos de educação popular naquele período, que continuam reverberando para além de qualquer crença que inicialmente poderia os motivar.

No início da ditadura, o Comitê Pró-Paz percebeu, ao ter contato com aquelas famílias, que as mulheres precisavam de mais do que estava sendo oferecido a elas: precisavam de ajuda para si mesmas. Foi assim que a artista e escultora de profissão Valentina Bonne (1932–

2019) foi convidada a desenvolver algum projeto que pudesse auxiliar essas mulheres (Manier, 2019).

Valentina passou boa parte da vida em Santiago, onde estudou na Escuela de Bellas Artes. Em fevereiro de 1973, antes do golpe de Estado, mudou-se com sua filha para Coyhaique, cidade em que buscou fomento da CORFO (Corporación de Fomento de la Producción) para criar um projeto de organização com mulheres artesãs. Por casualidade, o esposo de sua prima, Ricardo Tirado, trabalhava como motorista para o Comitê Pró-Paz – e foi um pouco esse o caminho que seu nome chegou ao conhecimento de Gloria Torres, advogada do Comitê.

Ainda que não tivesse nenhum projeto em mente, Manier explica que Valentina pode ter considerado fazer algo semelhante aos trabalhos em Isla Negra, que a artista provavelmente deve ter conhecido em exposições em Santiago ou mesmo artigos de revistas – a Revista *Paula*<sup>98</sup>, editada pela Quimantú, publicou em 1973 um artigo sobre o bordado produzido em Isla Negra para o prédio da UNCTAD III. O boletim emitido pelo Vicariato da Solidariedade (sucessor do Comitê Pró-Paz) em março de 1976 – e reproduzido na *Revista Mensaje* no mesmo ano, sob o título *Los bordados de la vida e de la muerte*<sup>99</sup> –, chega a mencionar uma artista colaboradora, sem citar diretamente o nome, mas que provavelmente se trata de Valentina.

Valentina conta que “ao término de minha primeira entrevista com elas, ficou claro para mim que, nesse estado de angústia, não seriam capazes de se concentrar em nada que não sua própria pena” (Bonne *apud* Manier, 2019, p. 152, tradução minha). Estava fora de cogitação propor algum tipo de aprendizado de pontos muito complicados, pois “bordar era muito lento e seus nervos não estavam para isso”. Valentina Bonne optou, então, por uma “*collage de género*”, ou seja, uma colagem de tecido, inspirada, segundo a artista, nas molas panamenhas e também nos quilts estadunidenses que estavam ganhando popularidade.

A palavra “mola” refere-se às blusas usadas pelas mulheres do povo Kuna, originário da Colômbia e que hoje vive na costa do Panamá. Foram desenvolvidas, segundo a antropóloga Mari Lyn Salvador, a partir da pintura corporal. A vestimenta está ligada à cosmovisão espiritual kuna. Diz-se que sua técnica estava guardada nos “galus”, lugares

<sup>98</sup> Segundo o site Memoria Chilena: “El proyecto de Paula descansaba en, al menos, dos objetivos que resultaron convergentes y que se potenciaron entre sí: por una parte, se trataba de activar un nuevo periodismo, que ampliara el registro de los temas de interés dirigidos a la población femenina, sensible a la coyuntura nacional e internacional. Por otra, la revista estaba comprometida con el proyecto, aún inconcluso, de la emancipación de las mujeres en el país, especialmente de los segmentos más jóvenes que manifestaban nuevas aspiraciones profesionales y familiares”. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100797.html> Acesso em: 13 jul. 2023.

<sup>99</sup> Disponível em: [https://repositorio.uahurtado.cl/static/pages/docs/1976/n247\\_117.pdf](https://repositorio.uahurtado.cl/static/pages/docs/1976/n247_117.pdf) Acesso em: 19 dez. 2023.

sagrados do universo kuna e que somente Nagegiryai (mulher “nele”, ou seja, líder espiritual) pôde lá ingressar, ascendendo à sabedoria das molas e transmitindo-a a outras mulheres através de cantos<sup>100</sup>.

Feitas à mão com camadas de algodão, as molas possuem formas como flechas e espirais, assim como giros diagonais e outros módulos independentes. Alguns designs, inspirados na fauna e na flora local, possuem forte carga espiritual, mas outros são “sincretizados” com crenças cristãs e elementos das culturas contemporâneas. As mulheres kuna são as responsáveis por costurar as molas, mas, eventualmente, alguns homens também as costumam, vendendo-as diretamente a compradores e/ou participando de cooperativas.



MOLA ANÔNIMA<sup>101</sup>

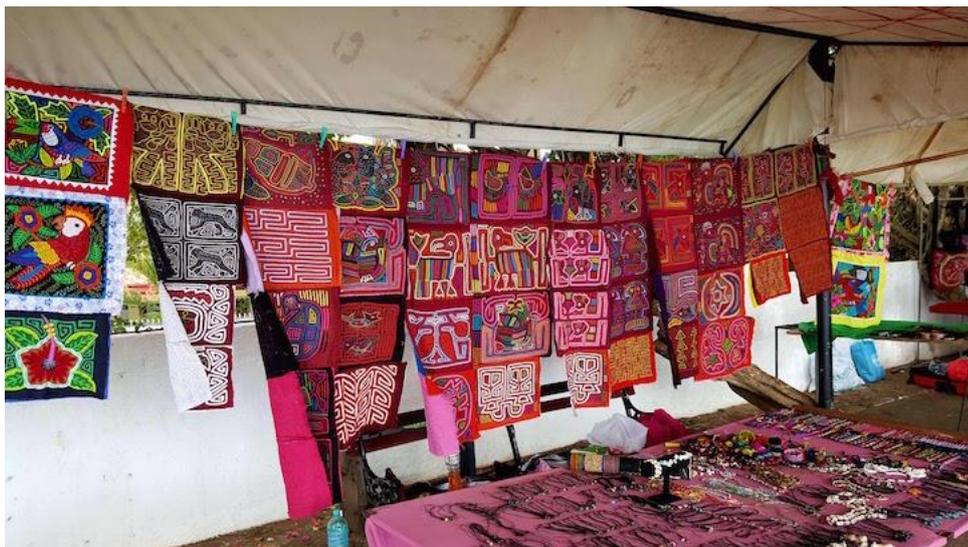
*Árvore da vida*, década de 1980

Algodão, três camadas (marrom, vermelho e preto), bordado  
Sem dimensões

<sup>100</sup> Fonte:

[https://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/colombia-artesanal-molas-formas-de-tradicion-y-proteccion\\_9105](https://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/colombia-artesanal-molas-formas-de-tradicion-y-proteccion_9105) Acesso em: 23 dez. 2022.

<sup>101</sup> Fonte: Kuna Mola: Maintaining Tradition Amid Change – Teacher Resource Packet. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/59b9c2b7d2b8570174037c16/t/5e7a891de5c39b733fe2eee4/1585088813342/KunaMola+Ed+Pac+Sheldon.org.pdf> Acesso em: 23 dez. 2022.



Molas à venda na Cidade do Panamá<sup>102</sup>

Como as *arpilleras* chilenas, as molas também estão ligadas a histórias de resistência: em 1925, após a Independência do Panamá, a rebelião kuna estabeleceu um território autônomo, chamado La Comarca de Kuna Yala, onde pôde proteger suas tradições, incluindo seu modo de se vestir. É do povo kuna que vem o termo Abya Yala – terra madura, terra viva ou terra em florescimento –, a fim de nomear todo o território, em contraponto ao termo América<sup>103</sup>.

Assim, em alguma igreja de Santiago, começaram as primeiras oficinas de *arpilleras*. Para Valentina:

[...] era dramático ver como llorando se bordaban las historias, pero también fue muy enriquecedor ver como de alguna manera proporcionó alegría, proporcionó desahogo, alegría de ver que eran capaces de crear su propio testimonio, desahogo por el solo hecho de juntarse, de bordar, de poder mostrar y que através de esta lectura visual otros conocieran su historia (Bonne *apud* Manier, 2019, p. 153).

É interessante que texto *Los bordados de la vida e de la muerte*, como fonte primária, não só traz informações das possíveis referências de Valentina, mas também as adaptações nos materiais.

"Los bordados de Isla Negra eran una idea base", explica la artista. Cuando vieron la imposibilidad de usar lana en cantidades importantes, buscaron otras formas. Así llegaron al género. "Sólo usamos sobras". Las formas y técnicas van surgiendo de la imaginación y de la necesidad de las mujeres (Los bordados de la vida y de la muerte, 1976, p. 118).

<sup>102</sup> Fonte: <https://www.viajecomigo.com/2017/07/15/molos-kuna-panama/> Acesso em: 26 dez. 2022.

<sup>103</sup> O Instituto de Estudos Latino-Americanos da IFSC explica que: "A expressão foi usada pela primeira vez em 1507, mas só se consagra a partir do final do século 18 e início do século 19, por meio das elites crioulas, para se afirmarem no processo de independência, em contraponto aos conquistadores europeus. [...] A primeira vez que a expressão foi explicitamente usada com esse sentido político foi na II Cumbre Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas de Abya Yala, realizada em Quito, em 2004". Disponível em: <https://iela.ufsc.br/projeto/povos-originaarios/abya-yala/> Acesso em: 23 dez. 2022.

Manier pontua que o material usado para bordar as primeiras *arpilleras* desse período provinha de doações ou que era encontrado no lixo – e resíduos de *fast fashion* não faltavam. Julia Bryan-Wilson (2017, p. 148), ao detalhar o método de costura, com a sobreposição de tecidos em cores vibrantes (já comentado no primeiro capítulo), chama atenção para o aplique de pequenas figuras – cujos gêneros não são tão claros e nas quais a pele segue uma paleta geralmente rosada, “escolhas que não tornam visível a complexa variedade de identificações, hierarquias e classificações raciais sobre a cor da pele no Chile” (Bryan-Wilson, 2017, p. 144, tradução minha). Além disso, a mesma autora observa que a paisagem montanhosa chilena, típica de tantas *arpilleras* chilenas, se constitui em um modelo que não sofreu significativas variações dos anos setenta para cá, tornando-se, de certa forma, “um estilo congelado”. Tal fato de modo algum diminui a qualidade estética das *arpilleras*, visto que Bryan-Wilson também ressalta as inovações e variações individuais que são possíveis dentro de uma tradição e/ou técnica.

As primeiras oficinas aconteceram em março de 1974, com cerca de 14 mulheres. De acordo com Manier (2019), o sucesso da iniciativa fez com que outros grupos fossem formados sob a direção de Bonne, os quais funcionam nos endereços dos escritórios do Comitê Pró-Paz. A autora cita como exemplo as comunidades de La Florida, Penalolén e Puente Alto, da Zona Oriente de Santiago, isto é, “uma das cinco zonas (depois seis) – Centro, Norte, Sul, Leste e Oeste (Costa) – nas quais a igreja dividiu a área metropolitana para melhor atender às necessidades [daquelas regiões]” (Manier, 2019, p. 155). Manier prossegue explicando que

Nessa região, a maioria dos residentes sofriam com a fome, cujas causas eram o açambarcamento de alimentos básicos, preços subordinados ao modelo de livre mercado imposto pela junta militar e a ausência de possibilidades de emprego devido ao fechamento das fábricas. A isso, somam-se os boicotes impostos pelos Estados Unidos como reação ao governo marxista de Allende (Manier, 2019, p. 155, tradução minha).



Valentina Bonne (segunda da esquerda para a direita) junto às *arpilleristas* de Conchalí<sup>104</sup>

Foi por conta da situação de pobreza que o Pró-Paz criou os comedores infantis, já comentados no primeiro capítulo, e que dentro de pouco tempo também passaram a atender às necessidades de pessoas adultas. Manier retoma relatos de Bonne e de Gloria Torres, advogada do Pró-Paz, que percebiam que essas mulheres envolvidas no trabalho com as *arpilleras* compartilhavam “outra angústia, mais primária”, ou seja, a preocupação de como alimentariam seus filhos. Diante da incerteza sobre os temas que costurariam, Gloria sugeriu que as crianças que vinham para comer desenhassem a experiência enquanto esperavam suas refeições. “Assim as crianças foram as que planejaram as primeiras *arpilleras* com o tema da fome. Então, suas mães, que haviam ganhado confiança em suas habilidades seguindo os ‘padrões’ de suas crianças, começaram a desenhar e a planejar seus próprios trabalhos” (Manier, 2019, p. 157, tradução minha). Essa informação faz bastante sentido ao pensarmos o aspecto lúdico das *arpilleras* de modo geral, não só pelo colorido, mas pelas formas simplificadas.

Manier esclarece que os comedores infantis não são o mesmo que as *ollas comunes*: os primeiros eram organizados pelo Pró-Paz (posteriormente, Vicariato da Solidariedade), enquanto as segundas eram organizadas pelas próprias mulheres em suas vizinhanças. Muitas das *arpilleras* que retratam *ollas comunes* mostram também carabineros destruindo panelas e mesas – ainda que o preparo de alimento em si não seja ilegal, no contexto pós-golpe, estava

<sup>104</sup> Disponível em: <https://www.theclinic.cl/2019/10/03/valentina-bonne-la-desconocida-heroina-tras-el-arte-de-las-arpilleras-en-chile/> Acesso em: 12 dez. 2022.

proibida a reunião de mais de cinco pessoas em local público sem autorização, portanto, a atividade era considerada um ato ilegal (Manier, 2019, p. 174).



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>105</sup>

*Comedor infantil, s.d.*

36,5 x 47 cm

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

<sup>105</sup> Disponível em: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/341610;isad> Acesso em: 23 jul. 2022.



ARPILLERA ANÔNIMA, TALLER FUNDACIÓN MISSIO<sup>106</sup>

*Olla común en una población, 1982*

47 x 38 cm

Conflict Textiles collection, Irlanda do Norte



ARPILLERA ANÔNIMA, TALLER VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD<sup>107</sup>

*Carabineros tumbando olla común, 1983*

48 x 39 cm

Conflict Textiles collection, Irlanda do Norte

<sup>106</sup> Disponível em: <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=26> Acesso em: 23 jul. 2022.

<sup>107</sup> Disponível em: <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/search-quilts2/fulltextiles1/?id=310> Acesso em: 23 jul. 2022.

Os primeiros a comprarem os trabalhos foram os próprios membros do Pró-Paz e seus apoiadores. Também jornalistas, advogados de direitos humanos e membros de outras organizações religiosas adquiriram as peças para alertar amigos, colegas e outros interessados na situação chilena (Manier, 2019).

O Pró-Paz foi dissolvido em 31/12/1975 por ordem da Junta Militar Chilena. No entanto, um dia depois foi constituído o Vicariato da Solidariedade – que, por seu turno, não poderia ser dissolvido, visto que “funcionava inteiramente sob as leis ecumênicas da Igreja Católica de Roma e pelo trabalho do arcebispo” (Agosín, 1996, local. 575). O Vicariato também contou com o apoio de Irmã Karoline Mayer<sup>108</sup> e da Fundação Missio (que tinha apoio estrangeiro, sobretudo, da Alemanha e da Suíça) para prover alimentação, moradia e programas educacionais, além de oficinas. Essa ligação tornou-se importante, mais tarde, para a circulação de *arpilleras* nesses países, nos quais viviam diversos exilados chilenos.

O Vicariato da Solidariedade, criado pelo Cardeal Silva, constituiu, segundo Agosín, vinte escritórios pelo país, fornecendo ajuda legal, cuidados médicos e oportunidades de trabalho diante da crise econômica causada pelo golpe. O Vicariato organizou oficinas e lojas de artesanato em Santiago e em outras regiões, como as peças feitas de cobre e osso por prisioneiros em Isla Dawson (Manier, 2019).

Havia uma variedade de posições possíveis entre os solidários às causas sociais e os adeptos do cristianismo. O arcebispo de Santiago e cabeça-chefe do Vicariato da Solidariedade tinha, por exemplo, posições de afastamento às do grupo Cristãos pelo Socialismo – grupo significativo de apoio ao governo da Unidade Popular. Apesar disso, certamente os debates quanto a um discurso social ligado ao evangelho influenciam as ações do Vicariato, sobretudo às relativas à defesa dos direitos humanos e ajuda prática às famílias de desaparecidos. Entender esse contexto é necessário para compreender por que as oficinas de *arpilleras* eram feitas justamente em instituições cristãs e como estas atuaram na promoção de exposições e na circulação dessas peças. Ora, os intercâmbios entre história da arte e Igreja Católica não são novos – em filões mais hegemônicos desta narrativa, como o Renascimento, por exemplo, estuda-se a respeito da encomenda de obras e mesmo questões iconográficas ligadas ao imaginário judaico-cristão. Falar do que estava em jogo com os debates suscitados pela Teologia da Libertação nos ajuda a entender o uso de passagens bíblicas como forma de crítica social.

---

<sup>108</sup> Durante a pesquisa, foram encontradas referências que vinculam as convicções e práticas de Irmã Karoline Mayer com a Teologia da Libertação. Karoline, como gostava de ser chamada, também foi perseguida pela ditadura após recusar um convite da esposa de Pinochet, Lucía Hiriart, para ocupar um cargo em um ministério.

Além disso, é interessante a perspectiva de Araos (2019, p. 101) ao relacionar as *arpilleras* com a emergência da economia popular, a qual possuía uma história prévia no Chile, dos acampamentos no processo de migração do interior para a capital às organizações comunitárias de bairro. Esses movimentos foram apoiados e institucionalizados durante o governo Allende e, segundo a autora, foram a base das que surgiram durante a ditadura. A economia solidária envolve

[...] las economías domésticas, las economías de comunidades, las economías campesinas, las economías de grupos étnicos y la economía popular de subsistencia. Nuestra hipótesis es que en este marco se incluye el caso de las arpilleras y la red que articularon, un ejemplo paradigmático que permite entender y representar la propuesta de la economía solidaria. Más allá de que fueron generadas como talleres que se pueden considerar como parte de la economía popular, los motivos que bordaron y el sentido que cobró el ejercicio del trabajo marcó una diferencia, pues el objetivo central estaba asociado con la búsqueda de solidaridad y la denuncia de la violación de los derechos humanos, entendiéndose que, dentro de estos, también estaba el derecho al trabajo y a una vida digna (Araos, 2019, p. 102-103).

Assim, durante a ditadura, a economia solidária “aparece como um sistema econômico de resistência política a favor da vida e contra a miséria, e como um sistema orgânico que vai se complexificando e auto-organizando no transcurso dos anos” (Araos, 2019, p. 123, tradução minha). O boletim do Vicariato da Solidariedade de março de 1976, já citado, afirma que

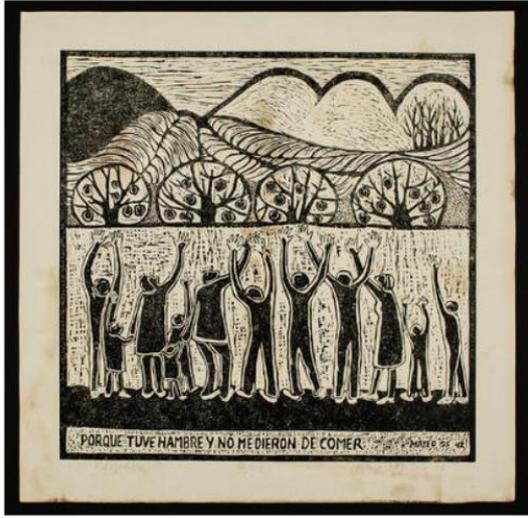
[...] una arpillera va transformándose en muchas cosas. Alimento, matrículas escolares, atención médica, medicinas y también dividendos por las mínimas cosas que tienen. Hay que evitar la erradicación y el desalojo de la población que se hizo nacer en el pasado. Las cuotas que hoy cobran los organismos del estado encargados de la vivienda son muy elevadas para los cesantes (Los bordados de la vida y de la muerte, 1976, p. 119).

Quanto às exposições realizadas e à abordagem possível dentro do campo da arte, o artigo da historiadora da arte Josefina de la Maza aponta algumas direções e limitações. A autora coloca que algumas categorias próprias do campo dificultam o estudo das *arpilleras* a partir dessa perspectiva. Além das problemáticas envolvendo originalidade e autoria, por exemplo, já mencionadas na seção 1.1, outro aspecto que dificulta o rastreamento das peças são as condições de censura do período, visto que saíam do Chile contrabandeadas, não sendo possível assegurar que grupos de *arpillera* se mantiveram juntos após serem expostos. Além disso:

[...] es necesario considerar un aspecto adicional que tiene que ver con el sentido de urgencia y, asimismo, de cuidado personal y colectivo que determinaba las acciones asociadas a la resistencia, especialmente para aquellos que residían en Chile. Uno de

los efectos de la necesidad de cuidar al otro fue mantener el anonimato – especialmente en el caso de las arpilleristas – y jugar con el continuo desdibujamiento de las autorías (Maza, 2021, p. 138).

Assim como as *arpilleristas* de Isla Negra tiveram uma rede de artistas e agentes culturais, através dos quais suas peças puderam ser exibidas, o mesmo acontece com as *arpilleras* da ditadura. Ao traçar esses trânsitos, Josefina de la Maza retoma o convite que a galerista Paulina Waugh recebeu de Valentina e do Vicariato para expor as *arpilleras* e colaborar com as vendas. Sua galeria ficava na rua Siglo XX, n° 192, em Santiago. Com seus esforços e os do Vicariato, foram feitas três exposições. A primeira, *Mateo 25*, realizada em agosto de 1976, tinha como fio condutor o Evangelho de Mateus, o qual dirige sua atenção “aos pequeninos”. Nesta exposição, além de *arpilleras* – que aliás, foram um sucesso de vendas, com cerca de 200 peças compradas – foram exibidas obras de artistas contemporâneos como Claudio e Vittorio Di Girólamo, Juan Carlos Castillo, Alberto Pérez e Teresa Gazitúa. Esta última, formada na Escuela de Artes de la Universidad Católica e também no Taller 99 de Nemesio Antúnez, exibiu uma série de gravuras inspiradas no referido capítulo do Evangelho de Mateus, cujos versículos apelam de modo direto à contingência vivida no Chile.



## LEGENDAS:

TERESA GAZITÚA (1941–)

*Porque tuve hambre y no me dieron de comer*, carpeta Mateo 25, 1976

Xilogravura, 39,6 x 39,7 cm

Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile

TERESA GAZITÚA (1941–)

*Porque tuve sed y no me dieron de beber*, carpeta Mateo 25, 1976

Xilogravura, 39,6 x 39,6 cm

Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile

TERESA GAZITÚA (1941–)

*Era forastero y no me recibieron en su casa*, carpeta Mateo 25, 1976

Xilogravura, 39,8 x 39,3 cm

Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile

TERESA GAZITÚA (1941–)

*No tenía ropa y no me vistieron*, carpeta Mateo 25, 1976

Xilogravura, 39,7 x 39,9 cm

Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile

TERESA GAZITÚA (1941–)

*Estuve enfermo y encarcelado y no me visitaron*, carpeta Mateo 25, 1976

Xilogravura, 39,9 x 39,7 cm

Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile

Fonte: <https://www.mssa.cl/autores/teresa-gazitua/> Acesso em: 11 jul. 2023.

As personagens, tão próximas, e ao mesmo tempo impedidas por um muro de acessar terras férteis de alimento ou mesmo água abundante trazem um pouco da situação de carestia naquele momento – imagens que também me fazem pensar em conflitos de terra e falta de acesso à água potável entre populações que vivem próximas a barragens. Não há como não relacionar a feição de tristeza daqueles que se encontram forasteiros com os exilados, ou mesmo enfermos e encarcerados com a perseguição política. Retomar as passagens bíblicas, tantas vezes usadas para justificar autoritarismos, aponta para a hipocrisia daqueles que dizem defender famílias – e, ao mesmo tempo, colaboram na perpetuação de sua miséria. Há também a possibilidade de que propor uma exposição supostamente sobre temas religiosos poderia afastar censores – visto que concepções cristãs foram largamente utilizadas pelas ditaduras na América Latina.

Outra exposição foi *San Francisco de Asís: el hermano de todos*, inaugurada na galeria e no Museo Colonial San Francisco em setembro daquele ano, em que *arpilleras* foram expostas com outras imagens e objetos de cunho religioso; e, por fim, *Navidad Siglo*

XX, montada em dezembro na galeria de Paulina para impulsionar as vendas natalinas de *arpilleras*.

Maza (2021, p. 142-143, tradução minha) pontua que a associação com a galeria de Paulina “contribuiu a promover a apreciação das *arpilleras* do ponto de vista da arte contemporânea, o que as fazia ingressar em um círculo distinto ao da ação social, o que claramente ampliava seu valor de exibição e econômico, uma vez que reforçava seu valor testemunhal”. Somado a isso, a autora continua dizendo que “conhecendo o perigo que supunha para as mulheres exibir suas telas costuradas e bordadas em um contexto de repressão, a presença dos artistas contribuía para blindar as mulheres distraindo o olho inquisidor dos agentes culturais da ditadura”.

A “blindagem” não impediu, contudo, que a própria galeria de Paulina fosse alvo de ataque, visto que três exposições seguidas confirmavam sua cooperação com o Vicariato. Em 13 de janeiro de 1977, dias depois da desmontagem da exposição *Navidad Siglo XX*, o segundo andar da galeria sofreu um atentado a bomba, destruindo o edifício e obras que ali estavam sob sua guarda. O fato levou Paulina a optar pelo exílio. Para Maza:

El ataque a la galería puso en evidencia el poder de denuncia de estas imágenes construidas de modo simple y sin pretensiones y este acto tuvo, al menos, dos repercusiones: dio más fuerza a las redes de solidaridad artística en el extranjero y produjo un sentido de urgencia que apelaba a generar consciencia de lo que ocurría en el horroroso Chile (Maza, 2021, p. 149).

A coleção Paulina Waugh, no Museu da Memória e dos Direitos Humanos, é composta por três *arpilleras* que relatam os acontecimentos após o atentado. Numa delas, uma mulher (Paulina?) está sentada no chão, com as mãos no rosto, talvez chorando, enquanto há uma pilha de objetos pegando fogo e, ao fundo, uma pessoa, próxima a um carro, joga algo na janela. Uma cena parecida é apresentada na segunda *arpillera*, um carro que dispara enquanto um prédio pega fogo (escolha formal semelhante às *arpilleras* que mostram La Moneda durante o golpe). Já a terceira, mais subjetiva, mostra uma grande garra contra a cultura – e chama atenção as figuras musicais, como a clave de sol, as figuras de semínimas da notação musical e até mesmo um violão.



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>109</sup>

*El ataque a la galería*, s.d.

38,5 x 47,5 cm

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>110</sup>

*¿Por qué?*, s.d.

37 x 50 cm

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

<sup>109</sup> Disponível em: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/162235;isad> Acesso em: 23 jul. 2022.

<sup>110</sup> Disponível em: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/162242;isad> Acesso em: 23 jul. 2022.



ARPILLERA ANÔNIMA<sup>111</sup>  
*Garras contra la cultura*, s.d.  
 38 x 47,5 cm

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

Paulina foi um elo não só entre as *arpilleristas* e a cena artística chilena, mas também internacional. Sua irmã Carmen, também galerista, era radicada na Espanha e possuía uma importante rede de contatos com artistas, galeristas, escritores e intelectuais europeus e latinoamericanos. Em viagem ao Chile, comprou 100 *arpilleras*, das quais metade foram enviadas a Roberto Matta, artista chileno com trajetória na Europa. Josefina Maza destaca que

El conocimiento de Roberto Matta de la historia del arte chileno le permitía tener la sensibilidad suficiente como para comprender tanto los vínculos históricos como la lectura de clase que se desprendían de los usos de un material tan modesto como la arpillera. Sin embargo, el motor que guio su interés por coleccionar estas piezas estaba relacionado, por una parte, con la intención de asistir a los familiares de detenidos desaparecidos, particularmente a mujeres, y apoyar la resistencia chilena. Por otra, Matta estaba interesado en esta nueva forma de arte popular (Maza, 2021, p. 148).

Uma dessas *arpilleras*, a qual Maza se detém em seu artigo, representa cinco pombas em direção ao sol. A cordilheira dos Andes também aparece ao fundo, assim como os versos “*nunca te entregues ni te apartes del camino*”.

<sup>111</sup> Disponível em: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/162248;isad> Acesso em: 23 jul. 2022.



ARPILLERA ANÔNIMA  
 Sem título, década de 1970  
 32 x 49,5 cm  
 Tate Gallery, Reino Unido

Maza explica que são versos de *Palabras para Julia*, de Juan Agustín Goytisolo (1928–1999). Dedicado à filha, que tinha o mesmo nome da mãe de Goytisolo, morta em um bombardeio franquista em 1938, o poema é “um canto à esperança diante das tristezas e injustiças da vida”.

*Te sentirás acorralada  
 Te sentirás perdida o sola  
 Tal vez querrás no haber nacido  
 No haber nacido  
 Pero tu siempre acuérdate  
 De lo que un día yo escribí  
 Pensando en ti, pensando en ti  
 Como ahora pienso*

*La vida es bella ya verás  
 Como a pesar de los pesares  
 Tendrás amigos, tendrás amor  
 Tendrás amigos*

(Fragmento de *Palabras para Julia*)

Musicado por Paco Ibáñez em 1969, durante a ditadura chilena tornou-se um canto de resistência entoado pelas mulheres presas em Tres Álamos<sup>112</sup>.

<sup>112</sup> Campo de detidos pela ditadura em Santiago. <https://memoriaviva.com/nuevaweb/centros-de-detencion/metropolitana/tres-alamos/> Acesso em: 04 jul. 2023.

La frase recordaba a sus espectadores a fines de la década del setenta que, a pesar del trauma, la violencia y la pobreza, no podemos ni debemos apartarnos de nuestro camino y no debemos dejar de ser quienes somos y queremos ser. La frase es también significativa hoy. Es relevante para todos quienes día a día enmiendan y reparan los daños que desde hace décadas sufre nuestro tejido social (Maza, 2021, p. 136).

Na exposição itinerante *We want people to know the truth: Patchwork Pictures from Chile*, organizada pelo crítico Guy Brett, foram exibidas 52 *arpilleras*, que retratavam práticas de repressão e também a situação de pobreza chilena. A mostra passou por diversas cidades do Reino Unido, começando por Glasgow, na Escócia, em outubro de 1977, e, a partir de dezembro, aportou em cidades inglesas como Brighton, seguindo por Birmingham, Cleveland e Stirling entre janeiro e fevereiro de 1978. Em março foi inaugurada em Londres, entre abril e maio foi a vez de Edimburgo e Dundee, passando novamente pela Escócia e finalizando o ciclo em Sheffield, na Inglaterra, em junho. As peças exibidas eram provenientes de Roberto Matta e de Carmen Waugh, do Museu da Solidariedade Salvador Allende, do Comitê Chileno de Direitos Humanos, da OXFAM<sup>113</sup> e CIMADE<sup>114</sup> (Maza, 2021, p. 152).

A *arpillera* com as pombas e os versos singelos foi ampliada por John Dugger, com o trabalho da equipe do Banner Arts Studio, fundado em 1978. Dugger também fazia parte, juntamente com Guy Brett, Cecilia Vicuña e David Medalla do grupo Artists for Democracy, com o qual canalizava ações de solidariedade desde o Chile e outros países com governos autoritários (Maza, 2021). Maza coloca que este não foi o primeiro banner em solidariedade ao Chile. Em 1974, Dugger produziu *Chile Vencerá*, apresentado em uma marcha na Plaza de Trafalgar em apoio à causa chilena, ocasião na qual também participaram grupos comprometidos com a política internacional. Maza destaca ainda o caráter público do estandarte, usado por grupos civis, religiosos ou da realeza em marchas a fim de proclamar sua fidelidade social e política, como as sufragistas. Assim, “os estandartes de Dugger, deste modo, são peças fortemente enraizadas nas lutas de mulheres e trabalhadores” (Maza, 2021, p. 156). A mesma autora, no catálogo da exposição *Tejido social: arte textil y compromiso politico* (2019), afirma que o artista, nesta obra, “combinou sua própria linguagem com os desenhos litúrgicos de Henri Matisse; além disso, as formas grossas cortadas e costuradas sobre bandas verticais de tela que compõem seus estandartes também têm reminiscências da pintura budista” (Maza, 2019, p. 10).

<sup>113</sup> Oxford Committee for Famine Relief (Comitê de Oxford para o Alívio da Fome).

<sup>114</sup> ONG francesa que auxilia refugiados desde a ocupação nazista durante a Segunda Guerra.

É preciso levar em conta também que obras de cunho social em grandes dimensões no espaço público, com outras linguagens além do têxtil, são caras à história da arte na América Latina, como o próprio muralismo, o que pode ser complementar à argumentação da autora.



JOHN DUGGER (1948–)  
*Nunca te entregues ni te apartes del camino*, 1978  
 352 x 510 cm  
 Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile

A pomba, que é um símbolo da esperança desde o Antigo Testamento, era algo “fácil de compreender e que apelava à universalidade da experiência humana” (Maza, 2021, p. 154). A frase adaptada de Goytisolo e cantada por Ibáñez já não é, segundo Maza, reconhecida por gerações mais jovens, que

Tampoco imaginan los coros de voces que desde el encierro en un centro de detención o desde la angustia compartida en una mesa comunitaria, permitieron tender puentes de solidaridad. Sin embargo, podemos volver a imaginar esos cantos. Y, de modo especial, podemos volver hacer visibles las cadenas de participación de las que habla Dugger, volviendo a escribir sobre todos esos vínculos que permitieron, en décadas pasadas, conectar palabras y melodías, pero también silencios y tiempos de espera y que vincularon, también, el espacio del encierro con el espacio social de exposiciones, conciertos y manifestaciones (Maza, 2021, p. 158).

Imaginar o canto das prisioneiras de Tres Álamos, entoado também por outras pessoas durante a ditadura chilena, é retomar os versos de Thiago de Mello: fazia escuro, mas elas cantavam. Ou o “canto de todos que es mi propio canto”, para recordar Violeta, e entender que as redes nas quais circulavam as *arpilleras* não eram apenas redes artísticas, mas também redes de solidariedade.

No início desta pesquisa, havia em mim uma preocupação quanto ao “status” artístico da *arpillera*. Compreender as redes de legitimação nas quais as *arpilleras* estavam e estão inseridas – exposições de artes e contatos com artistas – pareceu-me uma estratégia possível, que percebi ser usada também por autoras como Isabel Plante e Josefina de la Maza. No entanto, mapear essas ligações não foi difícil: a própria história das *arpilleras* em Isla Negra e de sua primeira exposição no MNBA mostra que a inserção institucional sempre esteve ali e seguiu se repetindo durante a ditadura. Em relação às *arpilleras* que transitaram das mãos de Carmen Waugh a Roberto Matta e a Guy Brett, Maza diz que, recentemente,

En 2018 un conjunto de veinte arpilleras entre las que se incluyó esta, fue donado por Guy Brett y su mujer, Alejandra Altamirano, a la Tate Gallery en Londres, institución en la que se encuentran hoy. De un modo inesperado, las arpilleras, que fueron creadas en un contexto de pobreza y represión y que se inscribían dentro de las convenciones del arte popular, terminaron en una de las instituciones más reconocidas del arte contemporáneo internacional (Maza, 2021, p. 153).

Ainda que contar histórias através de fios não seja algo exatamente novo, não deixa de ter um aspecto subversivo – como destacado em boa parte da literatura – ao usar um fazer tantas vezes associado à submissão feminina para outros fins. Também é possível relacionar as *arpilleras* com a categoria de arte “do povo”, mencionada por Natália Schmiedecke (2021) em relação à produção durante o governo da UP, e que parece ter se estendido no período ditatorial.

Lima (2018) questiona:

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 arpilleras dispunham para realizar seus intentos, uma vez que, se usassem outra forma de expressão, poderiam ser detidas, assassinadas, como seus entes queridos (Lima, 2018, p. 80).

No próximo capítulo, a atenção volta-se às *arpilleras* brasileiras, a fim de trabalhar as pautas específicas do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) e as possibilidades das *arpilleras* como método de educação popular.

*As arpilleras são uma ferramenta popular que a gente consegue traduzir isso de uma forma sem perder a dimensão do que são esses conceitos, mas de uma forma de que essas que estão desde a base possam compreender e possam traduzir no bordado. Então que a gente possa discutir esses temas que são tão caros a nós e que, por vezes, são tão teóricos, são tão acadêmicos, mas sem perder o rigor teórico, sem perder de vista o que esses conteúdos querem dizer e nos encaminham para construir de forma mais simples, de forma mais popular mesmo, de forma mais didática. Porque às vezes uma palestra de uma hora [...] é difícil de compreender para uma pessoa que muitas vezes não tem nem o ensino médio, mas que tem uma caminhada histórica imensa, que pensa a partir do chão que pisa e que seus exemplos concretos é isso, é pensar que a teoria tem base material [...]. [...] essa ferramenta popular nos possibilita isso, nos possibilita discutir patriarcado, nos possibilita discutir violações de direitos humanos, discutir alternativas de uma forma simples, de uma forma em que não é simplista, é simples.*

Tatiane, MAB, em entrevista

### PARTE III

#### 4. ARPILLERAS BRASILEIRAS E AS MULHERES ORGANIZADAS NO MOVIMENTO DOS ATINGIDOS POR BARRAGENS (MAB)

bell hooks, em *Ensinando a transgredir*, diz que “não é fácil dar nome à nossa dor, teorizar a partir desse lugar”<sup>115</sup>. Se a técnica das *arpilleras* é uma metodologia de educação popular feminista latino-americana, que nasce do desejo de compor um testemunho, de expressar aquilo que com palavras é difícil de dizer, me parece que a fala de hooks toca no cerne da questão. Parece-me justo também, antes de teorizar o que quer que seja a respeito desse método poético e pedagógico na experiência brasileira, olhar para essa imagem-testemunho.



COLETIVO NACIONAL DE MULHERES DO MAB  
*Onde estão nossos direitos?*, 2013  
65 x 60 cm  
Conflict Textiles Collection, Irlanda do Norte  
Foto: Vinicius Denadai

<sup>115</sup> Aqui, agradeço especialmente à colega Kailã por compartilhar a citação em aula.

Numa das primeiras *arpilleras*<sup>116</sup> confeccionadas por mulheres integrantes do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), vemos um mapa amarelo do Brasil costurado sobre um pano marrom. O mapa, imerso nessa grande barragem, carrega consigo uma bandeira preta, próxima da Amazônia, onde se lê “privado”, e diversos apliques, alguns, sobrepostos por linhas vermelhas em “x”. Mais adiante, num tecido azul que se dobra em ondas, se pergunta: “Onde estão nossos direitos?”.

Em um dos apliques, duas mulheres estão dentro de um cercado, enquanto um homem, do lado de fora, parece sorridente ao carregar muitas coisas em seus braços, entre elas, um papel com um cifrão. Ao lado, na parte nordeste, três cabeças femininas estão privadas, cada uma, de um sentido: de olhos vendados, com a boca amarrada ou com pontos de interrogação acima da cabeça. No centro deste Brasil, três casas estão cortadas por grande “x” em linha vermelha, e uma mulher, alta de cabelos loiros, segura outra figura feminina de pele escura que veste um macacão – seria uma criança? No sudeste do mapa, uma moça de vestido rosa e cabelos pretos jaz ao lado de uma árvore. Não vemos seu rosto, mas há flores perto dela. Mais ao Sul deste Brasil, uma figura feminina cortada em “x” é sobreposta a um tecido marrom com alguns detalhes em verde, como numa plantação.

Mais do que uma prática poética, a história das *arpilleras* desde o Chile está ligada à organização política, a uma prática de luta; assim, para compreender como a produção brasileira se insere nesse contexto, faz-se necessário dedicar algumas páginas à história de luta do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), visto que a produção têxtil feita pelas mulheres atingidas a partir de 2013/2014 está profundamente ligada a essas pautas. E, mais que isso, falar de barragem é falar também como tal construção e seus desdobramentos afetam, de modo irreversível, o patrimônio natural e cultural de nosso país.

#### 4.1 “ENERGIA PARA QUÊ? ENERGIA PARA QUEM?”: AS PAUTAS DO MAB

*A população brasileira como um todo é atingida por barragem.*

Daiane Höhn, MAB, em entrevista

Datam do período moderno, na esteira das revoluções industriais, as primeiras hidrelétricas. Segundo Nathalia Oliveira (2018), desde o final do século 19 o Brasil adotou a tecnologia e, devido à abundância de rios e cachoeiras, privilegiou a opção hidrelétrica como

---

<sup>116</sup> Parte das reflexões sobre esta *arpillera* foram apresentadas no artigo *Arpilleras e as práticas artísticas contra-hegemônicas*, no XV Encontro de História da Arte da Unicamp, em outubro de 2021.

fonte geradora de energia no país<sup>117</sup>, fazendo parte do cotidiano com a implantação da iluminação pública, bondes, telégrafos, telefone e usos domésticos.

Nos anos 1920, havia 343 usinas hidrelétricas no país – número que veio a triplicar uma década depois, adquirindo um impulso durante o governo de Getúlio Vargas (1930–1945) nos marcos do Código das Águas, que “atribuiu à União o poder de autorizar ou conceder um aproveitamento da energia hidráulica, [...] e ofereceu ao Estado a possibilidade de controlar a atividade das empresas do setor através da fiscalização técnica, contábil e financeira” (Oliveira, 2018, p. 324).

A ditadura militar brasileira consolidou o modelo hidrelétrico, através de reformas institucionais (como a criação do Departamento Nacional de Água e Energia Elétrica – DNAEE), da autonomia da Eletrobrás e também da série de estudos de potencial, financiados pelo Banco Mundial na década de 1960. O “milagre econômico brasileiro”, entre 1969 e 1973, somado às ideias ufanistas de que o país, com seu enorme território e recursos naturais à disposição, poderia se tornar uma grande potência sob comando dos militares, impulsionou a construção e/ou aprovação de diversos projetos hidrelétricos de imenso porte, “como a usina de Sobradinho, no rio São Francisco, a usina de Itaipu, na fronteira com o Paraguai, a usina de Tucuruí, no Pará, e a usina de Ilha Solteira, no Paraná” (Oliveira, 2018, p. 335). Os anos seguintes, sobretudo a década de 1980, são marcados pelas crises do petróleo e recessão econômica.

Ao contrário de outros recursos de geração de energia, como os fósseis, a água é tida como uma fonte limpa e renovável. No entanto, diversos estudos apontam os impactos sociais e ambientais das hidrelétricas. De acordo com o relatório da Comissão Mundial das Barragens: “Em um número excessivo de casos foi pago um preço inaceitável e muitas vezes desnecessário para assegurar esses benefícios, especialmente em termos sociais e ambientais, pelas pessoas deslocadas, pelas comunidades a jusante<sup>118</sup>, pelos contribuintes e pelo meio ambiente natural” (CMB, 2000, p. 7). O relatório produzido em 2010 pela Comissão Especial constituída pelo Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana afirma o mesmo, ao tratar das controvérsias entre custos e benefícios, “embora quase todos reconheçam que as regiões de implantação normalmente arcam com os custos dos impactos sociais e ambientais

---

<sup>117</sup> Segundo a autora, a primeira barragem hidrelétrica do Brasil foi Ribeirão do Inferno, construída no rio Jequitinhonha em Minas Gerais em 1883, “apenas um ano depois da inauguração da primeira barragem hidrelétrica do mundo em Appleton, Wisconsin, nos Estados Unidos” (Oliveira, 2018, p. 321).

<sup>118</sup> Na literatura sobre o tema, frequentemente são encontrados termos como a montante e a jusante. Em hidráulica, o primeiro se refere ao que está rio acima, em direção à nascente; enquanto o segundo diz respeito ao que está rio abaixo, em direção à foz. Seguindo a mesma lógica, as comunidades a montante estão acima da barragem e as comunidades a jusante estão abaixo dela.

negativos, e que os benefícios muitas vezes concentram-se nas grandes cidades e regiões mais desenvolvidas” (CDDPH, 2010, p. 16).

Na *arpillera* *A paz que nós lutamos* é apresentado um pouco desse contexto. Um ônibus escolar passa por uma estrada de chão batido. A rede elétrica atravessa a comunidade, mas a carta que acompanha a peça diz que: “Muitas famílias do Vale do Ribeira vivem ainda com a iluminação à base de vela, e as linhas elétricas mesmo estando perto, não chegam às nossas casas”<sup>119</sup>.



MULHERES ATINGIDAS POR BARRAGENS DO VALE DO RIBEIRA - SÃO PAULO

*A paz que nós lutamos*, 2014

56 x 48 cm

Acervo do MAB, Brasil

Foto: Vinicius Denadai

Conforme comentado no primeiro capítulo, a falta de acesso a políticas públicas e direitos básicos – representada na *arpillera* pela escola e pelo hospital – é uma constante nas regiões de barramentos. O relato de Daiane Höhn, coordenadora do MAB, já presente no primeiro capítulo, vale ser mencionado novamente: “quando se anunciava um projeto de obra, [...] aquela região ficava parada no tempo, então a estrada já não era feita, o postinho de saúde que tinha já não era mais reformado, a escola caindo aos pedaços [...] e os projetos podiam parar, podiam ter 30 anos” (Höhn, 2021).

<sup>119</sup> Disponível em: <https://mab.org.br/arpilleras-do-mab/a-paz-que-nos-lutamos/> Acesso em: 19 dez. 2021.



MULHERES ATINGIDAS DE PORTO ALEGRE/RS

*A falta de água nas periferias das cidades, 2023*

Sem dimensões

Acervo do MAB, Brasil

Exposição *Arpilleras: bordando a resistência, 2023*

Foto: Acervo pessoal

Em Porto Alegre, na divisa com o município de Viamão, a barragem da Lomba do Sabão, construída para captação e abastecimento de água para parte da cidade, está desativada desde 2013. A região da Lomba do Pinheiro, próxima da barragem, é um dos bairros mais populosos da cidade e convive, cotidianamente, com a falta de água. Como se pode ver na *arpillera*, na região de periferia a gota que sai da torneira é mínima, em contraste com a que sai em abundância no bairro nobre, abaixo da *arpillera*. O mesmo acontece com a luz, como se pode perceber pelo tamanho das lâmpadas, assim como a qualidade das moradias e do entorno, com a arborização ou falta dela. Também está representada a Companhia Estadual de Energia Elétrica (CEEE), conforme a carta que acompanha o bordado: “Sabemos que a privatização do serviço não resolverá o problema, muito pelo contrário. O aumento das tarifas é realidade que já percebemos em muitos serviços públicos privatizados, tal como aconteceu



Na *arpillera* *Mulheres em luta*, além do preço exorbitante da conta da luz – representada pelo boleto da distribuidora Centrais Elétricas do Pará (CELPA) –, o rio que antes da barragem era verde ficou cinza. A *arpillera* foi feita pelas mulheres ameaçadas pelo Complexo do Tapajós, no Pará.

A história de organização do MAB remonta aos anos 1970 e 1980. Nathalia Oliveira (2018) destaca que a última década da ditadura militar foi marcada pelos debates, cada vez mais difundidos, acerca dos impactos humanos sobre o meio ambiente. Além de citar as tendências internacionais do período, como a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano de 1972, em Estocolmo, na Suécia, a autora menciona mudanças na legislação brasileira naquele período, desde políticas de saneamento e controle da poluição, à instituição do Sistema Nacional do Meio Ambiente (SISNAMA) e do Conselho Nacional do Meio Ambiente (CONAMA). A autora ressalta que:

Existem diversos trabalhos que discutem as razões e o alcance real dessas iniciativas, mas elas ao menos indicam que, apesar da retórica mais visível adotada pelo governo, o Brasil fazia parte de uma tendência global de regulação ambiental. Nesse contexto, a multiplicação da construção de barragens causou um descontentamento cada vez mais visível na população, apesar do regime autoritário. Essas manifestações contrárias à construção de barragens se acentuaram quando o governo Geisel inaugurou a transição para um governo civil através de uma abertura “lenta, gradual e segura” do regime e a subsequente diminuição da censura e da repressão (Oliveira, 2018, p. 336-337).

Pouco a pouco, a pressão dos movimentos ambientais, das organizações internacionais financiadoras dos projetos de barragens e a instituição de leis com a temática ambiental foram introduzindo mudanças no setor elétrico. Nathalia Oliveira (2018) pontua que, muito embora a biodiversidade tenha sido objeto de algumas leis de proteção, a população atingida foi frequentemente ignorada e o deslocamento compulsório visto como um “procedimento necessário” nos territórios que passariam a abrigar o reservatório.

Estimativas até o ano 2000 apontavam que, no contexto mundial, entre 40 e 80 milhões de pessoas foram deslocadas fisicamente pelas barragens. Os impactos econômicos e sociais atingem tanto as que vivem a jusante da barragem, visto que sofrem inúmeros prejuízos, como aquelas que são reassentadas, pois raramente têm seus meios de subsistência restaurados (CMB, 2000, p. 20). Além disso, a base de conhecimento feita pelo estudo indica que grupos vulneráveis arcam com uma parcela desproporcional de custos sociais e ambientais, sem obter os prometidos benefícios econômicos. O relatório lista alguns exemplos:

- Povos indígenas e tribais e minorias étnicas vulneráveis sofreram um nível desproporcional de deslocamentos e impactos negativos sobre os meios de subsistência, a cultura e a existência espiritual.
- Populações afetadas que moram perto de represas, bem como pessoas deslocadas e comunidades a jusante, sofreram freqüentemente efeitos adversos sobre sua saúde e meios de subsistência, decorrentes das mudanças no meio ambiente e da ruptura social.
- Dentre as comunidades afetadas, **a desigualdade entre os sexos muitas vezes aumentou, com as mulheres sofrendo uma parcela desproporcional dos custos sociais e, via de regra, sendo discriminadas na partilha dos benefícios** (CMB, 2000, p. 21, grifos meus).

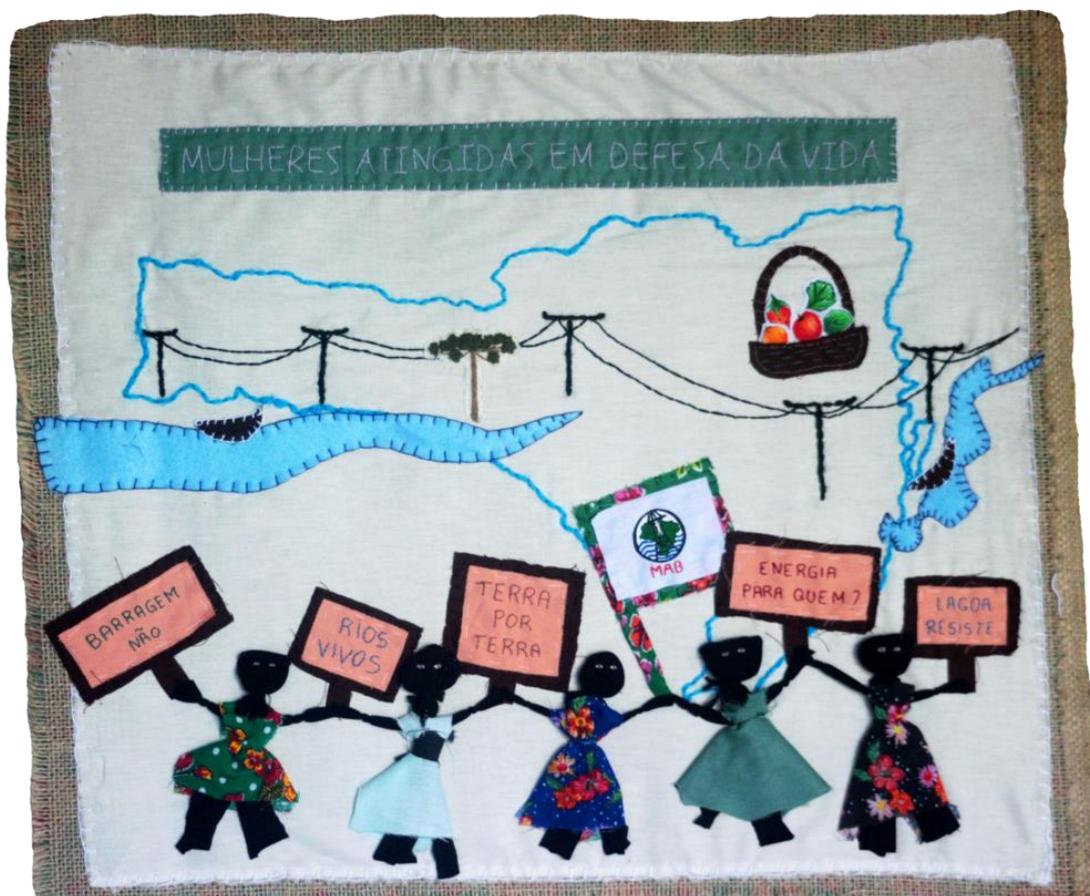
Humberto Rocha e Gerson Oliveira (2018), no artigo *Resgate histórico-analítico da mobilização e organização dos atingidos por barragens na bacia do rio Uruguai (1970-2015)*, retomam a história de luta das populações atingidas por barragens no Sul do Brasil. Os autores explicam que, até a década de 1980, não havia um planejamento para reassentamento das famílias, que acontecia às vésperas da inundação. Os autores situam como marco o “evento que reuniu, aproximadamente, 350 agricultores familiares, em Concórdia-SC, no dia 24 de abril de 1979, quando foi formalizada a Comissão Regional de Barragens (CRAB)”, a fim de debater o estudo da Eletrosul na região<sup>124</sup>.

A mobilização social baseou-se em notícias dos traumáticos processos vividos por atingidos pelas hidrelétricas instaladas em outras regiões do país. Na bacia do rio Uruguai, a UHE Passo Fundo era a única obra de grande escala instalada até então. Mesmo assim, não se aproximava em tamanho e impacto às demais hidrelétricas do Centro, Nordeste e Paraná. A notícia mais contundente foi o projeto de 22 UHEs pretendidas pela Eletrosul no rio Uruguai no trecho nacional e mais três no trecho da fronteira com a Argentina. As de Machadinho e Itá seriam as primeiras, porém, em virtude da mobilização social, a ordem, em parte, foi invertida (Rocha; Oliveira, 2018, p. 30).

É nesse período de abertura, nos anos 1980, que se desenvolveram movimentos populares como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e o próprio MAB. Rocha e Oliveira (2018, p. 40) entendem que a construção das hidrelétricas de Itá e Machadinho, no rio Uruguai, “representam marcos na estruturação e consolidação do MAB como movimento social antagônico”. Em 1987, foi realizado um acordo “terra por terra” entre CRAB e Eletrosul, a fim de assegurar que nenhuma obra seria realizada “sem prévia indenização ou reassentamento dos atingidos de cada barragem, Itá e Machadinho” (Rocha; Oliveira, 2018, p. 38). O marco “terra por terra” é não só uma memória de luta, mas também

<sup>124</sup> Somou-se a isso a crise da suinocultura na década de 1970. As notícias sobre a chamada “peste suína africana” foram recebidas, na época, com desconfiança, pois os pequenos produtores viam os abatimentos como “parte de uma estratégia das empresas interessadas em debilitar a produção autônoma de suínos no intuito de controlar o mercado na região” (Rocha; Oliveira, 2018, p. 34). Não ficou comprovada a existência ou mesmo o alcance da doença, mas, de qualquer forma, além desse problema, o estudo da Eletrosul prevendo a construção de 22 usinas hidrelétricas na região sinalizava a ameaça de expropriação das terras de agricultores familiares.

uma demanda contemporânea que segue sendo expressa através das *arpilleras*, como pode-se ver em *Mulheres atingidas em defesa da vida*, de 2021.



MULHERES ATINGIDAS DE SANTA CATARINA<sup>125</sup>

*Mulheres atingidas em defesa da vida*, 2021

50 x 60 cm

Acervo do MAB, Brasil

Foto: Mariah Wuerges

Jéssica Portugal (2018) também destaca, em sua dissertação, o protagonismo da Comissão Regional de Atingidos por Barragens (CRAB), pois, a partir de suas conquistas, passou a organizar, em conjunto com o Departamento de Trabalhadores Rurais da Central Única dos Trabalhadores (DNTR-CUT), encontros com populações impactadas por barragens em outras regiões do país. Outro grupo mencionado pela autora no período é a Comissão Regional de Atingidos pelo Complexo Hidrelétrico do Xingu (CRACHOX), no Norte.

Em abril de 1989, em Goiânia/GO, foi realizado o Encontro Nacional de Trabalhadores Atingidos por Barragens:

O encontro, que teve por tema “Terra Sim, Barragens Não”, iniciou o debate coletivo entre os grupos de atingidos sobre o modelo energético que estava sendo

<sup>125</sup> Disponível em: <https://mab.org.br/arpilleras-do-mab/mulheres-atingidas-em-defesa-da-vida/> Acesso em: 23 jul. 2022.

implantado no Brasil e possibilitou o compartilhamento das diversas experiências vivenciadas por representantes das diferentes regiões brasileiras, que apesar das diversidades regionais, definiram a unidade na oposição ao modelo de implantação da política energética do governo (Portugal, 2018, p. 21-22).

Em 14 de março de 1991, no Primeiro Congresso Nacional de Atingidos por Barragens, em Brasília, o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB) foi oficialmente fundado, a partir da aglutinação de diversos grupos de atingidos nas diferentes regiões do país. E, em março de 1997, ocorreu em Curitiba/PR o Primeiro Encontro Internacional de Atingidos por Barragens, envolvendo mais de vinte países.

A década de 1990 é marcada pela consolidação do neoliberalismo pelo mundo e, no Brasil, não foi diferente. O setor elétrico foi reestruturado a partir de 1997, passando a ser conduzido por empresas privadas: “Entre os anos 1990 e 2002, dos 48,3% do capital estatal transferido para a esfera privada, 31% couberam ao setor de energia elétrica” (Gonçalves Jr., 2007, p. 25 *apud* Rocha; Oliveira, 2018, p. 41). Se antes a luta era contra o Estado repressor, que não dialogava e expulsava as pessoas de suas terras, o cenário mudou com a entrada do setor privado – que até “incentivava” a participação dos atingidos, por vezes comprometendo o protagonismo do MAB<sup>126</sup> (Rocha; Oliveira, 2018).

Além disso, o relatório do Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana, produzido em 2010, destaca a lógica empresarial que guia as soluções encontradas pelas empresas para resolver pendências sociais e ambientais. De um lado, a questão do reconhecimento, “*porque se antes o Estado era difícil de reconhecer os atingidos, quando a empresa, a iniciativa privada toma conta do setor [...], ela vai fazer as suas leis, no sentido dos direitos dos atingidos, então cada uma vai dizer: ‘olha, aqui eu reconheço, lá em outra obra eu não reconheço’*” (Höhn, 2021). De outro, muitas vezes as indenizações e/ou projetos de reassentamento em lotes de terra sem planejamento técnico/financeiro e/ou apoio social.

Indenizações muito raramente permitem aos atingidos – populações, grupos sociais, comunidades, famílias ou indivíduos – recompor suas vidas. Assim, por exemplo, uma indenização a pescadores pela diminuição do potencial pesqueiro a jusante da barragem não recompõe nem substitui o meio de subsistência antes existente; em consequência, após consumirem, literalmente, suas indenizações, estes atingidos se vêm atirados à miséria e marginalização (CDDPH, 2010, p. 34).

Fora isso, subsiste a lógica patrimonialista e preconceituosa das empresas, por exemplo, ao fazer o mapeamento do território atingido, se negavam a “*conversar com as mulheres, não conversavam e queriam conversar com o homem da casa. [...] Então, quando*

<sup>126</sup> Um exemplo que os autores trazem é da Associação dos Atingidos pela Barragem do Quebra Queixo nos municípios de São Domingos e Ipuacu, em Santa Catarina. Na época, constitui-se de um grupo de 16 pessoas que, com o apoio dos propositores da própria usina, tinham a função de intermediar as negociações. Com um duplo papel no projeto, “além de favorecer a legitimidade do projeto, a associação comprometeu o protagonismo ocupado pelo MAB em casos anteriores” (Rocha; Oliveira, 2018, p. 43).

as mulheres diziam ‘aqui é eu e meus filhos, né, aqui quem mora é eu e meus filhos’, eles não reconheciam, eles queriam conversar com o homem da casa” (Höhn, 2021).



COLETIVO NACIONAL DE MULHERES DO MAB<sup>127</sup>  
*A dupla violação do trabalho das atingidas*, 2014  
 50 x 60 cm  
 Acervo do MAB, Brasil  
 Foto: Vinicius Denadai

No lado esquerdo da *arpillera* *A dupla violação do trabalho das atingidas*<sup>128</sup>, vemos uma comunidade numerosa e movimentada, onde mulheres cultivam hortas, pescam, cuidam de suas casas e das crianças. A vegetação e as varas de pesca são feitas com as próprias linhas de costura. Separado pela barragem, em cinza, o lado direito mostra os pensamentos de um casal: o homem pensa num montante de dinheiro; já a mulher, num peixe que lhe foi negado, em referência, provavelmente, ao trabalho de pesca que já não pode realizar. A imagem de um

<sup>127</sup> Disponível em: <https://mab.org.br/arpilleras-do-mab/a-dupla-violacao-do-trabalho-das-atingidas/> Acesso em: 23 jul. 2022.

<sup>128</sup> Parte das reflexões a respeito desta *arpillera* já foi apresentada em eventos como o XII Congresso Internacional de Estética e História da Arte da USP, em 2022, no artigo *Costurando a síntese política: arpilleras do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB)*.

montante de dinheiro pode ter uma dupla interpretação: o homem à direita tanto pode estar preocupado com o sustento, como também pode ser um indício dos papéis de gênero, ou seja, sobre quem é chamado para tratar a negociação.

Em entrevista, Tatiane Paulino, coordenadora do MAB, pontua que as contradições sociais durante a construção da barragem acentuam as desigualdades:

*[...] só tem direito à indenização, a discutir qualquer coisa quem é proprietário, quem tem a posse da terra e quem tem a posse da terra são os homens, não são as mulheres quem tem a posse da terra, então automaticamente elas são excluídas de qualquer espaço de decisão, qualquer espaço de discussão, qualquer espaço de consulta porque formalmente não são elas, as mulheres, as proprietárias (Paulino, 2021).*

A fala de Tatiane sobre a posse da terra pertencer aos homens ecoa no trecho da entrevista de Louise, também do MAB. Ao compartilhar sua história, Louise Löbler, natural de Nova Palma, região de Santa Maria/RS, conta que a comunidade rural de Caemborá foi atingida pela hidrelétrica de Dona Francisca nos anos noventa. A história de sua família ilustra como se dão os processos de reassentamento e de indenização:

*[...] a minha família optou pela indenização. Porém, não foi de comum consenso, né? Parte da família teve o direito de indenização e a outra parte ficou sem, tanto sem a indenização quanto sem o direito de reassentamento. Porque houve ali uma falsificação, dá pra se dizer assim, uma falsificação de assinaturas por parte dos irmãos homens que fizeram um documento e fizeram a negociação das terras que a gente tinha com a empresa, desconsiderando as irmãs mulheres, na época, que eram da família da minha avó, né, então, a família das mulheres, da parte das irmãs, ficaram sem direito nenhum. E foi a partir disso que a gente começou a se organizar no MAB, pra reivindicar esses direitos que foram negados dentro do processo da própria família (Löbler, 2022).*

A respeito da desvalorização do trabalho da mulher, as reflexões de diversas autoras buscam traçar as origens sócio-históricas desse fato, situadas já na acumulação primitiva do capitalismo. Mirla Cisne (2015) retoma Engels, em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, para argumentar como o antagonismo de classe coincide, em sua história, com a opressão do sexo feminino pelo sexo masculino<sup>129</sup>. Argumenta a autora que tais antagonismos não coincidiram por uma determinação natural, mas sim “para atender aos interesses dominantes de garantia e reprodução da propriedade privada, bem como da força de trabalho”. A divisão sexual do trabalho não se trata, então, da mera diferença entre os trabalhos realizados por homens e mulheres, mas constitui “a base das assimetrias e das

<sup>129</sup> Engels traz exemplos de como diversas sociedades possuíam uma organização matrilinear, a qual informava a primitiva lei da herança. O autor argumenta que, à medida que as riquezas iam aumentando e, por consequência, a importância do homem na família, foi modificada a ordem da herança em favor dos filhos. Para ele “a derrocada do direito materno foi a derrota do sexo feminino na história universal” (Engels, 2012, p. 60). Engels infere que “a primeira oposição de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher, na monogamia e que a primeira opressão de classe coincide com a opressão do sexo feminino pelo masculino” (Engels, 2012, p. 67).

hierarquias contidas nessa divisão” (Cisne, 2015). Para Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser, no livro *Feminismo para os 99%: um manifesto*:

O capitalismo certamente não inventou a subordinação das mulheres. Esta existiu sob diversas formas em todas as sociedades de classe anteriores. O capitalismo, porém, estabeleceu outros modelos, notadamente “modernos”, de sexismo, sustentados pelas novas estruturas institucionais. Seu movimento fundamental foi separar a produção de pessoas da obtenção de lucro, atribuir o primeiro trabalho às mulheres e subordiná-lo ao segundo. Com esse golpe, o capitalismo reinventou a opressão das mulheres e, ao mesmo tempo, virou o mundo de cabeça para baixo (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 37).

Segundo Silvia Federici, durante o processo internacional de acumulação primitiva capitalista (que aconteceu tanto no continente europeu como nas colônias), a privatização das terras comunais fez com que as mulheres passassem “a encontrar dificuldades maiores do que as dos homens para se sustentar, tendo sido confinadas ao trabalho reprodutivo no exato momento em que este trabalho estava sendo absolutamente desvalorizado” (Federici, 2017, p. 145). O controle de terras, instrumentos de trabalho<sup>130</sup> e armas também são aspectos dessa relação de domínio. Despossuídas das terras comunais e excluídas de atividades como os ofícios, as mulheres foram relegadas ao âmbito doméstico. Contudo, sua atividade laboral – como cozinhar, limpar ou costurar “para fora” –, ainda que essencial à reprodução do próprio capitalismo, não foi vista como atividade produtiva, por não gerar lucros diretos ao sistema capitalista. Este é, infelizmente, um entendimento do trabalho feminino que persiste até hoje, sendo as mulheres duplamente exploradas pelo capital e pelos homens de sua própria classe pela via do patriarcado.

Consoante com essa ideia é o depoimento contundente de Tatiane Paulino, ao questionar:

*[...] quem é na comunidade que participa de clubes de mães, quem ajuda a organizar a comunidade, quem é a pessoa que cuida dos idosos, quem é que cuida das crianças, quem? **Que falam miudeza, mas pra nós é a grandeza, quem produz a grandeza da base da soberania alimentar nessas comunidades?** São as mulheres, elas que plantam as batatas, as mandiocas, as saladas, elas que cuidam do pomar, elas que cuidam dessa grande produção que é a base da alimentação e que não é contabilizado quando se fala em perdas, que são as terras mais dobradas, as terras menos agricultáveis, e elas se desdobram para que isso gere produção de alimento para colocar na mesa, então essas mulheres, isso não é contabilizado como perda em território na construção das barragens, essas mulheres não são vistas como um ser social que contribuem nesse desenvolvimento do todo da comunidade (Paulino, 2021).*

<sup>130</sup> Federici (2017, p. 104) nos conta que, no final do século 15, “oficiais artesãos solicitaram às autoridades que não permitissem que as mulheres competissem com eles, proibindo-as entre seus quadros”. O interesse em manter as mulheres relegadas ao serviço doméstico tornou-se uma condição para evitar a bancarrota. Cisne (2015) cita Paola Tabet em um argumento parecido, ao afirmar que tal relação de domínio foi marcada pela “apropriação e controle dos instrumentos de trabalho por parte dos homens, posto que as mulheres realizam determinados trabalhos e são excluídas de outros”, além do controle de armas.

Ao ressaltar o papel das mulheres na agricultura familiar, significativa para a produção de alimentos no país, evidencia o quanto esse trabalho é sim produtivo e denuncia a contradição ao não ser contabilizado como perda. Para tratar desse tema na *arpillera*, não à toa é o tecido da juta que se deixa entrever ao fundo do bordado – não só por ser a escolha do material usado também pelas mulheres chilenas, mas porque esse tecido formava as sacarias onde se guardavam os alimentos, trazendo consigo, a essência do trabalho ou, nas palavras de Louise, essa “essência camponesa”.

No início dos anos 2000, paralela à subida do Partido dos Trabalhadores (PT) ao poder, que abriu canais de interlocução para as demandas dos atingidos, ainda que com algumas contradições<sup>131</sup>, houve organização por parte do movimento para realização de estudos e apuração do padrão de violação aos direitos humanos em áreas de barramentos. Em entrevista, a advogada e militante do MAB Tchenna Maso afirma que “no final dos anos 1990, o MAB quase morreu [...] Até conseguir formular e entender o que estava em jogo, foram uns dez anos. Em 2000 o MAB se fecha nos primeiros seis anos para se reestruturar e, a partir disso, começa a se aprofundar também em temáticas feministas”<sup>132</sup>. É nesse contexto que entram os diversos relatórios e estudos, tão mencionados pelo MAB nas próprias entrevistas, com destaque não só para o relatório da Comissão Mundial de Barragens (2000), já citado nesta pesquisa, mas também os relatórios de 2005 e de 2010.

Entre o final da década de noventa e o início dos anos 2000, a Comissão Mundial das Barragens<sup>133</sup> (CMB) visitou o Brasil e a Barragem de Tucuruí, no rio Tocantins. Segundo relato de Daiane Höhn em entrevista, uma comissária da ONU dessa comissão visitou também Santa Catarina para apurar as violações. Nesse período, o MAB estava realizando estudos na mesma região a respeito da criminalização de defensores dos direitos humanos.

O relatório *Criminalização contra os defensores de direitos humanos na implantação de hidrelétricas na Bacia do Rio Uruguai*, de dezembro de 2005, compilava informações obtidas em uma década de estudo, de 1996 a 2005. Não só trazia dados numéricos de como as

---

<sup>131</sup> Rocha e Oliveira (2018, p. 44) mencionam casos de descontentamento de lideranças do MAB diante da contradição “ao fazer campanha política para o mesmo partido, que, muitas vezes, enquanto governo, promoveu a instalação de hidrelétricas na região. Dessa forma, o MAB distanciou-se sensivelmente do PT e passou a atuar alinhado à Via Campesina da qual era membro desde 1998”. Os mesmos autores destacam que, muito embora o PT fosse um aliado histórico do MAB, não necessariamente isso se traduziu em políticas efetivas de proteção às populações atingidas, e citam como exemplo o Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) durante o primeiro governo Dilma (2010–2014), que estimulou a construção de UHEs (Rocha; Oliveira, 2018, p. 49).

<sup>132</sup> Disponível em: <http://pacs.org.br/noticia/mulheresterritoriosdeluta-tchenna-maso-as-arpilleras-a-resistencia-do-rio-doce-e-a-voz-das-mulheres-no-mab/> Acesso em: 11 jun. 2023.

<sup>133</sup> A CMB foi instituída como um desdobramento do encontro realizado em 1997 com apoio do Banco Mundial e União Internacional para a Conservação da Natureza (IUCN) para discussão das controvérsias envolvendo grandes barragens, e seus trabalhos se estenderam de 1998 a 2000.

barragens afetam as famílias ao redor da obra, como o fato de que “um milhão de brasileiros já foram expulsos de suas terras nos últimos 40 anos pela construção de mais de 2.000 barragens, utilizadas para abastecimento de água e produção de energia”, mas principalmente denunciava a criminalização e repressão, “oficial ou disfarçada”, daqueles que se opunham ao modelo. O relatório foi publicado em 2005, mas casos de criminalização, infelizmente, seguiram acontecendo.



MULHERES ATINGIDAS DE RONDÔNIA<sup>134</sup>

*Justiça para Nicinha*, 2016

78 x 99 cm

Acervo do MAB, Brasil

Foto: Marcelo Aguilar

Como comenta Talíria Petrone, em prefácio do livro *Feminismo para os 99%: um manifesto* (2019, p. 12), “o Brasil é o país que mais assassina defensores de direitos humanos do mundo, em especial ligados à luta pelo território e pela justiça ambiental”. A *arpillera* *Justiça para Nicinha* exemplifica isso, ao trazer a história da pescadora e liderança do MAB, assassinada em janeiro de 2016. À esquerda há casas, plantas e animais, enquanto à direita vemos os linhões da hidrelétrica e um casal que se separa, com uma mulher adentrando o rio. Nicinha nasceu no Acre, estudou até a quarta série e viveu boa parte de sua vida em Abunã, distrito de Porto Velho/RO, na divisa com a Bolívia. A comunidade foi atingida pela Usina Hidrelétrica de Jirau, no rio Madeira, um consórcio entre a transnacional franco-belga GDF

<sup>134</sup> Disponível em: <https://mab.org.br/arpilleras-do-mab/justica-para-nicinha/> Acesso em: 23 jul. 2022.

Suez-Tractebel (atualmente Engie) e a japonesa Mitsui, “conhecidas internacionalmente pela prática sistemática de violações de direitos humanos e desrespeito ao meio ambiente” (MAB, 2019, p. 17). Segundo o MAB:

O distrito de Abunã não havia sido reconhecido como atingido pela Usina de Jirau. Por ser faixa de fronteira, a sua inclusão como atingido pela barragem poderia acarretar, além do custo do remanejamento, o reconhecimento do impacto binacional. Mas, a partir da formação do lago da barragem, a situação ficou evidente (MAB, 2019, p. 18).

Na cartilha *Nossa luta é pela vida: chega de impunidade!*, o MAB sintetiza os esforços de Nicinha ao debater e se organizar com a comunidade ribeirinha em busca de soluções:

Nicinha foi quem iniciou na comunidade o debate sobre a necessidade de remanejamento. Com a formação do lago, Abunã se tornou um local de risco, tendo início o processo de desbarrancamento das margens e a elevação do lençol freático, o que acarreta o encharcamento do solo, tornando-o inadequado à agricultura, e também provocando a contaminação de fontes de água para consumo humano (MAB, 2019, p. 18).

Além das denúncias formais ao Ministério Público, ao Ministério da Pesca e à Polícia Federal, Nicinha e seus companheiros organizaram paralisações. A negociação resultou em uma visita do IBAMA à região agendada para fevereiro de 2016. No entanto, Nicinha desapareceu em 7 de janeiro, em retaliação à sua atuação. Seus algozes “amarraram o corpo a uma pedra e jogaram no rio Mutum, afluente do rio Madeira” (MAB, 2019, p. 20). O corpo de Nicinha foi encontrado somente em junho de 2016. A condenação dos homens que confessaram o crime passou por reviravoltas judiciais, sem que os mandantes tenham sido apontados (MAB, 2019).

Para Rocha e Oliveira (2018), ainda que a estratégia de criminalização<sup>135</sup> não seja recente na história do Brasil, ela assume outra roupagem no contexto neoliberal. Os autores são categóricos ao afirmar que

A pressão popular ainda tem se mostrado a mais eficaz estratégia de conquista de demandas negadas pelos consórcios. Todavia, a criminalização funciona como forma de manchar a imagem do MAB perante a opinião pública, ao passo que age individualmente estigmatizando aqueles atingidos que assumem essas estratégias de pressão (Rocha; Oliveira, 2018, p. 46).

---

<sup>135</sup> Citando o estudo de Zen (2005), os autores mencionam outros casos como, por exemplo, o da UHE Campos Novos no rio Canoas, em Santa Catarina, em março de 2005, em que dez lideranças do MAB foram presas de forma preventiva para “evitar a realização de manifestações por ocasião do 14 de março, Dia Internacional de Luta Contra as Barragens e também, do 22 de março, quando se comemora o Dia Internacional da Água” (Rocha; Oliveira, 2018, p. 45). Em 2019, a data de 22 de março também ficou marcada, no Maranhão, pelo assassinato da liderança Dilma Ferreira da Silva em sua residência, no acampamento Salvador Allende, com seu companheiro Claudionor Costa da Silva e seu amigo Hilton Lopes. O caso teve repercussão internacional (MAB, 2019).

O relatório produzido pelo MAB em 2005 a respeito da criminalização do movimento na região do Alto Uruguai foi encaminhado, em março de 2006, ao Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana (CDDPH), atual Conselho Nacional dos Direitos Humanos (CNDH). A partir de então, o conselho instituiu uma Comissão Especial, a fim de realizar visitas e acompanhar as denúncias de violações<sup>136</sup>. Segundo o relatório, concluído em 2010, a discussão dos estudos de caso foi bastante trabalhosa, passando por rodadas de debate em sessões plenárias, evidenciando “a relevância e magnitude dos impactos sociais negativos decorrentes do planejamento, implantação e operação de barragens nos casos estudados”, concluindo que o padrão de implantação de barragens “tem propiciado de maneira recorrente graves violações de direitos humanos, cujas conseqüências acabam por acentuar as já graves desigualdades sociais, traduzindo-se em situações de miséria e desestruturação social, familiar e individual” (CDDPH, 2010, p. 13).

Conforme entrevista de Höhn, é nesse período no início da década de 2010, no final do governo Lula II, que houve o “reconhecimento de que o Estado Brasileiro tinha uma dívida histórica com as populações atingidas” e, “do ponto de vista jurídico, uma PNAB” [Política Nacional de Direitos das Populações Atingidas por Barragens]<sup>137</sup>. Daiane prossegue dizendo que “*no entanto, ela não se efetivou na sua prática. Constitui-se a política, mas não necessariamente se garantiu os direitos a partir somente pelo estabelecimento da política*”.

Ao longo do tempo, o movimento “passou a articular-se discursivamente em torno de questões como um novo modelo energético” (Rocha; Oliveira, 2016, p. 51), bem como a aprofundar os estudos sobre os impactos de grandes obras como Belo Monte, sobretudo às ligadas ao PAC, percebendo que “*as populações que estavam sendo atingidas não eram só as populações rurais, mas também população urbana*” (Höhn, 2021).

A maneira como as violações atingem de forma mais grave as mulheres é justamente uma das conclusões da CDDPH, que identificou 16 direitos violados nas regiões de barramentos, a saber:

1. Direito à informação e à participação;
2. Direito à liberdade de reunião, associação e expressão;
3. Direito ao trabalho e a um padrão digno de vida;
4. Direito à moradia adequada;
5. Direito à educação;
6. Direito a um ambiente saudável e à saúde;
7. Direito à melhoria contínua das condições de vida;
8. Direito à plena reparação das perdas;
9. Direito à justa negociação, tratamento isonômico, conforme critérios transparentes e coletivamente acordados;
10. Direito de ir e vir;
11. Direito às práticas e aos modos de vida tradicionais, assim como ao acesso e

---

<sup>136</sup> As barragens visitadas foram: Tucuruí (Pará), Acauã (Paraíba), Cana Brava (Goiás), Aimorés (Minas Gerais/Espírito Santo), Emboque (Minas Gerais), Fumaça (Minas Gerais) e Foz do Chapecó (Santa Catarina e Rio Grande do Sul).

<sup>137</sup> O Projeto de Lei 2788/2019, que cria a Política Nacional de Direitos das Populações Atingidas por Barragens (PNAB), foi aprovada pelo Senado Federal em novembro de 2023.

preservação de bens culturais, materiais e imateriais; 12. Direito dos povos indígenas, quilombolas e tradicionais; 13. Direito de grupos vulneráveis à proteção especial; 14. Direito de acesso à justiça e a razoável duração do processo judicial; 15. Direito à reparação por perdas passadas; 16. Direito de proteção à família e a laços de solidariedade social ou comunitária (CDDPH, 2010, p. 15).

Ao atingir um novo patamar de mobilização, consolidando-se a nível nacional, o nível de atuação do MAB se modifica, seja pela necessidade de acessar novos recursos e redes de apoio, seja pela qualificação discursiva com a entrada de novos atores, como a iniciativa privada, indicando, assim, o crescimento do próprio movimento e sua inserção em novas arenas de disputas (Rocha; Oliveira, 2018, p. 51). Com o tempo, o MAB aprofunda suas reivindicações, de “não às barragens” à “água e energia não são mercadorias” – pautando, com isso, um novo modelo. Segundo os autores:

A segunda metade da década de 2010 apresenta novos desafios ao movimento, observando a queda de aliados políticos importantes com a consolidação do golpe institucional, refletidos na impunidade após um ano do desastre de Mariana, quando em novembro de 2015 centenas de famílias foram atingidas pelo rompimento de uma barragem de mineração na cidade mineira (Rocha; Oliveira, 2018, p. 53).



MULHERES ATINGIDAS DE SÃO PAULO<sup>138</sup>  
DURANTE OFICINA DE PRODUÇÃO DE ARPILLERAS NO SESC CONSOLAÇÃO (SP)

*Quanto vale a vida*, 2019

44 x 60 cm

Acervo do MAB, Brasil

Exposição *Arpilleras: bordando a resistência*, 2023

Foto: Acervo pessoal

<sup>138</sup> Disponível em: <https://mab.org.br/arpilleras-do-mab/quanto-vale-a-vida/> Acesso em: 23 jul. 2022.

A *arpillera* *Quanto vale a vida* – cujo título forma um cartaz erguido por uma mulher negra, com indumentária baiana – faz referência direta à Vale S.A., empresa envolvida diretamente nos últimos rompimentos de barragens, amplamente noticiados. Bastante colorida, detalhada e com um sol radiante, a *arpillera* mostra a lama levando casas, peixes e pessoas (como a boneca que vemos tentando se amparar em sua morada, abaixo e à direita, quase saindo da peça).

Não havia um plano de contingência e rotas de fuga das comunidades ao redor da barragem de Fundão – administrada pela mineradora Samarco Mineração S/A (empreendimento conjunto da Vale S.A. e da anglo-australiana BHP) – que ocasionou uma onda de lama, atingindo localidades vizinhas à Mariana/MG, como Bento Rodrigues e Paracatu de Baixo, em 5 de novembro de 2015. O caso foi considerado o desastre de maior impacto ambiental da história do Brasil e, no panorama mundial, o maior envolvendo barragens de rejeitos<sup>139</sup>. Já o rompimento da barragem de Mina Córrego do Feijão, em Brumadinho/MG, em 25 de janeiro de 2019, é considerado o maior acidente de trabalho do Brasil, com 270 mortos e 11 desaparecidos<sup>140</sup>, e o segundo maior acidente industrial do século<sup>141</sup>, também ligado à Vale S.A.

Ao contrário das barragens das hidrelétricas, que são construídas a partir de firmes estruturas de concreto para aproveitamento do desnível da água e só depois preenchidas, as barragens de rejeitos são construídas aos poucos. Como o resíduo de minério não é um material lucrativo para a usina, não recebe a devida atenção por parte das empresas. Mais graves ainda são as barragens feitas a montante, isto é, os próprios rejeitos são utilizados como sustentação da barragem, como se fossem empilhados, aumentando, com isso, o risco de deslizamento, como aconteceu em Mariana e em Brumadinho<sup>142</sup>. Importante recordar que muitas mineradoras também são acionistas de hidrelétricas, visto que precisam da energia para a produção de minérios<sup>143</sup>.

Chama a atenção, à esquerda da *arpillera*, a palavra coragem, em um semicírculo, quase amparando simbolicamente o coração que carrega dentro de si a palavra força. Para

<sup>139</sup> Fonte: Agência Brasil. *Desastre em Mariana é o maior acidente mundial com barragens em 100 anos*. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-01/desastre-em-mariana-e-o-maior-acidente-mundial-com-barragens-em-100-anos> Acesso em: 13 jun. 2023.

<sup>140</sup> Fonte: Conectas. *Dados: o números da tragédia de Brumadinho*. Disponível em: <https://www.conectas.org/noticias/fact-sheets-o-numeros-da-tragedia-de-brumadinho/> Acesso em: 13 jun. 2023.

<sup>141</sup> Fonte: BBC News Brasil. *Brumadinho é maior acidente de trabalho já registrado no Brasil*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47012091> Acesso em: 13 jun. 2023.

<sup>142</sup> Fonte: Agência Brasil. *Especial Segurança em Barragens*. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/seguranca-de-barragens> Acesso em: 30 mar. 2023.

<sup>143</sup> Fonte: <https://www.brasildefatores.com.br/2020/08/20/mulheres-do-movimento-atingidos-por-barragens-constroem-o-feminismo-popular> Acesso em: 16 jun. 2023.

Soniamara Oliveira, do MAB, “os atingidos são todos esses afetados nos processos de construção [e operação] das barragens, antes, durante e depois, porque agora nós temos outro tipo de atingido, que são dos rompimentos, como nos casos de Mariana e Brumadinho, em Minas Gerais” (Agência Pública, 2022).

Ambos os casos são evidências de racismo ambiental<sup>144</sup> – que atinge não somente pessoas negras, mas trabalhadores latinos, afro-caribenhos, asiáticos, camponeses, ribeirinhos e povos indígenas – e “está relacionado às formas desiguais pelas quais etnias e populações vulneráveis são tratadas e expostas a locais poluídos, sem infraestrutura adequada, juntamente com a exclusão da tomada de decisões na aplicação de políticas ambientais” (Na Ação BH, 2021), mostrando como “a destruição da natureza tem impactos específicos sobre pessoas racializadas” (Tese Onze, 2022). Das vítimas imediatas do rompimento em Mariana, que atingiu a comunidade de Bento Rodrigues/MG, em 2015, 84,5% eram negras; já em Brumadinho, em 2019, a maior parte da população nas comunidades de Córrego do Feijão e Parque da Cachoeira se declarava como não branca<sup>145</sup>. A socióloga Sabrina Fernandes, em menção à pesquisadora Tânia Pacheco, explica que, como a marginalização está ligada ao racismo estrutural, em alguns casos isso transcende a cor. Comunidades ribeirinhas, por exemplo (e poderíamos incluir camponesas), sofrem racismo ambiental porque, mesmo que ali tenham pessoas brancas, seu modo de vida é visto como inferior e/ou exótico, ou seja, com elementos similares ao tratamento dado a comunidades quilombolas e indígenas (Tese Onze, 2022).

Ao longo deste capítulo, foi mencionado o esforço do MAB com todo esse trabalho de campo porque é isso que embasa o trabalho de base que o movimento vem fazendo entre as mulheres atingidas através das *arpilleras*. Não só porque os problemas decorrentes das barragens atingem sobremaneira as mulheres, mas também pela importância de que sejam percebidos como problemas coletivos e estruturais, para que, assim, as mulheres “assumissem um papel no movimento, porque sabemos que elas são a maioria e maior força na resistência dos territórios” (Maso, 2021). Nas palavras de Tatiane Paulino, coordenadora do MAB:

*Aqui no Rio Grande do Sul a gente tem 40 anos de construção. A nível nacional esse ano [2021] a gente completou 30 anos e nós temos 10 anos que nós fincamos essa bandeira do feminismo popular, nos reivindicar enquanto mulheres atingidas por barragens que constroem o feminismo popular. Porque também não é simples chegar dizendo nas comunidades e “ah, nós somos feministas”, aí quando as mulheres vão dizendo o que fazem, elas constroem o feminismo, mas muitas vezes a palavra assusta, né? Mas a gente vai construindo da forma e da maneira que cada*

<sup>144</sup> Conceito articulado no final da década de 1970, no contexto estadunidense da luta pelos Direitos Civis, a partir da percepção de que a maior parte de aterros de resíduos tóxicos nos EUA estava localizada em comunidades habitadas por pessoas negras (Pacheco, 2008).

<sup>145</sup> Fonte: <https://naacao.com.br/racismo-ambiental-e-as-tragedias-das-barragens/> Acesso em: 13 jun. 2023.

*uma pode, porque a gente diz assim, não se pode dar a uma mulher 40 kg se ela só pode carregar 20, mas quem pode carregar 40, vai carregar 40. Então, aos poucos, a gente vai se fortalecendo e vai construindo, porque essa é a dinâmica da construção coletiva dos movimentos (Paulino, 2021).*

Como ficou claro nas entrevistas realizadas para esta pesquisa, *arpillar*, para o MAB, é uma forma de construir a organização do movimento, de modo a elevar o nível de consciência e construir transformações de forma coletiva (Höhn, 2021; Paulino, 2021). As exposições são uma forma de levar suas pautas mais longe e, nas atividades paralelas oferecidas, como oficinas, um meio de fazer com que outras mulheres pensem sobre seus cotidianos.

#### 4.2 ARPILLERAS COMO MÉTODO DE EDUCAÇÃO POPULAR

*A gente não reúne para bordar arpillera, a gente reúne para construir a organização do movimento e a organização das mulheres.*

Tatiane Paulino, MAB, em entrevista

As *arpilleras* produzidas pelo MAB, como bordado poético e pedagógico, relacionam-se à luta social e feminista. Ainda que as práticas têxteis tenham sido estigmatizadas ao longo da história ao âmbito doméstico e privado – um “costurar para o outro” –, o bordado contribuiu para as lutas em prol dos direitos das mulheres. Para a pesquisadora Maria Alcaraz Frasquet:

Lo que resulta más interesante de esta circunstancia es comprobar como un elemento de sometimiento y contención para las mujeres como fue el bordado, se acabara convirtiendo en un arma de protesta, reivindicación y empoderamiento, lo cual demuestra la capacidad de reinención y un cierto sentido del humor de las feministas, pues la elección de este medio no es casual. Lejos de lamentarse de los inconvenientes y las injusticias sufridas, las mujeres toman las riendas y reivindican su lugar no sólo en la historia del arte sino en la sociedad, dejando al descubierto la discriminación infligida por parte del patriarcado y su déficit como sistema de valores (Frasquet, 2016, p. 23).

Frasquet ressalta a retomada, pelas feministas nos anos 1970, das representações têxteis das sufragistas<sup>146</sup>, revalorizando o bordado e o tecido no campo artístico. Para a autora, essa ressignificação manifestava que a divisão entre arte “maior” *versus* menor ou artesanato, “encobria a discriminação e marginalização da mulher não só na arte, mas na sociedade” (Frasquet, 2016, p. 23, tradução minha). Ela cita diversas experiências, desde a

<sup>146</sup> Uma interessante síntese sobre as relações entre bordado e feminismo, no âmbito do Instituto de Artes da UFRGS, é o Trabalho de Conclusão de Curso de Laura Gehrke, intitulado *Bordando feminismos: uma questão de gênero* (2021).

*Womanhouse*<sup>147</sup>, na década de 1970, a artistas contemporâneas que utilizam linhas e agulhas, em um fazer aprendido muitas vezes com suas mães e avós, cuja herança é ressignificada.

A respeito dos bordados colaborativos, além das *arpilleras* feitas pelas atingidas por barragens no Brasil, há outros grupos no contexto latino-americano, mais antigos e/ou contemporâneos a elas que se utilizam de estratégias parecidas. A título de exemplo, no México, desde 2011, o coletivo Fuentes Rojas, que realiza intervenções coloridas na água de fontes em protesto aos homicídios da população civil no conflito entre militares e o narcotráfico, responde pela iniciativa Bordando por la Paz y la Memoria: Una Víctima, un Pañuelo. Já na Colômbia, grupos formados entre as décadas de 1980, 1990 e anos 2000 ressignificam o fazer têxtil como ação política diante do conflito armado. Gonzalez-Arango *et al.* (2022) citam os coletivos Artesanías Choibá, Artesanías Guayacán de Bojayá, Costurero de Tejedoras por la Memoria de Sonsón, Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz. Para os autores:

Las pedagogías textiles se enmarcan en estas pedagogías feministas de la cotidianidad en tanto son impulsadas por grupos de tejedoras, bordadoras y artesanas que, al compartir experiencias de victimización, crean un modo de relacionamiento entre mujeres en el que se preservan, transmiten y construyen conocimientos de diversa naturaleza (Gonzalez-Arango *et al.*, 2022, p. 128-129).



MUJERES TEJIENDO SUEÑOS Y SABORES DE PAZ DE MAMPUJÁN<sup>148</sup>  
*Cartografía de Mampuján*, 2011  
 660 x 145 cm

<sup>147</sup> Espaço de instalação artística e performance criado em 1972 por Judy Chicago e Miriam Schapiro vinculado ao CalArts (California Institut of the Arts). Dentre as obras ligadas ao têxtil no âmbito do projeto, estão *Aprons in the kitchen*, de Susan Frazier; *Crocheted Environment*, de Faith Wilding, e *The dinner party*, de Judy Chicago.

<sup>148</sup> Fonte: <https://hacemosmemoria.org/2021/01/28/costuras-telas-y-retazos-que-atestiguan-la-memoria-del-conflicto-armado/> Acesso em: 19 jun. 2023.

No artigo de Tchenna Maso, advogada e militante do MAB, intitulado *Arpilleras: uma metodologia latina de educação popular*, publicado em maio de 2015 no site do MAB, há uma ênfase para o aspecto pedagógico envolvido nas *arpilleras*, pois “ao se debruçar para pensar a tela a ser costurada as mulheres se percebem como sujeitas históricas, levantando temas geradores, imprimem as mais diversas dimensões do conflito nos seus retalhos” (Maso, 2015).

Ao mencionar os “temas geradores”, evidencia-se o aspecto de pedagogia popular, já que o método utilizado por Paulo Freire envolvia o levantamento do universo vocabular ligado ao cotidiano das pessoas que seriam alfabetizadas<sup>149</sup>. Freire, na *Pedagogia do Oprimido*, explica que o tema gerador é algo a que chegamos não só através da experiência existencial, mas também pela reflexão crítica. Tais temas encontram-se “encobertos pelas ‘situações-limites’ que se apresentam aos homens como se fossem determinantes históricas, esmagadoras, em face das quais não lhes cabe outra alternativa, senão adaptar-se” (Freire, 1987, p. 53). Para Freire, é “na análise de uma situação existencial concreta, ‘codificada’, [que] se verifica exatamente este movimento do pensar”. É por isso que essa ferramenta popular, para o MAB,

*[...] possibilita discutir violações de direitos humanos, discutir alternativas de uma forma simples, de uma forma em que não é simplista, simples, de uma forma em que possa ser melhor compreendido, em que eu possa dizer em uma arpillera: “aquí está a hidrelétrica de Itá, que ela é de uma empresa, da ENGIE, uma empresa que rapina todo o nosso território, eu vivo ao lado dela e eu passo uma semana sem ter energia elétrica de qualidade, que eu sou uma mulher que tenho vacas de leite, que eu tiro leite e que eu não posso usar minhas ordenhas, porque se eu usar minhas ordenhas a chave cai e meu tanque de resfriamento de leite desliga e eu posso perder todo o leite da produção de dois, três dias”* (Paulino, 2021).

Para Tchenna e Tchella Maso, o feminismo popular é uma categoria em construção que advém da *práxis* de organizações populares e que

*[...] emerge da luta de mulheres em condições precárias de vida, “as mulheres populares” ou “mulheres do povo”. Em geral estão em situação de empobrecimento e, ao contrário do que afirmam muitas análises, elas fazem movimento e ocupam os já existentes. A luta dessas mulheres está intrinsecamente relacionada a necessidades de vida digna* (Maso; Maso, 2020, p. 502-503).

---

<sup>149</sup> Após as palavras serem selecionadas e classificadas de acordo com sua complexidade fonética, criavam-se situações existenciais/sociológicas relacionadas a elas, de modo a promover o debate no grupo a ser alfabetizado. Posteriormente, apresentava-se a palavra separada por sílabas, bem como as famílias silábicas relacionadas a ela, anotadas em fichas, a fim de descobrir, assim, “o mecanismo de formação das palavras de uma língua silábica como o português, que repousa sobre combinações fonéticas”. Um exemplo famoso é com a palavra *tijolo*, palavra geradora na situação de uma obra em construção. “Um a um, todos criam palavras com as combinações possíveis: luta, lajota, jato, juta, lote, tela etc. Alguns, utilizando a vogal de uma das sílabas, unindo-a a outra e acrescentando uma consoante, formam uma palavra. Outros, como um analfabeto de Brasília, que comoveu a assistência e nela o antigo Ministro de Educação, Paulo de Tarso, a quem o interesse pela educação levava, ao fim de seu dia de trabalho, a assistir aos debates dos Círculos de Cultura, compôs uma frase ‘tu ja le’, que em bom português seria: ‘tu já lê’. E isto na primeira tarde de sua alfabetização” (Freire, 1979, p. 25).

A partir do estudo com mulheres organizadas em alguns movimentos sociais<sup>150</sup>, Mirla Cisne, em *Feminismo e consciência de classe*, aponta como elementos comuns e indispensáveis para a formação da consciência militante feminista:

1) a apropriação de si e a ruptura com a naturalização do sexo; 2) o sair de casa; 3) a identificação na outra da sua condição de mulher; 4) a importância do grupo e da militância política em um movimento social; 5) a formação política associada às lutas concretas de reivindicação e de enfrentamento. Antes de mais nada, é preciso deixar claro que subdividimos esses pontos apenas por uma questão didática. De maneira alguma encontramos uma ordem hierárquica de importância entre eles. Ao contrário, cremos que todos se relacionam dialética e organicamente (Cisne, 2015, local. 2643).

Ainda que possa parecer simples, “o sair de casa envolve processos de ruptura com a alienação e o enfrentamento com instituições como a família e a Igreja, bem como com toda a construção ideológica de que a mulher deve estar necessariamente voltada para servir ao outro, ainda que passe por cima de si” (Cisne, 2015, local. 2745). Louise Löbler, do MAB, relatou em entrevista que esse foi justamente um dos debates importantes dentro do movimento, no sentido de criar condições para a organização política das mulheres:

*[...] é a mulher que cuida da casa, é a mulher que cuida dos idosos, é a mulher que cuida das crianças, e é a mulher que é desconsiderada quando ocorrem as negociações. Só que daí, quando tem a luta, **quando você tem que sair de casa para fazer uma marcha, por exemplo, a mulher não pode ir. Porque a mulher tem a casa pra cuidar, porque a mulher tem a criança pra cuidar, porque a mulher tem os idosos pra cuidar. Então como que a gente vai criando condições dentro da organização, acho que foi esse o debate mais na essência, digamos assim, o primeiro, sabe?** (Löbler, 2022, grifos meus).*

Através das *arpilleras*, a organização das mulheres, que sempre estiveram presentes no movimento e na condução das bases do MAB, tornou-se mais robusta, também a partir da percepção do movimento de que as mulheres e os jovens formam 70% da organização. Segundo Lucielle Sousa<sup>151</sup>, do MAB, para a realização das oficinas, o movimento constrói estratégias para que as mulheres possam participar:

*[...] enquanto mulheres, nós estamos sempre preocupadas, como é que as mulheres vão para as oficinas, a gente articula o melhor horário que elas possam falar, para elas não perderem aquilo que elas já fazem, então vamos fazer na parte da tarde, porque na parte da manhã elas estão ali cuidando de tudo, a vida corrida é mais durante a manhã, na parte da tarde elas estão mais livres, é melhor fazer mais à noite porque é o horário que elas estão mais livres, mais descansadas e quando não tem muito com quem deixar os filhos, aí tem o espaço da ciranda, e geralmente nesses espaços são as outras mulheres que cuidam, né? (Sousa, 2021).*

A respeito da ciranda das crianças, Lucielle destaca a importância de que os homens estejam presentes nesses espaços de cuidado com os pequenos, para que as mulheres que

<sup>150</sup> Para sua pesquisa de doutorado, a autora entrevistou membros do Movimento de Mulheres Camponesas (MMC), da Marcha Mundial de Mulheres (MMM) e da Articulação de Mulheres Brasileiras (AMB).

<sup>151</sup> Natural do Pará e atuante no mesmo Estado.

estão participando de alguma atividade possam estar dedicadas a isso. O relato evidencia uma dinâmica em que se busca romper a naturalização de que são as mulheres que devem atender à demanda do cuidado.

*[...] já pensou você estar na oficina com dez mulheres, em que seis são mães, são crianças com idades diferentes, como é que fica o ambiente? Fica muito alegre! Então assim, é uma coisa maravilhosa você ter um espaço em que você está sossegada, enquanto mãe num momento em que você quer prestar atenção, você quer entender o que está acontecendo ali, você quer fazer parte daquela oficina, mas que de certa forma você não pode, por causa da criança está ali, e a criança também não está confortável, porque você está o tempo todo impedindo que a criança fale e se expresse, então quando elas estão num ambiente que é delas, que elas estão entendendo o que a mãezinha delas está fazendo ali, num outro espaço, isso é muito importante, ajuda muito, fortalece muito o trabalho (Sousa, 2021).*

Outras estratégias pensadas pelo movimento são as próprias adaptações metodológicas. Daiane Höhn explica, em entrevista, que, ainda que elas tenham uma espécie de “receituário” para as oficinas, seguindo mais ou menos a ordem de reunir as mulheres, debater e confeccionar a peça,

***O trabalho popular inverte as coisas.** Então, por exemplo, quando a gente foi fazer lá no Tapajós, lá no meio da Amazônia, no Pará, esse debate com as indígenas, nos projetos que eram ameaçados pela São Luís do Tapajós, é um projeto ainda, não foi concretizado, como é que nós íamos desenvolver isso com as indígenas, que historicamente nunca apareceram na cena? Quem aparece são os caciques, quem aparece são os homens nas aldeias, então como é que tu conversa com as mulheres? (Höhn, 2021, grifo meu).*

No trabalho realizado na região do Tapajós, explica Daiane, primeiro elas começaram a bordar para depois discutir. Porque “o trabalho popular é isso, o trabalho de base é assim, ele começa da porta que se abre, então a porta que se abriu foi começar juntas com as mulheres indígenas a bordar, escrever a realidade delas e a partir disso a gente começou a fazer o processo de resistência” (Höhn, 2021).

Ela parecia orgulhosa da experiência, ao contar como os desvios na metodologia se mostraram frutíferos. Conforme avancei na pesquisa teórica, a partir do que as entrevistas trouxeram, encontrei um trecho a respeito do método do trabalho de base em que Ranulfo Peloso coloca algo parecido com a fala de Daiane. Ao reforçar a importância de organizar núcleos que conheçam bem o território no qual trabalham, afirma que isso “é a condição para atuar lá onde acontece a exploração e envolver as pessoas interessadas nesse processo [a] partir da ‘porta que [o] povo oferece’” (Peloso, 2009, p. 63).

Algo sempre ressaltado pelo MAB é que, ao contrário das chilenas, suas *arpilleras* não são vendáveis. Por vezes o movimento faz doações de peças para espaços que acolhem suas

exposições, mas, como explica Lucielle, “é toda uma discussão”, revelando o afeto que desenvolvem pelas peças produzidas:

*[...] porque para nós não é vendável, você está contando uma violação de direito e você vai vender uma peça que está contando uma história assim, muito importante, e a gente geralmente não tem muitas doações, são poucas as doações que a gente fez, mas é toda uma discussão para ver se vamos mesmo doar, porque é quase um parto fazer, tirar algo que você ajudou a construir para doar, eu sinto muito, eu fico muito triste quando a gente precisa doar uma peça, porque é um sentimento de invadir o seu íntimo, e eu não consigo ver. A gente tem uma que a gente doou para o Ministério Público e ela fica emoldurada lá, bem bonitinha numa sala junto com outras peças e aí a gente fica contando nos dedos, foram uma, duas, a gente não vai mais fazer isso, porque eu sinto uma profunda dor quando tem que fazer (Sousa, 2021).*

A respeito da participação das mulheres, algumas entrevistadas relataram que, embora as mulheres estivessem presentes no histórico de luta e de organização das populações atingidas nas comissões, grande parte delas dava o respaldo nas tarefas domésticas para que os homens participassem das reuniões ou, então, envolvidas nas cozinhas coletivas dos acampamentos.

*[...] às vezes [as mulheres] não estavam ali na linha de frente falando com o microfone na mão, mas estavam ali, contribuindo de alguma forma nas lutas gerais da organização. [...]. E não é só no MAB que a gente vai ver isso, nas outras organizações, em outros sindicatos também era um pouco assim o “papel” das mulheres, era nas tarefas, nos serviços, que davam essas condições pros homens estarem à frente politicamente [...]* (Höhn, 2021).

Como destaca Cisne (2015), “a participação das mulheres nos movimentos sociais não pode ser um prolongamento da sua atividade reprodutiva”. É fato que ainda subsiste uma naturalização do papel das mulheres diante das demandas do cuidado, responsabilizando-as “pela satisfação das necessidades dos membros da família de um trabalho não remunerado” (Cisne, 2015, local. 1187). No entanto, é necessário reforçar que a divisão sexual do trabalho, como “mola propulsora do sistema patriarcal”, não é algo dado, mas sim historicamente construído. Retomando as ideias de Danièle Kergoat, a divisão sexual do trabalho é

*[...] decorrente das relações sociais de sexo; essa forma é modulada historicamente e socialmente. Ela tem por características a destinação prioritária dos homens à esfera produtiva e das mulheres à esfera reprodutiva e, simultaneamente, a ocupação pelos homens das funções de forte valor social agregado (políticas, religiosas, militares etc.)* (Kergoat, 2012, p. 214 *apud* Cisne, 2015, local. 1282).

Cisne parte da perspectiva teórica-política das *rappports sociaux de sexe* (relações sociais do sexo), proveniente da escola feminista francesa dos anos 1980 e vinculado aos estudos sobre a divisão sexual do trabalho. Segundo a autora: “*Rapport* designa relações mais amplas, estruturais, enquanto *relations* diz respeito às relações mais pessoais, individuais,

cotidianas”. Tal conceito propõe uma perspectiva macroestrutural, sublinhando a dimensão antagônica de classe<sup>152</sup>.

No caso específico das barragens, os empreendimentos impactam justamente o acesso à água e, conseqüentemente, as tarefas de cuidado, visto que as funções de cuidado não são compartilhadas e as responsabilidades como saúde e alimentação da família não só dependem da água, como ficam a cargo das mulheres<sup>153</sup>. Argumento semelhante é encontrado nos escritos de Silvia Federici, ao comentar a respeito das lutas em defesa dos “bens comuns” como terras, florestas e águas, visto que

As mulheres têm um papel importante nas lutas ecológicas porque, como assumem a responsabilidade pela reprodução de suas famílias, são as mais afetadas pela desapropriação e pela degradação do meio ambiente. São as mulheres que precisam cuidar daqueles que adoecem pela contaminação do petróleo, porque a água que usam para cozinhar, lavar e limpar é tóxica, ou ainda por conta da desnutrição provocada pela destruição da agricultura local. Assim, as mulheres de hoje estão na linha de frente da luta contra as mineradoras transnacionais e as corporações do agronegócio, que invadem áreas rurais e envenenam o meio ambiente (Federici, 2019, p. 389).

Importante recordar que a opressão das mulheres não está descolada da opressão vivida pela classe trabalhadora como um todo. Retomando a argumentação de Cisne (2015) a respeito desse tema, a autora destaca que classe não se define apenas pela posição diante da propriedade ou falta dela, ou mesmo dos meios de produção<sup>154</sup>, mas também “pela posição no interior de certas relações sociais de produção”. Assim, “não basta pertencermos a uma classe no sentido de origem e mesmo situação, temos que levar em consideração a ação e a consciência que possibilitam a identidade com uma determinada classe” (Cisne, 2015, local. 236).

Galastri (2014) sublinha que classe (em suas dimensões econômicas, políticas, ideológicas e sociais) não é um dado inerte, um atributo que indivíduos portam ou mesmo a soma de vários indivíduos, mas sim uma estratégia e totalidade *relacional conflituosa* com outras classes (por isso, antagônica). Assim, a *organização* e a *resistência* constituem a classe

---

<sup>152</sup> Em complemento, é interessante a visão de bell hooks, em *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*, ao discutir como a especulação em torno da divisão antagônica entre homens e mulheres (ao meu ver, quando mal interpretada) pode se encaixar em paradigmas dos feminismos brancos que entendem os homens como inimigos e as mulheres como vítimas, ofuscando o papel ativo destas últimas em contextos de dominação, sobretudo quando tal leitura desconsidera a exploração racista e de classe.

<sup>153</sup> Fonte: <https://www.cut.org.br/noticias/mulheres-agua-e-energia-nao-sao-mercadoria-ec06> Acesso em 13 jun. 2023.

<sup>154</sup> Cisne traz como exemplo o trabalho de um agricultor: “se esse agricultor não compra nenhuma força de trabalho como mercadoria, não podemos simplesmente dizer que pertence à classe burguesa. De tal modo, ser proprietário dos meios de produção não define o sujeito como burguês, ainda que esse elemento seja indispensável para defini-lo como tal” (Cisne, 2015, local. 226).

(composta, segundo o autor, por frações de grupos subalternos). Nas palavras de Anita Schlesener:

[...] entende-se que, para Gramsci, os grupos subalternos são grupos que ainda não se organizaram concretamente como classe, em vista de suas condições de dominados no contexto de uma hegemonia que lhes é exterior; mesmo como classes subalternas, ainda não possuem uma história ou um pensamento sistematizado e suas tentativas de unificar a sua atividade histórica será sempre provisória enquanto não se constituírem em Estado (Schlesener, 2016, p. 139).

Visto que a classe trabalhadora é heterogênea, além das dinâmicas econômicas, é preciso levar em conta o aspecto político, compreendendo as “diferenças dos sujeitos que compõem a classe”. Dessa forma:

Se consideramos que são pessoas reais que corporificam a classe, não podemos negar a existência de componentes como sexo e “raça”/etnia nas relações de classe, já que, assim como a classe, as pessoas não são homogêneas, ainda mais em uma sociedade desigual. Da mesma forma, **não podemos negar o componente classe nas relações sociais de sexo e étnico-raciais** (Cisne, 2015, local. 250, grifo meu).

Vê-se, assim, que a exploração do trabalho das mulheres<sup>155</sup> foi uma condição basilar da exploração de classe no desenvolvimento do capitalismo, tal qual o trabalho escravizado, visto que, “por meio das apropriações advindas das relações de raça e sexo, o capitalismo amplia o contingente humano disponível para os mais baixos salários, aumentando, portanto, sua capacidade de exploração do trabalho associada a essas apropriações” (Cisne, 2015).

Cisne (2015) aprofunda o entendimento das relações sociais de classe, raça e sexo para além da ideia de sobreposição de opressões ou interseccionalidade, como propõe Kimberlé Crewshaw. Cisne destaca, a partir de Kergoat, que tais relações “são *consubstanciais*: *elas formam um nó* que não pode ser sequenciado ao nível das práticas sociais, apenas em uma perspectiva analítica da sociologia; e elas são coextensivas” (Kergoat, 2012, p. 126-127 *apud* Cisne, 2015, local. 963, grifos meus). Da mesma forma, a autora recorda a socióloga Heleieth Safiotti, ao afirmar que, “de acordo com as circunstâncias históricas, cada uma das contradições integrantes do nó adquire relevos distintos”.

O importante é analisar estas contradições na condição de fundidas e enoveladas ou enlaçadas em um nó. [...] Não que cada uma destas condições atue livre e isoladamente. No nó, elas passam a apresentar uma dinâmica especial, própria do nó. Ou seja, a dinâmica de cada uma condiciona-se à nova realidade. De acordo com as circunstâncias históricas, cada uma das contradições integrantes do nó adquire relevos distintos. E esta motilidade é importante reter, a fim de não se tomar nada como fixo, aí inclusa a organização social destas subestruturas na estrutura global, ou seja, destas contradições no seio da nova realidade – *novelo patriarcado-racismo-capitalismo* – historicamente constituída (Safiotti, 2004, p. 125 *apud* Cisne, 2015, local. 958, grifos meus).

<sup>155</sup> Evidentemente que, quando se fala em mulheres, é preciso recordar que, embora não sejam exploradas como as trabalhadoras, as mulheres burguesas são também violentadas e dominadas “em sua condição de sexo” (Cisne, 2015, p. 2966). Federici (2017, p. 193-194) também aponta para o contexto histórico da exclusão da mulher, dentro da família burguesa, dos negócios familiares e confinamento à supervisão dos cuidados domésticos.

Nas palavras de Rocha (2018), “a consubstancialidade tem esse sentido, as opressões não se acumulam, mas se realizam umas nas outras, dando substância e formando o tecido social que chamamos de realidade material”. Ao trazer a ideia de consubstancialidade, de nó, para articular o pensamento crítico sobre as opressões, não se trata de substituir um conceito pelo outro, mas sim de manter a atenção crítica aos aspectos estruturantes das injustiças, já que conceitos mais difundidos por vezes os ignoram e tornam-se despolitizados.

Ao criticar o feminismo disciplinar<sup>156</sup>, por exemplo, Bilge (2018, p. 71) aponta para a mercantilização do conhecimento, preocupada mais com o sucesso institucional do conhecimento, do que “com a mudança institucional e social através da produção de conhecimento contra-hegemônico”. A lógica neoliberal, ao incidir sobre políticas baseadas na identidade, transforma-nas, assim, em “ferramentas corporativas” ou, para utilizar a expressão da autora, numa “interseccionalidade ornamental”. A própria noção de estudos de gênero passa por algo semelhante. Segundo Cisne, muitas vezes “gênero” é utilizado para evitar o estigma da palavra “feminismo”, adquirindo assim um caráter mais neutro e “menos ofensivo”<sup>157</sup>, por vezes com menor ênfase ao aspecto estrutural do patriarcado, focando mais nos aspectos simbólicos do que nos aspectos materiais da desigualdade de poder, inserindo-se com mais facilidade em “universidades, e mais ainda nas administrações públicas ou nas instituições internacionais” (Pfefferkorn, 2012, p. 79 *apud* Cisne, 2015, local. 911).

Como coloca Taliria Petrone no prefácio ao livro *Feminismo para os 99%: um manifesto* (2019, p. 11): “É preciso afirmar que nem todo feminismo liberta, emancipa, acolhe o conjunto de mulheres que carregam tantas dores nas costas”. O feminismo popular construído pelo MAB vai na contramão da perspectiva neoliberal, que reduz a causa das mulheres ao avanço meritocrático de algumas poucas. Ao discutir conceitos complexos como patriarcado, por exemplo, há a preocupação para que

*[...] desde a pescadora que está lá na barranca do rio possa compreender o que a gente está falando quando fala o que é o patriarcado em miúdos [...] As arpilleras então é uma ferramenta popular que a gente consegue traduzir isso de uma forma sem perder a dimensão do que são esses conceitos, mas de uma forma de que essas que estão desde a base possam compreender e possam traduzir no bordado. Então que a gente possa discutir esses temas que são tão caros a nós e que, por vezes, são*

<sup>156</sup> Nas palavras da autora: “Por feminismo disciplinar, refiro-me a uma posição intelectual hegemônica em relação à produção do conhecimento, uma maneira de fazer ‘ciência’ que se preocupa mais com a adequação aos parâmetros do que se constitui como conhecimento científico legítimo do que em desafiar esses parâmetros” (Bilge, 2018, p. 71).

<sup>157</sup> É preciso, contudo, levar em consideração o contexto temporal em que a autora faz essa crítica – o livro é resultado de sua tese de doutorado, defendida em 2013 –, visto que na última década até mesmo a palavra “gênero” tem caído em estigma, ao menos no Brasil, devido ao avanço conservador. A autora não nega, contudo, a utilidade desse conceito ao unificar pesquisadores em torno do debate, nem a perspectiva crítica adotada por diversas autoras que optam pelo termo, como a própria Safiotti.

*tão teóricos, são tão acadêmicos, mas sem perder o rigor teórico, sem perder de vista o que esses conteúdos querem dizer e nos encaminham para construir de forma mais simples, de forma mais popular mesmo, de forma mais didática* (Paulino, 2021).

Um tema recorrente na fala das quatro entrevistadas desta pesquisa foi o aumento da exploração sexual – pela prostituição e pelo estupro – algo que ecoa no próprio lema do MAB de que “Mulheres, água e energia não são mercadorias!” – e interessante notar que a posição contrária à exploração feminina aparece já na primeira palavra da máxima. Não é difícil imaginar as consequências da chegada de um contingente de homens que vêm para trabalhar nas obras em regiões empobrecidas.



COLETIVO NACIONAL DE MULHERES DO MAB<sup>158</sup>

*Boate Xingu*, 2014

50 x 68 cm

Acervo do MAB, Brasil

Na *arpillera Boate Xingu*<sup>159</sup>, o que chama atenção de imediato é a mulher negra com as pernas abertas por onde escorre sangue. Ela está dentro de um prostíbulo, entre grades como numa prisão, enquanto uma fila de operários brancos se forma do lado de fora. Acima, vemos uma árvore e o Hotel Barrageiro, próximo a um quarteirão onde há uma escola. À esquerda, em direção ao centro da *arpillera*, duas figuras, aparentemente femininas, mas

<sup>158</sup> Disponível em: <https://mab.org.br/arpilleras-do-mab/boate-xingu/> Acesso em: 23 jul. 2022.

<sup>159</sup> Parte das reflexões a respeito desta *arpillera* já foi apresentada em eventos como o XII Congresso Internacional de Estética e História da Arte da USP, em 2022, com o artigo *Costurando a síntese política: arpilleras do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB)*, e também em artigo para a disciplina *Historiografia da Arte e o Giro Decolonial*, intitulado *Arpilleras: violência, resistência e anticolonialismo*, ainda não publicado.

irreconhecíveis, ladeiam o rio Xingu, represado pela barragem de Belo Monte – um dos maiores empreendimentos do PAC.

Daiane Höhn relatou, em entrevista, que a mercantilização do corpo das mulheres aumenta com a chegada das obras, e sua percepção é de que “*a indústria da prostituição caminha junto com a indústria das barragens*”. Esta é uma questão presente não só em Altamira, no Pará, mas em outros locais. Louise Löbler, coordenadora do MAB, também contou que, quando a barragem foi anunciada na sua região, no interior do Rio Grande do Sul, ela era criança, e as famílias ficaram preocupadas com o risco de gravidez precoce. Para ela, “*é esse o desenvolvimento e ninguém pediu pra se queria ou não, né? Acho que essa é a violação mais cruel, que ninguém te pede, eles simplesmente vêm e fazem, e trazem a barragem, e trazem as máquinas, e trazem os trabalhadores e a tua vida não interessa*” (Löbler, 2022).

No contexto de Altamira, mais de 26 mil trabalhadores foram deslocados para os canteiros de obras e há denúncias de que, entre os “benefícios”, estaria o acesso a vale-prostíbulo. Esta *arpillera*, em especial, aborda o caso de uma menina de 16 anos que conseguiu fugir e denunciar o cárcere privado a que foi submetida. A proximidade da escola Gondim Lins de um dos hotéis onde eram alojados os trabalhadores evidencia a naturalização da situação, descrita por Eliane: “aqueles homens ficavam ali o dia inteiro mexendo com as crianças e meninas que estudavam na escola”<sup>160</sup>.

Assim como nas outras *arpilleras*, *Boate Xingu* traz à tona as reminiscências do colonialismo (afinal, são homens brancos que vão em direção à mulher negra) e o tema da desumanização da mulher pela via da prostituição, não nos deixando esquecer quem está na ponta da sociedade – mulheres que, diversas vezes, são empurradas para esta situação por um processo de vulnerabilização e falta de escolha.

Cisne aponta que a ideologia naturalista que concebe as mulheres “como naturais e com um destino biológico a seguir, ou melhor, a cumprir, tem como base a ‘sexagem’” (termo elaborado por Guillaumin e base para análise das “relações sociais de sexo”). É por meio da sexagem que as mulheres são resumidas ao sexo, em um processo de coisificação e apropriação material concreta de sua individualidade corporal. “Comum com as condições dos escravos, a exploração das mulheres, segundo a autora [Guillaumin], não se restringe à

---

<sup>160</sup> Em depoimento a Portugal (2018, p. 148).

apropriação da sua força de trabalho, mas, como já sinalizamos, há uma apropriação física do seu corpo, da sua sexualidade, da sua vida” (Cisne, 2015, local. 1515)<sup>161</sup>.

A respeito do último ponto, a sexualidade, Federici (2017, p. 181) discute a própria maternidade ao retomar que, durante a Idade Média, por exemplo, eram conhecidos inúmeros métodos de contracepção e de interrupção da gravidez, mas “a criminalização da contracepção expropriou as mulheres desse saber, que havia sido transmitido de geração a geração, proporcionando-lhes certa autonomia em relação ao nascimento dos filhos”.

[...] ao negar às mulheres o controle sobre seus corpos, o Estado privou-as da condição fundamental de sua integridade física e psicológica, degradando a maternidade à condição de trabalho forçado, além de confinar as mulheres à atividade reprodutiva de um modo desconhecido por sociedades anteriores. Entretanto, forçar as mulheres a procriar contra a sua vontade ou, como dizia uma canção feminista dos anos 1970, forçá-las a “produzir filhas e filhos para o Estado” é uma definição parcial das funções das mulheres na nova divisão sexual do trabalho (Federici, 2017, p. 181-182).

Visto que os aspectos comentados até aqui causam tamanha desvantagem para as mulheres, é necessário, como nos lembra Cisne, analisar não somente a esfera de produção, mas também sua relação com a reprodução social. Para Del Roio, no prefácio do livro *Grilhões invisíveis: as dimensões da ideologia, as condições de subalternidade e a educação em Gramsci*, de Anita Schlesener, “a educação é parte essencial da reprodução social e, por decorrência, é momento nodal para que se fechem os grilhões que definem a ordem social e que fazem com que essa ordem social pareça natural” (Del Roio, 2016, p. 6). Como método pedagógico, as *arpilleras* se constituem como processo de desnaturalização de temas debatidos nas oficinas.

Para Schlesener, a educação adquire importância no contexto das relações de hegemonia. Partindo do pensamento gramsciano, ela explica que “a hegemonia se funda na formação de um modo de pensar e num processo cultural ao longo do qual a classe social no poder consegue a adesão política de grandes parcelas da sociedade” (Schlesener, 2016, p. 15). A partir dessa perspectiva, a linguagem é vista como veículo de difusão não só de uma ideologia unificadora (dominante), mas também da fragmentação do pensamento pela divulgação de “elementos dispersos e parciais” – como por exemplo os próprios discursos em torno do progresso, que ocultam as contradições envolvidas nesse processo. Educar-se está ligado, assim, a “superar os limites do campo discursivo hegemônico (positivista), para que o

---

<sup>161</sup> Cisne destaca que “apropriação física” vai muito além da “obrigação sexual”, relacionando-se também à “apropriação da *psique* no trabalho emocional ou na apropriação do tempo” (Falquet, 2012, p. 177 *apud* Cisne, 2015, p. 1569).

indivíduo possa pensar a sua experiência social e a sua historicidade” (Schlesener, 2016, p. 20). Dessa forma:

Educar-se, para as classes trabalhadoras, da perspectiva gramsciana significa superar as formas de subalternidade. Tendo como pressuposto a dimensão política da cultura e seu lugar na construção e manutenção de hegemonia, **uma das formas de subalternidade consiste em permanecer nos limites do cotidiano, presos ao trabalho e à reprodução da vida**, ou seja, à materialidade imediata nos limites da ordem instituída ou, no dizer de Gramsci, nos limites do econômico-corporativo (Schlesener, 2016, p. 20, grifos meus).

Tal processo de superação da fragmentação e das contradições da própria concepção do mundo, em direção a uma consciência crítica, “só pode ser efetuado em grupo, num movimento de organização política” (Schlesener, 2016, p. 17).

Gramsci intuiu a importância da formação de um pensamento articulado a partir da cultura popular e da organização política dos trabalhadores; somente a organização política permite superar as limitações culturais impostas pela hegemonia dominante, a partir da explicitação das contradições que permeiam o social e da formação de uma concepção crítica e coerente (Schlesener, 2016, p. 17).

Algo que é comentado tanto no livro de Mirla Cisne quanto nas entrevistas que realizei com mulheres organizadas no MAB é o quanto a formação crítica realizada em grupo gera desdobramentos depois, em casa. Nas palavras de Tatiane, do MAB:

*Quando as mulheres se empoderam, a gente sabe que vem outras consequências [...]. É começar a decidir em casa se eu quero plantar soja transgênica ou se eu quero plantar milho crioulo, por exemplo. Se eu vou na comunidade, se eu quero continuar sendo da eucaristia da comunidade ou se que não quero, se eu quero cantar na missa ou se eu não quero cantar na missa, entende? São essas coisas que a gente vai colocando o dedo na ferida muitas vezes e que a gente vai se fortalecendo uma na outra. Muitas vezes uma vem na reunião e a outra já não vem, procurar saber por que não veio, né? E a gente vai construindo. Não é um processo linear que está tudo perfeito, que é tudo de acordo com o que se é planejado, não é. É um processo que a gente constrói dia a dia (Paulino, 2021).*

Mirla Cisne (2015, local. 605) pontua que o processo de formação de consciência não é estático, “dado o processo dialético e histórico da formação da consciência em uma sociedade contraditória, dividida por classes e interesses antagônicos”, ou seja, “para analisar o processo de formação de consciência da classe que não é linear, tampouco uniforme ou estanque, é preciso compreender que a consciência resulta das múltiplas relações estabelecidas pelos sujeitos na sociedade, ainda que ela se processe individualmente” (Cisne, 2015, p. 479).

Mesmo que não seja um processo estático, a autora, a partir das ideias de Mauro Iasi, aponta para alguns “níveis” de consciência. O primeiro deles seria uma espécie de “revolta” diante da percepção com as injustiças sociais.

A segunda forma de consciência, também denominada de “consciência em si” ou “consciência da reivindicação”, é facilitada pelo grupo, que age como um catalisador para que a “revolta” – gerada pela “crise ideológica” com a primeira forma de

consciência – saia do plano meramente individual e passe para uma dimensão coletiva (Cisne, 2015, local. 615).

A criação de vínculos com o grupo e a identificação dos interesses coletivos com os seus próprios interesses é o que produz essa espécie de “salto qualitativo”, da revolta baseada nas reivindicações mais imediatas. Seria este o estágio que Marx denomina como “classe em si”, marcado pelo corporativismo e pelo foco na luta econômica. Cisne (2015) explica que “a ‘classe em si’ desnaturaliza as injustiças e, mais que isso, contesta-as, mas não busca superar as classes e suas determinações estruturais, ao contrário, afirma-as”.

Um bom exemplo da “classe em si” e da sua forma de consciência é a reivindicação por melhores salários em uma greve. Percebe-se a injustiça dos baixos salários, reivindica-se um aumento, porém, não se questiona a existência do trabalho assalariado, suas determinações e a necessidade de sua eliminação (Cisne, 2015, local. 652).

Pode-se, ainda, complementar a argumentação da autora com o exemplo da reivindicação de espaços em cargos de poder por mulheres e outros grupos minorizados. É evidente a importância de tal ocupação de espaço e a consequente ascensão econômica gerada por conta dessa visibilidade; mas há que se atentar que tal representatividade não seja esvaziada em uma lógica liberal, ao não se questionar a estrutura de manutenção de poder e opressão.

Como a autora explica, há um terceiro estágio através da passagem da “consciência em si” para a “consciência para si”. Ao citar Mauro Iasi, Cisne destaca o movimento da “dupla negação”: “num primeiro momento, o proletariado nega o capitalismo assumindo sua posição de classe, para depois negar-se a si próprio enquanto classe, assumindo a luta de toda a sociedade por sua emancipação contra o capital” (Iasi, 2007, p. 32 *apud* Cisne, 2015, local. 668).

Isso significa alcançar a “luta política” pela transformação da sociedade capitalista, não se limitando à “luta econômica” imediata, ou, nas palavras de Gramsci (2000a), superando a consciência econômico-corporativa (que corresponde aos interesses das categorias profissionais isoladamente, sem unidade de interesse com o grupo social mais amplo) e a sindicalista (na qual há solidariedade entre os interesses de um grupo mais amplo, mas não ultrapassa a dimensão econômica) (Cisne, 2015, local. 681).

Cisne ressalta, contudo, que o cotidiano, como essa esfera da imediatividade, da superficialidade e, portanto, impregnada de alienação, dificulta o alcance dessa consciência crítica. Mesmo assim, não é possível fugir da vivência da cotidianidade, tampouco desconsiderar que “trabalho, vida cotidiana e consciência do ser social se inter-relacionam e

se articulam de maneira indissolúvel” (Antunes, 1996, p. 99 *apud* Cisne, 2015, local. 765). É no interior do próprio cotidiano que se revelam as possibilidades de mudança.

[...] o cotidiano, nesta sociedade, apesar de atravessado pela mercantilização e pela alienação, é histórico, e, como tal, guarda também a possibilidade de ser marcado por condições propícias à construção de uma consciência revolucionária. Em outras palavras, é no cotidiano que tanto a alienação quanto a revolução são construídas. A história se concretiza no cotidiano, portanto, ele guarda o horizonte histórico (Cisne, 2015, local. 767).

É nessa mediação entre a teoria política e a vida cotidiana que entra a importância de um “campo extravivencial” ou mesmo uma “esfera teórica”, para utilizar expressões da autora, no sentido de possibilitar analisar a experiência cotidiana com algum distanciamento. O desenvolvimento da consciência crítica a partir desse campo extravivencial guarda, assim, uma relação orgânica com o papel do intelectual (Iasi, 2002 *apud* Cisne, 2015, local. 776). Esse ponto relaciona-se diretamente com nosso objeto de pesquisa, não só em função de as *arpilleras* se constituírem como um campo extravivencial – pelo fato de seu fazer envolver a reflexão coletiva sobre o cotidiano material e suas contradições –, mas também de os movimentos sociais demarcarem esse lugar de intelectual orgânico. Ainda que muitos temas trabalhados nas *arpilleras* pareçam estar ligados à ideia de “consciência em si”, pelo destaque às demandas mais imediatas (e necessárias) das populações atingidas por barragens, não se pode esquecer o esforço do próprio MAB ao pautar um novo modelo de soberania energética no país, algo que ultrapassa suas próprias reivindicações, conectando-se com as da sociedade brasileira e com as urgências ambientais – construindo, assim, a “consciência para si”. Ou seja, “quando se fala em violação de direitos, quando se fala na mulher, mas também fala dessa mulher que luta, que resiste [...], não é um tema somente de que estão paradas no tempo dizendo: ‘ah, nós temos nossos direitos violados’, mas também nós estamos buscando alternativa” (Paulino, 2021).

Rosete Caldart, no livro *Pedagogia do Movimento Sem Terra* (2000), destaca que os processos de formação, marcados por continuidades e descontinuidades, gestam novas sínteses culturais. Em relação ao aspecto educativo e sociocultural, por exemplo, gostaria de chamar atenção para o conceito de mística. Segundo Caldart:

A mística também evoca a materialização (geralmente simbólica) deste sentimento na beleza da ambientação dos encontros, nas celebrações, na animação proporcionada pelo canto, pela poesia, pela dança, pelas encenações de vivências que devem ser perpetuadas na memória, pelos gestos fortes, pelas homenagens solenes que se presta a combatentes do povo. Lembra os símbolos do Movimento, seus instrumentos de trabalho e de resistência, seus gritos de ordem, sua agitação, sua arte (Caldart, 2000, p. 134).

Como explica a autora, a ideia de mística traz, como palavra e como sentido, a origem religiosa – assim como as marchas lembram as romarias – e também à própria cultura camponesa. Tratam-se de experiências ligadas à acolhida, a encenações e símbolos que cultivam a “disposição subjetiva de entrar no processo” (Caldart, 2000, p. 135). É por esse motivo que nas exposições de *arpilleras* do MAB, por exemplo, sempre há música e outras atividades de acolhida. Percebo que tanto no MST como no MAB reside a ideia de cultivo da memória, para usar as palavras de Caldart, “especialmente algumas matrizes de rebeldia popular organizada que possibilitam devolver ao povo sua condição de sujeito da história” (Caldart, 2000, p. 107). Nas palavras de Louise Löbler, do MAB:

*Quando eu me entendo como camponesa, eu costumo dizer assim: que a gente cuida da terra, e a terra cuida da gente. Acredito que a mística seja isso, sabe? E de que a arpillera cumpre sim um papel na mística do povo, na mística das mulheres, sobretudo, porque coloca a gente num lugar de criar e de costurar esperança. E faz com que a gente se coloque como indivíduo no processo de costura, mas também como coletivo no processo de construção de memória. Porque uma arpillera nunca vai ser só minha, uma arpillera sempre vai ser nossa. Sempre vai ser de um coletivo ou sempre vai ser de histórias que eu vivi no coletivo (Löbler, 2022).*

Para Elizabeth Jelin, “o passado que se rememora e se esquece é ativado em um presente e em função de expectativas futuras”, havendo momentos ou conjunturas que ativam memórias, silêncios, esquecimentos (Jelin, 2012, p. 52). A respeito da “memória coletiva”, Jelin discute como esse conceito pode apresentar problemas, como se fosse algo que “pairasse” sobre os indivíduos; por outro lado, também indica que as memórias são compartilhadas e sobrepostas, compondo, assim, o entretecido de tradições e memórias individuais. A autora retoma Ricoeur, para quem a memória coletiva é um conjunto de vestígios deixados por eventos que afetaram, de um modo ou outro, a história dos grupos envolvidos que, por sua vez, reencenam essas memórias em festas e ritos.

Esta perspectiva permite tomar as memórias coletivas não somente como dados “dados”, mas também centrar a atenção sobre os processos de sua construção. Isto implica dar lugar a distintos atores sociais (inclusive aos marginalizados e excluídos) e às disputas e negações de sentidos do passado em cenários diversos (Pollak 1989). Também permite deixar aberta à investigação empírica a existência ou não de memórias dominantes, hegemônicas, únicas ou oficiais (Jelin, 2012, p. 56).

As palavras de Jelin coincidem com a reflexão de Louise a respeito de sua própria pesquisa sobre as *arpilleras*, ao perceber que “*a arpillera não é uma coleta de dados, é uma produção de dados, porque você produz os dados individualmente e coletivamente e que ela é a memória social do nosso povo*”. Louise reitera o próprio aspecto documental das peças ao dizer que “*o fazer a arpillera é muito mais transformar o que tu não pode dizer em documento político no tecido*” e que “*é um espaço que você pode falar o que em outros espaços não te deixam falar porque você é mulher e que ninguém vai te julgar*”. *Arpillerar é,*

assim, encontrar a própria voz para elaborar as opressões vividas e construir alternativas coletivamente. É pronunciar o mundo.

Como aponta Caldart, o cultivo da memória do povo passa pela valorização dos lutadores sociais do passado, da memória das lutas, “socializando conhecimentos sem os quais a postura não conseguiria ser materializada. Não há como respeitar uma história que não se conhece” (Caldart, 2000, p. 136, grifos meus). No trabalho com as *arpilleras* do MAB, conta Daiane que “*não fazemos arpilleras sem contar da onde elas vieram, o processo*”. Portanto, a memória de resistência é sempre retomada, conectando mais uma vez esses fragmentos.

Conforme relembra Schlesener, para Gramsci<sup>162</sup>, a “história dos grupos sociais subalternos é necessariamente desagregada e episódica”; ainda que exista a tendência à unificação, ela é sempre rompida por iniciativa dos grupos dominantes. Gramsci ressalta ainda que “unidade histórica das classes dirigentes acontece no Estado e sua história é essencialmente a história dos Estados e dos grupos de Estados” (*apud* Schlesener, 2016, p. 58)<sup>163</sup>, ou, nas palavras de Schlesener (2016, p. 56), “a unidade histórica e orgânica que se expressa no Estado é vivida de modo rigoroso apenas pelas classes dominantes e, por isso, faz-se necessário fazer a crítica da historiografia”.

A importância de uma história das classes subalternas consiste em que história e política se articulam e se identificam: “todo historiador é também um político” e “toda história é história contemporânea” (Q. 10, p. 1842). Existem, sempre, elementos de resistência na vida e nas ações das classes populares, os quais precisam ser identificados e incentivados como base de uma consciência de classe (Schlesener, 2016, p. 58).

Para Gramsci, a importância de se fazer a história de grupos subalternos constitui um objetivo político, “qual seja conhecer a heterogeneidade temporal e espacial das massas de onde se espera possam emergir movimentos politicamente organizados na disputa pela hegemonia”<sup>164</sup> (Galastri, 2014, p. 14-15). Tendo em vista que o papel dos intelectuais orgânicos é fazer o apanhado da história episódica e fragmentada das classes subalternas, é

<sup>162</sup> Em referência ao caderno 25, p. 2283.

<sup>163</sup> Em referência ao caderno 25, p. 2287-2288.

<sup>164</sup> Galastri (2014, p. 19) aponta, de forma muito pertinente, como algumas conclusões dos Estudos Subalternos – grupo de intelectuais indianos ligados às teorias pós-coloniais – sinalizam, por exemplo, a “impossibilidade de uma historiografia subalterna” e que, assim, “o subalterno ‘não pode falar’, não tem condições de se organizar e não possui representação política, sendo esse conjunto de características a definição própria de subalternidade”. Schlesener (2016, p. 146) também ressalva as leituras de Gramsci feitas pelos Estudos Subalternos, que “limitam ou quebram as possibilidades da crítica” ao “colocar a cultura como elemento de construção das sociedades e entender que a fragmentação se justifica pela diferença e pela pluralidade dos sujeitos envolvidos. Esses pressupostos permitem identificar a subalternidade nas mais variadas formas que ela assume na contemporaneidade [...], mas não permitem superá-la porque excluem do discurso a luta de classes”.

interessante pensar na atuação dos próprios movimentos sociais não somente apenas atores, mas também produtores de conhecimento. Caitlin Schoering (2019) considera que, ao atentarmos para seus discursos, é possível vislumbrar uma alternativa ao presente – ou seja, uma “alter-globalização” ou “globalização contra-hegemônica”<sup>165</sup>, com vistas à construção da cooperação global. Não se trata apenas de ser “contra o sistema”, mas sim, de realizar um trabalho cultural e de consciência – como o MAB vem fazendo.

[As pessoas] fazem a sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar-se a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses períodos de crise revolucionária, [as pessoas] conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra, as roupagens, a fim de se apresentar nessa linguagem emprestada (Marx, 1977, p. 17-18 *apud* Schlesener, 2016, p. 98-99).

Ao retomar “os nomes, os gritos de guerra e as roupagens” das *arpilleristas* chilenas, pode-se pensar a confecção da *arpillera* como esse esforço em (re)construir redes de sociabilidade em comunidades que, muitas vezes, tiveram seus laços rompidos; é também a costura de uma memória, por mais episódica e fragmentada que possa parecer, ao reconhecer sua própria história na história da outra, identificando padrões estruturais, através de um processo de autoeducação que expressa coletivamente o vivido. *Arpillerar* é uma aposta na capacidade humana de contar a própria história, de organizar-se, de ter agência.

---

<sup>165</sup> Para Dore e Souza (2018, p. 255), “a maioria dos autores brasileiros não aprofunda o problema da construção da hegemonia”, associando-a a Gramsci. Tal conceito, no entanto, foi formulado por Raymond Williams no texto *Base e Superestrutura* (1973), posteriormente ampliado no livro *Marxismo e literatura* (1979 [1977]), como sendo as experiências e valores alternativos à cultura dominante. Já a ideia de hegemonia, em Gramsci, está ligada ao contexto específico de guerra de movimento da conjuntura europeia no século 19, ou seja, no confronto direto com o Estado, quando não havia espaço para a sociedade civil e grupos subalternos influírem na política estatal. Assim, se, no entendimento de Gramsci, a tarefa da classe trabalhadora é assumir a hegemonia, o conceito de contra-hegemonia pode soar redundante.

*[...] Ao mesmo tempo em que vai ensinando vai aprendendo. E aí a primeira coisa, ah, mas precisa saber costurar? Não, não precisa saber costurar. É o retalho e a agulha, e juntas a gente vai aprendendo a fazer os pontinhos ali, mas não precisa saber nenhuma técnica de costura, nenhum, nada, a gente vai com o retalho, o pano, a agulha, a linha e vai traduzindo a mensagem que a gente quer passar.*

Daiane, MAB, em entrevista

## 5. “MAS FOMOS NÓS QUE FIZEMOS ISSO?”: POSSIBILIDADES POÉTICO-PEDAGÓGICAS DAS *ARPILLERAS*

No Brasil, ainda que haja poucos trabalhos na área de artes sobre esse tema, boa parte deles tem algo em comum: a participação em uma oficina de *arpillera*, seja com a observação-participante, seja propondo a costura como forma de coleta de dados. Em uma busca no Banco de Teses e Dissertações da CAPES, em setembro de 2020 e em maio de 2022, foram encontrados dez trabalhos ao pesquisar pela palavra-chave “*arpilleras*”: três na área de Letras (Estivil, 2018; Sanches, 2018; Boleão, 2019), dois relacionados ao Meio Ambiente (Fernandes, 2018; Busquets, 2019), e outros em áreas como Linguagens e Saberes da Amazônia (Portugal, 2018); Performances Culturais (Lima, 2018); Estudos de Cultura e Território (Lucena, 2020); Geografia (Mataresio, 2021) e Psicologia (Silva, 2021).

Em junho de 2023, em nova busca, foram encontradas as dissertações de Pavão (2022) e de Oliveira (2022), na área de Educação. Por algum motivo, a tese de Estivil (2018) e a dissertação de Portugal (2018) já não apareciam entre os resultados para a busca de “*arpilleras*”, no plural. Ao pesquisar por “*arpillera*”, no singular, localizaram-se as dissertações de Portugal (2018), já mencionada, e de Löbler (2021), defendida no mestrado profissional em Educação na UERGS, além da dissertação de Goulart (2021), do mestrado em Enfermagem na UFMG, e a tese de Freire (2022), do doutorado em Antropologia Social na Unicamp. Ao todo, localizaram-se 5 teses e 10 dissertações, compiladas no gráfico a seguir.

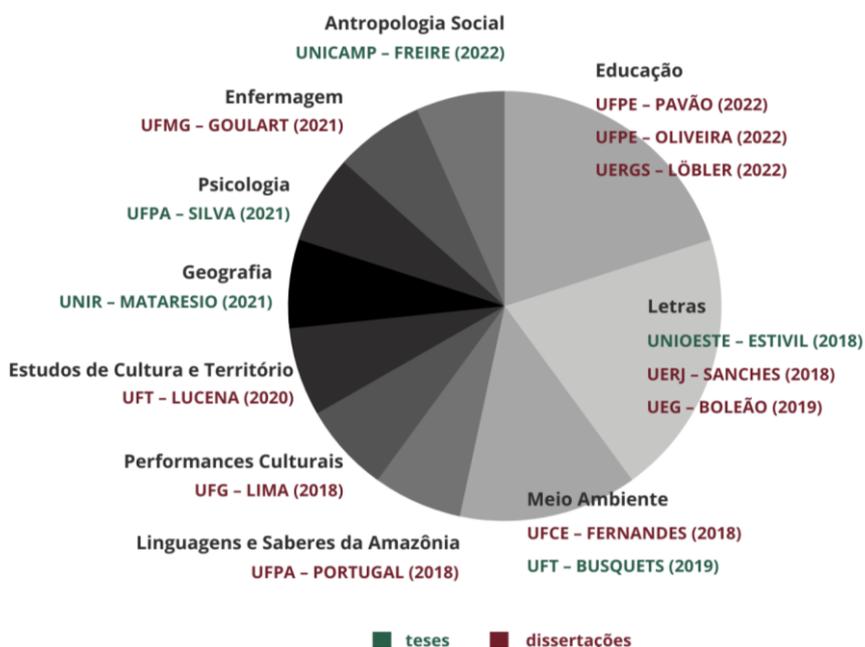


Gráfico com o compilado de trabalhos encontrados no Banco de Teses e Dissertações da CAPES, em buscas feitas em setembro de 2020, em maio de 2022 e em junho de 2023.

Duas dissertações (Sanches, 2018; Boleão, 2019) na área de Letras referem-se a estudos de caso com grupos locais, tendo a produção de *arpilleras* como método, e uma tese (Estivil, 2018) tem como tema a obra visual de Violeta Parra. Os trabalhos na área de Ciências do Ambiente (Busquets, 2018) e na área de Linguagens e Saberes da Amazônia (Portugal, 2018) enfocam, sob óticas diferentes, as *arpilleras* produzidas pelas mulheres atingidas pela hidrelétrica de Belo Monte, sendo que o último também trabalha com o método de História Oral. A dissertação na área em Desenvolvimento e Meio Ambiente (Fernandes, 2018) aborda um projeto de formação em feminismo e agroecologia, através das *arpilleras*, para mulheres atingidas do semiárido nordestino. Já as teses em Geografia (Mataresio, 2021) e em Psicologia (Silva, 2021) abordam as *arpilleras* do MAB em Rondônia, a partir da Geosociossemiótica e, de um modo mais abrangente, a partir dos estudos decoloniais, respectivamente. A dissertação na área de Estudos de Cultura e Território (Lucena, 2020) aborda as *arpilleras* produzidas por comunidades atingidas pela UHE Estreito, no Maranhão, com destaque para as oficinas de *arpilleras*, seguindo o caminho da pesquisa participante com desdobramentos para a pesquisa-ação. E, por fim, o trabalho em Performances Culturais, que mais se aproxima das Artes Visuais e da História da Arte, faz um apanhado sobre as *arpilleras* produzidas no Chile e no Brasil, a partir dos conceitos de Drama Social de Victor Turner. É relevante mencionar que, no âmbito da graduação, há um trabalho de conclusão de curso no Bacharelado em História da Arte da UNIFESP (Siqueira, 2021), a respeito do documentário de 2017 sobre as *arpilleras* do MAB. Durante a pesquisa, ao entrevistar Louise Löbler, organizada no MAB, soube que ela finalizou, também em 2021, o Mestrado Profissional em Educação na UERGS (cuja dissertação, àquela altura, ainda não se encontrava no repositório da CAPES, somente no repositório da universidade), em que produziu *arpilleras* com jovens sem terra.

Na última busca, em junho de 2023, foi encontrada uma tese em Antropologia Social (Freire, 2022) que se constitui em um estudo com mulheres na região do Xingu, no contexto de Belo Monte. A dissertação de Goulart (2021), com foco na Educação em Saúde, trata-se de uma pesquisa-ação com trabalhadores do campo da Enfermagem utilizando a *arpillera* como método. Já as dissertações de Pavão (2022) e Oliveira (2022), ambas defendidas no mestrado em Educação Contemporânea, na UFPE, trabalham as *arpilleras* em recortes geográficos diferentes: no Chile, focando o aspecto testemunhal e de memória; e no Brasil, com foco na resistência feminista do MAB, respectivamente. Nota-se que o tema das *arpilleras* foi trabalhado em múltiplas áreas e buscar um enfoque transdisciplinar para a pesquisa em História Arte pode contribuir para o campo de estudo.

*Arpillerar* não requer conhecimentos prévios de costura e/ou bordado e é possível fazer com os materiais que se tem. Sendo a costura da *arpillera* um método em si, vivenciá-la em seu fazer pode contribuir para as reflexões em torno do tema. Diversas dissertações e teses, inclusive, usam a técnica da *arpillera* como método, ou seja, um meio de registrar ou intervir em uma localidade e mesmo de coleta de dados para o estudo. Dessa forma, criou-se nesta pesquisa o desafio de participar de uma oficina coletiva. Inicialmente, o estágio de docência não obrigatório tornou-se a brecha para solucionar tal lacuna de pesquisa. Posteriormente, já no último semestre do mestrado, em março de 2023, uma exposição de *arpilleras* do MAB foi exibida na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, ocasião em que houve a oportunidade de participar de outra oficina. O objetivo deste capítulo é relatar ambas as experiências.

### 5.1 O ESTÁGIO DE DOCÊNCIA

No Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, que possui os cursos de mestrado e doutorado, o estágio de docência é obrigatório somente para bolsistas de doutorado<sup>166</sup>, sendo facultativo para quem está no mestrado. Eu decidi fazê-lo para criar a oportunidade de propor a oficina.

Para estagiar, eu escolhi a disciplina de História da Arte na América Latina – ART02136, até então obrigatória para o sétimo semestre do Bacharelado em História da Arte na UFRGS (e que, com a recente mudança curricular, passou a ser obrigatória para o sexto semestre), cuja súmula prevê o “estudo de tópicos das principais práticas e manifestações artísticas na América Latina, do período pré-colombiano à contemporaneidade”. Por ter um escopo tão amplo – do período pré-colombiano à contemporaneidade – em apenas quinze aulas, inevitavelmente a disciplina é bastante conteudista. Cabe ressaltar aqui que sempre há o esforço, por parte das professoras titulares, para que a disciplina transcorra de outras formas que não somente aulas expositivas – um desdobramento difícil de ser feito por conta da própria súmula.

Quando eu era estudante de graduação, essa disciplina em especial me causava um certo incômodo: não só porque eu gostaria de aprender o conteúdo um pouco mais devagar, mas sobretudo pela localização dela na grade curricular, em semestre já tão avançado do curso, soando como um “apêndice” ao restante do programa pedagógico. O Bacharelado em História da Arte, com suas disciplinas sequenciais, tem buscado se adequar às demandas

---

<sup>166</sup>De acordo com Portaria da CAPES nº 76, de 14 de abril de 2010.

discentes, tornando obrigatórias disciplinas como História da Arte Ameríndia e História da Arte Afro-brasileira. O semestre em que realizei o estágio de docência, entre julho e outubro de 2022, correspondia ao semestre de 2022/1 da graduação, que marcou a retomada da Universidade Federal do Rio Grande do Sul às atividades presenciais de ensino, impactadas pela pandemia.

Optei por montar meu plano de ensino com uma única aula expositiva, seguida da indicação do documentário *Arpilleras: atingidas por barragens bordando a resistência* (2017), que poderia ser assistido de casa, e uma atividade prática coletiva da costura de uma *arpillera* – que seria uma atividade lúdica, quase de descanso, nas últimas semanas do semestre.

Enquanto eu preparava a aula expositiva – que impulsionou, inclusive, a escrita dos capítulos sobre o Chile –, eu também coletava e testava materiais para a atividade prática. Acabei costurando uma *arpillera* que denominei, posteriormente, de *meta-arpillera*, visto que o tema era uma sala de aula em que a turma participava de uma oficina. Como vim a ler mais tarde em *Ensinando pensamento crítico: sabedoria prática*, bell hooks traz um ponto importante sobre correr riscos em sala de aula:

Nunca peço aos estudantes para fazerem em sala de aula um exercício de escrita que eu não esteja disposta a fazer. Minha disponibilidade para compartilhar, para expor meus pensamentos e minhas ideias, confirma a importância de expor pensamentos, de superar o medo e a vergonha. Quando todos nos arriscamos, participamos mutuamente do trabalho de criar uma comunidade de aprendizagem. Descobrimos juntos que podemos ser vulneráveis no espaço de aprendizado compartilhado, que podemos nos arriscar (hooks, 2020, p. 47).



Meta-arpillera produzida por mim entre setembro e outubro de 2022  
 Retalhos de tecido costurados à mão, giz e agulha, 57 x 48 cm  
 Acervo pessoal

Costurei a meta-arpillera para levá-la no primeiro dia da oficina e mostrar à turma um exemplo concreto de que é possível “costurar com aquilo que tem”. Tal como as *arpilleras* chilenas, esta também carrega consigo partes pessoais da história de quem a costurou. Foi feita com materiais que consegui com ex-colegas de escola – como o pano azul listrado que escolhi para fazer a parede da sala de aula, semelhante ao tom de azul usado na pintura da escola municipal onde fiz o ensino fundamental. Quem doou esse tecido foi uma ex-colega de ensino médio, a mesma que também havia me emprestado em 2013 livros e apostilas utilizadas por ela até ser aprovada no vestibular da UFRGS, para que eu pudesse estudar para as provas. O pano marrom do chão e o verde das classes escolares são retalhos que uma ex-colega de trabalho, do museu onde éramos mediadoras, me forneceu. Com aviamentos de costura que restaram do mercado que meus pais tiveram, busquei formar figuras de mulheres diversas em idade e tons de pele. Elas seguram uma grande *arpillera* cujas formas remetem à paisagem andiana, tão presente nas *arpilleras* chilenas. A figura à direita, de cabelos roxos, segura uma agulha de costura. Para o quadro-negro optei por um tecido cinza proveniente de uma calça jeans, em que escrevi com um giz (costurado posteriormente) a palavra “esperançar” – remetendo a uma frase atribuída a Paulo Freire (1921–1997), que sintetiza

ideias presentes no livro *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*, em que a esperança se faz movimento e não simples espera.

Paulo Freire escreve a *Pedagogia da Esperança* no início dos anos noventa, num momento de ascensão do discurso neoliberal e de um suposto “fim da história” – discursos pragmáticos que defendem “nossa adaptação aos fatos, acusando sonho e utopia não apenas de inúteis, mas também de inoportunos enquanto elementos que fazem necessariamente parte de toda prática educativa desocultadora das mentiras dominantes” (Freire, 2013, p. 9).

Se para Freire a esperança sozinha não transforma nada e cai num discurso ingênuo, tampouco se pode prescindir da esperança na luta para mudar o mundo, visto que esta não se reduz a atos calculados, sendo a esperança também um suporte para ela.

É por isso que não há esperança na pura espera, nem tampouco se alcança o que se espera na espera pura, que vira, assim, espera vã. Sem um mínimo de esperança não podemos sequer começar o embate, mas, sem o embate, a esperança, como necessidade ontológica, se desarvora, se desendereça e se torna desesperança que, às vezes, se alonga em trágico desespero. Daí a precisão de uma certa educação da esperança. É que ela tem uma tal importância em nossa existência, individual e social, que não devemos experimentá-la de forma errada, deixando que ela resvale para a desesperança e o desespero. Desesperança e desespero, consequência e razão de ser da inação ou do imobilismo (Freire, 2013, p. 11).

Esperançar é recusar fatalismos e compreender que temos agência diante das “situações-limite” – que são dimensões concretas e históricas de uma dada realidade, ou seja, freios/obstáculos à emancipação humana. Situações-limite que poderíamos relacionar com a própria conjuntura brasileira e as recentes crises sanitárias e políticas. Na *Pedagogia da Autonomia*, Freire diz que:

Sempre recusei os fatalismos. Prefiro a rebeldia que me confirma como gente e que jamais deixou de provar que o ser humano é maior do que os mecanismos que o minimizam. A proclamada morte da História que significa, em última análise, a morte da utopia e do sonho, reforça, indiscutivelmente, os mecanismos de asfixia da liberdade. Daí que a briga pelo resgate do sentido da utopia de que a prática educativa humanizante não pode deixar de estar impregnada tenha de ser uma constante. Quanto mais me deixe seduzir pela aceitação da morte da História tanto mais admito que a impossibilidade do amanhã diferente implica a eternidade do hoje neoliberal que aí está, e a permanência do hoje mata em mim a possibilidade de sonhar. Desproblematizando o tempo, a chamada morte da História decreta o imobilismo que nega o ser humano (Freire, 1996, p. 59).

Costurar aos domingos nas semanas que antecederam o estágio de docência foi um exercício que me permitiu testar materiais e pontos, perceber que a juta e os retalhos desfiam – e, claro, dar vazão a ansiedades e expectativas do próprio percurso docente. Ainda que tal exercício pudesse ser visto como um ato de espera até as aulas começarem, foi um momento em que pude entender, através da prática daquela linguagem, o que vinha estudando até então, imaginando as horas de trabalho das *arpilleristas*. Também serviu para imaginar a própria

prática docente, pensando os diferentes lugares que a sala de aula ocupa – longe de uma perspectiva romantizada da educação, enquanto costumava relembra cenas antigas e recentes de dinâmicas opressoras que ali tomam palco: seja na própria relação entre estudantes ou entre professores e estudantes, seja na negação sistemática dos espaços de ensino às classes trabalhadoras para além do estudo profissionalizante. Minha própria entrada na universidade foi – naquela época e do jeito que eu conseguia – um ato de rebeldia, um ato de esperar.

Ainda que muitas *arpilleras* sejam imagens de violência – cenas de tortura, de repressão policial e da situação de pobreza –, muitas também são imagens alegres, em que as *arpilleristas* retratam a si mesmas nas oficinas. Um exemplo é a *arpillera* que retrata o Taller de Villa O'Higgins, em que mulheres trabalham sobre uma mesa com materiais como novelos de lã e tesouras. Mesmo que cada uma trabalhe em uma peça, ainda assim é um trabalho comunitário, um ateliê compartilhado; pode-se pensar também em uma espécie de linha de produção, em que cada *arpillerista* insere diferentes elementos ou arremates a partir de suas habilidades.



*ARPILLERA ANÔNIMA*<sup>167</sup>  
*Taller O'Higgins*, c. 1976-1980  
 39 x 50 cm

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile

<sup>167</sup> Disponível em: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/49566;isad> Acesso em: 23 jul. 2022.

Na verdade, todas as *arpilleras* são autorretratos do povo, visto que é ele quem protagoniza as cenas de protesto e denuncia a opressão. A *arpillera* pode ser vista, então, como um exercício coletivo de ter consciência de si e do mundo, enfrentando as situações-limite (naquele contexto, a ditadura militar chilena), ao intervir no presente e tomar para si a autocriação como ser(es) histórico-social(is). A *arpillera* é, portanto, um exercício de agência.

Nem sempre é fácil tomar o protagonismo e recorro a timidez inicial (tanto minha, ao mostrar minha *arpillera*, como da turma ao começar a costurar) diante do exercício proposto em sala de aula. Mas só o desconforto gera movimento.

Para cativar a classe e para mostrar que era possível *arpillar* sem saber bordar, apresentei minha meta-*arpillera*, num exercício desconfortável de vulnerabilidade, revelando não só minhas experimentações artísticas com a agulha, mas também porque fiz uma *arpillera* sobre uma sala de aula, confessando assim as expectativas que eu tinha dos meus vínculos com a turma – correndo o risco que eu queria que meu grupo de estudantes corresse.

Tomando os movimentos sociais como inspiração para a sala de aula, meu plano de ensino foi baseado mais ou menos no método trabalhado pelo MAB (explicado a mim por integrantes do movimento através de entrevistas). Como estagiária docente, durante a oficina, comuniquei que eu esperava da turma que escolhessem um tema e a melhor forma de representá-lo com os materiais que tínhamos, bem como trabalhassem coletivamente e exercitassem a autonomia. Expliquei que não esperava uma costura perfeita, tampouco que terminássemos no mesmo dia. Para exemplificar aspectos formais da confecção da *arpillera*, mostrei *prints* de uma oficina online ministrada por Esther Vital, colaboradora do MAB, a fim de explicar o planejamento inicial da *arpillera* no papel, a sobreposição de tecidos e possíveis personagens.

Como as *arpilleras* chilenas e brasileiras sempre possuem um tema, de modo a inspirar as ideias, apresentei sugestões relacionadas à vida de estudante, entre elas, a reivindicação pelo novo prédio do Instituto de Artes; o ensino remoto emergencial; as mudanças na concessão do meio-passe escolar pela prefeitura de Porto Alegre, entre outros. Tudo isso deixando claro que a escolha seria da turma e que poderia ser qualquer tema, mesmo que não estivesse listado ali. Levei a juta que usei para costurar minha *arpillera*, mas também algodão-cru, que eu acreditava que seria um tecido mais firme para facilitar a costura.

Após a hesitação inicial, houve engajamento. Inesperadamente, o tema escolhido foi também uma sala de aula – dessa vez, virtual – em que, à semelhança de um quilt, cada um costurou a si em sua tela e depois juntamos tudo, como numa videochamada.



Turma de História da Arte na América Latina da UFRGS confeccionando a *arpillera* em outubro de 2022  
Fotos: Aline Zimmer e Joana Bosak



sentido. No entanto, tendo em vista a atmosfera de calma criada naquelas duas aulas, com o silêncio da costura interrompido para contarmos casos passados ou rir de nossas dificuldades com o vaivém da linha, pude compreender um pouco mais sobre os efeitos quase terapêuticos que as oficinas de *arpillera* proporcionaram para as mulheres, muitas enlutadas, durante a ditadura chilena. Penso que acolhimento semelhante aconteça entre as oficinas das atingidas por barragens. O bordado pedagógico do MAB possibilita um espaço de elaboração e organização política diante do sofrimento causado pelas injustiças sociais – um ato de esperar diante das situações-limite.

Quanto à nossa *arpillera*, o fato de cada estudante ter feito um autorretrato em pequenas dimensões foi um método espontâneo que acelerou a costura do todo. Penso que construir cada cenário foi um exercício interessante para relembrar o que fazia parte do nosso cotidiano durante a pandemia – rotinas que são entrecruzadas com outras durante uma videoconferência – e como nos sentíamos naquele período. A turma colaborou com materiais próprios como aviamentos e retalhos de tecido, alguns dos quais possuíam carga afetiva, como o estojo de costura que a professora titular da disciplina trouxe para a atividade, que pertenceu à sua avó. Uma das alunas trouxe, inclusive, alguns pêlos de sua gata de estimação para compor o retrato do animalzinho.

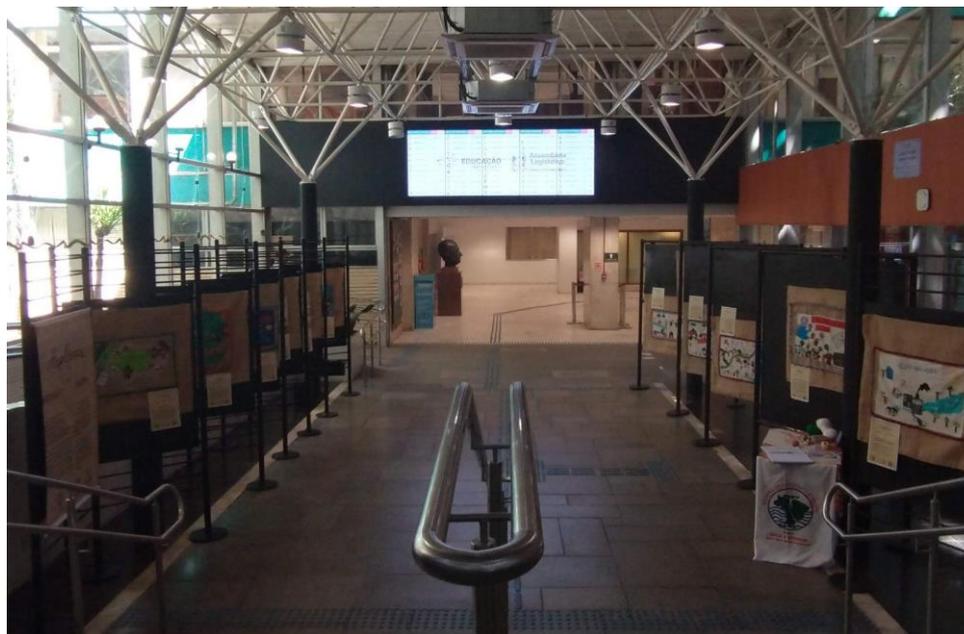
Na última aula, finalizamos os autorretratos e fiz alguns ícones representando os botões da chamada virtual. Quem não pôde vir fez com que sua parte chegasse até nós, para que fosse costurada na *arpillera*. Decidimos também representar colegas que não puderam participar, através da inicial de seus nomes, como se estivessem com as câmeras fechadas.

Costurar juntos cada parte da *arpillera* foi um momento em que tivemos que coordenar nossos movimentos e encontrar maneiras, durante o processo, de dispor e unir as pequenas telas. Ainda que me perguntassem algumas vezes como deveriam fazer, eu buscava devolver a pergunta, indagando como achavam que deveria ser feito – uma tentativa de praticar o que Freire dizia sobre não haver os que sabem e os que não sabem, e sim a construção conjunta do conhecimento. Quem não estava costurando registrou o momento em vídeo e em foto – quase uma festa ao redor da mesa onde trabalhávamos –, algo bastante divertido, com escolha de músicas e dos melhores ângulos. O protagonismo da turma possibilitou que a sala de aula fosse um espaço de alegria e entusiasmo, como propõe bell hooks: “quando enxergamos a sala de aula como um lugar onde professor e estudantes podem compartilhar sua ‘luz interna’, temos o caminho para vislumbrar quem somos e como podemos aprender juntos” (hooks, 2020, p. 46).

Como aconteceu na minha meta-*arpillera*, alguns arremates não foram terminados. Pensei em terminar quando levasse para casa, mas optar por deixá-la inacabada tornou-se um lembrete da incompletude da vida. Uma porta aberta para o ensino-aprendizagem como processo.

## 5.2 A OFICINA COM O MAB

Em março de 2023 – portanto, seis meses depois do estágio de docência – ocorreu a abertura da exposição *Arpilleras: bordando a resistência*, na Galeria dos Municípios, na Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul (ALRS), com período de visitação de 06/03 a 10/03/2023. O release que li informava que, posteriormente, as peças seriam exibidas também na Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ).



Exposição *Arpilleras: bordando a resistência*, na Galeria dos Municípios, na Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul (ALRS), Porto Alegre, 2023

No dia 08 de março, quando visitei a exposição na ALRS e estava registrando a mostra em fotos, Maria, do MAB, me abordou para conversar. Tanto as mulheres do MAB quanto as mulheres do MST estavam reunidas na Praça da Matriz em função das atividades do 8M. Maria disse-me que era da Lomba do Pinheiro e comentou o contexto da barragem da Lomba do Sabão. Explicou-me também a dificuldade em reassentar as pessoas, não só por questões burocráticas, mas porque realocar em um condomínio, por exemplo, representa uma mudança brusca nos modos de viver e que poderia dificultar a adaptação. Uma das lutas do MAB no momento é não só encontrar um outro lugar para as pessoas, mas também instalar um alerta

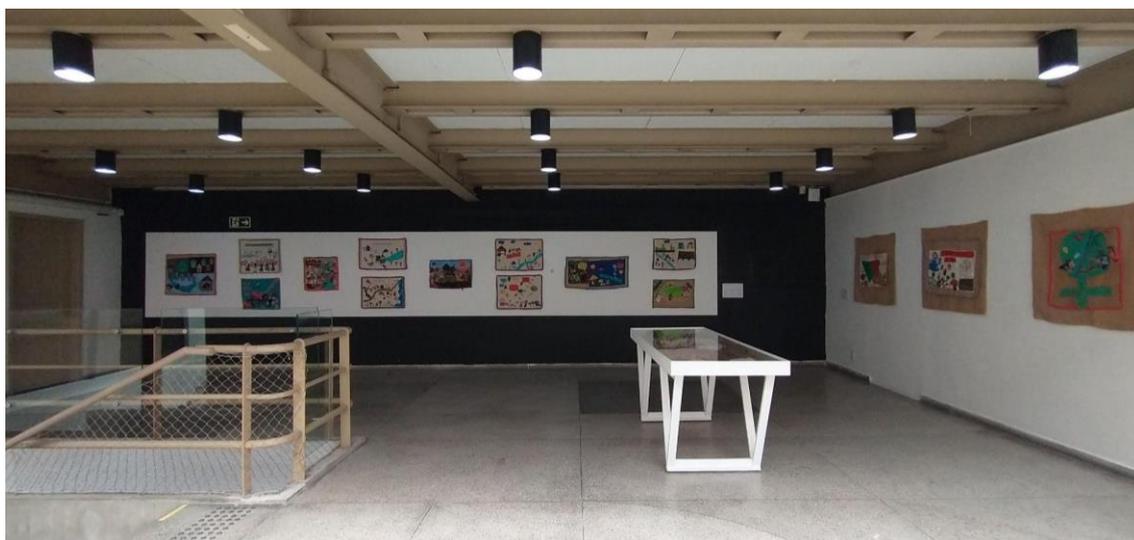
na barragem, caso ela se rompa. A barragem, como me explicou Maria, é bastante poluída, por conta do despejo de rejeitos orgânicos ali, já que muitas moradias ao redor não têm saneamento adequado.

Em seguida, quem se juntou à conversa foi Mariana, de Erechim, que contou como as *arpilleras* ajudaram-nas a acessar outros lugares, no sentido de levar mais longe suas pautas. Mariana frisou que as *arpilleras* do MAB não são vendidas; contou também que algumas *arpilleras* exibidas na ALRS eram as primeiras produzidas em Porto Alegre e sinalizou a possibilidade de realização de oficinas na CCMQ, assim como exibição de três outras peças e o documentário. Ao mencionar as réplicas, Mariana comentou sobre o apego afetivo com as peças. Maria também contou que a costura de uma *arpillera* é algo demorado de se fazer e que o trabalho de arremate sempre fica para alguém finalizar. Não raras vezes, refaziam-se alguns detalhes para melhor “acertar” a costura. Aproveitei a conversa para contar sobre a experiência que tive no estágio de docência, mostrando fotos e explicando o contexto, e como, através da oficina, a turma pôde discutir questões da pandemia e também da permanência universitária naquele período. Ao entrar no tema da pandemia, Maria relatou sua experiência nas cozinhas solidárias no período.

Alguns dias depois, a exposição *Arpilleras: bordando a resistência* foi inaugurada no Espaço Evelyn Ioschpe, 5º andar da Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ), em Porto Alegre, estendendo-se de março até abril de 2023. Como o anúncio da abertura de ambas as exposições foi uma verdadeira surpresa para mim – na CCMQ, a mostra estava sendo planejada, desde a gestão anterior, por iniciativa do MAB em Porto Alegre, com o qual eu não tinha proximidade, visto que as entrevistas foram feitas com algumas integrantes do interior do Estado. Assim, acionei alguns contatos dentro do centro cultural para saber mais e também busquei entrar em contato com a atual direção da CCMQ para apresentar a pesquisa que estava sendo desenvolvida no Instituto de Artes da UFRGS há quase dois anos. Por motivos que fogem ao meu conhecimento, provavelmente, por conta do curto período de exposição, não houve possibilidade de colaborar com a programação paralela à exposição. Por intermédio de integrantes que eu já havia entrevistado para a pesquisa, estabeleci contato com Alexania, responsável por organizar a exposição em Porto Alegre (a qual se mostrou bastante gentil e disposta a colaborar com a pesquisa, compartilhando comigo, inclusive, fotos da montagem). Com isso, pude auxiliar, a convite dela, os trabalhos da oficina programada para os dias 30 e 31 de março (posteriormente, com um dia extra em 5 de abril).



Card de divulgação MAB



Exposição *Arpilleras: bordando a resistência*, no Espaço Evelyn Ioschpe, na Casa de Cultura Mario Quintana (CCMQ), Porto Alegre, 2023

A abertura da exposição<sup>169</sup> *Arpilleras: bordando a resistência* contou com a presença de diversas integrantes do MAB e a exibição do curta-metragem *Como Alitas de Chincol*. Após, houve a fala de diversas mulheres, representando as atingidas, as trabalhadoras do campo e da cidade, as mulheres organizadas em movimentos sociais e as mulheres latino-americanas.

<sup>169</sup> Na mesma noite estrearam outras mostras ligadas a produções têxteis: no térreo, às 18h, a nova ocupação do Espaço Vitrine, com projeto *Entre Linhas*; e o lançamento do Programa Acervo em Foco, no espaço Marilene Bertoncheli, com a exibição da obra *Tetas que deram de mamar ao mundo*, da artista Lídia Lisboa, pertencente ao MACRS. No lançamento deste último programa, houve uma atividade educativa em que cada participante recebeu alguns retalhos com diversos nós, que foram sendo desatados conforme respondiam a algumas perguntas ligadas a dificuldades sofridas por mulheres cis, lgbtqi+ e negras. Também às 18h, no Jardim de Inverno, ocorreu a abertura da exposição *Terra úmida em chão de asfalto*, uma instalação proposta pelos artistas Luísa Prestes e Wagner Mello, como parte da 6ª edição do projeto Espaço-Experimento.

Ao iniciar sua fala, achei significativo quando Alexania disse que, naquele momento, poderia ser qualquer uma ali, mencionando o nome das outras companheiras; significativo porque demonstra a consciência de que fala por um coletivo, e não para um protagonismo individual. Importante também foi o momento de recordação de Débora Moraes, coordenadora do MAB em Porto Alegre, vítima de feminicídio aos 30 anos de idade em setembro de 2022 – na época o marido acionou o Serviço de Atendimento Médico de Urgência (Samu), alegando que Débora havia se suicidado; contudo, a investigação da Polícia Civil à época constatou o assassinato.



MULHERES ATINGIDAS DE PORTO ALEGRE (RS)

*Basta de feminicídios!*, 2023

Sem dimensões

Acervo do MAB, Brasil

Exposição *Arpilleras: bordando a resistência*, 2023

Foto: Acervo pessoal

Dentre as peças presentes, estava uma *arpillera* confeccionada pelas atingidas de Porto Alegre justamente em sua homenagem. Além do retrato e do nome de Débora e do retrato de sua casa em azul, a *arpillera* mostra um Espelho de Vênus<sup>170</sup>. Os símbolos de resistência são

<sup>170</sup> Círculo com uma cruz, em representação tanto ao planeta homônimo, como ao metal cobre e também ao feminino (visto que Vênus, na mitologia romana, é a deusa do amor e da feminilidade). O símbolo foi adotado pelas feministas ao longo do tempo e possui variações – como o punho cerrado dentro do círculo, em referência ao feminismo negro e ao gesto de resistência dos Panteras Negras. <http://www.mulheresdeluta.com.br/espelhos-de-venus/> Acesso em: 28 abr. 2023.

uma constante nas *arpilleras* confeccionadas pelo MAB, como as mulheres de mãos dadas e o grito de que o *patriarcado mata*.

Também estava exposta uma réplica de *Boate Xingu*. Assim como as doações, as réplicas das peças passam por debates dentro do movimento. Para Lucielle, do MAB:

*[...] acho que a réplica muda, ela não traz, ela traz um pouco da história que as mulheres contaram, mas ela não vai trazer o sentimento daquele momento, ela não traz, a gente só vai reproduzir o que as mulheres fizeram ali, mas a gente não vai trazer a história com a gente, está tirando uma cópia daquilo que as mulheres fizeram [...]* (Sousa, 2021)

Evidentemente, a opinião sobre a confecção de réplicas pode variar entre as integrantes do movimento, mas penso ser interessante a percepção de Lucielle ao considerar um exercício que, embora seja necessário por conta de algumas doações, é algo difícil de se fazer, pois para ela surge o sentimento de que

*[...] estou invadindo uma história que não é minha, é das mulheres, e é só delas e essa história não precisa ser invadida. Mas a gente precisa fazer, porque às vezes a gente doa uma peça e como é que vai ser? Só uma lembrança do nosso acervo, da nossa história. Então não gosto de fazer, mas às vezes é necessário, porque a gente precisa de uma outra ali para dizer que as mulheres fizeram uma peça muito linda, e essa aqui está representando, mas **não é a mesma coisa, mas ela está aqui para dizer que as mulheres fizeram uma história e essa história viajou o mundo, né?*** (Sousa, 2021, grifos meus).

Ao mesmo tempo em que pode surgir uma espécie de “dilema” quanto a produzir uma réplica ou fazer uma doação, Lucielle destacou em entrevista a importância da representatividade de cada peça: “*É muito lindo também ver que as mulheres se reconhecem naquilo que elas fazem. E eu acho que se a gente pudesse trazer todas as mulheres que construíram as peças para contar a sua história, contar as histórias que estão ali nas peças, sairiam coisas muito lindas de resgate*” (Sousa, 2021).



COLETIVO NACIONAL DE MULHERES DO MAB

Réplica da *arpillera Boate Xingu*

Sem dimensões

Acervo do MAB, Brasil

Exposição *Arpilleras: bordando a resistência*, 2023

Foto: Acervo pessoal

Durante a mediação, para além da dor, foi enfatizado o quanto a produção poética das *arpilleras* é também uma produção de esperança e de autonomia das mulheres. Após a fala de pessoas ligadas à CCMQ, houve um momento de congregação ao som de “*Olê, mulher rendeira, olê, mulher rendá, se a mulher ficar em casa, nunca vai se libertar*”, em que as e os participantes do momento deram as mãos em forma de ciranda – o que se relaciona diretamente com a mística, comentada no capítulo anterior. Os versos rompem com a letra original da canção, atribuída a Lampião, que não deixa de colocar a mulher em um papel tradicional de dona de casa com seus afazeres manuais e, o homem, em um papel ativo da relação passional: “*Olê, mulher rendeira, olê, mulher rendá, tu me ensina a fazer renda que eu te ensino a namorar*”. O ato de abertura encerrou com o *Samba da Utopia*, prosseguindo para a visita à exposição, que também disponibilizava cartas das peças. Neste momento, algumas mulheres organizadas no MAB dialogaram sobre as peças com os visitantes.



Mediação na exposição *Arpilleras: bordando a resistência*, Porto Alegre, 2023  
Foto: Acervo pessoal

A oficina de bordado com *arpilleras*, oferecida pelo coletivo de mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), aconteceu no Centro de Desenvolvimento da Expressão (CDE) e tinha como público-alvo mulheres cis e trans a partir de 16 anos. Alexania iniciou a acolhida com uma apresentação coletiva. Algumas participantes já tinham experiência (inclusive profissional) com a costura, enquanto outras contaram já ter se aventurado por técnicas como a cerâmica. Algumas vieram a convite de amigas, que estavam ali também, e possuíam profissões variadas, como jornalismo, psicologia e serviço social. Alexania apresentou brevemente a história das *arpilleras* chilenas e suas raízes durante a ditadura de Pinochet. Penso que o dado sobre as ditaduras na América Latina é relevante pois, muito embora o mês de março para a abertura de ambas as exposições na ALRS e CCMQ tenha sido escolhido em alusão ao Dia Internacional da Mulher<sup>171</sup>, a data da oficina coincidiu com os 59 anos do golpe civil-empresarial-militar no Brasil. Ao contar como elas se inseriram no MAB, Alexania enfatizou que, mais do que o resultado final, o que importa é o *processo e a discussão*. Além disso, destacou como a técnica tem potencial para deslocar as mulheres daquele papel tradicional de dona de casa, “escondida” atrás de uma máquina de costura – pode-se dizer até mesmo “diminuída” pelo peso do papel compulsório de cuidado.

<sup>171</sup> Simultaneamente, no mesmo mês, a Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP) e a Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB) também receberam exposições de *arpilleras* do MAB.

Ainda que o tema de cada *arpillera* não tenha sido previamente estabelecido, visto que sua escolha é livre, Alexania sugeriu que fosse algo relacionado às pautas das mulheres. Para a divisão dos grupos, foi atribuído um número de 1 a 2 a cada participante e a oficina então iniciou. Neste momento, notei algo semelhante com o que aconteceu durante o estágio de docência: a hesitação inicial. Cada grupo sentou-se em uma mesa com tecidos, algumas folhas e canetas para fazer o rascunho. Cada *arpillera* foi costurada em um pedaço de algodão-cru para, posteriormente, ser preso na juta.

O grupo 1 que, coincidentemente, reuniu a maior parte daquelas que já possuíam experiência profissional com a costura, decidiu construir uma *arpillera* a respeito dos direitos reprodutivos e do aborto seguro, enquanto o grupo 2 decidiu costurar uma *arpillera* sobre as demandas das mulheres trabalhadoras.

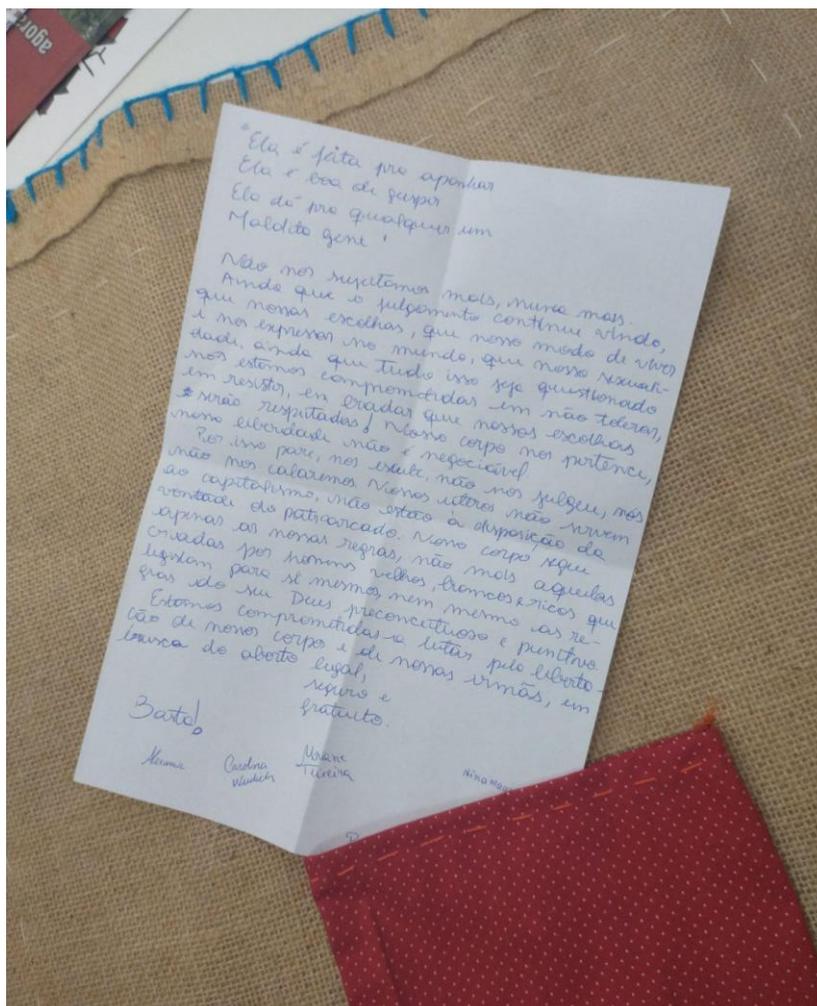
Durante os trabalhos, embalados por música, foi possível conversar sobre nossas experiências, discutir a privatização de serviços essenciais como saneamento e transporte público, além da troca de modos de se costurar, como as bonecas abayomi e o ponto atrás, utilizado na escrita bordada. Existe, nas *arpilleras*, um aspecto lúdico, de invenção com aquilo que se tem – como o barco que uma das participantes decidiu fazer e que fomos, juntas, encontrando modos de dobrar o tecido para que acomodasse as bonecas abayomi e pudesse ficar preso no tecido. Apesar da hesitação inicial, natural quando nos deparamos com algo novo, a costura da *arpillera* torna-se divertida – inclusive com os erros de costura, a corrida contra o tempo para terminar e a felicidade de ver pronto.



Registros da oficina ofertada pelo MAB na Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre, 2023  
Fotos: Centro de Desenvolvimento da Expressão (CDE)



Arpillera produzida pelo grupo 1  
Foto: Acervo pessoal



Carta escrita pelo grupo 1, no verso da arpillera  
Foto: Acervo pessoal

“Ela é feita para apanhar  
Ela é boa de cuspir  
Ela dá para qualquer um  
Maldita Geni”

*Não nos sujeitamos mais, nunca mais.*

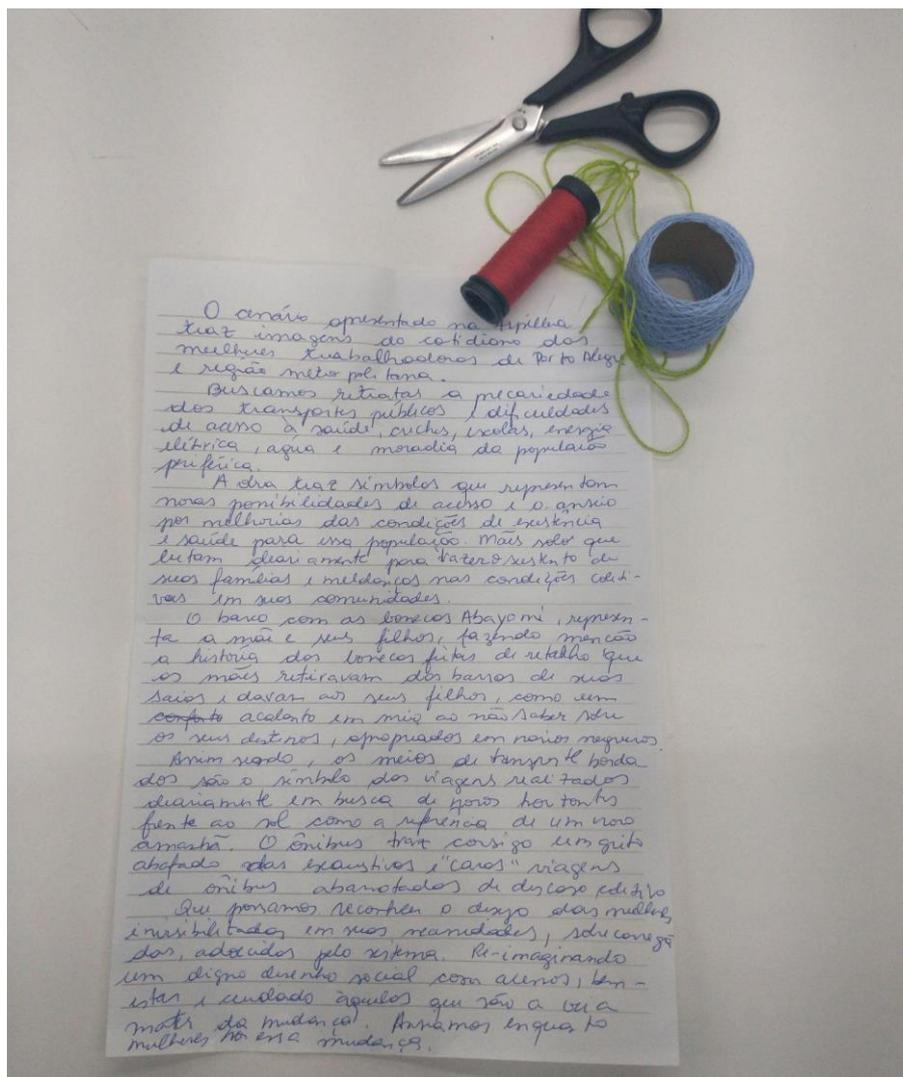
*Ainda que o julgamento continue vindo, que nossas escolhas, que nosso modo de viver e nos expressar no mundo, que nossa sexualidade, ainda que tudo isso seja questionado, nós estamos comprometidas em não tolerar, em resistir; em bradar que nossas escolhas serão respeitadas! Nosso corpo nos pertence, nossa liberdade não é negociável.*

*Por isso pare, nos escute, não nos julgue, nós não nos calaremos. Nossos úteros não servem ao capitalismo, não estão à disposição da vontade do patriarcado. Nosso corpo segue apenas as nossas regras, não mais aquelas criadas por homens velhos, brancos e ricos que legislam para si mesmos, nem mesmo às regras do seu Deus preconceituoso e punitivo. Estamos comprometidas a lutar pela libertação de nossos corpos e de nossas irmãs, em busca do aborto legal, seguro e gratuito.*

*Basta! Alexania, Carolina, Mariana, Nessa*



Arpillera produzida pelo grupo 2  
Foto: Acervo pessoal



Carta escrita pelo grupo 2  
Foto: Acervo pessoal

*O cenário apresentado na arpillera traz imagens do cotidiano das mulheres trabalhadoras de Porto Alegre e região metropolitana. Buscamos retratar a precariedade dos transportes públicos e dificuldades de acesso à saúde, creches, escolas, energia elétrica, água e moradia da população periférica.*

*A obra traz símbolos que representam novas possibilidades de acesso e o anseio por melhorias das condições de existência e saúde para essa população. Mães solo que lutam diariamente para trazer o sustento de suas famílias e mudanças nas condições coletivas em suas comunidades.*

*O barco com as bonecas abayomi representa a mãe e seus filhos, fazendo menção à história das bonecas feitas de retalho que as mães retiravam das barras de suas saias e davam aos seus filhos, como um acalanto em meio ao não saber sobre os seus destinos, apropriados em navios negreiros.*

*Assim sendo, os meios de transporte bordados são o símbolo das viagens realizadas diariamente em busca de novos horizontes frente ao sol como a referência de um novo amanhã. O ônibus traz consigo um grito abafado das exaustivas e “caras” viagens de ônibus abarrotadas de descaso coletivo.*

*Que possamos reconhecer o desejo das mulheres invisibilizadas em suas necessidades, sobrecarregadas, adoecidas pelo sistema. Reimaginando um digno desenho social com acenos, bem-estar e cuidado àquelas que são a veia mater da mudança. Ansiamos enquanto mulheres por essa mudança. Aline, Cida, Juliane, Tai*

Em sua dissertação, Maria do Socorro Lima relata como a participação em oficinas 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*” (Lima, 2018, p. 98). Para ela, “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” (Lima, 2018, p. 99).

É interessante como Lima traz a questão de ser *afetada* pelas experiências das bordadeiras, algo semelhante ao que a filósofa Marina Garcés traz a respeito da *coimplicação* em um mundo comum. Para a autora, deixar-se afetar e descobrir-se implicado no mundo compartilhado não tem a ver com considerar que somos uma “soma” de indivíduos, mas sim, considerar nossa (inevitável) interdependência e tomar posições:

No se trata, por tanto, de explicar la relación entre individuos, sino la imposibilidad de ser *sólo* un individuo. Ésta es la condición para poder descubrirse en situación, es decir, para reaprender a ver el mundo ya no desde la mirada frontal y focalizada del individuo sino desde la excentricidad inapropiable, anónima, de la vida compartida (Garcés, 2013, p. 49).

Marina Garcés (2013, p. 74) argumenta que se implicar é retomar a situação para fazê-la tangível, portanto, transformável, reconhecendo a força do anonimato: “Nesta experiência de nossa proximidade impensada com o mundo e com os demais, se abre um vazio e, por sua vez, se produz um encontro” (Garcés, 2013, p. 75). Penso que as *arpilleras*, muitas delas anônimas ou assinadas em coletivo, produzem esse encontro com uma experiência que pode não ser diretamente nossa, mas na qual estamos coimplicados, porque nos excede e que nos exige uma tomada de posição. Tomar partido, para Garcés (2013, p. 63-64, tradução minha), “é ter que inventar uma resposta que não temos e que, seja qual for, não nos deixará iguais. Todo compromisso é uma transformação necessária da qual não temos o resultado final garantido”.

Nessa invenção compartilhada, possibilitada pela oficina, a carga horária de quatro horas mostrou-se insuficiente. Ainda que feito por muitas mãos, costurar uma *arpillera* é um trabalho laborioso que requer tempo, o que nos levou a combinar mais um dia para finalizar as peças – em que costuramos até às 21h. Mesmo que faltassem os arremates finais (nenhum dos grupos conseguiu costurar a *arpillera* na juta, por exemplo), pudemos ter um momento de socialização entre nós e contar, para o outro grupo, a história de cada *arpillera* elaborada na oficina. Houve um momento de euforia para registrar em fotos, visto que uma peça seria

doadas para a CCMQ e outra ao CDE. Como proposição de sínteses, costurar uma *arpillera* coletiva possibilita a criação de comunidades e de uma outra linguagem na qual podemos encontrar – no eco da voz da outra – nossa própria voz.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lembro quando cortei a juta, sentada no chão do meu quarto, ensaiando materiais para o estágio de docência: sua trama, aparentemente tão firme, desfiava fácil ao ser rompida. Penso que, tal como a juta de que são feitas, o estudo das *arpilleras* por vezes desfia também. Sua história é tecida a partir de muitos fios, da resistência política ao protagonismo feminino; da ancestralidade do têxtil às inserções institucionais; da ternura de sua visualidade às discussões complexas que traz, como a violência, a fome, o luto, a desigualdade social, o racismo ambiental, a força comunitária, a esperança de futuro, o alento psíquico, a pedagogia popular do seu fazer, a formação de consciência e de confiança, o aspecto processual que transborda a própria peça. É tanto para falar sobre elas, ao mesmo tempo em que não é possível dizer tudo – algum fio sempre escapa, desfia, até que outra *arpillera* seja costurada e outro texto escrito para dizer um pouco mais.

Algo, no entanto, reafirma-se a cada vez que uma *arpillera* é costurada: seu compromisso social. Inúmeros artistas já expressaram tal compromisso, vislumbrando horizontes políticos variados, mais imediatos ou mais longos, mas cujo ponto de partida começa pela acomodação com o presente. E aqui eu gostaria de reencontrar o caminho que me interessava nesta pesquisa: não da arte aos movimentos sociais, mas dos movimentos sociais em direção ao fazer artístico. Isto é, como a prática de luta encontra na prática poética um meio de organização política – interna para trabalhar a discussão de temas e externa para cativar outras pessoas –, uma forma de pensar o presente e imaginar outros futuros.

Pesquisar tal relação a partir da história, teoria e crítica de arte traz alguns desafios – seja pelos próprios critérios estabelecidos pelo campo (e, por consequência, suas dificuldades no estudo nas *arpilleras*), seja pela dúvida em como contribuir com um tema que parece ter uma história cristalizada (ao menos na introdução de seus antecedentes). Ainda que, no Brasil, sejam poucos os trabalhos em arte sobre as *arpilleras*, a repetição historiográfica a respeito de suas origens torna os textos (ao menos em sua introdução) bastantes parecidos entre si. No entanto, ao atentar para o objeto – as *arpilleras* – e extrair delas questões relevantes, foram encontrados alguns caminhos. Um deles foi a tentativa de construção narrativa sobre a história de suas exposições – através de fontes orais e catálogos, identificando as personagens que fazem parte disso, como Roberta Bacic e Esther Vital, seus encontros e como uma exposição se vincula à outra. Além disso, questionar a narrativa historiográfica a respeito da ligação direta entre Isla Negra, Violeta Parra e as *arpilleristas* na ditadura permitiu encontrar fontes que apontam para as arestas nessa história e, assim, traçar outros caminhos, como a

identificação das redes artísticas nas quais as *arpilleristas* chilenas estavam inseridas – mostrando, com isso, que sua inserção institucional não é algo necessariamente “novo”, mas que esteve presente desde a mostra das *arpilleras* de Isla Negra, na Sala Florestal do Museu Nacional de Bellas Artes do Chile, e também na galeria de Paulina Waugh durante a ditadura.

Um dos objetivos – não alcançados nesta pesquisa – e que pode se constituir como *insight* para estudos futuros é a análise mais aprofundada sobre o contraste presente nas *arpilleras*, entre sua visualidade cândida e o conteúdo violento das peças. Durante a pesquisa, houve dificuldade em encontrar fontes teóricas que amparassem tal discussão. O mesmo aconteceu com algumas sugestões feitas durante a banca de qualificação a respeito da possibilidade de tensionar a relação entre os patrocinadores das exposições de *arpilleras* das atingidas que, por vezes, são as mesmas empresas responsáveis por empreendimentos nos territórios. Acredito que uma maior atenção a isso em entrevistas e/ou à documentação sobre possíveis acordos de reparação entre órgãos públicos e empresas possa ser um caminho viável de pesquisa. Além disso, a conexão entre as *arpilleras* contemporâneas e a ancestralidade têxtil na América Latina constitui um estudo à parte e que, embora extrapole os objetivos desta dissertação, certamente pode trazer inúmeras contribuições para o tema.

Encontrar um equilíbrio entre as informações contextuais e estéticas demanda certo exercício. Por vezes, trazer os contextos subjacentes (e imprescindíveis) às *arpilleras* constitui, ao menos na escrita em arte, uma “dança na corda bamba de sombrinha” – pode-se dizer até em crítica semelhante ao que por vezes se fez aos artistas que trabalham com questões sociais: que alguns assuntos simplesmente não têm a ver com arte. Acredito que essa sentença traz em si, de forma invertida, a conclusão de que “a arte nada tem a ver com isso” – em uma defesa pela autonomia que, por vezes, revela-se num distanciamento do campo da arte em relação aos demais. Não há dúvidas de que a arte é um campo específico de conhecimento, com questões próprias; por outro lado, é inegável que a ideia de arte como campo separado é uma construção histórica, e que, nesse sentido, as *arpilleras*, como prática poética popular, vinculam-se a um outro entendimento de produção simbólica, como atividade coletiva e integrada à vida. É por esse motivo que os contextos se fazem necessários.

Inclusive, as relações entre arte e vida são muito caras não só à arte contemporânea, mas também à própria mediação – exercício cotidiano que forma públicos para a sensibilidade estética e para a frequência de equipamentos culturais, e caminho no qual as *arpilleras* me encontraram. Na mediação não se fala só de arte, se fala também de vida, e as *arpilleras*, elas mesmas como bordado pedagógico, são um exercício para o debate além das próprias peças. Boa parte das quase 6 horas de entrevistas realizadas com integrantes do Movimento dos

Atingidos por Barragens (MAB) centraram-se em questões consideradas relevantes para o próprio movimento, sobretudo quanto aos debates realizados durante as oficinas e suas reverberações, o que buscou ser abarcado no capítulo dedicado ao movimento, através da maior ênfase dada aos trechos das entrevistas, bem como suas ligações com o feminismo popular. Penso que esse contato teria sido muito mais rico se tivesse sido feito presencialmente – algo inviável por conta não só da pandemia, mas também pela distância geográfica e falta de recursos no início desta pesquisa. Mesmo assim, acredito que as entrevistas trazem diversos aportes para além desta pesquisa, e fico satisfeita como pesquisadora ao compor o segundo volume do trabalho final com elas.

Ainda que o mestrado seja uma jornada árdua, não posso deixar de comentar os momentos realizadores, quando me impus o desafio de não passar por esta pesquisa sem costurar uma *arpillera* – neste caso, três: a *arpillera* que fiz como teste, a *arpillera* que costurei com a turma no estágio de docência e que costurei na oficina do MAB. Para mim, foi significativo que tais momentos tenham sido realizados em espaços de educação – uma sala de aula numa universidade, uma sala de oficinas em um centro cultural. Se o início desta pesquisa começou na formação continuada como mediadora, foi importante, para mim, ter aliado teoria e prática nesses exercícios poéticos-pedagógicos. Teorizar a respeito deles é algo que demanda tempo – e me refiro aqui à temporalidade da própria vida, algo como uma pedagogia da mancha<sup>172</sup> que, a cada vez que toca o mesmo lugar, acentua a sua cor.

Talvez a maior conclusão a que chego nesta pesquisa é, assim, que *arpilleras* tecem *arpilleras*. No trabalho de base, nas exposições como um pretexto para que se faça uma oficina, na pesquisa ao ser utilizada como método: a simplicidade do fazer de uma *arpillera* motiva que se confeccione mais uma. E mais uma. Descobre-se que sua confecção é mais laboriosa do que parece à primeira vista; descobre-se que é mais fácil quando se costura a várias mãos. Descobre-se que é possível “fazer com o que se tem”. Que vale a pena sair de casa, ficar mais um pouco; que é possível coordenar o movimento das minhas mãos com as das outras pessoas. Descobre-se que tarefas não faltam e que sempre fica algo para arrematar.

Tal como os processos sociais, o jeito de fazer se descobre fazendo.

---

<sup>172</sup> Não tenho certeza se este conceito tem autoria, mas agradeço à Lena por ter comentado sobre isso em uma de suas aulas, de que ninguém está em dívida ao não conhecer uma obra, uma artista ou um conceito, porque aprender arte é como uma pedagogia da mancha.

## REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Alberto. **O bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. São Paulo: Autonomia Literária; Elefante, 2016.
- AGÊNCIA BRASIL. Desastre em Mariana é o maior acidente mundial com barragens em 100 anos. **Agência Brasil**, 2016. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-01/desastre-em-mariana-e-o-maior-acidente-mundial-com-barragens-em-100-anos> Acesso em: 13 jun. 2023.
- AGÊNCIA BRASIL. Especial Segurança em Barragens. **Agência Brasil**, s.d. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/seguranca-de-barragens> Acesso em: 30 mar. 2023.
- AGÊNCIA PÚBLICA. “Hoje, no Brasil, nós temos cerca de 22 mil barragens”, diz coordenadora nacional do MAB. Entrevista com Soniamara Maranhão. **Agência Pública**, 2022. Disponível em: <https://apublica.org/2022/03/hoje-no-brasil-nos-temos-cerca-de-22-mil-barragens-diz-coordenadora-nacional-do-mab/> Acesso em: 01 nov. 2022.
- AGOSÍN, Marjorie. **Tapestries of Hope, Threads of Love**: The Arpillera Movement in Chile, 1974-1994. [livro eletrônico]. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1996.
- AGOSÍN, Marjorie. Agujas que hablan, las arpilleras chilenas. **Revista Iberoamericana**, n. 132-133, 1985, p. 523-529.
- ANDRADE, Mônica *et al.* Estimation of Health-Related Quality of Life Losses Owing to a Technological Disaster in Brazil Using EQ-5D-3L: A Cross-Sectional Study. **Value in Health Regional Issues**, v. 26, 2021. Disponível em: [https://www.valuehealthregionalissues.com/article/S2212-1099\(21\)00045-5/fulltext](https://www.valuehealthregionalissues.com/article/S2212-1099(21)00045-5/fulltext) Acesso em: 24 jan. 2023.
- ANDRADES, María Angélica Benavides; RIQUELME, Joyce. Las Arpilleras de la memoria. Muestran, denuncian y recuperan. **Cartografía de Coneixements**. Barcelona, 1982. Disponível em: <https://www.centrestudisaficans.org/cartografiadeconeixements/wp-content/uploads/2016/12/arpilleras-1.pdf> Acesso em: 20 jun. 2022.
- ANTÚNEZ, Nemesio. **Carta Aerea**: a mi hijo Pablo. Texto de Nemesio Antúnez: Reprodución período 1944-1988. Santiago: Editorial Los Andes, 1988. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/396982807/antunez-carta-aerea-pdf> Acesso em: 13 jul. 2022.
- ARAOS, Karin Berlien. Emergencia de la economía solidaria: el tejido de las arpilleras chilenas en tiempos de dictadura. (A partir de la serie de arpilleras que llegó a Países Bajos entre 1979 y 1982). **MIRÍADA**, ano 11, n. 15, 2019, p. 91-127. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7308095> Acesso em: 28 jun. 2023.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico nas ciências sociais. In: \_\_\_\_\_. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- ARPILLERAS DA RESISTÊNCIA POLÍTICA CHILENA. [Blog]. WordPress, 2012. Disponível em: <https://arpillerasdaresistencia.wordpress.com/> Acesso em: 8 jun. 2022.
- ARPILLERAS DA RESISTÊNCIA POLÍTICA CHILENA. Curadoria: Roberta Bacic. Apresentação: Paulo Abrão – Brasília - Biblioteca Nacional, 2012. Catálogo. Disponível em: <https://arpillerasdaresistencia.files.wordpress.com/2012/01/catalogo-eletronico-arpilleras1.pdf> Acesso em: 22 jul. 2020.

ARPILLERAS, COLECCIÓN DEL MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. Catálogo. 2 ed. Santiago: Ochos Libros Editores, 2019. Disponível em: <https://cedoc.museodelamemoria.cl/catalogo-arpilleras-fue-presentado-en-museo-de-la-memoria/>. Acesso em: 23 jul. 2020.

ARPILLERAS: atingidas por barragens bordando a resistência. Documentário. Direção do Coletivo de Mulheres do MAB, 2017. 103 min, son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PEu-AATb3TU> Acesso em: 10 maio 2022.

ARPILLERAS: atingidas por barragens bordando a resistência. Memorial da América Latina, 2015. Catálogo. Disponível em: [https://issuu.com/mabnacional/docs/cat\\_\\_logo\\_mab\\_arpilleras\\_bordando\\_\\_/28](https://issuu.com/mabnacional/docs/cat__logo_mab_arpilleras_bordando__/28). Acesso em: 22 ago. 2020.

ARRUZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%**: um manifesto. São Paulo: Boitempo, 2019.

ARTE, MUJER Y MEMORIA: Arpilleras from Chile. Exposição virtual. MOLAA – Museum of Latin American Art, 2019-2020. Disponível em: <https://molaa.org/arpilleras-online> Acesso em: 23 dez. 2022.

BACIC, Roberta; SANFELIU, Alba. **Conversando sobre la arpillera de la asociación de artesanas Kuyanaky, Perú**. Barcelona: Escuela de Cultura de Paz, 2008. Disponível em: <https://www.centredestudisafricans.org/cartografiadeconeixements/wpcontent/uploads/2016/12/arpillera-1.pdf> Acesso em: 05 jun. 2022.

BBC News Brasil. Brumadinho é maior acidente de trabalho já registrado no Brasil. **BBC News Brasil**, 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47012091> Acesso em: 13 jun. 2023.

BIENAL 12 ONLINE. [Site oficial]. [Porto Alegre], 2020. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/online> Acesso em: 30 ago. 2020.

BILGE, Silma. Interseccionalidade desfeita: salvando a interseccionalidade dos estudos feministas sobre interseccionalidade. **Revista Feminismos**, v. 8, n. 3, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/33680> Acesso em: 19 mai. 2023.

BORDAR EL DESBORDE: Las Bordadoras de Isla negra en el MNBA 1969-2019. Catálogo. Museo Nacional de Belas Artes: Santiago, 2019. Disponível em: [https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-92803\\_archivo\\_01.pdf](https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/images/articles-92803_archivo_01.pdf) Acesso em: 21 jun. 2022.

BOURDIEU, Pierre. Gênese histórica de uma estética pura. In: \_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BRAVO, Beatriz S. Los 80: a condição feminina durante a ditadura militar chilena. XIII Estadual de História ANPUH-PE. História e Mídias: Narrativas em disputa. Encontro virtual, 2020 **Anais...** Disponível em: [https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1601492252\\_ARQUIVO\\_f31fedf6e70af68b60a88c55f2b2adf9.pdf](https://www.encontro2020.pe.anpuh.org/resources/anais/22/anpuh-pe-eeh2020/1601492252_ARQUIVO_f31fedf6e70af68b60a88c55f2b2adf9.pdf) Acesso em: 7 maio 2022.

BRYAN-WILSON, Julia. **Fray: Art and Textile Politics**. Chicago: Chicago University Press, 2017.

CABALUZ, Fabian. As feridas abertas do neoliberalismo chileno. Entrevista a André Antunes. [Entrevista]. **Revista Poli**, 2020. Disponível em: <https://www.epsjv.fiocruz.br/noticias/reportagem/feridas-abertas-do-neoliberalismo-chileno> Acesso em: 6 maio 2022.

CALAREZO, Bruna; CARDOSO, Cíntia. As políticas culturais no Chile: Os percursos particulares entre o governo da Unidade Popular e a patrimonialização da memória pós ditadura militar. **Epígrafe**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 183-203, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/epigrafe/article/view/191283> Acesso em: 07 nov. 2022.

CALDART, Roseli Salette. **Pedagogia do Movimento Sem Terra: a escola é mais do que escola**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

CANCINO, Rita. La mercantilización de las universidades en Chile bajo la dictadura militar y en el período post Pinochet. **Sociedad y discurso**, AAU, n. 20, p. 9-35, 2011. Disponível em: [https://vbn.aau.dk/ws/files/61049118/Kap\\_2\\_Mercantilizaci\\_n.pdf](https://vbn.aau.dk/ws/files/61049118/Kap_2_Mercantilizaci_n.pdf) Acesso em: 06 maio 2022.

CASO QUEMADOS: CORTE ELEVA CONDENAS A 10 MILITARES (R) POR EL HOMICIDIO DE RODRIGO ROJAS Y HOMICIDIO FRUSTRADO DE CARMEN GLORIA QUINTANA. **Museo de la Memoria**, 2022. Disponível em: <https://web.museodelamemoria.cl/caso-quemados-corte-eleva-condenas-a-10-militares-r-por-el-homicidio-de-rodrigo-rojas-y-homicidio-frustrado-de-carmen-gloria-quintana/> Acesso em: 5 maio 2022.

CHILENA QUEIMADA VIVA POR MILITARES DE PINOCHET CONTA SUA HISTÓRIA. **G1**, 2013 [BBC]. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/07/chilena-queimada-viva-por-militares-de-pinochet-conta-sua-historia.html> Acesso em: 5 maio 2022.

CISNE, Mirla. **Feminismo e consciência de classe no Brasil** [livro eletrônico]. São Paulo: Cortez, 2015.

COLÔNIA DIGNIDADE: documentos relevam segredos da comuna que une nazismo, abuso sexual de crianças e a ditadura Pinochet. **G1**, 2016 [BBC]. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/07/colonia-dignidade-documentos-relevam-segredos-da-comuna-que-une-nazismo-abuso-sexual-de-criancas-e-a-ditadura-pinochet.html> Acesso em: 7 de maio de 2022.

COMISSÃO MUNDIAL DE BARRAGENS. **Barragens e Desenvolvimento: Um Novo Modelo para Tomada de Decisões – Um sumário**. [S.L.]: Comissão Mundial de Barragens, 2000. Disponível em: [https://www2.mppa.mp.br/sistemas/gcsbsites/upload/41/cmb\\_sumario.pdf](https://www2.mppa.mp.br/sistemas/gcsbsites/upload/41/cmb_sumario.pdf) Acesso em: 20 fev. 2023.

COMO ALITAS DE CHINCOL. Curta-metragem em stop-motion. Direção de Vivienne Barry. 10 min., son., color., 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CNKeLhTyiWQ>. Acesso em: 21 jul. 2020.

CONNECTAS. Dados: os números da tragédia de Brumadinho. **Conectas**, 2020. Disponível em: <https://www.conectas.org/noticias/fact-sheets-o-numeros-da-tragedia-de-brumadinho/> Acesso em: 13 jun. 2023.

CONFLICT TEXTILES. [Site oficial]. CAIN – Conflict Archive on the INternet. Ulster University, Northern Ireland. 2023. Disponível em: <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/> Acesso em: 23 jul. 22.

CONSELHO DE DEFESA DOS DIREITOS DA PESSOA HUMANA. **Comissão Especial “Atingidos por Barragens”**. **Resoluções n.ºs 26/06, 31/06, 01/07, 02/07, 05/07**. Brasília, DF, 2010. Disponível em: [https://mab.org.br/wp-content/uploads/2020/06/RELATO%CC%80RIO-DE-DH-Atingidos\\_relatoriofinalaprovadoemplenario\\_22\\_11\\_10.pdf](https://mab.org.br/wp-content/uploads/2020/06/RELATO%CC%80RIO-DE-DH-Atingidos_relatoriofinalaprovadoemplenario_22_11_10.pdf). Acesso em: 14 out. 2021.

CUT. Mulheres, água e energia não são mercadorias. **Central Única dos Trabalhadores**, 2018. <https://www.cut.org.br/noticias/mulheres-agua-e-energia-nao-sao-mercadoria-ec06> Acesso em: 13 jun. 2023.

DITTICIO, Claudio. **Experiências neoliberais: Brasil, Argentina, Chile e México**. 2007. Dissertação (Mestrado em Economia Política) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/9319/1/Claudio%20Ditticio.pdf> Acesso em: 2 maio 2022.

DO NASCIMENTO SILVA, I. Acumulação primitiva do Capital e desvalorização do trabalho feminino: quando Federici repensa Marx. **Emblemas**, v. 18, n. 2, 2021.

DORE; Rosemary; SOUZA. Herberti. Gramsci nunca mencionou o conceito de contra-hegemonia. **Cad. Pesq.**, São Luís, v. 25, n. 3, 2018. Disponível em: <https://periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/9961> Acesso em: 17 set. 2020.

EDUCAÇÃO POPULAR, direitos e participação social: bordando a saúde das mulheres atingidas por barragens. Organização de Anamaria Corbo, Alexania Rossato e Grasielle Nespoli. Rio de Janeiro: EPSJV, 2020. Disponível em: [https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/45730/2/Educa%C3%A7%C3%A3oPopular\\_EPSJV\\_2020.pdf](https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/45730/2/Educa%C3%A7%C3%A3oPopular_EPSJV_2020.pdf) Acesso em: 11 maio 2022.

EL HALLAZGO DE LA DESAPARECIDA OBRA DE LA UNCTAD QUE ESTABA EN MANOS DE GUIDO GIRARDI. **The Clinic**, 14 maio de 2021. Disponível em: <https://www.theclinic.cl/2021/05/25/el-hallazgo-de-la-desaparecida-obra-de-la-unctad-que-estaba-en-manos-de-guido-girardi/> Acesso em: 29 jun. 2022.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. São Paulo: Lafonte, 2012.

ERTZOGUE, M.; BUSQUETS, M. “El agua es de la gente y no de Belo Monte”: Represas y pérdida de redes de sociabilidad entre las poblaciones afectadas, representadas en arpilleras amazónicas. **Tabula Rasa**, n. 30, 2019, p. 109-131. Disponível em: <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/933>. Acesso em: 22 jul. 2020.

ERTZOGUE, Marina H. Quando o bordado e a memória se entrelaçam: imagem e oralidade em arpilleras amazônicas. **Hist. R.**, Goiânia, v. 23, n. 3, p. 104-120, set./dez. 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6982869.pdf> Acesso em: 22 fev. 2022.

ESTIVIL, Patricia. **Imagens poéticas e decolonização na obra de Violeta Parra**. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2018. Disponível em: <http://131.255.84.103/bitstream/tede/3669/5/PATR%c3%8dCIA%20VIRGINIA%20%20CUEVAS%20ESTIVEL.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2020.

EUA REVELAM QUE PINOCHET ACOBERTOU E SE NEGOU A INVESTIGAR “CASO QUEMADOS”. **UOL Notícias**, 2015. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/efe/2015/07/31/eua-revelam-que-pinochet-acobertou-e-se-negou-a-investigar-caso-quemados.htm?cmpid=copiaecola> Acesso em: 5 maio 2022.

EX-MILITARES CHILENOS SÃO CONDENADOS POR CASO DE MANIFESTANTES QUEIMADOS VIVOS. **Gaúcha ZH**, 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/mundo/noticia/2019/03/ex-militares-chilenos-sao-condenados-por-caso-de-manifestantes-queimados-vivos-cjtk5yhr200nv01qxwtwhghpn.html> Acesso em: 5 maio 2022.

FARIAS, Maria de Lourdes Souza. **Violeta Parra: Identidade Cultural Latino-Americana Moderna**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade do Extremo Sul Catarinense, Criciúma, 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp063673.pdf> Acesso em: 15 ago. 2015.

FARINELLI, Victor. Em 1985, caso de professores degolados no Chile marcava 1ª condenação a militares na ditadura. **Opera Mundi**, 2015. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/40026/em-1985-caso-de-professores-degolados-no-chile-marcava-1-condenacao-a-militares-na-ditadura> Acesso em: 10 fev. 2022.

FASANELLO, Marina T.; ARAUJO, Inesita S.; PORTO, Marcelo F. Produção audiovisual nas lutas dos movimentos sociais do campo no Brasil: dimensões comunicacional e epistemológica. **Revista de Comunicación y Ciudadanía Digital**, v. 5, n. 2, 2016. Disponível em: <https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/18803/2/Produ%C3%A7%C3%A3o%20audiovisual%20nas%20lutas%20dos%20movimentos%20sociais%20do%20campo%20no%20Brasil> Acesso em: 27 maio 2022.

FEDERICI, Silvia. A desvalorização do trabalho feminino. In: \_\_\_\_ **O Calibã e a Bruxa**. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. Lutando para mudar o mundo: mulheres, reprodução e resistência na América Latina. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia**. São Paulo: MASP, 2019.

FENOLL, Vicente. Animación, documental y memoria. La representación animada de la dictadura chilena. **Cuad.inf.**, n. 43, Santiago, 2018, p. 45–56. Disponível em: <http://ojs.uc.cl/index.php/cdi/article/view/22807> Acesso em: 06 fev. 2022.

FERNÁNDEZ, Christian M. Profesores comunistas y sindicalismo docente en la lucha antidictatorial, Chile 1981-1987. **Izquierdas (Santiago)**, n. 32, 2017. Disponível em: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-50492017000100203&script=sci\\_arttext](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-50492017000100203&script=sci_arttext) Acesso em: 16 fev. 2022.

FRASQUET, Maria Alcaraz. “TIRAR DEL HILO. UNA APROXIMACIÓN AL BORDADO SUBVERSIVO”. **Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras**, n. 5, 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6653598> Acesso em: 19 jun. 2023.

FREIRE, Paulo. **Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

FRESQUET, Adriana; CARDOSO JR., Wilson. Violeta Parra e suas Arpilleras decoloniais. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 06, n. 18, p. 449-469, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/12703/9313> Acesso em: 20 de maio de 2022.

FRESU, Gianni. **Antonio Gramsci, o homem filósofo: uma biografia intelectual**. São Paulo: Boitempo, 2020.

FUNDACIÓN ISLA NEGRA. **La Historia**. Isla Negra, 2023. Disponível em: <https://islanegra.org/la-historia/> Acesso em: 21 jun. 2022.

GAITÁN, Andrea Carolina. **Canto a lo Divino**: Tradición campesina en dos arpilleras de Violeta Parra. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Facultad de Artes y Humanidades) – Facultad de los Andes (Uniandes), Colômbia, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1992/20094> Acesso em: 20 jun. 2022.

GALASTRI, Leandro. Classes sociais e grupos subalternos: uma crítica aos “Subaltern studies”. Anais. **38º Encontro Anual da Anpocs GT 20 – Marxismo e Ciências Sociais**. Caxambu: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2014. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/38-encontro-anual-da-anpocs> Acesso em: 16 jan. 2023.

GARCÉS, Marina. **Un mundo común**. Madrid: Edicions Ballaterra, 2013.

GARRIDO, Felipe. El trabajo docente durante la dictadura cívico-militar en Chile (1973-1990): una mirada desde las políticas públicas educacionales. **Revista História da Educação (Online)**, 2020, v. 24: e92711. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/heduc/a/XXxx3sJQFnHGnFRSyjP9Y7G/?format=pdf&lang=es> Acesso em: 11 fev. 2022.

GAVIOLA, Edda; LARGO, Eliana; PALESTRO, Sandra. **Una historia necesaria**: mujeres en Chile 1973–1990. Santiago: Aquí y Aora, 1994.

GIONGO, Carmen Regina. **“Futuro roubado”**: banalização da injustiça e do sofrimento social e ambiental na construção de hidrelétricas. 2017. Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/158197> Acesso em: 24 jan. 2023.

GONZÁLEZ; Loreto López; BLANES, Jaume Peris. Presentación del Monográfico. Dossiê La Vía Cultural al Socialismo. Políticas de la Cultura en el Chile de la Unidad Popular. **Kamchatka - Revista de análisis cultural**, 2021, p. 135-154. Disponível em: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/1206> Acesso em: 26 nov. 2022.

GONZÁLEZ-ARANGO, Isabel *et al.* Pedagogías textiles sobre el conflicto armado en Colombia: activismos, trayectorias y transmisión de saberes desde la experiencia de cuatro colectivos de mujeres en Quibdó, Bojayá, Sonsón y María La Baja. **Revista De Estudios Sociales**, v. 1, n. 79, 126–144, 2022. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/815/81570149008/html/> Acesso em: 19 jun. 2023.

GOSTELOW, Mary. **Embroidery**: Traditional designs, techniques and patterns from all over the world. New York: Arco Publishing, INC, 1983. Disponível em: <https://archive.org/details/embroiderytradit0000gost/mode/2up?view=theater> Acesso em: 20 jun. 2022.

GRAMSCI, Antonio. **O Leitor de Gramsci**: escritos escolhidos: 1916-1935. COUTINHO, C. N. (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GRAMSCI, Antonio. Caderno 27 (1935) Observações sobre o “folclore”. In: \_\_\_\_\_ **Cadernos do Cárcere, v. 6 - Literatura, folclore, gramática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

HERNÁNDEZ, Roberto *et al.* **Metodologia da pesquisa**. Porto Alegre: Penso, 2013.

HINER, Hillary. “Fue bonita la solidaridad entre mujeres”: género, resistencia, y prisión política en Chile durante la dictadura. **Estudios Feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 406, setembro-dezembro/2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/gkbNkYMXbHVFCW7r36bR3GN/?format=pdf&lang=es> Acesso em: 7 de maio de 2022.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **Ensinando Comunidade**: Uma pedagogia da esperança. São Paulo: Elefante, 2021.

HOOKS, bell. **Ensinando Pensamento Crítico**: Sabedoria prática. São Paulo: Elefante, 2020.

HOOKS, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

HORMAZÁBAL, Viviana. **La obra visual de Violeta Parra**: Un acercamiento a sus innovaciones conceptuales y visuales a través del análisis iconográfico de arpilleras y óleos. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes – Teoria e História da Arte) – Faculdade de Artes, Universidade do Chile, 2013.

IEA. **Residential electricity prices in selected economies**. Paris, 2018. Disponível em: <https://www.iea.org/data-and-statistics/charts/residential-electricity-prices-in-selected-economies-2018>. Acesso em: 24 out. 2021.

ILLANES, María Angélica. La Paloma alza su blanco vuelo: Las mujeres en la sociedad de los setenta. In: \_\_\_\_\_ **Nuestra Historia Violeta**. Feminismo social y vida de las mujeres en el siglo XX: una revolución permanente. Santiago: LOM Ediciones, 2012.

INSTITUTO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS. Universidade Federal de Santa Catarina. **Abya Yala** [verbete]. Disponível em: <https://iela.ufsc.br/projeto/povos-originaarios/abya-yala/> Acesso em: 23 dez. 2022.

ITURRA, Jorge Montealegre; CONTRERAS, Rafael Chavarría. Presencia de Violeta Parra en la construcción del imaginario popular de la vía chilena al socialismo. La Peña de los Parra y la Carpa de la Reina: una reconstrucción testimonial. Dossiê La Vía Cultural al Socialismo. Políticas de la Cultura en el Chile de la Unidad Popular. **Kamchatka - Revista de análisis cultural**, 2021, p. 135-154. Disponível em: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/1206> Acesso em: 26 nov. 2022.

JELIN, Elizabeth. **La lucha por el pasado**: Cómo construimos la memoria social. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2017.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Lima: IEP, 2012.

KIRKWOOD, Julieta. Feminismo y participación política en Chile. Documento de trabajo. **Programa FLACSO**. Santiago de Chile, n. 159, 1982.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUNA MOLA: Maintaining Tradition Amid Change. Material para professores. St. Louis: The Sheldon Art Galleries, 2010. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/59b9c2b7d2b8570174037c16/t/5e7a891de5c39b733fe2eee4/1585088813342/KunaMola+Ed+Pac+Sheldon.org.pdf> Acesso em: 23 dez. 2022.

LAS BORDADORAS DE ISLA NEGRA. Catálogo. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes del Chile, 1969.

LEIVA, Jorge. La tejedora mapuche que impresionó a Víctor Jara. **La tercera**, 2019. Disponível em: <https://www.latercera.com/culto/2019/09/18/la-tejedora-mapuche-impresiono-victor-jara/> Acesso em: 06 fev. 2022.

LIMA, M. S. P. **Arpilleras**: o bordado como performance cultural chilena, em favor do drama social. 2018. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8440>. Acesso em: 22 jul. 2020.

LOGUORI, Guido. **Dicionário gramsciano (1926-1937)**. São Paulo: Boitempo, 2017.

LÖBLER, Louise. **Arpillorando com jovens do ensino médio de uma escola do campo** – bordados coletivos da luta pela terra. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação) – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, 2022.

LOS BORDADOS DE LA VIDA Y DE LA MUERTE. **Revista Mensaje**, v. 25, n. 247, 1976. Disponível em: [https://repositorio.uahurtado.cl/static/pages/docs/1976/n247\\_117.pdf](https://repositorio.uahurtado.cl/static/pages/docs/1976/n247_117.pdf) Acesso em: 23 dez. 2022.

LÖWY, Michael. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). **Lutas Sociais**, São Paulo, n.25/26, p.20-28, 2º sem. de 2010 e 1º sem. de 2011 [1994]. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/neils/downloads/Vol.2526/michael-lowy.pdf>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

LÖWY, Michael. A Teologia da Libertação e o Marxismo. In: \_\_\_\_\_ **O que é Cristianismo da Libertação?** Religião e Política na América Latina. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Expressão Popular, 2016.

LÖWY, Michael. A Teologia da Libertação: Leonardo Boff e Frei Betto. **Adital**, 23 de outubro de 2008. Disponível em: <http://xacute1.com/wp-content/uploads/2017/04/01-A-Teologia-da-Libertacao-Michael-Lowly.pdf> Acesso em: 13 dez. 2022.

MAÑALICH, Juan Pablo. Cosa juzgada fraudulenta en el caso “quemados”. **Polít. crim.** v.16, n. 31, Santiago, jul. 2021. Disponível em: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-33992021000100456&script=sci\\_arttext](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0718-33992021000100456&script=sci_arttext) Acesso em 5 maio 2022.

MANIER, Martha J. **Sewing their stories, telling their lives**: embroidered narratives from Chile to the world stage (1969–2016). Arcata: Humboldt State University Press: 2019. Disponível em: <https://digitalcommons.humboldt.edu/monographs/8/> Acesso em: 14 ago. 2022.

MARKO, Katia; REINHOLZ, Fabiana. Mulheres do Movimento dos Atingidos por Barragens constroem o feminismo popular. **Brasil de Fato**, 2020. Disponível em: <https://www.brasildefatores.com.br/2020/08/20/mulheres-do-movimento-atingidos-por-barragens-constroem-o-feminismo-popular> Acesso em: 16 jun. 2023.

MARQUES, F. Especial: Segurança de Barragens: Empresas investem em tecnologia e gestão para reduzir acidentes. **Empresa Brasil de Comunicação**, s.d. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/seguranca-de-barragens> Acesso em: 01 nov. 2022.

MÁRQUEZ, Veronica; GUZMÁN, José; BRINKMANN, Beatriz. Detenidos desaparecidos de Parral: Impunidad, incertidumbre y dolor tidumbre y dolor. **Cintras.org**, s.d. Disponível em: <http://www.cintras.org/textos/reflexion/r34/ddparral.pdf> Acesso em: 7 maio 2022.

MASO, Tchenna Fernandes; MASO, Tchella Fernandes. Onde estão nossos direitos? O campo feminista de gênero bordado pelas mulheres atingidas por barragens. **Revista Brasileira de Políticas Públicas**, Brasília, v. 10, n. 2 p.489-518, 2020. Disponível em: <https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/RBPP/article/view/6822> Acesso em: 18 jun. 2023.

MASO, Tchenna. #MulheresTerritóriosdeLuta: Tchenna Maso, as arpilleras, a resistência do Rio Doce e a voz das mulheres no MAB. **PACS Instituto Políticas Alternativas para o Cone Sul**, 2021. Disponível em: <http://pacs.org.br/noticia/mulheresterritoriosdeluta-tchenna-maso-as-arpilleras-a-resistencia-do-rio-doce-e-a-voz-das-mulheres-no-mab/> Acesso em: 11 jun. 2023

MASO, Tchenna. Arpilleiras: uma metodologia latina de educação popular. **Movimento dos Atingidos por Barragens**, 2015. Disponível em: <https://mab.org.br/2015/05/18/arpilleiras-uma-metodologia-latina-educa-popular/> Acesso em: 07 set. 2021.

MAZA, Josefina de la. “Nunca te Entregues ni te apartes del camino”: textiles de resistencia en la década de los setenta. **Historia 396**, Valparaíso, v. 11, n. 2, p. 133-164, jul-dic. 2021. Disponível em: [https://www.academia.edu/69488923/\\_NUNCA\\_TE\\_ENTREGUES\\_NI\\_TE\\_APARTES\\_DEL\\_CAMINO\\_TEXTILES\\_DE\\_RESISTENCIA\\_EN\\_LA\\_D%C3%89CADA\\_DE\\_LOS\\_SETENTA](https://www.academia.edu/69488923/_NUNCA_TE_ENTREGUES_NI_TE_APARTES_DEL_CAMINO_TEXTILES_DE_RESISTENCIA_EN_LA_D%C3%89CADA_DE_LOS_SETENTA) Acesso em: 20 dez. 2022.

MCSHERRY, J. Patrice. El movimiento de la nueva canción chilena: cultura y contrahegemonía. Dossiê La Vía Cultural al Socialismo. Políticas de la Cultura en el Chile de la Unidad Popular. **Kamchatka - Revista de analisis cultural**, 2021, p. 135-154. Disponível em: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/1206> Acesso em: 26 nov. 2022.

MELLO, Thiago de. **Faz escuro, mas eu canto**. São Paulo: Global Editora, 2017.

MELO, Mauricio. Historia de la transformación en la educación superior chilena (1973-1990). **Rev. hist.edu.latinoam**, v. 19, n. 28, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/rhel/v19n28/v19n28a02.pdf> Acesso em: 11 fev. 2022.

MEMORIAL HISTORICO EN QUILICURA. **Archivo Chile – Historia Político Social, Movimento Popular**, 2003-2006. Disponível em: [https://www.archivochile.com/Derechos\\_humanos/dego/ddhh\\_dego0004.pdf](https://www.archivochile.com/Derechos_humanos/dego/ddhh_dego0004.pdf) Acesso em: 11 fev. 2022.

MENEGUCCI, Franciele; MARTINS, Edna; MENEZES, Marizilda. Design de superfície têxtil: um estudo sobre o conhecimento geométrico presente nos Freedom Quilts. **ModaPalavra**, ano 9, n. 18, 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5140/514054175006/index.html> Acesso em: 22 jan. 2023.

MIRANDA, Paula. Poesía comprometida y palabra-acción en los sesenta: las poéticas cruzadas de Thiago de Mello y Violeta Parra. Dossiê “Cultura e Política nas relações Brasil-Chile/Chile-Brasil”. **Caracol**, n. 23, 2022, p. 114-140. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/191193> Acesso em: 27 out. 2022.

MIRANDA, Paula. Violeta Parra y su encuentro pleno con el canto mapuche: impacto y nuevos sentidos en su poesía. **Observatorio Cultural**, 2021. Disponível em: <http://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2021/06/02/oc-34-articulo-5/> Acesso em: 24 out. 2022.

MOVIMENTO DOS ATINGIDOS POR BARRAGENS – MAB. **A nossa luta é pela vida! Chega de impunidade!** Cartilha. São Paulo: Movimento dos Atingidos por Barragens, 2019. Disponível em: <https://mab.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Nossa-luta-e-pela-vida-Cartilha-Mulheres-2019-web.pdf> Acesso em: 28 abr. 2023.

MOVIMENTO DOS ATINGIDOS POR BARRAGENS – MAB. MULHERES ATINGIDAS POR BARRAGENS. Exposição Arpilleras: atingidas em defesa da vida [acervo digital]. Disponível em: <https://mab.org.br/mulheres/> Acesso em: 23 jul. 2022.

MOVIMENTO DOS ATINGIDOS POR BARRAGENS – MAB. **Política Nacional de Direitos das Populações Atingidas por Barragens (PNAB)**. São Paulo, 2013. Disponível em: <https://mab.org.br/wp-content/uploads/2021/02/PNAB-Politica-Nacional-de-Direitos-das-Populacoes-Atingidas-por-Barragens.pdf> Acesso em: 21 out. 2021.

MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS. **Archivo de Fondos y Colecciones**. Santiago de Chile, s.d. Disponível em: <http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/?search?query=arpillera> Acesso em: 23 jul. 2022.

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE. [Site oficial]. Santiago de Chile, 2022. Disponível em: <https://www.mssa.cl/> Acesso em: 11 jul. 2023.

MUSEO DEL MUNDO. La cerámica de Quinchimalí. In: **Museo del mundo**. Disponível em: <https://www.museodelmundo.org/project/guitarrera-56/> Acesso em: 14 ago. 2022.

MUSEO VIOLETA PARRA. [Site oficial]. Santiago de Chile, 2020. Disponível em: <https://www.museovioletaparra.cl/> Acesso em: 22 jun. 2022.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Histórias Brasileiras**. Catálogo. São Paulo: MASP, 2022.

NA AÇÃO BH. Racismo ambiental e as tragédias das barragens. **NA AÇÃO BH**, 2021. Disponível em: <https://naacao.com.br/racismo-ambiental-e-as-tragedias-das-barragens/#:~:text=Onde%20e%20quando%20surgiu%20o%20termo%20racismo%20ambiental&text=Est%C3%A1%20relacionado%20%C3%A0s%20formas%20desiguais,na%20aplica%C3%A7%C3%A3o%20de%20pol%C3%ADticas%20ambientais>. Acesso em: 11 jun. 2023.

NEMESIO ANTÚNEZ 100 AÑOS: Cuaderno Pedagógico. Santiago: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2018. Disponível em: <https://www.cultura.gob.cl/publicaciones/cuaderno-nemesioantunez/#:~:text=100%20a%C3%B1os%20C%20novenos%20Cuaderno%20Pedag%C3%B3gico,teniendo%20el%20arte%20y%20la> Acesso em: 20 jul. 2022.

NORONHA, Cejana Uiara Assis. Teologia da Libertação: Origem e Desenvolvimento. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v. 22, n. 2, p. 185-191, abr./jun. 2012. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/fragmentos/article/view/2307/1410> Acesso em: 12 dez. 2022.

OBSERVATORIO CULTURAL: Especial Centenario de Nemesio Antunez. Santiago: Fundación Nemesio Antúnez, 2019. Disponível em: <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2019/04/observatorio-cultural-nemesio-antunez.pdf> Acesso em: 07 jul. 2022.

OLIVA, María Angélica. Pedagogía de la Reparación: Voz de la memoria. Arquitectura de alteridad. Rescaldos. **Revista de Diálogo Social**, n. 24, 2011. Disponível em: <https://bibliotecadigital.indh.cl/bitstream/handle/123456789/308/pedagogia-de-la-reparacion.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 10 fev. 2022.

OLIVEIRA, G. L. **A mudança de escala na mobilização dos atingidos por barragens**. 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/144105/000998294.pdf?sequence=1> Acesso em: 13 jun. 2022.

OLIVEIRA, Natália Rezende. Artes têxteis e narrativas de memória na América Latina. *In: ESTADO DE ALERTA! Encontro ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores*, 2020. Niterói, Rio de Janeiro. **Anais**, 2020. Disponível em:

[https://www.academia.edu/43712040/Artes\\_t%C3%AAxteis\\_e\\_narrativas\\_de\\_mem%C3%B3ria\\_na\\_Am%C3%A9rica\\_Latina](https://www.academia.edu/43712040/Artes_t%C3%AAxteis_e_narrativas_de_mem%C3%B3ria_na_Am%C3%A9rica_Latina) Acesso em: 24 abr. 2023.

OLIVEIRA, Natália Rezende. Textualidades têxteis e novas-velhas concepções de memória na Arte Latinoamericana. **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, v. 10, n. 19, 2020. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>> Acesso em: 24 abr. 2023.

OLIVEIRA, Nathalia. A grande aceleração e a construção de barragens hidrelétricas no Brasil. **Varia Historia**, v. 34, n. 65, 2018. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/vh/a/ChCpxyx8Xg6w74xRTmNBRvJ/abstract/?lang=pt> Acesso em: 20 fev. 2023.

OPERACIÓN Retiro de Televisores y la doble desaparición forzada. **Primera Línea**, 2020.

Disponível em: <https://www.primeralineaprensa.cl/?p=5537> Acesso em: 8 jun. 2022.

PACHECO, Tania. Desigualdade, injustiça ambiental e racismo: uma luta que transcende a cor. Blog Racismo Ambiental. [Publicado originalmente como: Inequality, environmental injustice, and racism in Brazil: beyond the question of colour. **Development in Practice**, v. 18, n. 6, 2008]. Disponível em: <https://racismoambiental.net.br/textos-e-artigos/desigualdade-injustica-ambiental-e-racismo-uma-luta-que-transcende-a-cor/> Acesso em: 11 jun. 2023.

PARQUE DE LA MEMORIA. Turismo Buenos Aires, s.d. Disponível em:

<https://turismo.buenosaires.gob.ar/br/otros-establecimientos/parque-de-la-memoria> Acesso em: 27 maio 2022.

PARRA, Violeta. **Decimas** – Autobiografia en Verso. [S.l.], Colophonius, 2019. Disponível em:

<https://pdfcoffee.com/decimas-autobiografia-en-verso-violeta-parrapdf-pdf-free.html> Acesso em: 05 out. 2022.

PELOSO, R.; BOGO, A. **Método de Trabalho de Base e Organização Popular**. Setor de Formação, Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, 2009.

PEÑA AYMARA, Shyrley Tatiana. **La identidad cultural de Sendero Luminoso y la represión de los Estados Unidos durante el Gobierno de Alberto Fujimori (1990–2000)**. 2015. 92 páginas.

Trabajo de Conclusión de Curso (Relaciones Internacionales e Integración) – Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA), Foz do Iguaçu, 2015. Disponível em:

<https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/382?show=full> Acesso em: 5 jun. 2022.

PERRUSO, Marco Antonio. Pedagogia freireana e marxismo: a formação política na Via Campesina Brasil. **Estudos Sociedade e Agricultura**, v. 25, n. 1, 2017. Disponível em:

[https://revistaesa.com/ojs/index.php/esa/article/view/esa25-1\\_07\\_pedagogia](https://revistaesa.com/ojs/index.php/esa/article/view/esa25-1_07_pedagogia) Acesso em: 16 dez. 2022.

PLANTE, Isabel. Las “tapisseries chiliennes” de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional.

**Artelogie** [Online], n. 13, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/2923> ; DOI : 10.4000/artelogie.2923 Acesso em: 02 set. 2022.

PLATAFORMA URBANA. Arte y Ciudad: Escultura “Las Sillas” en Renca. **Plataforma Urbana**, 2014. Disponível em: <https://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/12/05/arte-y-ciudad-escultura-las-sillas-en-renca/#:~:text=Se%20inaugur%C3%B3%20en%20marzo%20de,con%20diferentes%20personalidades%20del%20gobierno.&text=Santiago%20Nattino%20Allende%2C%20trabajador%20del,28%20de%20Marzo%20de%201985>. Acesso em: 11 fev. 2022.

PORTELLI, Alessandro. **História oral como arte da escuta**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

PORTUGAL, J. **Memórias de Resistência: arte e oralidade de mulheres atingidas pela UHE Belo Monte (PA)**. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguagens e Saberes na Amazônia) – Universidade Federal do Pará, 2018. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=6829278](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6829278). Acesso em: 26 set. 2020.

PRADO, Maria Alice. As heranças da mercantilização da educação do regime ditatorial de Augusto Pinochet no Chile. **Contraponto Digital**. PUC-SP, 2020. Disponível em: <https://contrapontodigital.pucsp.br/noticias/herancas-da-mercantilizacao-da-educacao-do-regime-ditatorial-de-augusto-pinochet-no-chile> Acesso em: 6 maio 2022.

RECINTO DINA LA CASA DE PARRAL. **Memoria Viva**, s.d. Disponível em: <http://memoriaviva.com/nuevaweb/centros-de-detencion/vii-region/recinto-dina-la-casa-de-parral/> Acesso em: 7 de maio de 2022.

RENDON, Silvio. Capturing correctly: A reanalysis of the indirect capture–recapture methods in the Peruvian Truth and Reconciliation Commission. **Research & Politics**, 2019. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2053168018820375> Acesso em: 12 jun. 2022.

RÉNIQUE, José Luís. **A Revolução Peruana**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

RETAZOS TESTEMONIALES. Arpilleras de Chile y Otras Latitudes. Curadoria: Roberta Bacic. Parque de la Memoria, 2013. Catálogo. Disponível em: [https://cain.ulster.ac.uk/quilts/exhibition/2013-09-28\\_Buenos-Aires/2013-09-28\\_Buenos-Aires\\_Catalogue-D.pdf](https://cain.ulster.ac.uk/quilts/exhibition/2013-09-28_Buenos-Aires/2013-09-28_Buenos-Aires_Catalogue-D.pdf) Acesso em: 27 maio 2022.

RIBEIRO, Renato Janine. **O que me preocupa nos debates sobre a educação pós-pandemia [...]** [s.l.], 26 de agosto de 2020. Facebook renato.janineribeiro Disponível em: <https://www.facebook.com/renato.janineribeiro/posts/pfbid02Xvy3a9CwAyL2edgNH6KNvn636uyv3hsvPvLdZ1gsBMyndt3afTB2nv9GUnec5hBG1> Acesso em: 13 jan. 2023.

ROCHA, Humberto; OLIVEIRA, Gerson. Resgate histórico-analítico da mobilização e organização dos atingidos por barragens na bacia do rio Uruguai (1970-2015). In: TEDESCO, J.C., SEMINOTTI, J.J., and ROCHA, H.J., ed. **Movimentos e lutas sociais pela terra no sul do Brasil: questões contemporâneas** [online]. Chapecó: Editora UFFS, 2018, p. 29-58. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/337724682\\_Resgate\\_historico-analitico\\_da\\_mobilizacao\\_e\\_organizacao\\_dos\\_atingidos\\_por\\_barragens\\_na\\_bacia\\_do\\_rio\\_Uruguai\\_1970-2015](https://www.researchgate.net/publication/337724682_Resgate_historico-analitico_da_mobilizacao_e_organizacao_dos_atingidos_por_barragens_na_bacia_do_rio_Uruguai_1970-2015) Acesso em: 15 fev. 2023.

ROCHA, Qelli. Método Marxista: Interseção ou Consustancialidade?. In: Simpósio Internacional sobre Estado, Sociedade e Políticas Públicas, 2018, Teresina. ANAIS DO SIMPÓSIO INTERNACIONAL SOBRE ESTADO, SOCIEDADE E POLÍTICAS PÚBLICAS, 2018, v. 1. Disponível em: <https://sinespp.ufpi.br/2018/upload/anais/NTY=.pdf?010915> Acesso em: 18 jun. 2023.

ROJAS, Jorge; SANHUEZA, Pahola; VERGARA, Roxana. Colonia Dignidad y su relación con la dictadura cívico-militar: Un análisis de las medidas de reparación desarrolladas por el estado chileno. **Revista SOLONIK Políticas Públicas y Derechos Humanos**, n. 6, 2019. Disponível em: [https://www.fundacionhenrydunant.org/images/stories/Publicaciones\\_FunHD/Revista%20Solonik/Revista%20Solonik%20N%C2%B06%20-%20Diciembre%202019.pdf#page=25](https://www.fundacionhenrydunant.org/images/stories/Publicaciones_FunHD/Revista%20Solonik/Revista%20Solonik%20N%C2%B06%20-%20Diciembre%202019.pdf#page=25) Acesso em: 7 de maio de 2022.

ROSSI, Alice. Sendero Luminoso e Violência Revolucionária. **Boletim GMARX USP**, n. 7, 2021. Disponível em: <https://gmarx.fflch.usp.br/en/node/106> Acesso em: 4 jun. 2022.

SÁNCHEZ-PARGA, José. **Textos Textiles en la tradición cultural andina**. Equador: IADAP, 1995.

SANTOS, Claudia Regina dos. A cultura popular no âmbito das lutas sociais no Chile: As contradições da Unidade Popular. **Intellèctus**. Ano IX. v. 9, n. 2, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intellectus/article/view/27679> Acesso em: 07 nov. 2022.

SANTOS, Rafael M. R. O neoliberalismo chileno (1973-1990) e seus desafios à integração sul-americana dos anos 1980. **Cadernos do Tempo Presente**, São Cristóvão-SE, v. 09, n. 01, p. 82-91, jan./jun. 2018 Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/tempo> Acesso em: 2 maio 2022.

SCHLESENER, Anita Helena. **Grilhões invisíveis: as dimensões da ideologia, as condições de subalternidade e a educação em Gramsci**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2016.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la unidad popular. Dossiê La Vía Cultural al Socialismo. Políticas de la Cultura en el Chile de la Unidad Popular. **Kamchatka - Revista de analisis cultural**, 2021, p. 135-154. Disponível em: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/1206> Acesso em: 26 nov. 2022.

SCHOERING, C. Resistance and Knowledge Production: Social Movements as Producers of Theory and Praxis. **Revista CS**, 29, 73-102, 2019. Disponível em: [https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista\\_cs/article/view/3181](https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/3181). Acesso em: 24 dez. 2020.

SCHÖNFELD, Soledad. Arpilleras chilenas: hacia una valoración artística, 2016. **Academia.edu**. Disponível em: [https://www.academia.edu/42881419/Arpilleras\\_chilenas\\_hacia\\_una\\_valoraci%C3%B3n\\_art%C3%A1stica](https://www.academia.edu/42881419/Arpilleras_chilenas_hacia_una_valoraci%C3%B3n_art%C3%A1stica) Acesso em: 26 jun. 2023.

SEIXLACK, Alessandra Gonzalez de Carvalho. "Pelear hasta vencer los huincas": a conquista do Wallmapu e a resistência mapuche no século XIX. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, ISSN 1679-1061, n. 33, p. 114-139, Jan./Jun., 2022. Disponível em: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/4062> Acesso em: 27 out. 2022.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

SHINER, Larry. **La invención del arte - Una historia cultural**. Barcelona, Buenos Aires: Paidós Estética 36, 2010.

SILVA, L. B.; IRSCHLINGER, F. A. O anticomunismo no imaginário popular no prisma da América Latina. **Akrópolis Umarama**, v. 19, n. 2, p. 89-99, abr./jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/viewFile/3961/2476> Acesso em: 4 jun. 2022.

SILVA, Ricardo. Nicanor Parra é o bardo do chão firme e da antipoesia. **Jornal Opção**, 14 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/nicanor-parra-e-o-bardo-do-chao-firme-e-da-antipoesia-177664/> Acesso em: 06 jul. 2023.

SIMÕES, Sílvia Sônia. **Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva**: o cancionero de Victor Jara e o Golpe Civil-Militar no Chile. 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/30585> Acesso em: 7 nov. 2022.

SIQUEIRA, Laila. **De Imagens de Catástrofes às Imagens de Amor, Luta e Resistência** – História do Setor Energético Brasileiro e a produção político-estética do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB). 2021. Trabalho de Conclusão de Curso – (Graduação em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2021.

SISTEMA DE INFORMACIÓN PARA LA ARTESANÍA SIART. Colombia Artesanal: Molas, formas de tradición y protección. **Artesanias de Colômbia**. Disponível em: [https://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/colombia-artesanal-molas-formas-de-tradicion-y-proteccion\\_9105](https://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/colombia-artesanal-molas-formas-de-tradicion-y-proteccion_9105) Acesso em: 23 dez. 2022.

SOARES, Leandro M. **Análise do crescimento da economia chilena no período 1985–2006**. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Economia) – Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/2514/1/LMSoares.pdf> Acesso em: 2 maio 2022.

SOLES, Diane. Reconfigurando lo público y lo privado en el Santiago de Pinochet: una análisis de género. **Bifurcaciones**, n. 8, 2008. Disponível em: <http://www.bifurcaciones.cl/2008/12/reconfigurando-lo-publico-y-lo-privado-en-el-santiago-de-pinochet/> Acesso em: 29 abr. 2022.

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx**: roupa, memória, dor. [livro eletrônico] São Paulo: Autêntica, 2016.

SUL21. MAB cobra garantia de direitos na realocação de atingidos pela barragem Lomba do Sabão. **Sul21**, publicado em 22 de novembro de 2021. Disponível em: <https://sul21.com.br/noticias/geral/2021/11/mab-cobra-garantia-de-direitos-na-realocacao-de-atingidos-pela-barragem-lomba-do-sabao/>. Acesso em: 28 dez. 2020.

TESE ONZE. “R” de Racismo Ambiental. **Tese Onze**, 2022. Disponível em: <https://teseonze.com.br/referencias/glossario014/> Acesso em: 11 jun. 2023.

THE ART OF SURVIVAL, International and Irish Quilts. Curadoria: Roberta Bacic. Derry City Council Heritage & Museum Service, 2008. Catálogo. Disponível em: [https://cain.ulster.ac.uk/conflictextiles/mediafiles/146\\_International\\_Quilts\\_Catalogue\\_0208%20-%20Derry.pdf](https://cain.ulster.ac.uk/conflictextiles/mediafiles/146_International_Quilts_Catalogue_0208%20-%20Derry.pdf) Acesso em: 3 jun. 2022.

UNCTAD III - GAM: ARTEFACTO DE MEMORIA. **A al cuadrado**, 28 de maio de 2018. Disponível em: <https://americacuadrado.com/blog/2018/4/25/unctad-iii-gam-artefacto-de-memoria> Acesso em: 29 jun. 2022.

UNIDAD POPULAR. **Programa básico de la Unidad Popular**. Santiago, 1969. Disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/allende/1969/diciembre17.htm> Acesso em: 17 nov. 2022.

VALENTINA BONE: La desconocida heroína tras el arte de las arpilleras en Chile. **The Clinic**, 03 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.theclinic.cl/2019/10/03/valentina-bone-la-desconocida-heroina-tras-el-arte-de-las-arpilleras-en-chile/> Acesso em: 12 dez. 2022.

VALENTINA BONNE. [Verbetes]. Enciclopedia de mujeres en arte. Disponível em: <https://www.emaenciclopedia.cl/post/valentina-bonne> Acesso em: 12 dez. 2022.

VALENZUELA, Hernán C. Batallas culturales y memorialización en Chile: Reflexiones sobre las posibilidades críticas y la autonomía del arte público en la posdictadura. **Rev. humanid.** Valparaíso, n.18, Valparaíso, 2021. Disponível em: [https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0719-42422021000200193&script=sci\\_arttext#B41](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0719-42422021000200193&script=sci_arttext#B41) Acesso em: 5 maio 2022.

VALÉRIO, Mairon Escorsi. A historiografia da teologia da libertação na América Latina e a questão dos pares assimétricos. **Fronteiras: Revista de História**, v. 14, n. 25, 2012, p. 161-181. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5882/588265644012.pdf> Acesso em: 13 dez. 2022.

VARAS, Miguel Ángel; VALENZUELA, Ricardo. Sufragio femenino en Chile: origen, brecha de género y estabilidad, 1935-2009. **Rev.Estud.Soc.**, n. 53, 2015, p. 124-137. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/133851> Acesso em: 17 nov. 2022.

VERGARA, Pilar. Rupturas e continuidades na política social chilena. **Lua Nova**, n. 32, 1994. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/m9WRVrNjXJ5VP8pyprnKtvn/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 5 maio 2022.

VIA CAMPESINA. [Site oficial]. [Harare], 2021. Disponível em: <https://viacampesina.org/en/wp-content/uploads/sites/2/2018/03/List-of-members.pdf>. Acesso em: 20 out. 2021.

VILLARROEL, Karen Rosentreter. ARPILLERAS: DE VESTIGIOS DE LA HISTORIA A OBRAS DE ARTE (1974 - 2020). **Papeles de Cultura Contemporánea**, 23, 2020, p. 09-45. Disponível em: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/PCC/article/view/21713> Acesso em: 26 jun. 2023.

VIOLETA PARRA. [Verbete]. In: Memórias da Ditadura. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/artistas/violeta-parra/> Acesso em: 30 set. 2022.

VITAL, E. “The Quilt Project” y “The Art of Survival Exhibition: International and Irish Quilts”: Un ejemplo de cómo utilizar el arte para construir espacios para el encuentro en sociedades divididas. 2008. Dissertação (Máster en Acción Internacional Humanitaria) – Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe, Universidad de Deusto, 2008.

VITAL, E. Arpilleras y empoderamiento: de afectadas a defensoras de derechos humanos. In: LA EMBARCADA ARTIVISTA: Arteterapia y artivismo. **Atas...** Foro de la Paz de la Capital Europea de la Cultura Donostia-San Sebastián, Fundación Museo de La Paz de Guernica, 2016. Disponível em: [https://issuu.com/gernikagoratur/docs/embarcada\\_itsasoratze\\_artibista](https://issuu.com/gernikagoratur/docs/embarcada_itsasoratze_artibista) Acesso em: 21 ago. 2020.

VITAL, E. **Cronología: arpilleras en Brasil**. 2008. Ulster University, s.d. Disponível em: [https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/mediafiles/1374\\_Cronologia-arpilleras-brasil-EV-0919.pdf](https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/mediafiles/1374_Cronologia-arpilleras-brasil-EV-0919.pdf) Acesso em: 11 maio 2022.

WILLIAMS, R. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WINN, P. **A Revolução Chilena**. São Paulo. Editora UNESP, 2009.

ZAMORANO, Pedro Emilio. Generación de 1913: ¿heroica capitanía? **Atenea N° 497**- I Sem, 2008, p. 169-174 Disponível em: [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622008000100010](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622008000100010) Acesso em: 22 dez. 2022.

ZAPATA, Jennifer. La cultura popular: una discusión inacabada. **Razón y Palabra**, v. 20, n. 95, 2016, p. 788-802. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199550145046> Acesso em: 26 jun. 2023.